UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

IL TEATRO DI DARIO FO DALLA SATIRA DI COSTUME ALL'IMPEGNO POLITICO

TESI DI LAUREA IN STORIA DELLA CRITICA

Presentata da:
CARLA MAZZONI

Relatore:
Prof. LINO ROSSI

Anno Accademico 1976 - '77

I N D I C E

-INTRODUZIONE pag. I

-PARTE PRIMA

I - UNA VOCE LIBERA NELL'ITALIA CENTRISTA " 1

II- SPUNTI POLITICI DALLE VICENDE STORICHE " 75

III- ALLA RICERCA DEL NUOVO REFERENTE POPOLARE E PROLETARIO " 125

-PARTE SECONDA

I - UN TEATRO STRUMENTO DI LOTTA " 199

II- UN RITORNO ALLA FARSA NELL'"ULTIMO" PO? " 314

III-CONCLUSIONI " 350

-APPENDICE BIBLIOGRAFICA " 353

INTRODUZIONE

Perchè scegliere proprio Dario Fo fra i tanti autori a cui dedicare la propria attenzione, perchè cimentarsi a ricostruire l'iter artistico e politico di questo discusso personaggio pro o contro il quale con gran foga si battono, in polemiche memorabili, critici, giornalisti, militanti di sinistra e perfino cardinali? Difficilmente si sentirà mai qualcuno affermare che Fo è un attore mediocremente bravo, un discreto uomo di teatro.

Le reazioni al nome di Fo sono estreme, e passionali al punto da stupire.

E' un bravo attore: ve ne sono altri.

E' un uomo di sinistra: ma non è certo il solo.

E' un attore di sinistra come molti suoi colleghi. Che c'è dunque di speciale nel teatrante Fo se può essere definito povero guitto e peste (anzi, la peste per antonomasia) del teatro italiano da alcuni, straordinario perso

naggio all'altezza di un mito, degno di ricevere il Nobel da altri?

Il nocciolo della sua unicità sta nell'essersi trasformato da semplice e pur bravo attore in vero e proprio fenomeno sociale e politico: ed è come fenomeno sociale e politico che per associazione di idee evoca, al suo solo apparire, la presenza di quell'area politica, di quel progetto di palingenesi sociale che suscita nell'ascoltatore rifiuto viscerale o entusiasmo.

Ma come è avvenuta questa trasformazione? E di che genere di trasformazione esattamente si tratta? Su questo punto abbiamo voluto fermare la nostra attenzione. Si è da più parti affermato che esiste una cesura molto netta che divide esattamente in due la produzione di Fo: il primo periodo, trascorso scrivendo raffinate commedie da rappresentare in teatri che solitamente ospitano di benpensanti, sarebbe il periodo "borghese".

Col '68 avrebbe invece inizio una nuova fase, cara

terizzata da testi fortemente politicizzati che rispecchiano una scelta a favore dell'impegno ma - afferma più di uno - a tutto scapito dell'arte.

Volendo mettere a fuoco questo trapasso dal primo al secondo Fo nella certezza di trovare una risposta al nostro quesito, resta da definire la metodologia d'intervento.

Immensitutto il materiale: molto, ma frammentario. Questo lavoro avrà dunque il carattere di "ricerca sul campo", e punterà a ricostruire un iter e un profilo attraverso la ricomposizione di quei frammenti.

Moltissime recensioni, parecchie interviste, un certo numero di servizi giornalistici e di cenni al suo teatro in questa o in quell'opera, un unico libro: questo è ciò di cui dispone chi voglia tentare quell'analisi critica del teatro di Fo che è ancora tutta da fare. L'autore di quell'unico libro, Lanfranco Binni, ha volutamente dato al suo lavoro il taglio di un contributo militante

nei termini di una utilizzazione prettamente politica del teatro di Fo, ed ha definito ogni altra strada "intellettualismo parassitario, sociologia da supermercato".

Poichè non pare che così si possa definire ogni tentativo di valutazione critica di un autore, chi scrive si cimenterà in una ricerca rivolta in direzione di una analisi dell'articolazione interna dei testi di Fo in rapporto alla loro utilizzazione politica: non dialettico, ma deterministico sarebbe un approccio che faccia dipendere la prima dalla seconda.

PARTE PRIMA

I
UNA VOCE LIBERA NELL'ITALIA CENTRISTA

La voce libera di Dario Fo si leva pubblicamente per la prima volta nel 1952: si trattava di 18 trasmissioni radiofoniche intitolate Poer Nano. Erano monologhi in cui, in un lombardo personalissimo e colorito, personaggi della Bibbia (Caino e Abele, Sansone e Dalila, Abramo e Isacco) della storia e della letteratura (Giulio Cesare, Amleto, Otello e Desdemona) venivano demistificati e da mitici trasformati in grotteschi attraverso il ribaltamento dei ruoli della tradizione.

E' lo stesso Fo che spiega l'origine di questo suo gusto del paradosso, del rovesciamento dei luoghi comuni, che sempre ritroveremo nel suo teatro per tutti i seguenti 25 anni: "Ho imparato a raccontare le storie del Poer Nano da fabulatori del mio paese, sul lago Maggiore, quand'ero ragazzo.

Erano storie antiche, parafrasi della Bibbia.....e storie di cacce a lumache grandi come camion da rincorrere in gruppo a una moto da corsa tanto erano veloci.....

La chiave di queste storie sempre il paradosso, l'opposto, il contrario : Caino era la vittima, non il boia, il padreterno sapeva tutto ma era smemorato, ecc..... Ma sia chiaro che questi ribaltamenti non erano fine a se stessi, erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta. il giusto sollazzo di buttare all'aria le regole del gioco stabilito di una ragione che sta da una parte sola, quella del potere: Caino é cattivo, Abele é il buono, Golia é il tiranno, Davide é l'eroe liberatore..... Adamo é un allocco, Eva é una intrigante puttana ecc... Perchè, chi l'ha detto? Chi l'ha stabilito? Dove sono i testimoni? E se fosse il contrario?
Anzi é senz'altro il contrario! E la risata, il divertimento liberatorio sta proprio nello scoprire che il contrario sta in piedi meglio del luogo comune anzi è più vero..... o almeno più credibile.

Ma c'è anche il gran piacere di dissacrare, di buttar giù

il monumento intoccabile e sacro della sacra tradizione. Tutto quello che i sacri testi hanno stabilito, codificato, benedetto e glorificato.' Giù per dio! Nel bel mezzo di un gran sghignazzo! E' per questo che il potere ha il sacrosanto terrore della risata, da sempre..... A noi piace lo sghignazzo, che ci faccia riflettere, che ci apra il cranio, che ci abitui a razionalizzare a riscoprire da angoli diversi i fatti e le cose". (1)

Il brano citato é stato scritto nel '76, si tratta dunque di una rilettura critica a distanza di ventiquattro anni, e ventiquattro anni di esperienze e battaglie politiche, di arte militante sono davvero un filtro notevole.

Ma se non possiamo attribuire, com'è ovvio, tale giudizio al Dario Fo del Poer Nano 1952, è vero tuttavia che, come vedremo in seguito, questo gusto del paradosso teso a dissacrare i miti della storia ufficiale e questo fascino dei fabulatori, -

---

(1) D. FO - Poer Nano, Ed. Ottaviano, Milano 1976, prefazione.

- vecchi artigiani senza cultura nel senso sulico del termine - porteranno Fo molto lontano..... fino a Mistero Buffo. In ogni caso nel 1952 non vi é, né può esservi, traccia di simili riflessioni teoriche, che scaturiranno invece da una lunga esperienza di teatro e di lotta.

Le stesse tematiche, per altro, Fo le porterà avanti l'anno seguente (1953) con Franco Parenti (che l'ha "scoperto") e Giustino Durano nella fortunata rivista Il dito nell'occhio che volge in satira, in venti quadri, altrettanti luoghi comuni e retorici sulla storia del mondo.

La collaborazione con Parenti e Durano frutterà nel '54 un nuovo grosso successo con Sani da legare: ancora schemi paradossali, questa volta applicati alla vita di una città nel corso della giornata.

Conversazioni radiofoniche e rivista appartengono agli albori dell'attività teatrale di Fo, ma questo elemento di violenza satirica e volontà dissacratrice non va trascurato, in un'analisi approfondita dell'arco completo dell'opera di Fo, ai fini di un chiarimento dei motivi costanti che presiedono

al suo fare teatro.

Possiamo capire infatti in che misura é possibile (o non lo è) parlare di un supposto "periodo borghese" di Fo e quali sono le ragioni storiche ed artistiche della sua attività di allora e di ora, solo se ci poniamo in questa prospettiva.

Innanzi tutto è abbastanza chiaro che i testi suindicati rappresentavano, nel chiuso clima dell'epoca, qualcosa di molto pungente e "diverso".

Dichiarava infatti Fo alcuni anni dopo: "Se dieci o più anni fa io potevo unitamente a Parenti e Durano dar vita a cq pieni carichi di mordente e di satira (come quelli che lei cita) e se la mia produzione odierna é abbastanza lontana dalla vitalità e dalla "critica sociale" che derivava da quei copioni, non si deve al caso. Dieci o quindici anni fa il teatro era molto più libero di oggi. Si respirava ancora il clima dei "Comitati di Liberazione Nazionale" e il partito di maggioranza non era ancora divenuto partito di regime."

Oggi opere come Il dito nell'occhio e Sani da legare non

sarebbero neppure concepibili (2).

Dello stesso parere é Franca Rame: "Non sono affatto d'accordo sulle distinzioni o scissioni che alcuni vogliono ad ogni costo ravvisare nella produzione di Dario tra un teatro politico e un teatro non - politico (teso al gioco puro del paradosso e del grottesco - assurdo e "morta li") cioè, per intenderci, tra i testi prodotti dal 1953 - '54 al '68 e quelli del periodo successivo..... a parte che non è mai esistito un teatro politico o apolitico.....Ma, a proposito del primo teatro di Dario, quello era tutt'altro che un teatro di evasione, era già vero teatro politico d'impegno, con una ben chiara collocazione di parte nel gioco satirico, nella denuncia.....tant'é vero che il "regime" d'allora subito se ne rese conto e cercò con ogni mezzo di bloccarci e di restringerci gli spazi d'azione" (3).Notarella marginale (ma non troppo): per una farsa di Fo un giornale milanese plaude ai "giusti e salutari tagli delle forbici

---

(2) "Paese Sera" 9/2/'62
(3) F.RAME in Il teatro politico di Dario Fo - Mazzotta - Torino 1977

della censura" (4).

E Franca Angelini scrive a proposito della prima fase drammaturgica di Fo che egli "tenta una comicità clownesca, anticonvenzionale, fortemente critica dei pregiudizi e delle contraddizioni sociali" (5).

Fino a che punto era recepito e come era recepito questo nuovo, corrosivo modo di recitare dal pubblico che abitualmente frequentava i teatri? Secondo Richard Sagliuzzo "Gli spettatori borghesi si divertivano allo stile smaccatamente farsesco dei suoi primi lavori, ma non afferrarono l'elemento di satira sociale che vi era connesso" (6).

Nel '58 Fo è attore e regista del primo spettacolo di farse: Comica finale, che comprende Quando sarai povero sarai re, la Marcolfa, Un morto da vendere, I tre bravi: esordi teatrali della famiglia Fame.

---

(4) "La Notte" 23/7/'58

(5) F.ANGELINI Il Teatro del Novecento da Pirandello a Fo Laterza, 1976 pag.148

(6) R.SOGLIUZZO Puppets for a Proletarian Revolution in "The Drama Review" n.3, 1972.

E' stato detto che la tradizione a cui si rifà qui è quella della Commedia dell'Arte.

Questo non é del tutto esatto. In realtà é il primo passo di Fo in direzione della riscoperta e riproposizione delle radici popolari del nostro teatro. Come scrive Roberto Rebora: "Sono ricavati da canovacci ottocenteschi i quattro episodi che Dario Fo ha rielaborato con intelligenza estrosa unita a un preciso senso del limite.....Subito ci rendiamo conto che lo spettacolo..... si basa su un attento e libero uso dei modi della farsa per l'invenzione delle successive misure comiche (7). L'impegno di Fo è chiaramente volto a riabilitare la farsa, genere nobilissimo e moderno di teatro, contro l'abitudine dei critici teatrali di definire "una farsa" ogni commedia malriuscita.

E questo suo intento verrà infine riconosciuto dalla critica. Scriverà Ghigo De Chiara a commento della prima delle Com

---

(7) R.REBORA, in "Sipario" Dicembre '58

medio Gli Arcangeli non giocano a flipper: " Da qualche tempo Dario Fo sembra essersi proposto il compito di riabilitare la farsa, cioè proprio il genere teatrale maggiormente logoro dagli atteggiamenti (e dai pregiudizi anche) di una cultura che sempre più rifiuta il gioco gratuito la follia innocente.... "

E a proposito dei contenuti di quella ricerca teatrale: "Certo Fo si scrive addosso...." é un addebito questo che, per quanto lusinghiero, Fo ha sempre respinto, non ritenendo la sua presenza e la sua recitazione, per quanto buone, affatto indispensabili: ha sempre affermato, anzi, di interpretare bene il proprio ruolo di "giullare" - e vedremo più oltre quanto è ricco di implicazioni questo termine - proprio perchè crede in esso. Prosegue:

".....ma finiremmo col restare sul terreno estremamente opinabile della tecnica del recitare se non ci sforzassimo di esplorare la componente engagée del suo modo di essere uomo di teatro. Se non possedesse una buona dose di liberalissima pazzia Fo sarebbe un predicatore, un moralista; per fortuna sua

(a nostra) egli predica facendo il pagliaccio.

La farsa rappresenta per lui uno strumento di correzione morale....» (8)

E' proprio questo elemento contenutistico, questo intento di correzione morale che va messo a fuoco per inquadrare la volontà di Fo di risalire alle origini, origini nazionali e popolari del teatro.

Possiamo ipotizzare che questo tentativo sarebbe piaciuto a Gramsci? Con tutta probabilità sì. E' ancora un inizio, ma presto vedremo Fo proseguire decisamente per il sentiero che già allora tracciava, con l'intenzione (che è estetica e insieme storica e in seguito si definirà come politica) di riportare a livello di coscienza collettiva l'immenso patrimonio culturale espresso dalla civiltà contadina, ricchezza sepolta e soffocata da uno sviluppo capitalistico che lascia intatti antichi privilegi, memoria perduta nello sconvolgimento di un boom econo-

---

(8) G.DE CHIARA in "Sipario" settembre '59.

nico in gran parte fasullo.

Roberto Mazzucco nel suo saggio Il teatro di FO: italianità e libertà fornisce un'interpretazione soddisfacente di questo intervento di Fo sul materiale popolare: "Fo riprende a ritroso il cammino, com'è naturale quando si voglia risalire alle origini. Infatti ai suoi esordi troviamo uno spettacolo di farse (Comica finale).

Erano farse dell'ottocento, ecco una dimostrazione ineccepibile. L'Italia riemergeva dopo secoli di oppressione. E' naturale credere che la genuina cultura autoctona, popolare avrebbe potuto dare segni di vitalità in quel momento. Invece la borghesia, se non artefice certo beneficiaria del Risorgimento preferì il teatro di importazione e le farse dell'ottocento non avrebbero avuto seguito a lungo..... Il filone nazionale originario per sopravvivere si regionalizzò, specie coi napoletani e coi veneti, trovando ausilio nella tradizione frettolosamente aggiornata della Commedia dell'Arte. Sotto questo profilo l'opera di divulgazione, di unificazione culturale di Fo è di grande importanza.

La Commedia dell'Arte é cugina ma non germana del teatro all'italiana che stiamo trattando, anche se il modo delle somiglianze e dei riferimenti parrebbe inestricabile.

Ma il teatro giullaresco é la libertà, povera ma non rassegnata.....sorniona sotto l'oppressione, dignitosa nella rinuncia. Le Maschere sono invece infrollite, predisposte al conformismo, acquiescenti, appunto Maschere, cioè tipi fissi con fisse reazioni..... I giullari nacquero in libere comunità, le Maschere dopo Carlo VIII.

I giullari avevano il pubblico nelle piazze, le Maschere a Corte,, (9)

E' ancora il Sogliuzzo "La Commedia satirizzava tipi sociali stereotipati, mentre la satira politica di Fo trova le sue origini nel periodo tra il Sec X e il Sec XII, cioè nell'era successiva al feudalesimo, quando la penisola italiana visse la esperienza culturale derivata da un'esplosione di libertà politica" (10))

---

(9) R.MAZZUCCO Il teatro di FO in "Il Ponte" n.12, 1967.
(10)R.SOGLIUZZO, op.cit.

Non a caso nel secondo spettacolo di farse Ladri, manichini, e donne nude sono protagonisti non più "nobili e brigenti, servi e bravi, osti e contadini, dominati in varia misura, dal comune denominatore della bramosia materiale, che per i più umili "diventa poi lotta contro la fame "ma" umili..... impersonati da categorie sociali più moderne (ladri, imbianchini, spazzini) forse meno famelichè ma pur sempre contrapposto al mondo dei "signori" (11).

Per ciò che concerne la dimensione propriamente teatrale di questi primi lavori di Fo va notato che le farse sono caratterizzate dall'uso sapiente di tutti gli espedienti comici; in particolare Fo sfrutta abilmente tutte le vastissime risorse del suo fisico, fonte esso stesso di divertimento inesauribile, data la sua capacità di snodarsi, di vivere di vita propria, di trasformare il volto in un'autentica maschera di gomma

Il mimo è sempre stato importantissimo per Fo: "il gesto mi-

---

(11) M.DE POLI - Dario Fo in "Belfagor" a.1 genn. '76.

mico non solo fa a meno della parola, ma determina una serie di situazioni: voglio dire che il risultato del gesto mimico é dato soprattutto dal modo storico in cui se ne fa uso. Si può fare a meno della parola perchè si considera la parola insufficiente ad esprimersi, o perchè si considera la parola troppo eloquente o retorica: in ambedue i casi il rifiuto di essa é dato da un atteggiamento letterario o umano, da un comportamento che si determina fuori della scena, in altre parole.... Il gesto mimico amplifica prodigiosamente il discorso sul palcoscenico mantenendosi sempre sul piano di esperienze tecniche e proiettandosi contemporaneamente nel pubblico senza riflessioni verbali di luci o di atmosfere" (12).

La critica é generalmente favorevole, (le riserve non sembrano inficiare la valutazione sostanzialmente positiva) al teatro del "giovane" Fo. Scriveva Salvatore Quasimodo: "Le composizioni di Dario Fo giocano su tasti surreali che, partendo dalla tradizione popolaresca, sfiora o s'addentra nella raffinatezza "di contrasto" del simbolismo e del decadentismo. Fo ha sempre

---

(12) Dichiarazione di Fo riportata da E.ARTESE in Dario Fo parla di Dario Fo Lerici, 1977 pag.19.

un suo piccolo inferno letterario da spegnere sul palcoscenico, e l'acquazzone "reale" arriva spesso a tempo giusto su arsure e finzioni da tempi ottocenteschi..... spettacolo che si muove sul prodigio della semplicità e della poetica ironia verso il mondo contemporaneo" (13)

Gli interventi dei critici a proposito delle farse sono concordi nel cogliere il ben preciso legame che collega questo giovane attore - autore alle esperienze più nuove e valide del teatro - e non solo del teatro - a livello europeo.

L'Avanti! definisce Fo "spirito vivacemente avanguardista. ....aggiornato alle ultime esperienze di un teatro europeo abbastanza sottile ed intellettualistico nella sua apparente superficialità. La sua farsa è densa di riferimenti letterari. In ciò niente di male.

L'invenzione non esiste in teatro. I buoni drammaturghi sono esemplificatori di concetti già presenti in filosofia, ecc... Fo porta le voci più ardite dell'avanguardia europea". (14)

---

(13) S.QUASIMODO in "Tempo" n.2 - 1958

(14) "Avanti"! 23/7/58.

"Interprete di ciò che fermenta fuori e contro il teatro tradizionale. Nell'automatismo si esprime più direttamente la critica al conformista...Questa comicità milanese é progressiva, aggiornata, europeizzante, concettosa, astratta, contro quella concreta e corposa, nutrita di miseria e scetticismo del sud" (15).

Apertura alle correnti artistiche europee d'avanguardia e rifiuto del provincialismo che aveva per troppo tempo soffocato la cultura italiana, raffinato uso degli strumenti espressivi propri del genere, sensibilità alle istanze sociali progressive: queste le caratteristiche positive unanimemente riconosciute a questo teatro "nuovo".

Taluni in questo elemento di apertura "europea" ravvisano un aspetto negativo di esasperazione intellettualistica evidente in determinate forzature stilistiche.

Scrive Silvio Giovaninetti: "Imitazione piatta in questo rifarsi ad Adamov, Ionesco, Beckett, Chaplin... nelle geometriche forme di un umorismo di origine intellettuale e letteraria. (16)

---

(15) "Il Tempo" 23/7/'58

(16) S.GIOVANINETTI in "Visto" 1958.

"Sottrae un tipo di espressione teatrale totalmente antiletteraria, destinata ad un pubblico semplice, ingenuo e culturalisticamente asettico per offrirla ad uno scaltro e selezionante pubblico d'eccezione: ciò influisce sul suo modo di recitare bene recitando male, creare uno stile distruggendo ogni scrupolo di stile (17).

Non mancano però qualche voce che nota come il rapporto di Fo con l'avanguardia sia più complesso, più sfaccettato e difficilmente definibile nel senso di una dipendenza di Fo da modelli teatrali talmente avanzati da oscurare ogni legame con la tradizione: "Affronta con spirito moderno e rinnovatore un genere di teatro che ha cinque secoli di vita e che al principio di questo secolo raggiunga la massima efficienza e popolarità....Rivesto di moderno umorismo le pagliacciate e i lazzi di una scuola secolare ancora valida da presentarsi come esperienza rinnovatrice"(18).

---

(17) "Lombardo" 1958
(18)L'"Unità" 27/6/'58

"Si suole paragonare il teatro di Fo, specie nelle sue ultime prove, a quello degli autori della cosiddetta seconda avanguardia francese (Jonesco, Adamov...) e questo per qualche analogia superficiale tra i temi trattati, senza però tener conto di quelle che sono le origini delle sue forme di comicità. Mentre la seconda avanguardia tende a situazioni assurde attraverso un raffinato e complesso gioco del dialogo, il teatro di Fo, partendo dalla ricchissima tradizione della Commedia dell'Arte arriva al paradosso e all'assurdo attraverso la stilizzazione del comico di movimento, senza fare niente di nuovo, ma semplicemente con lo sfruttare a fondo certe possibilità della messa in scena" (19).

Possiamo tirare le fila di questo collage di voci critiche sintetizzando il rapporto di Fo, uomo di teatro e critico di se stesso, con la tradizione e l'avanguardia: è un rapporto complesso che si snoda dialetticamente durante tutta la sua maturazione di uomo e di artista.

---

(19) "Unità" 4/2/59.

L'apertura alle nuove istanze estetiche e sociali, e anzi a quelle estetiche in quanto sociali riuscirà a non diventare una semplice "suonata di piffero" per la rivoluzione, anche quando più deciso sarà l'impegno politico.

Nel teatro di Fo rivivono dunque le antiche forme popolari, ma sempre coll'occhio rivolto all'oggi, e si sperimenta senza di mentienre di guardarsi indietro .

"Sotto l'apparente follia si avverte una presa di posizione critica di fronte alla realtà, che, trasfigurata dalla farsa, riemerge quando ci si rende conto che l'irrazionale comico non è che il razionale vero, satiricamente rovesciato" (20).

Quanto a ciò che abbiamo preso in esame fino ad ora pur presentando già indubbiamente spunti che, ripresi in seguito con ben maggiore sicurezza daranno vita a lavori veramente completi, "si tratta di testi che non vivono ancora autonomamente, ma il cui valore consiste soprattutto nel fatto che è lo stesso Fo a re

---

(20) "Varese" 12/3/58

citarli, con la sua tecnica di attore ormai raffinata e perfezionata".... mentre con il '59 ha inizio, si può dire, la stagione della maturità di Dario Fo, aperta dal ciclo delle commedie"(21)

Se già nelle farse la critica aveva scorto elementi stilistici, espedienti e un tipo di vis comica comuni all'avanguardia europea, questo giudizio si accentua per la prima commedia in 3 atti "Gli arcangeli non giocano a flipper" rappresentata per la prima volta l'11 settembre 1959 al teatro Odeon di Milano. La trama si ispira ad un racconto di Augusto Frassineti: "La formula delle sue farse è complicata: molto cinema muto, un pizzico dello Zavattini surrealista, la tradizione del teatro popolare, la lezione del mimo francese contemporaneo e il divertimento verbale di Jonesco. Ingrediente insostituibile la presenza viva di Fo, la sua capacità di far ridere.

E' un prodotto tipicamente milanese.....c'è il tema del trionfo dell'innocente che non appartiene alla realtà ma al mondo del-

---

(21) M.DE POLI, op.cit.

la convenzione spettacolare, è una rimasticatura chaplinisma, ma senza l'amarezza di fondo e la tristezza autentica che sono la forza di Charlot" (22).

"Plurime ascendenze di Fo autore: La rivista da camera, Achard, il funambulismo surrealista, Labiche, Feydeau".(23)

Non sarebbe giusto però considerare queste "plurime ascendenze" prova di un atteggiamento di piatta imitazione nei confronti degli autori suddetti: non di plagio si tratta, ma di una notevole capacità di assimilazione della linfa più vitale dell'avanguardia, e cioè di tutto ciò che di nuovo matura e si esprime nel teatro e nel cinema e in complesso nel mondo dell'espressione gestuale, della rappresentazione comica e drammatica:

Si notano in Fo: "Equilibrio.....ritmo....fusione di tutte le risorse della scena moderna, dei tempi e modi di mimo e prosa musicale.....il tutto innestato a temi di odierna sensibili

---

(22) T.KEZICH - in "Settimo Giorno" 24/9/59
(23) "Stampa Sera" - 22/12/59.

tà".

Vero è che questo atteggiamento di attenzione richiede una sensibilità che non va esente da rischi di forzature o di brusche cadute di tono: ed è vero anche che tali forzature e cadute Fo non riesce ad evitare: "Il meglio é nel mondo di periferia e nella satira ai burocrati, satira politica.....Il peggio nella pateticità che sconfina in moralismo".(24)

I limiti summenzionati sono maggiormente avvertibili nel primo atto, dove più marcata é la divagazione surrealista: "Gratuita meccanicità dello spettacolo, al quale, se non fanno difetto le sostanze puramente formali e ritmiche, mancano le sostanze morali a dare consistenza al copione.. Intravedere una morale nel matrimonio reale dopo quello onirico pare una forzatura: più che un paglinccio moralista Fo é un paglinccio metafisico„(25).

---

(24) "Corrispondente socialista" 22/11/59

(25) "Paese Sera" 6/2/60

Questo rilievo può valere, come abbiamo detto, per una parte della commedia, quella più "incantata" in una certa atmosfera, con quel personaggio del Lungo effettivamente un po' troppo trasognato e "evitato", come il protagonista di un film, intitolato appunto "Lo evitato" che non aveva avuto buon esito e costituisce la breve parentesi cinematografica dell'attività di Fo.

Ma certo non è Fo pagliaccio metafisico dove appunta i suoi strali - e d'ora in poi lo farà sempre, con precisione, acutezza e profondità via via crescenti -, non più contro miti o personaggi storici e letterari (come in Poer Nemo e nella rivista) o contro la generica categoria dei "signori" ma contro ben precisi bersagli socialmente definiti e politicamente concreti.

E che concreti siano lo testimoniano "i rapporti al Questore in ogni città dove si lavorava per un totale di 280, tante furono le repliche....per quel testo ("Gli arcangeli");... e il copione....sequestrato per le troppe battute a soggetto che avevamo aggiunto.... e ogni sera c'era un commissario di polizia a controllare cosa dicevamo. Mi ricordo che a Mantova ne vennero addi-

rittura uno in palcoscenico, e, al buio, cercava di seguire il copione"(26).

Un giornale fascista parla di "oltraggio" all'inno nazionale" (27) per il coro dei burocrati:

"....Fratelli d'ufficio alziamo la testa/ del genio dei bolli cantiamo le gesta/ alziam gli sportelli lodiamo il Signore/ che per nostro amore qui tutto creò/ i timbri rotondi le carte bollate, la marca da dieci, la carta intestata/ l'usciere di porte, i portapennini/ la penna, i cestini per il cagnezion!" (28).

Appunto la burocrazia é il primo di questi bersagli definiti. Nella commedia é causa di guai al punto di far registrare il protagonista come cane-bracco; se il malcapitato vuole riacquistare la sua identità umana deve andare al canile, morire come cane, e finalmente vedersi riconoscere anche ufficialmente la propria qualità di essere umano. Come si può immaginare, l'effetto comico é dirompente, e molti se ne accorgono: "Esplosivo... il discorso di

---

(26) Dichiarazione di Franca Rame in S. ARTESE op.cit. pag.38

(27) "Il Secolo d'Italia" 5/11/59

(28) D.FO, Gli arcangeli non giocano a flipper Atto II° scena Ia in "Le Commedie di Dario Fo" Einaudi 1975 pp.36-37.

Dario Fo contro i vertici burocratici romani dove impera l'omertà, l'ingerenza di una certa parte politica, l'ignoranza e l'incompetenza, il ricatto del maccartismo teatrale che macina milioni per quei privilegiati che intascano soldi rubati agli operai.... Burletta i premi ricevuti sempre dai soliti noti che non danno noia al clima del Regime a danno di autori giovani e coraggiosi" (29)

"Fo si è posto su un terreno che resuscita la farsa tenendo d'occhio la società alla quale la farsa é destinata....

Equilibrio..tra felicità elementare e onirica, e riferimenti fissi alla realtà, ancorandosi al suo personaggio di "avitato" (30).

Si riconosce inoltre: "Fo è riuscito a scavare in fondo alla ricerca di un linguaggio colto, raffinato, eccentrico, immediato, istintivo, popolare. La sintesi gli riesce in virtù della coscienza della problematica attuale...Matrici di Dario Fo...

---

(29) "Il Nuovo Lavoro" 30/10/59
(30) "Stampa Sera" 22/12/59

..Espressionismo....dadaismo...Brecht..Tzara...Attenzione al reale impegno di contenuto e..attualità umana"(31).

"Gli arcangeli non giocano a flipper" trova dunque favorevole critica, in quanto "spettacolo intelligente in cui sono fusi tre generi: commedia, balletto, rivista....; Testo alla Jonesco sottile, immaginifico, paradossale, ma sempre rispondente ad una realtà effettiva.

In questi tempi conformisti un testo così piace oltre che per gli effettivi contenuti anche come protesta, come espressione di un disagio di cui partecipiamo tutti"(32).

Il nome di Jonesco ritorna insistentemente accanto a quello di Fo nei giudizi dei critici, in Italia e all'estero.

Lo svedese "Théâtre comique européen" pubblica tre farse di Fo insieme a Jonesco e a Beckett.

Ed è lo stesso Fo a precisare i limiti e i termini in cui

---

(31) "L'Unità" 7/2/60

(32) "Roma" 5/2/60.

é legittimo porre questo rapporto, incentrato sul tema dello assurdo, comune ad entrambi; identità prevalentemente formale, trattandosi nel caso di Jonesco di un assurdo molto vicino al limite dell'esercizio fine a se stesso, mentre la citata "rispondenza con la realtà" muta notevolmente la prospettiva e il significato dell' assurdo nel teatro di Fo: "Io sono più vicino a quest'ultimo (Beckett) perchè in Beckett il teatro ha un impianto figurativo essenziale dove discorso e azione sono concomitanti e il discorso di per sé risulta in secondo piano. Jonesco invece é ai margini del gioco letterario e tralascia completamente il valore dello spazio della scena„(33).

Sottolineare la specificità del linguaggio teatrale - di un teatro che dev'essere anzitutto situazione e poi letteratura - è una preoccupazione costante di Fo, che la manifesta apertamente dando luogo a vivaci polemiche: "Quando scrivevo le farse, per esempio, mi ero reso conto concretamente che non c'é vero teatro che non sia teatro di situazione.

---

(33) "Stampa" 18/1/62

Ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi di azione. Il dialogo é solo uno degli strumenti per esprimere questi sviluppi.

Per esempio; un uomo nudo si é rifugiato in un bidone della spazzatura vuoto. Questa é già una situazione; quando lo spazzino lo scopre, da quella prima situazione può nascerne una serie di altre, innumerevole.

Il teatro che vuole basarsi su di un dialogo autonomo dallo sviluppo di un'azione, che non é espressivo di un'azione potenziale, non é teatro, é letteratura.

Il linguaggio teatrale é sintetico, non consente indugi descrittivi della situazione o di stati d'animo, a meno che non siano parte del ritmo che si vuol tenere.....

....Pasolini....disse una volta che la sua opinione su di me e sui miei lavori era talmente negativa che preferiva non parlarne. Ma ne parlò, invece; disse che ero "una specie di peste del teatro italiano".

Questo perchè io avevo detto di lui che non avrebbe mai po-

tuto fare teatro, nel senso che non poteva spogliarsi della sua vocazione di letterato. Tutto il teatro che non é solo letteratura, é inevitabilmente teatro di situazione. Non intendo, con questo, che il teatro di situazione consista necessariamente in un movimento scenico frenetico, o solo nel movimento scenico.

Il teatro di Shakespeare é teatro di situazione, ed é allo stesso tempo splendida letteratura.

Il teatro di Pirandello é un esempio vistoso di teatro di situazione; su che forza si reggerebbe il suo teatro se non sui meccanismi che possono diventare ottime macchine sceniche?

Non certo sui suoi sofismi.....Dialogo e azione sono funzionali a una logica intrinseca, a una economicità di struttura che ne assicura il funzionamento come macchine sceniche"(34).

Ancora a proposito della commedia "Gli arcangeli non giocano a flipper"; "L'umorismo della vecchia pochades (inaugurato dal Dito nell'occhio) si accompagna e si integra con un accessibile surrealismo mimato.....Ha aristocratizzato la vecchia farsa E. intellettualizzandone i contenuti e arricchendoli con una polemi

---

D.FO in E.ANTESS op.cit. pp.22-24.

ca di costume e con intenti moralistici di grande efficacia, affidandone l'esecuzione ora alla recitazione, ora all'interpretazione mimica abilmente registrata" (35).

La "rispondenza con la realtà" non impedisce a Fo di mantenere saldo il legame con la tradizione del teatro popolare e di esprimersi in forme aperte al nuovo ma non immemori delle antiche radici.

Come egli stesso scrive: "il gesto mimico non solo fa a meno della parola, ma determina una serie di situazioni.....il gesto mimico é 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."(36)

Dichiara inoltre Fo: "Tecnica, enunciazione dello spettacolo, stile, ecco i punti sui quali gioca la critica. In sostanza lo interrogativo é: é valido il mezzo con il quale le scene vengono

---

(35) "L'Ora"(Palermo) 1/2/60.

(36) Dichiarazione di Fo riportata in E.ARTESS, op.cit. pag.19

presentato, si richiami esso al vaudeville, alla farsa, alla pantomima? Già da molti anni io ho cercato di trasferire il risultato di altri mezzi espressivi nel teatro. Per esempio il pubblico é ormai abituato, nel linguaggio cinematografico, al passaggio da un tempo all'altro; attraverso le dissolvenze e altri mezzi ormai l'occhio é abituato a certa tecnica e il teatro non può ignorarle. Anche la "velocità" dell'azione é fortemente aumentata dal cinema, e anche i più anziani uomini di teatro lo hanno avvertito, cercando di rinnovarsi, sempre rimanendo fedeli però alla tecnica teatrale classica.

Il punto focale é questo: quando un artista non tiene presente la realtà che lo circonda é un sorpassato.....anche Gogol nel concepire il "Revisore" si é guardato intorno e ha preso come chiave una "pochade".

Bisogna anche sorprendere lo spettatore. I sentimenti devono muoversi non tanto sul discorso, quanto su un'azione Venendo agli "Arcangeli" si comincia con una canzone; potrebbe anche non esserci. Ma essa é come un manifesto che annuncia

al pubblico: attenzione, siamo fuori dalla realtà. Poi vengono i giovanotti, con i loro giochi, quasi elowneschi: questo é solo un "passeggio". Poi entriamo in clima da "poshade" quando l'azione si trasferisce in casa della ragazza. Infine, con lo episodio del ministro e dei burocrati siamo al "vaudeville".

Tutti questi stili si sovrappongono, si rinnovano, quasi fanno da contrappunto l'uno all'altro. Ed io tutto questo l'ho fatto di proposito. Se restassi fedele ad uná solo di quegli stili per tutta la durata della commedia diventerei stucchevole. I critici mi attaccano, ma io voglio sottolineare che, fatte le debite proporzioni, Gogol dovette subire un medesimo rimprovero per avere usato mezzi espressivi nuovi per il suo tempo.

I critici dicono che dal punto di vista letterario la mia commedia non ha lo stesso valore che ha invece sulla scena. Quello del "teatro letterario" é un equivoco che dura da trenta anni. Esso coinvolge ora anche Jonesco. Insomma, si dimentica che il teatro ha per base lo spettacolo. Un'azione vale più di

tante parole. Una scena ben realizzata ha più valore di tanti dialoghi. Nelle mie commedie, spesso la parola assume un valore secondario.

In certi casi gli attori potrebbero dire frasi incomprensibili: non succederebbe nulla.

Anzi, l'attenzione dello spettatore resta concentrata sull'azione. Per concludere, io dico che se devo raccontare qualcosa, lo faccio con ogni forma veramente efficace...." (37)

E le forme veramente efficaci Dario Fo dimostra di conoscerle tutte a fondo, di saperle gestire e dosare con bravura tecnica completa, e padronanza dei mezzi espressivi.

Scriverà Franco Quadri nella Prefazione alle "Commedie": "L'elemento visivo, espresso in gags che fisicizzano le battute, ne surrealizzano il senso, o traggono semplicemente spunto dai ritmi dell'azione, e tradotto in movimenti corali esasperati e meccanici, è fedelmente registrato nella scrittura. Sono generalmente vecchi lazzi della commedia dell'arte, recuperi del repertorio popolare, tics chaplinisni rinsecchiti e sti-

---

(37) D.Fò a "L'Unità" 20/2/60

lizzati da una tecnica che si ricorda del mimo acrobatico di Lecoq, o riprende le accelerazioni e i gesti forsennati ed eterodiretti di un Larry Semon adattandoli a motivi di attualità. Questi giochi scenici si innestano ne Gli arcangeli non giocano a flipper in precise situazioni che trovano antecedenti nel grande teatro comico, da Plauto in poi, a cominciare dal classico esempio del camuffamento o della confusione sull'identità dei personaggi, sfruttato in ogni possibile gamma, dal travestimento in abiti femminili, alla trasformazione in animale - qui per l'esattezza in cane - allo scambio di indumenti, che induce allo scambio di persone; mentre a contrario agisce il tormento delle somiglianze, artificio teatrale per giustificare l'attribuzione a alcuni attori di molti ruoli, sostenuto dall'espediente altrettanto abusato del sogno, inclusivo del nucleo della vicenda....

Fo non indietreggia davanti ai rischi della contaminazione, anzi utilizza tutte le possibilità che il repertorio gli offre. Come prototipo del suo teatro, a uno studio di straordinaria freschezza inventiva, non ancora raggiunta dalla maturità né dal

le malizie del mestiere, Gli arcangeli non giocano a flipper si presta particolarmente a un'analisi che individui il convergere di tendenze e materiali eterogenei.

La trama, con il suo facile spostarsi di ambiente, per sfruttare ogni volta dei quadri occasionali di divertimento, fa pensare per la sua snodatezza all'impianto scombinato della rivista a filo conduttore, anche se la parte centrale, nel convegno di piazza per l'inaugurazione del monumento occhieggia a Labiche e nel successivo e già citato episodio in camera da letto richiama gli irresistibili secondi atti di Feydeau con l'alberghetto clandestino in cui si trasferiscono e ricompaiono proprio tutti i protagonisti. Ma prima dell'immersione in queste atmosfere, sono ambienti di oggi che attraversiamo, benché stravolti da un'ottica sintetica ed eccessiva: luoghi di incontro e di comunicazione usuale, per una satira che é ancora soprattutto di costume oppure luoghi di più singolare collocazione per gli sviluppi specifici della polemica, come l'ufficio del ministero strappato alle descrizioni di Frassineti, il canile con

corredo di gabbia, accalappiacani, camere a gas, e visitatori pazzi e la cerimonia ufficiale dove per la prima volta vediamo far capolino una classe politica facilona e corrotta descritta in termini ironicamente benevoli rispetto alle asprezze di "Chi ruba un piede é fortunato in amore" (38)

Infatti i toni della satira andranno facendosi via via sempre meno ironicamente benevoli e sempre più politicamente critici. Nella Commedia seguente, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, rappresentata per la prima volta il 2 settembre 1960 al teatro Odeon di Milano, Fo compie un altro passo in direzione della designazione concreta dei suoi bersagli: qui é oggetto di satira l'organizzazione complessiva della nostra società, che é fondata sulla proprietà privata, eppure, anzi, appunto per questo essenziale al suo funzionamento é proprio il furto.

La trama rischeggia due vicende allora ancor vive nel ri-

---

(38) prefazione di F.QUADRI in "Le Commedie di Dario Fo" Einaudi 1975.

cordo dei più, quella dello smemorato di Collegno dalla doppia identità, e quella del bandito Pollastri, cui si allude, con un pizzico di umorismo, nel cognome del protagonista, Giovanni Gallina.

Entrambe le vicende confluiscono in un unico personaggio, lo smemorato, cui viene erroneamente attribuita l'identità del bandito Giovanni Gallina.

Ma la ricomparsa in scena del vero Gallina complica le cose, e provoca una serie esilarante di equivoci e scambi di persona che hanno termine solo con la morte del gangster in un conflitto a fuoco con la polizia e l'assunzione dell'identità del morto da parte del sosia.

A questo punto scatta il meccanismo del paradosso che serve a Fo per mettere a nudo la fondamentale ingiustizia dell'ordinamento della nostra società.

Prima dell'amnesia lo smemorato era un prete, perciò finisce per trasferire nel nuovo ruolo il suo passato morale e legale; organizza così lo sciopero della malavita che - strano! o lo

gico? - mette gravemente in crisi l'ordine e la legalità.

Sì, perché per la civile convivenza é essenziale il furto, e non é dunque ingiusto che i benpensanti traggano dall'umile opera dei ladri una rispettabilità che poi proprio ad essi negano? Dimostrare una tesi del genere attraverso l'assurdo implica un complesso meccanismo teatrale, che riceve parecchi appunti per la dinamica e l'equilibrio delle varie parti:

B "In questa farsa Fo si scontra e si incontra con se stesso. Egli sostiene contemporaneamente la parte di un Giovanni Leppista e del suo sosia, e lo scambio delle persone é così fitto... che ad un certo punto non si vede e ascolta più che un personaggio solo....che é un assurdo intero fatto di due assurdi e contrastanti metà.....Questo suo copione non ci convince.

Vorremmo che i suoi testi fossero più essenziali, e, pur nell'assurdità, più giustificabili". (39)

E ancora: "....Come in tutta la vicenda del bandito dalla

---

(39) "Stampa" 22/12/60.

pistola infallibile e del prete senza memoria, anche qui, nel momento della possibile rappresentazione fantastico-logica del mutamento assai interessante del prete, le trovate predilette di Fo, (del resto assai divertenti) hanno preso il sopravvento spezzettando il dialogo e impedendo una vera costruzione di personaggi e di fatti.

Costruzione nel senso di Fo, intendiamoci, che ha il coraggio dell'irrazionalità e dell'assurdo, e tende ad arrivare a significati attuali attraverso questa difficile strada....." (40)

Per capire che é legittimo parlare di "coraggio dell'irrazionalità e dell'assurdo" nel senso più completo-e corposo- del termine é sufficiente ricordare il gustoso e paradossale dialogo del commissario col ladro, che nega disperatamente di essere diventato onesto nel corso di un insalzante interrogatorio:

" COMMISSARIATO - IL COMMISSARIO STA INTERROGANDO UN PREGIUDICATO

---

(40) R.REBORA in "Sipario" Ottobre '60.

COMMISSARIO: Animale! La vuoi piantare di raccontare frottole? Questo é un alibi che fa ridere!

PREGIUDICATO: Eppure é così, ve lo giuro, dottore: ieri sera stavo proprio scassinando quella gioielleria.

C. Bugiardo! Sono due mesi che non tenti più un colpo! E quei contratti di lavoro là dove li mettiamo?

P. Ma sono falsi, dottore. E' per non dare nell'occhio.

C. Tu sei falso! E nell'occhio ti darò io, fra poco, da farlo diventare blu, se non la pianti di contar frottole. Questi contratti sono veri, e vero é anche questo libretto di lavoro regolarmente notificato. E piantala, se no va a finire che ti picchio.....Com'é che vi siete messi tutti a lavorare?..... Guarda qua se non c'é da impazzire..... Non si lamentano incidenti da almeno cinque mesi.

Ieri a Bergamo hanno segnalato il furto di una bicicletta. Be' sembravano tutti impazziti. Il ministro della giustizia mi ha inviato un telegramma di felicitazioni.

Tutti i giornali, anche i più seri sono usciti con gran

titoli sull'intera pagina. E poi s'é scoperto che la denuncia era stata fatta da un pazzo che dice d'essere Girardengo e che non ha mai posseduto una bicicletta in vita sua.....

E' tutto da ridere! Stamattina viene qui il presidente dell'Unione giornalisti e mi chiede disperato di fare qualche cosa perchè con la mancanza di fatti di cronaca nera i giornali hanno dimezzato le tirature, così che sono cominciati i licenziamenti. Poi sono arrivati il rappresentante dell'Unione industrie apparecchi anti furto i segretari del sindacato poliziotti privati, del sindacato allevatori cani da guardia, vigilanza notturna, autorimesse....Manca solo il sindacato dei ricettatori poi siamo a posto! Ma cosa pretendono che mi metta a rubare io?....

Ma la vigilanza del prete - sindacalista dei ladri é inesorabile e non lo consente:

"Giovanni (lo smemorato): Eh no, lei non può! Sarebbe un atto di crumiraggio bello e buono.....

Si fonda e si fa prosperare una società sul furto e poi

ci si lamenta delle conseguenze.....

Fuori, fuori, sfruttatori maledetti!....."(41)

Incomprensibilmente - ma forse poi non tanto - gran parte della critica concentra la sua attenzione sull'aspetto più specificamente stilistico e formale, sul congegno dell'opera più che sul "vero significato della storia.... La connivenza tra fascismo e borghesia..... tra la malavita organizzata e potere....."(42)

Si parla di "... Involuzione contenutistica, si dice che Fo ha perduto in rigore e in impegno morale, pur conservando, anzi arricchendo la propria geniale fantasia di mimo con nuove gags....C'é una stasi nella produzione drammatica di Fo. Hanno bisogno di rinnovamento i suoi moduli scenici. E la pungente satira di un tempo rimane nel limbo delle intenzioni. Sussiste immutata l'ammirazione per il suo stile di teatro co-

---

(41) D.FO, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri atto III scena III in "Commedie", Einaudi 1975 pp.168/169 et. 171-172.

(42) F.RAME in E.ARTESE op.cit. pag.44.

mico per la sua maschera di clown spaurito, per la sua vis comica di autore aquisitamente moderno...."(43)

E' un giudizio per lo meno sorprendente. Anche tralasciando ogni considerazione generale sull'intreccio complessivo e il significato della commedia, una battuta per lo meno pare uscire vistosamente dal "limbo delle intenzioni"

"LUISA Oh Giovanni che fai lì su? Sei venuto a costruirti?

GIOVANNI Ma neanche per idea!

LUISA Ma non capisci che sei in pericolo, che la galera è lo unico posto dove non ti potranno ammazzare, se starai soprattutto attento a non bere caffè!" (44)

Si allude chiaramente - allusione non proprio velata e comunque ben fuori da qualsiasi limbo - all'avvelenamento in carcere ad opera della mafia di Piseiotta, il cugino di Salvatore

---

(43) "Paese Sera" 23/11/60

(44) Aveva 2 pistole atto III scena III in op.cit. pp.177-178.

Giuliano, ucciso perché aveva minacciato di fare importanti rivelazioni. Vicenda, questa, che trova la sua collocazione nel generale attacco condotto in quegli anni contro il movimento operaio.

Ma gli interventi dei critici si muovono per l'appunto sulla falsariga descritta più sopra: "L'eccellente attore-autore rischia di rifarsi all'infinito, pure secondato da una meritata fortuna.

Se ai suoi spettacoli di queste ultime annate togliessimo l'audio vedremmo ripetersi in serie, sì da confondere l'una commedia con l'altra, un geometrico gioco mimico fatto di ruzzoloni collettivi come il crollo di un castello di carte, di cadenze marionettistiche, di braccia e di gambe tutte in sincrono come se le collegasse una cinghia di trasmissione. Se invece spegnessimo il "video" sentiremmo una musicale mitragliata di battute senza pause, di parole senza stacchi, discorsi come stantuffo e appena umanizzati dalla cadenza troppo larga o troppo stretta delle vocali milanesi.

Lo stile di Fo e del suo complesso é immediatamente e ammirevolmente riconoscibile anche se la sua "maniera" é ormai vicina al punto di saturazione. Tale impressione abbiamo riportato su questo spettacolo. Il pretesto del racconto é elementare e su questa facile trama Fo inventa una sequenza vertiginosa di situazioni satiriche, battute fulminanti, caricature felicissime. Cose già collaudate e spinte verso una ulteriore maestria realizzatrice.

Ma proprio la tecnica può essere la trappola che Fo deve evitare". (45)

E inoltre: "Manca la commedia, perchè nonostante la bontà dello spunto e il riferimento a cronache non del tutto dimenticate, ben presto la costruzione si risolve nell'eterno equivoco plautino dei gemelli con relative e ovvie risorse comiche.

Manca la regia.....Manca la scenografia.....La musica

---

(45) "Avanti" 23/11/60.

tenta una ipotetica mediazione tra facili temi melodici e aggressivi significati, senza toccare né l'una né l'altra meta. Forse le parole vorrebbero suggerirci motivi ora metafisici ora satirici: ma non si ha modo di afferrarle compiutamente"(46)

Anche i commenti positivi si muovono sulla stessa linea di apprezzamento dell'opera rinnovatrice di Fo nel linguaggio teatrale: "Il lavoro si presenta su uno schema originale che può definirsi nuovo, fra la commedia musicale, l'opera comica e il tradizionale repertorio di prosa. Lo sforzo di Fo é stato quello di prendere il meglio di questi tre filoni e di fonderli in uno spettacolo organico che corre via veloce dalla prima all'ultima battuta."(47)

"Questo della contaminazione di vari mezzi espressivi (recitazione, mimo, canto, balletto) cioè il senso dello sfruttamento e della integrazione di vari linguaggi scenici.

---

(46) "Il Letterato" gennaio 61.

(47) "l'Unità" 19/11/60.

Il teatro italiano é invece rimasto sulico e letterario

Lo spettacolo é concepito come recitazione di un testo.... Fo é un interprete che non ricorda un eliché....Una giusta a-zione di rottura....ma ora si segna il passo.....

Questa commedia é ancorata al livello del tentativo, con tutti gli inconvenienti della ripetizione. Punto forse é il Fo -- attore....." (48)

Su quest'ultimo punto quasi tutti i critici concordano e continueranno sempre a convenire, e cioé sulla supposta impossibilità da parte di altri attori, di rappresentare con buoni risultati i lavori di Dario Fo. Se é una lode, é per lo meno singolare; infatti, anche se trova la sua ragion d'essere nell'indiscutibile eccezionalità del talento di Fo attore, non va dimenticato che fa parte integrante del fenomeno Fo il suo impegno di autore;

Franco Quadri sottolinea questo dato di fatto:

---

(48) "La fiera letteraria" 11/12/60

"Fo (é) uomo di spettacolo in senso totale, perchè non avrebbe senso separare l'attore dallo scrittore di testi, dal regista, dallo scenografo - costumista, dal coreografo." (49)

Tuttavia che Fo "si scriva addosso" é proclamato quasi ecclamante: "Si é trattato di un risultato così legato alla presenza scenica di Fo (e di alcuni suoi compagni) da fare ritenere il testo un pretesto per uno spettacolo irrazionale e stampalato". (50)

Ugualmente "Il Letterato": "Per fortuna c'é Fo che basta a conferire una reale ragion d'essere allo spettacolo. E' un creatore, non un interprete e non compeggerebbe così agilmente nel personaggio se non fosse suo." (51)

E "Paese Sera": "....la parte mimica e la prestazione di Fo come interprete schiacciano, quasi annullandolo, il testo..." (52)

---

(49) prefazione di F.QUADRI in op.cit.
(50) R.REBORA in "Sipario" ott. 60
(51) "Il letterato" genn. 61
(52) "Paese Sera" 23/11/60

Per concludere con un drastico: "I suoi spettacoli sono talmente personali che sono inimmaginabili in mano ad altri."(53)

In verità, sono invece immaginabilissimi, poichè molte compagnie, in Italia e all'estero rappresentano i lavori di Fo, come ricorda il già citato Franco Quadri, che fornisce anche una sua spiegazione di questo fatto:

"Dal 1959.....al '67.....Fo libera la sua maggiore produzione, quella che ne ha fatto lo scrittore del nostro teatro d'oggi più rappresentato all'estero.

Non é vero quindi che i testi di Fo, come si usa dire per gli autori - attori che si confezionano i soggetti addosso, abbiano un interesse esclusivo di canovacci da riempire con quelle interpretazioni, e neanche si può confinarli a riflessi obbligati di un determinato avvenimento scenico. Piuttosto bisognerebbe notare come le sue commedie pubblicate siano lontane dalla proliessa aritmia delle stesure originarie, asciugate e ritoccate durante le prove, rese teatralmente comunicative dal lavoro

---

(53) "l'Unità" 19/11/60.

su e con gli altri attori, e in seguito dall'incontro col pubblico che ne promuove il continuo definire; alla fine delle repliche si arriva a vere trascrizioni degli spettacoli, che dan conto anche delle invenzioni minime, e son quindi passibili di suggerire nuovi spettacoli e di indirizzarne l'interpretazione." (54)

E' molto importante questo atteggiamento libero e disponibile nei confronti del testo, del pubblico e degli attori; é una caratteristica che non va qualificata come sciattezza nello scrivere, ma come una ben precisa e consapevole volontà e elaborazione collettiva tesa alla produzione di opere aperte. Esamineremo in seguito questo problema, per ora é interessante notare che é già chiaramente presente la scelta di vivere il proprio ruolo di attore - autore come giullare e non come divo.

E il giullare, si sa, vuole far riflettere il suo pubblico, non farlo sognare:

---

(54) prefazione di F.QUADRI in op.cit.

"Farsa sì quella di Fo, ma non quel componimento che esaurisce il suo compito nel provvedere al fondamentale bisogno umano di alleviare i guai dell'esistenza con momenti di riso spensierato. Le farse di Fo invece fanno funzionare il cervello. Qui tutto é coro e pantomima ritmati attraverso le gags. Occorre per gradire Fo, non avere uno stomaco sofferente di conformismo. E....se sembra un circo....ricordare.... che i funambolismi acrobatici sono alle origini della commedia dell'arte e che l'umorismo più intelligente é sempre stato quello dei clowns„.(55)

"L'Unità" di Napoli si esprime molto favorevolmente: "Una delle più impegnate e coerenti esperienze di teatro di oggi in Italia....Il dito nell'occhio servì a sprovincializzare un certo tipo di spettacolo moderno.... Fu un'esperienza di cultura che trovò immediatamente il mezzo per stabilire una diretta comunicabilità con il pubblico, con la platea....Fo si é incammi

---

(55) "l'Unità" 3/9/60

nato su una strada assolutamente ignorata da tutti gli altri autori.. la sua commedia musicale, che é diversa, affronta reg li temi del nostro tempo, anche se trascritti in una dimensione espressiva gustosissima e diretta. Il teatro di Fo discende dal caffé concerto in cui si fusero tutte le esperienze dell'avanguardia europea dei primi decenni del novecento e conseguentemente da Brecht e Charlot. Fo si inquadra così nel filone teg trale più illustre e vivo del nostro tempo e da ciò la immediata comunicabilità della sua opera e il sapore di attualità.

Questa é una commedia compiuta con invenzioni sceniche che danno ritmo all'azione.....Intelligenza, gusto, sensibilità e coscienza attuale dei problemi sociali e morali sostengono Fo commediografo.

I suoi mezzi, anche se formalmente ricordano il surrealismo, il dadaismo e Jonesco, non hanno nulla della fumisteria elegante e distaccata dell'avanguardia. Impegno umano e calore delle pas- sioni lo ispirano, così che le "trovate" non perdono il sapore di verità. Sotto la sferza di Fo....tutte le ipocrisie del nostro

tempo: "meglio é penzare da benpensenti, cioè non pensare".

Fo, grande mimo, evade continuamente dal suo personaggio, lo inventa e suggerisce allo spettatore infinite sfaccettature della stessa realtà" (56)

Il piccolo Brecht che sonnecchia in Dario Fo fa per ora solo capolino, ma non tarderà più molto a mostrarsi compiutamente con una commedia Isabella tre caravelle un cacciaballe di cui parleremo tra poco.

Per ora ritroviamo il sapore brechtiano soprattutto nell'alternarsi di musica e prosa, che, oltre al significato di chiaroveggenza autoillustrativa ha la funzione di "frenare" quelle cadute nel patetico che non mancano, per esempio, negli Arcangeli:

"Interviene allora il correttivo delle canzoni, sberleffi irridenti che interrompono l'azione, incise su nastro, con le piacevoli note di Fiorenzo Carpi, determinando alla maniera della rivista autentici movimenti coreografici. Nella loro parodg

---

(56) "l'Unità" (Napoli) 12/2/61

salità, costituiscono il momento di ripensamento, didascalico e svariante, secondo l'insegnamento di Brecht" (57)

Vale la pena di esaminare più diffusamente la produzione canora di Fo, meno nota ma non per questo "minore" rispetto all'impegno nel teatro; soprattutto, non si tratta di una attività separata o slegata dall'altra, quasi che, a testimoniare la poliedrica personalità dell'individuo, il cantautore si affianchi, un po' in sordina, all'attore-autore di testi teatrali.

La quasi totalità delle canzoni fu infatti composta in occasione di spettacoli ed in essi inserita con la precisa funzione di contrappunto al testo, si tratti di prologo o di didascalia. Tutte le canzoni, comunque, anche le poche composte al di fuori degli spettacoli, "seguono evidentemente il percorso generale di Dario Fo, dalle canzoni di puro gioco fantastico.. ..(La luna "una lampadina) alle canzoni di simpatia per i "ba-

---

(57) prefazione di F.QUADRI in op.cit.

lordi" di una malavita di periferia (Il mio ligera, Hanno ammazzato il Mario in bicicletta) agli sfottò delle canzonette prodotte dall'industria culturale (Il foruncolo), alle canzoni di satira politica (Il mondo alla rovescia, Su cantiam), alle canzoni corali che propagandano i principi del socialismo e della concezione proletaria del mondo (Mettetecì pure in catene, La grande quercia, La rivoluzione la vincerà)".(58)

Esaminandone l'evoluzione, possiamo scorgere facilmente lo stesso cambiamento di linguaggio e di contenuto che andiamo scoprendo ovviamente ben più articolato e complesso, nel teatro. Ed anche gli stessi punti comuni.

Prendiamo le canzoni (e le commedie) del primo periodo: ambientate nella periferia milanese, spesso scritte in dialetto pullulano di "balordi", ruchetó, (ruffiani) prostitute. E' il mondo della malavita, del Mario, abile ladro di biciclette, che uccide il questore per sottrarsi alla cattura, e di Nin Barbisa, "che l'ha fa fora el cap di ghisa" (ha fatto fuori il ca-

---

(58) L.BINNI Introduzione in D.FO "Ballate e canzoni" Bertani 1974 pp.32-33

po dei vigili urbani), per finire poi entrambi uccisi, a loro volta, dalla polizia. Sé é il mondo di Angela, del lungo, e dei loro amici (Gli arcangeli non giocano a flipper) e di Giovanni, Luisa, il Biondo, (Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri).

A questo mondo, ai suoi protagonisti, che non sono - é chiaro - stinchi di santi, Dario Fo guarda con umana simpatia, quando finiscono in modo violento le loro esistenze sbandate, morti con "i occ, fis ne la neighera" (59) (gli occhi fissi nella nebbia) come il Barbisa o crollati "come fa il vitello quando gli danno l'ultima mazzata" (60) come il Mario.

E con simpatia guarda alla mondana schedata alla questura (ballata del film Cronache del '22) che rifiuta di amare il fascista "perché dà l'olio di ricino / protetto dal prefetto / a quelli che hanno letto Carlo Marx" (61)

---

(59) D.FO La sirena in"Ballate e canzoni" pag.291.
(60) D.FO Hanno ammazzato il Mario in bicicletta, ivi, pag.293
(61) D.FO Ballata, ivi, pag.75.

Nessuna simpatia, invece, per l'altro mondo, quello di chi sta dalla parte del più forte, dell'ordine ingiusto, di una legalità solo apparente da cui trae l'utile sfruttando gli altri.

E' questo il mondo dei benestanti, degli speculatori (Chi ruba un piede è fortunato in amore), degli "ufficiali piuttosto compromessi "ma" tutta brava, tutta brava, tutta brava gente" che tra la generale considerazione, poichè sono appunto persone perbene, hanno "assegnati quattro appalti a un'impresa inesistente, concessioni sottobanco contro assegni dati in bianco, truffe sui medicinali, sulle mutue e gli ospedali, sopra i dazi, le dogane, i tabacchi e le banane" (62).

Simpatia per i balordi e i poveri cristi, e avversione per la "brava gente" matureranno via via fino a trasformarsi da stato d'animo in scelta di classe vera e propria, interna all'impegno artistico.

Nel 1967 Dario Fo scrive, per la musica di Enzo Jannacci,

---

(62) D.FO Tutta brava gente ivi pag.122

la canzone Frate Liprando, che é popolare nell'argomento - la disputa del capo della Pataria con l'arcivescovo - nell'ambientazione - folle di patarini e popolani simpatizzanti che riempiono la piazza di Milano - e nell'immediatezza con cui tratta un fatto storico. E' dedicata "a tutti quelli , e sono tanti, che pur essendo testimoni di fatti importantissimi, determinanti l'evoluzione della civiltà, neanche se ne accorgono" (63)

Non se ne accorgono perchè sono distratti o perchè sono stati privati degli strumenti per accorgersene, perchè stando con la testa bassa non ci si può guardare intorno e capire?

In una canzone del 1971 la simpatia per questi anonimi é già chiaramente diventata esplicito invito alla lotta politica organizzata per il trionfo della rivoluzione proletaria: "....Leva alta la testa compagno/é vero compagno, se sei da solo a levare la testa/il padrone te la schiaccia/Ma se sono tante teste a levarsi/il padrone avrà qualche difficoltà....."(64)

---

(63) D.FO Frate Liprando ivi pag.298

(64) D.FO Chi tien la testa bassa il padrone gliela rompe ivi pag.244

Il mutamento di linguaggio che qui osserviamo rappresenta un salto di qualità, dovuto ai molti importanti avvenimenti verificatesi fra il '67 e il '71, trova un denominatore comune con il primo periodo nel sapere da che parte sta il giusto. Vedremo a suo tempo in seguito a quale paziente lavoro di ricerca maturerà in Fo la convinzione che il nome esatto di "signori" e "poveri cristi" é "borghesi" e "proletari" e come ne traggn conclusioni rilevanti sul piano della sua produzione.

Al momento, Fo riserva una nuova e più severa stroncatura alla "brava gente" di cui si é detto, presentando, l'otto settembre 1961 al Teatro Odeon, una nuova commedia, Chi ruba un piede é fortunato in amore. Ma decisamente acre é stavolta la critica, che rileva, a torto o a ragione, un vistoso scadimento nell'impegno artistico e civile di Dario Fo.

Le riserve sono, più accentuate, le medesime delle commedie precedenti, anche se svariate ed eterogenee ne sono fonti e motivazioni: fumisteria, intellettualismo, scarsa originalità

lità.

Scriverà per es. Roberto Rebora: "La terza commedia in tre atti di Dario Fo, accolta da molti applausi si basa su una trovata abbastanza divertente che non riesce in seguito a trovare validi spunti per una propria costruzione coerente. Prosegue a scatti, con battute qua e là piacevoli, con tentativi in definitiva monotoni di creare una ragione a tanto parlare e tanto muoversi di simpatici e affiatati attori, con un seguito di vignette umoristiche piuttosto stagionate, con qualche fugace impennata nel disinteresse dell'assurdo, con pronti ritorni alla meccanica scenica o alla troppo facile allusione alla società attuale, e finisce con una nota mitico-sentimentale certamente non peregrina" (65)

E "Paese Sera": "Tutte le commedie di Dario Fo sono una corsa alla cieca da uno spunto umoristico a uno sberleffo pagliacceseo, da una cauta satira politica a un gioco gratuito

---

(65) R.REBORA in "Sipario" ott.61

di parole, da un paradosso intelligente e una buffonata alquanto sciocca....Le partenze sono buone, qui era buona e prometteva interessanti sviluppi nel senso d'una satira attuale dei rubamenti e delle truffe, ma il finale é clownesco in chiave mitica."(66)

E' lo stesso Fo a definire "Chi ruba un piede é fortunato in amore" un insieme di piccole parabole....

In un certo senso la commedia più vicina alle nostre "riviste" perchè il filo della storia é esile, é un pretesto per dare sfogata al potere di quegli anni" (67)

Il personaggio centrale, un "balordo" diventato taxista con i quattrini truffati a un costruttore, si chiama Apollo, e guarda caso, la moglie del costruttore si chiama Dafne; la "coincidenza" é voluta da Fo allo scopo di operare la rivisitazione assurda di quel mito, senza dimenticare di mettere continuamente in luce, attraverso battute e colpi di scena a ripeti

---

(66) "Paese Sera" 17/1/62

(67) D.FO in E ARTESE, op.cit. pag.46

zione, i meri retroscena del mondo degli arrivati.

Secondo "Il Mattino" questo aggrovigliarsi di situazioni appesantisce e complica eccessivamente l'andamento del lavoro, a scapito di un buon esito: "....Talento vivacemente estroso... ma troppo contenuto dentro il suo gioco scenico e le vampate della sua immaginativa grottesca....

Capovolgimento, in questa commedia, di ogni logica interpretativa.... Non riesce a tenere la misura nel turbine di cronaca, fantasia, satira del costume contemporaneo".(68)

La figura di Apollo, taxista e balordo che prima truffa e poi si innamora - amore impossibile - della moglie del truffato, costituisce la nota mitico-sentimentale di cui parla Rebora; é questa una caratteristica tra le più bersagliate dalla critica: sono in parecchi a trovarla, se non proprio peregrina, per lo meno poco felice.

Così "L'Unità":...Il finale é di un surrealismo patetico e malinconico (tocco "poetico")....

---

(68) "Il Mattino" 13/2/62

Ma l'impianto dello spettacolo é puramente farsesco, e tale dovrebbe rimanere dal principio alla fine.

Perchè la conclusione crepuscolare dopo uno svolgimento di comicità teatrale da farsa fine a se stessa?....salvataggio in extremis, prima tipico personaggio di cronaca, infine solito ragazzo buono e svegato che la fa in barba ai ricchi e ai prepotenti" (69)

Lo stesso giornale ribadisce il concetto: "...Trama di assurda complicatezza, tipo 'macchine inutili' di Munari. Ma qui il "non senso" non fa parte del gioco, ma pretende di dare significato e poesia al tutto, facendo un appello finale alla antologia e ai buoni sentimenti.....Geniale...Lo spunto...dei primi quadri ma poi entra in scena l'amore a fare il tema condizionante, e la commedia prende una piega gratuita e posticcia... Rara qualità di Fo al servizio di un messaggio inutile e assurdo" (70).

---

(69) "l'Unità" 9/9/61

(70) "l'Unità" 4/11/61

Effettivamente con Apollo, personaggio sulla falsariga del Lungo, abbiamo un'altra figura di evitato più evitato che mai, un engioletto cavattinismo, anche se la sua ingenuità é - all'occorrenza - solo apparente e l'engioletto lascia il posto al furbacchione o al povero diavolo che commenta con lucidità la propria condizione.

Quando il medico gli propone di mettere in comune con la ricca e frivola Dafne il suo ossigeno, per guarirla da una rara malattia attraverso la doppia circolazione ("il ricco pomperà ossigeno per il povero, sistema svedese!) osserva: "Scusi dottore, un sistema di quel tipo funzionerà in Svezia, ma qui da noi va a finire che al povero gli fregano anche quel poco di ossigeno che aveva prima". (71)

Contradditorie sono le critiche che toccano il tasto dell'intento di satira politica della commedia.

Da un lato, infatti, é innegabile una caduta di tono, spe-

---

(71) D.FO Chi ruba un piede é fortunato in amore-atto I scena III in Einaudi pag.237 op.cit.

cie nella macchinosità dell'intreccio e nell'argomento, scontatissimo, dell'adulterio borghese, e quindi giustamente fa rilevare l'"Avanti!": "Fo sta tentando una strada comica italiana tra lo svagato e l'incisivo....Ma perchè crede ancora al tradizionale sviluppo della commedia se il suo temperamento di autore vi si rifiuta? Perchè non risale a tutta una tradizione eversiva del personaggio comico come era stato il suo primitivo impegno?...

.....La critica al sistema borghese dei tradimenti é stata fatta assai meglio e a lungo, da risultare oggi noiosa". (72)

Vecchie e arcivecchie sono per l'appunto la figura della segretaria-amante, della moglie sciocca, del marito inetto, tradito e soddisfatto di esserlo, perchè il censo non gli consente di sottostare ad un istinto plebeo come quello della gelosia.

D'altra parte, però, pare eccessivo rilevare come fa l'"Unità" una vera e propria degenerazione civile di Fo: "Stan

---

(72) "Avanti" 9/9/61

chezza inventiva, nonostante qualche spunto originale e qualche accenno di satira politica; si direbbe che si sia ormai esaurito quel filone mimico-grottesco in cui la comicità paradossale di Fo ha dato il meglio di sé. Sembrerebbe che Fo si stia avviciando sempre più al genere rivistaiolo, decadendo nel grossolano e nell'esteriore, cercando il facile effetto, senza più dosare con garbo i vari toni macchiettistici e caricaturali, le varie trovate di un umorismo nero o scanzonato o travolgente calate in una atmosfera da vaudeville o da pochade. Vitalità e facile caratterizzazione buffonesca, contorsionistiche improvvisazioni di Fo attore; finale dolciastro da pièce umoristico-sentimentale. E' proprio il ritmo ad una comicità meno intellettualizzata o meno inorganica a spunto ridanciano più plateale che appiattisce la farsa in qualcosa di risaputo e di frusto"(73)

Se accentati e piccolo-borghesi sono infatti adulterio e bovarismo, altrettanto non si può dire dei riferimenti alla real

---

(73) "Unità" 22/2/62

tà che pure abbondano nel testo: l'attività del costruttore edile si rivela speculativa e truffaldina, per le truffe suddette si prevede la sua nomina ad ufficiale d'aviazione (era l'epoca dello scandalo di Fiumicino), e non mancano battute fortemente ironiche sui solchi, profondi ed ingiusti che tracciano le divisioni di classe nella nostra società: "INGEGNERE (leggendo): "tragico incidente ferroviario: trentacinque morti fra i passeggeri, fortunatamente quasi tutti di seconda classe" (74)

E ancora: "MARITO: Le analisi? ma le ho fatto giusto un mese fa alla Salus per il passaporto.

Telefono subito e me le faccio dettare (va all'apparecchio) MEDICO: Le analisi per il passaporto?

MARITO: Si, dovevo andare in America....per il visto, insomma. M'hanno fatto tante di quelle storie....(forma il numero) Dicevano che ero progressista...ma andiamo, un industriale

---

(74) D.FO Chi ruba un piede, atto II scena Ia in op.cit.pag.252

progressista....Dove siamo? Alla fine sono venuti a sapere che ho fatto la guerra d'Africa contro i negri, e allora m'han dato perfino il visto speciale....." (75)

C'è chi di queste battute se ne accorge, e, non apprezzandone evidentemente il significato politico, non manca di rimproverare Fo, con osservazioni che sono involontariamente umoristiche: "La commedia é tutta un funambulismo verbale e verboso....vuole essere una satira alla borghesia e una denuncia della sua corruzione.....

Mancano però nerbo e convinzione.....Oggi é di moda sinistreggiare, conferisce apparenze di coraggio: solo apparenza, perché il vero coraggioso oggi é chi apertamente si dichiara conservatore." (76)

Che occorresse molto coraggio per dichiararsi apertamente conservatore nel 1961, é alquanto dubbio.

---

(75) D.FO Chi ruba un piede - atto I scena IIIa in op.cit. pp.238-39

(76) "Corriere d'Informazione" 9/9/61

Altrove ecco invece un giudizio più equilibrato, che, pur rilevando taluni segni di stanchezza e di impoverimento, riesce a cogliere quanto di vivo e radicato nella realtà la commedia vuole significare:

"Il suo recitare é fatto di scatti clowneschi, di intrighi, di lazzi, di battute infallibili sul piano del riso, ma questo riso un tempo affondava le proprie radici nelle sedimentazioni della società italiana:

ora appare in qualche caso gratuito e privo più volte di quella ferocia che distingueva lavori come Il dito nell'occhio e Sani da legare.... ma anche con queste farse "innocenti" come Chi ruba un piede il popolare comico é continuamente alle prese con le Questure d'Italia. Spesso i commissariati della città dove Fo si reca intervengono per "consigliare" un taglio. La farsa di questi giorni ha 14 tagli di censura ufficiale, inoltre il locale commissariato di zona ha consigliato di togliere questa battuta: "Con queste truffe la promuoveranno generale dell'ufficio tecnico dell'aviazione" (77).

---

(77) "Paese Sera" 9/2/62

Molto positivamente si esprime inoltre l'"Unità" facendo il punto sull'attività complessiva di Dario Fo:

"Le farse di Fo costituiscono ormai un punto fermo nella produzione teatrale italiana. Esse nascono da una meditata e profonda conoscenza della realtà e da un esame appassionato (anche se tinto di sarcasmo) della società contemporanea. Nei più stravaganti giochi scenici e nelle più arrischiate immagini surrealiste ci trovi sempre una indicazione di verità e qualche volta un'accusa..... carattere strettamente milanese di Fo che pure scrive in lingua, e in prosa assai bella e viva....

Molto deve a Ferravilla e alla grande tradizione dei comici del secolo scorso. Se guarda giustamente ai grandi movimenti dell'arte moderna non perde mai di vista il terreno reale sul quale cammina e sul quale si muovono i suoi personaggi.. Riferimenti culturali che spaziano da Kafka a Brecht, da Pratolini a Charlot, ma il tutto rimpastato e riscoperto dal Fo, che riesce sempre a caratterizzare la sua opera sottolineando

con acutezza gli elementi di crudo realismo". (78)

È ancora: "A Fo interessa (sempre mantenendosi nei binari di una costruzione tra il surreale e il farsesco) cogliere le situazioni dell'assurdo; scopo suo non é la preoccupazione di una logica quanto il rilievo di personaggi ai quali rimanga pur nel grottesco della scena un fondo di umanità tale da riaffermare un principio di libertà da ogni convenzionalità formale, da ogni circonvenzione della società organizzata che giunge a umiliare l'individuo." (79)

In una intervista del 1961 Fo spiega in che misura e su quale linea sono reperibili gli elementi "europei" del suo teatro: "La preoccupazione prima che ho sempre avuto nella stesura del testo e nell'allestimento dello spettacolo é sempre stata quella di creare un rapporto fra l'attore in scena e la dimensione verticale e orizzontale della scenografia. Esempi

---

(78) "l'Unità" 14/2/62

(79) "l'Unità" 15/12/61

un uomo che entra portando una scala e attraversa il palcoscenico frontalmente può creare a seconda dei rapporti che produce un fatto comico o drammatico. Questa mia preoccupazione mi é nata osservando quegli spettacoli espressionisti grotteschi ed essenzialmente pantomimici eseguiti dai più grossi complessi europei. Aggiungo a questo un rigore da orologeria applicato ai movimenti teatrali, la ricerca di un linguaggio atto a esplicarsi con scioltezza, l'innesto delle *gags* o lazzi non isolati ma concorrenti al dialogo.

Di qui il mio spontaneo allineamento alle moderne correnti di teatro europeo d'avanguardia". L'ambiguità é la componente moderna del personaggio, "aperto a tutte le più contrastanti e vive sollecitazioni della realtà moderna. Ad esempio: il falso candore dell'Apollo, un uomo che per l'incapacità e la vigliaccheria di affrontare una situazione dolorosa trova e difende sopra ogni limite la fuga nella credulità sino al punto di accettare il miracolo donna che si trasforma in pianta pur di non sentirsi abbandonato". Questo legame con la realtà

é molto importante e qualifica pienamente il carattere progressista del teatro di Fo. La scelta della vita di tutti i giorni quale terreno su cui innestare l'imprevedibile, l'assurdo permette di delineare una rappresentazione grottesca del conformismo. E se le valutazioni critiche sono, come abbiamo visto, contrastanti e non sempre benevole, non é detto - - nota ironicamente Fo nella stessa intervista - che ciò sia necessariamente un male:

"Uno dei fattori determinanti dei miei successi é l'esistenza dei critici, grazie ai quali il pubblico si é abituato a incuriosirsi per le stroncature curiose e puntuali che fanno seguito ad ogni mio debutto.....

Ma i lettori hanno imparato a non dare più ascolto alle critiche". (80)

Il rapporto con il pubblico per ora é nel complesso soddisfacente, ma presto si porrà come problema, situandosi anzi al

---

(80) D.FO in "Successo" Ottobre 61.

centro della riflessione di Fo sulla funzione sociale del suo teatro.

Fare teatro perché e per chi? E come deve stabilirsi esattamente il rapporto fra l'attor comico e gli spettatori?

Finora le provocazioni e l'anticonformismo di Fo sono stati ben accolti ma proseguendo decisamente per questa strada saranno ancora accettati dal pubblico?

E soprattutto da quale pubblico?

II
SPUNTI POLITICI DALLE VICENDE STORICHE

Il 6 settembre 1963 viene rappresentata all'Odeon una nuova commedia, molto significativa sotto diversi punti di vista. Si tratta di Isabella, tre caravelle e un cacciaballe: dietro questo curioso titolo si cela la vicenda di Cristoforo Colombo, il "cacciaballe" che scoprì l'America con le tre caravelle fornitegli dalla regina di Spagna (Isabella, appunto). L'impostazione del lavoro è tale da suscitare scalpore ed interesse, e questo per molte ragioni. Innanzitutto l'angolatura da cui fa presenta Cristoforo Colombo é fortemente critica, corrosiva rispetto alla polverosa retorica clerico-nazionalista che tradizionalmente ammanta la figura del navigatore genovese qui - al contrario - portato ad esempio di comportamento negativo.

La novità del lavoro é dunque, come vedremo meglio fra poco, di sostanza, e ne risentono in modo benefico i dialoghi, le situazioni e una scenografia che si avvale di tutti

i mezzi per giungere ad una forma di teatro che si può dire completa.

Scriverà Ettore Capriolo: "Isabella, tre caravelle un cacciaballe, almeno a giudicare dalle prime settimane di recite milanesi, s'avvia a essere il maggiore successo comico di questa stagione teatrale italiana.....

In comicità....di Fo ha origini....composite: vi confluiscono infatti le nostre farse popolari, che non sono mai state rielaborate in una forma talmente compiuta da poter costituire un modello (Com'è Molière per i francesi) e le esperienze della rivista d'avanguardia che hanno insegnato a sciogliere le strutture dell'opera drammatica e ad attribuire ad ogni scena, quasi ad ogni gag, una ragione d'essere autonoma. In questo modo di concepire il teatro, il testo, cioé la battuta costituisce soltanto una delle componenti del discorso, che va integrato con i movimenti e con i gesti, insomma con lo spettacolo immaginato come un tutto unitario.....

Leggere un copione di Fo come una cosa a sé stante, cioé

giudicare il commediografo separandolo dall'attore e dal regista, equivale pertanto a farsi un'idea assai incompleta del copione stesso. Che ha fatto anche tesoro della lezione brechtiana e ha cercato di ammonirci, a suo modo, di non fare i furbi con i furbi, se non si vuole rimetterci le penne." (1)

La commedia é costruita in modo da permettere la massima funzionalità di ognuno degli elementi della scena: un palco per le esecuzioni capitali diventa via via sala della Corte di di Spagna, nave pronta a salpare, podio dei nobili. Gli stessi attori interpretano più di un personaggio, e anche la trama é, per così dire, "doppia". La storia dei viaggi di Colombo viene infatti recitata, commedia nella commedia come una scatola cinese, da un attore condannato a morte come "Heresiarca" dall'Inquisizione di Spagna, per avere recitato una commedia proibita. La fine della storia di Co-

---

(1) E.CAPRIOLO, in "Sipario" ott. 1963.

lombo segnerà la fine anche per il protagonista. Una vicenda così complessa e movimentata - si passa dalla lugubre messinscena di un rogo, alla rievocazione della scoperta dell'America, passando in rassegna guerre, sommosse, nozze reali e così via - pone grossi problemi tecnici. Ma Fo dimostra di averli superati brillantemente: "Il teatro di Fo come definirlo? Un tentativo di fare più cose in una volta. Vedremo se sono fatto bene o male ma fermiamoci sul metodo, direi associativo, in cui mimica, parola e invenzione scenografica attiva si dividono allegramente il compito di restringere il tempo. Assistere a uno spettacolo di Fo equivale a vederne tre magicamente compressi nel tempo.

Come la natura Fo ha orrore del vuoto. C'é la commedia che è sempre l'esposizione rigorosamente bizzarra, un'ipotesi comica o farsesca o demistificatoria; c'é lo spettacolo di un continuo via-vai di attori sulla scena che cantano o espongono in una breve azione mimica episodi marginali o didascalici, c'é l'aggancio un po' da carpentiere di attori e elementi

fissi o mobili del palcoscenico che li rende tutti preda della scenografia e più marionette che personaggi. E' impossibile distrarsi un solo momento a rischio di perdere le allusioni che Fo preferisce affidare ai suoi meccanismi piuttosto che alla parola. E lo spettacolo funziona come un orologio mosso dalla soverchiante volontà di Fo" (2)

Come altri nota é una bravura tecnica che affonda le radici al di là della tecnica: "Alla base dell'ispirazione di Fo autore oltre che le tracce della commedia dell'arte vi é una vigile e seria preparazione specificamente letteraria: la conoscenza di tutto il teatro moderno e specialmente di Brecht al quale sembra mirare soprattutto quando spinge acutamente la sua analisi al limite della crudeltà..... Le scenografie - che Fo disegna da sé - hanno importanza al pari del testo e partecipano in modo attivo alla realizzazione spettacolare....Dario Fo é tutt'uno con la sua commedia

---

(2) E.FLAIANO, in "Europeo" 16/2/1964

e con le idee che essa esprime....Non c'é un solo momento di "mestiere" (3).

D'altronde i problemi non sono solo tecnici poichè il contenuto ideologico della commedia é l'invito all'onestà come scelta politica, che Fo rivolge soprattutto sotto forma di monologhi, e canzoni che sono piccole parentesi brechtiane. In un'intervista del 1963 espone i motivi che lo hanno condotto a scrivere una commedia su Cristoforo Colombo: "Vorrei precisare che il personaggio di Colombo mi interessa essenzialmente come "falso scopo", come pretesto cioé.. Infatti ciò che maggiormente ha attirato la mia attenzione é il tempo di Colombo; oltre alla sua umanità mi interessa individuare quali fossero allora i "padroni del vapore" e come agissero in relazione ai loro interessi. Colombo non é quindi che un pretesto per muovere una satira nei confronti di coloro che sono sempre i padroni e che allora come oggi si servono

---

(3) "L'Unità" 14/2/64

con la massima disinvoltura delle varie retoriche a disposizione, la retorica della razza, della patria, del buoncostume, della religione e fregano i poveri cristi. Naturalmente ha influito sulla mia scelta anche il fatto, molto importante del resto, che il personaggio Colombo si é trovato a vivere in un momento determinato per la storia della umanità, quello appunto della scoperta dell'America che causerà lo sbandamento dei rapporti economici, politici sociali allora esistenti, ed é interessante che ciò avvenga a tutto svantaggio della stessa patria di Colombo, Genova, che in breve tempo viene sottomessa da quelli spagnoli che per primi beneficiarono della scoperta del nuovo mondo.

Inoltre il personaggio di Colombo é tra quelli che sono stati maggiormente mistificati nella storia, sino a renderlo antipatico nella sua mistificazione; si é scelto di farne un eroe, un puro idealista, mentre, pur con tutte le sue indubbie qualità di navigatore, non era che un individuo affamato di di quattrini, che si affannava a risalire qualche gradino

della borghesia di quel tempo, e che tramite la sua forza di volontà riuscì ad affermarsi, sia pur tra l'iniziale indifferenza e la successiva ingratitudine dei maggiorenti dell'epoca, che, trascinati dal suo slancio, gli avevano dato, quasi per liberarsene e toglierselo dai piedi, la possibilità di scoprire un nuovo continente" (4).

Risalta immediatamente il distacco di questa nuova fatica di Fo dalle commedie precedenti, distacco che la critica nostra di cogliere nelle sue implicazioni storiche concrete: "Dalle esperienze iniziali il teatro di Fo ha maturato una sua compiutezza narrativa, passando dalle farse elementari e dirette e dagli accenti molte volte intellettualistici e sofisticati al modello teatrale completo dove il substrato si intreccia ed equilibria con l'immediato ricavandone un risultato di sicura efficacia.....

Fo completa i suoi racconti scenici con la spregiudica-

---

(4) D.FO, in "Eco del Centro" (Torino) dicem. 1963

tezza pronta a sezionare miti e caricare di polemica il nostro costume...Anche quando appaiono avvenimenti e personaggi lontani da noi traspare il riferimento ad avvenimenti e personaggi recenti e presenti".(5)

Anche la smitizzazione di Colombo non è compiuta per il puro gusto provocatorio di "parlar male di Garibaldi" benché le reazioni indignate di molti la leggessero in quei termini, ma ha un preciso contenuto morale attuale: Colombo é colui che ha mirato ad un fine intrinsecamente sbagliato, la ricchezza a tutti i costi, e non ha perciò esitato a derubare e fare schiavi gli indios, a falsificare le rotte, a muoversi in tutto con disonestà, per soccombere poi una volta imbattutosi in qualcuno più furbo di lui.

Le malinconiche riflessioni del navigatore ammalato ed abbandonato da tutti, ormai alla fine della vita, sono illuminanti: "La storia é chiusa. Eccomi qui ridotto a una sca-

---

(5) "La lotta" 7/11/63

morza. Negli ultimi viaggi mi sono beccato tutte le malattie di moda laggiù, compresa quella delle scimmie e dei pappagalli. Sono andato un sacco di volte a bussare alla porta del Re, e non sono stato preso a calci nel sedere anche dal nano di corte per il solo fatto che, poveraccio, lui non ci arrivava. Ma la colpa é mia. Avevo cominciato così bene; ma poi un po' per la carogneria degli altri, un po' per voler fare anch'io il furbo, sicuro, anch'io il furbo, in un mondo di tutti furbi pur d'ottenere anch'io la mia poltrona, una poltroncina in mezzo alle poltrone dei maggiorenti..... Ah, ah, quei maggiorenti che, appena hanno avuto bisogno della mia poltroncina per appoggiarci un piede, trac, mi hanno fatto ruzzolare laggiù, in mezzo a quei poveri cristi dai quali ero risalito... Non mi sono mai lasciato prendere dallo scoraggiamento, dal timore; ho sempre avuto speranza nella bontà, fiducia nel perdono dei maggiorenti, ed eccomi qua ad aspettare ancora quel perdono, ridotto un'altra volta alla deriva" (6).

---

(6) D.FO Isabella, 3 caravelle un cacciabalie - atto II in "Commedie" Einaudi pag.64.

L'approccio anticonformista al personaggio da troppo tempo ridotto a stereotipo incontra approvazione da più parti. Secondo "Paese Sera" "Un Colombo opportunista e quindi preda dei potenti per falsa furbizia é una figura scenica di ampio risorse epiche ed é un peccato che Fo non vi abbia concentrato l'intero spettacolo.... lasciandosi tentare da situazioni descrittive, che spezzano il ritmo, ed educazioni idilliache a scapito dell'organica plasticità dello spettacolo....

Ma é un'opera viva e aperta in cui i fatti si fan largo a bracciate dal fondo della storia convenzionale per uscire alla verità. I potenti appaiono per quel che furono, Colombo fa il loro gioco e si traveste da potente.... E lo spettatore é più favorevole a parteggiare per il discorso "ironico" della regina" (7)

E "Vie Nuove": "Il nostro é un paese...di vestali delle patrie glorie. La storia di Colombo é ricostruita attraverso un'attenta lettura del materiale .... e trascritta

---

(7) "Paese Sera" 7/2/63

nel linguaggio di immaginosa buffoneria di Fo e inquadrata nel condannato (v.Galileo)....

E' un personaggio impastato di bene e di male... che ha creduto che "chi sta dalla parte del più potente stai certo che é parte vincente, chi compie ingiustizia sul disgraziato sta certo che verrà acclamato"

La colpa di Colombo é dunque politica...Intorno a questo tema l'ambiente sociale di una Spagna fine '400 denso di motivi applicabili ancora oggi" (8).

Una scelta diversa rappresenta anche la personalità del protagonista: non più lo evitato assediato dalla civiltà delle macchine che si difende con la fantasia, ma un moderno antieroe ricco di spunti interessanti e portatore, sia pure in negativo, di un messaggio morale: "...ai tempi delle farse... ispirazione popolaresca assenzializzata da uno stile già preciso e vivace, secondo alcuni troppo esteriore,agitato e astru

---

(8) "Vie Nuove" 12/9/63

so per proporre un discorso non semplicisticamente spassoso.. Ma D.Fo non ha lasciato andare, tutt'altro che intimorito di passare per uno che dice male di Garibaldi. Ma non tende a scorticare il mito di Colombo quanto a riproporre su un piano ribaltato la difficile condizione dell'uomo d'oggi... la cui salvezza..sta nel conquistare il potere di governare e governarsi...Questo é parso il civile significato di questa opera di Fo"(9).

E la morale che suggerisce Fo nel coro finale non é una morale individualistica (sii onesto e sarai premiato emergendo sugli altri) ma una morale sociale: uomo onesto é colui che si schiera dalla parte degli oppressi: "Chi sta dalla parte del più potente/non sempre ha il vantaggio maggiore/. Se tu non sei prete non basta sembrare,/non basta in latino cantare/ Infatti il vero furbo é sempre l'uomo onesto/non l'opportunista/E' l'uom che a tutti i costi sta sempre e col dalla parte/ /dei poveri cristi/degli uomini giusti.(10)

---

(9) "Il tempo" 14/2/64

(10)D.FO Isabella.2° tempo in "Commedie" pag.86.

La novità del lavoro, caratteristica positiva, non é però scevra di rischi; il primo approccio di un autore con un genere per lui nuovo e non ancora assimilato può essere facilmente un tentativo troppo ambizioso e pure poco originale: "In questo spettacolo Fo ha gettato tutto il suo passato di attore-autore. In Cristoforo Colombo (altro che "ammiraglio delle acque e delle anime"! bensì abile avventuriero) troviamo la spregiudicata angolazione da cui guardare i fatti storici....Impegno demistificatorio nei riguardi della storia e dei moventi dei "grandi"....struttura a scene staccate.....Ambizioso riferimento brechtiano (Il Galileo) che indica la presa di coscienza di un nuovo modo di fare teatro ma crea pericoli di imitazione pedissequa non acquisita..... Inoltre l'impresa demistificatrice concede troppo al comico e non é sempre sottesa da una lucida analisi razionale e storica.....moralismo finale."(11)

---

(11) "L'Unità" 7/9/63

Critica favorevole, con qualche riserva, anche su "Epoca": "Il tema dell'ambiguità che spacca i grandi personaggi storici e ce ne presenta i più domestici e accessibili monconi eccita una sua suggestione ritardata? (v.Galileo).... Risultati brillanti ma non per il testo in sé, ché l'intento era più modesto.

Il legame logico tra Colombo e l'eretico é esile. Ma con questi difetti Isabella tre caravelle e un cacciaballe é interessante e si attacca coraggiosamente dagli ultimi testi di Fo che badavano più al divertimento ed erano meno impegnati.

Gli manca quell'in più che caratterizza il vero scrittore.....ma la realizzazione in palcoscenico é riuscita bene." (12)

Giustamente si considera di ispirazione brechtiana questa commedia: tipicamente brechtiane sono infatti le pause

---

(12) "Epoca" 15/9/63

didascalico - riflessivo, le canzoni, la ricerca nella sto ria di spunti validi per l'oggi;

"Gradatamente Dario Fo dopo aver elaborato modi tipici per la sua espressione scenica come autore, regista e attore, giunge a contatto in modo sempre più diretto con temi che rivestono di per sé un concreto interesse, indirizzati in una prospettiva che ha presa sulle nostre circostanze quotidiane. Può darsi che nell'ideare il suo ultimo lavoro, Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Fo abbia tenuto presente il Galileo di Brecht che si rappresentava a Milano e in genere la tematica di Brecht circa la necessità di affrontare il mondo e di sconfiggerlo con le sue stesse armi. Per di più la frantumazione dell'eroe idealizzato come ci perviene da Schiller che Brecht attua senza ritegno. Ma gli spunti e le derivazioni in teatro, com'é noto, hanno scarso peso. Quel che conta é lo svolgimento: in esso Fo ha i suoi modi e una sua via comica che lo conducono su ben altre vie, cordiali e forse facili; ma certo sostanziose nel

proporre una cocente polemica contro la bassezza e la stupidità in particolare del potente, quando si oppongono a ciò che l'uomo ha invece di generoso e di disponibile." (13) E ancora: "Con la stessa meticolosa pazienza che caratterizza ogni nuova fatica di Chaplin o di Tati l'attore mimo cerca nella realtà di ogni momento, nei contatti con gli altri, il suo pubblico potenziale, la perfezione di un oggetto, facendo tesoro di ogni piccola esperienza.

Dal miserabile ambiente della Corte di Spagna..... all'oscurantismo dell'Inquisizione il Colombo di Fo si destreggia proponendo con accenti ferocemente satirici i beni cari all'autore: il conflitto tra oppressi e oppressori, tra sfruttatori e sfruttati in situazioni e rapporti di grande attualità.

L'incontro tra la fedeltà della ricostruzione storica e l'attualità della satira e della critica é uno dei cardini

---

(13) V.PANDOLFI op.cit.

del successo della commedia." (14)

Il lavoro di documentazione storica che c'é dietro ad Isabbella, tre caravelle e un cacciabalia permette a Fo di inquadrare le drammatiche vicende della distruzione della nazione india ed il mostruoso meccanismo dell'Inquisizione spagnola, ma questi riferimenti hanno - purtroppo - un significato attuale.

L'inno della caccia alle streghe - la canzone del Dàlli dàlli dàlli - é comune ad ogni fanatismo sanfedista, antiprotestante, antinegro o anticomunista che sia, poiché sempre esso é funzionale ad un potere tirannico: "Dàlli, dàlli, dàlli, dàlli, dàlli, dàlli/ogni tanto fa un certo piacere/il poter accoppare qualcuno/il poter legalmente sfogare/il livor di sentirsi nessuno/Oh che grande invenzione il nemico/un nemico che sia disarmato:/ringraziam chi ce l'ha procurato,/ indicato e già malmenato/. Ringraziamo le autorità:/con le forze dell'ordine in piazza/siam convinti che il mondo é una pacchia/che

(14) "Vie Nuove" 12/9/63

ogni cosa sia fatta per noi che,/ che/ogni cosa sia fatta per noi:/per noi benpensanti/per noi benpensanti/per noi moralisti/per noi conformisti/che Cristo è morto per noi,/ perchè noi l'abbiam fatto accoppare/poi però l'abbiam fatto indorare:/sulle croci d'argento inchiodare,/sui trofei e le armi innalzar,/ché si sappia che, salvo imprevisto,/questa é la fine d'ogni povero Cristo."(15)

Sola barriera contro la barbarie può essere la nostra volontà, trasformata in quell'azione politica concreta a cui chiama l'eretico prima di morire:

"CONDANNATO: Ah, ah!..... E io che me ne stavo qui ad aspettare l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che i nostri siamo noi, noi! Ma certo! E che se rimaniamo sempre qui seduti tranquilli, abbioccati, ad aspettare che arrivi qualcuno a salvarci, a tirarci fuori, ci incastreranno sempre!."(16)

---

(15) D.FO Isabella I° tempo in op.cit. pag.46
(16) Ivi, pag.65

L'anno seguente (il 4 settembre 1964), puntualissimo, Fo sforna un'altra commedia: Settimo:ruba un po' meno, con la quale dimostra di aver saputo mettere a frutto la maggiore aderenza alla realtà raggiunta con Isabella... I riferimenti alla società italiana (scandali) ed alla situazione internazionale (i passi che giocano alle nazioni) sono infatti continui, e, non affidati solo a battute, costituiscono interamente la sostanza della commedia.

X Dichiara Fo: "le trovate chiave sono due, quella di un 1)
cimitero che deve essere buttato all'aria perché un gruppo di speculatori hanno comprato in blocco tutte le costruzioni intorno e vogliono togliere la brutta visuale ai futuri inquilini, e quella della banca insediata in un istituto per 2)
menomati psichici retto da suore che gli fanno l'elettroshok due volte al giorno, li fanno votare con la crocetta e gli hanno insegnato le "norme del pensar corrente" cioé che per sfogarsi i nervi si può raccontare barzellette sul tal ministro piccolo e magari sui preti; si può dire che tutto costa

troppo, che ci sono troppe tasse, ma non si deve scioperare se no si fa arrabbiare il papà (lo Stato) che manda i quattrini in Svizzera, finanzia ditte all'estero, senza pagare tasse, ma é buono perché ci fa lavorare. Nella farsa che nasce intorno a queste due trovate infilammo quanti più riferimenti al malcostume era possibile. Il filo della storia lo conduce un personaggio femminile: la commedia é dedicata a Franca." (17)

Che la protagonista sia un personaggio femminile, é un fatto non privo di importanza. E' pur vero che l'andamento farsesco, una vera girandola di battute e situazioni comiche classiche, ci riporta al clima dei primi lavori: scambi di persona, equivoci, dialoghi tutti condotti sul filo dell'ambiguità. E ciò può anche venir considerato un limite: "Il titolo dell'ultima commedia di Dario Fo é indicativo del modo scopertamente meccanico con il quale Fo intende de-

---

(17) D.FO in E.ARTESE, op.cit. pag.47

terminare la presenza appunto di un risultato satirico.... Speculazioni edilizie, banane, tabacchi, peculati, corruzioni, se volessimo stendere un elenco degli scandali più o meno clamorosi che accompagnano la vita nazionale dovremmo occupare un notevole spazio e, in più, rilevare il costume nefasto del prendere nota di tali avvenimenti con un certo inconscio piacere. Il divertimento nasce in Fo normalmente dalla velocità, dalla fulmineità della battuta.....
Ma i temi indicati sopra, affidati a una invenzione nella quale vediamo un cimitero o una becchina carina, non prendono forza nemmeno dal contrasto della loro gravità con la piacevole svagatezza dell'invenzione scenica."(18)

Ma la becchina Enea non é solo carina, é una figura che si stacca dal tipo fisso di svitato che Fo era solito incarnare, trasformazione, questa, che é senz'altro da riconoscere come positiva: "Lo svagato protagonista dei primi

---

(18) R.REDORA in "Sipario" Ott.'64

copioni é andato via via liberandosi della Maschera che si poteva anche aspettare che volesse essere. Se resiste la formula clownesca della recitazione - e non potrebbe non resistere - l'attore-autore ha raggiunto, per la prima volta quasi interamente, la libertà dallo schema. Probabilmente per questo troviamo qui un personaggio femminile completo, scenicamente autonomo, non più relegato al ruolo gustoso, ma alla fine stucchevole, di spalla...."(19)

Anche Enea, inizialmente é evitata e candida: crede a tutto ciò che le raccontano, anche le frottole più assurde e inverosimili. Ma quando, per una serie di circostanze abbastanza casuali, si trova a dover constatare che talvolta le assurdità sono vere proprio quanto più sono assurde, non si rifugia in un mondo fantastico e più consolante della grigia realtà come l'Apollo di Chi ruba un piede ma prende coscienza: "...Vi devo ringraziare perché, senza accorgervene, ave-

---

(19) F.VEGLIANI, Dario Fo teatralmente compromesso in "Sipario" agosto - sett.1964.

te trapanato anche me, ma nel senso giusto.....
In un colpo solo mi avete spalancato il cervello!.....
A me non ce la farete a metter l'elica in testa, né gli occhiali verdi per farmi mangiar la paglia e farmi credere che sia erba!"(20)

Dalla presa di coscienza si passa nella commedia successiva all'invito ad impegnarsi concretamente per cambiare il presente stato di cose, invito esposto nei modi di una favola pur di trasparente significato: si tratta di La colpa é sempre del diavolo presentata al teatro Odeon il 10 settembre 1965. Questa commedia-dice Fo- "é un gioco farsesco che portando in scena diavoli invisibili e false streghe, riesce a toccare il cattolicesimo come strumento di potere senza usare i termini della parabola. I potenti ritengono il Vangelo troppo scomodo per metterlo in pratica e sopratutto pericoloso perché se applicato gli toglierebbe tutti i privilegi.

Alcune canzoni della commedia sono tratte da canti eroticali di quel secolo. A differenza di Mistero Buffo non é

---

(20) D.FO Settimo ruba un po' meno II° tempo in 'Commedie' pag.207

una giullarata, non é una ricostruzione di testi medievali, é una storia completamente inventata, di impianto farsesco; che approfitta dell'ambientazione medievale per dire qualche varità sul cattolicesimo.

Però certo, guardando a ritroso, oggi si può dire che in quel periodo già cercavamo i nostri argomenti nella storia, che fosse quella degli eretici lombardi o quella di Cristoforo Colombo. Avevamo già cominciato a guardare la realtà di oggi, con gli strumenti della storia e della cultura per saperla meglio giudicare e con i nostri spettacoli, invitavamo il pubblico a usare quegli strumenti."(21)

Gli agganci storici sono ben precisi e riconoscibili; la rivolta dei comunitardi rievoca gli innumerevoli moti popolari medievali che finirono tutti in immani massacri, dalla crociata contro gli Albigesi del XIII sec. che ridusse la Provenza a una rovina, alla mostruosa strage di contadini

---

(21) D.FO in E.ARTESS, op.cit. pag.49

del 1525.

Ma chi sono questi comunitardi? La radice della loro protesta é evangelica: "sono dei matti, pretendono che i cattolici applichino il Vangelo alla lettera, figurati!". Ed é alquanto improbabile che a tale messaggio aderiscano indifferentemente tutte le classi sociali: "Basterebbe quel pezzo dove il Signore dice agli apostoli che non dovranno portare ai piedi nient'altro che calzari, che non dovranno tenere borsa alla cintola con i quattrini né scorta armata, né servi.....i nostri capintesta costretti ad andarsene in giro a piedi nudi dentro i sandali, soli senza portantina, senza l'anello al dito da far baciare?..... Senza contare che non dovrebbero possedere, che dico un palazzo, ma neanche una casa propria, e vivere come gli ultimi dei pezzenti.(22)

Questi comunitardi che combattono salmeggiando ("Di poi che Dio sapeva, avanti lo crearlo che per un sol peccato l'uom si saria perduto..... di poi che Dio sapeva che si saria tra

(22) D.FO La colpa é sempre del diavolo" in "Commedio" pag.214.

dito cosi d'esser punito: crear non lo doveva)" (23) simboleggiano gli insorti di tutte le rivoluzioni i cui protagonisti muoiono di morte violenta prima di poter vedere affermarsi, lentamente e a fatica, le loro aspirazioni di libertà e di giustizia. Brancalone, il piccolo diavolo veneto un po' sfortunato, (il giorno della "rivolusion celeste" del "Lucifero diavolon" é stato scaraventato all'inferno per "errore giudiziario!) sostituitosi nel governo al duca ucciso in duello commenta cosi la strage degli eretici: "Fine della rivolusion!.... Me despiase, digo la verità....Me despiase, poveri ribeli vardali là, che i par tanti sachi sbusai pien de sangue! Me despiase perché a pensarghe ben i g'avea reson. I g'avea reson! I gera in pochi perché i altri i dorme sempre! sempre i dorme! No sti a far frecaso, benedeti, che i se desvegia davero e i xe guai per noi altri..... Lasli dormi; e dormi anca voialtri: beati, tranquili e inso-

---

(23) D.FO La colpa é sempre del diavolo" in "Commedie" pag.213

gnive da i imperiali, che i vince sempre. Par adesso!"(24)

Brancalone parla in seconda persona plurale: era una chiara provocazione diretta al pubblico, il quale reagiva con fischi o applausi a seconda delle circostanze. A parecchi questa ironia non piace, la trovano urtante. Così il Rebora: "Lo spettacolo attende continuamente i movimenti assurdi e le battute assurde, di Fo (é nell'assurdità, nella sfida alla logica, la possibilità di Fo autore cioé nella immediata dipendenza dell'attore Fo). Invece anche lui vuol essere didascalico per riprendere fiato, farne una provvisoria e tirare avanti in un alternarsi veloce di centri raggiunti e abbandonati dal fuoco tambureggiante e caotico del dialogo, e da mediocrità e qualunquismi che vorrebbero insegnare al pubblico come il mondo veramente é....." (25)

I "qualunquismi" suddetti sono invece un preciso invito

---

(24) D.FO La colpa é sempre del diavolo in "Commedie" pag.320
(25) R.REBORA in "Sipario" ottobre 1969

a non scaricare sempre su qualche indefinibile e inaffera-
bile entità le cause immediate di ogni ingiustizia: "Save-
va mi che andava a finir così.....-protesta Brancalone,
incolpato dalla ragazza Amalasunta di essere, lui diavolo,
la rovina del mondo - I altri rovina....i pesta, i massa, i
brusa, i combina un saco de porcherie, i combina la tera che
la par de gesso: de gesso, per tante osa de morto che ghe in
giro, che t'intopichi dapertuto! Po', a la fin, de chi xe
la colpa? De quei che i fa i giochi de prestigio con la re
ligion, la morale, la politica, che i mete insema, come dren
to una bela torta coi lupini e le ughete, tanto il comercio
che la guera, le benedision e le spade, le bandiere, el mi-
lite ignoto e la saccoccia de i baiocchi? No, tranquili, i sior
de la torta coi lupini no i ghe c'entra: <u>la colpa xe sempre
del diavolo</u>: l'é lu che 'l fa tuto! Xe ora de finirla
Se ti vol saver: quel poco che g'ho imparao mi, mi <u>l'ho im-
parao da voialtri</u>!! Se da che mondo xe mondo che vago a sco-
la da i omeni; e in sta scola, me ritrovo a esser sempre lo
ultimo dela classe, sempre a l'ultimo banco coi ripetenti stan
goni! Mi, picolo, perverso? Un diletante son, un diletante!"

(26)

Umane infatti sono le responsabilità dei mali terreni, perché uomini sono i violenti, qui impersonati dai soldati dell'imperatore, che sempre, in nome del potere, fanno il deserto e lo chiamano pace: "Siam gli imperiali/e non ci ferma nessuna ragione/né legal né civile né umana:/di pretesti per far l'invasione/ne inventiamo a bizzeffe ogni dì. Col pretesto di mettere pace/in un popolo che sta in rivolta/arriviamo tremila per volta/e la pace dei morti portiam.

Che ci importa se gli uomini onesti/van gridando che siamo schiavisti,/prepotenti coi poveri cristi:/ chi ci tigna bordone l'abbiam!„(27)

Da come si presenta il contenuto di questa commedia, francamente é difficile comprendere perché la si sia definita "tipicamente prepolitica" come scrive 'Paese Sera':..."La commedia

---

(26) D.FO La colpa é sempre del diavolo pag.319

(27) Ivi pag.321.

si delinea tipicamente prepolitica; valga per tutti l'accento satirico concernente lo sperpero del pubblico denaro e il riferimento implicito nel titolo all'abitudine a attribuire le "colpe" di tutto ad una inidentificabile identità vacua e generica, il "diavolo". E questa é la morale della favola.

Neppure in punto di morte i personaggi qui rinunciano" alla battuta e questo appare come molto significativo..... Aspetto grottesco e surreale."(28)

Bisogna però tener presente che la recensione qui riportata é del '74 e nei nove anni che intercorrono fra il '65 e il '74 l'invito di Fo all'impegno politico si é andato gradatamente evolvendo verso forme più dirette.

Di parere opposto - che cioé i contenuti politici della commedia siano espliciti ed espressivi in forma avanzata - é invece "La Stampa": "Dieci anni non hanno intaccato la validità né diminuito il vigore di una satira che sparava a zero

---

(28) "Paese Sera" 20/5/74

contro i potenti - governo, generali, alto clero - e i loro connubi e le loro frodi ai danni del popolo, che bersagliava la prepotenza e l'invadenza degli americani (era il tempo dell'impegno USA in Vietnam). Ora é bastato qualche aggiornamento perché lo spettacolo funzionasse."(29)

Ma giustamente osserva, ancora "Paese Sera", che non troviamo qui nulla di paragonabile alla puntigliosa documentazione storica caratterizzante Mistero Buffo, la giullarata che segue di quattro anni a La colpa é sempre del diavolo. Questa é infatti "un testo di Dario Fo ambientato in un Medio Evo di maniera nei confronti del quale l'autore non ha alcuna inibizione filologica e storiografica (preoccupazione, non inibizione, che é evidente invece in Mistero Buffo); quello che a Fo interessa é l'occasione per far scattare un'inesauribile e molto tipica vena comica, la possibilità di valersi dei personaggi in pura funzione dell'intrigo e in ultima ana-

---

(29) "La Stampa" 8/2/'74

lisi dello spettacolo, della pura spettacolarità. Sono evidenti d'altra parte le preoccupazioni intorno al costume, il comportamento, i visi." (30)

Anche Edoardo Fadini ne sottolinea il carattere farsesco, ottima occasione, per la fantasia di Fo, di dispiegarsi liberamente con felice esito in invenzioni comiche d'ogni sorta: "..Il lavoro, con le gags fulminanti, il ritmo allucinante, i colpi di scena,i falsi comicissimi mattatoi, squartamenti, pagliacciate calibratissime, duelli, processi ecc... é probabilmente fra quelle che in modo più lineare hanno caratterizzato una certa fase della produzione di Fo.

La tradizione popolare (della maschera, favola a canovaccio racconto eroicomico, linguaggio misto tra dialetto lingua parlata e citazione, gesto mescolato all'acrobazia e alla pantomima) vi é utilizzata a piene mani senza preoccupazioni stilistiche o di coperture "colte" ma badando all'effe

---

((30) "Paese Sera" 20/5/'74

to immediato, senza risvolti o sottintesi e puntando a riferimenti che la gente deve cogliere con chiarezza, senza sforzi, magari sulla cronaca del giorno quando questo é utile."(31)

Così pure "l'Avanti" che coglie anche la volontà di Fo di indurre gli spettatori a riflettere: "La comicità di Fo é fatta tutta di ritmo, di invenzioni, digressioni con radici profonde nella commedia dell'Arte, nella popolare "farsa" nel teatro elisabettiano, nell'espressionismo nel surrealismo. Nella linea logica dell'azione ogni tanto si aprono a spirale improvvisazioni che sembrano far parte di un altro spettacolo e che ripiombono dell'azione dopo aver svolto la loro funzione di sdrammatizzare la situazione e tenere estraniato il pubblico per fargli comprendere meglio il momento politico del lavoro. Così in La colpa é sempre del diavolo". (32)

---

(31) E.FADINI in "Rinascita" 2/8/'74
(32) "Avanti" 6/12/73

Non si deve ad ogni modo dimenticare che tale momento politico, imperniato sullo scottante tema del cattolicesimo come strumento di oppressione é espresso in modi e forme adeguate agli anni di composizione della commedia. Logicamente, come attesta Fo nell'intervista già riportata, bisognava "dare molto spazio al gioco farsesco" per "toccare il clero e la religione".

Non un imperialismo generico, assunto a simbolo di tutte le oppressioni della storia, ma il concreto imperialismo USA che sta proprio allora iniziando l'intervento in Vietnam, é il bersaglio della commedia successiva, l'ultima scritta per il teatro commerciale: La signora é da buttare.

E' il 1967. "Questa Signora é da buttare - scriveva del lo spettacolo Ettore Capriolo - che da qualche settimana si va replicando a Milano con la consueta affluenza di pubblico, sembra iniziare una terza fase dell'attività drammaturgica di Dario Fo; la più sciolta dalle convenzioni teatrali vigenti, la più aperta per quanto attiene alla struttura... Qui

la vicenda vera e propria ha soltanto il valore di un canovaccio: non pretende a un discorso unitario vero e proprio e non ci chiede neppure di seguire con attenzione le sue peripezie. E' puramente un'armatura nella quale inserire delle gags, e ogni gag ha il suo sviluppo autonomo.

Non serve cioé se non raramente, a portare avanti l'azione ma parte da un determinato incidente nell'azione stessa....e volge un discorso autonomo....Gli elementi di cui Fo si serve appartengono ancora al repertorio più tradizionale: scambi di persona, schiaffi male indirizzati....uomini in mutande, donne innocentemente volages etc....Ma dal 1963 le cose sembrano cambiate.

Il discorso diventa meno astratto, il filo conduttore acquista maggiore importanza, al divertimento si accompagnano preoccupazioni didattico - moralistiche sovente espresse in termini volutamente didascalici e intenzionalmente provocatori. Fo non si accontenta più di svagare il suo pubblico, ma cerca di scuoterlo e turbarlo mettendolo a confronto con

alcuni motivi di riflessione - solitamente abbastanza generici - forniti dall'attualità. Curiosamente ottiene lo stesso successo se possibile ancor più accentuato (ne fanno fede le cifre degli incassi), che aveva accolto gli spettacoli precedenti dove queste preoccupazioni non esistevano. O almeno esistevano solo marginalmente: il personaggio della ragazza che da condizione di oggetto arriva gradatamente a prendere coscienza di se stessa magari attraverso una storia d'amore si ripresenta infatti con continuità. Ora poichè sembra difficile credere che sia improvvisamente mutata la base politica da cui Fo attinge i suoi spettatori (la sua compagnia continua ad agire in teatri prevalentemente frequentati da un pubblico che si suol definire borghese) le ragioni di questo persistente successo devono essere cercate altrove. La principale é che l'elemento didascalico-naturalistico....é inserito in un contesto scenico capace di offrire motivi di attrazione sufficienti anche a chi può provare irritazione di fronte alle cose che si sente enunciare.....(33)

(33) E.CAPRIOLO in "Sipario" ott. '67

Il lavoro é effettivamente violento, una dura presa di posizione contro tutto il sistema americano, dalle sue manifestazioni più aggressive - il razzismo e la guerra vietnamita, la violenza diffusa-agli aspetti esasperatamente consumistici.

"Ambientata in un circo americano del 1860 La Signora é da buttare ha il ritmo di uno spettacolo da circo; acrobati clowns, danzatori, acrobati sulla corda e artisti da trapezio vanno avanti e indietro. Centinaia di congegni che rotolano e rombano, il ritmo é frenetico; la gioia straripante, orgiastica. Fo e la sua compagnia cantano, ballano, scherzano, si esibiscono sul filo, eseguono straordinario acrobasie. La sua causticità verbale, che il dialetto milanese rende più rapida, sono esilaranti ma alla fine il gesto e il movimento finiscono per prevalere sul linguaggio...A poco a poco, tuttavia uno capisce che la gioia era adulterata dalla tragedia, chiaramente significata dalla morte di una colomba a Dallas. La signora che bisogna buttare é la padrona del cir-

co, un P.T. Barnum di sesso femminile e di una certa età, che rappresenta il capitalismo americano. Un momento prima della morte, viene sollevata sopra un lavandino nella posa della statua della libertà, e quindi ascende a un cielo imbottito di beni di consumo - un rituale appena accennato - che deride alla Chiesa e allo Stato. Il circo di Fo é una metafora dello stato industriale, una vasta burocrazia di macchine e di trapezi, nella quale l'uomo tiene celato al pandemonio della collettività, la propria individualità, una marionetta in un circo tirannico di ingiustizia, di pregiudizi, di delitti di violenza. La Signora é da buttare segna anche l'inizio del periodo brechtiano di Fo, nel quale i suoi panorami episodici della storia italiana che includono canzoni, danza e mimo e dialogo, sono messi a fuoco dalla satira politica, che é didattica ma mai banale. Da quel momento non ha più nascosto la sua critica al sistema politico italiano, persino la delusione che gli ha procurato il comunismo italiano, che egli considera oggi burocratico e corrot

to....."(34)

La critica al comunismo italiano é però ancora da venire, e quanto al periodo brechtiano non é esatto affermare che ha inizio solo ora.

Non è da questo momento soltanto, infatti, che le vicende politiche contemporanee costituiscono la materia prima del teatro di Dario Fo. Vero é invece che il riferimento ad esse si approfondisce, si amplia, diventa più specifico; ad essere messo sotto accusa non é genericamente "il sistema" ma un sistema ben preciso, chiamato per nome senza alcuna esitazione: il sistema capitalistico ed imperialistico, con tutto il suo carico di violenza contro i popoli oppressi.

La commedia non ha una trama vera e propria, é poco più di un canovaccio ma la dissoluzione della struttura formale unitaria non deve far pensare ad un lavoro improvvisato: il

---

(34) S.SOCCIURSO op.cit.

contenuto politico immediato non va cioé a discapito della tecnica teatrale, che rimane, al contrario, accuratissima.

Infatti "una parte degli interpreti sono veri clowns, gli altri si sono allenati ad esserlo esercitandosi per qualche mese col trapezio (Franca) con strumenti musicali, attrezzi, negli esercizi a corpo libero, nelle camminate e soprattutto nell'uso della voce: falsetti, sgarrate ecc.... badando bene di non risolvere il recitare clownesco in una mera imitazione, ma in una rinvenzione epica tendente alla creazione di maschere. E proprio per realizzare un autentico ruolo di maschere (e non di personaggi letterari) gli attori non avranno trucco sul viso, e i costumi saranno sì variopinti, ma completamente rinventati rispetto ai tradizionali abiti da pagliaccio del circo. In poche parole, tutto dovrà essere allusivo e non naturalistico-imitativo. Saranno i gesti, i ritmi vocali, le camminate e soprattutto la situazione scenica a rappresentare i personaggi, più che il costume, il trucco e gli altri effetti della consuetudine clownesca."(35)

---

(35) D.Fo La signora é da buttare Einaudi 1975 pag.6

A questo punto si impone una valutazione complessiva sul primo periodo della produzione di Fo, quello che viene comunemente definito a torto e a ragione il suo periodo "borghese".

"Il Mondo" per esempio, diversi anni dopo la "svolta" giudica che Fo" dovesse rompere con la sua prima maniera, e cercare di superarla radicalmente, proprio per non correre il rischio di restarne prigioniero e di invischiarsi in un repertorio che avesse finito col coinvolgere la sua vocazione satirica e civile nelle volute di un'ammiccante complicità".

Rimanere nel circuito commerciale avrebbe cioé bloccato la maturazione artistica di Fo, che avrebbe cercato compromessi" crogiolandosi all'interno di tensioni ammorbidite, di piccole e garbate insolenze, accolto con sorrisi e applausi (il teatro borghese é indubbiamente più tollerante di un circolo ARCI!).....É invece in questo nuovo Fo che sembra usare del teatro solo strumentalmente, per il teatro si sente un

vero grande consolante amore"(36)

Un giudizio complessivo sulle commedie dà "l'Eco degli Oratori" in occasione della loro pubblicazione in tre volumi da parte di Einaudi nel 1975: "In tutte é profusa l'aria di capovolgimento della vita come nei primi lavori, ma é meglio delineata una volontà di svelare il vero modo di agire di determinare capoccia sulle spalle e a danno del povero "tapino" che trova però il suo riscatto attraverso colpi di scena a non finire, soluzioni con ritrovati scenici nuovissimi che afferrano lo spettatore e lo spronano a pensare sulla politica dell'umanità e della legge. Dal furto legalizzato come speculazione edilizia e raggiro politico a intrighi internazionali per concludere un affare vantaggioso a qualcuno, prendendo quale appoggio la storia o la religione (La colpa é sempre del diavolo).

---

(36) "Il Mondo" 27/9/73

L'intelaiatura teatrale ben approntata dall'attore-autore-sperimentatore attraverso un gran numero di repliche é sempre molto solida e la risata é smorzata dall'insieme dell'intreccio che presenta, sia pur in tono passamente esaltato, situazioni reali congegnate con una sottile arguta presenza.

Fo si destreggia nel capovolgere la narrazione con uno stile unico nel suo genere senza mai ripetersi.

Nel complesso é una raccolta di testi che merita una lettura appropriata, convincente e interessanti per il loro valore di originalità e perfezione scenica.

Un umorismo balordo per eccesso ma ben inquadrato che raggiunge alti punti di ilarità e nello stesso tempo i punti dolenti dei contesti sociali in cui viene ambientato.

Pièces valide, quindi, e dimostrare pienamente le multiformi capacità dell'autore."(37)

---

(37) "L'Eco degli Oratori" 1/3/75

E sempre a tal proposito così si esprime Vito Pandolfi: "Sotto una brillante veste pantomimica si nasconde in Fo la classica teatralità italiana, il nostro specifico umorismo.....Le sue manifestazioni stilistiche si adeguano al gusto evoluto dei teatri di prosa.

Lo stesso genere che negli altri comici trova forme popolari ed evidenti, in Dario Fo si avvale di una più sottile allusività, di un umorismo approfondito, libero, fantasioso, che supera il riferimento realistico per raggiungere la sfera del grottesco nell'ordine del fantastico di marca hoffmaniana....."(38)

L'espressione "supera il riferimento realistico" non va tuttavia interpretata nel senso di un teatro che trova appagamento nel puro gioco fantastico. Dovrebbe essere ormai chiaro, come attesta anche la pagina di Fo qui riportata a proposito di La Signora é da buttare, che l'allusività

---

(38) V.PANDOLFI op.cit.

di personaggi, oggetti e situazioni é sempre diretta esclusivamente alla rappresentazione del reale e mai al travestimento o alla deformazione di esso, sia pure per scopi che si possono definire estetici.

Paragoni con autori o esperienze di teatro genericamente definibili come "avanguardia" se ne possono certamente fare, e con Fo se ne sono fatti molti.

Ma, al di là di somiglianze effettive, che derivano dal contatto di Fo con tutta la cultura europea progressista, sembra un po' mancare di fantasia il volergli attribuire ad ogni costo un'etichetta.

I ritmi con cui Fo recita hanno una dimensione e un'origine popolare (ricordare quanto si é detto a proposito delle Farse), ed é perciò molto facile individuare analogie che rimangono , però, inevitabilmente esteriori.

Abbiamo visto come, partendo da un primo presupposto critico (la demitizzazione dell'aspetto retorico di una certa cultura) abbia sviluppato tematiche progressive ed attinto

dalla realtà le situazioni da presentare in teatro, per giungere infine ad un punto di rottura. Perché? Quale problema morale e politico si pone alla compagnia Fo - Rame, sì da porre in discussione radicalmente la propria posizione nel circuito teatrale tradizionale? Non é forse in testa agli incassi, segno evidente che il pubblico premia un modo intelligente e coraggioso di dire cose vere anche se scomode? Il nodo era proprio lì, in questo punto che non era sfuggito all'attenzione della critica: nella citata recensione di Capriolo a La Signora é da buttare questo fatto veniva spiegato con la bravura dell'attore Fo: é così bravo che si digerisce tutto, si accetta anche quello che non piace.

Ma può bastare questo? Evidentemente no.

Scriva Franca Rame della scelta che trasforma la compagnia Fo - Rame nell'Associazione Nuova Scena: "Il pubblico cresceva di numero ad ogni spettacolo. Dal 1964 al '68 siamo rimasti sempre in testa a tutti gli incassi delle maggiori compagnie italiane, ed eravamo tra quelli che tenevano i

prezzi più bassi. Ma é proprio alla fine della stagione del la Signora (1968) (un vero e proprio record d'incassi) che maturammo la scelta di lasciare le strutture consuete del teatro ufficiale: ci eravamo resi conto che,a parte la reazione becera di qualche reazionario fra i più ottusi, la grande borghesia, alle nostre "sculacciate" reagiva quasi con piacere. Masochisti? No, eravamo diventati senza esserceno resi conto, i sollecitatori del loro ruttino digestivo. Il nostro "fustigare" accentuava la loro circolazione sanguigna, come le nerbate di betulla dopo la sauna ristoratrice. Insomma, eravamo diventati i giullari della borghesia, grassa e intelligente. Questa borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera spietata attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione che la denuncia dei suoi "vizi" si esaurisse dentro le strutture, gestite dal suo potere.

Perché ci si può prendere gioco del potere, ma se lo fai all'esterno ti bruciano! Ecco cosa avevamo capito: per sentirci coerenti con il nostro impegno politico, non basta-

va più considerarci artisti democratici di sinistra pieni di simpatia per la classe operaia e per gli sfruttati in ge nere. La simpatia non bastava più. La lezione ci veniva direttamente dalle straordinarie lotte operaie, dal nuovo impulso che tutti i giovani stavano dando nelle scuole alla lotta contro l'autoritarismo, l'ingiustizia sociale le spinte per un nuovo rapporto con le classi sfruttate, per creare una nuova cultura. Dovevamo smettere di fare gli intellettuali che, comodamente sistemati dentro e sopra i propri privilegi di casta, si degnano, bontà loro, di trattare anche i problemi degli sfruttati.

Dovevamo deciderci a metterci interamente al loro servizio: diventare i giullari degli sfruttati. (39)"

Questo significa che un passo decisivo si impone e verrà compiuto ben presto.

"Con La Signora é da buttare - scrive infatti M.de Poli -

---

(39) F.RAME Introduzione a "Le commedie di Dario Fo" Einaudi 1975.

Fo ha ormai raggiunto il punto di rottura: non fa più della commedia "borghese", ma non fa ancora del teatro "politico" nel senso che non ha ancora operato una scelta definitiva di campo e quindi di pubblico a cui rivolgersi. L'esperienza del '68 si incaricherà di risolvere questa contraddizione. Quando un giorno si farà la storia dei mutamenti che questo anno, con tutto quello che rappresenta, ha prodotto nella mentalità e nel comportamento degli intellettuali e degli artisti italiani, a pochi certo si potrà riconoscere una coerenza teorica e pratica come quella dimostrata da Fo"(40).

---

(40) M.DE FOLI op.cit. pag.87

III

ALLA RICERCA DEL NUOVO REFERENTE POPOLARE E P R O L E T A R I O

L'espressione "giullari del proletariato" riportata da Franca Rame chiama in causa i due termini che qualificano tutta la seguente fase teatrale di Dario Fo. La scelta del termine "giullare" rappresenta la volontà polemica di riallacciarsi alla tradizione popolare, contro i secoli di oblio cui l'ha condannata la cultura ufficiale.

Essere giullari del proletariato significa dunque restituire alla classe oppressa la sua cultura, la cultura che essa ha prodotto e di cui lo sviluppo capitalistico l'ha derubata insieme al controllo della produzione.

Un importante passo in questa direzione rappresenta, già nel 1966, lo spettacolo di canzoni popolari Ci ragiono e canto (n°1) frutto della collaborazione di Dario Fo con il Nuovo Canzoniere Italiano e l'Istituto Ernesto De Martino per lo studio della cultura popolare. Parecchi gruppi regionali portano

il loro contributo, dal sardo Coro del Galletto di Gallura al Gruppo Padano di Piadena, e così pure cantastorie come Giovanna Baffini e Rosa Balestrieri, tutti insieme, offrono un inedito spaccato delle tradizioni canore dell'Italia "altra", quella che i libri di scuola ignorano ed il neocapitalismo tenta di far dimenticare.

Che cosa significa per Fo assumere la regia di questa rappresentazione popolare? Significa che gli "interessa soprattutto un passato che sia attaccato alle radici del popolo, cioé che parta dalle manifestazioni di vita e di cultura del popolo, come fonte essenziale di solidità e di ampiezza di rappresentazione sia della vita sia della cultura, per poter esprimere nuove ricerche e saggiare nuove indagini, sulla base quindi del concetto del "nuovo nella tradizione"(1)

Ma é una tradizione, questa, a cui non ci si può rifare pacificamente, senza cioé impostare un grosso discorso ideo-

---

(1) M.DE POLI op.cit. pag.87

logico e politico. Il materiale dello spettacolo, interamente originale, dà subito ai ricercatori la sensazione di trovarsi di fronte ad una concezione del mondo unitario, e non, come vuole un diffuso luogo comune, all'insieme farraginoso dei pezzi di scarto della cultura ufficiale, poi raccolti e composti "ingenuamente" dalle classi subalterne.

Sembra trattarsi invece, come é scritto nel documento di presentazione dello spettacolo, "non solo e non tanto" di "una cultura contrapposta, e ricca di momenti autonomi nei confronti di quella egemone" quanto piuttosto di "una vera e propria civiltà....una cultura con una sua propria tradizione e delle proprie direttive di sviluppo, con un proprio modo di rielaborare ciò che assimila e fornita soprattutto di una grande capacità di difesa dei propri valori, e di resistenza nei confronti di quelli della classe dominante....Raramente il mondo oppresso si era rappresentato con i suoi propri mezzi in un racconto così complesso, dove il passato vi appare come contemporaneo, il presente come storia, la trasposizione teatrale ch

me un prolungamento di realtà distinte e compresenti, dove la rivendicazione si apparenta con il modo di cantare, sposarsi, morire, ballare, nascere e con il modo di costruire un nuovo mondo.

Non si tratta quindi di uno spettacolo di "folklore", ma di uno spettacolo sulla civiltà proletaria, considerata quale punto di riferimento da cui é necessario partire per l'affermazione di una cultura alternativa che sia in grado di resistere in ogni settore alle pressioni dei fenomeni di integrazione propri della società neocapitalistica".(2)

Un punto importante che può metterci sulla traccia delle origini della cultura popolare é proprio questo ultimo dato riguardante l'integrazione.

"Oggi, infatti - scrive Sergio Vecchio nella nota introduttiva a Gi ragione e canto nº2, (riedizione integrata da nuovi contributi, 1969) il prole-tariato non canta più. An-

---

(2) Documento di presentazione a Gi ragione e canto Edizioni musicali Bella Ciao 1966

che questo é un risultato della tendenza ad impedirgli di ragionare: un effetto, non il meno disastroso, dell'alienazione. I metri, i ritmi, i tempi dello sfruttamento hanno stravolto il rapporto del produttore con il suo tempo vitale, hanno ucciso quella creatività. Lo stile di vita che si fonda sul consumo, il distacco dalle radici prodotto dalle necessità dello sfruttamento intensivo, gli hanno lasciato aperto un solo fronte immediato: quello della lotta. D'altra parte c'é chi canta per lui: magari anche le sue vecchie canzoni "riscoperte" o con il rispetto filologico per il "documento" (ed é il caso migliore) o facendone "pezzi" da mettere in circolo affidati al divetto di turno, all'esecuzione smaturata, al gestire stereotipato e privo di senso. La capacità d'integrazione da parte del sistema può essere inesauribile."(3)

Se dunque il proletariato non canta più a cagione della

---

(3) S.VECCHIO, nota introduttiva a Ci ragiono e canto nº2 Bertani Editore, 1972

razionalizzazione capitalistica che ha stravolto i tempi naturali del lavoro, ciò significa che ritmo e lavoro, lavoro e canto erano legati inscindibilmente e la distruzione dell'uno ha causato l'abbandono dell'altro. Ecco così demolito il mito mandarinesco dell'origine aristocratica della cultura, e riportata alla luce una verità originaria.

Sostiene Dario Fo: "C'é un tipo di canzone popolare nel nostro paese, che ha influenzato la tradizione musicale di tutta l'Europa: le canzoni a ballo. Quando sentite Carissimi, Marcello, Bach, sentite ritmi e temi musicali che tutti credono siano stati inventati di sana pianta da questi musicisti.

Non é vero: l'origine é popolare. Per esempio c'é una canzone che si intitola Fiori tutto l'anno: é un'antichissima canzone siciliana. In una certa aria di Benedetto Marcello per esempio si possono scoprire cadenze che derivano da un canto di lavoro. In Sicilia, ci sono caverne enormi dove lavo

rano i "cordari", artigiani che tessono corde. Si mettono cinque da una parte e cinque dall'altra e ognuno ha nelle mani due cordicelle e cerca di farle girare. Fa: uno, due; uno, due.... Poi passa sotto la cordicella dell'altro.

Nel passaggio della cordicella da una parte all'altra i piedi devono fare un passo quasi di danza. E per farlo insieme sono costretti a cantare, a dargli un ritmo.

Il ritmo di quella canzone é nato da questo ritmo di lavoro. Non sono solo a sostenere questa tesi: lo diceva già Plekhanov che il gesto, il ritmo, la danza derivano dal lavoro dei popoli. Da dove viene, per esempio, lo strambotto? Dante ha scritto uno studio importante sullo strambotto. In Francia, per esempio, tutta la poesia di corte del medio evo viene dallo strambotto. Ma dadove viene lo strambotto? Ancora una volta, deriva da un canto di lavoro. C'é un modo di spingere i remi sulla laguna; la barca é lunga e stretta; il rematore rema con una lunga pertica, con un movimento ondulatorio avanti e indietro; e per questo, dev'essere agile e capace di

mantenere bene l'equilibrio.

Inoltre, spinge il remo sempre dalla stessa parte, e deve riuscire a fare andare dritta la barca. Così il suo movimento deve avere un ritmo preciso e uguale; mentre vi si abbandona, il rematore canta. C'é una canzone formidabile, che si chiama Peregrinazioni lagunari, é una lunga canzone, che dice: "Sono stato in un'isola dove c'erano tante belle ragazze, che soffiavano nel vetro; ne usciva un suono che somigliava a quello della spinetta. Oh, come erano brave le ragazze!..... "Il ritmo della canzone é determinato dal ritmo con cui si porta la barca.

Altro esempio: c'é un canto che é fatto su ritmi di sette e otto piedi: é un canto di pescatori, quando tirano le reti. La canzone dice: "Madri, voi che avete i figli in prigione, non piangete; dovete piangere quelli che sono in Vicaria (é la più terribile prigione di Palermo). Quelli sì che hanno perduto ogni speranza di libertà". A tratti possono cantare bene, perché non fanno alcun sforzo; nei momenti in cui tirano più

forte strillano. Il ritmo é di sette, poi di otto: chi conosce la poesia provensiale o occitana, o picarda, riconosce quel ritmo. A scuola ci insegnano che l'hanno inventato gli aristocratici: ci fanno credere che il popolo non ha inventato niente. (Quando dico popolo, parlo degli sfruttati, non certo della borghesia). Ora, dico, é il popolo che ha inventato i suoi canti per lavorare meglio, per non andare fuori tempo - é importante andare a tempo con gli altri, mentre si tirano le reti, se no il pesce scappa. A scuola, non ce lo dicono mai qual'é l'origine di tanta musica.

E la musica di Chiesa, da dove viene? Dal popolo. C'é stata una specie di rivoluzione nelle chiese, quando si é fatta entrare una terza voce. Questa voce, era quella del popolo: per farla entrare nel canto, ci si é serviti della terza divinità...Nel nostro Ci ragiono e canto n.3 Ciccio Busacca, Piero Scaiotto, Carpo Lanzi, cantano a tre tenendo ritmi a tre a quattro, a sette tempi: é la lezione della tradizione popolare." (4)

---

(4) D.FO, in E.ANTESE, op.cit., pp.17-18

Su questa linea si muove appunto lo spettacolo, che sottolinea in tutto e per tutto lo stretto rapporto musicalità - - gestualità, in particolar modo gestualità del lavoro.

Il vasto repertorio dello spettacolo annovera infatti canti di ogni parte d'Italia che toccano ciascuno dei momenti fondamentali della vita umana: nascita, morte, amore, lotta, fede e lavoro. E canto di lavoro non significa solo canto che tratta di argomenti di lavoro, ma canto che é un vero e proprio strumento di lavoro. Un esempio tipico é il canto dei Battipali, riportato assieme con la spiegazione della sua origine data dal Pullé: "Battipali si chiamano gli artefici impiegati nel piantare le palizzate ed hanno una cantilena tradizionale senza della quale non potrebbero (per quanto assicurato) far il loro mestiere. Sei od otto uomini raccolti in gruppo attorno ad un palo, mezzo dentro e mezzo fuori della bellétta, tengono afferrato con dodici o sedici nerborute braccia un grosso e pesante cilindro di legno. Uno di loro intona un verso della canzone e tutti gli altri in coro fan-

no eco colla voce mentre sollevano in alto e lasciano piombare il battente che cade sonante sul palo, nel punto che il ritornello finisce. Le canzoni dei battipali son varie ma si rassomigliano. Eguale é per tutte quante la musica, triste, monotona e terminante sempre in un ritornello che finisce in grido prolungato" (5)

Questo particolare aspetto, da tempo misconosciuto eppure importantissimo, concorre all'allestimento dello spettacolo.

Sempre nella presentazione il problema del gesto viene risolto nella sua assunzione come elemento scenico sostanziale: "I rapporti tra il canto e il gesto aprono un problema specifico. I ripetitori moderni di canzoni popolari si sono dimenticati del gesto o peggio ancora l'hanno sostituito con "il gestire". Eppure se, ad esempio, prendiamo una ninna-nanna qualsiasi, constatiamo che quel suo determinato andamento

---

(5) PULLE' nota al canto dei battipali in "Ci ragiono e canto" (n°1)

ritmico é stato causato dal gesto ondulatorio del dondolo e della sedia. Quindi cantare una ninna-nanna senza produrre il gesto o il suono strutturale del battere della culla o della sedia significa togliere un elemento fondamentale alla veridicità della canzone e alla sua bellezza (se ne ha). Inoltre, se si tenta di riprodurre da fermi una ninna-nanna registrata, non si riesce a ripeterne quel fondamentale vibrato della voce, quelle sospensioni nelle ripre se. Se invece ci si siede su una sedia e si dondola su quel ritmo, quei vibrati e quelle sospensioni si é costretti ad eseguirle. Ma questo discorso si può probabilmente estendere a quasi tutte le canzoni di lavoro, la cui ragione d'essere non é soltanto quella di un passatempo o di un diversivo, ma che anzi servono - come ha detto ad Alan Lomax un battipali di Venezia - a far fare meno fatica, ché se no senza comando " uno tira, l'altro molla e non si va d'accordo."

E' proprio tenendo presente questa determinante del gesto - che sta all'origine della struttura musicale di gran

parte del canto popolare - che é stato allestito questo spettacolo; badando però a trasporre il gesto originale in termini di linguaggio teatrale e non di pedissequa imitazione, perché la trasposizione anche perfetta della realtà sul palcoscenico risulta sempre falsa e ambigua.

Il gesto di lavoro o il canto d'osteria, lavati dal loro ambiente originario e trasportati sul palcoscenico, abbisognano di una ricostruzione, di una riinvenzione che ridoni loro quella carica e quella espressività che la semplice trasposizione non può strutturalmente riuscire a ottenere, data la presenza della nuova dimensione prospettica e il di verso punto di vista in cui é costretto lo spettatore."(6)

Il sottotitolo di Ci ragiono e canto n°1 é programmatico : Nasco/piango/Grido/ammazzo/mi faccio ammazzare/faccio all'amore/rido/mi affatico/prego/Credo/non credo/crepo: ad argomento della rappresentazione sono prese cioé le esperienze

---

(6) Presentazione a Ci ragiono e canto (n°1)

umane fondamentali. Le due successive riedizioni dello spettacolo Ci ragiono e canto nº2 (1969) e nº3 (1973) che costituiscono degli ampliamenti del primo, presentano invece la caratteristica di una più marcata attualizzazione, già riconoscibile dai rispettivi sottotitoli: "Vorrei cantar d'amore/e raccogliere gelsomini/ma non é tempo/é tempo di raccattar pietre/contro i padroni e gli assassini/poi tornerà il tempo dell'amor, e "E' una cosa bella assai/lu programma di l'operai/u programma di l'operai/chi lavora ora comanda." Accanto a parte del materiale originale, canti della civiltà contadina (Al iorn del judici, Le 12 parole della verità, Mare majé, Tu m'hai promesso quatte muccadora....) troviamo parecchie canzoni che parlano di avvenimenti dei nostri giorni, e di esse parecchie sono state composte proprio da Fo.

Parlano della dura condizione dell'emigrato (Povera gente) delle morti bianche (E' fatalità), della rivolta studentesca (Capissi pû nazott) degli uccisi di Avola (Avola), irridono all'autoritarismo padronale (Si mor padrone non si arrabbi) e chiamano alla presa di coscienza: "Non aspettar San

Giorgio - che lui!/ ci venga a liberare/non aspettar San Marco - che lui/ci venga a vendicare coi fanti e i cannoni"; come diceva il condannato di Isabella, tre caravelle un cacciaballe, "gli altri siamo noi".

Non é a caso evidentemente, che vien posto il collegamento tra la cultura contadina dai gesti lavorativi antichissimi e la lotta per il potere dei moderni proletari di fabbrica; e anzi si pone questa come espressione contemporanea di quella: " Questo terzo intervento - scrive il Collettivo la Comune nella prefazione a Ci ragiono e canto nº1 porta decisamente più avanti il discorso sulla cultura popolare: non più soltanto il recupero, mai inteso come operazione archeologica, alla ricerca della realtà da catalogare in polverosi scaffali di musei non più la denuncia dello sterminio attuato dalle classi dominanti nei confronti della concezione del mondo delle classi oppresse; ma anche....la funzione del nostro intervento come stimolo della creatività delle masse, come contributo alla presa di coscienza rivoluzionaria, partendo

dalle masse e nella enorme potenzialità delle masse ricercando i materiali da sintetizzare in spettacoli, per riproporli alle masse....Avviene allora che in Ci ragiono e canto nº3 tutto il discorso sul passato, sulla civiltà contadina, sulla realtà di classe del meridione, venga portato avanti dal punto di vista del presente.....Lo diciamo continuamente, durante i nostri interventi: il lavoro sul fronte culturale é essenziale per preparare il terreno alla rivoluzione. Ricordiamo: "un esercito senza cultura é un esercito ottuso e un esercito ottuso non può sconfiggere il nemico (Mao)".(7)

Una posizione sulla cultura popolare così poco accademica, ma con forte valenza politica non poteva certo suscitare attorno a sé il vasto ed indifferenziato consenso di tutta l'opinione pubblica genericamente "progressista".

Questa pagina scritta nel 1973, segue infatti all'animato dibattito, alimentato da entusiasmi e da polemiche che si

---

(7) La COSTA prefazione a Ci ragiono e canto nº3 Bertani edit. 1973

era già acceso fin dalla prima edizione dello spettacolo. Scriveva infatti il musicista Liberovici che si trattava di un'esperienza "importante nel senso che rappresenta il culmine di tutta un'attività di studi che negli ultimi anni sono stati fatti nel settore della cultura delle classi popolari."(8)

Ma, obiettava Cecchetto, l'impostazione ideologica di fondo è sbagliata, perché "si confonde con alcune storture di alcuni critici italiani, e, purtroppo, di movimenti di pensiero ricorrenti/all'interno del movimento operaio, che contrappongono la cultura delle classi subalterne a quella ufficiale, contrapposizione che li porta a vagheggiare una cultura della classe operaia in opposizione a tutta la storia della cultura delle classi dominanti".(9)
Si tratta, evidentemente, di due posizioni opposte, l'una

---

(8) S.LIBEROVICI, Io ragiono e canto anche a Roma, in "Rinascita", 8/10/'66

(9) A.CECCHETTO, Canti antichi e uomini d'oggi, in "Rinascita" 15/10/'66.

alternativa all'altra e non mediabili: contrapporre alla cultura ufficiale una cultura popolare, con la sua distinta fisonomia, o accentare la subalternità di questa a quella.

Bisogna imboccare decisamente una delle due strade e Fo fa la sua scelta: non "vagheggerà" la cultura popolare, ma riproporrà i contenuti di quel patrimonio culturale di cui il popolo é stato espropriato, cosi che esso possa riappropriarsene.

Ed é in base a questa decisione, di essere per l'appunto"giullare del proletariato" che Fo porta sulla scena, nell'ottobre 1969, a Sestri Levante, quello che é unanimamente considerato il meglio del suo teatro: Mistero Buffo, giullarata popolare in lingua padana del '400.

Secondo Marco De Poli é "il più tipico e completo spettacolo di Dario Fo, la sintesi di tutti i suoi punti di vista culturali, politici e teatrali, continuamente ripreso, rinnovato e aggiornato..... "spettacolo veramente unico nel suo genere, in cui per tre ore, solo sul palcoscenico, senza

l'aiuto di alcun artefizio teatrale, Fo presenta e interpreta una serie di testi medioevali in dialetto padano (spesso liberamente reinventati), tutti più o meno imperniati sulla critica popolare della religione e della Chiesa come espressione del potere. E' una piccola folla di personaggi diversi, ma tutti fortemente marcati dalla loro origine "giullaresca", attraverso i quali emerge realmente il senso di un mondo misteriosamente lontano e indefinito nello spazio e nel tempo, ma al tempo stesso presente e attuale nei suoi temi e nei suoi problemi." (10)

Ma cosa significa "giullarata" origine "giullaresca?" Chi erano esattamente questi giullari?

Abbiamo visto come Fo abbia sempre rivolto la sua più viva attenzione al patrimonio dimenticato della cultura popolare: il popolo e non artisti -superuomini di nietzchiana memoria - é infatti artefice di vere e straordinarie opere

---

(10) M. De POLI, op.cit. pag.90

d'arte, per esempio le cattedrali. "Studiando architettura - - dichiara Fo in un'intervista - mi sono interessato alle chiese romaniche.

Rimasi stupito come opere così poderose potessero essere espressione non di intellettuali o artisti con l'A maiuscola, ma di semplici scalpellini, di questi semplici operai e muratori, ignoranti e analfabeti. Scoprai 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 ufficiale."(11)

Ebbene di questi "paria" erano portavoce i giullari, portavoce del popolo, delle sue speranze, rabbie e istanze di liberazione, istanze umane ed evangeliche, ironiche, ribelli ed anticlericali.

Scrive infatti Roberto Mazzucco nel suo saggio sull'origine autoctona del teatro di Fo: "Qual é stata la funzione

---

(11) D.FO da un'intervista rilasciata a Cesare Fumari cit. in nota in L.BIANI, Attento Tolli teatro politico di D.Fo Bertani edit. 1975 pag.195

storica dei giullari, al di là del mero fenomeno spettacolare? I giullari erano i propagatori di notizie in tempi di forzata sedentarietà, di disinformazione totale. Erano divulgatori di costumi, agenti culturali. In Fo questo spirito propagantistico si é trasferito in una spiccata polemica politica. Accettata coscientemente l'eredità culturale, Fo tende a dilatarla fuori della sua ragione di provenienza. Muratori aveva chiamato i giullari "joculatores ex Longobardorum gente" e Fo é nato in provincia di Varese. I giullari erano diffusi soprattutto nella Padania dove i Comuni erano più forti e più lontani dai poteri centrali (il Papa e l'Imperatore)....Lo spettacolo giullaresco aveva bisogno di imbonitori. Il grido classico era: "audi bona gent!" Fo adopera per imbonimento versetti o canzoni.....Questa nostra corrente nazionale e popolare sommersa (più tardi) dall'esplosione umanistica universalmente, riaffiorava irresistibilmente qua e là con epigoni altissimi, Ruzzante, Folengo, Croce (uno dei personaggi delle farse di Fo si chiama Marcolfa come la

moglie di Bertoldo) appena può e come può."(12)

I giullari erano dunque veri e propri veicoli di cultura, erano i tecnici del divertimento, cioé coloro che gestivano gli spazi profani, quei momenti giocosi che il popolo medievale conosceva accanto all'austerità dei tempi liturgici. E' il titolo stesso dello spettacolo, Mistero Buffo, che ci richiama la sua origine medievale. C'erano i misteri sacri, aulici, liturgici, che si rappresentavano in chiesa a scopo edificante, ma non é sufficiente l'intensa partecipazione emotiva delle masse a farli definire popolari.

Popolari erano invece le rappresentazioni laiche, i misteri non aulici ma appunto buffi che il popolo metteva in scena sul sagrato. Il popolo, cioé il giullare, che portava così avanti un'alternativa laica; rispecchiando concrete tensioni sociali. Usare il termine "laico" a proposito di questi "misteri buffi" non deve trarre in inganno; evidentemente, da-

---

(12) R.FASSUCCO, Il teatro di Fo: italianità e libertà, in "Il Ponte" n.12 1967.

ta l'onnipresenza della religiosità, che nel Medio Evo permeava ogni articolazione della vita sociale, non si tratta, né in alcun modo lo potrebbe, di una concezione materialistica e irreligiosa della vita. Gli argomenti che i giullari proponevano all'attenzione dei loro ascoltatori erano comunque di stampo religioso, generalmente episodi biblici; ma ben diverso era l'angolo di visuale, la chiave di lettura di questi episodi, che perdevano il loro carattere sacrale per acquisire una concretezza tutta umana e popolare.

Ma essere vicini al popolo, voleva dire essere contro il potere che opprime, contro il padrone che sfrutta,..... ed anche contro il prete che benedice l'uno e l'altro. E il potere non li perdonava.

Condanne e persecuzioni colpirono a più riprese i giullari (es. Editto di Tolosa 1462), cui veniva tagliata proprio la lingua con cui avevano osato irridere l'autorità costituita, quando non anche la testa.

A scatenare l'ira dei potenti non era evidentemente tan

to questo o quel giullare troppo irriverente, quanto la funzione del giullare "per il fatto stesso che egli, lo dice il Muratori, nasce dal popolo e dal popolo prende la rabbia per ridarla ancora al popolo, mediata dal grottesco, dalla ragione, perché il popolo prenda coscienza della propria condizione. La nascita del giullare la racconto in Mistero Buffo. E' una giullarata del Duecento, che ho trovato nella biblioteca di Bagnasa, in siciliano. Il villano é schiacciato dalla protervia del padrone, il quale vuole portargli via la terra che ha reso fertile con anni di sudore e, offeso dalla sua resistenza, lo punisce possedendogli la moglie davanti ai figli; un oltraggio che per il villano é gravissimo, lo colpisce nei legami che egli ritiene sacri, é un oltraggio che nessuna forma di vendetta può lavare. Quel villano troverà la salvezza in una reazione che nemmeno lui avrebbe mai immaginato, nel diventare giullare, appunto, per aprire gli occhi al popolo, insegnargli a capire e soprusi del padrone.(13)

---

(13) D.FO in E.ARTESE, op.cit. pp.51-52

Ed al popolo il giullare insegna come "campare di cervello e non di piedi" e può farlo, perchè lui, un povero cristo, un v-illano oppresso e umiliato, é stato baciato da Gesù Cristo che gli ha dato la parola, una "lingua che buca come una lama e schiaccia vesciche dappertutto. Ed "é questa esperienza che gli ha dato la ricchezza e la possibilità di aprire la mente agli altri con le sue buffonate. Non é il "miracolo" del bacio che ha dato al villano le nuove facoltà di giullare.

E' sentire di dover armare tutti i poveri cristi del mondo di rabbia ribelle....che gli fa guizzare la lingua in bocca e muovere il cervello e le gambe andare da sole, e lo costringe ad andare in piazza a chiamare la gente perchè "faccia satira" con lui. Il giullare era un villano, un oppresso: come il villano forse é stato partorito anche lui da un asino, come racconta il giullare Natazone del primo villano nato sulla terra.

E se il giullare avesse l'anima, la sentirebbe come un

piombo, non potrebbe volare, perché l'anima gli peserebbe addosso e lo direbbe, come suggerisce Bonvesin de la Riva "Ringrazia Dio , anima, che non hai il sedere perché te lo riempirei di pedate." E' perché é nato senz'anima che il giullare può rifiutarsi di cedere ai ricatti della "buona coscienza" e pungere e mordere il padrone con la sua satira, e armare gli oppressi contro di lui.(14)

Per questo perciò il "Mistero" del Medio Evo poté spesso essere fonte di movimenti di rivolta.

"L'Unità" sottolinea questo aspetto dei testi medievali che Fo ha giustamente posto in luce: "La cultura popolare, la poesia, il teatro, la canzone sono serbatoi di impulsi alla ribellione, alla dolorosa e sanguinosa presa di coscienza della propria condizione di sfruttati. Da ciò la reazione della classe dominante. E' questo il succo di Mistero Buffo, rappresentazione popolare, Buffo in quanto ironico e grottesco

---

(14) Ivi, pag.140.

com'era nella costumanza dei giullari medievali.....(15)

La carica protestataria di cui si fa menzione appartiene senz'altro direttamente ai testi, originali, di cui sono citate le fonti.

L'apporto di Fo é quindi di tipo filologico, ma di una filologia che non consiste nell'asettico recupero archeologico, di quei brani, poichè la loro stessa riproposizione é già di per sé sola un'operazione culturale.

Dichiara infatti Fo nel corso del dibattito seguito alla presentazione dello spettacolo a Trieste..... "noi abbiamo fatto una scelta, tendenziosa magari; ci sono anche dei testi popolari che io chiamo arcaici, cioé quei testi ritrovati arcaicamente; De Martino, per esempio, ha fatto una ricerca sui testi popolari, abbastanza profonda, ma con interesse arcaico, da ritrovamento di tipo archeologico, e in certi momenti é molto pericoloso. I momenti che ci sono interessati sono i mo-

---

(15) "l'Unità" 4/1/'70

menti della presa di coscienza del popolo. Guarda caso dove ci sono grandi momenti architettonici, grandi momenti culturali, organizzazioni politiche, ribellioni, il legati, ci sono dei grandissimi momenti di teatro, di grottesco, e di ironia. E sempre, quasi sempre, c'é di mezzo il legame della chiesa. Il legame al discorso di Cristo.

Ce n'é uno siciliano.....<u>lamento di un servo a un santo crocefisso</u> (ve lo traduco): "Un servo, un tempo fa da questa piazza,/così pregava Cristo, e ci diceva:/Signore, il padrone mi strapazza,/mi tratta come il cane nella via;/tutto si piglia con la sua minaccia,/nemmeno la vita dice che é mia,/se io mi lamento, peggio mi minaccia,/coi ferri mi castiga e mi imprigiona, /quindi vi prego che questa mala ranza,/distruggetela voi, Cristo per me."
E' un pezzo di teatro, e parla Cristo adesso, inchiodato sulla croce, e dice: "Forse tu hai le braccia spezzate/oppure sei inchiodato come me?/chi vuole la giustizia, se la faccia/non speri che qualcun altro la faccia per lui./

Se tu sei uomo, e non sei testa pazza,/metti a profitto questa sentenza mia,/io non sarei sopra questa croce,/ se avessi fatto quanto sto spiegando a te."

Cioé Cristo denuncia l'essere stato inchiodato, perché non ha saputo combattere, perché non si é ribellato ai padroni. Ma la cosa importante non é tanto il testo, che é molto bello; la cosa importante é che questo testo é stato censurato, e i padroni l'hanno trasformato, l'hanno truccato, e l'hanno pubblicato, hanno imposto che fosse pubblicato in un'altra maniera.

State a sentire qual é la variante di questa scena: la prima strofa é uguale, cioé il servo chiede che sia distrutta la mala razza dei padroni, e cosa risponde Cristo tradotto dai padroni? Risponde: "E tu, ti sei scordato, testa pazza,/ quanto sta scritto nella legge mia?/ Sempre in guerra sarà l'umana razza/ se con le offese le offese castiga."

E' formidabile. Non devi rispondere alle offese con le offese, non devi ribellarti, stai buono, perché altri-

menti siamo sempre in guerra! Non é finito:

"A chi ti offende, bacialo abbraccialo/e in paradiso siederai con me./Gli ebrei mi hanno inchiodato su questa croce,/ e cielo e terra potevo disfare."

Mi sono lasciato inc-rociare io, che potevo disfare cielo e terra, e perché tu devi ribellarti? Fatti incastrare, e stai buono, non rompere le scatole.

Questa é la traduzione dei padroni, ed é la chiesa ufficiale che parla sempre così.(16)

Il critico Roberto de Monticelli coglie la dimensione "politica" della scelta dei testi, ma, trovando discutibile il valore storico della chiave di lettura fornita da Fo, preferisce inquadrarla nel contesto complessivo dello spettacolo come fatto teatrale; trova inoltre eccezionale il livello di maturità artistica raggiunta da Fo in Mistero Buffo, che di surrealistico e di cabarettistico non ha più nulla: ".....la scelta é stata indirizzata su quei testi che aper-

---

(16) D.FO in Compagni senza censura, vol.I Massotta 1970 pp.68-70

tamente rivelassero una partecipazione popolare al fatto religioso.....Ecco allora che lo sberleffo comico, un senso immediato e sboccato del grottesco, il piacere di una satira rozza ma efficace, un lievito ribellistico si possono riconoscere in quei testi; ma soprattutto si possono enucleare come ha fatto il Fo caricando i testi di energia interpretativa; ché quanto all'ipotetica carica ideologica attribuita così "a posteriori" si potrebbero discutere molte delle affermazioni che l'attore fa, legando l'una all'altra le varie scene.

Senonché queste illustrazioni didascaliche fanno parte persino stilisticamente dello spettacolo che va considerato in blocco. E qui allora bisogna prima di tutto lodare il Fo dell'abilità mimetica con cui, recuperati questi testi e impadronitosene come interprete li ha tutti unificati in una lingua padana mista di riverberi ruzantiniani: una lingua padana approssimativamente quattrocentesca non sappiamo quanto reale, così ritoccata e aggiornata com'é sciolta dai suoi

grumi arcaici: una lingua anche inventata e forse per questo affascinante.

Una lingua da attore, adattata alle esigenze anche fisiche d'espressione di un attore e di un mimo.

Come attore Fo ha compiuto un salto qualitative impressionante. Non c'é più traccia qui della sua dimensione di comico per quanto autentico, influenzato da un certo espressionismo cabarettistico e circense. Ha messo da parte anche quel suo così personale stile di recitazione (che era poi un recitare facendo finta di non saper recitare). Qui recita e come: applicando una mimèsi continua, duttile, sorprendente, passando alla Fregoli da un personaggio all'altro ma senza la minima traccia di naturalismo: fissandosi di volta in volta in maschere precise, strappate alla lingua e alla nebbia d'un tempo genericamente padano, lombardo, remoto, che si può pensare persino immaginario, se non fosse la recuperata attrazione interpretativa d'una realtà." (17)

---

(17) R.DE MONTICELLI in "Il Giorno" 16/10/69

Sulla stessa falsariga si muovono le recensioni dei critici di "Rinascita" e "Paese Sera" che, pur con una diversa sfumatura (severo Bruno Schacherl, più benevolo Elio Pagliarani) si trovano tuttavia d'accordo entrambi sul dieci e lode da dare al mimo e le riserve dovute al filologo. Scrive infatti Schacherl: "L'avventura di Fo nel circuito alternativo dell'ARCI (300 recite, 250.000 spettatori) è stato il fatto più rilevante dell'intera stagione. L'operazione aveva anche i suoi equivoci: da una parte i promotori - nei quali restava forte l'illusione populistica di una palingenesi, di una sottrazione alla sfera dei domini culturali attraverso un presunto rapporto diretto con le masse e una totale spontaneità del dibattito politico - culturale, dall'altra parte dello stesso pubblico, coinvolto non tanto (o almeno non solo) dalla provocazione di un fatto teatrale immediatamente politico; quanto alla mitologia anch'essa paradossalmente consumistica e "televisiva" del divismo di sinistra. Ma erano equivoci pressocché ineliminabili dopo anni di inerzia e rassegna-

zione.....Bene ha fatto, a mio giudizio, l'ARCI, a credere nella fecondità di un lavoro comune di un lungo periodo, che naturalmente non significasse monopoli di nessun genere, né controlli dall'alto, a battersi insomma per creare una dialettica reale, sola capace di rompere ogni crosta di paternalismo o di passività.....Nello stile di Dario Fo la lunga e dura esperienza di questi mesi ha realmente rappresentato un raffinamento dei suoi mezzi straordinari di clown e di attore popolare liberandosi di molte incrostazioni rivistaiole, ma anche da alcune superficiali indulgenze surrealistiche.... ha avuto il coraggio di scegliere una forma molto complessa, nella quale il rapporto col pubblico giocasse contemporaneamente al livello della comunicazione ideologica, e a quello della teatralità. Meno convincente appare l'impianto teorico della conversazione che regge la serie di scene, dove sarebbe facile criticamente contestare alcune tesi di filiazione romantica sull'arte popolare, sul rapporto nel Medio Evo dell'artista - artigiano con la classe dominante e in genere tut-

ta una serie di ipotesi appunto populistiche. Ma non é ciò che conta. Anche queste chiacchierate sono in realtà fatto scenico, escono dallo schema della lezione, passano in platea, più che come dottrine, come stimolo a una riflessione partecipe e autonoma, sulla quale l'emozione e la poesia delle scene recitate trovano poi il terreno più ricco per sciogliersi in un fatto teatrale assolutamente unico.

In effetti, alla base di questa riuscita, c'é una nozione culturale che va al di là delle teorie espresse da Fo, ma sta per così dire nei suoi nervi, nella sua coscienza psico-fisica....Ed é la nozione della teatralità storica che esce dal processo, per cui nell'atto teatrale le impalcature ideologiche, i miti le tradizioni stesse si riconducono a una sorta di fisicità del gesto, della parola, del comportamento, attraverso la quale passano una serie di dati sul rapporto dell'uomo col mondo che altrimenti andrebbero storicamente dispersi. Il mistero cui assistiamo diventa fisicamente protesta sociale perché lo stesso atto del rappresentarlo pone

di fronte un uomo, un giullare, un paria, per un momento vestito di panni regali e divini, ad una società."(18)

Pur ravvisando anch'egli in Mistero Buffo la presenza di una certa dose di populismo e di alcune grosse semplificazioni, elogia invece abbondantemente lo spettacolo Elio Pagliarani, che riconosce in Fo un attore completo, militante, uomo di cultura e non solo mimo: "Un Dario Fo in splendida forma, con misura, sicurezza, autorità e felicità espressiva eccezionale anche per lui.....ha presentato il Mistero Buffo, giullarata popolare in vernacolo medievale e/o medievaleggiante.....

.....dopo pochi minuti dall'inizio della conferenza-spettacolo di Fo, ero già tutto così preso dalla bravura e capacità comunicativa di lui, e dalla straordinaria bellezza della maggior parte dei testi citati e rappresentati, che l'unica cosa sensata da farsi e che ho fatto, era spellarsi le mani per applaudirlo, quando Fo ci concedeva una pausa. E in tutta la prima parte, di oltre due ore, l'attenzione e

---

(18) E.SCHIANCHI, in "Rinascita" n.40, 1969

la tensione fra il pubblico e l'attore non ha avuto la minima pausa.....La conferenza-spettacolo di Fo spesso illustrata da diapositive riproducenti immagini medievali, di teatro popolare, e misteri sacri e profani, e scene della passione di Cristo, si muove su tre piani: quello dell'attore mimo che interpreta testi, in gran parte poco noti, di origine medievale; quello dell'attore uomo di cultura che riferisce sul suo lavoro di scoperta e di restauro relativo a opere che riguardano uno dei filoni più importanti e meno conosciuti e divulgati della sua stessa professione (e qui magari la tentazione dell'enfasi, della sopravvalutazione della funzione del teatro e della gente di teatro), e quello infine dell'attore impegnato che ha la piena consapevolezza che il suo lavoro ha anche una precisa dimensione e capacità politica, e questa dimensione la sfrutta al massimo, come il massimo del suo orgoglio e del suo dovere. Ed é proprio la compresenza dei tre piani della rappresentazione, del saggio e del discorso, e lo straordinario equilibrio fra di essi che

costituiscono l'originalità la bellezza e la funzionalità di questo spettacolo; ed è la consapevolezza di questa compresenza che dà a Fo una sicurezza, una felicità e un'autorità quali non gli avevo mai conosciuto. E su questo punto, capitale per la globalità della serata, dello spettacolo, si potrà forse dire che eccedo, io, in lodi o aggettivi, ma proprio non ci piove.

Scindendo ora l'unità dello spettacolo, per arbitrio e necessità analitiche, metodologiche, farò brevi e variate osservazioni. I testi, per la maggior parte in un composito dialetto padano (i giullari per le necessità del loro lavoro, per farsi capire cioé sulle diverse piazze di diverse città e paesi, furono i primi a compiere un lavoro di unificazione linguistica fra i vari dialetti, e ricorrendo nei casi irriducibili o capitali alla ripetizione, cioé designando in più modi e termini, secondo vari dialetti, la stessa cosa: per esempio chiamando il bambino puto guagliono, dove sia puto che guagliono vogliono dire bambino, ma ciò aumenta la

resa espressiva e, quel che più interessava i giullari, la possibilità intellettiva del pubblico), con la grossa eccezione della Strage degli Innocenti, un dialetto composito dell'Italia centromeridionale, sono molto antichi e di grande forza drammatica (con l'eccezione, direi, della vestizione di Bonifacio VIII e del suo dialogo con Cristo, di fra Dolcino, ma con evidenti interpolazioni di tardo repertorio, almeno nella prima parte) e quasi tutti poco noti, tranne il famosissimo e bellissimo Dialogo fra il Cieco e lo Storpio e loro relativa alleanza anzi simbiosi, e il loro timore di essere miracolati da Cristo, perché allora, se sani, dovrebbero diventare servi, sarebbero costretti a un lavoro sfruttato da altri.

Perché balza evidente dai testi sia la consapevolezza del popolo di essere ingiustamente e tragicamente sfruttato, sia il significato umano e immanente della passione di Cristo. È appunto, quanta forza e ricchezza e dolore umani, nel Lamento della Madonna, nel Dialogo fra la Madonna e la Vazza, nella

vicenda del Matto e la Morte: e solo il Matto potrà avere la forza e il coraggio di strappare Cristo dalla Croce!

Dove ognuno intende il messaggio rivoluzionario di questo brano conclusivo dello spettacolo, esaltato poi ognuno com'é dalla bravura di Fo nel rappresentarlo.

Quanto al momento saggistico, e a quello del discorso, ho già detto che c'é anche enfasi e sopravvalutazione della funzione del teatro, e una bella disinvoltura teatrale, (mi va bene che parli polemicamente e sbrigativamente di Dante -- io facevo alle scuole serali la stessa cosa quando parlavo del Petrarca -, ma dire che Dante non stava dalla parte del Papa perché stava dalla parte dell'Imperatore in modo che se non era zuppa era pan bagnato, significa non capire che per Dante l'Imperatore rappresentava la capacità laica e umana degli uomini di autogovernarsi senza ricorrere alla trascendenza). Ma una incongruenza maggiore mi pare di individuarla nei significati del discorso di Fo, perché da una parte sembra che, populisticamente, e un po' mesianicamente, egli con

sidera quel linguaggio popolare che interpreta perfettamente autonomo e sufficiente e capace di rivoluzione e dall'altra egli sa, marxisticamente, che il padrone comanda perché sa - - grazie al maggior tempo e mezzi - trecento parole in più dell'operaio, come dice espressamente lo stesso titolo di un altro attesissimo spettacolo di Fo. Non solo grandi applausi, ma entusiasmo e passione e dignità civile da tutte e due le parti del palcoscenico."(19)

L'accusa di populismo, che già si leva in particolare dalle colonne di "Rinascita", organo ideologico del PCI, é espressa in forma ancora larvata rispetto alle asprezze di una disputa che si farà ben più accesa negli anni a venire. Una delle puntate polemiche di Scharchel é riservata alla supposta enfatizzazione e mitizzazione dei dibattiti che, alimentati dai contributi del pubblico e degli attori, fanno normalmente seguito ad ogni spettacolo dell'Associazione

---

(19) E.PAGLIARANI, da "Paese Sera" - Dario Fo giullare di piazza, in "Il fiato dello spettatore" Marsilio edit. 1972

Nuova Scena.

Ad essere dibattuti nel corso delle assemblee non sono* solo i problemi storici e politici inerenti allo spettacolo, ma anche tematiche più generali: la funsione sociale dell'artista, la satira come arma politica, e il rapporto intellettuali - classe operaia. Fatto degno di nota, non prendono la parola solo i membri del collettivo ed i tradizionali "addetti ai lavori" professori ed operatori culturali di vario genere, ma anche operai, casalinghe ex-partigiani, contadini che spesso vengono a teatro per la prima volta e portano le loro esperienze di lavoro e di lotta per contribuire alla messa a fuoco degli obiettivi di un teatro che ha scelto come proprio referente il proletariato. Ed é proprio questa scelta che determina la posizione di Fo nei confronti della tradizione popolare, posizione originale che, se dà vita ad uno spettacolo interessantissimo, presta facilmente il fianco alle critiche di populismo nell'ispirazione e soggettivismo nella presentazione dei testi che abbiamo visto fargli.

Nella Nota ai testi che accompagna l'edizione del 1973 di Mistero Buffo, Sergio Vecchio oppone a quelle critiche la visione d'insieme delle motivazioni politiche e ideologiche che hanno condotto Fo ad operare quelle redazioni, e descrive l'articolarsi dell'interazione fra il materiale medievale e l'intervento del moderno giullare: "Nelle cose più antiche si ritrovano le cose più recenti: dunque, per un socialista che faccia cultura e per la formazione di una cultura rivoluzionaria é necessario risalire sempre oltre, fino alle radici del popolo, per riscoprirne (e sarà, a un certo punto dell'indagine, una riscoperta spontanea) le costanti tipiche, riverificarle nella loro attualità, facendo della tradizione un valore, una forza viva e attiva. Questo, oltre alla volutamente scoperta diretta polemica contro tutto ciò che ha cercato di sotterrare, di ridurla a reperto archeologico o a folklore - vale a dire la cultura borghese, espressione ideologica dell'oppressione materiale - é il senso complessivo di Mistero Buffo. E interessa allora tentare di vedere con

quali mezzi, e con quali modi di intervento sui mezzi, Dario Fo sia riuscito, operando questa sintesi a fornirci un modello di cultura rivoluzionaria. Le analisi del Contrasto di Cielo D'Alcamo e della Nascita del villano di Matazone da Caligano parlano da sé.....

I testi sono riprodotti con buon rigore filologico - il massimo che sia concesso sulla scena, pena il cadere, per l'appunto, nell'imbalsamazione archeologica -; l'intervento di Fo é pertanto esterno, sovrastrutturale, di commento. Ed é nel commento che si esprime l'ideologia, la forza d'urto con l'ideologia corrente e deformante quei testi, così come ci sono stati appresi. Nello smontare le strofe, spiegarle e ricomporle é superfluo sottolineare quanto conti l'abilità della recitazione a rendercene l'inedito significato.....L'intervento incide invece profondamente, e si fa rielaborazione drammaturgica, su tutte le altre giullarate: dalla Strage degli innocenti alle Nozze di Cana dalla Moralità del cieco e dello storpio a La resurrezione di Lazzaro

al nucleo sulla Passione.

Riguardo alle fonti, agli "originali", sarebbe certamente deludente (anzi lo è), una rivisitazione della Suscitatio Lazari o della Scène de l'aveugle e de son valet; d'una qualsiasi delle molte redazioni della Moralité de l'aveugle et du paralythique, se ne conta più d'una anche in Italia. O ancora: le strutture dei personaggi della Vergine e della Maddalena, il ruolo della Morte sulla Scène des pélerins d'Emaus (Il Matto e la Morte). E' evidente che si tratta di tòpoi, di archetipi di temi ricorrenti dei quali la letteratura e il teatro medievali si sono nutriti in tutta Europa. Deludente rispetto agli esiti attuali, voglio dire: che sono condizionati da un'inedita ottica di rivalutazione della volontà cosciente di ritrovare le proprie origini.

Altro che le morfologie dei temi popolari!
Fo ripercorre, e ci conduce a ripercorrere - per sensibilità, per simpatia, ma anche per insospettato rigore - tutta la società sotterranea sconosciuta e ci lega alle nostre radici, riduce il cordone ombelicale all'utero che ci ha

parteriti. E chi obiettasse che l'operazione é scarsamente scientifica, che pecca di soggettivismo, si avrebbe buon gioco a far rilevare come il recupero delle fonti si realizzi per il poco praticato percorso di certe tradizioni orali di teatro "minore" ancora superstiti, forse ignote agli specialisti di storia del teatro e tuttavia ancora praticate da alcune popolazioni nostrane (e non) le celebrazioni dei riti di Natale e della Pasqua, la sopravvivenza coccoiuta di certi temi dei Vangeli apocrifi.....Un'ultima osservazione .....a proposito della lingua. Le fonti, s'é visto, sono eterogenee, per lo più frammentarie: l'elemento unificante é la lingua.

Lingua vera, lingua inventata? o non piuttosto lingua ricreata?....E' certamente una lingua composita come nella tradizione del giullare itinerante: una koiné rustica, di base padana; una Umgangssprache, secondo Spitzer, valevole per la lunga linea del Po (ci colpiscono fonemi piemontesi, pavesi, bresciano-bergamaschi, veneti).....

Traducendo in pratica, nella sua soggettività di parlante, il concetto intuito di libertà linguistica, Fo ricrea in pratica una tradizione della lingua: e ne é il risultato una lingua fortemente espressiva - ma mai espressionistica - nella sua vistosa e violenta varietà di assonanze ed onomatopee, nell'abbondanza e nel gioco dialogico delle metafore, nella ricchezza dei sinonimi e dei diminutivi. Anche a livello del linguaggio (e superando per istinto le aporie che, pur nell'ambito della linguistica marxistica, determinarono violente polemiche: se sia cioé la lingua struttura, sovrastruttura, oppure uno stadio intermedio, linguaggio di una cultura non dominante e non egemone) Mistero Buffo si esprime come sintesi."(20)

Il discusso problema della funzione dei dibattiti viene affrontato per esteso da Paolo Puppa nell'articolo Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non é Dario Fo?

---

(20) S.VECCHIO, Nota ai testi in "Mistero Buffo" Bertani edit. 1973.

pubblicato sulla rivista "L'erba voglio". In esso Puppa contesta - con circostanziate argomentazioni che riprenderemo in seguito - che negli spettacoli di Nuova Scena il pubblico possa farsi autenticamente compartecipe della scelta di tematiche ed ipotesi da sviluppare. Secondo Puppa, affermare infatti, come fanno i membri del Collettivo in "Compagni senza censura" che il processo di interazione dialettica fra attori e pubblico "non dovrà sovrapporsi alla capacità creativa dell'autore o collettivo di autori" significa in definitiva conservare "le figure retoriche dell'autore, dell'attore, e quindi del pubblico, figure se possibile ulteriormente valorizzate, per cui nonostante ideologicamente si parli di circuito alternativo, le modalità del rapporto con lo spettatore sono sostanzialmente le medesime di un circuito commerciale o di qualsiasi, pur ediatissimo teatro stabile. Non per niente lo spettacolo più significativo, in questo senso, il Mistero Buffo, dove Fo campeggia da solo, annullando idealisticamente ogni altro materiale, sfog-

giando altresì una bravura da mattatore ottocentesco che annichilisce il destinatario d-all'alto di una tecnica basata sullo risorse magiche dall'attore - stregone che nello spazio vuoto crea personaggi, oggetti, situazioni, il tutto evocato da una sorta di Silvan demiurgico per militanti egualmente desiderosi di "fascinazione", il Mistero Buffo, dunque, è tutto giocato sull'oscillazione tra immedesimazione - risveglio (le brevi didascalie proposte da Fo ad ogni pezzo) e ancora immedesimazione: magia ipnotica certo non disperza, evaporata dallo strascico immancabile di ogni dibattito." Il risultato é un'"attivazione solo emozionale mai dialettico - critica, e quindi passivazione ideologica operata nei riguardi del pubblico-stesso." (21)

L'enfasi posta sul ruolo di "mattatore" di Fo, enfasi che già da parecchio tempo ritroviamo nelle recensioni che fanno seguito ad ogni spettacolo, per Mistero Buffo compre-

---

(21) F.RUFFA, Tutti uniti! tutti insieme! Ma scusa, quello non é Dario Fo? In "l'erba voglio" aprile 1972.

sibilmente, si accentua, o, se Puppa ne fa menzione rilevandone l'aspetto più opinabile, non così la stampa francese che l'indomani della rappresentazione parigina dell'ormai celebre giullarata, si esprime entusiasticamente. Scrive "Combat": "Il corpo intero racconta delle storie, o é come se in Fo ci fossero cento personaggi.....E' un uomo - spettacolo...é l'antica arte dei giullari che Fo con enorme entusiasmo rinnova davanti a noi.....

E' un personaggio all'altezza del suo mito. -

E FIGARO: Non ha bisogno né di costumi né di scene.

Per due ore vi seduce.....dalla sua persona partono quei misteriosi effluvi, che nessuna scuola al mondo insegna e che "prende" il pubblico....E' un mimo, un cantastorie fantastico, parla e fa gesti come se fosse sulla piazza del villaggio circondato da amici." Particolarmente apprezzata é proprio infatti la capacità di Fo di cambiare continuamente personaggio, passando dall'uno all'altro con la sola forza mimica: "Niente nelle mani niente nelle tasche - si legge su "Le

Point" - diventa di volta in volta mimo attore, clown, cantante. Come un giullare del Medio Evo di cui continua la tradizione.....recita, e là diventa Cristo, là folla intera al miracolo di Lazzaro....E' tutto politicamente molto impegnato, ma non occorre essere marxisti per essere entusiasti di lui."

Così pure "Nouvel Observateur": "Con un fisico alla Jacques Tati ma più mobile, rovescia tutte le leggi del mimo cambiando appena il tono di voce, passando da un personaggio all'altro e restando nello stesso tempo sempre lui."

"L'Humanité" fa menzione anche delle radici popolari dello spettacolo: " E' solo sulla scena; un lungo parlare che sprizza da questo gran corpo umano nei mille gesti che sono essi stessi un parlare autonomo.

Il suo Mistero buffo testimonia di un attore che sa vincere senza ricorrere all'istrioneria, é una riabilitazione polemica della cultura popolare medievale e prova della sua bruciante attualità"(22)

---

(22) "Combat", "Figaro", "Le Point" "Nouvel Observeur" "l'Umanité" in "Paese Sera" 20/1/73.

Una tale insistenza sull'indiscutibile eccezionalità dell'attore Fo può parere eccessiva; ma certo di unicità si può parlare per il tipo di proposta teatrale che rappresenta Mistero Buffo. Innanzitutto va detto che non si tratta di un spettacolo preparato nel 1969 e poi ripetuto sempre uguale a se stesso salvo lievi modifiche. Ciò che é rimasto inalterato é l'ispirazione di fondo, il solido legame con le antiche tradizioni popolari dei giullari, ma a tutt'oggi, 1977, il titolo Mistero Buffo comprende anche tutta una serie di brani, di volta in volta affiancati o sostituiti, a seconda delle circostanze, a quelli della prima rappresentazione.

Di questa, infatti, come scrive a commento della 2ª edizione Maurizio Ponzi su "Rinascita" "sono rimaste solo due giullarate: Resurrezione di Lazzaro e Bonifacio VIII, che conclude lo spettacolo e che é il "pezzo" che riscuote maggior successo da parte del pubblico.....Dario Fo in questa seconda versione ha portato avanti le ricerche compiute sui testi medie-

vali italiani, internazionalizzando il suo campo di intervento e verificando come la tecnica teatrale delle giullarate sia passata dalle farse medievali alla Commedia dell'Arte.....
Forte della tournée francese dell'estate scorsa....usa il grammelot nei pezzi che aprono lo spettacolo: i consigli di Scappino al "Giovin signore" sul portamento ed il modo di atteggiarsi di un potente (in "francese") e la Difesa dello stupratore da parte di un avvocato (in "inglese").
Indubbiamente Fo si affida molto alla sua eccezionale capacità mimica per raggiungere quegli aspetti grotteschi di dilagante comicità e insieme di ironia bruciante che lo hanno giustamente reso famoso. Tanto é vero che la giullarata del Sogno dello Zanni..... il quale, costretto al digiuno, sogna pasti pantagruelici per poi mangiare una mosca, e la scena dello scienziato americano che illustra ai suoi colleghi gli ultimi ritrovati tecnologici per poi rimanere vittima della violenza operaia (una giullarata, quest'ultima, che é una novità poco felice, nonostante i discreti effetti di gramme-

lot americano che si discostadal corpus delle altre) sono rette esclusivamente dalla grande vis comica di Dario Fo portata al limite delle sue capacità espressive con notevoli e apprezzati effetti comici.....Ma gli effetti comici più rilevanti Fo li ottiene attraverso il brusco passaggio, a volte introdotto da elementi occasionali, da un registro all'altro. Che gran parte del significato comico (e politico) dell'operazione artistica di Fo risiede dell'utilizzazione del doppio registro lo si verifica nel "mistero" rappresentato da Franca Rame (il dolore della Madonna sotto la Croce che finisce per ribellarsi a Dio che l'ha ingannata promettendole un regno celeste e rendendola invece una madre priva di un figlio) la quale, con grande foga espressiva, ha tuttavia un tipo di recitazione più naturalistica passando abilmente da un personaggio all'altro ma mai inserendo quegli elementi straniantì che invece Fo usa abbondantemente. Franca Rame, insomma, usa solo il registro della rappresentazione, affidando l'elemento rivoluzionario ed evasivo al reg

rente ideologico del teatro recitato, al suo "contenuto" ribellistico. Dario Fo, invece, interrompe a volte improvvisamente la recitazione per una battuta immediata di carattere politico o per un dialogo col pubblico.

Tali passaggi, tale uso del doppio registro, non sono una novità assoluta nella storia del teatro, nel senso che i giullari e i comici dell'Arte, cui Fo fa riferimento, li usavano come cardine della loro tecnica recitata. L'uso politico di una tale forma di straniamento é invece una caratteristica precisa del teatro di Dario Fo, anche se egli vorrebbe far risalire questo uso politico della recitazione in senso agitativo -propagantistico agli stessi giullari....."(23)

Tale appunto la convinzione di Fo che ribadisce la sua fedeltà alle consuetudini giullaresche, nelle tecniche di recitazione come in quel ruolo di jolly che viene ad assumere reggendo da solo la scena per più di tre ore, e che, av-

---

(23) M.PONZI in "Rinascita" 15/9/'76.

volto da un alone di magia si é soliti attribuire al solo, "inimitabile" Fo. "Le mie risorse personali di comico - sostiene Fo - riesco ad esprimerle perché credo nella funzione giullaresca del mestiere di comico. L'abilità del giullare medievale, la sua capacità d'interpretare anche quindi coi personaggi come nel Miracolo di Lazzaro nel Coro dei battuti dipendeva dalla necessità di far tutto da solo: non era una velleità esibizionistica. Che i giullari medievali realizzassero lo spettacolo da soli ce ne rendiamo conto dalle didascalie dei testi e dalle loro allusioni a sdoppiamenti. Le invenzioni dei giullari anché più abili richiedevano interpretazione del pubblico.

Il gioco delle allusioni, e la collaborazione del pubblico che le intendeva, raddoppiavano la carica di poesia e di comicità.....il pubblico veniva addottrinato, ma stimolato nella fantasia: solo così poteva acquistare coscienza delle sue origini, del suo passato della sua cultura."(24)

---

(24) D.FO in B. ARTESS op.cit. pag.139

I grammelots sono effettivamente espedienti molto antichi che usavano i giullari per comunicare al loro pubblico una certa situazione scenica anche nella lingua in cui non sapevano o non volevano parlare.
Si tratta di monologhi in cui la parola é pura assonanza onomatopeica tipica per esempio del francese (o inglese, tedesco...) senza corrispondenti semantici, e poiché deve accompagnare con lucidità il gesto, é necessaria un'estrema scioltezza di membra e di voce.

Scioltezza che Fo dimostra di possedere oltre misura, richiamando in vita un'indefinita Maschera di cui Renzo Rosso, con le immancabili lodi per l'interpretazione cerca di rintracciare le lontane origini: "In Histoire Buffe ritroviamo una grande maschera italiana anch'essa come Petrolini e Totò di età antica.

Ha una struttura figurativa fissa, occhi indecifrabili e disposti a una ingannevole ottusità, un fisico disarticolato e gommoso; ma diversamente da quelli una interna

capacità di crescita e di esplorazione continua.

I testi plebei del tre - quattro - cinquecento nei quali vicende e parabole evangeliche e alcuni grandi volti del cattolicesimo si coagulano attorno alla dialettica Cristo - Dio Padre come a figure, protettiva l'una e autoritaria l'altra, di una umanità povera ribellente e disperata, vengono rappresentate in forma di nudo oratorio da un solo interprete. La lingua usata è una mescolanza a intarsio di varie forme e aggiustamenti dialettali del volgare. La maschera di Fo, preparata in lunghi anni di teatro continuo, su canovacci mediocri e esilaranti, invenzioni e gags dozzinali, ginnastiche da clown e mimiche sfrontate ha modo qui di dar vita, lui solo, a un grande teatro pieno di linfa antichissima, di echi storici dall'ampiezza inusitata, di tradizioni riscoperte, di stereotipi infranti e di una bravura tecnica ed espressiva da togliere il fiato" (25).

---

(25) R.ROSSO in "Sipario" sett.1973.

La polemica contro lo strapotere di una chiesa intollerante e cinica é presente in tutti i testi, ma più vibrante che mai si fa nel "pezzo forte" Bonifacio VIII, aperta irrisione al personaggio che di quella chiesa incarna la autorità suprema e le estreme, peggiori caratteristiche. Per chiarire il significato di un sarcasmo che ha fatto gridare più volte allo scandalo taluni ambienti (basti ricordare il "dolore et protesta per dissacrante et anticulturale trasmissione" (26) di fresca memoria), é bene fare una precisazione: a tale proposito Fo non ha inventato nulla, é semplice giunto al cuore della protesta pauperistica ed antipapale seguendo il filo rosso che collega il messianismo evangelico all'oggi attraverso tutta la tradizione popolare. Le storie che raccontavano i giullari erano infatti storie religiose, e religioso era il sentimento del popolo cui essi si appellavano scagliandosi contro quell'apparato ecclesiastico che

---

(26) In "Repubblica" 29/4/77

aveva tradito l'ispirazione fraterna del cristianesimo primitivo. E' dunque una critica evangelica, ma non antireligiosa, poichè si appunta contro i vertici della chiesa non in quanto portatori di una concezione di vita falsa ed oppiacea (critica ottocentesca alla religione) ma in quanto essi, nuovi Farisei, non esitano a fare violenza agli oppressi così come i Farisei antichi non esitarono a far crocefiggere Cristo.

In una società come quella medievale, dove la stratificazione in classi era particolarmente spietata, e il potere spirituale strettamente intrecciato a quello temporale, era logico che la protesta contro la miseria si esprimesse in forme religiose e viceversa che una genuina ispirazione cristiana desse vita a moti di tipo politico. E' nota la vicenda di Dolcino e Margherita e dei loro compagni comunitardi, che Fo espone in una didascalia, i quali furono tutti massacrati per aver osato costruire dei rapporti fraterni che avevano sì un significato reli-

gioso ma anche un valore politico: erano eretici in quanto ribelli, e ribelli in quanto eretici. E come eretici e ribelli finirono straziati e bruciati sulla pubblica piazza.

Questo discorso vale naturalmente anche per l'altra faccia della medaglia: emarginazione sociale e terrore religioso concorrevano in egual misura ad abbrutire le masse. Il popolo minuto infatti non aveva accesso, non si dice al potere, ma nemmeno alla lettura dei Vangeli, e questo per due motivi: in primo luogo perché non sapeva leggere, in secondo luogo perché, se anche per avventura avesse imparato, la chiesa lo proibiva. La lettura della Bibbia era monopolio del clero, che poi si incaricava di spiegarlo al popolo, badando bene a non insistere troppo su quei punti che avrebbero potuto istillare nelle menti incolte il dubbio che la prospettiva delle Scritture potesse essere la giustizia sociale. E poi non c'erano forse, per il popolo analfabeta, gli affreschi e i mosaici delle chiese,

le famose "bibliae pauperum"? E tanto doveva bastare. Ma non bastava affatto, ed ecco allora il popolo dar vita, per mezzo dei giullari, ai Misteri Buffi ed ai numerosissimi vangeli apocrifi in cui gli oppressi venivano difesi da un Cristo uomo e tanto diverso dall'impassibile Pantocrator che trionfava, superiore ad ogni umana sofferenza, fra l'oro e l'azzurro dei mosaici bizantini.

"Esistevano due Jesu Cristo fiol de Deo - scrive"l'Unità" - uno vero e umano che era del popolo e povero come loro; l'altro mistificato dai suoi ministri a signore temporale delle genti. Dalla contrapposizione delle due condizioni prendevano vita le ballate, le libere invenzioni che Mistero Buffo ripropone sottolineando tutte le similitudini di contraffazione che permangono radicate nella nostra società.-

Il motivo religioso non ha funzione di liturgia consacrante ma di essere un'interpretazione del fenomeno religioso in chiave umana e popolare.

dai Vangeli, i quali poi a loro volta erano già passati attraverso il filtro dell'ambiente culturale dei redattori. Perciò la riproposizione delle antiche giullarate non risulta fuor di luogo, perchè le esigenze umane cui il popolo medievale rispondeva creando una certa figura di Cristo in cui credere, sono le stesse esigenze di oggi: giustizia, dignità ed eguaglianza. Fo può quindi compiere senza difficoltà "un richiamo alla realtà di oggi, dal valore rivoluzionario del messaggio cristiano all'anticonformismo politico dei veri credenti." (28)

Scrive Achille Mango: "Due elementi concorrono a fare di Mistero Buffo uno degli elementi più avvincenti di queste ulteriori stagioni teatrali: da un lato l'aspetto culturale, la ricerca delle radici più profonde della teatralità moderna, dall'altro la proposta ad un pubblico rinnovato nella sua matrice politica e sociale di un teatro concepito

---

(28) "Stampa Sera" 12/1/70

come sollecitazione.....Il filo conduttore di Mistero Buffo è costruito dallo spirito con cui l'anima popolare medievale ha interpretato il fenomeno cristiano, i rapporti di ordine anche politico che esso ha avuto con la società, la possibile inclinazione satirica che in quei testi si può, dove più dove meno, riconoscere. Ciò che conta è il carattere assunto da questi testi popolari nei confronti di quelli colti e quel tanto di personale che l'attore mette nella sua opera, di indagine creativa contemporaneamente. Creativa perché quando Fo smette i panni del conferenziere per indossare quelli dell'interprete si avverte uno stacco, un salto di qualità quasi magico determinato dalla stupenda vis histrionica che fa di lui il più grande attore nostro contemporaneo.

Le ragioni più profonde della religiosità medievale vengono assunte da Fo nella lettura, esegesi e interpretazione dei testi raccolti, esclusivamente per condurre un discorso politico sulla condizione del popolo nel Medio

Evo, sulla consapevolezza che esso aveva di essere sfrutta-
to.....Non ha tanto importanza riconoscere come vero l'assun
to di Fo, che cioé il teatro di allora provocasse una spe-
cie di presa di coscienza da parte del pubblico che ascol-
tava quanto che, con quegli stessi strumenti, presa di co-
scienza si possa avere nel pubblico d'oggi.

Questo é il senso più completo del lavoro di Fo.....
chi non riesca a entrare nel vivo di questa problematica
non può capire l'eccezionalità e la bellezza dell'impresa
cui Fo si é accinto. La sua straordinaria abilità, la for-
za mimica che accompagna in termini giullareschi la parola
assumono un'inequivoca componente di messaggio. Perciò le
inevitabili sbavature filologiche qui contribuiscono a
un'immediata e diretta comunicabilità" (29)

Può essere interessante, per cogliere appieno il signi-
ficato che potè assumere l'insolito lavoro teatrale di Fo, ri

---

(29) A.BANGO in "Mondo Nuovo" 30/11/'69

cordare che il 1969-'70 erano gli anni in cui si evilupp-va il movimento del dissenso cattolico e quindi un certo tipo di pubblico fu sensibile a una tale sollecitazione. Fo metteva in scena "una passione laica come la vedeva il popolo nel Medio Evo..... assunta come pretesto per parla re del popolo, dei suoi problemi, delle sue condizioni, dei suoi rapporti con i potenti.....non una religione del rito, ma una interpretazione del fatto religioso in chiave umana o popolare". Sembra dunque " di particolare attualità.... l'importanza e il valore di questo tipo di teatro.....oggi che molti cristiani stanno riscoprendo i valori rivoluzio-nari e popolari del messaggio cristiano"(30)

D'altra parte che il maggior pregio di "Mistero Buffo" consista - perchè doveva consistere - nel rapportarci al-l'oggi è lo stesso Fo a spiegarlo chiaramente: "Se non sai la tua storia, la realtà del tuo discorso, se salti il tea tro, tu ti sei fermato lì. E' la cultura del popolo che è

---

(30) "Il Novese" 15/1/70.

presente.

Quando io parlo del villano, è l'operaio della farriera uguale preciso il contadino ancora oggi, è l'impiegato, è perfino lo studente che è il povero villano. Il villano nato dal sedere dell'asino è presente, costante, in ogni momento".

Se vogliamo rendere giustizia ai giullari al loro mondo, tanto lontano eppure così attuale, dobbiamo dunque liberarci di ogni pregiudizio, dimenticare "l'idea illuministica della società, del divenire, per cui ancora oggi a scuola noi crediamo, che il medioevo ..... un gradino, poi pian piano, ci è saliti, e la storia arriva come oggi.

Ma il medioevo è <u>uguale preciso</u> ....., pensi sempre in una forma sempre legata a una cattiva cultura scolastica, che il medioevo è una cosa laggiù, è un fatto che tu puoi ripescare, e fare dell'archeologia. Ma chi ti ha detto che è archeologia.

Il fatto di vederlo come archeologia, è una posizione culturale, culturalistica. Se tu invece lo vedi non di fuori del tempo, ma fatto continuo di tutta la civiltà, di tutta la persecuzione, costante e presente ancora oggi, che nulla è cambiato, che il padrone è ancora uguale preciso, che ha lo stesso aspetto, la stessa forma; vedi che non diventa più il fatto di sapere qualche cosa .....". (31)

Ma se si parla del Medio Evo per parlare dell'oggi è con i problemi dell'oggi che si deve cimentare la riconquistata coscienza delle proprie origini, quel "sapere da dove veniamo" che può farci "capire dove andiamo", secondo la nota massima di Gramsci.

Ed ecco che la mancanza di cultura, di questa cultura, diventa un fatto drammatico per i proletari,

---

(31) D. FO in "Compagni senza censura" vol. I°, Mazzotta pag. 67.

in quanto non è semplicemente una mancanza di informazioni, ma una vera e propria perdita di identità. E' dunque per mancanza di cultura che degli operai metalmeccanici, (fatto accaduto a Detroit), avanguardie di fabbrica, possono condurre e vincere una vertenza avanzatissima ma poi aggredire lo straniero che ha osato definire "sporca" la guerra del Vietnam? Si proprio per questo, "perchè non hanno cultura - risponde Fo dopo aver riferito l'episodio durante il dibattito seguito alla rappresentazione di Milano - Cultura non significa soltanto avere un linguaggio per poter parlare delle proprie lotte, vuol dire l'uomo nuovo come diceva Lenin; cultura vuol dire avere coscienza della propria origine, non soltanto tua ma di quello che è un altro uomo, sapere che per esempio un cinese non è nella dimensione di una razza, ma è un uomo come te che lotta ecc..... che non cambiano le situazioni, cioè sapere della storia

dell'uomo, perchè senza coscienza di quello che si era, non si può mai arrivare a sapere quello che si vuol diventare.

Se uno non sa della propria origine, del proprio mondo, del proprio muoversi, che cosa significa essere umano, il significato della cultura è finito, questo è il discorso". (32)

Così il popolo, per difendere il proprio mondo e il proprio muoversi in quel mondo, per salvare la sua identità minacciata da genocidio culturale, ha affinato ed usato quell'arma della satira che fa funzionare il cervello: è vero che non sempre c'è riuscito, o non è stato aiutato da chi doveva farlo (sarà anzi proprio questo il nocciolo dell'ormai prossimo contrasto di Fo con la sinistra storica che lo porterà fuori dal circuito dell'ARCI).

---

(32) Ivi, pag. 66.

Ma, al di là degli errori che possono essere stati compiuti, errori indubbiamente gravi se hanno portato all'affossamento della cultura proletaria, noi dobbiamo rivolgere lo sguardo al grottesco popolare, perchè "l'ironia è sempre stata quasi il momento di scatto di un momento di liberazione".

E "d'altra parte se vogliamo essere illuminati e cancellare il significato dei giullari, il significato del far ridere la gente su determinati fatti, come per esempio ..... che ha rancore e momenti di liberazione dentro, ebbene non siamo neanche marxisti..."(33)

A conclusione di questo lungo discorso su Mistero Buffo possiamo concordare con Marco De Poli nel giudizio d'insieme: "In Mistero Buffo ogni schematismo politico, ogni forzatura polemica sono felicemente risolti in un discorso omogeneo che supera la dicotomia -

---

(33) Ivi, pag. 75.

- talvolta presente nei lavori degli ultimi anni - tra momenti creativi e momenti esclusivamente politici. E ci sembra che questo spettacolo sintetizzi meglio di ogni altro il senso complessivo del lungo processo (non sempre unilineare, come si è forzatamente dovuto schematizzarlo, ma talvolta contraddittorio e contrassegnato da tensioni, scontri e scissioni) che ha portato Dario Fo dal teatro "borghese" al teatro "militante", senza però rinnegare quella capacità di coinvolgere il pubblico attraverso il comico, che costituisce la caratteristica e il pregio principale della sua personalità di interprete e di autore". (34)

---

(34) M. DE POLI op. cit. pag. 90.

PARTE SECONDA

I

UN TEATRO STRUMENTO DI LOTTA

La classe di cui Dario Fo e Franca Rame sono ora giullari non é più, nemmeno indirettamente, la borghesia; abbandonando gli stucchi e i velluti degli Stabili per il circuito della sinistra, l'ARCI, essi si pongono in uno spazio fisico che di per sé determina dei rapporti nuovi con un nuovo pubblico.

Questo spazio fisico sono le Camere del Lavoro, le sale delle cooperative, e le case del popolo.

"Le Case del popolo - scrive Franca Rame di quel loro incontro con l'ARCI destinato a concludersi con uno scontro-rappresentano in Italia un fenomeno particolare, molto diffuso. Sono state costruite dagli operai e dai contadini, con le loro forze, fin dall'apparizione dei primi nuclei socialisti alla fine dell'Ottocento. Sulla facciata di queste prime case c'era scritto: "Se vuoi fare la carità ad un povero, dagli 5 soldi, 2 soldi

per il pane, 3 soldi per la cultura. E cultura non vuol dire solo saper leggere e scrivere, ma anche esprimere la propria creatività a partire da una propria concezione del mondo.

Ma andando a lavorare in quei locali, ci siamo resi conto che quell'esigenza originaria che aveva spinto operai e contadini a fabbricarsi propri spazi per studiare e produrre insieme cultura, si era completamente dispersa.

Quelle case del popolo si erano ridotte a soli spacci di bevande più o meno alcooliche, sale da ballo o da biliardo. Non che il bere, il ballare, e il giocare a carte o a boccette non sia importante, ma il fatto é che ormai ci si limitava solo a quello. Non si discuteva quasi più, si proiettava qualche documentario o si allestiva qualche spettacolino, così, tanto per gradire e in forma veramente ricreativa. La grave responsabilità dei partiti della classe operaia sta pro-

prio nel fatto di aver lasciato cadere le esigenze di espressione creativa di cui gli operai e i contadini avevano manifestato così prepotentemente il bisogno. Il tutto con la persuasione che é inutile sollecitare lo sviluppo di una cultura proletaria, giacché non esiste, né può esistere.

"Esiste una sola cultura, - dicono quelli "che sanno", - al di sopra delle classi.

La cultura é una, così come é una la luna e uno é il sole che splendendo indifferentemente per tutti quelli che se ne vogliono e se ne sanno servire".

E' ovvio che contro questa storia interclassista ci trovammo subito a lottare." (1)

La lotta all'interno dell'organizzazione non durò molto: una sola stagione teatrale fu sufficiente ad esaurire l'esperienza tra burrascose polemiche destinate, fra

---

(1) Una testimonianza di Franca Rame, in "Le commedie di Dario Fo "Einaudi 1975.

l'altro, ad inasprirsi in futuro. Ma che cosa c'é di tanto esplosivo nelle tre commedie che Fo scrive e rappresenta fra il '68 e il '69, Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi, L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui é il padrone, Legami pure tanto io spacco tutto lo stesso?

Il fatto é che dietro a questi chilometrici titoli si trova la precisa volontà di riportare alla luce il patrimonio culturale popolare e proletario per farne uno strumento di lotta politica nelle mani del soggetto che l'ha prodotto, la classe operaia. Questo é il messaggio che rimane costante nei lavori di Fo dopo quel grosso fatto teatrale che é Mistero buffo: il popolo deve essere geloso della cultura.

E "che cos'é la cultura - chiede Fo durante un dibattito - se non conoscenza di quello che si é e di quello a cui si deve arrivare, della propria origine e del proprio divenire, dal momento in cui vedi i metodi che

usa il padrone per fregarti? Che cosa usa il padrone per fregarti? Quale é la cultura del padrone? Che cosa significano le trecento parole?" "Significa - é sempre Fo a rispondere - che il padrone ha costruito lui la sua cultura e la impone all'operaio dall'alto, impone le leggi, impone il carnet delle parole, il modo di scrivere, tu a casa hai un dialetto, ma quando vai là e hai la tua cultura, te la taglia, vuole che usi la sua; quando si parla delle mille parole si parla della cultura del padrone, il padrone ha imbastito tutto, per cui tu sei sempre sotto, sei sempre mortificato, il Mistero Buffo racconta proprio come il popolo é stato derubato, defraudato da secoli della propria cultura, non solo, il padrone se l'é fatta propria e l'ha camuffata e la impone di nuovo scorrettamente al popolo."(2)

Ma voler contribuire alla presa di coscienza del

---

(2) D.FO, in "Compagni senza censura", Mazzotta, 1970, vol.I, pag.249.

proletariato pone dei problemi piuttosto spinosi al confronto con le lotte d'oggi.

L'accordio dell'associazione Nuova Scena nel circuito alternativo - o piuttosto in quello che per ora essa considera tale - si traduce in una proposta che parla un linguaggio nuovo ed estremamente stimolante per i frequentatori delle case del popolo. La testimonianza sopra riportata di Franca Rame é molto precisa nell'individuare responsabilità nella gestione burocratica dei luoghi destinati all'elaborazione della cultura proletaria. Che a monte della perdita di identità da parte delle classi subalterne non vi fosse un puro caso ma la colpa di qualcuno era già stato detto in Mistero Buffo, suscitando, come abbiamo visto, talune riserve.

Tanto più forti esse si fanno nel momento in cui la pratica dell'associazione - spettacoli e dibattiti - si esprime criticamente nei confronti non solo dei mandarini della classe dominante che hanno promosso la distruzione

della cultura proletaria, ma anche di ciò che tale distruzione ha permesso, la colpevole acquiescenza "dei partiti della sinistra tradizionale, che non si sono messi al servizio della creatività del popolo, che é straordinaria, enorme."(3)

Anche fra i proletari, infatti,imperversano ora i modelli consumistici, (boom della musica leggera) sotto forma di un prodotto canoro che, in quanto prodotto, é merce, entità culturale reificata e quindi muta nel senso che interessa a Fo ed ai suoi collaboratori. Oltretutto, ciò che raggiunge le sale di periferia é, anche come prodotto, considerevolmente più scadente della sofisticata produzione canora che si riserva al pubblico d'élite. Un tale avvilimento del ruolo delle masse del popolo non era certo nelle intenzioni dei nuclei socialisti che le fondarono. Soprattutto era da essi ben

---

(3) D.FO in S.ARTESE op.cit. pag.71.

lungi la concezione dopolavoristica del cosiddetto "tempo libero", tempo che in realtà é legato a doppio filo al tempo non - libero. Previa la dissoluzione degli antichi legami comunitari di solidarietà, il tempo libero in tale accezione é strettamente apparentato alla giornata lavorativa e ad essa funzionalizzato. Ci si riposa per poter tornare al lavoro, per ricaricarsi dopo una fatica che lo sviluppo capitalistico rende sempre più sfibrante: lavoro e riposo formano così un tutto unico la cui regola prima è quella di non pensare.

L'associazione Nuova Scena, viceversa, vuole opporsi a tale stato di cose, non solo facendo pensare il pubblico, ma facendolo anche agire, lavorare, e partecipare all'allestimento degli spettacoli. Questo fatto é molto importante per chiarire i termini della differenza tra un teatro che vuole essere realmente alternativo, e un teatro che lo é solo in apparenza.

Spiega Fo ricordando il lavoro di quel periodo con

Nuova Scena: "Allestivamo gli spettacoli, e tutti gli attori erano dei tecnici che montavano lo spettacolo stesso: si mettevano a montare le luci, si mettevano a innalzare le strutture, poi recitavamo, e tutti insieme con i compagni del luogo che avevano capito e ci aiutavano, smontavamo.....e questo faceva parte di un nuovo modo di fare il teatro. I compagni per i quali recitavamo capivano subito che la nostra era una compagnia ben diversa da quella borghese. Quello borghese é un teatro dove c'é la divisione dei ruoli... dove ci sono i tecnici, dove ci sono i "servi di scena", i macchinisti, gli elettricisti, e da un'altra parte - nel camerino - ci sono gli attori, come ancora oggi succede in quelle strutture che si dicono progressiste (vedi il Piccolo Teatro). Per il pubblico delle "case del popolo" l'accorgersi di questa mancanza di ruoli, questo essere noi tutti insieme dentro il teatro fino in fondo dal momento in cui nasce, dal momento in cui si costruiscono le struttu

re, faceva parte di un discorso culturale nuovo."(4)

Tale novità, e qui sta il punto cruciale, la chiave di volta per capire e spiegare il mutamento di qualità che interviene a questo punto nel teatro di Dario Fo, non deriva dal mutamento dei contenuti ma da una diversa consapevolezza del ruolo sociale dell'attore.

Certo, alla base del cambiamento di circuito sta evidentemente il rifiuto di quella concezione classista del teatro che ne ha fatto per tanto tempo un privilegio esclusivo della borghesia e quindi la scelta di un pubblico proletario é significativa e influenza in modo determinante il lavoro della compagnia. Ma "l'importante prima di tutto é che chi fa questo teatro sia un militante che cambia il suo rapporto con il proprio mestiere." (5)

---

(4) Ivi pag.93

(5) Ivi

Nell'elaborazione degli spettacoli interviene così un elemento socialmente concreto che un certo tipo di critica definirebbe extrastetico: la classe operaia. E qui si pone a Fo un nuovo ordine di problemi. Una classe infatti non é un elemento mitico, ma appunto, come abbiamo detto, socialmente concreto e dunque ciò che il proletariato porta nel vivo del dibattito sul teatro non é certo una serie di sulichè questioni astrattamente poste, bensì un ecstanzioso carico di problemi radicati nella storia. E Fo si assume tale carico, quale attiva componente del proprio impegno di uomo di teatro, componente ad esso veramente interna e non solo presente come una realtà degna sì di attenzione e rispetto ma pur sempre "altra". Ecco perché in Grande Pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi si muovono sul paleoscenico pupazzi ed attori mascherati, personificazioni simboliche di forze politiche, intituzioni e classi sociali. Materia del lavoro é la continuità dello Stato nel tra-

passo dal fascismo alla repubblica democratica. Il Fascismo, un pupazzone di oltre tre metri, finita la guerra da lui provocata, si sgonfia, e dal suo ventre escono, eredi della sua pupazzesca natura, la Borghesia--Confindustria, il Generale, il Vescovo, il Capitale e la Monarchia, Re, Regina, e Principe con tutta la corte. Ad essi si contrappone il Proletariato, un drago di tela e bambù corretto da quattro attori. L'uso di pupazzi é una tecnica antichissima del teatro popolare, e Fo se ne serve liberamente, apportandovi però alcune importanti modifiche: innanzitutto i suoi pupazzi non raffigurano, come nelle rappresentazioni medievali, entità astratte o morali, vizi e virtù come la Costanza, la Lussuria, ecc. ...ma, per esempio, il più che concreto regime fascista. In secondo luogo ha un preciso significato anche l'uso di attori con maschere: sono i rivoltosi che vogliono costruire un mondo nuovo, non pupazzi ma persone; presto nuovamente storditi dal lavoro in fabbrica e affogati dal

consumismo sapranno infine giungere ad indicare a tutti la via della liberazione, evocata da una melodia di Theodorakis: "Tutti dobbiamo tornare sulle montagne/dove le ombre sono immense./Ma più grande delle ombre/sarà il nostro coraggio!/Non facciamo che i giovani del mese di maggio/siano sepolti un'altra volta/e per sempre."(6)

Mentre la prima parte dello spettacolo si riferisce alla continuità nel presente delle strutture statali autoritarie, la seconda parte é incentrata sulle problematiche connesse al cosiddetto boom economico degli anni sessanta: (sfruttamento, cottimi, ritmi di lavoro ossessivi) ed alla protesta giovanile, operaia e studentesca, anticapitalistica ed antimperialistica. Nel citato articolo Puppets for a Proletarian Revolution, R. Sogliuzzo rileva sia il carattere satirico attuale dello spettacolo, che i suoi legami con l'antica tecnica teatrale: "C'erano due pupazzi giganti: uno, una figura grottesca di dieci piedi

---

(6) Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi in "Le commedie di Dario Fo" Einaudi 1975 pag.79.

con una brutta bocca di gomma, che teneva un bastone di gomma nella mano destra, rappresentava la borghesia; mentre un dragone alto trenta piedi grigio e bianco simboleggiava il proletariato. Il pupazzo che rappresenta la borghesia era avvolto in una stoffa da tappezzeria antica, che gli dava l'aspetto di una figura allegorica medievale. Fo ha disegnato i pupazzi per tutto lo spettacolo e ha dipinto lui stesso i pupazzi giganti. "Bisogna stare attenti a creare l'effetto del casuale e dell'improvviso; é difficile che risulti davvero convincente" ha spiegato. Questa asserzione spiega molto della tecnica di Fo in generale. Grande Pantomima é una satira politica dello ultimo quarto di secolo della storia italiana.

Tratta la lotta del proletariato contro la borghesia, espresso principalmente con l'uso dei pupazzi che gli attori spostano attraverso la scena e manovrano con lacci o stecche in modo che il pubblico possa vederli. Questa manovra diventa un'efficace metafora scenica. La conti-

mua presenza del mostruoso pupazzo sulla scena é il segno di un sinistro monito sulla onnipotenza dell'oppressione politica. Gli attori portano maschere sul viso, a significare la lotta del bene contro il male (il proletariato contro la borghesia). Le maschere si possono togliere facilmente per significare il cambiamento di personaggio, o per cambiamenti dell'azione da significati allegorici a significati letterali, con la rivelazione delle facce degli attori. Molte delle maschere sono basate su quelle della commedia romana e della Commedia dell'Arte. I pupazzi somigliano a disegni di Geog Grosz, ma erano prive dei connotati di orrore che quelli hanno.

Nonostante la serietà dell'argomento, lo spettacolo di Fo mantiene il fascino e l'incanto di un teatro per ragazzi....."(7).

Dopo Grande Pantomima Fo accantona momentaneamente l'arte di "burattinaio"; la riprenderà alcuni anni dopo

---

(7) R.Sogliuzzo op.cit.

(nel 1972) mettendo in scena lo stesso lavoro, modificato in maniera significativa. Ne parleremo a suo tempo, poichè il contesto politico e polemico di quella riproposizione era nel frattempo enormemente mutato. Le prime avvisaglie di tale mutamento si fanno sentire con il nuovo spettacolo, presentato a Genova nel novembre del '69, L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui é il padrone.

Questa espressione, che pure esprime molto bene l'intendimento del teatro di Fo, la sua proposta di riappropriazione operaia della cultura, non é però di Fo. La usano Don Lorenzo Milani, priore di Barbiana e i ragazzi della sua scuola alternativa, nel loro libro Lettera a una professoressa, atto d'accusa alla scuola italiana, che essi definiscono un'istituzione classista, fatta su misura per i Pierini (i figli della borghesia).

Con questa frase per titolo, Fo mette in scena tematiche eccitanti ed attualissime: lo stalinismo, l'involu-

zione burocratica del primo stato operaio, il rapporto del partito con le masse. Lo scenario su cui si apre il primo atto é la biblioteca di una Casa del Popolo, che operai ed operaie si apprestano a sgomberare dai libri per fare posto ad un tavolo da biliardo. Indugiano a leggere qualche pagina, e da esse escono, come evocati sulla scena, i personaggi di quelle vicende: quadri del partito comunista cecoslovacco morti nelle purghe staliniane, la madre di un sindacalista siciliano ucciso dalla mafia, Gramsci a colloquio con gli operai torinesi e Majakovskj, il poeta russo della Rivoluzione spinto al suicidio dalla sorda guerra fattagli dai burocrati. La materia é incandescente, i tasti toccati si riferiscono a problemi tuttora vivi ed aperti nel dibattito interno al movimento operaio: sono comunque tutti riconducibili alla più generale questione del rapporto che deve legare le masse lavoratrici ai dirigenti del loro partito. Nella fattispecie, Fo indica come radice delle degenerazioni ed unica

possibilità di cambiamento in senso democratico la lotta aperta e tenace ad ogni arretramento politico e culturale. Ma per far questo é necessaria la cultura, che è, secondo l'espressione gramsciana, il quinto dito per la classe operaia, l'ultimo, quello che serve a chiudere il pugno. I protagonisti fanno la loro scelta: rimettono la biblioteca al loro posto, non abdicheranno alla loro funzione, non abbandoneranno la cultura a mandarini e burocrati.

La stessa istanza Dario Fo porta avanti in un altro spettacolo rappresentato nel 1969, Lazzaro pure che tanto io spacco tutto lo stesso, che consiste in due atti unici: Il telaio e Il funerale del padrone. Del primo di essi, Il telaio, é tratta la frase che dà il titolo a tutto lo spettacolo: la pronuncia uno dei protagonisti, il lavorante a domicilio Michele, scagliandosi al colmo dell'esasperazione ed invano trattenuto dalla moglie, contro il telaio, mostro meccanico distruttore di ogni parvenza di

vita familiare e di rapporto interpersonale. E non solo loro sono in questa condizione, ché ormai tutto il paese lavora a domicilio, parroco e sagrestano compresi, e per fino del "barbone" non si può più dire che é emarginato ma almeno é libero, perché anche lui lavora al telaio.

Tutti sono presi dentro un ingranaggio che ha inesorabilmente divorato ogni loro minuto di tempo, ed anche ogni ideale: non pensavano certo di finire abbrutiti così quelli che, come Michele, combatterono fascisti e tedeschi durante la Resistenza. E non pensavano nemmeno che a presiedere al loro lavoro, nell'odiosa funzione dell'intermediario che guadagna il doppio dei lavoranti e li controlla, potesse starci, col gesuitico ragionamento che quel posto sarebbe comunque occupato da qualcuno, proprio una compagna del partito con cui avevano lottato per la libertà.

E l'indicazione della vita giusta viene qui da un sogno della Madre, a cui appare come in una nebbia l'immagi

ne del commissario del popolo venuto ad epurare il partito da tutti i profittatori e gli arrivisti. Ma purtroppo é solo un sogno e la Madre, delusa, muore.

Nella seconda parte dello spettacolo, un gruppo di operai costretti dalla forza pubblica a cessare la occupazione della loro fabbrica, mette in scena, sotto forma di farsa, il funerale del padrone: del finto funerale, (finto, ché il padrone é vivo e vegeto) essi approfittano per ricordare la drammatica realtà degli omicidi bianchi, la mortalità in fabbrica che, secondo le statistiche, miete una vittima ogni due ore.

Anzi, poiché il dato é questo e deve rimanere costante, se trascorrono due ore senza il morto regolamentare bisogna provvedere a sopprimerlo in altro modo.

E' chiaramente un paradosso che deve far riflettere: per evocare questa morte e con essa tutte le morti bianche, si ucciderà in scena un capretto. Gli espedienti della provocazione e del paradosso - spiega Fo - servono

in questi spettacoli ad anticipare "una realtà che é il fine del teatro didattico: il coinvolgimento critico del pubblico.

E poichè il pubblico cui si rivolge il nostro teatro é un pubblico proletario, ecco che sono gli operai ad essere protagonisti di questa realtà che si immagina realizzata: autori ed attori di un teatro per la loro cultura. E che cultura mettono in scena gli operai di questo teatro? Una cultura politica, ne l'Operaio conosce trecento parole, il padrone mille: la storia di Borna Kvanic che, reduce dalla Spagna, viene accusato di trozskismo dai compagni, quella di Blansky vittima del regime stalinista; i dialoghi di Gramsci con gli operai, quando apre loro gli occhi sulla politica dei dirigenti comunisti, secondo i quali all'operaio bisogna dargli quello che può comprendere, terra terra, col pericolo che la nostra cultura resti impantanata nella sagra di paese, nella festa del patrono.

Si servono del teatro per mettere in scena la cultura che apprendono. Hanno imparato la lezione di Gramsci.....Ora, la cultura non si può ottenere se non si conosce la propria storia. La più antica storia della classe oppressa si trova nel teatro della tradizione popolare. Che si esprime attraverso la farsa e la satira. I personaggi della farsa che gli operai del Funerale del padrone mettono in scena, sono i padroni: la vedova del padrone, il prete e tutto il resto.....Come si fa a Carnevale e Capodanno, che si seppellisce il vecchio.

Questa farsa, poi, i personaggi operai la complicano con una trovata che vuole renderla più scottante.

L'idea gli viene dal teatro romano antico, del tempo di Seneca. Nel bel mezzo degli spettacoli a fondo storico, in una scena, per esempio, in cui Muzio Scevola stende la mano che ha fallito sul braciere ardente, due energumeni trascinano in palcoscenico uno schiavo e mentre da un lato l'attore recitava il suo monologo eroico,

sull'altro lato, alla famosa battuta "Questa mano ha fallito, io la punisco!" trach! i due energumeni afferrano il braccio del povero schiavo e lo costringevano di forza a tenere la mano in mezzo alle fiamme di un vero braciere, realmente infuocato.....Finché non si carbonizzava! Così, mentre da un lato l'attore si esibiva nella finzione scenica, dall'altro lato lo schiavo urlava più che realisticamente il proprio dolore. Gli operai del Funerale che si improvvisano attori dichiarano al pubblico di voler procurare una emozione vera, persuasive, che segni profondamente gli animi degli spettatori ormai incalliti, smaliziati, indifferenti,.....quali sono ormai tutti gli spettatori.. alla televisione, al cinema, persino davanti a documentari con le scene di stragi prese dal vero: non hanno più nessuna emozione, nessun moto di sgomento, di ribellione.

Gli operai propongono al pubblico di abolire la finzione teatrale con un esperimento che consiste nell'ammazzare in scena un capretto: la finzione rappresenterebbe la

morte di quell'operaio a cui secondo le statistiche tocca di morire in un incidente di lavoro in quelle due ore. Questa scena sarebbe parte della farsa che rappresentano gli operai, la quale é parte della commedia che si rappresenta davanti al vero pubblico.....

Nel dialogo tra gli operai che propongono questa scena e i dissenzienti, vengono fuori vari argomenti: uno di "Perché volete indignare, disgustare il pubblico?....."

La proposta viene sostituita allora da una proposta di dibattito con il pubblico.....Così la finzione scenica é eliminata di fatto, mentre sino a quel momento sulla scena si discuteva solo, di eliminarla....(8)

Qualifica in modo determinante questa seconda fase della produzione teatrale di Dario Fo "la funzione di dibattere di fronte al pubblico, con il pubblico, con gli strumenti della farsa e della satira e con quelli della dialettica scenica, i temi della lotta di classe per diven

---

(8) D.FO in E.ARTESE op.cit. pp.114-115-116.

tare tutti, gli attori, i comici, i collaboratori allo spettacolo protagonisti della lotta di classe"(9)

Ma satireggiare su argomenti così scopertamente politici implica la possibilità di suscitare un tipo di plauso e di dissenso che va oltre la valutazione specifica che si riserva generalmente ad un autore di teatro

Ed é proprio quello che succede a Dario Fo; da questo momento, ad ogni suo spettacolo seguirà puntualmente un'ondata di reazioni contrastanti ed esasperate che, spaziando in una vasta gamma di opinioni, vanno dal proporlo per il premio Nobel al definirlo la peste del teatro italiano. Opinione pibblica e critica colgono il lato più specificamente e forse superficialmente politico dei suoi lavori e ad esso reagiscono. Corrado Augias nota che "i dirigenti dell'apparato comunista dopo aver visto i primi spettacoli di quest'anno e due in particolare dei cinque

---

(9) Ivi, pag.117.

che costituiscono l'intero ciclo: il telaio e L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone, si sono accorti di che "scarpate in faccia" si trattasse.

Così si è arrivati in questi giorni quasi ad uno stato di guerra fredda culminato in un minaccioso corsivo sull'Unità. Quali i motivi di questa insofferenza?..... Nello spettacolo Il telaio.... una serie di situazioni di accesa polemica ("di fare l'unità sindacale coi pirla non ce n'frega niente" dice una battuta del copione) culminano nella "scena del sogno". Appare come per incanto un commissario politico" come nei film russi del '21 - di cuoio nero il giubbotto e il berretto a visiera - e la discussione si sposta sulla struttura e la finalità del partito comunista, oggi. Dice la battuta finale, affidata a Franca Rame, che si risveglia dal sogni: "Era così bello quel sogno..... fuori dai piedi i furbi, i politicanti e gli addormentati.....Questo non è un partito per tutti

i gusti, per cani e porci..... non basta essere sfruttati....bisogna avere il coraggio di criticare e farsi criticare. La critica è la vera forza del Partito". L'altro spettacolo, quello detto per brevità delle "trecento parole" ha un tema ancora più polemico...che finisce per accennare a tutto: coesistenza pacifica e invasione della Cecoslovacchia, logica del mercato e leggi del profitto, processi staliniani e guerre di Spagna e del Vietnam, ritmi delle catene di montaggio (alla Fiat e a Togliattigrad) eredità di Gramsci e politica culturale del PCI, dialogo coi cattolici e rapporto tra base e dirigenti, processo Trimarchi e assassinio dei sindacalisti siciliani.

E anche qui, come nel Tolaio, i motivi polemici non mancano: ballano ridicolmente abbracciati il sindaco di Bologna Fanti e il cardinale Lercaro; analoga brutalità distingue il poliziotto franchista e il commissario Stalin che infatti vestono analoghe uniformi... Sicuramente critici, ma niente affatto dialettici sono sembrati que-

sti due spettacoli ai dirigenti del partito comunista"(10).

Effettivamente ora piovono critiche aspre e risentite, che non hanno più molto a che fare con le caute riserve dei recensori meno entusiasti di Mistero Buffo.

Luigi Castagnola, responsabile culturale della federazione comunista genovese dichiara: "Per discutere della strategia politica del PCI bisogna essere in una sede politica. Comunque non vi si può sostituire una serie di epigrammi e di vignette, perchè con questo si affronta non la politica del partito ma la sua caricatura".(11)

Taluno ammette sia la piena legittimità di ogni critica al partito ed alle sue organizzazioni di massa che la presenza nel lavoro di una sincera tensione politica di fondo; ma non si manca di ricordare, anche da parte delle fonti più benevoli, che la critica va esercitata dall'interno del partito per contribuire ad una cresci-

---

(10) C.AUGIAS, Ma il Partito non si diverte in "L'Espresso"

(11) L.CASTAGNOLA dichiarazione riportata in nota da E.Artese op.cit. pag.77

ta e che farlo dall'esterno significherebbe "richiamarsi a modelli storici evocati ed enunciati nei termini di quell'estremismo a suo tempo condannato da Lenin"(12) Molto decisamente e duramente si era invece espresso Maurizio Ferrara, condirettore dell'Unità": "La carica ideale e politica di un pamphlet come questo appare viziata da tali errori di valutazione e di prospettiva da condannare queste iniziative alla sterilità che merità il qualunquismo, di qualsiasi colore si tinga."(13)

Al contrario Italo Moscati in un'inchiesta che tratta del legame fra il teatro e il mondo politico non esita, a proposito dell'inasprimento di rapporti tra Fo e il Partito Comunista, a parlare di verticismo: "E non è verticismo l'attacco dell'organo di partito quando non mancano le sedi più proprie - quelle critiche - per valutare uno

---

(12) "L'Unità" 5/2/'70

(13) M.FERRARA in "L'Unità" 8/11/'69

spettacolo?...rimane l'uso di un tono e di procedimenti che critici militanti hanno imposto, evidentemente con notevoli sforzi, nell'intento di salvaguardare gli autori e le loro opere...Il teatro migliore rifiuta oggi di essere politico in senso riduttivo e respinge il pompierismo. Si muove, insomma, contro gli integralismi e li scopre ad uno ad uno necessariamente nell'avventura di uno spettacolo. Di un teatro che non divenga momento di un discorso complessivo e che non neghi per la sua sola esistenza i padroni vecchi e nuovi, non c'è assolutamente bisogno" (14).

In una lettera aperta indirizzata ad un giornale, Dario Fo cerca, a nome dell'Associazione Nuova Scena, di fare pacatamente il punto della situazione, chiarendo quelli che sono i reali termini della questione: il contributo del loro teatro è critico - costruttivo e non è miglior

---

((14) I.MOSCATI, La libertà di consenso in "Sipario" dicembre 1969.

marxista colui che dice sempre che tutto va bene. "Uno dei nostri compiti è proprio quello di combattere l'apriorismo dogmatico da una parte, e dall'altra quello di smuovere la pigrizia, il tran tran in cui molti compagni sono invischiati, proponendo loro delle alternative, di cui quelle di Nuova Scena sono solo un'indicazione per uscire dal circolo vizioso in cui anche il movimento di sinistra da anni è invischiato. Il circolo vizioso è quello della civiltà dei consumi, dei modelli di comportamento imposti dal capitalismo e che ritroviamo acriticamente nel Festival dell'Unità e nelle Case del Popolo: attività ricreative nel senso peggiore del termine, perchè passive sia sul piano politico che sul piano culturale.

E queste proposte sono lavori che vogliamo portare avanti con l'aiuto dei compagni e con la discussione costruttiva e non con risposte che ci facciano cadere al livello di quegli interlocutori che sanno usare solo la arma della scomunica e della chiusura di ogni discussione. Noi crediamo e abbiamo fiducia nella capacità critica delle masse e quindi dei militanti del P.C.I., e con quelle stesse masse intendiamo verificare il nostro la-

vero e le nostre proposte, correggendo gli errori, uno dei quali, il più grave, sarebbe quello di erigersi a giudici e moralisti della politica italiana invece di partecipare responsabilmente al processo di sviluppo in atto per l'affermazione del socialismo nel nostro paese."(15)

Il tono della lettera e le opinioni che essa esprime non lasciano dubbi sul punto di evoluzione del teatro di Fo al momento in cui la scrive. Si sta compiendo il trapasso alla fase propriamente detta "politica", ma la rottura con le organizzazioni di massa e i partiti della sinistra storica non é ancora consumata. E' facile notare infatti come le argomentazioni addotte siano in qualche modo ricondúcibili ad un'istanza di libera espressione all'interno dello stesso ambito politico.

Secondo de Poli negli spettacoli della stagione

---

(15) D.FO in "ABC" 13/2/'70

1968-'69 "è particolarmente evidente la "svolta" nella attività di Fo, e anche il senso del suo tentativo di intervento ancora all'interno della sinistra "ufficiale".

Le situazioni e i fatti descritti sono immediatamente attuali e tangibili, in scena i protagonisti sono operai e operaie, militanti politici in cui il pubblico può immediatamente riconoscersi; e l'analisi delle contraddizioni che essi vivono non spinge più soltanto al riso, ma vorrebbe indurre gli spettatori a lottare contro quelle stesse contraddizioni. In questo tentativo Fo appare fortemente critico nei confronti della linea politica del gruppo dirigente del PCI, accusato di non sviluppare le lotte fino in fondo anche contro le aspettative e le esigenze della sua base "sana".(16)

Ma a rivendicare e sostenere attivamente la neces-

---

(16) M.DE POLI op.cit. pag.87

sità della militanza di teatro, non c'è solo Nuova Scena: sono infatti numerosissimi i piccoli gruppi spontanei che dopo il '68 tentano di riportare il teatro a far parte del panorama quotidiano di vita delle masse.

Siamo nel 1970, un momento che è per tutta la sinistra di riflessione e dibattito sulla questione teatro.

Scriveva Edoardo Fadini di un convegno sul decentramento tenutosi a Torino il 28 e 29 novembre 1970:
"Lo scontro tra le due linee di tendenza presenti al convegno non si è potuto evitare: tra chi sostiene che decentrare significa distribuire prodotti in forma capillare (e con pressi politici, strutture sceniche particolari) e chi, invece, dipende una linea di decentramento basata sulla partecipazione diretta delle popolazioni periferiche, sia sul piano della gestione organizzativa, che su quello della gestione culturale (quindi gestione sociale del teatro anche a livello produttivo e creativo della programmazione).....Le tre mozioni votate nell'ambito dell'assemblea hanno raccolto notevole maggioranza, tanto più significativa in quanto per la prima volta viene affermata pubblicamente una linea di tendenza che impegna ente pubblico ad ente locale a muoversi non più come re-

sponsabili diretti nel campo del teatro, bensì in forma di appoggio e di promozione, che rispettino un'autonomia di iniziativa dal basso, sia organizzative che culturale. ....."(17)

La posizione di Nuova Scena è però del tutto particolare, e a questo punto, punto delicatissimo di tensione e frizione con il circuito ARCI a cui si era inizialmente appoggiata, le si impone una scelta.

Giorgio Grassi coglie questo aspetto della vicenda dell'Associazione di cui è ormai prevedibile lo scioglimento: "Il fatto nuovo di questi ultimi tempi - scrive - è la trasformazione cosciente degli operatori artistici e culturali in militanti politici. Si rivendica così la questione autonoma e parallela dei media artistici (il teatro soprattutto), l'uso culturalmente avanzato degli strumenti di comunicazione....Su questo basi si attua il

---

(17) E.FADINI in "Rinascita" 11/12/'70

passaggio dal teatro politico al teatro di ricerca politica, che nel caso di "Nuova Scena" diventa più propriamente ricerca sui problemi della cultura di sinistra. Il teatro così non solo mette in discussione direttamente la propria collocazione (funzione) nella società (rifiuta l'avanguardia "linguistica" in favore della sperimentazione "strutturale") ma si pone oggettivamente come strumento di conoscenza - esperienza politica....Il vero obiettivo di "Nuova Scena" è la politica culturale condotta dalla Sinistra in Italia negli ultimi venti anni.....L'esperienza di Nuova Scena è senza dubbio illuminante e decisiva per il futuro del teatro di opposizione in Italia. Ci dirà se è ancora possibile muoversi all'interno di strutture alternative (i circuiti gestiti dalla Sinistra) o se invece non vi sia altra via che la ricerca di uno spazio operativo extrastrutturale, non condizionato da nessun tentativo di controllo o di tutela....

Il rifiuto dell'ARCI milanese di ospitare Nuova Scena dopo il 10 gennaio di quest'anno, per ora un episodio isolato, è sintomatico del clima in cui si svolge il dibattito culturale della Sinistra e, peggio ancora, delle sue infrastrutture ricreative e dopolavoristiche.

Il dissenso (dal Manifesto ai Comitati di base, dai gruppi minori alla stessa Nuova Scena) è in aumento, e non si arresta con le espulsioni e le censure, ma con la discussione obiettiva e diretta. Lo sforzo dei compagni di Nuova Scena di rimanere all'interno del circuito delle case del popolo, cioè di un'organizzazione ortodossa dei lavoratori, è lodevole e testimonia una concezione non avventuristica della attività politico-culturale..."(18)

Ma solo una parte del gruppo rimarrà salda nel "lodevole" sforzo di non uscire dall'organizzazione "ortodossa" (espressione assai poco felice per l'alone semantico che da sempre accompagna il termine "ortodossia") mante-

---

(18) G.GRASSI in "Sipario" febbraio 1970

nando il nome di Nuova Scena. Altri militanti, insieme a Fo e alla Rame, scelgono invece di non appoggiarsi più a nessun circuito, ma di costituirne uno che sia veramente alternativo e parte integrante del movimento di classe: sforzo, questo, che per la verità appare "lodevole" almeno quanto quello dei compagni che non lasciano l'ARCI.

Dario Fo si esprimerà d'ora in poi sempre molto criticamente verso la pratica del decentramento, cavallo di battaglia di talune forze politiche e degli ambienti dello spettacolo ad esse legati: "Il discorso sul decentramento.....a me fa venire i brividi. L'aveva inventato Malraux: ora lo rinventano uomini di potere italiani per riprendere in mano strutture che gli stanno sfuggendo, che si stanno organizzando in forma autonoma....

Alla Camera del Lavoro di Milano a un certo punto ci buttarono fuori con la scusa che con le nostre critiche sulla scena dividevamo la classe operaia. In realtà eravamo uno spazio che cresceva in modo fastidioso auto-

nome, faceva venir fuori tra gli spettatori, un sacco di persone legate davvero al mondo operaio. Non venivano perchè organizzate nei pullmann del sindacato, tipo serate eccezionali alla Scala, tipo pranzo dei barboni. Ci venivano spontaneamente, perchè lo sentivano il loro teatro.

E' la stessa cosa che succede quando gli operai ci chiamano; non ci vogliono come il fiore all'occhiello, la ricetta finale, il gelato dopo la santa messa, ma vogliono discutere con noi, decidere con noi determinate posizioni da prendere. Tra i modi che il potere inventa per controllare il teatro, sulla base della mia esperienza, vorrei sottolineare l'uso che viene fatto degli spazi pubblici. Bisognerebbe parlare dell'abilità che dispiegano in questo senso i centri di potere, sia quelli locali sia quelli limitati ai partiti. E' il giochetto dello uso del sottopotere: serve a creare gli uomini di paglia, a non fare arrivare le spinte in Comune direttamente, a

decentrare le spinte dal basso ma a disperderle in periferia: isolarle, bloccarle, tenerle a bagnomaria.

Ogni tanto questi miniscarrozzoni riescono a creare piccole scosse, per far credere davvero che la loro esistenza sia efficace, che ricopra un ruolo di controllo: si riesce a bloccare qualche infamità macroscopica, qualche abbattimento palese di opera d'arte, qualche schifezza di cui ormai tutto il quartiere si è accorto e che non si può più tollerare e si tenta così di convincere l'opinione pubblica che la municipalità è un'organizzazione efficiente."(19)

Anni dopo, Fo e la Rame ritorneranno su quello svolgersi di avvenimenti che nel 1970 li porta a rompere col circuito "alternativo" (ma coi limiti che abbiamo constatato): è la seconda rottura, dopo quella del '68 col teatro borghese. E sempre, in più occasioni, ne parleranno

---

(19) D.FO in E.ANTESE op.cit. pag.68

come di una scelta inevitabile, forse compiuta con un'ingenuità del tutto priva di sfumature dialettiche o diplomatiche, ma necessaria per evitare di essere invischiati in un tipo di pratica compromissoria che essi giudicano estremamente negativa per il teatro. Il passo della rottura con i circoli ARCI è compiuto senza troppe esitazioni, perchè già al momento di inserirvisi era chiaro quale tipo di contrasti sarebbe potuto sorgere, data la totale divergenza di opinioni in tema di satira, con i dirigenti dell'organizzazione. Ma il tempo trascorso in "Nuova Scena" aveva fornito buone occasioni di lavoro, e "quando i burocrati - è Dario Fo che parla - hanno cominciato a spingerci fuori avevamo già preparato in anticipo le condizioni per ripiegare in altri spazi. Avevamo insegnato a gruppi autonomi di compagni, nelle varie città a organizzare gli spettacoli con poche cose e a conquistare gli spazi: si possono adoperare degli spazi che nessuno aveva pensato mai di adoperare per il teatro.

Spiegavamo addirittura come si montano le luci, come si fa l'attacco dell'Enel, dove si affittano le sedie, come si mette più il parquet, come si vanno a prendere i tavolini dai falegnami in affitto per coprire i fondi dei palazzetti dello sport. Le ragioni per cui abbiamo sciolto l'Associazione Nuova Scena", con la quale lavoravamo nel circuito dell'ARCI, e abbiamo formato la Comune nell'ottobre '70 le esponemmo in un documento del novembre successivo. Intendevamo mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe: ma per noi "al servizio" non significava infilarsi in un piatto già confezionato; significava contribuire al movimento, essere presenti, collaborare alle sue lotte, per le sue reali esigenze."(20)

Il Collettivo Teatrale "La Comune" è dunque il nuovo spazio in cui portare avanti questo progetto di teatro

---

(20) Ivi, pp. 72-74

veramente "diverso". Spazio politico in verità, ideologico, ed in definitiva solo teorico, se si pensa alla quantità, alla difficile reperibilità ed al costo delle attrezzature (luogo adatto, luci, scene, ...) che sono indispensabili per fare teatro. E il problema dello spazio fisico rimane, è anzi più pressante che mai, dal momento che i gestori di molti locali rifiutano di affittare alla "Comune" le loro sale, timorosi di attentati, minacce e provocazioni. E' proprio questa difficoltà materiale che pone il Collettivo nelle condizioni di porsi il problema del teatro, soffermandosi, più che sugli aspetti scenigrafici, sul nodo ideologico che rappresenta la scelta del luogo in cui operare. Abbandonare i luoghi tradizionalmente adibiti a teatro per Palazzetti dello Sport, chiese sconsacrate e capannoni, significa innanzi tutto distruggere la "quarta parete", l'invisibile e quasi magica barriera che nella concezione di Stanislavsky deve distaccare l'attore dal pubblico ed indurlo a recitare come se in sala non vi fosse nessuno. Opponendole la tradizione popolare, Dario Fo spiega per esteso il signifi

cato complessivo della "quarta parete", rappresentata fisicamente dalla cornice del palcoscenico. Ma "la quarta parete è soltanto questo spazio rettangolare? No, sono anche le luci di taglio che creano una determinata atmosfera, i controluce, i velatini rosati e ambrati sui riflettori, sono le scenografie fortemente accidentate e il clima d'acquario in cui sono immersi attori e oggetti, è il trucco livido da cadavere sulle facce degli attori, è il loro gestire ed emettere voce con determinate cadenze cantate o gridate ad effetto per cui lo spettatore si trova nella condizione di un guardone a spiare una storia che non gli appartiene e che è appunto al di là della quarta parete.

Quindi una concezione intimista, naturalista o allo opposto metafisica del teatro. E come si distrugge la quarta parete?....Togliendo il sipario?.....così distruggi il momento magico dello stacco e crei il fatto della partecipazione per la sola ragione che hai tolto il si-

parlo come fanno i brechtiani? Neanche per idea. Togliere il sipario, togliere il proscenio o spostare l'azione dalla scena nel corridoio della platea, con gli attori che si siedono sulle ginocchia dello spettatore, gli sputano in un occhio, lo mettono nella condizione di sentire i loro sudori, i loro spruzzi di saliva, la loro voce dentro le orecchie, il fastidio oppure il piacere....E' questo distruggere la quarta parete? Il teatro borghese ha la quarta parete, certo. Dice Stanislavsky che quando un attore recita deve fare in modo che il pubblico che sta ascoltando si trovi per hazard per caso, lì....deve farlo entrare nello stato d'animo di non esistere in quel momento nella sala, fargli dimenticare la finzione scenica, farlo sentire come uno che viene a rubare una storia, un dramma di altri. E per arrivare a questo devi eliminare ogni "a parte". Che cosa significa "a parte"? Significa quel mezzo per far partecipare il pubblico che viene da un teatro popolare.....e state attenti, non

da un teatro borghese....perchè è vero che l'"a parte" è ancora dentro tutto il teatro del Seicento, ma il senso dell'"a parte" è già stato capovolto. All'origine l'"a parte" era la distruzione della quarta parete. Che cosa significa? Significa che nel momento in cui l'attore diceva a un altro attore qualcosa e immediatamente replicava il contrario al pubblico faceva il "commentario", criticava dal di fuori il personaggio stesso, si staccava razionalmente dal personaggio, insomma recitava epicamente.....e per di più, rivolgendosi al pubblico, lo provocava... tanto è vero che l'uso dell'"incidente" per creare l'"a parte", era fondamentale in quel teatro."(21)

Richiamandosi alla tradizione popolare contro quella della cultura aristocratica, Fo ripropone l'antichissimo contrasto fra due opposte visioni del mondo e quin-

---

(21) Ivi, pp.94-96

di del teatro. Questa opposizione si articola oggi nel fronteggiarsi "di una cultura di classe da una parte, e di una cultura borghese e reazionaria dall'altra. Di una cultura pessimistica da una parte e di una cultura invece che vuol realizzare il socialismo. Una cultura che parte da una esigenza collettiva della partecipazione, cioè il coinvolgimento. Coinvolgere vuol dire un fatto razionale, perchè sennò non ci capiamo niente... Coinvolgere non sul fatto delle viscere per cui io riconosco i miei problemi, riconosco la mia crisi, riconosco le mie impossibilità, la mia impotenza, e allora siccome lo racconto, lo confesso a tante persone allora faccio del teatro popolare.....

Ma neanche per idea. Vuol dire coinvolgere... in quelli che sono i discorsi che si sviluppano a tutto campo, cioè la visione del mondo....il problema di distruggere una società e costruirne un'altra diversa.... non una condizione mia, per cui io sto meglio con altri

perchè insieme abbiamo trovato una nostra identificazione - questo non c'entra niente con il maoismo, non c'entra niente con il marxismo....questa visione ricade ancora in una posizione individualistica.....E' un'operazione, quella che voglio fare, di carattere decisamente provocatorio.....Allora, quando siamo arrivati all'esigenza di distruggere la quarta parete, di arrivare a parlare di problemi collettivi ci troviamo in completa alternativa rispetto alla preoccupazione di identificare l'attore col personaggio; io che sono attore e cerco di scoprire, di trovare dentro me stesso tutti gli orpelli, tutte le viscere, tutti i miei difetti, tutte le mie qualità, per vestire poi di me stesso il personaggio....questo è proprio Stanislavskij, cioè la peggiore posizione reazionaria, conservatrice borghese della storia. Ma se io cerco di creare invece la visione di una comunità, di un coro, di una comunione, evidentemente non mi preoccupo tanto di parlare di me stesso, ma dei

problemi che sono collettivi. Se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio....sarà diverso ....e sarà obbligato a essere epico. Ecco perchè tutto il teatro popolare è sempre epico. Perchè alla base c'è un fatto ideologico ben chiaro. C'è l'ideologia della comunità, della comunione degli interessi, che sono interessi sociali, interessi di vivere insieme, di produrre insieme, di dividere quello che si ottiene. Allora, di questo passo noi siamo arrivati a determinate esperienze. Siamo arrivati a capire, per esempio, che non bastava fare degli spettacoli di rottura per così dire, verticali, ma bisognava distruggere certe situazioni di dialogo....e abbiamo capito anche perchè nel teatro medievale l'attore tendeva a presentarsi solo sul palcoscenico e costruire parecchi personaggi. Perchè solo così poteva determinare con la propria presenza ripetitiva il momento appunto epico della rappresentazione, la coralità."(22)

---

(22) Ivi, pp.100-102

E' dunque in un capannone di via Colletta, spazio assolutamente antiteatrale, che il Collettivo si presenta, con Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, uno spettacolo dedicato alla Resistenza italiana e a quella palestinese.

"Il teatro è allestito alla buona - scrive Fadini - con tubolari, assai di legno, travi e poltrone da cinema di periferia....I posti a sedere sono 650, ma le persone in sala erano almeno 800 e così tutte le sere.

In sei giorni di replicha, sono state vendute più di seimila tessere...Lo spettacolo è discorsivo: un collage di fonti e ricordi tratti dalla viva voce di alcuni protagonisti delle due resistenze. Po e la Rame leggono i brani italiani riproducendo la parlata dialettale, la forma colloquiale delle interviste.....

Ma è proprio nella coscienza classista che informava di sè la maggior parte della Resistenza italiana, il tono di maggior vigoria di queste letture....Ne esce un grido di delusione e rivolta più che una rievocazione, un tenta

tivo di riportare al pubblico di oggi l'istanza rivoluzionaria che ispirò la Resistenza....Della resistenza dei Fedayn, Fo e la Rame riprendono soprattutto le caratteristiche più avanzate, quelle che si ispirano al rovesciamento dei vecchi regimi feudali prima ancora che alla guerra contro Israele....Proprio nel secondo tempo Fo e i suoi cercano uno sbocco positivo alle delusioni denunciate nella prima parte: si parla della guerra del "popolo" (secondo le notissime formulazioni che dalla Cina della lunga marcia sono poi passate alle teorizzazioni sorte dalle successive guerre di liberazione) e si parla purtroppo dell'Unione Sovietica, accusandola di fare lo stesso gioco degli USA, di essere cioè una potenza socialista imperialista, nella più ortodossa linea "cinese" di moda oggi in molte frazioni "estremistiche". Il "Bestiario" che apre il secondo tempo (una forma di ballata in cui i protagonisti sono tutti animali, simbolicamente rappresentativi di altrettanti personaggi umani) ci mostra

nella tagliente e amara recitazione di Fo l'orso sovietico ballare con la tigre americana e con essa sfruttare e calpestare i diritti del popolo arabo. E' solo una battuta, ma dà un senso all'intero lavoro, tanto è scoperta e violenta.

Il dibattito che segue lo spettacolo si incanala non solo in funzione di un violento attacco contro l'URSS ma contro lo stesso PCI, che nella prima parte era stato preso come unico asse portante della Resistenza. Non uno degli interventi che ho potuto ascoltare si scosta dalla linea antisovietica e anti-PCI che caratterizza il secondo tempo del lavoro. C'è veramente da chiedersi a chi voglia rivolgersi Fo.....Da chi vuol farsi ascoltare? Il compito di un teatro politico è quello di una feroce razionalizzazione degli elementi di discorso il cui primo scopo è senz'altro la formazione delle masse. I vecchi strumenti del teatro illusionistico devono essere abbandonati.

L'analisi spregiudicata degli stessi errori del movimento operaio, delle contraddizioni che certamente sussistono in molte parti del campo socialista, richiede inoltre una lucida spietata obiettività, una messa in campo di tali strumenti di analisi da permettere realmente al movimento operaio di riconoscersi nella ricerca delle proprie ragioni così come dei propri errori. E' un richiamo, questo, insomma alla responsabilità di classe che potrà forse evitare a Fo e ai suoi compagni di trovarsi un domani di fronte a platee che sono esattamente il contrario di quelle che cercavano."(23)

Se esaminiamo il lavoro che segue, molto più curato e significativo, possiamo renderci conto di quali esattamente siano ora queste platee, e del preciso valore politico che ha per Fo l'aver proprio quell'argomento e in quel momento. Il momento è il dicembre 1970; siamo ad

---

(23) S.PADINI in "Rinascita" n45, 1970

un anno dalla strage di piazza Fontana, il più atroce di una serie lunghissima di episodi sanguinosi ed inquietanti che stanno avvolgendo il paese in una spirale di tensione quando non anche il terrore. E' perciò in un clima tutt'altro che rilassato che Fo scrive e il Collettivo presenta Morte accidentale di un anarchico. Il collegamento col caso Pinelli, l'anarchico "volato" dalla finestra della Questura di Milano è istintivo, tanto pure allusivo il riferimento ad un anarchico e alla morte, definita accidentale proprio per suggerire agli spettatori che forse tanto accidentale non è. Ma Pinelli, a cui tutti pensano, non viene in realtà nominato nemmeno una volta.

Dichiara infatti Dario Fo nel Prologo: "Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in America nel 1921. Un anarchico di nome Salsedo, un emigrante italiano "precipitò" da una finestra del 14° piano della questura centrale di New York. Il co-

mandante della polizia dichiarò trattarsi di suicidio.

Fu condotta una prima inchiesta e quindi una super-inchiesta da parte della magistratura e si scoprì che l'anarchico era stato letteralmente scaraventato dalla finestra dai poliziotti durante l'interrogatorio.

Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda, ci siamo permessi di mettere in opera uno di quegli stratagemmi ai quali spesso si ricorre nel teatro. Cioè a dire: abbiamo trasportato l'intera vicenda ai giorni nostri e, invece che a New York, l'abbiamo ambientata in una qualunque città italiana ..... facciamo conto a Milano. E' logico che, per evitare anacronismi, siamo stati costretti a chiamare commissari i vari sceriffi, questori gli ispettori e così via.

Avvertiamo ancora che, qualora apparissero analogie con fatti e personaggi della cronaca nostrana, questo fenomeno è da imputarsi a quella imponderabile magia costante nel teatro che, in infinite occasioni, ha fatto

sì che perfino storie pazzesche completamente inventate, si siano trovate ad essere a loro volta impunemente imitate dalla realtà!" (24)

Sul filo di questa ambiguità Salsedo-Pinelli e dell'assurdo che si ritrova nel reale è giocata la forza ironica e satirica di tutta la farsa. Ma perchè mettere in scena una farsa se l'argomento è così serio e il momento cruciale per la vita politica del paese? Fo spiega la ragione di questa sua scelta relativamente al senso che ha per lui il termine "farsa", un senso che affonda le radici nelle ascendenze popolari del genere: il lamento funebre suscita la commozione dall'esito catartico e lascia lo spettatore indignato sì, ma con la sensazione che in fondo tanto basti.

La risata lucida è invece una forma di satira violenta e liberatoria, perchè è la sola in grado di smon-

---

(24) D. FO Morte accidentale di un anarchico. Einaudi 1974 prologo.

tare davanti a tutti, irridendolo, quel meccanismo del potere che fa tanta paura. In "Rinascita" il Fadini parla appunto del taglio farsesco di questo lavoro, che dimostra di aver apprezzato: "..... Inattaccabile, perchè riferisce fatti non riguardanti il nostro rispettabile paese, Fo si è scatenato come gli è parso e piaciuto sulla tragica vicenda Valsedo-Pinelli. E' tornato alla comicità sbabbrata, popolaresca e pantomimica delle sue vecchie commedie, risolvendo inoltre genialmente l'impasse che poteva venirgli dalla gravità della vicenda delle bombe di Milano con un'invenzione scenica di prim'ordine (il protagonista della commedia è un matto che ha "l'istrionomania") ..... La satira ferocissima non è tuttavia incentrata soltanto sui metodi della polizia. Ciò che viene fuori chiaramente è il discorso, più ampio sul piano politico, nei confronti dello "scandalo" come valvola di sicurezza dell'intero sistema borghese ..... Il motivo della finestra è una specie di qua

lificazione caratterizzante della questura stessa: i metodi di indagine, la gentilezza raffinata dei piantoni, tutto ha sempre a che vedere con la funzione determinante di questa "apertura" costantemente pronta per i clienti indesiderabili dell'ufficio investigativo ..... Così l'apparente bonomia del gioco scenico riesce a far esplodere una contraddizione dopo l'altra giocando tutto sui risvolti che gli equivoci del travestimento molteplice nascondono. Cito un esempio significativo: per far "entrare nella parte" questore e commissario, li convince a cantare l'inno degli anarchici: prima sospettosi e poi finalmente impegnati a piena voce, il matto, il commissario, il questore e il piantone si avanzano sul proscenio e lanciano sulla platea il canto rivoluzionario come quattro militanti in testa a un corteo.

E' uno dei tanti effetti a doppia lettura sui quali Fo gioca con estrema abilità. E credo che questa sia, forse, la chiave di maggior presa all'intero lavoro ...(25)

---

(25) E. PADINI in "Rinascita" n° 3, 1971.

Anche Corrado Anglus rilevava come al suo carattere di farsa lo spettacolo dovesse la felice riuscita, un po' smorzata solo dalla parte più chiaramente didascalica, le puntate polemiche che il Matto indirizza ai corpi separati dello stato: "E' una satira a caldo ...

Tutto il dialogo è basato su documenti ufficiali (verbali di interrogatorio, testimonianze, deposizioni) ma reinventato continuamente e come trasfigurato da una stringente logica alla rovescia. E' teatro di grande livello tenuto costantemente a mezzo tra farsa, satira e ricostruzione cronachistica con l'abilità del miglior Fo. Morte accidentale .... è esattamente il contrario dei vecchi testi di Fo, nei quali una situazione farsesca di partenza veniva presa come base per innestarvi frammenti di discorso politico. Qui invece c'è una situazione di base "politica", nutrita di continui innesti farseschi. E' esattamente quello che dovrebbe essere il teatro politico, quando riesce a non essere una piat-

ta lettura di documenti che vanno dalla rivendicazione anche giusta, al piagnisteo ..... L'efficacia dello spettacolo viene meno nell'ultima mezz'ora quando alla veemenza satirica della prima parte si sostituiscono plumbee intenzioni predicatorie che sono anch'esse un aspetto, il meno tollerabile, della teatralità ,di Fo ...."(26)

Sono molti i critici che notano nel "secondo" Fo un autore molto meno snello e brillante del "primo", ed imputano questo appesantimento alla più marcata politicizzazione dei testi. Questo è vero e non è vero. E' innegabile che parecchi di questi spettacoli, specialmente le rievocazioni storiche e il teatro-documento scivolino facilmente dal didattico al didascalico e infine al realismo socialista. E' anche vero però che accusare i testi di Fo di far propaganda può essere molto scontato, tanto più che, ad un'attenta lettura, nelle registrazioni tra-

---

(26) C. AUGIAS in "Espresso" 20/12/70.

scritto degli spettacoli completi di dibattito gli interventi del pubblico appaiono, molto più dei copioni, inquadrati negli schemi correnti di un'ortodossia talvolta plumbea. A proposito di queste platee, sulla cui composizione il Fadini formulava fosche previsioni, va detto invece che si può riscontrare il limite opposto: si tratta cioè di un pubblico convinto in partenza della bontà dell'inquadratura ideologica degli spettacoli, dai quali è in grado di trarre gratificazioni psicologiche. E' un pubblico in massima parte engagé; attesta infatti il Binni: "I dibattiti che seguono allo spettacolo sono fra i più accesi, fra i tanti che hanno cominciato a svilupparsi intorno all'attività di Dario Fo: sulla necessità di opporre al riformismo una strategia rivoluzionaria, perchè "lo stato borghese si abbatte e non si cambia" (uno degli slogans maggiormente gridati durante le manifestazioni del periodo), sulla necessità di organizzarsi, senza perdere un giorno, per oppor-

re al potere borghese un contropotere rivoluzionario, individuato sostanzialmente nel partito marxista-leninista, "avanguardia organizzata del proletariato". Per sostenere il dibattito e il processo di presa di coscienza su questi problemi, la "Comune" si impegna anche in un'attività di circolazione di materiali politici: stampa (e diffonde durante gli spettacoli) gli articoli del partito comunista cinese contro il revisionismo togliattiano, Ancora sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi, un volumetto di citazioni di Gramsci sul problema del partito rivoluzionario, Gramsci e il partito, e nello stesso tempo produce uno spettacolo che nella questione del "partito" rivoluzionario e della sua necessaria ricostruzione trova il nodo principale: Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?" (27)

La preoccupazione prima che presiede a questo spet-

---

(27) L. BINNI Attento tel Il teatro politico di Dario Fo, Bertani edit 1975 pp. 312-313.

tacolo è dunque di natura schiettamente politica: si affronta una questione di teoria (la formazione del partito rivoluzionario) mettendola a confronto con due periodi storici che presentano, secondo "La Comune" singolari analogie, il 1911-'22 e gli anni che seguono al 1966. Precede infatti la stesura del copione una ricerca condotta dal collettivo mediante seminari e dibattiti, sulla traccia del libro di Renzo Del Carria "Proletari senza rivoluzione".

Accompagnano la pubblicazione del testo una "Cronistoria del movimento socialista e della lotta di classe dalla costituzione del PSI alla nascita del PC d'I, una nota bibliografica ed una relazione del prof. Salvadori su "Fascismo antifascismo e lotta di classe".

Una tale cornice ideologica e politica lascia chiaramente intravedere l'intenzione didattica del lavoro.

Non che manchi una vicenda umana, tutta sentimento e quotidianità, a fare da chiave teatrale: essa è incen-

trata sulla maturazione politica e personale della sartina Antonia, trasformatasi, mediante il legame con un militante rivoluzionario, da svampita qualunquista in proletaria combattiva. Vendicherà lei stessa la morte del compagno, ucciso da una squadraccia del fascismo in ascesa: la responsabilità della sconfitta operaia è da imputarsi, allora come ora - questo il succo ideologico dello spettacolo - alla volontaria capitolazione dei revisionisti di fronte al nemico di classe. La risposta proletaria organizzata al disfattismo del PSI fu nel 1922 la costituzione del PC d'I. Il parallelo più immediato con l'oggi è quello tra i due revisionismi: la deleteria funzione che allora fu del PSI è oggi svolta dal PCI, figlio degenere del partito di Gramsci.

Quanto alle prospettive, una sola vecchia domanda: che fare? Il lavoro è interessante dal punto di vista teatrale, osserva "Il Giorno" anche se fa talora capolino una certa sentenziosità: "Capacità di Fo di prende

re questo argomento a farne insieme teatro e insegnamento: teatro per il taglio farsesco, sparso di vecchie gags, e insegnamento perchè mantenendo alle battute il loro ritmo e la loro consequenzialità comica fornisce continuamente nozioni, ma senza mai mollare la situazione teatrale che tiene saldamente in pugno facendo per esempio di un grido di rabbia politica l'apparente conseguenza di un dispetto da farsa e così via. Nella seconda parte questa felice commistione si attenua e prende il sopravvento il didascalismo sul divertimento. Ma questo spettacolo sta comunque saldamente in piedi".(28)

Positivamente si esprime "Momento sera": "Difficilmente nei teatri "normali" è dato assistere a uno spettacolo più ricco di trovate, d'invenzioni, di comicità e al tempo stesso di risvolti drammatici. Vi si ritrovano l'antico estro, la fantasia, l'iridescenza del Fo autore

---

(28) "Il Giorno" 1/4/'71.

di farse e grotteschi dove la satira e l'epigramma sono affidati a una conoscenza approfondita delle leggi del teatro e, anche nei passaggi più paradossali, nelle efferveseenze più impreviste, la comicità non è mai fine a se stessa ma sempre tesa a colpire un bersaglio, a precisare un'analogia, a demolire un mito, a chiarire allegramente un equivoco". (29)

Il Fadini, che segue attentamente gli sviluppi del teatro di Fo dalle colonne di "Rinascita" critica, ovviamente, il contenuto del lavoro, e ne rileva la mancanza di dialettica: "Il terzo spettacolo che Dario Fo e il suo gruppo della Comune hanno allestito nel capannone del Circolo a Milano, vuol essere già nel titolo una dichiarazione politica nei confronti del PCI oggi, della lotta per le riforme e dell'azione unitaria che il Partito Comunista sviluppa in questi anni all'interno di

---

(29) "Momento sera" 2/4/'71.

quella democrazia traballante su cui si regge il paese dalla fine del secondo conflitto mondiale. E tutto lo spettacolo è in pratica, sia in chiave fortemente polemica, sia come grido sulla necessità della critica all'interno del partito, un continuo riferimento a questa politica ..... Franca Rame lo sostiene quasi per intero sulle sue spalle, dando una splendida prova delle sue capacità e della sua forza di attrice comica e drammatica .....

Dario Fo (come del resto ha fatto poco tempo fa il CUT di Parma - Nuova Scena nella Grande Paura) colpisce senza mezzi termini il partito socialista e il sindacato operaio 1911-1922. Di fronte alle lotte delle masse operaie, partito e sindacato tradiscono la rivoluzione, accettano il compromesso, aprono la via al fascismo. E, invece, secondo il testo, la vittoria era a portata di mano. Si cita di Lenin un giudizio sulla situazione italiana; ma non si cita Gramsci sullo stesso argomento e tan-

to meno lo stesso Lenin di qualche tempo dopo. L'analisi delle condizioni per lo scatenamento della rivoluzione, che è pur tanta parte del pensiero di Lenin, di Trotzkij e di tutti i massimi esponenti del pensiero operaio di questo secolo, diventa secondaria in questo lavoro di Fo come lo era in quello di Parma. Di qui la fondamentale debolezza della critica che lo spettacolo vuole muovere al PCI di oggi, paragonandolo al partito socialista di allora, e al Partito Comunista d'Italia (che diventa il punto di paragone, positivo in assoluto nei confronti di un PCI "revisionista" e "riformista"). E' un limite grosso, che tuttavia ad un certo punto sembra lasciare il passo ad altre tesi, quando, sulla battuta di un personaggio, Paolo Ciarchi (che è l'autore e l'interprete validissimo delle canzoni di cui è costellato il lavoro nei suoi momenti più significativi), canta la "necessità" della critica, la partecipazione senza mediazioni alla elaborazione della linea del partito, l'intervento appassionato del

militante alla lotta del partito operaio, al partito degli operai .....

La struttura della commedia di Fo è curiosa e abbastanza nuova ..... Sullo schema della farsa, tutta basata su gags fulminanti, l'inserimento dei dati storici e documentari, il flashback (che è il racconto della vita della sartina) partito sul tragico viaggio verso il confino, le canzoni politiche, violente e sapientemente provocatorie nei confronti del pubblico, spezzano il racconto drammatico dandogli una dimensione di teatro di strada che forse Dario Fo affronta per la prima volta. Lo fa ancora con prudenza, da vecchio sperimentatissimo teatrante ..... ma si vede che l'esperienza di Ci ragiono e canto e di Mistero Buffo va modificando il suo vecchio modulo teatrale. Da questo punto di vista c'è un notevole passo in avanti rispetto alla Morte accidentale di un anarchico. Si è parlato per questo Tutti uniti! di un teatro didattico. A mio parere non c'è niente di didatti

co in questo lavoro: gli manca l'apertura problematica; la effettiva possibilità per lo spettatore di essere coinvolto in un giudizio suo personale, il "tenerlo sveglio senza suggestionarlo" che è tipico del didatticismo brechtiano .....

La sua tecnica è quella provocatoria del teatro di strada; il suo dogmatismo libertario tradisce, peraltro, la stessa impostazione a farsa del lavoro .....

L'osservazione politica e critica da fare a Fo è quindi la seguente: sia che egli punti a un teatro didattico, sia che una tecnica di teatro di strada sia nei suoi nuovi progetti drammaturgici, in entrambi i casi l'analisi approfondita gli si impone, ma soprattutto la capacità di andare a fondo nelle contraddizioni che il movimento operaio indubbiamente presenta ....." (30)

Gian Maria Guglielmino sottolinea il pericolo, par-

---

(30) E. FADINI in "Rinascita" n° 18, 1971.

ticolarmente evidente in questo spettacolo, di una certa acquiescenza alle tesi di Fo da parte di platee che gli hanno già delegato il consenso: "Gli iscritti al circolo "La Comune" sono già più di ventimila, e la cifra è importante, con tutto ciò che sottintende ..... Penso ad un pericolo di segno opposto a quello che Fo incontrava nei teatri borghesi ..... Temo, per essere chiaro, che qui basti affermare certi principi o soltanto pronunciare con efficacia certi slogans, un filo di una perorazione di carattere comiziale, per ottenere un'adesione solo viscoralmente politica senza riferimento serio con il lavoro teatrale svolto sulla scena ..... In ogni caso, rischio per rischio, Dario Fo resta sempre Dario Fo, cioè un mostro teatrale che in qualsiasi luogo o circostanza in cui si trovi riesce sempre a calamitare, a riassumere in se stesso, e a restituire, tutte le suggestioni autentiche del palcoscenico, dall'idea di una favola fino al clima di uno spettacolo .....

Non c'è fatto, non c'è citazione, nel testo di Fo che non trovi solido aggancio nei documenti .... Prende dalla storia solo quanto gli serve a sostenere la tesi che il Partito Socialista Italiano, e in particolare la sua anima riformistica o, si direbbe oggi, revisionistica, estesa anche alle vecchie Camere del Lavoro, nelle svolte più infuocate del periodo storico riguardato, abbia sempre bloccato, tradito, per debolezza e viltà, le attese, i tentativi, e le fiammate di una rivoluzione proletaria nel nostro paese ....." (31)

Analogo rimprovero, anche se da un suo specifico angolo di visuale, rivolge al modo di far teatro di Fo Paolo Puppa, in un lungo articolo cui abbiamo a suo tempo accennato; il Binni lo ha riprodotto nel suo libro, accompagnandolo con le obiezioni di Fo, che lo contesta punto per punto. Sarebbe ora troppo lungo riportare in-

---

(31) G.M. GUGLIELMINO in "Sipario" maggio 1971.

tegralmente articolo ed obiezioni; ci limiteremo a riferire i punti salienti dello snodarsi delle argomentazioni di Puppa. Secondo il Puppa l'attività del Collettivo non giunge alla formulazione di quella proposta teatrale globalmente alternativa che avrebbe invece dovuto, senz'ombra di dubbio, produrre; infatti, "dal momento che il gruppo "La Comune" agisce teatralmente in appoggio a un movimento di classe, e pertanto in una prospettiva rivoluzionaria, il mezzo teatrale non può trascinare con sè certe inerzie conservative, una visione immobilistica per quanto riguarda se stesso, senza rischiare, a livello di sovrastruttura, di ritardare questo preteso sbocco rivoluzionario.

Quando cioè si parla di rivoluzione nei temi e di rivoluzione nelle forme, scindendo tra l'altro i due momenti, che è già un'operazione conservativa, quando meccanicamente alla rivoluzione nell'arte, come linguaggio appunto, come forma, corrisponderebbe un'analoga rivolu-

sione nei temi, si commette fondamentalmente un grosso errore di valutazione nei riguardi dei propri materiali a disposizione. Un buon militante, almeno a livello di progetto, dovrebbe considerare linguaggio teatrale non la forma di un certo materiale, di un dato prodotto confezionato e offerto dall'alto, paternalisticamente, ma il rapporto con un dato destinatario, individuato nelle sue reali componenti sociali e conosciuto nelle sue autentiche, e quindi oggettive, esigenze e domande".

Per quanto riguarda appunto il destinatario del teatro, cioè il pubblico, Puppa sottolinea che "un'esperienza attiva è più formativa e funzionale politicamente di decine e decine di spettacoli, anche ad alto livello e a basso prezzo, cui si sia assistito passivamente. Esperienza attiva, naturalmente, responsabile e razionalmente condotta, non certo interventi estemporanei, tipo happening, dove l'attivizzazione psicomotoria non

è mai accompagnata da una qualsiasi consapevolezza artigianale tecnica od ideologica, limitandosi ad un uso reificato ed estetizzante dello spettatore, sempre passivo pertanto ...."

Come sarebbe appunto passivo chiunque assista agli spettacoli della Comune: "Il pubblico dell'operazione di Fo, ha il dibattito quale spazio apposito per i suoi interventi; del pubblico, non conosciuto, deresponsabilizzato quanto al prodotto, si salvano solo i quadri, cessia i compagni militanti che possono in qualche modo aver aiutato lo spettacolo a livello organizzativo. Gli altri, la stragrande maggioranza, semplici "abbonati", sono a tutti gli effetti spettatori di serie B. Ora, ed è questo l'aspetto più negativo, il non considerare, nemmeno tendenzialmente, l'attivizzazione del destinatario quale vero e solo circuito alternativo, si traduce nell'attivizzazione solo emozionale, mai dialettico-critica, e quindi nella passivizzazione ideologica operata nei ri-

guardi del pubblico stesso. Così l'Antonia Berazzi, l'eroina protagonista di Tutti uniti! Tutti insieme! citando, all'inizio dello spettacolo, la riunione socialista a cui per caso s'è trovata ad assistere, dice: "Fanno sempre così ..... me l'hanno spiegato ..... Prima cantano e poi discutono ....." (da Tutti uniti! Tutti insieme!, Bertani, Verona, pag. 66). Questa formula potrebbe applicarsi efficacemente al tipo di lavoro teatrale eseguito dalla Comune di Fo: cioè l'offerta di un prodotto - canzone che coinvolga emotivamente, seguita regolarmente da un ripensamento ufficiale, da un alibi razionale, vale a dire dal dibattito".

Non sfugge alle argomentazioni critiche di Puppa nemmeno la struttura interna dello spettacolo, che in Tutti uniti! Tutti insieme!, definisce "contrassegnata da un gioco violento di chiaroscuri emozionali, sempre entro una precisa volontà di coinvolgere il pubblico, controllandolo totalmente, guidandolo nei suoi meccanismi

identificativi e proiettivi. Questo è verificabile nella rigida e costante scansione fra sequenze serie - tristi (non tragiche, perchè questo registro deve essere bandito da un discorso che si vuole vitalistico - pragmatico) e sequenze comiche".

Infatti, dopo un paio di efficaci gags, " ecco naturalmente con uno stacco ben calcolato, il corteo "funebre" coi detenuti che procedono con le catene alle caviglie cantando: "Verrà il giorno che la rivoluzione verrà e come un fiume vi spazzerà". Corteo che rappresenta il momento liturgico, la parte utopicamente costruttiva, col progetto minaccioso (per gli avversari) di un Partito della classe che non tradisca la classe stessa. Qui si manifesta, più chiaramente che altrove, la chiusura ideologica del circuito: gli spettatori infatti subiscono passivamente l'opposizione, presente nella canzone - profezia, tra minacciati (revisionisti) e privilegiati (compagni autenticamente rivoluzionari) schierandosi pa

cificamente dalla parte dei secondi".

Puppa rileva inoltre come il lavoro sia improntato a "manicheismo" ed "elementarizzazione ideologica".

Come "la lotta di classe non è riducibile ad un agonismo sportivo dove i termini dello scontro sono sempre chiari ed elementari" così "Il procedimento riduttivo, rischia purtroppo di rivelarsi quale una nervosa, frustrante operazione di esterni, nella misura in cui il ridicolarizzare la controparte, presentata come un ammasso di personalità grossolane, ingenue, facilmente ingannabili, non elimina certo, non diminuisce nella realtà la portata ben altrimenti repressiva e organizzata di questa stessa controparte". Il risultato ultimo degli spettacoli di Dario Fo sarebbe così quello di suscitare nel suo pubblico la "nostalgia di un'atmosfera sentimentalistica, rafforzata e giustificata in apparenza dall'impegno politico, il tutto in una sorta di mobilitazione emozionale che non ha, fuori del teatro, gli

strumenti immediati ed adeguati per passare ad una prag si concreta. Così il pubblico, rimasto enormemente pubblico durante lo spettacolo, enormemente inferiore agli attori che almeno sono tecnicamente consapevoli di quella elementarità in loro attivo e strumentale, esce commosso e soddisfatto; la pietà e il terrore aristotelici, distribuiti "ad arte" dal palcoscenico, hanno trovato nello spettatore un altrettanto abile organizzatore dei propri modelli interiori, positivi o negativi, accettati e rifiutati". (32)

Fo respinge vigorosamente questa interpretazione del suo rapporto col pubblico; ma se talvolta Puppa appare un po' capzioso, certe osservazioni non sono in effetti prive di fondamento. Inoltre è innegabile che l'imperativo dell'ipotesi-partito rivoluzionario abbia talora preso la mano a Fo, inducendolo alla stesura di un testo che segna comunque un arretramento rispetto alla libertà e felicità espressiva che caratterizzano altri suoi lavo

---

(32) F. PUPPA, op. cit.

ri.

Questo a prescindere dalla giustezza o meno di quella ipotesi, dal momento che il teatro, anche politico, è qualcosa di molto diverso da una relazione al Comitato Centrale.

Nel 1971 Fo riprende il testo di Grande Pantomima, modificandolo in rapporto agli avvenimenti del periodo 1968-'72; questa seconda edizione prende il titolo di Morte e risurrezione di un pupazzo: fatto degno di nota, nuclei operai di fabbrica ne discutono il copione nei tempi che precedono la messa in scena. Rispetto al 1968 compaiono nuovi personaggi: Palmiro, il suo vice, Mao, Ciang-Kai-Shek e Baffo Giuseppe. Gli ultimi tre sono burattini, e si muovono in un teatrino che li distanzia dal popolo.

Innumerevoli sono i riferimenti alle vicende politiche italiane ed internazionali di quegli anni, inquadrati dal punto di vista della sinistra extraparlamen-

tare. Nella presentazione del testo, il Collettivo afferma la propria "volontà di privilegiare la politica, senza sacrificare la "forma", o meglio senza sacrificare il recupero creativo dell'antica tradizione popolare".

La Comune intende "operare all'interno della lotta di classe, e non solo questo, ma esservi con un ruolo ben preciso, in un posto ben preciso, che è il fronte culturale, il fronte della battaglia ideologica contro la cultura della borghesia e dei riformisti .....

Ma tutti gli sforzi soggettivi rimarranno sterili, se in questa operazione non saranno coinvolte, in primo luogo, le avanguardie operaie e bracciantili, se tutto venisse fatto solo per essere soggettivamente "all'avanguardia letteraria", o solo per soddisfare il prurito dell'autorealizzazione piccolo borghese. Che significato avrebbe un teatro per gli operai, per il proletariato agricolo, senza che questi siano minimamente coinvolti a decidere i temi, le scelte, i testi da presentare?

La "novità" del Collettivo Teatrale La Comune, è la volontà d'imparare da chi le lotte le conduce in prima persona, e quindi fondamentale valore assumono gli incontri, le riunioni con i militanti operai, perchè le loro analisi, il "racconto" che fanno delle loro lotte, possa diventare "discorso teatrale". (33)

E' una polemica accesa e straordinariamente vasta che non risparmia per nessun verso la politica della sinistra storica e dei vertici sindacali, giudicati ormai irrimediabilmente asserviti alla borghesia. Eppure questa è l'epoca della rivoluzione proletaria vincente, secondo l'analisi maoista: "La grande quercia gloria dell'imperatore sta crollando! / E chi l'avrebbe mai detto! / Non il fiume, non l'uragano hanno squarciato / il gran tronco alle radici. / Ma le formiche, migliaia di formiche / lavorando ogni giorno insieme, organizzate / per anni e anni! / Fra poco ascolterete lo schianto / e il tonfo tremendo! / Immensa una nuvola di pol-

(33) COLLETTIVO TEATRALE LA COMUNE, in D. FO, Morte e resurrezione di un pupazzo, Sapere ed. 1971, prefazione.

vere / salirà dopo il crollo. / E le piccole piante del mondo / vedranno finalmente il sole. / No, non dobbiamo mollare, compagni / non stiamo perdendo / no, non siamo soli a lottare / c'è tutto un mondo con noi / il mondo dei morti di fame, il mondo dei servi, dei negri di sempre; / degli sfruttati ..... però coscienti! / Fra poco ascolterete lo schianto / e il tonfo tremendo! / Immensa una nuvola di polvere / salirà dopo il crollo. / E le piccole piante del mondo / vedranno finalmente il sole". (34)

Ovviamente la recensione del critico di "Rinascita" è stavolta decisamente poco benevola, pur lasciando impregiudicata la genialità dell'uomo di teatro Dario Fo: "La storia che viene raccontata in Morte e resurrezione di un pupazzo (in scena al capannone di via Colletta a Milano) ha tre protagonisti: uno è Palmiro Togliatti, un altro è Mao-Tse-tung e l'ultimo, infine è

---

(34) Ivi IIº tempo pp. 104-105.

il popolo (al quale, poi è dedicato il lavoro). Togliatti è presentato in modo inaccettabile e con violenza a tratti persino vergognosa - come il traditore della classe operaia (o meglio del "popolo" perchè nel lavoro di Fo il vero protagonista è il drago che vince la rivoluzione, la classe operaia c'entra molto meno) e con lui il PCI riformista e trasformista, i sindacalisti e quanti a fianco delle organizzazioni del movimento operaio, salvo i gruppi extraparlamentari, dai quali sta per nascere il partito rivoluzionario o "nuovo" che del popolo è l'unico interprete autentico oggi. E se nel semplicistico gioco dialettico su cui si regge lo spettacolo, Togliatti è la tesi, Mao è l'antitesi, il drago vincente è la sintesi di questo processo dialettico ..... La polemica col nostro partito ha preso la mano a Fo, al punto che non si rende conto delle sabbie mobili nelle quali si stava addentrando.

Che poi il lavoro sia venuto fuori proprio nell'e-

poca in cui la Cina di Mao entra all'ONU e tratta con Nixon e si muove sulla scacchiera mondiale al pari di tutte le grandi potenze, con il carico di problemi che ogni grande potenza si porta appresso, può anche essere uno spiacevole inconveniente. Probabilmente se un anno fa gli avessimo chiesto a quale pubblico voleva rivolgersi, ci avrebbe potuto rispondere che il suo pubblico se lo va a cercare tra i "gruppuscoli" dell'Unione dei marxisti-leninisti, della Quarta internazionale, di Potere operaio, ecc. Ma oggi io sento personalmente non pochi gruppi snobbarlo apertamente. E con schemi semplicistici come questi messi in bella mostra in Morte e resurrezione di un pupazzo non c'è da meravigliarsi se finirà anche per rendere più fanatici i sostenitori della critica "da sinistra" del nostro partito. Ed è un peccato. Perchè la sua vena di autore e teatrante popolare traspare anche da questo spettacolo ..... Da noi si è visto solo Peter Schumann stargli

alla pari e forse superarlo. Ma il Bread and Puppet è tutto basato su un perfezionatissimo gioco di insieme. Supera il gruppo di Fo proprio su questo piano, ma gli manca quel centro motore che qui è Fo ..... La mia convinzione è che a vedere gli spettacoli di Fo dovrebbero proprio andarci i notri compagni.

Sbriciolargli le sciocchezze che in buona o cattiva fede snocciola a un pubblico che oggi come oggi non significa proprio niente (gli 11.000 abbonati credo che potrebbero essere anche della Società per il Quartetto di Milano, basta vederli in faccia". (35)

Lasciando da parte il tono aggressivo dell'articolo, e pur tenendo presente che nel teatro di tradizione popolare il grottesco non permette sottili distinzioni fra la satira e l'invettiva, bisogna riconoscere i limiti dello spettacolo, che la stessa "Comune" riconobbe.

---

(35) E. FADINI, Bravo il rupero, peccato le idee in "Ring scita" nº 2 - 1972.

In un documento presentato nel settembre 1972 ad una riunione nazionale dei circoli "La Comune", dopo un'analisi della situazione politica italiana e dei propri compiti di lotta al revisionismo (verso il quale il giudizio è molto severo) sul fronte culturale, il Collettivo così scriveva: "Dobbiamo attaccare una per una le concezioni e le scelte politiche dei revisionisti, a queste idee borghesi dobbiamo contrapporre concezioni comuniste, facendo perno su quei momenti di lotta delle masse che esprimono contenuti avanzati e rivoluzionari.

In questo senso uno spettacolo come Morte e resurrezione di un papazzo attaccava il revisionismo in maniera non intelligente. L'aver attaccato il revisionismo essenzialmente a livello ideologico, e il fatto di essersi formati al momento della distruzione senza derivarne germi di costruzione e indicazioni di riorganizzazione politica, ha permesso ai revisionisti di attaccarci come anticomunisti, e questa loro menzogna ha potuto trovare

una certa credibilità a livello di massa. E' un'esperienza di cui abbiamo tenuto conto in Ordine per DIO.000.000.000!, in cui la critica al revisionismo era altrettanto chiara ma meno frontale e più in profondità. Ne è una prova il successo che questo spettacolo ha avuto proprio in settori controllati dal revisionismo.

Anziché attaccare globalmente "il partito" e particolarmente il mito di Togliatti, criticavamo il revisionismo dall'interno di una famiglia di comunisti, facendo perno sulle contraddizioni aperte dallo sviluppo della lotta di classe". (36)

Lo spettacolo a cui si allude, Ordine per DIO.000.000.000! è anch'esso un rifacimento (del '72) e precisamente di una altra pièce sessantottesca: Il telaio. La variazione più rilevante è di prospettiva; non più un'ipotesi entrista,

---

(36) COLLETTIVO TEATRALE "LA COMUNE", I nostri compiti sul fronte culturale! Proposte organizzative (1972) in L. BIMNI op. cit.

di epurazione all'interno del PCI in base a criteri prevalentemente etici (via gli arrivisti) ma una chiara indicazione al nuovo movimento di massa uscito dal '68 - '69 dalla cui dialettica uscirà il partito rivoluzionario. "E' uno spettacolo faticoso - scrive il Bimni - assai lento, con lunghi monologhi non sempre risolti teatralmente, e rappresenta senz'altro un momento di stanchezza nell'intensa produzione del '71-'72. Le ragioni sono molte, e sono determinate principalmente dalle condizioni nelle quali si svolge il lavoro della "Comune"; ritmi di lavoro massacranti, che producono tensioni di vario genere all'interno del collettivo teatrale, difficoltà nel processo di costruzione del circuito "la Comune" (la lotta costante contro posizioni settarie e strumentali portate avanti da alcuni gruppi extra-parlamentari), continue richieste - martellanti - di interventi a cui non si riesce a far fronte secondo un programma organico; la "Comune" nel periodo '70-'72 si è afferma

ta come esperienza d'avanguardia e come motore di tutto un processo ha sviluppato una mole incredibile di lavoro, ma non sempre alla qualità di lavoro svolto ha corrisposto un adeguato livello qualitativo".(37)

Dello stesso così secondo anno (1972) è anche lo spettacolo Fedayn, che porta in scena la lotta del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni. Si può dire che la "porta in scena" proprio in senso letterale, perchè sono alcuni fedayn del FPDLP che espongono in chiave teatrale i motivi della loro lotta. Dario Fo ha steso il testo dopo lunghe conversazioni con loro, e sono così realmente testimonianze di combattenti della resistenza palestinese. Lo spettacolo suscita molte polemiche perchè espone decisamente la causa dell'ala sinistra del movimento, criticandone la componente maggioritaria "Al Fatah" in quanto espressione di una dirigen-

---

(37) L. BINNI op. cit. pp. 340 - 341.

za di nuove borghesie arabe. Davanti ai locali in cui si rappresenta Fedayn intervengono perciò elementi arabi mo derati, con volantinaggi che contestano l'impostazione dello spettacolo, e discussioni che a Roma finiscono per degenerare in risse.

Un intervento così preciso nel dibattito interno al movimento palestinese, la presa di posizione in favore di una delle sue componenti, l'avanguardia fedayn più coerentemente comunista, costituisce forse il limite più grosso dello spettacolo (peraltro ineccepibilmente internazionalista), limite tanto più grosso data la pressochè totale disinformazione dei più sulle forze sociali in campo nella questione palestinese. Già nel 1970 parte dello spettacolo Vorrei morire era stata dedicata alla resistenza palestinese, ma in una forma più documentaria, rispetto alla quale Fedayn segna indubbiamente un passo avanti. Alle perplessità di chi, - in buona o meno buona fede - si chiede fino a che punto si possa parlare ancora

di "teatro" per spettacoli come questo, o non piuttosto di pura propaganda politica risponde Aldo Paladini, paragonando l'esperienza della "Comune" al teatro politico di Piscator: "Sono passanti più di cinquant'anni da quando Piscator cominciava ad attuare a Berlino il suo teatro politico. Questa esigenza si era imposta pienamente alla luce dei profondi rivolgimenti sociali, politici ed economici nati dalle sofferenze e dagli esiti della prima guerra mondiale, era destinata a crescere sull'onda della rivoluzione tedesca e di quella russa, e si sarebbe realizzata fin quasi all'avvento del regime hitleriano nell'opera di uno dei registi e direttori di teatro più geniali e dinamici tra le due guerre, appunto Piscator, capace oltretutto di stabilire un rapporto nuovo tra il pubblico e lo spettacolo ..... Il teatro non doveva più agire sullo spettatore solo dal punto di vista sentimentale ..... ma rivolgersi di proposito alla sua ragione. Piscator si servì, per dare uno sbocco

effettivo a questo concetto, di mezzi tecnici e sistemi organizzativi in parte desunti dall'esperienza contemporanea sovietica, ma soprattutto dovuti alla sua intraprendenza ..... Fedayn è ..... un montaggio di testimonianze, canzoni dispositive, letture di documenti, sketches da teatro di varietà ..... più o meno sulla traccia seguita per esempio da Piscator nel '25 quando allestì Trotz alledem! con una ricchezza di mezzi senza confronto maggiori, sul palcoscenico del berlinese Grosses Schauspielhaus: ma proprio con questi elementi, molto più di quanto avrebbe potuto un'opera di fantasia, lo spettacolo riesce a trasmetterci il senso della tempesta che ha travolto il popolo palestinese e fa della sua lotta per sopravvivere una disperata epopea .....

Come dice Franca Rame, va considerato anzitutto come un documento politico, e una dimostrazione di solidarietà verso i palestinesi oppressi: l'uno e l'altra realizzano, fuori dei criteri propri dell'estetica tradizio

nale, ma nonostante questo o forse proprio per questo, effetti specificamente drammatici ..... Non fa meraviglia che "La Comune" abbia ripreso applicazioni e metodi già collaudati nella Berlino degli anni Venti; potrebbe invece sorprendere ..... che a distanza di mezzo secolo la realizzazione di un teatro programmaticamente diretto ad illustrare in senso progressista i grandi problemi del momento incontri i medesimi ostacoli che vennero frapposti allora al suo sviluppo: dimostrazione che il mondo non è sostanzialmente cambiato, nonostante un maggiore spazio ..... concesso almeno sulla carta alle rivendicazioni politiche e culturali del proletariato .....

Anche ai tempi di Piscator ci si domandava se i lavori che andava mettendo in scena rientrassero o no nel concetto di teatro: e non se lo domandavano solo i critici borghesi ma anche i responsabili culturali del partito comunista tedesco, di cui vale la pena di rileggere

in proposito la stupefacente dichiarazione apparsa su Rote Fahne (Bandiera Rossa) il 17 ottobre 1920: "Contro l'idea di un teatro proletario non c'è nulla da obiettare, e bisogna ammettere che il desiderio di una scena proletaria è legittimo .....

Ma il programma dice che questa non vuole essere arte bensì propaganda ..... che non si vuole ottenere un godimento artistico. A questo riguardo bisogna dire che allora non bisogna chiamarlo teatro, ma battezzare la propria creatura col suo vero nome: propaganda. Il nome di teatro obbliga all'arte ..... L'arte è una cosa troppo sacra perchè si possa abusare del suo nome a scopi propagandistici!"

Può darsi dunque che anche Fedayn non esca dai limiti della pura e semplice propaganda, benchè non si capisca come mai, benchè racchiuso in quell'ambito, susciti molte idee e desti una commozione sincera. Che poi siano diversi gli scopi dell'arte, e specialmente di quel

la drammatica, resta sempre da dimostrare". (38)

Nel dicembre '72 "La Comune" (che nel frattempo è stata sfrattata dal capannone di via Colletta ed è quindi rimasta priva di un punto stabile a Milano) presenta per la prima volta uno degli spettacoli più tipici di questa seconda fase della produzione di Dario Fo.

Si tratta di Pum pum! Chi è? La polizia!, che si pone in tutto e per tutto sulla stessa linea del già menzionato Morte accidentale di un anarchico. Lo sfondo politico è lo stesso: l'Italia della strategia della tensione, abilmente orchestrata da oscuri centrali del terrore, con la complicità di taluni settori dello Stato. Naturalmente nello spettacolo vengono inserite allusioni e indicazioni politiche che non potevano trovarsi nel testo su Pinelli, perchè riferentesi a sviluppi posteriori al 1970.

Come scrive lo stesso Fo nell'introduzione alla ter

---

(38) A. PALADINI Dario Fo nipotino politico di Piscator, in "Dramma" ottobre 1972.

za edizione, "Pum pum! Chi è? La polizia! porta avanti il discorso iniziato nello spettacolo sulla morte del compagno Pinelli. E' uno spettacolo didattico, uno sforzo di sintesi del processo storico in corso: tre anni di storia dello "stato della strage" e del suo nemico di classe, la classe operaia e i suoi alleati che, sia pure con lotte sostanzialmente spontanee, ha determinato la rabbiosa reazione difensiva della borghesia italiana. Anche in questo caso l'arma di demistificazione è il grottesco: tutto lo spettacolo si svolge in un ufficio "affari riservati" del Ministero degli Interni, la "strage di stato" e i suoi sviluppi criminali vengono ricostruiti grottescamente dal punto di vista del potere, in un ufficio che nell'operazione "Piazza Fontana" ha avuto un ruolo fondamentale.

Al di fuori dell'ufficio, si sviluppano le lotte che le operazioni di stato hanno il compito di frenare, dividere, ostacolare. In questa difesa dell' "ordine co-

stituito" il potere ricorre a qualsiasi strumento, dall'assassinio alla corruzione. Da una parte il disfacimento dell' "ordine democratico", dall'altra la realtà positiva - all'attacco - del movimento di lotta, strategicamente vincente e tatticamente sempre più forte, verso la sua organizzazione, sotto la direzione politica della classe operaia". (39)

Anche Pum pum! è d'impianto grottesco, come Morte accidentale di un anarchico, "farsa grottesca di una farsa tragica". "Perchè una farsa grottesca? Noi facciamo un teatro popolare ..... - dissi nel corso del dibattito al termine di una delle prime rappresentazioni dello spettacolo -. Il teatro popolare da sempre ha usato del grottesco, della farsa - la farsa è un'invenzione del popolo - per sviluppare tutti i discorsi più drammatici ..... Perchè la risata rimane veramente nel fondo

---

(39) D. FO, Pum pum! Chi è? La polizia! Bertani edit. 1974, introduzione.

dell'animo con un sedimento feroce che non si stacca. Perchè la risata fa evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi ..... Partendo dall'VIII secolo, venendo in su, si ritrovano sempre storie drammatiche raccontate in forma grottesca. Questo in tutta la tradizione. Se poi andiamo coi greci, ancora di più.

I romani lo stesso. E' inutile dire che se esiste la divisione fra teatro aristocratico e teatro del popolo, è giocata proprio sulla comicità di uno, e invece la seriosità dell'altro. Ora, che questo spettacolo abbia dentro tutto il gioco grottesco, è fatto apposta. Noi non vogliamo liberare nella indignazione la gente che viene. Noi vogliamo che la rabbia stia dentro, resti dentro e non si liberi, e che diventi operante con lucidità nel momento in cui ci troviamo, e portarlo alla lotta". (40)

---

(40) Ivi.

Il fine di tale teatro politico è dunque quello di sensibilizzare le masse sui gravi fatti (attentati, pestaggi, complotti fascisti) che stanno diffondendo nel paese un clima di intolleranza e caccia alle streghe, improntato al più bieco livore antioperaio.

Dario Fo intende porsi, col suo lavoro "sul fronte della cultura rivoluzionaria alternativa a quella borghese". (41) Non è possibile discutere in questa sede sulla sostenibilità o meno dell'ipotesi "cultura rivoluzionaria" nei termini in cui ne fanno menzione Fo e "La Comune"; si tratta, certo, di un termine estremamente spinoso, l'analisi del quale richiederebbe un fiume d'inchiostro. Quello che a noi qui preme sottolineare è la volontà di Fo di scrivere e rappresentare un certo teatro (Morte accidentale, Fedayn, e ora Fum pum!) perchè serve - ovviamente in senso politico e non meramen-

---

(41) Ivi.

to utilitaristico - ad un referente socialmente concreto, la classe operaia. In tale ottica assume un ruolo interno allo spettacolo, e non semplicemente di sfondo, la "cronologia storico - politica 1969 - gennaio 1974 della strage di stato" che, assieme ad alcuni documenti in appendice, accompagna il testo, e con il testo fa corpo unico nel portare avanti una proposta politica espressa senza mezzi termini.

Ed è precisamente contro questa proposta che si esprime, come al solito, il Fadini: "Questo testo è stato scritto in sette, otto giorni e preparato in otto, secondo quanto ha detto lo stesso Fo durante un dibattito-comizio (anticomunista) ..... Ogni volta l'azione è interrotta dalla domanda "Che cosa ne pensa l'uomo della strada?" E' un tormentone al quale Fo risponde con un unico deus ex machina, che sono, al solito, i gruppi extraparlamentari e come al solito il PCI sta dalla parte dei padroni, mette a tacere gli operai, canta tun

te belle ninne nanne; insomma fa da supporto al regime. Soltanto i gruppi attaccano il governo e i padroni, rispondono alle istanze delle masse: sono, insomma, la rivoluzione in marcia .....

Nel primo tempo gli attacchi al PCI sono prudenti. Nel secondo il livore salta fuori squallidamente, fino al comizio finale, che, invece di essere un dibattito per arricchire o correggere insieme al pubblico lo spettacolo appena presentato, è un'unica tirata per indicare nel nostro partito il vero nemico della classe operaia. Avevo assistito ai dibattiti di questo genere, non mi era tuttavia mai accaduto di ascoltare un discorso così rozzo, in termini che persino gli stessi gruppi di extraparlamentari hanno da tempo abbandonato ..... Si ha la impressione che da questo vicolo cieco Fo debba tornare indietro da un momento all'altro, oppure resterei definitivamente.

Ma in questa ultima deprecabile ipotesi forse fini-

rà col rendersi conto di quale nero cliente lo attenda". (42) E' un giudizio indiscutibilmente malvagio: tanto più che, fermo restando l'intenzione tutta politica del lavoro, non è corretto accusarlo, per questo, di sciattezza.

"Settegiorni", più obiettivamente, giudica Fum pum! "Reminiscenza brechtiana che ha il pregio della sintesi e della provocazione non fine a se stessa ..... Azione drammatica non articolata perchè la logica del lavoro è "politica". Comunque lo spettacolo possiede una propria forza: è un collage di documenti che cerca la comunicazione diretta con il pubblico. Fo è bravissimo e tiene in piedi da solo un canovaccio che si regge su poche e elementari soluzioni sceniche. La tendenza "edificante" di Fo stavolta resta fuori dalla porta". (43)

---

(42) E. FADINI in "Rinascita" n° 50, 1972.
(43) "Settegiorni" 24/12/'72.

Ugualmente senza toni inquisitori si esprime "Alto Adige": "Il lavoro del collettivo teatrale coordinato da Dario Fo, ad onta di essere stato preparato in pochi giorni, non denuncia alcuna sbavatura, ma ha invece l'efficacia del "teatro - denuncia" in una delle sue espressioni più convincenti. In questo senso l'espressione teatro - denuncia appare corretta ma incompleta. E' riduttivo attribuire alla "Comune" solo caratteristiche di denuncia sociale.

Quello di Fo è un discorso di classe nel senso che si rivolge a una determinata classe sociale in antagonismo con l'attuale detentrice del potere economico-politico: la borghesia". (44)

Invariata è la bravura di Fo, che trova nei panni del dirigente superiore i suoi migliori toni di una forza ironica dall'esito felicissimo: nel grammelot del "Tar

---

(44) "Alto Adige" 30/1/'73.

tufo" sima in modo esilarante il comportamento dell'uomo di governo crudele ed ipocrita, falsamente dignitoso se osservato da persone importanti, e prepotente senza scrupoli con chi non può difendersi. Confrontato al Matto - Fregoli dai mille travestimenti di Morte accidentale di un anarchico, questo dirigente superiore presenta però meno libertà d'azione scenica.

Lo spettacolo svolge un'intelligente ed efficacissima opera di controinformazione e trova perciò proprio per questo, innumerevoli ostacoli, talvolta solo giuridici (estrema difficoltà di reperire locali) talaltra spietatamente violenti. E' questo il caso del sequestro e pestaggio di Franca Rame ad opera di un commando fascista nel marzo del '73, episodio che si inserisce nel quadro di una più generale atmosfera di intimidazione di cui è oggetto "La Comune". Ne parla sull' "Espresso" Umberto Eco: "Franca Rame mi racconta per telefono del letto le sue avventure ..... Dietro le selvaggie aggressio-

no a cui è stata fatta segno sta una serie di ben più preoccupanti angherie a cui il teatro "La Comune" è da tempo sottoposto, i cui responsabili non sono quattro teppisti mascherati ..... L'ultimo episodio è quello del cinema - teatro "Rossini", sulla strada per Varese, dove "La Comune" stava recitando Fum mum! e dove ora sta mettendo in scena Ci ragiono e canto N° 3. Emigrati qui dal "Pier Lombardo" dove la direzione ha rifiutato all'ultimo momento la sala già affittata, ecco che venerdì scorso la direzione del "Rossini" chiede un aumento (pagato) e sabato l'autorità ritira alla direzione medesima la licenza dell'esercizio cinematografico. Fo e la Rame inviano ai giornali la solita pubblicità per i giorni seguenti e i giornali telefonano stupefatti: la direzione del teatro ha comunicato che gli spettacoli sono sospesi. Gli attori si informano presso il direttore - un amico - e questi dice che "i soci comproprietari della catena di cinema di cui il Rossini fa parte

non vogliono grano". Gli attori occupano il teatro (di cui pagano l'affitto) e dichiarano di voler continuare.

Il sequestro di Franca Rame arriva come l'ultimo avvertimento. ..... Come al solito i manganelli si fanno solleciti interpreti di certe esigenze d'ordine ....

In effetti lo spettacolo non era fatto per piacere alla polizia ..... Ma Fo e la Rame stanno dando noia per molte ragioni. Oltre alla loro assidua presenza nelle fabbriche in agitazione, c'era la catena di solidarietà che Franca ha lanciato per l'assistenza finanziaria ai detenuti politici. Ogni mese attraverso appelli lanciati nel corso degli spettacoli della Comune, la Rame riesce a far pervenire circa quattro milioni a detenuti operai in tutta Italia, muovendo 3000 sottoscrittori. I soldi per i detenuti vogliono dire francobolli, libri, per non sentirsi completamente isolati ..... Un ordine esplicito del Ministero della Giustizia ha proibito in molte carceri, specie in quelle di Genova, che gli asse-

gni venissero riscossi. - E' incostituzionale - dice la Rame. Garantire a Fo la sua libertà di spettacolo non significa parlare per la libertà dell'arte e della cultura, non è la stessa cosa che battersi per il diritto di Marlon Brando a usare il burro ..... Nella nostra società permissiva i comici, da tempo, non fanno più paura. Eppure questo comico fa paura al punto che si cerca di emarginarlo brutalmente di fronte all'avvertimento: "Se continui sei morto" ..... C'è ancora differenza tra un paese dove si picchia un deputato perchè ha parlato in Parlamento e un paese dove si sevizia una donna perchè ha parlato su di un palcoscenico di problemi politici. Ma quanta?" (45)

Non è certo solo da ora che gli spettacoli di Dario Fo trovano un'accoglienza ostile da parte dell'autorità costituita e dell'opinione pubblica conservatrice, ma questo è un momento particolarmente difficile anche per un altro motivo: i modi di attuazione dell'obiettivo

---

(45) U. ECO, Fum pum! Chi è? I fascisti! in "Epreuve" 18/3/73.

teatro politico non sono univocamente e pacificamente intesi all'interno del collettivo. Nell'estate del '73 si arriverà infatti alla scissione in base a due opposte visioni del problema: Fo, la Rame, e pochi altri rifiutano l'ipotesi, condivisa dalla maggioranza, di intendere il proprio lavoro come collaterale a qualche organizzazione della sinistra extraparlamentare ed escono - minoritari - dalla "Comune". Il bilancio della scissione è pesantemente negativo sotto tutti gli aspetti ed impone una pausa, destinata a tirare le fila e a rimettere in piedi il collettivo su nuove basi. Ma è il 1973, e nel settembre si verifica un fatto, gravissimo, destinato a porre grossi interrogativi alla sinistra, e a mobilitare larghe masse di democratici in tutto il mondo: la notte fra il 10 e l'11 l'esercito, con l'appoggio della borghesia nazionale e dei potentissimi gruppi economici statunitensi, circonda la Moneda e scatena in tutto il Cile la caccia all'uomo. E' il golpe, il presiden

te Allende muore combattendo, il movimento operaio e democratico cileno è sottoposto ad una delle più feroci e sanguinose repressioni che la storia ricordi. Fo si mette al lavoro per costruire uno spettacolo che possa contribuire al dibattito sul Cile, non semplicemente rievocando la tragedia di un popolo latinoamericano, ma tenendo viva nella coscienza di tutti la consapevolezza, forte in quei giorni, che il Cile è qui. Ci riesce spettacolarmente, e non solo per quanto riguarda i contenuti, con Guerra di popolo in Cile, rappresentato per la prima volta il 20 ottobre al Palazzetto dello Sport di Bolzano. E' uno spettacolo costruito secondo il criterio del collage, simile in questo ai già ricordati Fedayn e Vorrei morire; canzoni sul Cile, cilene e no, la ballata del Ciucciù Corno (recitata da Buscacca), un monologo di Franca Rame che impressiona la DC cilena, Mamma Togni, pezzo costruito a partire dalla testimonianza di una vecchia partigiana.

Il tutto collegato dalle didascalie di Fo nel corso delle quali si sviluppa un'incidente "teatrale di notevole efficacia. La giornalista Chiara Valentini ne descrive lo svolgersi: "Il primo segnale è una voce dall'accento meridionale che esce improvvisamente dal microfono a pile che Dario Fo porta appeso al collo: "Pronto, pronto, qui Drago, Drago ordina alla pattuglia di spostarsi a nord". Interrotto nel bel mezzo di un monologo su Augusto Pinochet (lo spettacolo, Guerra di popolo in Cile, è dedicato al golpe dei generali cileni), l'attore strabuzza gli occhi tenta una battuta di spiegazione ("Sempre vicino a noi, questi poliziotti. Riescono perfino ad arrivare nei nostri microfoni con le loro radio") e prosegue a recitare come niente fosse successo. Ma di lì a poco le interferenze riprendono. Si sentono ordini concitati, frasi in codice. "I telefoni non funzionano", grida improvvisamente un ragazzo dentro un megafono. "Anche la radio è muta", afferma una voce dal-

la platea.

"Su, su, non è niente compagni. Mantenianmo la calma", esorta dal palcoscenico Fo, che però recita le sue battute con voce sempre più stentata.

Uno spettatore a cui sembra siano saltati i nervi comincia un lungo monologo: "Ma qui siamo in Italia, non siamo mica in Grecia o in Cile. Qui c'è il partito comunista, ci sono i sindacati, il colpo di Stato è impossibile".

Il nervosismo comincia a correre fra il pubblico. Da fuori si sente un cigolio di camioncette, qualche sparo. Entra improvvisamente un commissario, salta sul palco: "Lo spettacolo è interrotto, le persone che adesso chiamerò dovranno seguirmi in Questura", e comincia a scandire i nomi dei rappresentanti più noti dell'ultrasinistra presenti in sala. La tensione è al massimo, molti cominciano a mormorare "Colpo di Stato, colpo di Stato". Qualcuno intona l'Internazionale e subito tutti co-

no in piedi, col pugno chiuso, a cantare a squarciagola quella che credono sia la loro ultima espressione di libertà".

Le più varie, ma comunque sempre vivacissime sono "le reazioni degli spettatori al testo del finto golpe: a Torino un ragazzo si è mangiato 10 pagine della sua agenda, fitte di indirizzi che giudicava compromettenti. A Merano uno studente ha tentato di buttarsi da una finestra, rompendo anche un vetro. A Nuoro addirittura, dove erano arrivati due pullman di pastori da Orgosolo c'è stato chi, alla vista del finto commissario, ha fatto lampeggiare le lame dei coltelli con cui si taglia il formaggio". (46)

La provocazione è utilissima per provocare il dibattito sulla questione cilena ed i problemi della transizione al socialismo, che il pubblico vive con passione

---

(46) C. VALENTINI Pum pum! Chi è? Il questore! in "Panorama" 22/11/'73.

reale nel momento in cui subisce la suggestione dell'atmosfera che "l'incidente" invariabilmente crea. Salvo poi attaccarlo aspramente, ma con toni che fanno sospettare che si tratti più del risentimento per essersi lasciati così facilmente "bidonare" che di una ponderata critica rivolta al puro espediente scenico. Dichiara Dario Fo parlando di Guerra di popolo in Cile: "Abbiamo voluto fare qualcosa che superasse i limiti dei soliti spettacoli di "pronto intervento". Questi spettacoli, fatti di una serie di canzoni e poesie messe insieme al più delle volte senza un filo conduttore non riescono a tenere veramente l'attenzione del pubblico, la loro efficacia è molto limitata. Noi abbiamo voluto fare un'opera teatrale vera e propria che andasse a fondo nel trattare alcuni importanti temi". (47)

Indubbiamente questo spettacolo è qualcosa di più di un semplice montaggio di testi, e lo dimostra ciò che

---

(47) D. FO in "Servire il Popolo" 20/10/'73.

accade a Sassari il 9 novembre '73: è stato affittato un cinema per lo spettacolo e si procede alla consueta vendita di tessere che garantisca la privatività del locale per tutta la durata della rappresentazione. Ma la polizia intende entrare ugualmente in sala: insieme ad altri, Fo si oppone, e viene arrestato. L'arresto dura pochissimo, è infatti un gesto clamoroso quanto arbitrario che suscita ovunque violentissime proteste, ma ciò consente di concludere che il grottesco di Dario Fo non si esercita sulla fantasia del paradosso, ma sul paradosso della realtà.

II
UN RITORNO ALLA FARSA NELL' "ULTIMO" FO?

Con Guerra di popolo in Cile ci troviamo di fronte ad uno spettacolo in cui è sempre evidente la volontà di fare un teatro politico, un teatro che trae dagli eventi contemporanei i suoi spunti migliori.

L' "incidente" del finto colpo di stato è però un elemento interessante, che lascia intravedere nuovi sviluppi: l'espediente di costruire un fatto imprevedibile da inserire poi nel copione appartiene infatti alla più antica tradizione popolare.

Ma è solo col lavoro che segue a Guerra di popolo in Cile, vale a dire con Non si paga, non si paga, rappresentato per la prima volta il 3 ottobre 1974, che molti cominciano a parlare di un ritorno di Fo ai suoi più vecchi moduli farseschi. La vicenda, ambientata nella periferia di una grande città, ruota attorno a due coppie di operai, una matura (Giovanni e Antonia) e l'al

tra - Luigi e Margherita - più giovane. Il momento è di crisi economica, i prezzi sono sempre più alti, cosicchè un bel giorno le donne del quartiere fanno la spesa al supermercato come sempre, ma si rifiutano di pagare.

Naturalmente bisogna nascondere quella che è pur sempre una refurtiva, e come si fa a far passare inosservati alla polizia, che non tarda ad arrivare e perquisire casa per casa, pacchi e pacchi di pasta, riso, scatolette e ogni sorta di cibarie? La risorsa è presto trovata e tutte l'adottano prontamente: si fingono incinte, e le false pance serviranno a trasportare la merce.

Non c'è però solo la vigilanza della PS da eludere, ma anche quella dei mariti, e specialmente di Giovanni, vecchio comunista ortodosso che inorridisce alla sola idea di una forma di lotta così stravagante.

Verrà quindi fatto cuocere nel suo brodo, brodo

di miglio e teste di coniglio surgelate, poichè, gli spiega la moglie, falsa candida, decisa a farlo diventare meno legalitario - tutto costa troppo e l'unica cosa che ha potuto acquistare a prezzo accessibile era del mangime per animali. Salvo, naturalmente, praticare l'autoriduzione, ma sarebbe un furto, mai e poi mai! Abbandonato in casa col suo mangime, Giovanni ha un vivace scambio di idee prima con Luigi e poi con un appuntato di polizia, che lo contestano entrambi da sinistra.

La chiave teatrale più ricca di sviluppi è naturalmente quella della falsa gravidanza, che costringe Antonia, straordinariamente fantasiosa, ad inventare le cose più impossibili per nascondere la spesa proletaria. Sarebbe troppo lungo descrivere tutte le trovate che movimentano la storia: scambi di persona, finti morti, bugie, discorsi a doppio senso, equivoci e gags a non finire, e perfino una cassa da morto. Eccettuata la morale finale, che ha indiscutibilmente un che di predicatorio

(anche il revisionista Giovanni alla fine si converte) l'andamento del lavoro è vivacissimo e gustosamente farsesco.

Si avanza perciò apertamente l'ipotesi di un Fo che, lasciato il genere politico - didattico ritorna alla farsa. "Brescia Oggi" nota un "mutamento di registro nello stile di Fo, che si è fatto più scabro e più lucido, più razionale e più penetrante, ma soprattutto più concreto, e riprendendo la sua vena popolare, la quale ha rappresentato certamente la costante migliore e più significativa della sua carriera. Questa volta poi, con il ricorso a una scena tutta di oggetti, con il rifiuto del commento musicale e la voluta sovrabbondanza dell'elemento verbale e di quello mimico messi a sostenere tutta l'azione, Fo ha realizzato uno spettacolo pieno di angolosa autenticità e di guizzante sale popolare, che l'uso dei materiali poveri e l'apparente non simmetria della scena ha sottolineato efficacemente". (1)

---

(1) "Brescia Oggi" 5/12/'74.

Anche "Letture" è della stessa opinione: "Non si paga, non si paga si svolge all'insegna della farsa e della pochade. Se il tema è nuovo, il modo di svolgerlo è quello "autentico" o sfruttato dal Fo primissima maniera dell'equivoco farsesco che si sostiene per il ritmo e la coerenza di una trovata semplice nella sua ideazione ..... Il pretesto farsesco è felice nell'individuazione di partenza. Vi si possono immettere spontaneamente e senza forzature da parte dell'attore puntate allusive a situazioni sociali e politiche di tutta contemporaneità.

La brillantezza del gioco è palese e non ha paura di appoggiare su vecchi trucchi ..... Se ritornano motivi ideologici cari a Fo e compagni questi motivi perdono la pesantezza didascalica che avevano e insieme risultano più chiari e incisivi -.

Per Fo il ritornare a una vecchia formula, il lasciarsi innamorare nuovamente dal fascino della satira

attraverso un grosso palese scherzo di equivoci, significa anche saperai intonare a un clima culturale determinato, come tanti teatrini non sanno fare, per pigrizia o mancanza di intuizione". (2)

Per Fo la questione non si pone proprio così: più semplicemente non si può parlare di "ritorno alla farsa" perchè non era mai stata abbandonata come genere. E' questa specifica vicenda, semmai, che si presta particolarmente ad essere costruita in chiave di farsa popolare. Nella nota editoriale del testo ne spiega la genesi: "Non si paga, non si paga è stata scritta "tentando di applicare la logica delle cose, esaminando previa inchiesta i fatti nel loro sviluppo e svolgendo le risultanti di un'analisi in una prassi almeno tendenzialmente marxista.

Ma è possibile impiantare una farsa usando della

---

(2) "Letture" Novembre 1974.

"filosofia della prassi?" Sì, il Collettivo "La Comune" ne è convinto, ed è convinto anche "che nella risata, nel grottesco della satira è la massima espressione del dubbio, il più valido supporto alla ragione.

Perciò come mezzo - strumento del nostro lavoro di teatranti al servizio della lotta di classe noi abbiamo scelto la farsa, che è la forma teatrale inventata dal popolo per "tagliare con la lingua rovente e inesorabile giuoco putrido sul quale sta spaparanzato il potere". Quel sacco putrido è la cultura della borghesia. Ma torniamo a Non si paga, non si paga ..... Come nelle vecchie farse popolari (sarebbe meglio dire anti che) napoletane e venete la molla, la chiave di fondo è la fame. E per risolvere il problema dell'appetito (atavico) c'è la soluzione iniziale e istintiva dell'arrangiarsi ognuno per sè, che poi si trasuta in un bisogno di operare collettivamente, di organizzarsi e lottare nell'unità, non per arrivare a sopravvivere, ma

per vivere davvero ..... E tutto questo svolgimento, per non cadere nel didatticismo ideologico, abbiamo cercato di risolverlo in un teatro di "situazione". In un modo cioè legato al teatro "epico" dove non sono i personaggi che portano avanti la scenica, ma la situazione, la macchina teatrale. Ma questa non è una scelta di "mestiere" anche se l'aver mestiere in questo genere di teatro è determinante, è una scelta culturale, perchè fare un teatro di situazione vuol dire rappresentare una storia e non recitarla. Vuol dire non essere preoccupati del "dramma" che nasce dal personaggio singolo dei suoi problemi privati e individuali nel rapporto con gli altri, ma al contrario dei problemi di tutti gli altri nell'interno di un dramma collettivo, problemi che escono ed esplodono in un conflitto dialettico dalla "situazione" dei loro rapporti. Cioè è un problema del "noi" (collettivo) contro l' "io" (dell'individualismo).

Perciò un altro modo (opposto) di intendere la cultura e quindi il teatro. Un teatro di classe e non interclassista". (3)

E che vuole essere veramente un teatro di classe, un teatro che si collega al proletariato in termini più che concreti oltre che ideali, lo dimostra anche la costante pratica della verifica del testo con gli operai e la gente del quartiere in cui nel frattempo "La Comune" ha trovato un punto stabile. Non è stato certamente facile, ma il Collettivo è riuscito infine a radicarsi a Milano nella zona dell'ex-verziere, ed ora ha una sede nella Palazzina Liberty che gruppi di militanti strappano allo sfacelo con il lavoro volontario.

E' così che dopo un lungo braccio di ferro col Comune di Milano, la Palazzina è resa agibile e messa a disposizione della gente del quartiere come punto di ri

---

(3) D. FO, Non si paga, non si paga! La Comune, 1974, Nota editoriale.

ferimento per attività culturali e ricreative in grado di facilitare rapporti umani diversi liberi dall'alienazione.

E' in questo spazio, conquistato con la mobilitazione di tutta la gente interessata, che il 5 giugno 1975, in prossimità delle elezioni amministrative (che segneranno una massiccia avanzata della sinistra) Fo compare nei panni di Fanfani. Lo spettacolo si intitola Il Fanfani rapito ed ipotizza un falso rapimento di Fanfani, organizzato dalla DC per impressionare l'opinione pubblica e guadagnare voti. Dopo varie vicissitudini (prima la gravidanza del senatore, che partorisce il burattino Fascismo, poi un giudizio divino che lo condanna e lo ammonisce che la rivoluzione è vicina) Fanfani si sveglia: era solo un sogno, ma mentre respira di sollievo entrano due armati che lo rapiscono veramente, segno che l'incubo era profetico. L'elemento più felice è senza dubbio il personaggio di Fanfani: innanzi-

tutto perchè vedere l'allora segretario della DC con le sembianze di Dario Fo è cosa che già di per sè muove al riso, e poi perchè l'Amintore-Fo viene reso simile all'originale con una finzione scenica molto antica: Fo sta incassato nel palcoscenico con le mani infilate in un paio di scarpe: cosicchè le braccia fungono da gambe e dietro di lui un mimo gli presta le sue braccia. E' lo stesso Fo a spiegare il trucco al pubblico prima di ogni rappresentazione, e questo volutamente, sempre nella linea di rottura della "quarta parete": gli spettatori così afferrano razionalmente tutto dello spettacolo, anche l'artificio tecnico più complicato che richiede un accordo perfetto fra mimo ed attore. La critica è unanime nell'applaudire il giullare Fo, sempre bravo, e ora, nel Fanfani rapito, di nuovo mattatore, jolly e protagonista assoluto. Scrive "l'Espresso" dello spettacolo: "In questa iperbolica burla il senatore democristiano diventa il supremo campione del sottogoverno,

sentina di corruttela e di magagne ..... Pupazzeria, ca baret e giullaria vanno d'accordo: Il Fanfani di Fo è un esilirante bagonghi su corte gambine con gobba da Hansworst e un gran gioco nelle irrequietissime mani: vendifrottole ombroso e spaventapasseri, inesausto spag cone, mistura di guitto e di burattino.

Quando poi viene travestito da gravida, il nanerottolo, con l'abituccio di seta verde e la ricciuta parrucca, sembra una grulla, minuscola infanta. Qui l'impalcatura ostetrico-politica trova felici momenti surreali.

Simili caricature però si esauriscono in breve e a lungo andare si fanno ovvie e ripetitive. E non basta guarnirle di grossolani elementi di farsa triviale, di figurette ridicole (come il buon Padreterno dalla siciliana cadenza) di rimandi sornioni a recenti vicende, rimandi da "gazzetta parlante". Alla fine la satira giunge stremata sfioccandosi in espediente da cartellone, in fa-

cili luoghi comuni di propaganda, in trionfalistici slogan poco connessi col tema. Comunque sia con gli ammicchi beffardi, gli improvvisi, le chiose alla parte, le sortite burlesche del personaggio, Dario Fo, anche in questo modesto e abborracciato spettacolo, fornisce un esempio del suo singolare teatro - epico, teatro - - comizio". (4)

Altri giudizi sono più severi verso l'andamento del lavoro, giudicato privo di dialettica, quando non anche decisamente sciatto e comunque troppo influenzato dall'imminenza della prova elettorale. Così il Fadini: "Grosso teatro politico slabbrato, persino scoppiante infinite volte, altre giocato esclusivamente sulla battuta vigliacca, sulla barzelletta grossolana; ma tutto tenuto proprio sulla forza irresistibile della provvisorietà che Fo controlla a meraviglia con la sua mimica incredi-

---

(4) A.M. RIPELLINO in "Espresso" 27/6/'76.

bile, ma soprattutto con la caratteristica capacità di afferrare ogni caduta di ritmo e convertirla in un nuovo gesto, in una nuova battuta dalla comicità imprevedibile ..... Giusto perchè politico, il teatro deve costringersi, quando si lega a situazioni precise di polemica o di lotta, a realtà precisamente circoscritte nelle quali la gente si riconosce ..... Ancora una volta mi pare legittimo chiedere a Fo di confrontarsi realmente con il movimento. Il grande grido di allarme che egli va lanciando (e di cui gli si dà pienamente atto) acquisterebbe allora un senso preciso. E anche la grande arte di cui egli è portatore". (5)

Il "Corriere della Sera" definisce il Fanfani rapito un "fragoroso pamphlet scenoggiato il cui pregio sta nella sua immediatezza ed elementarità da vero teatro popolare.

---

(5) E. FADINI in "Rinascita" 6/6/'75.

I difetti derivano dallo scarso sviluppo dialettico dell'idea iniziale per cui questa trovata di fantapolitica ripete su per giù sempre le stesse situazioni e argomenti. Ma tutto può ravvivarsi e accendersi nell'unità di uno spettacolo fatto di ritmo e movimento.

Alla fase interpretativa attuale è difficile valutarne l'efficacia .... Fo è sempre irresistibile nei suoi guizzi mimici". (6)

E "l'Unità" scrive che "la farsa ha un andamento ingarbugliato, lungaggini inutili, complicazioni superflue. Ma anche cose belle, soprattutto nella recitazione di Fo, nel travestimento che è di una travolgente comicità sorretta sempre dalla prontezza delle battute, dalla sottolineatura dei risvolti ridanciani, dalla trovata mimica tagliente di un'espressività diretta, immediata, comunicativa". (7)

---

(6) "Corriere della Sera" 6/6/'75.
(7) "L'Unità" 7/6/'75.

Per la verità questi giudizi, pur non contestabili in sè e per sè, mostrano il solito grosso limite di voler dividere il bravo guitto Fo da una trama criticabile e mal costruita che pure lui stesso ha scritto. Questo procedimento non è corretto, e per un motivo molto semplice: non è che l'autore Fo scriva canovacci dichiaratamente propagandistici perchè, pur attore straordinario, non sa scrivere; giova tener presente che, prima di approdare a questo tipo di teatro Fo ha scritto per parecchi anni commedie cosidette "regolari" a cui non si poteva certo rimproverare la sciattezza.

Il problema non è dunque quello di sentenziare che questo nuovo modo di Fo di fare teatro è bello o brutto: il problema è di tener ferma una sola cosa, e a partire da questa valutare - criticamente, s'intende - le sue fatiche di autore: se sciattezza è questa del Fanfani rapito, ebbene è sciattezza voluta, e non per caso o per sopravvenuta nausea nei confronti delle commedie troppo curate, ma perchè le esigenze del movimento di classe

(Cile, Palestina, crisi economica, elezioni .....) e della lotta politica sono tali da imporre questo modo di fare teatro a chi ha scelto di obbedire a queste scadenze, di farsi strumento al servizio di queste lotte. E' lo stesso Fo che, al convegno sulla cultura tenutosi alla Palazzina Liberty il 13/14/15 giugno '74, fa riferimento ad un altro artista che ha accettato l'egemonia del movimento proletario sulla sua arte: "Matta. E' un'arte rivoluzionaria oppure è un'arte borghese? Da dove viene il modo di dipingere attuale di Sebastian Matta? Ha sempre dipinto così? Voi conoscete il periodo espressionista, surrealista, di Matta, di circa trent'anni fa, quarant'anni fa? Ebbene, non ha niente a che vedere con questo. Cos'ha determinato questa radicale trasformazione? Dove l'ha acquistata? Ce l'ha raccontato lui stesso: in Cile si è trovato con dei ragazzi che lo hanno letteralmente brancato e gli hanno detto: "Se tu sei veramente per la rivoluzione,

insegnaci a esprimere in forma rivoluzionaria". Ebbene, che cosa hanno fatto? Hanno acquistato un camion coreg zato. Si sono messi a dipingere e a inventare un modo di dipingere con una velocità che non doveva sorpassare, per un "murale" di quindici metri per sette, i venti minuti. Ora, che cosa c'entra la velocità con la rivoluzione? C'entra ..... sul fatto principale e diretto che se non facevano entro venti minuti un'opera compiuta e leggibile arrivava la polizia, arrivavano i fascisti e li stangavano a sangue. Quindi dovevano imparare a esprimere in un modo veloce, rapido. Non basta: doveva risultare un "murale" che fosse capito da tutte le persone, non soltanto dagli intellettuali. Doveva quindi esprimersi con chiarezza, in modo che un cavallo fosse un cavallo, un generale fosse un generale, i sampietrini fossero sampietrini, e quelli che li tiravano fossero delle gente che tira i sampietrini. Sviluppando con una dimensione dinamica, con un'espressività ..... con quel-

lo che è l'espressionismo di grandissima tradizione popolare, dentro tutta la tradizione cilena ..... Quelle figure che vedete fanno parte di tutta una tradizione popolare antichissima di tutti gli Indios. E allora Matta ha dovuto sviluppare insieme con questi ragazzi un modo nuovo di raccontare, un nuovo modo di colorare, di empire gli spazi. Come facevano?

Dividevano le pareti in sezioni da ricomporre nel luogo. Si allenavano prima a casa, mettevano giù i bozzetti, sviluppavano dei cartoni ..... così si chiamano ..... ogni ragazzo aveva un suo angolo, ogni ragazzo aveva un colore da stendere, e soprattutto aveva un mezzo per stenderli ..... Usavano i pennelli? No, non si poteva più usare i pennelli. Bisognava usare delle spugne ..... perchè le spugne sono più veloci, è un mezzo che ti permette di essere più rapido nello stendere il colore, ma ti costringe anche ad una maggiore sintesi. Quindi, invece di usare certi colori che dovevano impa

gare tre-quattro ore ad asciugare, dovevano adoperare dei colori rapidi. Non esistevano a sufficienza sul mercato.... quindi li hanno inventati, mescolando del vinavil e delle resine sintetiche ..... che non fossero terre ossido perchè quelle rallentano ..... e che soprattutto fossero pronte a tenere alla pioggia, al vento, alla neve, al sole che sbianca ogni colore.

Grazie a questi nuovi mezzi, oltrechè diversi, hanno sviluppato un modo davvero rivoluzionario di raccontare per il popolo con la pittura. Una pittura che ha avuto un successo incredibile, tanto che è diventato il modo di propaganda d'arte ..... non propaganda bacera, non soltanto il fatto di dare uno slogan ..... ma che entrava addirittura nel linguaggio dei bambini, per cui i bambini a scuola avevano in mente quella nuova scrittura, disegnavano e cominciavano a sviluppare le loro immagini nella stessa chiave come se dipingessero sui muri. Chilometri quadrati sono stati dipinti in questo modo nel Cile.

Ho visto le fotografie che ha portato Matta, delle cose incredibili nei "murales" .... Non sono stati soli .... viene dal Messico, nel Messico esisteva già nel popolo questa tradizione, la grandissima tradizione del '600, del '700, dell'800, di usare delle pareti immense per esprimere la propria rabbia, la propria lotta: come nei manifesti ..... Delle cose che potevano anche essere distrutte l'indomani ..... non l'opera che deve passare ai posteri, non l'opera che deve diventare il monumento. Quei "murales" erano solo un altro modo di raccontare, di scrivere ..... era il dazibao che invece di essere fatto con le parole era fatto con dei disegni, con dei fumetti, con dei racconti. E questo significa avere un'arte rivoluzionaria, significa aver cambiato il linguaggio proprio della borghesia, e avere inventato un altro che arrivi al popolo". (8)

---

(8) D. FO, cit. in L. BINNI op.cit. pp. 161-164.

Nella sua recensione al Fanfani rapito Guido Boursier ha cura di non disgiungere il Fo attore dal Fo militante di sinistra: "Ogni botta è una risata: Fo scioglie i nodi del gioco infame della strategia della tensione in uno sghignazzo che non si preoccupa di sfumature e distinguo, partigiano a senso unico fino in fondo, allo scoperto: ma è comizio che si trasforma in uno splendido gioco teatrale ravvivato anche da certi impacci e sfasature proprie di un "work in progress" con battute lette direttamente sul copione perchè appena inventate sostenute dalla straordinaria vis comica di Fo, qui attore che mette in bella vista mimica, tic e scatti; e dal fervido e commovente impegno di Franca Rame e di tutti gli altri che strenuamente si moltiplicano recitando, cantando e suonando". (9)

Così Roberto De Monticelli: "La satira politica,

---

(9) G. BOURSIER in "Gazzetta del Popolo" 6/7/'75.

quando è autentica ed è fatta con dichiarato spirito di parte non sta a misurare i suoi colpi; e qui i colpi sono decisi, senza mezzi termini nè prudenti cuscinetti metaforici. E' satira da manifesto murale e da comizio, e il clima pre-elettorale di questi giorni indubbiamente la arroventa, ma c'è la grande trovata mimica, la comicità spicciola e grossa di Fo, il suo elementare espressionismo a darle una sorta di stilizzazione in qualche modo allegerendola nel rombo della risata: anche se è una risata alla Grosz provocata da un tratto duro, da una grave matita grottesca. (10)

D'altronde la volontà dichiarata di Fo a proposito di questa farsa era per l'appunto una volontà politica: "Il Fanfani rapito non è un cabaret, non è una satira su un famoso uomo di governo, sui suoi tic e le sue debolezze. E' una rappresentazione grottesca del potere, della smac

---

(10) R. DE. MONTICELLI in "Corriere della Sera" 6/6/'75.

cata protervia del potere democristiano. In altre parole, lo spettacolo non vuol dimostrare che Fanfani è cattivo e che la DC è la sua vittima. Spiega che è tutta la Democrazia Cristiana che da trent'anni rappresenta una morale infame: l'arroganza, il disprezzo per la gente, le malversazioni". (11)

Sempre nel 1975 Fo va in Cina, dove ha modo di incontrare gli attori dell'Opera di Pechino, ma anche i più umili "giullari" cinesi, ultimi discendenti di una tradizione antichissima, che si può senz'altro accostare a quella europea medievale caratterizzata come sono entrambe dal comune denominatore della matrice popolare. Al ritorno Fo parla delle sue impressioni sulla realtà cinese e ne esce una polemica nella quale intervengono anche Antonioni, la Macciocchi e Giorgio Bocca. Fo risponde dalle pagine dell' "Espresso" accusando di superficia-

---

(11) D. FO in "Panorama" 12/6/'75.

lità l'atteggiamento dell'intellettuale borghese europeo di cui ravvisa un esempio in Antonioni, il quale avrebbe osservato e filmato aspetti di vita cinese senza fornire le necessarie spiegazioni. Sostiene inoltre di avere conosciuto della Cina qualcosa di diverso sia dal "colore" del film di Antonioni che dall'immagine stereotipata di un paese senza problemi che ne hanno certi settori della sinistra extraparlamentare. E conclude: "Per quanto mi riguarda, in Cina ho scoperto davvero l'esistenza dei cantastorie, dei fabulatori ..... esistono ..... da tremila anni, eppure tu, Antonioni, non li hai trovati (forse) e non li ha trovati nemmeno Giorgio Bocca, e sai perchè? Perchè voi non li cercavate. Io sono andato sicuro di trovarli ..... Per me e per i miei compagni della Comune era importante poter dimostrare che in Cina non esiste solo il teatro ufficiale trionfalistico dell'Opera di Pechino, ma c'è una quantità enorme di altri teatri, stili non fabbricati dal

l'intellettuale di regime, ma dal popolo: teatri di grande arte, molto più vitali e rivoluzionari e che scalzeranno sicuramente fra non molto quelli ufficiali ..... E chiudo dicendo che sono pienamente d'accordo con quanto dice la Maccioccchi: "Gli sguardi candidi captano solo i particolari in superficie, Il pessimismo sistematico, da sempre, non si accorge invece di niente". (12)

Nel 1976 è la volta di un nuovo spettacolo, rappresentato il 2 marzo alla Palazzina. Di nuovo Fo si cimenta con un problema sociale: stavolta si tratta della droga, e infatti già il titolo - La marijuana della mamma è la più bella - è programmatico.

"La marijuana della mamma è la più bella - scrive Alberto Abruzzese - è una commedia a tesi; vi si racconta del come e perchè la droga è una problema di classe e non di costume, attraverso le vicende di due simpatici sotto-proletari, padre e figlia, piccoli coltivatori d'erba nella loro casa occupata e sempre fatalmente provviso-

(12) D. FO in "l'Espresso" n° 41, 1975.

ria. I temi e gli slogans politici sono quelli a cui Fo e i suoi collaboratori ci hanno abituato; più rig chi di impegno morale che di una precisa ottica con cui analizzare i fatti e tracciare le prospettive d'in tervento .....

La comicità di Fo è ..... comicità d'altra classe per il fatto che intende operare sempre sul tragico, sul tragico moderno che è tale in quanto conflittuali tà sociale. E tuttavia non sempre i tratti sicuri e più spediti di tale comicità riescono a rappresentare davvero il loro intenzionale contenuto, la conflittua- lità di classe cui vogliono appunto continuamente rife- rirsi ..... Fo attore e Fo autore vanno impoverendosi....; le soluzioni sceniche tendono allo statico e, giusta- mente privatesi della cultura borghese drammaturgica, non ne trovano un'altra per nuove invenzioni (e dunque ripiegano infine su quelle verificate dalla "tradizione" popolare) .... la segnaletica dei gesti e delle espres-

sioni, ad onta della loro originaria eccezionalità, ... si modella sempre più sugli stilemi dei grandi mass media ..... Dove Fo continua ad essere grande è nella sua disponibilità per il pubblico ..... Penso ..... alla padronanza con cui la coppia (Fo e la Rame, n. d.r.) sa dominare l'imprevisto; e di imprevisti, nelle condizioni disagiate in cui opera, ne accadono sempre ..... Fo infatti sa davvero recitare negli spazzi in cui si concede alla recitazione, in cui libera il proprio corpo dall'ambizione dell'autore e dell'ideologo, rincorrendo allora rapide figure e immagini di una tradizione teatrale ormai al tramonto, di un fine artigianato ormai improponibile". (13)

Analogo giudizio, se pur con un linguaggio un po' più stringato, formula Franco Quadri: "E' l'ambiente che fa i drogati, ma comunque la droga è un problema di classe,

---

(13) A. ABRUZZESE, Dario Fo: comico, tragico e profetico in "Rinascita" n° 13, 1976.

un pretesto di più nelle mani del potere per colpire e reprimere con leggi liberticide il proletariato, che è il solo a soccombere: questo il nocciolo ideologico della nuova commedia di Dario Fo, già abbondantemente illustrato in fase di preparazione e di prova: pullulano intorno altri motivi e altre denunce: il moralismo e la mitizzazione che mascherano il problema, l'esistenza di molte droghe non condannate come tali, dall'alcool agli psicofarmaci, la classificabilità o meno in categorie, la strumentalizzazione che ne viene fatta dal capitale.

Su tutto questo mondo da scoprire, Fo si avventa con la furia onnivora di un neofita, documentatissimo ma un po' dal di fuori, come si avverte nella prima parte, quando la smania di informare il pubblico induce a tirate didattiche, che riflettono la preoccupazione di autoconvincersi. Gli argomenti in discussione sono talmente tanti, e di tale gravità, che si sovrappongono

determinando possibilità di contraddizione, anche per il gioco di capovolgimenti in cui si struttura la commedia .....

Tra le disuguaglianze e le contorsioni si scatena però la fantasia del miglior Fo, autore e attore, specialmente nella parte intermedia, esilarante e paradossale, in cui la pazza famiglia smaschera e defenestra un agente della narcotici e un prete confidente e mafioso. Tra un apparato di lenzuola stese si sfrenano allora treni di finti drogati, carichi di piantagioni di marijuana, parate di zoppi, processi alla rovescia, per culminare in una danza di sederi tatuati in segno di riconoscimento dell'appartenenza alla polizia o alla mafia". (14)

Per tentare un bilancio di queste ultime fatiche di Fo, giova ricordare che, sia che reciti negli Stabili o che prepari uno spettacolo sui fedayn, per quanto diver-

---

(14) F. QUADRI in "Panorama" 12/6/'76.

si siano i criteri seguiti nell'allestimento, sua preoc cupazione costante è quella di mantenere un equilibrio soddisfacente fra l'elemento "tradizione del teatro" e la particolare istanza imposta da una scelta politica che diventa nei suoi lavori sostanza vitale. Naturalmen te la tradizione a cui si rifà non è certo quella del dramma borghese, ma, come abbiamo visto, quella ben più antica dell'anonimo giullare che oggi rivive in ogni for ma di teatro fatta dal popolo per il popolo. Una tradi- zione che Fo, anzichè imbalsamare nel recupero archeolo- gico, fa rivivere, incarnandola nella materia che offre il proletariato con le sue lotte. Per questo anche un e- lemento così antico, si potrebbe dire eterno, del teatro comico come è la risata acquista un significato nuovo, o meglio, torna a mostrare quello che è sempre stato il suo scopo. Con la risata è il popolo, il pubblico popolare, che prende la parola. È lo scherzo, il lazzo, il ghigno dissacrante è l'arma che da sempre il popolo ha usato,

non solo come momento liberatorio, ma come arma di lotta contro il potere. Finchè è il potere ad avere in mano gli strumenti di espressione teatrale, il comico non ha certo spazio. Il potere non ama ridere, o, se ride, lo fa in modo banale, meccanico, molte volte livido".(15)

Appunto per questo Fo nei suoi lavori mira a rivegliare lo stimolo alla risata razionale, non meccanica, e perciò spunto di rivolta che coinvolge il pubblico. E' questo, secondo Fo, un modo corretto di coinvolgimento dello spettatore, mentre è perfettamente inutile proporre per esempio Brecht, ma talmente riciclato e interpretato secondo canoni estetizzanti da renderlo irriconoscibile: "Strehler, per esempio, e come lui molti altri, riesce a mistificare anche quanto di rivoluzionario c'è in certi testi che mette in scena: fanno sentire i suoni di Brecht, non i suoi significati; tutto viene edulcorato; distruggono quello che è il discorso politico di fondo e lo camuffano, preoccupati come sono di

---

(15) D. FO in "Panorama" 28/9/'76.

fare l'arte per l'arte e di recitare un Brecht che va bene anche per i liberali che vanno al Piccolo". (16)

Quanto a quella forma di teatro che con abusatissima espressione si suole definire d'avanguardia, essa presenta caratteristiche di superficialità e coinvolgimento solo emozionale, che non rappresentano un progresso. Rispetto ad essa, come rispetto al dramma borghese e ad ogni forma di teatro che fa ricorso alla magia ed al gioco di prestigio, Fo ribadisce la propria differente posizione: "Il teatro d'avanguardia decide che è cambiato il pubblico per ragioni estetiche. Decide di scendere in mezzo alla gente non per ragioni politiche, ma per costringerla a un'azione fisica. Il nostro rapporto è determinato dal senso che vogliamo dare al teatro. Il nostro teatro entra in situazioni di lotta. Per esempio in una fabbrica occupata il nostro teatro, il nostro rapporto col pubblico è in conseguenza di quella lotta.

---

(16) D. FO in "Qui Giovani" 8/11/'73.

Approfittiamo di determinati fatti che vengono a nascere di colpo, imprevisti, e non li spegniamo; invece il teatro d'avanguardia, il Living, non è disposto a raccogliere queste provocazioni, ma tutto è già programmato.

Noi abbiamo l'arrivo della polizia, lo spettatore che non è d'accordo, e così via. Non è già predisposto tutto come nell'avanguardia. Poi siamo obbligati da un rapporto fisico diverso a recitare in una chiave che è su un piano solo, è in un proscenio. ..... Il problema degli spettatori che non trovano posto, o cose del genere, problemi tecnici, non li devo intendere come un impedimento, ma come logica di composizione di testi, che di volta in volta l'attore deve adattare alla situazione. Questo adattamento diventa principale perchè distrugge un'azione e un'atmosfera e quindi è un teatro senza atmosfera, dove l'atmosfera è distrutta in ogni momento. E' un teatro che non rispetta certi canoni, certe

magie. L'attore non è più il prete, l'officiante che ha bisogno di un certo ritmo, di determinate azioni per provocare emozioni liturgiche. Immaginiamo una messa dove il prete è costretto ad andare a soggetto. Se ci sono interruzioni, disturbi, gente che interferisce, un bambino che piange, il prete va avanti indipendentemente da tutto, e finge che non stia succedendo niente, noi no.

L'intima tensione drammatica nel senso di Pathos, commozione determinata da luce, pause, ecc. non esiste più.

Quello che esiste e vive in quel momento, invece, non si può più ripetere un'altra volta. Nel teatro "normale" tutte le rappresentazioni sono uguali.

Qui, invece, non ci sono due spettacoli uguali.

Le nostre prime commedie rispettavano i canoni "normali", ora no. Questa è la grande differenza. Evidentemente con questo non si vuol dire che abbiamo negato o

neghiamo la prima parte del nostro lavoro, siamo solo andati avanti". (17)

---

(17) D. FO, Dichiarazione rilasciata a chi scrive il 16/12/'76.

III
CONCLUSIONI

E' arduo voler ripercorrere in poche pagine l'intero arco di un'attività artistica che si protrae per oltre un ventennio.

E' possibile però fermare sulla carta le tappe essenziali del lungo cammino che porta il giovane studente di architettura Dario Fo al centro dell'attenzione dei critici anche stranieri e di un vastissimo pubblico in Italia. Il successo riscosso dalla rappresentazione parigina di Mistero buffo, tale da incoraggiare l'edizione francese dell'ormai celebre giullarata, oltre che essere lusinghiero per Fo è interessante ed indicativo per chiunque guardi con attenzione al fenomeno artistico e sociale che Fo rappresenta. Un comico che suscita attorno a sè una vera e propria mobilitazione di massa con spettacoli che riflettono l'andamento della vita politica e della lotta di classe nel paese è cosa indub-

biamente insolita. Quello che ci eravamo proposti all'inizio di questa ricerca era di spiegare da che punto si determini questo processo di crescita politica che porta Fo ad una scelta in senso spiccatamente militante il cui culmine è rappresentato dalla nascita del Collettivo Teatrale "La Comune".

Ci sembra di poter affermare che l'obiettivo è stato raggiunto.

L'esame di tutta la pubblicistica esaminata ha permesso di riscontrare la presenza di riferimenti concreti alla realtà sociale fino dai primi lavori.

Non è dunque a livello contenutistico che si può parlare di cambiamento nella produzione di Fo. Di cambiamento è bensì perfettamente legittimo parlare, ma esso si determina a partire dal '68 e dalla raggiunta consapevolezza di dover assumere pienamente all'interno del proprio impegno artistico le indicazioni storiche e politiche della classe che è all'avanguardia del cam-

biamento sociale: il proletariato.

Dal cambiamento di referente scaturisce il trapasso al ruolo di artista militante: il fustigatore - con funzione gratificante - della borghesia illuminata diventa il giullare dei proletari.

Donde l'attingimento ad una diversa tradizione del teatro: il recupero - in questa chiave - del filone popolare viene per ciò stesso ad assumere un valore polemico nei confronti del dramma borghese e di tutta la tradizione culturale aristocratica.

Ugualmente al diverso referente va ricondotta la mutata qualità del linguaggio scenico: all'umorismo svagato e raffinatamente surreale si sostituisce un modo di esprimersi che punta al coinvolgimento - razionale ed esistenziale - del pubblico, di un pubblico socialmente determinato che vuole sentir parlare il proprio linguaggio.

E Fo ne è consapevole.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

I- TESTI DI FO

A) Raccolta di commedie

-Teatro comico di Dario Fo, Milano, Garzanti 1962 (nuova edizione tascabile 1971): contiene le farse e gli atti unici di Comica finale e Ladri, manichini e donne nude.

-Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi 1966 (nuova edizione tascabile con introduzione di F.Quadri nel 1974): contiene Gli arcangeli non giocano a flipper; Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri; Chi ruba un piede è fortunato in amore; Isabella, tre caravelle e un cacciaballe; Settimo; ruba un po' meno; La colpa è sempre del diavolo.

-Compagni senza censura, Milano, Mazzotta 1970 (contiene Mistero buffo, Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso, L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone, di Dario Fo; Un sogno di sinistra di Vittorio Franceschi; MTM, come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica, realizzato dal collettivo "Nuova Scena" su materiali raccolti da Luigi Ferraro e Lidia D'Angelo; una scelta degli interventi ai dibattiti che seguivano le rappresentazioni; note bibliografiche, elenco delle fonti di Mistero Buffo.

-Compagni senza censura, Milano, Mazzotta 1973 (contiene: Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?; Morte accidentale di un anarchico; Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente; Fedayn; e inoltre: introduzione del collettivo "La Comune"; Fascismo, antifascismo e lotta di classe di Massimo Salvadori; indicazioni bibliografiche; scelta di interventi ai dibattiti).

-Le commedie di Dario Fo, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi 1975 (contiene: Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi; L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone; Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso)

-Il teatro politico di Dario Fo con Non-prefazione di Jean Chegneaux (contiene Mistero Buffo, Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, conversazione con Franca Rame, La sicia televisiva) Milano, Mazzotta 1977.

B) Commedie singole in volume

-Ci ragiono e canto regia di Dario Fo ed. Bella Ciao 1966

-Ci ragiono e canto n.2, rappresentazione popolare in due tempi con la regia di Dario Fo; nota introduttiva di Sergio Vecchio, Verona, Bertani 1969.

-Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone? (lotte operaie 1911-1922), Verona, Bertani 1971

-Morte e resurrezione di un pupazzo, Milano, Sapere edizioni, 1972.

-Fedayn; regia di Dario Fo, con Franca Rame

-Guerra di popolo in Cile, Verona, Bertani 1973.

-Mistero buffo, giullarata popolare (in appendice una Nota sui testi di Sergio Vecchio), Verona, Bertani 1973.

-Ci ragiono e canto n.1, Verona, Bertani 1973

-Mistero buffo, giullarata popolare, nuova edizione a cura di Franca Rame (in appendice una cronologia della produzione di Dario Fo); Verona, Bertani 1974. Di questo volume è stata pubblicata l'edizione francese con testo a fronte.

-Pum Pum! Chi è? la polizia! (con cronologia storico-politica 1969-1974 della strage di Stato), Verona, Bertani 1974.

-Non si paga, non si paga, farsa di Dario Fo, Verona, Bertani 1974.

-Il Fanfani rapito (Appendice I: Lo stile del professore; appendice 2; L'ordine del professore, di Sandro Canestrini; disposizioni a tutela dell'ordine pubblico), Verona, Bertani 1976

-La marijuana della mamma è la più bella, con presentazione di Hrayn Terzian e in appendice Note sulla droga di Marisa Rusconi e una bibliografia sugli studi e sulle leggi concernenti la droga; Verona, Bertani 1976.

-Poer nano, con disegni di Jacopo Fo, Milano, Ottaviano 1976.

-Ballate e canzoni, Verona, Bertani 1974.

-Per una nuova gestione degli spettacoli, in "Il teatro del regime" di Franco Quadri, Milano, Mazzotta 1976.

C) Interviste

"l'Unità		20/2/'60
"Eco del Centro"	(Torino)	dicembre 1963
"ABC"	(Milano)	13/2/'70
"Il Giorno" a cura di G.BOCCA		21/2/ '73

"Panorama", (Il rompiscatole) 5/4/'73

"Europeo" (Una sera con Dario Fo, a cura di E.MAGRI') 11/10/'73

"Qui Giovani" 8/11/'73

"Playboy" dicembre 1974

"Nordest" 26/12/'74

"Panorama" 12/6/'75

"l'Espresso" 12/6/'75

"l'Espresso" (Lin Piao era un bandito e vi spiego perche') 12/6/'75

"Muzak" novembre 1975

"Panorama" (Morir dal ridere, a cura di C.VALENTINI) 28/9/'75

"Panorama" (Torno e spacco tutto a cura C.VALENTINI) 15/3/'73

"Panorama" (Io Ulrike grido) 31/5/'77

2. BIBLIOGRAFIA CRITICA

A) Per Autori

S. QUASIMODO — in "Tempo" n°2 — 1958

S.GIOVANINETTI — in "Visto" — 1958

R.REBORA — in "Sipario" — dicembre 1958

G.DE CHIARA — in "Sipario" — settembre 1959

T.KEZICH — in "Settimo Giorno" — 24/9/'59

R.REBORA — in "Sipario" — ottobre 1960

R.REBORA — in "Sipario" — ottobre 1961

V.PANDOLFI, Storia del teatro drammatico — Torino UTET — 1962

E.CAPRIOLO — in "Sipario" — ottobre 1963

E.FLAIANO — in "Europeo" — 16/2/'64

F.VEGLIANI, Dario Fo teatralmente compromesso — in "Sipario" ag/sett. — 1964

R.REBORA — in "Sipario" ottobre — 1964

R.REBORA — in "Sipario" ottobre — 1965

S.LIBEROVICI, Fo ragiona e canta anche a Roma — in "Rinascita" — 8/10/'66

A.OCCHETTO, Canti antichi e uomini d'oggi — in "Rinascita" — 15/10/'66

R.MAZZUCCO, Il teatro di Fo, italianità e libertà in "Il Ponte" n°12 1967

E.CAPRIOLO in "Sipario" ottobre 1967

E.PAGLIARANI Dario Fo giullare di piazza in"Il fiato dello spettatore, Padova, Marsilio 1972 1969 1972

R.DE MONTICELLI in "Il Giorno" 16/10/'69

B.SCHARCHEL in "Rinascita" n°40 1969

M.FERRARA in "L'Unità" 8/11/'69

C.AUGIAS, Ma il Partito non si diverte in "l'Espresso" 23/11/'69

A.MANCO in "Mondo Nuovo" 30/11/'69

I.MOSCATI, La libertà di consenso in "Sipario" dicembre 1969

G.GRASSI in "Sipario" febbraio 1970

E.FADINI in "Rinascita" n°45 1970

E.FADINI in "Rinascita" 11/12/'70

C.AUGIAS in "l'Espresso" 20/12/'70

E.FADINI in "Rinascita"n°3 1971

E.FADINI in "Rinascita" n°18 1971

G.M.GUGLIELMINO in "Sipario" maggio 1971

R.SOGLIUZZO, Puppets for a Proletarian Revolution
in "The Drama Review"n°3 1972

S.VECCHIO, Ci ragiono e canto n°2, nota introduttiva Verona, Bertani 1972

E.FADINI, Bravo il puparo, penose le idee
in "Rinascita" n°2 1972

P.PUPPA, Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo? in "l'Erba voglio"
aprile 1972

A.PALADINI, Dario Fo nipotino politico di Piscator
in "Dramma" ottobre 1972

E.FADINI in "Rinascita" n°50 1972

S.VECCHIO, Nota ai testi in "Mistero Buffo"
Verona, Bertani ed. 1973

U.ECO, Pum pum! Chi è? I fascisti! in"l'Espresso"18/3/73

C.VALENTINI, Pum Pum! Chi è? Il questore!
in "Panorama" 22/11/'73

R.ROSSO in "Sipario" settembre 1973

L.BINNI, Introduzione a D.FO "Ballate e canzoni"
Verona, Bertani 1974

F.QUADRI Introduzione a "Le commedie di Dario Fo"
Torino, Einaudi 1974

E.FADINI in "Rinascita" 2/8/'74

L.BINNI, Attento te! Il teatro politico di Dario Fo
Verona, Bertani 1975

R.DE MONTICELLI in "Corriere della sera" 6/6/'75

E.FADINI in "Rinascita" 13/6/'75

G.BOURSIER in "Gazzetta del Popolo" 6/7/'75

F.ANGELINI, Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo
Bari, Laterza 1976

M. DE POLI, Dario Fo in "Belfagor" n°1 gennaio 1976

F. QUADRI in "Panorama" 28/9/'76

A.ABRUZZESE, Dario Fo: comico tragico e prosaico
in "Rinascita" n°13 1976

M.PONZI in "Rinascita" 15/5/'76

A.M. RIPELLINO in "Espresso" 27/6/'76

E.ARTESE, Dario Fo parla di Dario Fo Cosenza, Lerici 1977

B) Per giornali e riviste

"Lombardo"	1958
"Varese"	12/3/'58
"l'Unità"	27/6/'58
"Avanti!"	23/7/'58
"La Notte"	23/7/'58
"l'Unità"	4/2/'59
"Il nuovo lavoro"	30/10/'59
"Il Secolo d'Italia"	5/11/'59
"Il Corrispondente socialista"	22/11/'59
"Stampa sera"	22/12/'59
"l'Ora" (Palermo)	1/2/'60
"Roma"	5/2/'60
"Paese sera"	6/2/'60
"l'Unità"	7/2/'60
"l'Unità"	3/9/'60
"l'Unità"	19/11/'60
"Avanti!"	23/11/'60

"Paese sera"		23/11/'60
"La fiera letteraria"		11/12/'60
"Stampa"		22/12/'60
"Il letterato"	gennaio	1961
"l'Unità" (Napoli)		12/2/'61
"Avanti!"		9/9/'61
"Corriere d'informazione"		9/9/'61
"l'Unità"		9/9/'61
"Successo"	ottobre	1961
"l'Unità"		4/11/'61
"l'Unità"		15/12/'61
"La Stampa"		18/1/'62
"Paese sera"		9/2/'62
"Il Mattino"		13/2/'62
"l'Unità"		14/2/'62
"l'Unità"		22/2/'62
"Paese sera"		7/2/'63
"l'Unità"		7/9/'63
"Vie Nuove"		12/9/'63

"Epoca"		15/9/'63
"Il Mondo"		27/9/'63
"La Lotta"		7/11/'63
"l'Unità"		14/2/'64
"Il Tempo"		14/2/'64
"l'Unità"		4/1/'70
"Stampa sera"		12/1/'70
"Il Novese"		15/1/'70
"l'Unità"		5/2/'70
"l'Unità"		7/2/'70
"Il Giorno"		1/4/'71
"Momento sera"		2/4/'71
"Settegiorni"		24/12/'72
"Paese sera"		20/1/'73
"Alto Adige"		30/1/'73
"Avanti!"		6/12/'73
"La Stampa"		8/2/'74
"Paese sera"		20/5/'74
"Letture"	novembre	1974

"Brescia oggi"	5/12/'74
"l'Eco degli oratori"	1/2/'75
"Corriere della sera"	6/6/'75
"l'Unità"	7/6/'75