
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

DALLA SVAMPITA ALLA RAPITA
L'EVOLUZIONE DEI RUOLI FEMMINILI NEL TEATRO DI DARIO FO

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Italian

by
Alessandra Venezia

1989

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

DALLA SVAMPITA ALLA RAPITA

L'EVOLUZIONE DEI RUOLI FEMMINILI NEL TEATRO DI DARIO FO

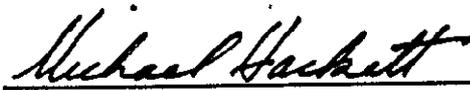
A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Italian

by

Alessandra Venezia

1989

The dissertation of Alessandra Venezia is approved.



Michael Hackett



Lucia Re



Marga Cottino Jones, Committee Chair

A Ruben e Benedetta

TABLE OF CONTENTS

<i>Note biografiche e cronologia teatrale di Dario Fo</i>	1
---	---

Capitolo I

L'AVVENTURA TEATRALE DI DARIO FO

1. Fabulatore per passione	1
2. Dalla farsa alla commedia	4
3. L'abbandono dei palcoscenici ufficiali	7
4. La rottura con la sinistra parlamentare	11
5. La condizione femminile diventa protagonista	14
6. L'avventura teatrale continua	17

Capitolo II

TEORIA E PRATICA NEL TEATRO DI DARIO FO

1. Gli anni '60: la nascita del teatro politico	21
2. Gli inizi: la risata dissacrante	29
3. La rottura della quarta parete	31
4. Il teatro epico e popolare: Brecht e Sartre	33
5. Il linguaggio non è fatto solo di parole	38
6. Il gesto: comunicazione e comicità	43
7. Totò ed Eduardo: due esempi sublimi dell'arte dell'attore	45

Capitolo III

DONNE E POLITICA

1. Conversazione con Fo: a proposito di donne.	52
2. I personaggi femminili di Fo sono lo spaccato della società	68
3. Franca Rame, un apporto determinante	71
4. Le farse svelano l'assurdità della logica dominante	74
5. Le Commedie, critica corrosiva del regime	77
6. Il teatro politico degli anni '70	84

Capitolo IV

ISABELLA, ELISABETTA: DONNE E POTERE

1. Isabella, finta bigotta per convenienza.	97
2. Colombo cacciaballe eppur malconco.	100
3. Elisabetta: donna o ragion di stato?	103
4. Donne e potere	106
5. Elisabetta dissacrata e dissacrante.	108
6. Il poeta irrita la regina.	110
7. Con l'apoteosi del potere muore la donna.	112
8. Donne di potere senza il beneficio del dubbio	116

Capitolo V

PARTI FEMMINILI

1. Franca Rame, da musa ispiratrice a dialettica controparte	119
2. I monologhi a scena nuda	124
3. La donna sola, cosciente della propria oppressione	129
4. Nuove modalità stilistiche: grottesco, quasi drammatico	133
5. Anche l'uomo fallisce se la donna non è libera	138
6. Figure femminili nella realtà politica	144
<i>Bibliografia</i>	144

ACKNOWLEDGEMENTS

Vorrei esprimere la mia profonda gratitudine alla Professoressa Marga Cottino Jones, Chairman del mio committee, per il suo prezioso aiuto e la sua paziente solidarietà.

Vorrei anche ringraziare Dario Fo e Franca Rame che mi hanno permesso di utilizzare l'archivio della Comune a mio piacimento (un grazie particolare ad Agrippino) e che hanno sempre trovato il tempo di parlare con me e rispondere alle mie domande, nonostante i loro mille impegni.

A loro dedico il mio lavoro.

VITA

- July 23, 1949 Born, Vignale Monferrato, Italy
- 1974 Laurea in Materie Letterarie at the "Università Cattolica del S. Cuore" in Milan
- 1970-1981 Teacher of Italian, Latin and Social Studies in Public Schools in Milan
- 1976-1980 Assistant to Director at the "Pier Lombardo" Theater in Milan
- 1982-1986 Ph. D. Program, Department of Italian, University of California, Los Angeles.
Teaching Assistant and Associate in the Department of Italian, University of California, Los Angeles
- 1984 to the present Foreign Corrispondent for Italian newspapers and magazines. Official member of the Hollywood Foreign Press Association
-

ABSTRACT OF DISSERTATION

DALLA SVAMPITA ALLA RAPITA

L'evoluzione dei personaggi femminili nel teatro di Dario Fo

by

Alessandra Venezia

Doctor of Philosophy in Italian

University of California, Los Angeles, 1989

Professor Marga Cottino Jones, Chair

Dario Fo è personaggio di gran rilievo nel panorama culturale italiano, ed è uomo di teatro unico e singolare. La sua attività di scrittore, attore e regista ha superato da tempo i confini nazionali per raggiungere una notevole popolarità in tutti paesi europei e nelle due Americhe. L'attualità degli argomenti trattati, legata a fatti di cronaca italiana, non gli ha certo impedito di arrivare al pubblico di tutto il mondo.

Per la mia ricerca mi sono servita di materiale inedito reperito nell'archivio de La Comune, dei testi di Fo, di alcuni scritti critici sulle sue opere; e soprattutto delle rappresentazioni a cui ho assistito personalmente. Ho avuto inoltre la fortuna di seguire da vicino Dario Fo e Franca Rame quando nel 1977 ho lavorato come assistente alla regia nella preparazione delle loro commedie per la televisione italiana.

In questo mio lavoro ho voluto dedicarmi ad un aspetto specifico del teatro di Fo: l'universo donna. Fo crea un quadro della realtà femminile italiana, (e forse non solo) che diventa uno spaccato fedele ed irridente della nostra cultura proprio attraverso una panoramica di personaggi femminili, che vanno dalla svampita candida delle prime commedie degli anni '60 fino alla cinica rapita dell'86, simboli dell'evidente mutamento della scena sociale del nostro paese.

La prima parte analizza lo sfondo socio-culturale dell'Italia degli anni '60, la nascita del teatro politico e i fondamenti teorici del teatro di Fo. La seconda parte prende in esame il personaggio femminile: donne del popolo, borghesi, regine. Sono donne diverse, con storie diverse, ma tutte accomunate da un profondo rancore verso una società che ancora le emargina e reprime.

Queste donne vivono sulla scena grazie alla graffiante ironia di Franca Rame e Dario Fo, alla loro capacità di provocare risate e indignazione e ad un impegno morale che non è mai venuto meno.

Fo e la Rame hanno dimostrato di essere, come tutti i veri artisti, insostituibili testimoni del loro tempo.

NOTE BIOGRAFICHE E CRONOLOGIA TEATRALE DI DARIO FO

- 1926 Nasce a San Giano, in provincia di Varese, il 24 marzo.
- 1940 Si trasferisce a Milano per studiare pittura all'Accademia di Brera. Si iscrive poi alla facoltà di architettura del Politecnico, ma interrompe gli studi prima del conseguimento della laurea.
- 1945/51 Si dedica alla scenografia e alla decorazione teatrale. Comincia ad improvvisare monologhi comici e spettacoli per gruppi di studenti ed amici a Milano. Incontra l'attore Franco Parenti che gli offre una parte nella rivista *Sette giorni a Milano*.
- 1952 Debutta nello spettacolo radiofonico *Poer nano*, per cui scrive e recita una serie di monologhi comici mandati in onda per diciotto settimane.
- 1953 Crea con Franco Parenti e Giustino Durano l'antirivista satirica *Il dito nell'occhio*.
- 1954 *Sani da legare*, sempre con Parenti e Durano, viene censurata dal governo e le rappresentazioni vengono interrotte prima della stagione, a causa del loro contenuto politico. Nello stesso anno sposa l'attrice Franca Rame, che diventa la principale collaboratrice e prima attrice di quasi tutti gli spettacoli di Fo.
- 1956/57 Passa al cinema: interpreta "Lo svitato" di Carlo Lizzani, scrive sceneggiature e recita in alcune commedie di costume.
- 1958 Mette in scena *Ladri, manichini e donne nude*, uno spettacolo composto di una serie di farse: "L'uomo nudo e l'uomo in frak"; "I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano"; "Gli imbianchini non hanno ricordi"; "Non tutti i ladri vengono per nuocere". In
-

- autunno debutta con *Comica finale*, due tempi e quattro quadri, che comprende: “Quando sarai povero, sarai re”; “La Marcolfa”; “Un morto da vendere”; “I tre bravi”.
- 1959 Fo costituisce con Franca Rame, a Milano, la Compagnia Dario Fo-Franca Rame. Mette in scena la prima delle cosiddette commedie borghesi: *Gli arcangeli non giocano a flipper*.
- 1960 *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*.
- 1961 *Chi ruba un piede è fortunato in amore*.
- 1962 Scrive i testi e presenta, insieme con Franca Rame, “Canzonissima”, una delle trasmissioni televisive più popolari d’Italia. La trasmissione viene censurata a causa degli espliciti riferimenti politici delle gag di Fo. Fo e la Rame, per protesta, rompono il loro contratto con la RAI-TV.
- 1963 *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*.
- 1964 *Settimo: ruba un po’ meno*.
- 1965 *La colpa è sempre del diavolo*.
- 1966 Dirige *Ci ragiono e canto...*, uno spettacolo di canzoni popolari basato sulla tradizione folkloristica italiana.
- 1967 *La signora è da buttare*.
- 1968 Finisce la fase borghese. Fo rompe col circuito del teatro commerciale. La compagnia Dario Fo-Franca Rame si scioglie. Dirige: *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*.
-

-
- 1969 Organizza la compagnia teatrale *Associazione Nuova Scena* con il sostegno dell'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale del PCI). *Nuova Scena* gira l'Italia recitando soprattutto per un pubblico popolare ed operaio in spazi diversi come piazze, fabbriche e cooperative di lavoratori. Dirige *Ci ragiono e canto n. 2*; *Mistero Buffo*, giullarata popolare in lingua padana del '400; *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* e *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone*.
- 1970 Rottura di Fo col PCI. Fo e Franca Rame lasciano *Nuova Scena* e fondano *Il Collettivo Teatrale La Comune*. Debuttero con *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*. Segue *Morte accidentale di un anarchico*.
- 1971 *Tutti uniti! Tutti insieme! (lotte operaie 1911-1922)*; *Morte e resurrezione di un pupazzo*.
- 1972 *Fedayn. La lotta del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni*; *Ordine! Per Dio.000.000.000!*; *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*.
- 1973 *Guerra di popolo in Cile*; *Ci ragiono e canto n. 3*. Un gruppo di fascisti sequestra e aggredisce Franca Rame; Fo viene arrestato e detenuto per un breve periodo a Sassari; il Collettivo Teatrale è soggetto a varie azioni repressive da parte della polizia e a tentativi di censura.
- 1974 *Non si paga, non si paga!*. *La Comune* occupa la Palazzina Liberty, un edificio abbandonato vicino al centro di Milano. Dal '70 al '74 sono numerose le tournées all'estero, soprattutto in Francia (Vincennes, Parigi, Nancy, Avignone).
-

-
- 1975 *Il Fanfani rapito*. Viaggio nella Repubblica Popolare Cinese.
- 1976 *La marijuana della mamma è la più bella*.
- 1977 Fo torna alla televisione dove presenta un ciclo retrospettivo dei suoi spettacoli, tra cui *Mistero Buffo*, suscitando aspre polemiche con il clero cattolico conservatore e con alcuni esponenti della Democrazia Cristiana. Fo riceve la candidatura per il premio Nobel. Scrive per la prima volta in diretta collaborazione con Franca Rame, protagonista di *Tutta casa, letto e chiesa*, un testo che affronta i problemi della condizione femminile.
- 1978 L'opera di Fo viene ampiamente rappresentata all'estero. Partecipa al Festival Internazionale di Berlino con *Mistero Buffo*. Dirige, per la Scala di Milano, *Storia di un soldato* di Stravinsky.
- 1979/80 Rappresenta *Storia della tigre e altre storie*. Recita in Germania, Svezia e Danimarca.
- 1980 Lo State Department USA rifiuta il visto d'entrata a Fo e alla Rame - in base all'Atto Mc Carran-Walter del 1952 - per le loro posizioni sinistrorse. *We Won't pay! We won't pay!* viene presentata off Broadway.
- 1981 Scrive *Clacson, trombette e pernacchi*, una commedia sul terrorismo italiano, che viene rappresentata in tutta Italia per due anni consecutivi e, in seguito, tradotta e rappresentata in Germania e in Spagna.
- 1982 *L'Opera dello sghignazzo*, un libero adattamento di *The Beggars Opera* di John Gay, viene prodotta dal teatro Stabile di Torino. *Il Fabulazzo osceno*, un insieme di monologhi concepito come una continuazione del *Mistero Buffo* e della *Storia della Tigre*, viene
-

rappresentato in tutta Italia e poi realizzato in Belgio, Olanda e Germania.

- 1983 *Pata Pumfete*, un testo scritto da Dario Fo per clown, viene messo in scena da Ronald e Alfred Colombaioni. Fo scrive e dirige *Coppia aperta. Tutta casa letto e chiesa* viene presentata a New York da Estelle Parsons sotto il titolo *Orgasmo Adulto Escapes from the zoo*.
- 1984 Scrive *Quasi per caso una donna: Elisabetta . Accidental death of an anarchist* viene rappresentato all'Arena Stage di Washington, D.C. La città di Riccione dedica a Dario Fo la mostra *Il teatro nell'occhio*, che raccoglie trent'anni di lavoro attraverso la sua opera di pittore, scenografo e grafico.
- 1986 *Hellequin, Harlekin, Arlekin*, spettacolo-omaggio alla maschera italiana, presentato al Festival del teatro di Venezia. *Una giornata qualunque. Il ratto della Francesca*. Tournée di Dario Fo e Franca Rame negli Stati Uniti. Lui presenta *Mistero Buffo*, lei *Tutta casa, letto e chiesa*, al Joyce Theatre di Boston, a Cambridge in Massachusetts, a New Haven, a Baltimora e a Washington.
- 1987 Debutta come regista lirico ne *Il Barbiere di Siviglia* all'Opera di Amsterdam. Pubblica *Manuale minimo dell'attore*, sorta di zibaldone teatrale in cui l'autore raccoglie osservazioni, consigli ed annotazioni di trent'anni di lavoro. Seconda tournée americana di Fo e Rame. Fo dirige il Repertory Theatre dell'Università di Harvard, a Cambridge ne *Gli arcangeli non giocano a flipper*. A New Haven il Yale Repertory Theatre presenta *Almost by Chance a Woman: Elizabeth*, la versione americana di *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, con la regia di Anthony Taccone.
A Los Angeles, il Theatre Center mette in scena la stessa commedia, con la regia di Arturo Corso.
-

Mette in scena a Milano, dopo 18 anni, *Morte accidentale di un anarchico*.

1988 Fo torna in televisione con *Trasmissione forzata* dove, insieme con Franca Rame e Enzo Jannacci, ripropone la vecchia formula del varietà di satira politica e di costume.

1989 Mette in scena la commedia *Il papa e la strega*. Viene chiamato in Francia dalla Comédie Française per dirigere *Le Médecin malgré soi* di Molière.

Capitolo I

L'AVVENTURA TEATRALE DI DARIO FO

Dario Fo appartiene a quella categoria, non rara nella storia dello spettacolo italiano, di artisti popolari e "totali", creatori, interpreti e registi al tempo stesso dei testi che rappresentano. Tale posizione provoca un rifiuto generalizzato a considerare il teatro come momento letterario e rende la rappresentazione prioritaria rispetto al testo scritto. Privilegia invece uno stretto rapporto col pubblico, che costituisce il vero momento di confronto e verifica, in funzione del quale si modificano e adattano i testi scritti, soggetti quindi ad una continua attualizzazione storica. È un teatro che utilizza tutte le tecniche della tradizione comica teatrale da Plauto in poi: i lazzi della commedia dell'arte, i meccanismi della pochâde, le gag dell'avanspettacolo e del varietà, il tutto rinnovato in modo originale e calato nella realtà d'oggi.

1. FABULATORE PER PASSIONE

L'entourage familiare lo prepara fin da bambino ad una visione "popolare" del teatro. Il padre era un ferroviere che recitava Ibsen a tempo perso; il nonno andava in giro per i paesi a vendere gli ortaggi raccontando ai contadini del luogo storie fantastiche e grottesche che il nipote fissò nella propria fantasia giovanile. A quel tempo erano numerosi i fabulatori che vagavano intorno al lago Maggiore - dove i Fo abitavano - una terra ricca di cultura e tradizioni popolari, raccontando "storie iperboliche e paradossali, tutte giocate sullo scambio grottesco del vero e del non vero, dove spesso i protagonisti erano gli sfruttati, in cui gli spettatori dovevano identificarsi, ma dove l'ironia, la trovata assurda e surreale avevano una gran parte."¹ Proprio in questo clima si formerà buona parte del repertorio futuro del "giullare" Dario Fo. All'età di 14 anni Fo abbandona questi paesi e, spinto dalla passione per la pittura, si iscrive al liceo artistico di Brera, a Milano, dove poi frequenterà l'Accademia e la facoltà di architettura. L'esperienza della guerra segna profondamente il giovane Fo che si

¹ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo* (Milano: Feltrinelli, 1977), p. 19.

immerge nel clima ricco di discussioni politiche e culturali della Milano post-bellica.²

“Ho avuto la fortuna di trovarmi a Milano, tra intellettuali, in una stagione probabilmente irripetibile” racconterà in seguito a Magri.³ I suoi rapporti con il mondo dello spettacolo sono ancora a livello di evasione e di divertimento: improvvisa spettacoli, insieme ad altri compagni universitari, il cui principale bersaglio polemico è costituito dalla cultura ufficiale e scolastica. Nel 1952 comincia a recitare in trasmissioni radiofoniche. Insieme con Giustino Durano e Franco Parenti, un brillante attore che aveva abbandonato il Piccolo Teatro di Milano per dedicarsi alla rivista, mette in scena, nel 1953, *Il dito nell'occhio*, seguito a distanza di un anno da *I sani da legare*, “antirivista” di satira politica e di costume.⁴

Il suo primo lavoro di scrittura teatrale è dunque *Il dito nell'occhio*, una serie di brevi sketch che espongono la storia del mondo dalle origini ai giorni nostri, demolendo impietosamente i miti della tradizione e capovolgendo la logica comune. Formalmente è una satira della rivista americana “kolossal”, ma senza soubrettes, senza ballerine e senza coreografie sfarzose; dà invece ampio spazio alla recitazione mimica, ai salti acrobatici e a scene velocissime, talvolta prive di qualsiasi nesso logico. Lo strepitoso successo di pubblico spingerà gli autori ad inventare *I sani da legare* in cui gli stessi schemi paradossali e parodistici vengono applicati alla radiografia della vita di una città dall'alba al tramonto.

Verso il 1956 Dario Fo decide di sperimentare nuove vie e si avventura nel mondo del cinema. Partecipa alla realizzazione del film *Lo svitato*, una commedia di Carlo Lizzani alla Jacques Tati, in cui interpreta uno stralunato portiere di hotel in una Milano tecnologica e neo-capitalista. Gira poi altri tre film, tutti di scarso successo e accolti piuttosto freddamente dalla critica. Conclusa l'esper-

² Uno dei centri culturali più attivi del capoluogo lombardo è sicuramente il Piccolo Teatro, luogo di incontro di giovani intellettuali locali. Scrive a questo proposito Giorgio Guazzotti in *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, (Torino, Einaudi, 1965), p. 26: “Il compito specifico dell'intellettuale viene integrato nel processo politico con cui si vuole far progredire la società (...) è l'invito attivistico, è lo slancio rinnovatore che emana dal fermento politico della città a suggerire loro che è venuto il momento di sferrare l'attacco nel settore che li riguarda.”

³ “Una sera con Dario Fo,” *L'Europeo*, 41, 11 ottobre 1973, p. 74.

⁴ Vittorini nel 1953 in *Sipario*, 78, dichiarava che la rivista era l'unica forma di spettacolo teatrale adeguata ai nuovi tempi e auspicava la rigenerazione del teatro stesso attraverso una contaminazione del teatro di prosa con quello del varietà. Certamente non era rimasto insensibile all'esperienza dei “Gobbi,” Franca Valeri, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli che con la loro formazione avevano dato il via alla rivista “intellettuale,” fatta di intelligente satira di costume.

rienza cinematografica, Fo torna a Milano per dedicarsi definitivamente al teatro. Affermerà poi che l'esperienza del cinema gli è stata di grande utilità perché gli ha permesso di trasferire tecniche ed espedienti nel suo lavoro teatrale (come per esempio il racconto diviso a sequenze, il taglio dei dialoghi, la velocità di montaggio).

Il rientro a Milano vede Fo impegnato con Franca Rame - sua moglie e collaboratrice - al "Piccolo" con il genere della farsa. *Ladri, manichini e donne nude*, composta di quattro atti unici, è una sorta di risposta italiana al teatro dell'assurdo, che in quegli anni sta avendo successo in Francia grazie ad autori come Beckett, Adamov e Ionesco. Gli anni compresi tra il '53 e il '59 testimoniano di una ricerca da parte di Fo di forme e mezzi espressivi diversi, nel tentativo di esprimere un contenuto nuovo e socialmente impegnato. Il cabaret, l'avanspettacolo, il varietà, la farsa, considerati per lo più generi inferiori, sono i modelli da cui Fo attinge gran parte delle risorse formali del periodo iniziale della sua attività.

2. DALLA FARSA ALLA COMMEDIA

Nel '59 con *Gli arcangeli non giocano più a flipper*, ha inizio la vera e propria produzione drammaturgica dell'autore. Una serie di sei commedie, recitate al teatro Odeon, consacrano definitivamente il successo di Fo e della Rame tra il pubblico milanese e italiano. Fo, autore attore regista e al tempo stesso scenografo e costumista degli spettacoli, ripropone come modello l'antica unità tipica delle grandi civiltà teatrali del passato.

Con il 1959 ha inizio, dunque, la stagione della maturità di Dario Fo, aperta dal ciclo delle commedie. Il nucleo centrale di *Gli arcangeli non giocano a flipper* è tratto da un racconto di Augusto Frassinetti (per un errore anagrafico il protagonista risulta essere un cane bracco) che Fo amplia a suo piacimento mediante l'inserimento di gag e colpi di scena di indubbia efficacia comica. Protagonista è "Il Lungo", un sottoproletario ingenuo, vittima delle beffe e delle canzonature di un gruppo di amici, sorta di "balordi" di periferia che tentano in vario modo di sbarcare il lunario. Il Lungo, trasformato nei meandri burocratici in esemplare di razza canina, passa attraverso una serie di assurde esperienze

per poter dimostrare di non essere cane ma uomo. Le vicende si susseguono con ritmo frenetico fino al colpo di scena finale (classica agnizione) con il quale si scopre che è stato tutto un sogno; ma un lieto fine, il matrimonio "vero" tra il Lungo e la bionda (incontrata in sogno) chiude ugualmente la commedia. I vari personaggi, ad eccezione dei due protagonisti, sono interpretati dai medesimi attori, secondo un trucco teatrale che l'autore utilizzerà spesso. Il ritmo accelerato delle azioni, la velocità del gioco scenico, gli scambi di persone, si rifanno ai modi della farsa. La frammentarietà delle farse viene però superata da una struttura narrativa più ampia; la storia è costruita su precise situazioni con un tema centrale: la satira della burocrazia in Italia, che il pubblico non ha nessuna difficoltà politica ad accettare. Le allusioni ai potenti, ai ministri e ai politici sono contenute nei limiti della censura. Il linguaggio, nonostante l'impianto dello spettacolo sia quello più ampio della commedia, è ancora sostanzialmente lo stesso usato nelle farse.

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, nel 1960, satira della burocrazia statale e *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, del '61, satira della proprietà privata, presentano caratteri analoghi alla prima commedia, anche se il racconto tende a farsi maggiormente coerente, in un impianto narrativo più complesso, e l'ironia nei confronti della morale corrente e delle istituzioni accenna ad una maggior insistenza. Si precisano così, strada facendo, i bersagli della critica di Fo legati spesso a fattori contingenti, cui il pubblico è particolarmente sensibile. Proprio lo spinoso argomento della speculazione edilizia, soggetto della commedia *Chi ruba un piede è fortunato in amore* è ripreso l'anno seguente a *Canzonissima*, popolarissima trasmissione televisiva del sabato sera che provocherà l'allontanamento definitivo di Fo e della Rame dalla televisione italiana.

Nel '63 Fo scrive e mette in scena *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, demistificazione in chiave brechtiana dell'eroe Cristoforo Colombo; nel '64 *Settimo: ruba un po' meno*, vasta e animata denuncia di tutto il sistema di potere economico-politico italiano; nel '65 *La colpa è sempre del diavolo*, il primo testo teatrale ambientato nel medioevo. Nello spettacolo fa anche la sua prima comparsa l'uso del dialetto veneto che diventerà poi quello padovano-lombardo, il "grammelot" di *Mistero Buffo*. Tutte queste commedie sono carat-

terizzate da uno sviluppo progressivo della satira politica e da una maggiore complessità di scena e di regia. Nell'operazione di smitizzazione e poi di lotta aperta contro la società borghese, hanno sempre una funzione importante le canzoni, inserite brechtianamente nel corso degli spettacoli.

3. L'ABBANDONO DEI PALCOSCENICI UFFICIALI

La signora è da buttare del '67 è l'ultima commedia rappresentata nei circuiti teatrali ufficiali. Fo porta sulla scena il più popolare degli spettacoli, il circo, con i suoi clown, i lazzi, le capriole, per costruire uno spettacolo satirico sull'America. C'è l'assassinio di Kennedy, la violenza quotidiana, il capitalismo esasperato. La completa distruzione della trama, la frammentarietà costruttiva - dove la battuta non è più lunga di una frase - il susseguirsi frenetico delle scene, danno vita ad una vera e propria parata carnevalesca. *La signora è da buttare* accentua decisamente l'aspetto spettacolare ricorrendo a nuove e più complesse soluzioni scenografiche. Lo spazio tradizionale del palcoscenico risulta ormai inadeguato; l'anno successivo con *Mistero Buffo*, Fo opterà per nuove soluzioni, per spazi più aperti come magazzini, scuole, centri sportivi, case del popolo, che gli permettano di recitare in mezzo al pubblico e di demolire definitivamente la famosa quarta parete del teatro borghese.⁵ *La signora è da buttare*, opera ormai troppo apertamente polemica nei confronti dell'establishment politico, segna l'uscita definitiva di Fo dai palcoscenici borghesi.

⁵ "In seguito, avendo scelto di recitare in altri luoghi, spazi assolutamente antiteatrali come piazze, palazzetti dello sport, chiese sconsecrate, capannoni d'officina, abbiamo scoperto il problema di distruggere la 'quarta parete'" da Lanfranco Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo* (Verona: Bertani Editore, 1975), p. 149. E ancora: "...Che significa la quarta parete? È quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita. 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 sussurrate 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 all'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 sipario come fanno i brechtiani? Neanche per idea. Togliendo il sipario, togliendo il proscenio o spostando l'azione della 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...È questo distruggere la quarta parete?", dall'Archivio Fo, La Comune, vii.

D'altra parte il 1968 costituisce un momento cruciale anche nella storia del teatro europeo. Eventi storici come il maggio francese, la guerra in Vietnam, la rivoluzione culturale in Cina e i vari movimenti di guerriglia nell'America latina e in Africa influenzano fortemente gli intellettuali italiani. Fo abbandona il circuito teatrale istituzionale per creare l'*Associazione Nuova Scena*, che opera in spazi popolari come le camere del lavoro e le case del popolo, centri comunitari di lavoratori abitualmente affiliate al Partito Comunista Italiano (PCI).

Nel '69 in questi nuovi spazi teatrali viene rappresentato per la prima volta *Mistero Buffo*, "giullarata popolare" in cui 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 espressioni di potere. Il titolo si rifa' alle rappresentazioni sacre dei contadini dei primi secoli dopo Cristo. I modelli sono la sacra rappresentazione e le giullarate, nelle quali sono inserite battute rivolte al pubblico continuamente attualizzate. L'uso del grammelot, un linguaggio semidialettale e semifantastico che Fo descrive come "un padano del quindicesimo secolo" si rivela la grande forza espressiva dello spettacolo. Felice contaminazione di vocaboli lombardi, veneti e piemontesi, talvolta adattati talvolta modernizzati, spesso inventati, il grammelot diventa una lingua nuova che, combinata con mimo e gestualità, trascende i confini linguistici per diventare un efficace strumento di comunicazione universale. Alternando il sacro al profano, il tono lirico a quello tragico, il registro alto e sublime al linguaggio carnevalesco di piazza e servendosi di elementi caratteristici della cultura comico-popolare medioevale (la parodia sacra, le profanazioni grottesche cui faceva ricorso il giullare) Fo presenta un medioevo del tutto inedito, che condanna il potere e la corruzione della chiesa e che invita i contadini ad appropriarsi della terra che lavorano. *Mistero Buffo* è l'opera fondamentale di Fo: un grande spettacolo e un esempio concreto di quel che lui intende per teatro epico.

Per più di tre ore, a scena nuda, in maglia e pantaloni neri, microfono legato al collo, Fo recita, spiega, parla con il pubblico, si inserisce in ogni tipo di "incidente" che possa accadere. Due sono le preoccupazioni fondamentali: mantenere il contatto con il pubblico, tenerlo "avvitato sulla sedia" e far arrivare

nella maniera più diretta possibile "il discorso". I due momenti sono complementari. Il contatto iniziale con il pubblico avviene attraverso un'introduzione allo spettacolo in cui Fo parla di fatti legati alla cronaca politica del momento, secondo la chiave di dissacrazione del potere che era tipica dei giullari. Come i giullari medioevali recitavano soli, in prima persona, arrivando a rappresentare situazioni collettive, a più personaggi, così agisce il giullare in *Mistero Buffo*. Ogni testo, preceduto da un'introduzione che spiega l'origine del testo, certi riferimenti storici che la storiografia ufficiale preferisce ignorare, è recitato, mimato e raccontato usando tutte le possibilità espressive dell'attore.

Gli altri spettacoli di questo ciclo - *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* del '68; *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* e *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* del '69 portano sulla scena direttamente, talvolta con una certa elementarità didattica, episodi di storia contemporanea filtrati attraverso il punto di vista dell'autore: sono argomenti specificamente politici che hanno l'intento di stimolare una presa di coscienza o - come dice Fo - un'opinione pubblica virtualmente rivoluzionaria. Affrontano i problemi interni al movimento operaio; il ruolo del Partito Comunista Italiano; il rapporto tra la cultura del padrone e quella dei subalterni.

4. LA ROTTURA CON LA SINISTRA PARLAMENTARE

In questi ultimi due anni è particolarmente evidente la svolta nell'attività di Fo e anche il senso del suo tentativo d'intervento all'interno della sinistra ufficiale. La sua posizione fortemente critica nei confronti del PCI porta ad una rottura inevitabile e all'uscita dell'artista dall'organizzazione nel 1970.

Negli anni dal '70 al '76 l'autore-attore si trova in una posizione di parziale isolamento sia dalle istituzioni teatrali normali, sia da quelle alternative della sinistra ufficiale. Fedele alla concezione di teatro popolare, Fo intende mettere il suo lavoro "al servizio del movimento di classe". Lo strumento che viene scelto per portare avanti questa nuova fase di lavoro è il *Collettivo teatrale la Comune*, un nuovo gruppo che organizza autonomamente i propri spazi d'intervento. Nell'intensa produzione teatrale di questi anni gli spettacoli pre-

sentati si rifanno ai principali avvenimenti politici del momento, dalla strage di stato alla lotta di classe in Italia, dal problema della droga alla resistenza palestinese o cilena. *La Comune* debutta con *Morte accidentale di un anarchico*, spettacolo-documento ispirato da un preciso fatto di cronaca italiana: l'esplosione della bomba di piazza Fontana a Milano nel '69 provocata - secondo Fo - dai terroristi di destra; e il "suicidio" dell'anarchico Pinelli durante gli interrogatori in questura. L'opera, sicuramente la più significativa del teatro-inchiesta di Fo, è una trasposizione italiana e attualizzata di un fatto avvenuto nel 1921 a New York: un emigrato italiano anarchico, "volò giù" dalla finestra del palazzo di polizia. Dopo perizie, inchieste e contro-inchieste sostenute da un vasto movimento di opinione pubblica, emerse una nuova verità: l'anarchico non si era suicidato ma era stato vittima di un interrogatorio duro e pressante. L'episodio presentava evidenti analogie con il "caso Pinelli", l'anarchico italiano morto in oscuri frangenti nel palazzo della questura di Milano nel corso dell'inchiesta sulla strage di Piazza Fontana. A metà tra la cronaca e la discussione politica, lo spettacolo venne ad assumere un importante ruolo di contro-informazione, pur senza perdere nulla della sua vivacità scenica. In questa tragi-commedia, paradossalmente assai divertente, è forse la chiave per interpretare e comprendere - al di là di ogni discorso ideologico - tutta l'opera teatrale di Fo. L'azione e il riso carnevaleschi, i congegni della farsa popolare, ma anche di un certo teatro del "grottesco", le formule pirandelliane⁶ e l'epicità brechtiana sono reinventati da Fo e messi al servizio di un teatro politico militante.

Gli spettacoli che seguono *Morte accidentale di un anarchico* confermano una militanza politica sempre più accentuata e un tentativo da parte di Fo e del *Collettivo teatrale La Comune* di dialettizzare e proporre alla discussione argomenti di teoria politica. È un teatro dei grandi problemi: il problema del partito comunista in rapporto alla storia operaia in *Tutti uniti! tutti insieme! ma scusa, quello non è il padrone?* sulle lotte operaie dal 1911 al 1922; la condizione operaia e la critica del partito revisionista in *Ordine! Per Dio.000.000.000!*; il trasformismo politico e lo stato borghese dal 1943 al 1972 in *Morte e resurre-*

⁶ Intervista a Dario Fo, 16 settembre 1985: "È la tecnica del giallo, che è quella di andare molte volte al rovescio, come diceva Agatha Christie, e lasciare andare i personaggi un po' da soli: Agatha Christie non ha mai composto un'opera partendo dalla chiave finale, ma è andata a spingere certe situazioni assurde per poi ricavarne il rovescio; cioè a trovare la logica in cose assurde, illogiche... Pirandello fa tutto con le sospensioni, col come va a finire, se vuoi anche con le chiavi del feuilleton, con la cronaca."

zione di un pupazzo; la situazione politica e il terrorismo internazionale in *Fedayn*.

Non si paga, non si paga! del 1974 è probabilmente il lavoro di Fo più conosciuto e rappresentato all'estero. Il messaggio rivoluzionario della commedia è un invito all'autoriduzione in relazione ad un preciso momento storico in Italia. Racconta la storia di due famiglie operaie che attuano la rivolta politica della disobbedienza civile. Definito dall'autore stesso un esempio perfetto di teatro di situazione (dove i fatti e non i caratteri determinano l'azione) segna, dal punto di vista tecnico, un più accentuato ritorno alla farsa. Il testo, frutto di un lavoro collettivo, è il risultato di continue modificazioni ed aggiunte in seguito ai dibattiti e agli incontri con diversi gruppi di operai.

5. LA CONDIZIONE FEMMINILE DIVENTA PROTAGONISTA

Il 1977 segna una tappa estremamente significativa nella storia di Dario Fo: dopo 14 anni di esilio⁷ viene invitato dalla televisione italiana a proporre un intero ciclo retrospettivo del suo teatro. I sette testi prescelti vengono mandati in onda, per un totale di 15 ore di trasmissione, nelle ore di maggior ascolto serale.

La prevista ondata di polemiche che segue il ciclo non risparmia neppure il lavoro di Franca Rame e il suo spettacolo *Parliamo di donne*, un montaggio di sketch e canzoni sulla situazione femminile che tocca argomenti delicati come l'aborto, la sacralità della famiglia o il potere del marito-padrone. Il decennio 1970-80, in cui Fo e la Rame fanno molte tournées all'estero, costituisce una fase di ripensamento e approfondimento di alcune tematiche già precedentemente trattate. Da una parte c'è il ritorno alla farsa politica con *Clacson, trombette e pernacchi*, sorta di *comedy of errors* e con *L'opera dello sghignazzo*, un libero adattamento dell'*Opera da tre soldi* di Brecht con musiche e banda rock. Dall'altra parte c'è un'analisi più dettagliata della condizione femminile. Dopo *Parliamo di donne* è ora la volta di *Tutta casa letto e chiesa* e di *Coppia aperta* del 1983. *Tutta casa letto e chiesa* era stata anticipata dalla protagonista femminile di *Non si paga non si paga*, moglie di un operaio alle prese con impellenti problemi economici. Il titolo di queste opere esprime sinteticamente l'immagine

⁷ In seguito alle vicende di "Canzonissima", popolare trasmissione televisiva del sabato sera, condotta nel 1962 da Fo insieme con la moglie e clamorosamente abbandonata da entrambi per le eccessive pressioni della censura e i tagli operati sui testi.

della donna dal punto di vista del maschio italiano tradizionale. È una raccolta di episodi raccontati da personaggi femminili diversi. Il risveglio è il monologo di una madre operaia che, nel tentativo di trovare le chiavi perse, ricostruisce l'intera giornata precedente con toni di comicità esilarante e al tempo stesso di denuncia dello sfruttamento della donna-mamma-moglie-operaia-amante. *Una donna sola* è invece la conversazione-confessione di una massaiia *middle-class*, chiusa a chiave dal marito geloso, con un'ipotetica e immaginaria vicina di casa. Anche gli altri episodi, da *La mamma fricchettata* a *Abbiamo tutte la stessa storia* ironizzano su momenti emblematici della vita sociale italiana, dal movimento libertario degli hippies all'atteggiamento sessista e dominante dell'uomo.

In questi anni l'impegno socio-politico di Fo sembra rifuggire dalle grandi discussioni ideologiche per confrontarsi invece con una realtà più concreta e delimitata. Il suo interesse sembra accentrarsi maggiormente, forse per la presenza della Rame, sulla problematica femminile. La donna e il suo mondo sono spesso lo stimolo e il centro da cui parte per sviluppare tematiche laterali. *Quasi per caso una donna: Elisabetta* del 1984 ne è un esempio significativo.

Ambientata nell'Inghilterra del 1600, quest'opera si concentra sulla figura di Elisabetta d'Inghilterra, vittima e carnefice per ragioni di stato, che costituisce l'alibi per un'ennesima demistificazione del potere, rappresentato in questo caso da un personaggio femminile. Il personaggio della donna-regina che deve rinunciare "ai suoi connotati femminili" perché il potere non permette ad una donna di essere se stessa, "di essere femmina o amante" avrà uno sviluppo ulteriore nelle due ultime opere scritte nell'86, *Una giornata qualunque* e *Il ratto della Francesca*. L'analisi del personaggio femminile è ora finalmente circoscritto alla realtà della donna dei nostri tempi, immersa in un contesto socio-familiare che, seppur mutato, purtuttavia determina ancora una volta le sue scelte. Ma ci sono le necessarie eccezioni: la donna d'oggi sa anche reagire in modo diverso e affrontare la situazione esattamente come un uomo, con le sue stesse ossessioni e psicosi di potere. Ecco il paradosso de *Il ratto della Francesca*, la storia di una donna-manager ricca, potente e priva di scrupoli che, rapita da una banda di professionisti del sequestro, li ridurrà a mal partito.

La coerente denuncia da parte di Fo di siffatte tematiche dimostra che la sua posizione di intellettuale, nel riflusso del movimento, non è certo mutata,

mentre la sua produzione, maggiormente ripiegata su analisi più private, rimane pur sempre agli antipodi dell'esperienza "commercial-borghese". Fo resta uno dei pochissimi esempi, nell'Italia del dopo '68, di una ricerca costante sul difficile terreno del teatro politico; si tratta di una ricerca condotta attraverso i suoi spettacoli e la militanza diretta, ma anche con il tentativo di creare un modo di comunicare sottratto sia ai condizionamenti dell'industria culturale, sia al vecchio concetto borghese di cultura popolare intesa come pura divulgazione e indottrinamento dall'alto. È un discorso che raggiunge gran parte di quel pubblico fino ad allora escluso e ignorato.

6. L'AVVENTURA TEATRALE CONTINUA

Negli anni '80 Fo sembra prediligere esperienze teatrali diverse che, pur attingendo alle fonti di una cultura essenzialmente popolare, si diversificano per varietà di forma e di pubblico. Nel 1986, per esempio, Fo porta sulle scene *Hel-lequin, Harlekin, Arlekin*, un omaggio alla maschera italiana per eccellenza, lo Zanni di ruzantiana memoria. È uno spettacolo che continua la linea del Fo delle origini, quello delle farse magari tratte dai copioni dei burattini. "Il suo Zanni" ha scritto un famoso critico teatrale italiano "è ancora una volta un diverso, uno che va controcorrente; se non proprio un sovversivo, uno che protesta, uno che ha nella voce una raucedine contestataria."⁸

Lo spettacolo nato in laboratorio per la Biennale di Venezia (e basato sui risultati di una ricerca su Arlecchino condotta dal centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma), in occasione del quadricentenario della nascita di Arlecchino, offre l'opportunità a Fo di riproporre la vecchia maschera cinquecentesca delle origini, precedente alle raffinate versioni del '600 e '700. Per l'occasione l'attore recupera il grammelot in una nuova versione arricchita da elementi linguistici spagnoli e francesi mescolati con gran libertà. L'identificazione Arlecchino-Fo non è certo casuale se Ferruccio Marotti, direttore del laboratorio teatro dell'università di Roma, ammette che l'idea dello spettacolo è nata "dalla figura di Dario, dal suo essere un elemento di disturbo, un personaggio al di fuori del modo tradizionale di fare teatro."

⁸ Roberto De Monticelli, "Mistero Buffo di Arlecchino," *Corriere della Sera*, 24 gennaio 1986, p. 19.

Nel marzo 1987 Fo debutta ad Amsterdam, in Olanda, con la regia della sua prima opera lirica: *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini. Fo disegna scene e costumi⁹: il pubblico reagisce con entusiasmo alla regia scanzonata e d'irresistibile comicità. La direzione di Fo cerca di riportare - per usare le sue stesse parole - l'opera rossiniana "nei suoi confini teatrali e letterari."¹⁰ Mescolando le maschere della commedia dell'arte e la pittura di Francisco Goya e cioè l'italianità di un Rossini con l'originale *hispanidad* sivigliana, Fo movimentava l'opera con un uso spassoso del più azzardato nonsense, con invenzioni paradossali che ricordano i vari scherzi scenici di tante sue regie teatrali: ci sono mimi e ballerine, saltimbanchi e un Figaro che assomiglia fin troppo ad Arlecchino. Ma secondo Reinhard Beuth del *Die Welt* l'opera, spesso irrigidita in stereotipo, ritrova tutta la scioltezza della commedia dell'arte.

Nell'aprile '87 esce, pubblicato dalla Einaudi editrice, *Manuale minimo dell'attore*, una raccolta ordinata di lezioni, seminari e *workshop* tenuti da Fo in tanti anni in Italia e all'estero, completata da divagazioni, commenti e riflessioni sul lavoro dell'attore.¹¹

Nel dicembre dell'87, a distanza di diciott'anni, Fo ripropone, e proprio a Milano, *Morte accidentale di un anarchico*. L'occasione di ripresentare la polemica farsa politica nasce dalla decisione del Comune di Milano di eliminare la lapide di Piazza Fontana che ricorda l'anarchico Giuseppe Pinelli "ucciso innocente". Una rimozione, sia in senso fisico che politico, che sembra passare del tutto inosservata e che offre così l'opportunità a Fo di sollecitare il pubblico a una presa di coscienza su un evento che non deve essere dimenticato.

Nello stesso periodo si intensifica l'attività televisiva dei Fo: la televisione diventa un palcoscenico ideale per interventi politici o polemici. Entrambi accettano di comparire come ospiti d'onore in una popolarissima trasmissione del sabato sera: in vista del Natale, Fo recita il primo miracolo di Gesù Bambino, un brano sulla violenza contro i bambini, e "quindi contro la fantasia e la poesia"; la Rame presenta il suo crudo monologo sullo stupro, rivelando uffii-

⁹ Fo aveva già affrontato la regia musicale nel 1978 quando aveva diretto per "La Scala" di Milano "Storia di un soldato" di Igor Stravinskij, per cui aveva anche disegnato scene e costumi.

¹⁰ "Per questo Barbiere, mi sono detto, Rossini era un uomo di cultura, conosceva il teatro e i temi popolari, conosceva la pittura spagnola e allora..." da *Dario Fo: il mio Figaro è fratello di Arlecchino*, in *Il Corriere della Sera*, 29 marzo 1987.

¹¹ "Il nucleo centrale di questo lavoro è però legato agli incontri che, su suggerimento di Maurizio Scaparro, ho tenuto al teatro Argentina di Roma per circa settecento giovani che volevano fare teatro," in "A scuola di varietà" di Maria Grazia Gregori, *L'Unità*, 16 Aprile 1987.

cialmente attraverso il mezzo televisivo gli elementi autobiografici del racconto. Ancora una volta, Fo e Rame sollevano una turbolenta polemica nazionale sull'opportunità di presentare argomenti così violenti e delicati nelle ore normalmente dedicate alle canzonette e all'intrattenimento. L'ultima tappa è lo show a puntate "Trasmissione forzata" nella primavera del 1988. La coppia, affiancata da Enzo Jannacci, ripropone, seppur più blandamente, la vecchia formula dell'impegno politico e della satira di costume attraverso i temi e i modi della commedia dell'arte e della gag esilarante.¹²

¹² Nella prima puntata Dario Fo, sempre pescando nell'attualità politica, presenta il "bollettino meteorologico" degli stupri, con tanto di variazioni notturne tra minime e massime (Bolzano -2; Milano +10) in collegamento con una grande campagna a favore dell'approvazione in Senato della legge sulla violenza sessuale con raccolta di firme.

Capitolo II

TEORIA E PRATICA NEL TEATRO DI DARIO FO

1. GLI ANNI '60: LA NASCITA DEL TEATRO POLITICO

Il teatro propriamente politico di Dario Fo nasce negli anni '60: un decennio contraddistinto da grandi fermenti sociali e da una notevole mobilitazione politica. Sono gli anni dei grandi scioperi nazionali, delle lotte sindacali e di un intenso dibattito all'interno della sinistra parlamentare ed extraparlamentare. Sono gli anni degli scontri tra "Il Movimento" di tendenza rivoluzionaria e il Partito Comunista Italiano riformista e legalitario. Sono gli anni delle stragi di stato: è del 12 dicembre 1969 il massacro nella banca di Piazza Fontana a Milano, del 15 dicembre il "suicidio" dell'anarchico Pinelli.

Gli anni '60 sono un periodo di grande fermento culturale, di scontri e confronti ideologici a cui nessun intellettuale può restare indifferente. Nel campo letterario si era già assistito nei primi anni del decennio, alla nascita di alcuni movimenti più sensibili alle nuove problematiche esistenziali. Particolarmente significativo il "Gruppo 63,"¹ composto da scrittori, poeti, e critici teatrali, tra cui Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Giuseppe Bertolucci e Luigi Malerba interessati soprattutto al dibattito post-bellico sull'alienazione dell'uomo moderno.

Da un punto di vista strettamente teatrale l'Italia si trovava in una situazione di "stallo" creativo e, soprattutto, ideologico. Se il teatro sperimentale italiano aveva vantato nel suo passato esempi gloriosi come il teatro futurista o il teatro "grottesco" di un Rosso di San Secondo o di un Chiarelli, il teatro sperimentale politico costituiva invece un fenomeno del tutto inedito. L'Italia non aveva conosciuto i movimenti innovatori della Germania degli anni '20 - le teoriche di Piscator, i gruppi Agitprop, la rivoluzione brechtiana - e neppure il rinnovamento francese di un Gatti o di un Adamov. Solamente dopo il 1968 si assiste ad una più vasta mobilitazione cultural-artistica che vede finalmente il teatro in posizione dominante. Non si tratta di un movimento omogeneo, quanto

¹ Vedi *Gruppo 63: la nuova letteratura* a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, (Milano: Feltrinelli, 1964).

piuttosto della nascita di numerosi gruppi, alcuni dei quali sono di breve durata. Recitano nelle piazze pubbliche o nelle fabbriche con un evidente intento di propaganda politica e provocano discussioni teorico-ideologiche, creando così una nuova avanguardia teatrale e il primo teatro politico-sperimentale. Il dibattito critico sullo sviluppo del teatro politico in Italia assume dimensioni e risonanze sempre più ampie e profonde. L'esigenza di rivolgersi ad un pubblico nuovo - e non solo il tradizionale pubblico borghese - e il desiderio di creare un rapporto diverso tra palcoscenico e pubblico, sollecitano gli interventi più controversi.

Dichiara L. Famigli, a proposito del ruolo del teatro, in *Sipario* : "Si è aperto uno scontro di idee sulla funzione del teatro, sull'uso politico di esso come modo di comunicazione e di rapporti col pubblico, come strumento di azione politica che mobiliti larghi strati di popolazione... ."2 Per creare un teatro diverso da quello borghese si avverte, come ormai imprescindibile, il bisogno di operare in dimensioni e spazi indipendenti.

Ribadisce Giorgio Grossi: "ogni tentativo di opposizione artistica all'interno delle istituzioni culturali finisce per servire solo da copertura intellettuale alla borghesia, in teatro... ."3 A proposito dell'importanza del luogo della rappresentazione Grossi continua: "Il luogo teatrale è dunque la componente fondamentale del fatto artistico, la *conditio sine qua non* per la sua realizzazione politica e culturale. Fino ad oggi ogni rivoluzione drammaturgica si è svolta all'interno del contenitore, nell'edificio teatrale. Il teatro di opposizione, invece, deve crearsi in primo luogo un suo spazio operativo. E questo spazio va ricercato fuori dai teatri, dai circoli culturali, dalle sale specializzate. È un salto radicale che va compiuto senza compromessi prima di iniziare ogni strategia drammaturgica."4 Ma il teatro è una forma d'arte che non può essere confusa con l'educazione politica o con l'intervento politico diretto. Il teatro, secondo Castri, non è azione o analisi politica, ma con la sua carica eversiva "è una zona franca nella quale poter sperimentare, prima ancora di un rivolgimento delle strutture sociali, tutta una serie di prospettive di lavoro, di moduli, di convivenza, di rapporti intersoggettivi che sono poi i fini del rivolgimento sociale stesso."5

² L. Famigli, "Nuovi compiti dell'ente locale," *Sipario*, 280 (1970), p. 5.

³ Giorgio Grossi, "Strategia e spazio operativo del teatro di opposizione," *Teatro*, 1, (1970), p. 98.

⁴ Grossi, p. 99.

⁵ Massimo Castri, "Un' ipotesi di teatro politico," *Sipario*, 280, (1969), p. 14.

Secondo Scabia: "poesia, letteratura, cinema, teatro, cioè il mondo estetico, non sono l'analisi politica... ma l'opera poetica ha una sua autonomia di discorso... è la spia del momento storico. Può smascherare. Può portare alla luce. E quindi ha anche un aspetto politico, più o meno accentuato... È certo che non può portare la rivoluzione. Ma può portare ugualmente una carica eversiva. . .per sgomberare bene il terreno dalle rovine dei miti infranti, per aprire progettazioni nuove alla rivoluzione... parallelo alla punta avanzata della lotta politica."⁶ Si assiste anche, allo stesso tempo, alla nascita di organizzazioni più strutturate e di maggior respiro. È il caso dell'ATER, *Associazione dei teatri dell'Emilia Romagna*, affiliata al locale PCI, e dell'ARCI, *Associazione Ricreativa Culturale Italiana*, sempre del PCI.

I teatri stabili, perno del teatro istituzionale statale e privato, sono in declino. Scriveva a questo proposito Luciano Codignola: "Un teatro che debba fare i conti con tutti - un consiglio di amministrazione composto da notabili, il consiglio comunale, le segreterie dei partiti politici, la curia, le presidenze delle grandi aziende, una legge corruttrice e imbecille ecc. - non può proporsi di fare gran che di nuovo."⁷ Strehler, dal canto suo, denunciava l'arretratezza culturale del teatro istituzionale italiano dove rimaneva ancora all'indice perfino l'avanguardia francese degli anni '50."⁸ L'ambizione strehleriana di un "teatro d'arte per tutti" era destinata a fallire nell'incontro con un pubblico teatrale che era cambiato molto poco dalla fine della guerra.

Parallela alla produzione dei Teatri Stabili - tra cui si distingue per tradizione e qualità "il Piccolo" di Milano, diretto appunto da Giorgio Strehler - è quella indipendente e sperimentale del teatro d'animazione come quello di Giuliano Scabia o *La Comune* di Dario Fo.

L'analisi teorica va di pari passo con la sperimentazione "pratica" da palcoscenico. Si assiste ad un confronto critico-teorico sul teatro politico: sono dei primi anni '70 i testi di alcuni fra i più sensibili autori e critici del momento, da Massimo Castri a Cino Capitano a Roberto Alonge e Giuliano Scabia.⁹ Riviste

⁶ Giuliano Scabia, "Teatro politico o lotta politica?," *Giovane critica*, 19, (1968/69), p. 110.

⁷ Luciano Codignola, "Lavorando all'ipotesi di istituzioni nuove," *Rinascita*, 10, (1969), p. 12.

⁸ Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri, scritti, parlati e attuati* a cura di Sinah Kessler (Milano: Feltrinelli, 1974), p. 32.

⁹ Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator-Brecht-Artaud*, (Torino: Einaudi, 1973); Cino Capitano, *Note sul teatro politico*, (Roma: EBE, 1971); Roberto Alonge, *Teatro e società nel Novecento*, (Milano: Rizzoli, 1974); Giuliano Scabia, *Il teatro nello spazio degli scontri*, (Roma: Bulzoni, 1973).

specializzate come Sipario, Teatro, La scrittura Scenica accolgono e diffondono contributi di attori, autori e registi. Per la prima volta vengono pubblicati autori classici di teatro politico come Piscator e Brecht. È del '62 la traduzione italiana dei saggi critici brechtiani e del '68 quella di *Le théâtre et son double* di Antonin Artaud. La tournée italiana del Living Theatre nel '65 con "The Brig" e "Mysteries" e il nuovo gruppo fondato a Roma da Julian Beck e Judith Malina danno il via ad un boom di gruppi teatrali sperimentali. Julian Beck dichiara in una sorta di manifesto ideologico: "Non soltanto vogliamo uscire dai teatri e smettere di servire solamente un pubblico privilegiato, cioè sempre un pubblico borghese, un pubblico intellettuale, magari a volte simpatico, ma un pubblico tuttavia che considera il teatro una sua proprietà. Noi vogliamo sperimentare la possibilità di cambiare la natura del mondo creando nuove forme d'arte per quella gente, per quelle classi, che sono state diseredate dalla conoscenza, dalla saggezza del piacere di cui l'arte ci ha forniti."¹⁰ Approdano sulle scene italiane i gruppi di Jerzey Grotowsky e Eugenio Barba, *Le théâtre du Soleil* di Arianne Mouskine o i pupazzi americani del Bread and Puppet Theatre. L'impatto con il teatro politico d'oltrecortina non lascia certo indifferenti i teatranti italiani: è all'ordine del giorno la discussione su "Teatro e Politica." Si dibatte la funzione del teatro: se debba cioè avere intenti esclusivamente politici, o se debba utilizzare strumenti artistici per raggiungere le sue finalità. La posizione teorica di Piscator, secondo cui le considerazioni estetiche sono molto meno importanti del contenuto politico, viene rifiutata dal movimento italiano. Scrive Ettore Capriolo: "Il teatro deve essere doppiamente ingegnoso e fantasioso... . Tutti gli strumenti artistici possibili debbono essere utilizzati per realizzare l'intento politico finale. Il teatro politico non significa azione politica o intervento politico attivo. Il teatro politico è arte con uno scopo specifico, quello di cambiare la società."¹¹

Massimo Castri parla di "un processo di trasformazione della realtà sociale e quindi, in definitiva, dell'uomo, nella prospettiva di una ricostruzione dell'integrità e totalità dell'uomo."¹² Quindi teatro come strumento per "creare una nuova coscienza finalizzata, strumento di distruzione di quell'immagine della società esistente introiettata dall'individuo e di individuazione nell'uomo

¹⁰ Franco Quadri, "Il Living dal theatre all'action," *Teatro*, 1, (1970), p. 19.

¹¹ Ettore Capriolo, "A proposito di teatro politico," *Teatro*, 2, (1969), p. 5.

¹² Castri, p. 8.

di quei nuovi bisogni, che serviranno come base, motivazione e fine della 'rivoluzione'. Se è possibile intravedere nel "movimento" teatrale una linea comune di rinnovamento ideologico, è invece più difficile individuare una linea politica precisa e un'unità comune di prospettive e programmi. Nel biennio 1968-69 esiste una stretta connessione tra i gruppi teatrali e i partiti di sinistra; ma in seguito si arriva ad un conflitto aperto e insanabile, dovuto al forte criticismo dei gruppi teatrali nei confronti della politica culturale dei partiti. Il gruppo teatrale vuole essere indipendente dal partito e responsabile solo della reazione del pubblico "per sottrarlo a quella accezione triste e restrittiva di tipo contenutistico, declamatorio e propagandistico del teatro politico di partito."¹³ La necessità non solo di trovare un pubblico diverso, ma anche di educarlo, porta alla sperimentazione di nuove e vecchie tecniche in modo da creare un contatto diretto tra il palcoscenico e il pubblico, per stimolare una cooperazione attiva.

Dario Fo si inserisce in questo contesto di ricerca teorico-pratica con la sua totalità di artista pluridimensionale: scrive, dirige, recita. Crea un'organizzazione strutturale alternativa al teatro convenzionale. La sua posizione, all'interno del teatro politico italiano, è unica e straordinaria o almeno così viene giudicata dalla maggior parte della critica militante.¹⁴

Un'analisi teorico-politica del teatro di Dario Fo è necessariamente legata a quella dei suoi spettacoli. La militanza "rivoluzionaria," il contributo come intellettuale all'opposizione e come contro-informatore sono infatti elementi inscindibili dalla sua pratica teatrale di autore ed attore. Dario Fo non è un teorico e non esiste al momento una sua raccolta di scritti teorici. Sono invece numerosi gli appunti su fogli sparsi, le interviste, gli interventi ai congressi e ai seminari, le note di riflessione o spiegazione durante dibattiti vari: il tutto conservato e catalogato nell'archivio de *La Comune* di Milano. Fo ha sempre ribadito che, per quanto lo riguarda, la teoria non va dissociata dalle sue opere ed è soprattutto attraverso di esse, e non certo attraverso i suoi discorsi o quelli dei vari critici o intellettuali, che si deve valutare obiettivamente il suo teatro. Mi è invece

¹³ Castri, p. 9.

¹⁴ Scrive G. Lunari in "Un comico tra tradizione e rivoluzione," *Sapere*, 696, (1967), p. 692, a proposito del caso Fo e della sua emblematicità: "quasi a relegare questo autore e la sua opera in questo limbo di cose eccezionali, di casi limiti, che vanno presi e considerati a sé, come avulsi dalla realtà più definibile e concreta, o incapaci di sostenere una disamina razionale, una collocazione rigorosa."

parso interessante rifarmi ai suoi scritti, ai suoi commenti, alle sue parole per citare la sua teoria direttamente¹⁵. Molte note e riflessioni dell'autore, come pure le trascrizioni dei seminari, risentono di uno stile frettoloso, dovuto alla natura dell'evento: sono spesso improvvisazioni o lezioni pratiche di arte teatrale o risposte ed interventi durante accesi dibattiti. Le note riguardate dall'autore, come per esempio quelle pubblicate nel recente *Manuale minimo dell'attore*,¹⁶ (che è poi la storia del teatro raccontata da Fo) sono invece pagine gustosissime scritte col suo solito humor paradossale. Sono perciò convinta che tutte queste citazioni contribuiscono a meglio illustrare il teatro di Fo e a meglio valutare il significato e l'importanza di quello che è oggi il più importante uomo di teatro in Italia. Ciò che segue rappresenta una scelta dei contributi più illuminanti per la comprensione della sua produzione.

2. GLI INIZI: LA RISATA DISSACRANTE

Io credo che il teatro sia follia, ma non fine a se stessa. Invenzione fantastica di un'aria che esiste, se pur inespressa, intorno a noi. Questo è dove cerco di arrivare con il mio teatro. Un teatro dove la follia mi permetta di fare di una scala a pioli un personaggio e di un personaggio in frak la spalla di un bidone della nettezza urbana, ma dove alla fine ha ragione la ragione.¹⁷

Insomma, la lettura staccata e approfondita della conoscenza di tutto ciò che sta dietro ai fatti, ci permette oggi di reinventare in grottesco, in ironia o in tragico, tutto quello che la comunicazione diretta non riuscirà mai a darci. E il nostro dovere, o se preferite il nostro compito professionale, di autori, di registi, di gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard col reagente della *fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione*.¹⁸

¹⁵ Ho utilizzato testi ormai classici come quelli di Binni, di Puppa, o di Meldolesi, ricchi di citazioni e brani inediti dell'autore; mi sono servita di trascrizioni di interventi orali di Fo rintracciabili in tesi di laurea, ma soprattutto ho scartabellato nell'archivio dove è possibile rintracciare una grande quantità di materiale scritto e fotografico mai pubblicato.

¹⁶ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, (Torino: Einaudi, 1987).

¹⁷ Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta*, (Roma: Bulzoni, 1978), p. 61.

¹⁸ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, (Torino: Einaudi, 1987).

Fo inizia la sua attività teatrale come poeta. Un poeta fabulatore che racconta storie, girando la provincia per paesi e città, insieme con Febo Conti e Franco Parenti, con uno spettacolo-varietà infarcito di canzoni e scenette ricche di improvvisazioni recitative. Il "Poer nano," programma radiofonico del 1951, attua una sorta di rivoluzione teatrale: come dice Meldolesi "la rivista va in radio e la radio va in rivista," le storie raccontate acquistano uno stile più preciso: la quotidianità assume il tono dell'assurdo, del grottesco. Vicende storico-mitologiche come quelle di Caino ed Abele, Davide e Golia, Giulietta e Romeo vengono ribaltate in un mondo alla rovescia dove la lettura antistorica o anti libresca diventa una requisitoria contro patriottismo, bigottismo e conformismi vari. L'ecllettismo stilistico si farà più evidente ne *Il dito nell'occhio*, che accentua l'aspetto antirealistico. Il gesto diventa sempre più importante, il teatro sempre meno scritto, più visivo e dichiaratamente popolare affondando le sue radici, oltre che nell'avanspettacolo e nel cabaret, anche nella commedia dell'arte e nel teatro cronaca.

3. LA ROTTURA DELLA QUARTA PARETE

Per Fo il teatro non è espressione artistica pura, bensì espressione e comunicazione: "Noi dovevamo comunicare al massimo, anzi imparammo già da allora la doppia comunicazione, cioè il vantaggio che si aveva a interrompere la finzione bruscamente per stare con gli spettatori, l'effetto che oggi chiamiamo di 'rottura della quarta parete.'"¹⁹ L'artista, secondo il concetto gramsciano di intellettuale organico, ovvero sia al servizio delle masse,²⁰ ha il compito di restituire al popolo la propria cultura, opportunamente depurata dalle manipolazioni e contaminazioni aristocratico-borghesi. E per Fo il compito gramsciano dell'intellettuale organico di far conoscere e comprendere "da dove veniamo"

¹⁹ Meldolesi, p. 31.

²⁰ Dario Fo parte dalla lettura di Gramsci per affrontare il discorso sulla cultura e sul ruolo dell'intellettuale organico. Fo si sente, e vuole concretamente essere, un intellettuale organico del proletariato, con i compiti che a lui competono circa il "far politica" e la necessità di recuperare "l'istinto creativo, la passionalità delle masse" (Meldolesi, p. 151). Poiché le classi dominanti hanno saccheggiato qualsiasi espressione di creatività popolare, per poi restituirla al popolo stesso appositamente mutilata e manipolata come prodotto di una cultura superiore, è compito dell'intellettuale gramsciano riconoscere i momenti di "autonomia" culturale delle classi subalterne e di impadronirsi del loro "linguaggio" per restituirlo alle masse. A questo proposito è interessante leggere il documento di Fo "Intellettuale e cultura," pubblicato da Meldolesi, pp. 151-7.

per sapere “dove vogliamo andare” si traduce nel tentativo di recuperare ciò che si è perso, in una ricerca sulle origini del teatro e sulla cultura contadina che rifiuti l’atteggiamento “folcloristico” crociano. Fo è così andato alla ricerca delle fonti “autonome” della cultura subalterna. Con *Mistero Buffo*, che segna una svolta definitiva nella sua attività, Fo definisce la sua “proposta”, che affonda le radici nelle origini italiane e popolari del teatro, e formalizza in modo definitivo la sua estetica teatrale. “Oggi per proseguire una ricerca seria sul nostro teatro, bisogna recuperare ciò che abbiamo perso. Bisogna ritornare alle origini per procedere, liberarci da troppe scorie intellettualistiche, dare al teatro la sua vera dimensione: forza espressiva di lotta, non intrattenimento, non motivo di evasione o sfoggio di cultura o ricerca puramente formale.”²¹ Ma la storia che Fo propone non si basa su attente indagini storiografiche delle fonti: la ricerca filologica si mescola a contaminazioni apocrife in un sincretismo linguistico che contribuisce ad attualizzare maggiormente la cultura popolare. Fo intende ricollegarsi alla tradizione comico-carnevalesca del popolo, alla cultura religiosa pre-tridentina, ai momenti di teatralità collettiva che si opponevano al potere ecclesiastico e parodiavano il dramma sacro, e lo fa presentandosi come erede moderno dell’antico giullare di piazza. In questo teatro il riso la beffa la musica la mimica, oltre che la parola, svolgevano un ruolo di primaria importanza. Il giullare è secondo Fo l’interprete della coscienza popolare. Con *Mistero Buffo* egli intende ricollegarsi all’azione giullaresca come esempio di teatro epico.

4. IL TEATRO EPICO E POPOLARE: BRECHT E SARTRE

Per la sua teoria di teatro epico Dario Fo afferma di ricollegarsi, oltre che a Brecht, soprattutto alla tradizione teatrale popolare: il teatro popolare è infatti sempre stato epico, realistico e non naturalistico, avendo in sé una dimensione collettiva, corale. Secondo Fo nel teatro popolare esiste una dimensione comunitaria e i personaggi sono un pretesto per “far parlare” la gente. “Questo significa che i personaggi non si possono recitare, ma rappresentare, e bisogna che l’attore non parli di se stesso, ma parli degli altri, di certe situazioni che il personaggio indica, e per far questo bisogna che reciti epicamente, come dice Brecht in terza persona.”²² Così in *Mistero Buffo* Fo entra in scena da solo, illustra i

²¹ Magda Andreoli, “Il teatro di Dario Fo,” tesi di laurea, Università di Urbino, 1971, p. 8.

²² Meldolesi, p. 154.

brani, spiega, recita, parla con il pubblico, fa divagazioni riguardanti la politica: agisce come effetto straniante. L'attore che si presenta al pubblico è l'"io epico" che riflette l'ideologia dello spettacolo e che utilizza tecniche precise: elimina la quarta parete, riprende l'uso dell'"a parte"²³ (come distruzione della quarta parete, in quanto permette all'attore di mantenere una posizione critica nei confronti del personaggio stesso, recitando cioè epicamente) e utilizza l'incidente sulla scena.²⁴

Ma il linguaggio rimane l'elemento determinante dell'epicità di Fo: "Non bastano gli incidenti, le provocazioni, per fare un teatro epico: la cosa più importante è il linguaggio, che non significa usare determinati avverbi o una determinata composizione grammaticale; significa usare la totalità del teatro, nel senso di gesti, suoni, canti, parole, danze, soprattutto ricordando che ogni elemento ha un significato proprio per il ritmo, la tonalità, i momenti onomatopeici; per cui una determinata frase arriva ad avere un significato drammatico o grottesco a seconda del ritmo che si è determinato tra i diversi attori, tra l'attore e il personaggio... per questo Brecht ha usato la struttura del teatro cabaret, perché legato alla grande tradizione popolare della Germania; noi abbiamo la fortuna di avere una tradizione popolare molto più vasta: ad esempio il teatro di piazza, dei fabulatori, gli spettacoli dei burattini, delle marionette, dei saltimbanchi."²⁵

Anche secondo Sartre, l'unico drammaturgo contemporaneo che aveva posto il problema del teatro popolare-politico nei suoi termini veri, ed aveva riflettuto sulla tecnica del teatro popolare, era stato Bertolt Brecht. Il commediografo tedesco si era infatti preoccupato di fare del teatro per un pubblico popolare, tornando cioè alla tradizione teatrale antecedente all'epoca borghese e rifiu-

²³ L'"a parte" secondo Fo è un mezzo per far partecipare il pubblico allo spettacolo, uno stratagemma tipico del teatro popolare (e ignorato invece da quello borghese), che permette di esprimere le proprie considerazioni direttamente. Eccone un esempio: "L'attore dice, rivolto ad un altro personaggio: 'Lei cosa crede, che io abbia paura?' e rivolto al pubblico: 'Credo che non abbia proprio paura di niente...speriamo che ci caschi in questa mia violenza;' al personaggio: 'perché io sono capace anche di darle una coltellata,' e al pubblico: 'Speriamo che non tiri fuori il coltello perché per la miseria mi tocca di scappare....'" (*Attento te...!*, p. 150.)

²⁴ "Che cos'è l'incidente nel teatro popolare del medioevo? Era l'espedito, per esempio, di introdurre in scena o in platea un cane che si metteva a correre, a scodinzolare, abbaiare e far casino, buttando all'aria l'azione scenica...serviva a fare in modo che l'attore, attraverso questo pretesto, avesse la possibilità di parlare col pubblico e rompere la quarta parete, perché quell'incidente gli permetteva di uscire, di distruggere il quadro in cui si raffigurava la scena" (*Attento te...!*, p. 151).

²⁵ Meldolesi, p. 155.

tando il teatro ottocentesco, “essenzialmente teatro di classe.” Un teatro popolare, secondo Sartre, affonda le sue radici nelle tematiche sociali, affronta “gli argomenti più importanti del mondo in cui viviamo,” porta in teatro quelle “situazioni” che sono comuni a tutti, che costituiscono cioè uno specchio critico della realtà sociale e storica del momento: mette in scena “il problema del fine dei mezzi, quello della violenza, quello delle conseguenze delle azioni, quello dei rapporti della persona con la collettività, dell’impresa individuale con le costanti storiche...”²⁶ Solo così, secondo il drammaturgo, il teatro ritroverà la risonanza che ha perduto e potrà unificare il pubblico diverso che lo frequenta oggi. Tutto questo veniva detto nel 1955. Oggi, a voler riflettere sui testi di teoria teatrale di Sartre, ci si rende conto di una stretta connessione tra l’ideologia drammaturgica del filosofo francese e il teatro di Dario Fo. Sembra cioè che ci sia una coincidenza di intenti, una comune visione di ciò che è il teatro e di come vada realizzato. Lo stesso Fo ha spesso dichiarato che *Un théâtre de situations*, la raccolta degli scritti teatrali di Sartre, è un testo di estrema importanza. Composto da una serie di interventi, interviste e lezioni universitarie e quindi basato soprattutto su testi orali, non è un trattato sistematico sulle tecniche drammatiche, ma è piuttosto il risultato di una riflessione spontanea basata su una lunga pratica della scena teatrale. Il testo analizza il significato di teatro popolare e borghese, la differenza tra teatro epico e drammatico, il rapporto col pubblico e l’essenza dell’attore comico, il tutto alla luce delle recenti esperienze brechtiane e di quelle più controverse del teatro dell’assurdo. L’idea di teatro popolare di Sartre coincide in definitiva con l’idea di teatro di Fo. Fo, infatti, persegue coerentemente l’idea di un teatro che sia capace di stimolare la coscienza e la presa di coscienza dello spettatore, sollecitandone la partecipazione critica. Secondo Sartre, ad un pubblico popolare bisogna presentare delle pièces che siano state scritte per lui e che parlino di lui, ma per fare ciò è necessario recuperare degli spazi autonomi, come quelli che appartenevano al popolo prima che la borghesia se ne appropriasse. Dice Sartre a questo proposito: “Nell’800 i borghesi piazzano i teatri al centro, nel cuore della loro cittadella. Il teatro diventa allora un teatro di classe: il teatro della borghesia.”²⁷

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, (Paris: Gallimard, 1973), p. 72. Le traduzioni sono mie.

²⁷ Sartre, p. 710.

Fo è arrivato alla stessa conclusione e proprio per questa ragione al termine della stagione teatrale 1968-69 la compagnia Fo-Rame si scioglie e viene costituita la *Associazione Nuova Scena*, che sancisce l'uscita dal circuito teatrale borghese. Il teatro "normale," quello degli stabili per intenderci, viene quindi sostituito dalle "case del popolo," all'interno delle strutture organizzative dell'ARCI. "Per poter fare cultura bisogna avere degli spazi, questi spazi bisogna gestirli in un certo modo... bisogna battere il costume della lottizzazione di piccoli spazi di potere come avviene in tutte quelle che sono le strutture culturali in Italia: sto parlando dei teatri stabili..."²⁸ Quindi viene ribadita la necessità della ricerca di uno spazio diverso per accostarsi ad un pubblico diverso, che non sia quello borghese.

Per ambedue - Fo e Sartre - la "situazione" è il nucleo della teatralità. Per Sartre: "Quello che importa è di porre dei conflitti umani dentro situazioni storiche e di mostrare come dipendano da esse. I nostri temi devono essere dei temi sociali: i temi più grandi del mondo nel quale viviamo. L'elemento centrale di una pièce non è "le caractère" che si esprime con sapienti *mots de théâtre*, è la situazione... Ciò che il teatro può mostrare di più emozionante è "un caractère" nel suo farsi, il momento della scelta, della libera decisione che impegna una morale e tutta la vita. La situazione è un appello: ci propone delle soluzioni, sta a noi decidere. E perché la decisione sia profondamente umana, perché metta in gioco la totalità dell'uomo, ogni volta bisogna portare sulla scena delle situazioni-limite... E siccome non esiste teatro se non si realizza l'unità di tutti gli spettatori, bisogna trovare delle situazioni così generali che siano comuni a tutti... Ogni epoca sceglie la condizione umana e gli enigmi che sono proposti alla sua libertà attraverso situazioni particolari..."²⁹

La ricerca di una tematica attuale e rispondente ai bisogni del pubblico è sicuramente l'obiettivo primario del teatro di Fo. Sempre e con tempismo eccezionale Fo ha affrontato i problemi più scottanti e impellenti degli ultimi decenni trasformandoli in farse, commedie di costume o giullarate. Non c'è commedia o farsa o intervento teatrale che non abbia a che fare con un avvenimento del momento, che non sia una provocazione e un'indiretta proposta a discutere il problema. Già i primi lavori, le "antiriviste" *Il dito nell'occhio* e *I sani da lega-*

²⁸ *Attento te...!*, p. 133.

²⁹ Sartre, pp. 19, 20.

re, erano spettacoli satirici in cui l'autore prendeva di mira le banalità e i luoghi comuni di una cultura italiota e piccolo-borghese. Fino all'opera più recente, *Il ratto della Francesca* del 1986, satira della nuova donna "rampante," manager cinico e senza anima, forgiata sull'attuale modello padronale maschile.

Proprio a proposito della necessità di un teatro che diventi parte attiva e coscienza del mondo in cui viviamo, Fo ha avuto in questi recenti anni parole di dura accusa nei confronti di un teatro che diventa sempre più consumo e sempre meno attività culturale e provocazione sociale. Fo ha spesso parlato di un teatro di riflusso, antiimpegnato e qualunquista.

5. IL LINGUAGGIO NON E FATTO SOLO DI PAROLE

Il linguaggio. La stessa accusa di immobilismo culturale e ideologico nei confronti dei contenuti viene estesa da Fo ad un altro aspetto fondamentale della sua drammaturgia: il linguaggio. Come già accennato precedentemente, il teatro popolare deve, secondo Fo, liberarsi di tutti gli orpelli naturalistici e cercare nuovi spazi e soprattutto l'uso di una lingua nuova. Il linguaggio teatrale di Fo è così il risultato di un ardito sincretismo culturale che integra la tradizione del teatro medioevale, della giullarata e della commedia dell'arte con tecniche e strumenti più recenti, mutate da forme popolari come il cabaret e la rivista, il teatro cronaca, la canzone brechtiana. Un teatro siffatto deve necessariamente servirsi di codici espressivi extralinguistici e allora parole, musica, danza, gestualità si fondono in un'unità omogenea, dove ogni elemento mantiene una funzione paritaria, proprio come nel teatro comico popolare. In questa continua ricerca di un linguaggio che si adatti alla "situazione," l'autore è così passato dai meccanismi stereotipi della commedia "absurdista" della fine anni '50, alla sceneggiatura alla agit-prop delle messe da campo fino al linguaggio da festa e da circo delle commedie più tarde. È un linguaggio che si rinnova e modifica in continuazione, alternando nel suo rapporto con l'utente - come suggerisce Puppa - registri alti e bassi, quasi mai fusi assieme e utilizzando anche gli stru-

menti della retorica classica, dall'apostrofe alla celebrazione.³⁰ Ne è un esempio in *Tutti uniti! Tutti insieme!* l'uso "militante" dell'equazione PCI degli anni '60 e PSI degli anni '20 o l'evidente identificazione ideologica delle regine Elisabetta d'Inghilterra o Isabella di Castiglia, sanguinarie e lucide, con i nostri governanti attuali.

Nelle opere degli esordi come *Poer Nano*, *Il dito nell'occhio* o *I sani da legare* l'articolazione e la struttura da canovaccio privilegiano lo sketch e il dialogo con gag verbali. Non è certo un caso che Fo abbia ritrovato nel varietà i germi di un teatro antinaturalistico e antipsicologico e che sia stato da esso attirato proprio in quanto genere sostanzialmente popolare, "ultimo residuo del mito della commedia dell'arte e del teatro come esercizio miracoloso della spontaneità verso la perfezione tecnica."³¹ La lezione di Petrolini è senz'altro presente in questi primi lavori dove si ritrovano diversi elementi della sua comicità: il gusto del nonsense e della battuta stupidissima, la parodia della cultura scolastica e accademica, la propensione per l'equivoco delle parole e dei gesti o per l'anacronismo allusivo a fatti di realtà quotidiana (il celeberrimo Nerone di Petrolini), il tipo di recitazione straniante. Basti pensare all'uso parodistico delle canzonette d'epoca: ne *Il dito nell'occhio* il popolare ritornello di "Maramao, perché sei morto?" diventa Matamao l'egizio, in un gioco di assonanze infantili ed esilaranti; oppure al recupero di famosi motti latini, *Panem et circenses* o *Tu quoque Brute fili mi*, usati del tutto a sproposito, o ancora aforismi alla Campanile; giochi ritmici di parole e assurdità sonore da avanguardia futuristica: "Capii subito che erano fidanzati perché erano di sesso diverso. Infatti uno di loro era militare."³² Nelle farse, il passo cronologicamente successivo, la scrittura si fa più complessa, pur costituendo sempre una sorta di laboratorio di mestiere in cui sperimentare le tecniche della pochâde di Feydeau con il gusto dell'improvvisazione della commedia dell'arte, suggerita dai canovacci della

³⁰ "Il primo momento, quello appunto dissacrante, che punta al genere *apostrophatio*, vuole svelare, semplificare, contro l'astrazione repressiva del linguaggio dei politici, ciò che sta dietro la reticenza dei loro eufemismi. È il momento che si pretende controinformativo.... Questo registro distruttivo agisce in modo dirompente, aggredendo sistematicamente gli antagonisti per degradarli e detronizzarli.... L'altro motivo, quello celebrativo, tende a fissarsi nel finale, per lo più. È il finale infatti il classico momento affermativo...il valore sublimante dell'arte che trasforma la denuncia," Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo*, (Venezia: Marsilio Editori, 1978), pp. 17-18.

³¹ Franca Angelini, *Il teatro del '900 da Pirandello a Fo*, (Bari: Laterza, 1976), p. 120.

³² *Il dito nell'occhio*, pubblicato in *Teatro d'oggi*, marzo 1954, pp. 9-17.

famiglia Rame. Il lessico è banalizzato e diventa preciso attacco alla lingua colta letteraria della nostra tradizione teatrale novecentesca.

Ma bisogna arrivare alle commedie per potere individuare dei modelli linguistici più precisi e strutturati. In *Aveva due pistole*, per esempio, Fo inventa un linguaggio da "malavita" familiare, usa termini dialettali, suoni onomatopeici comuni, un gergo casereccio. È una lingua soprattutto parlata, per nulla attenta alle esigenze letterarie, anzi volutamente compiaciuta nell'usare termini correnti e popolari, specie se ricchi di suoni espressivi.

Ne *La signora è da buttare*, satira travolgente dell'imperialismo USA, il linguaggio diventa, come il ritmo del circo, frammentario e spezzato, rapido e convulso. Le battute non sono mai più lunghe di una frase, l'azione è più veloce della parola ascoltata. Toni alti e toni bassi, in un uso parodistico del teatro comico scritto dell'800 e '900 e dei lazzi della commedia dell'arte e delle gag del circo o del varietà si alternano e mescolano.

Ma è soprattutto con *Mistero Buffo* e con l'uso estensivo del grammelot come lingua teatrale ideale che Fo riesce a creare un mezzo espressivo di potente efficacia.

Da un punto di vista strettamente lessicale il grammelot, ibrido linguistico misto di dialetti padani e ricco di allitterazioni, onomatopée, assonanze, esclamazioni ruzantiane, è una delle invenzioni più interessanti di *Mistero Buffo*. Ispirato alla tradizione giullaresca (il giullare costretto a recitare su piazze diverse aveva bisogno di trovare un linguaggio che fosse comprensibile a tutti) mostra tutta l'insofferenza di Fo per una lingua letteraria propria della tradizione teatrale colta e il suo rifiuto dell'immobilismo della lingua scritta.

Dice Fo a questo proposito: "Il grammelot è una forma di teatro inventata dai comici della commedia dell'arte; non quelli del '500, quelli ancora prima, ed è organizzata come forma di teatro in chiave onomatopeica... cioè per riuscire a far arrivare concetti attraverso suoni che però non sono parole stabilite, convenzionali."³³

Così il dialetto, il modo gergale, la lingua popolare, il lessico familiare, vengono recuperati ed utilizzati in un teatro che diventa, attraverso una suggestiva evocazione linguistica, violenta satira sociale e irresistibile pièce comi-

³³ *Mistero Buffo*, (Verona: Bertani, 1973), p. 4.

ca.³⁴ Se, come afferma Sartre, il problema principale del linguaggio nel teatro è specificamente tecnico, e cioè un problema di “organizzazione della parola e dell’atto,” il grammelot, sintesi di recitazione e scrittura, sembra la perfetta testimonianza di un teatro nuovo, dove la parola assume pienezza per testimoniare l’esistenza della storia delle masse popolari.

6. IL GESTO: COMUNICAZIONE E COMICITÀ

Il gesto. È il gesto, momento di espressione e comunicazione, la fonte del teatro di Fo. L’autore ha sempre mostrato, fin dai tempi de *Il dito nell’occhio* un profondo interesse per la tecnica corporea e gestuale. Mettendo a frutto l’insegnamento del famoso mimo francese Jacques Lecoq, da cui Fo apprese la tecnica dell’esprimersi e del recitare attraverso l’uso del corpo, Fo elaborerà una sua tecnica personalissima, ormai lontana dalla lezione purista del suo maestro, artefice di un’arte mimica assoluta, atemporale e quindi astorica. Secondo Fo esistono tre grandi scuole dell’arte della gestualità: “Una, la cosiddetta mimica pura, *blanche*, dove le posizioni sono liriche, quasi danzate, che ha il suo maggior esponente in Marcel Marceau, sostiene che il gesto è vivo di per se stesso, e può determinare un’arte in assoluto; un’altra che sottolinea sì l’importanza del gesto, ma solo quando questo fa da supporto alla parola; infine quella che sostiene che gesto e parola hanno uguale importanza, e che la buona riuscita dipende dal rapporto che si riesce a stabilire tra questi due termini dell’esposizione. Io condivido quest’ultima impostazione: il gesto dà una dimensione maggiore alla parola, come la parola assolve a ciò che il gesto non arriva ad espri-

³⁴ Scrive Fo a proposito del linguaggio de “La strage degli Innocenti,” uno degli episodi di *Mistero Buffo*: “Il linguaggio, il dialetto, sarebbe meglio dire una lingua, è il padano dei secoli XIII-XV, ma recitato da un attore, il quale si trovava costretto a cambiare paese ogni giorno. Oggi a Brescia, domani a Verona o a Bergamo, quindi si trovava a dover recitare in dialetti completamente diversi l’uno dall’altro.... E allora, che cosa faceva? ne inventava uno proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire le parole in determinati momenti, e quando si trovava nell’impaccio di non sapere quale parola scegliere, per fare capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi.... Queste iterazioni le sentirete in questo spettacolo molte volte, ma sono usate anche ad altro scopo: raddoppiare il momento poetico e, soprattutto, nel ritmo, ingigantire la drammaticità. E questa è una cosa sola, nel giullare, del teatro del popolo, cioè la possibilità di poter scegliere i suoni più adatti al momento. Per cui si sente *croz, cros, crosge* ed è sempre *croce*, presa da diversi dialetti, per rendere il momento più adatto al valore scenico.” *Le commedie di Dario Fo*, (Torino: Einaudi, 1977), V, p. 29. Tutte le citazioni delle commedie dell’autore sono tratte dalla raccolta einaudiana, tranne diversa precisazione. La pagina di riferimento delle successive citazioni appare tra parentesi nel testo.

mere.”³⁵ Fo rifiuta dunque il mimo assoluto, puro e fine a se stesso in favore di un gesto che mantenga e ritrovi la sua dimensione popolare originaria. L’importanza del gesto, mezzo di comunicazione ed elemento di comicità, è sottolineata e ribadita in diversi momenti: “Si può fare a meno della parola perché si considera la parola insufficiente ad esprimere, o perché si considera la parola troppo eloquente e retorica: e in ambedue i casi il rifiuto di essa è dato da un atteggiamento letterario o umano, da un comportamento che si determina fuori dalla scena, in altre parole. Il gesto mimico invece è per così dire dentro la scena da sempre: risale a tradizioni antichissime, si rinnova nelle generazioni, permette di essere contemporaneamente con il passato e con i nostri giorni, amplifica prodigiosamente il discorso sul palcoscenico mantenendosi sempre sul piano di esperienze tecniche e proiettandosi contemporaneamente sul pubblico senza rifrazioni verbali di luci o di atmosfere.”³⁶ È il recupero dell’uso storico del gesto, la volontà di riscoprire la tradizione del mimo che è prima di tutto una tradizione plebea, che ha il proprio luogo privilegiato nella piazza dove si esibiscono giullari, saltimbanchi, istrioni. Al tempo stesso, però, il gesto presuppone una tecnica precisa: “abbiamo introdotto il gesto; ma non più come gestire ma come gestuare, che sono due cose diverse; gestuare significa costruirli ‘in’. Ogni movimento, ogni passo è determinante. Significa che se entro in scena in diagonale il mio discorso va inteso in un certo senso; se entro di fronte assume un altro significato. L’effetto qual’è? Rigore e pulizia. Dicevano: sembra un orologio.”³⁷

7. TOTO ED EDUARDO: DUE ESEMPI SUBLIMI DELL’ARTE DELL’ATTORE

Totò. I più grandi comici della tradizione popolare, da Viviani a Petrolini a Totò, furono maestri dell’arte del gesto e Fo li ha sempre studiati attentamente, citandoli spesso con reverenza e ammirazione. Di Totò in particolare, che ha avuto il privilegio di vedere in scena quando era ancora ragazzino, Fo ha ricordi indelebili. A lui ha dedicato un bellissimo studio di una ventina di cartelle, reperibile nel suo archivio, in cui analizza poesia e tecniche del grande attore comico. Totò è secondo Fo il più grande attore comico italiano degli ultimi cin-

³⁵ Monica Andreucci, “La drammaturgia di Dario Fo (1953-70),” tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, 1979, p. 80.

³⁶ Andreucci, p. 81.

³⁷ Enzo Magri, “Una sera con Dario Fo,” *L’Europeo*, 11 ottobre 1973, p. 75.

quant'anni, un esempio sublime dell'arte dell'attore, un modello, insieme con Eduardo, di grande arte di recitazione. Fo nella sua analisi del personaggio Totò, ricca di spunti ed osservazioni sottili, esamina la tecnica dell'attore napoletano e riscopre moduli e stilemi della ricca tradizione comica italiana, per esempio nello studio della sua gestualità che spazia dalla tecnica del giullare a quella della marionetta, a cui Fo si sente particolarmente vicino: "Non c'è personaggio comico, attore meno naturalistico di Totò. Totò era uno che trasponeva l'andamento della marionetta e quindi una gestualità nientaffatto di tradizione napoletana, così come la pensiamo, cioè la gesticolazione; no, era veramente la gestualità. Tutto era misurato, portato, i gesti erano limpidi, puliti così come il suo modo di esprimersi."³⁸ L'uso del paradosso e della follia è un'altra chiave comune ai due artisti: "Ecco, il gioco della pazzia e dell'illogico è fondamentale in tutto il teatro di Totò. Totò fa sempre in chiave di paradosso qualche cosa che è al limite del paranoico, cioè insulta, percuote, finge di piangere, reagisce, urla e soprattutto, la cosa fondamentale, sputa... famosissimo è lo sternuto a costanza, sposato come un grido, una sofferenza, un fatto sessuale, sempre inteso come follia e candore."³⁹

La stessa follia e candore si trovano in tanti personaggi di Fo, dai primi balordi di periferia come *Il Lungo*, ai *fool* di opere più tardive come il matto di *Morte accidentale di un anarchico* o *Giovanna La Pazza di Isabella*, emarginati per eccellenza, come tutti i personaggi di Totò "Il personaggio di Totò, è uno schiacciato, un umile, un tagliato fuori dalla società, e cerca attraverso una violenza paradossale, assurda, di ritrovare un equilibrio di fronte ad un potere che è invece fermo, statico. Lui si muove, si agita, corre sbraita grida piange starnuta sputa e fa gesti osceni proprio per arrivare a distruggere la sacralità, l'essenzialità, la piramide che è dentro la statica del potere."⁴⁰ Come Fo in *Mistero Buffo*, Totò ricorre all'oscenità come grido liberatorio e di disperazione contro il moralismo e il potere imperanti. Usa l'osceno contro "l'ovvio della sensualità," contro il moralismo, contro una determinata morale, un costume che fa parte sempre di una classe che detiene il potere."⁴¹

Ma è l'uso del corpo come una marionetta, tecnica fondamentale della

³⁸ Documento Archivio *La Comune*, "Dario Fo parla di Totò," pp. 1-22.

³⁹ Totò, p. 2.

⁴⁰ Totò, p. 3.

⁴¹ Totò, p. 4.

commedia dell'arte, e la sua totale disarticolazione, che affasciano profondamente Fo. La frammentazione asimmetrica dei movimenti, l'uso del tormentone⁴² recuperato e reinventato dall'attore napoletano e da lui portato all'esasperazione, sono tecniche attentamente studiate da Fo e utilizzate, seppur in modo diverso, nei suoi lavori: "Totò usa la propria faccia nel rapporto si può dire opposto al proprio corpo, e certe volte in sostituzione al gesto, cioè diventa maschera."⁴³ Le tecniche utilizzate da Totò, tipiche del teatro di varietà, contribuiscono a fare di lui un attore epico. L'uso della passerella, per esempio, è uno strumento di rottura della quarta parete, perché permette all'attore di rompere con la finzione teatrale per entrare in contatto col pubblico. Totò interrompeva spesso lo spettacolo per rivolgersi ad un ritardatario o a qualcuno che disturbava, improvvisando una serie di gag o battute "a tormentone" che provocavano naturalmente l'applauso del pubblico. È la stessa tecnica utilizzata da Fo in tanti suoi monologhi, ed in particolare in *Mistero Buffo*, in cui approfitta degli incidenti durante lo spettacolo per creare una situazione diversa e imprevista di comicità: insomma ricorre spesso all'improvvisazione.

Se Fo e Totò hanno in comune un bagaglio tecnico che attinge alla tradizione popolare più remota, i due si differenziano invece sensibilmente per quanto riguarda l'ideologia e la caratterizzazione dei loro personaggi. Il personaggio di Totò, antieroe per eccellenza, è disumano e cinico, disincantato e irrimediabilmente provato dalla vita e dalla storia; il balordo di Fo è piuttosto ingenuo e sprovveduto, un personaggio positivo ed ottimista, che crede nella "rivoluzione" o perlomeno nella possibilità di intervenire sulla realtà e di modificarla. Secondo Fo, quello di Totò è "un personaggio che non ha nessun codice morale, anzi è il contrario di un codice morale, usa quello che di più deteriore c'è nella chiave dei valori morali o moralistici della società dominante... Il potere per Totò è la sopravvivenza... usa, appena può, una violenza inaudita, che ha veramente del tracotante, dell'insulto..."⁴⁴ Se cioè nel teatro di Totò il potere aliena e costringe il "povero cristo" ad accettarne i meccanismi e spesso ad utilizzarli contro quelli ancora più sfortunati di lui, in un gioco progressivo di sfruttamento a

⁴² *Tormentone*, secondo la definizione di Fo, viene da *tormentare*, cioè continuare a svolgere un tema sempre banale, ovvio, al punto da farlo diventare ossessivo e far scattare proprio in una chiave di antidrammaticità la risata.

⁴³ Totò, p. 5.

⁴⁴ Totò, p. 22.

catena, il balordo di Fo, meno cinico e più idealista, trova sempre una soluzione finale, spesso presa a credito dal teatro farsesco o da quello dell'assurdo, che gli permette di ribellarsi al potere, di svelarne scempi e volgarità, ed uscirne perciò vincente.

Eduardo De Filippo. La poetica teatrale di Totò, che fa del diverso un eroe o un antieroe, è paragonabile a quella di un altro grande artista che Fo ama visceralmente: Eduardo De Filippo. Tra Eduardo e Fo c'è sicuramente maggior affinità: si trovano nel loro teatro gli stessi toni farseschi e surreali; entrambi sono dalla parte dell'antieroe, con in più lo stesso sdegno per le ingiustizie sociali e la tracotanza dei potenti. Vi è lo stesso gioco del paradosso e del grottesco, la risata di *sfottò*, il gioco del capovolgimento, la stessa sensibilità sociale, umana e politica. Dice Eduardo, a proposito del suo teatro: "Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. Voglio dire che tutto ha inizio sempre da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo d'oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli. Solo perché ho assorbito avidamente, e con pietà, la vita di tanta gente ho potuto creare un linguaggio che, sebbene elaborato teatralmente, diventa mezzo di espressione dei vari personaggi e non del solo autore... In generale, se un'idea non ha un significato e utilità sociali non m'interessa lavorarci sopra."⁴⁵

Ed è proprio questa sensibilità politica, espressa con un linguaggio nuovo e popolare, la ragione per cui Fo considera Eduardo il suo maestro. Nell'elogio funebre scritto per *Panorama*, diceva infatti: "Eduardo faceva del vero teatro politico: al centro del suo teatro c'è il povero cristo, disarmato, perseguitato dalla miseria, dalla violenza del quotidiano e dalla forza di un ordine che gli è estraneo."⁴⁶ Il linguaggio di Eduardo, nato dall'osservazione "pietosa" della realtà che lo circonda, è un linguaggio piano, facile, in cui il "povero cristo" possa facilmente identificarsi. Pur basandosi sul vernacolo partenopeo, scavalca limiti campanilistici per dilatarsi in una nuova lingua più universale, ricca di umori e di espressioni dialettali attinte dalla quotidianità più anonima ma forti

⁴⁵ *I capolavori di Eduardo*, (Torino: Einaudi, 1973), I, p. vii.

⁴⁶ "Quant'è griggio 'o potere," *Panorama*, 21 settembre 1986, p. 114.

ed espressive. Sono parole, come dice Fo, colorate, in contrapposizione alle parole del potere che come recita Eduardo in una sua poesia sono "tutte eguale, e d'o stesso colore: griggio scuro." Come Pirandello e prima ancora Manzoni e Verga, Eduardo ha reinventato una lingua, di chiara derivazione dialettale, "una lingua sua, che non è tutta dialetto napoletano, ma una mistura di forme anche romanesche o sicilionesche, come faccio anch'io. Lui nella koiné del sud, io in quella del nord."⁴⁷ Un linguaggio poco accettato dagli accademici che hanno sempre guardato con poca convinzione ai testi di Eduardo, considerandolo più che uno scrittore un capo-comico-autore-attore-regista di straordinario talento. Esattamente come nel caso di Fo.

Il mondo "minuto" di Eduardo, e le tecniche di recitazione da marionetta disarticolata di Totò fanno parte, insieme con lo spettacolo-varietà di matrice absurdista o l'improvvisazione della commedia dell'arte, della grande tradizione popolare a cui Fo attinge per creare il suo mondo poetico e teatrale. È un teatro "totale" che se da un lato si esprime formalmente con una grande varietà di mezzi come gesti, canzoni, danze e monologhi, dall'altra gli permette di portare sulla scena personaggi e situazioni di grande attualità, di affrontare problematiche scottanti (ingiustizie sociali, corruzione e tracotanza del potere politico-economico) di rileggere la storia antica attraverso gli eventi attuali e viceversa.

È un teatro che gli permette di parlare dei reietti e degli sfruttati, di un'umanità di seconda categoria e che quindi, necessariamente, doveva approdare all'universo donna, da sempre emblema della dipendenza economico-emozionale-intellettuale. E proprio perché Fo è un attento testimone dei nostri tempi, le opere da lui scritte in questi ultimi anni sono uno specchio fedele e impietoso del mondo della donna: delle sue debolezze e del suo coraggio, delle sue lotte e dei suoi fallimenti.

⁴⁷ "Quant'è griggio 'o potere," p. 115.

Capitolo III

DONNE E POLITICA

1. CONVERSAZIONE CON FO: A PROPOSITO DI DONNE.

Note introduttive. Mi sembra opportuno introdurre ai miei capitoli dedicati ai personaggi femminili del teatro di Fo una lunga conversazione, piuttosto informale, avuta con lui nella sua casa di Milano, all'inizio dell'88, e da me registrata¹ Era mia ferma intenzione discutere dell'evoluzione del personaggio femminile, all'interno del suo teatro, negli ultimi vent'anni, ma Fo ha un modo tutto speciale di spostare l'argomento e di parlare di quello che gli sta maggiormente a cuore. E così ad ogni mia insistente richiesta di analisi di un diverso personaggio femminile, sempre, e con altrettanta insistenza, Fo spostava l'asse del discorso sulla struttura motivazionale della commedia o del suo lavoro, dimostrandomi come il personaggio sia sempre funzionale alla storia raccontata, alla "situazione" e mai viceversa.

Nel corso della conversazione sono emersi anche alcuni spunti polemici nei confronti di critici e interpreti delle sue opere. Nell'analisi di alcune sue commedie, specie di *Settimo: ruba un po' meno* o di *Gli arcangeli non giocano a flipper*, Fo replica ad un'obiezione di Paolo Puppa per cui i personaggi femminili delle sue opere sarebbero in realtà ibridi asessuati essenzialmente funzionali alla struttura della commedia e quindi poco interessati ad una maggiore delineazione del mondo della donna. Rispetto poi all'ideazione di un personaggio come l'Antonia di *Non si paga, non si paga*, l'autore descrive in dettaglio la genesi e le motivazioni dell'opera, le modalità di scrittura e riscrittura, la nascita di un personaggio femminile. Proprio nell'ultima parte della conversazione, passando alla discussione delle opere più recenti, Fo sembra riconoscere, pur mantenendo intatto il suo approccio ideologico-politico di indagine sociale, un maggior interesse per una caratterizzazione più interiore del personaggio femminile e della sua problematica. Si passa quindi dall'attivismo politico dell'Antonia alle elucubrazioni esistenziali di *Una giornata qualunque*, dove la

¹ Ho preferito trascrivere fedelmente la conversazione senza intervenire su ripetizioni o incongruenze stilistiche per mantenere intatta la "parlata" esemplificativa di Fo.

protagonista, delusa e impoverita da anni di un rapporto fallimentare, medita il suicidio. O, all'opposto, ma sempre come possibile e parallela esperienza femminile nei contraddittori anni '80, la scelta della donna-manager, potente virago che, assimilata l'ideologia maschile imperante, compete con le stesse armi del ricatto e della violenza economica.

TESTO DELLA CONVERSAZIONE

A. V. I personaggi femminili che tu hai inventato e descritto vanno di pari passo con un teatro che dagli esordi cabarettistici è passato poi alla farsa e alla commedia, acquistando cioè una struttura più articolata e una maggiore caratterizzazione. Le tue donne sono diventate gli elementi catalizzatori di un discorso politico di fondo sempre più puntuale e hanno perciò acquisito maggior spessore e consistenza. Che siano fragili, svampite o balorde, regine, mogli disilluse o ciniche donne d'affari, dall'Angela de Gli arcangeli non giocano più a flipper alla Luisa di Aveva due pistole fino alla Maria di Una donna sola o all'Antonia di Una coppia aperta., il loro ruolo è essenziale nella creazione della "situazione." Secondo Puppa le tue donne erano all'inizio essenzialmente funzionali alla struttura della commedia: che fossero quindi donne o uomini poco contava. Mi sembra invece che le tue scelte non fossero casuali e che i tuoi personaggi femminili non potessero essere considerati semplici "attanti" che prescindono da una identificazione sessuale. Prendiamo l'esempio di Enea di Settimo: ruba un po' meno.

D. F. È uno svarione incredibile, perché in questo caso è proprio il gioco del personaggio chiave (poi chiarirò cosa vuol dire personaggio per me rispetto a quello tradizionale, diciamo di struttura borghese). La forza e la spinta di questo personaggio stanno proprio nel fatto che ha chiavi e andamenti che potrebbero essere di un maschio ma proprio perché trasposti in una femmina, acquistano una propulsione dieci volte maggiore. Prima di tutto analizziamo il personaggio. È un candido, è il selvatico di tutto istinto e niente conoscenza; potrebbe essere benissimo nella chiave di struttura e di impostazione della tradizione: quasi sempre, un personaggio maschile, anzi un personaggio senza sesso. Non

so fino a che punto si possa indicare se il Candido di Voltaire sia maschile o femminile, è asessuato quasi. Qui invece l'elemento sessuale è spinto al massimo delle sue potenzialità, tant'è vero che il suo modo di liberarsi nel grottesco è diventare una prostituta. I becchini, questi perdigiorno, questi "simpatici" provocatori che si compiacciono di fare scherzi assurdi e paradossali, giocano appunto sul candore del personaggio: convincono Enea che l'unico modo di "liberarsi" della donna passi attraverso la prostituzione, facendo piazza pulita di complessi, tare e condizionamenti atavici. La donna che si prostituisce è la donna dalla mente libera tant'è vero che, nella convenzione, si dice una donna libera. Tutto questo non può essere certo giocato su un maschio. Non solo, ma ad un certo punto Enea diventa suora: una condizione esistenziale prettamente femminile, un passaggio addirittura capovolto rispetto al precedente. La suora è un personaggio che è legato a tutte le convenzioni, ai luoghi comuni, alla retorica del personaggio esclusivamente femminile della religiosa.

Attraverso questa chiave della bontà, dell'onestà, del candore, della purezza, della verginità, della vita espressa per Dio e per gli altri nasce questo personaggio, naturalmente portato al paradosso. Ogni volta che Enea si traveste, si identifica totalmente coi personaggi che recita: prima la becchina, con tutto il maschilismo, il cinismo e l'abitudine al mal cadavere che questo comporta; poi la medium; di colpo diventa prostituta - e vuole imparare a far la prostituta, il mestiere più difficile - poi suora e infine, all'interno di un discorso di pazzi, ritorna ancora ad essere becchina, che è il personaggio suo naturale, un ibrido che potrebbe essere maschio o femmina.

Adesso c'è un altro discorso da fare. Fin dall'inizio, ma allora per istinto, mi rifacevo al teatro popolare e il teatro popolare usa queste chiavi, questi processi verticali, come li chiamo io, queste possibilità di aprirsi orizzontalmente pur rispettando i canoni della ritmica. Io devo raccontare una commedia. Il personaggio per me è sempre epico nel senso brechtiano popolare. È pure vero che per me il personaggio è pretesto, ma attento, non è un burattino, è qualcuno che per essere credibile deve avere contraddizioni, spinte, contropinte. È dinamico, dialettico. È vero che io non mi preoccupo di tirare fuori gli umori viscerali, di travestire Franca da personaggio. Il nostro è il teatro del racconto, della rappresentazione ed è molto diverso. In scena Franca racconta delle situazioni attra-

verso i personaggi. E anche quando si introduce il personaggio ne fa la caricatura, lo scuote, lo apre, lo chiude. Quindi l'approccio verso il personaggio è sempre critico ed è questo che permette a Franca di ripetere una sua battuta usuale "in un teatro come il mio non devo entrare nei personaggi, devo starne fuori". Come nel personaggio di Enea - che sbanda fuoriesce e nello stesso momento in cui si realizza ha delle cariche, dei momenti tragici - Proprio per questa ragione Franca in molti casi recita nella stessa commedia due personaggi: per esempio nel Cristoforo Colombo nel primo tempo è Isabella, nel secondo Giovanna La Pazza, dove l'una - se vuoi - è l'opposto dell'altra e allo stesso tempo dentro ancora alle stesse cariche, madre e figlia, ma quest'ultima è uscita dagli schemi, dagli obblighi perversi e dalle ipocrisie che il potere impone. Non l'ho mica fatto a caso, per risparmiare un attore: mi serviva proprio questo conflitto.

A. V. Meldolesi definisce "una maschera unica" il personaggio femminile della balorda che corrisponde - secondo lui - al balordo maschile: l'Angela è quindi il corrispettivo femminile del Lungo. Fo - sostiene - costruisce questi personaggi, la coppia, per anni fino a quando la maschera unica si spezza, per acquistare un'autonomia di personaggio femminile. Questo succede con le opere femministe di Franca Rame.

D. F. Non sono opere femministe, sono opere sulla donna, non abbiamo mai fatto discorsi di parte, siamo sempre stati dialettici. Il femminismo ha dovuto stortare il bastone, ma in teatro guai se storti il bastone, diventi retorico, meccanico, unilaterale. C'è un titolo per queste opere: "Parti femminili," che è quello inglese che poi abbiamo adoperato.

A. V. Sei d'accordo su questa sua idea di maschera unica?

D. F. Si potrebbe anche accettare, però... Bisogna analizzare un attimo le linee dei vari personaggi. Prima di tutto vediamo che cos'è Angela. Angela è la grande sessualità. Come Il Lungo, appartiene alla categoria dei fregati, ma proprio mettendoli uno di fronte all'altro esplose la grande differenza, lo scatto. Entrambi sono all'inizio dei personaggi sfiduciati, vinti, fottuti. Il loro incontro

sviluppa una carica, proprio come nel positivo e negativo perché in verità hanno un positivo e un negativo dentro. Uno realizza il proprio prostituirsi nel gioco, cioè si fa fregare, fa il buffone e quindi nel degrado; l'altro nella bellezza, nella carica sessuale. Lui fa il cretino per farsi pagare - il famoso detto fa lo scemo per non pagare i debiti - l'altro è completamente diverso, cioè mentre quello del Lungo è un mestiere inventato, quello di Angela è un mestiere antico, un mestiere della condizione della donna, quello della prostituta. In realtà lei è convinta di non essere tagliata per fare questo mestiere, proprio perché ha ancora una dimensione umana, una capacità critica, e una dignità che non glielo permettono.

Quindi da un buffone ad una prostituta ci passa l'ira di Dio. È pieno di differenziazioni. Tutti e due si umiliano e mortificano se stessi, ma nello stesso tempo è diversa la posizione. Non si può andare così schematicamente, si può anche vedere questa maschera unica, ma diventa un'analisi letteraria. Quando devi scriverla poi, hai voglia, ad arrampicarti.

Il criterio della maschera unica non funziona neppure per Dafne, la donna di *Chi ruba un piede è fortunato in amore*: il suo personaggio anzi è in antitesi con quello del taxista. Allora vediamo... quasi sempre i protagonisti di queste commedie sono personaggi al limite della spinta centrifuga che ha la società, sono personaggi non omologabili, che hanno quel minimo di leggerezza dentro, di candore, di ribellione, che non si adattano, per cui vengono proiettati all'esterno e tutte le volte che cercano di rientrare succedono casini. È lì la chiave. Non possono vivere dentro alla struttura della società e non possono accettare d'altra parte questa società; questo non significa che siano personaggi simili fra loro. Non stanno alle regole, ma in modi diversi.

A. V. Esiste un'evoluzione nei personaggi femminili? Proviamo a passarli in rassegna: Luisa, una donna che sopporta rassegnata le angherie del marito e che non "vuole cambiare il sistema," Dafne che si sistema con un matrimonio piccolo-borghese, Elisabetta che rinuncia alla sua femminilità per mantenere il potere, caso estremo e limite la Bollini, che per aver il potere si adegua alla logica maschile e diventa un uomo. È cambiata la condizione della donna? Non mi sembra.

D. F. No no, io non parto mai dalla preoccupazione di realizzare dei personaggi particolarmente positivi. Te l'ho detto dall'inizio: io racconto delle storie dove i personaggi sono il motore delle storie.

A. V. *Ma io posso leggere attraverso i tuoi personaggi se esiste un'evoluzione.*

D. F. Sì, ma se non racconti che cosa voglio dire con la mia storia, il tuo personaggio diventa monco, senza le gambe e la testa. Prendiamo il caso dell'Antonia, quella di *Non si paga, non si paga*. Questa donna vive una serie di rapporti, più o meno contraddittori, con la società, col proprio marito, con la sua giovane amica che lei cerca di ammaestrare, con le forze dell'ordine in genere, con il potere, con i direttori dei supermarket. Tutta questa gente che si muove intorno ad Antonia è un po'... come nella pittura, dove per valorizzare un grigio devi metterci un giallo o viceversa; perché tu possa realizzare il valore di un verde devi metterci un rosa, un colore che faccia opposizione oppure mediarlo attraverso un contrasto un conflitto un segno, uno spazio e via dicendo. I personaggi non vivono per se stessi, vivono sempre in conseguenza del rapporto cronamico, dialettico, di opposizione che tu gli imponi. Scattano grazie a queste sollecitazioni che tu dai e l'un l'altro si appoggiano, si legano, si oppongono.

Ti voglio fare un esempio. Io ho da raccontare una storia come quella di *Non si paga, non si paga*. È la storia del problema di tante famiglie in Italia, specie cinque o sei anni fa, di dover correre appresso ai salari. C'erano addirittura le espropriazioni - come le chiamavano giustamente gli operai - della busta paga. Gli operai combattevano per avere degli aumenti; appena l'aumento scattava, scattava subito anche il prezzo dei prodotti alimentari di prima necessità, annullando completamente le conquiste fatte. Non soltanto, ma quando si tornava dalle vacanze - era ormai un fenomeno famoso - c'erano licenziamenti in tronco, lo scatto degli affitti, la cacciata della gente da interi rioni e nello stesso tempo l'aumento delle derrate e del loro prezzo. I sindacati vanno *in pirlosi*, non inventano niente, sono vetusti, si vede poi dai Cobas che invece lottando corporativamente danno delle stangate molto più dure di quanto abbiano saputo fare loro in anni e anni. Il sindacato è diventato un avvocato, intermezzo fra il padro-

ne e l'operaio, che cerca di tener calmo più l'operaio del padrone. Un'altra cosa: si diffonde la cosiddetta "letteratura dell'accettazione" che comincia da questi bellimbusti, tipo giornalisti paradossali, Bocca in prima fila che cerca di condire via il problema del rinnovo passando sopra le teste di tutti. Tutto quello che succede addosso agli operai è un tasso brutale che l'economia deve far pagare pure a qualcuno, se no muore, se no non si rinnova. Questo cinismo di vedere i casi della morte e della vita come un processo di miglioramento quasi del tessuto umano e della civiltà degli uomini. Bisogna sacrificarsi e sacrificare i più deboli, come nella storia delle classi animali dove il vecchio leone deve morire per far posto ai giovani. Ecco: io devo raccontare questa storia, questo è il mio tema. E allora che cosa faccio? Invento un paradosso: l'assalto al supermercato. Lo invento io, non esiste, non è ancora avvenuto. Devo inventare quella che teatralmente si chiama la situazione. Devo inventare una condizione che mi permette di raccontare questi fatti e naturalmente i conflitti che ci sono all'interno della classe operaia in conseguenza di questa situazione. Come risolverli? Che cosa inventare? E allora mi immaginavo delle donne, quasi tutte donne perché sono loro che ancora oggi gestiscono la busta paga che il marito gli passa e si devono arrangiare a far quadrare il bilancio e che disperate si trovano in un supermarket e allora ho immaginato questa storia: una famiglia dove c'è una donna che va al supermarket e che si trova coinvolta in un grosso casino. Scatta qualcosa per cui ad un certo punto dice basta: se prima pagava il prezzo vecchio delle derrate, ora s'incazza e porta via anche dell'altra merce che serve a riscaricarla di tutto quello che ha pagato in eccedenza prima. La polizia naturalmente interviene. Si tratta quindi di una rapina in grande stile, una rapina di massa, che poi è diventata la disubbidienza civile, ma questo termine è nato in conseguenza di questi fatti, ti racconterò poi, è incredibile la forza che può avere il teatro in queste cose. E allora cosa invento? Il marito, quello che passa la busta paga e non se ne frega di niente. È tutto legato invece al vecchio schema del partito comunista italiano e a quelli che erano i valori borghesi, cioè l'onestà, "io non ho mai firmato una cambiale, io non sono mai andato in protesta, l'onestà, prima di tutto, piuttosto mi uccido che non pagare i debiti," questo vecchio operaio prossimo già alla pensione, un po' stalinista evidentemente, legato all'idea di un partito che anche se sbaglia è un po' come l'errore del prete, insomma non

si mette in discussione - l'immagine cioè dell'operaio onesto e integro, dalla morale intoccabile e la cui visione cattolica entra nell'ambito familiare, e tocca il problema delle donne. E abbiamo così una donna che, scontrandosi con la realtà, butta via tutti questi canoni meccanici; un uomo che gli si aggrappa ma sente sgretolare tutto; una donna timida, una ragazzina appena sposata con un operaio meridionale. Il meridionale è molto più incazzato perché ha una realtà dietro che lo spinge, ha anche dentro il problema razziale, è venuto qua in due camere d'affitto, si è appena sposato, deve tirare avanti una famiglia ed è in fondo la coscienza operaia senza remore, che è sì di sinistra, legata ai sindacati, però non li giustifica fino in fondo perché ha anche più cultura, libreria intendo, del vecchio. Ha studiato di più di quanto non abbia studiato l'operaio che è ancora canonico, all'interno di certe regole e certi luoghi comuni della morale.

C'è un conflitto tra questi personaggi : come ci sono due operai, come ci sono due donne di casa, così ci sono anche due poliziotti, il carabiniere che è a livello del vecchio operaio e il poliziotto meridionale che ha studiato anche lui e che fa il doppio con l'operaio giovane, che magari ha anche la licenza tecnica o è un perito e che deve fare l'operaio perché il suo pezzo di carta non gli serve a niente. Allora io ho questi personaggi che mi nascono, attenzione - non è che io faccia nascere prima i personaggi e poi l'azione - mi nascono tutti in conseguenza di una storia che devo raccontare. Il conflitto me lo dà la problematica del racconto, ho questi temi da svolgere, mi trovo i personaggi adatti. Poi - attenta - i personaggi sono loro che stortano anche nella loro contraddizione la storia. Diceva Cechov che a volte lui partiva nel raccontare una storia e non sapeva neanche dove andasse a finire, ma erano le situazioni che conducevano i personaggi, i personaggi che gli svolgevano le storie, le storie che gli ricreavano contropersonaggi, che stortavano contraddicevano gli stessi personaggi, cioè lui si trovava di fronte di sera un personaggio che non era assolutamente quello che aveva tessuto al mattino. Ecco cos'è la riscrittura: un testo non si scrive da sinistra a destra, ma dal centro, in avanti; storie che cominciano con un andamento poi cambiano del tutto, la prima parte salta completamente e ne devi scrivere un'altra perché non regge più rispetto all'ultima.

Questi personaggi sono tutti *deus ex machina* in concorrenza fra di loro. Come nel teatro greco sono i protagonisti e, come nel teatro greco, l'attore prin-

cipale recita tutti i ruoli. I personaggi delle mie prime opere tendevano al surreale, mentre questi arrivano al concreto. All'inizio cioè c'è un teatro paradossale, addirittura con certe chiavi metafisiche, mentre ora siamo arrivati al... neo-realismo nel teatro con degli agganci alla realtà molto più profondi. Questo è il cambiamento. Questa donna è vera.

Quello che io ti ho raccontato è avvenuto davvero nella realtà, la realtà me l'ha copiata, a Milano gruppi di operai hanno invaso i mercati, hanno fatto l'esproprio e sono stato proposto dal pubblico ministero di incriminazione durante il processo contro di loro perché io ero stato il mallevatore di questa situazione.

Avevo scritto il copione per un'azione reale. Non era finzione. Allora se c'è stato un trapasso è perché le cose che ora racconto sono più legate alla realtà, meno paradossali e quando si arriva ad un paradosso come in questo caso è un paradosso per spingere più in evidenza la follia della realtà. Comunque, quello che mi interessava già allora e mi interessa ancora adesso e forse di più sono le problematiche che io realizzo attraverso delle storie. Le storie mi conducono dei personaggi, i personaggi poi a loro volta mi raccontano ancora la storia. Non è schematico da destra a sinistra, è sempre un andare avanti e indietro nei problemi. Questo in generale.

Per quanto riguarda, poi, storie come *Una giornata qualunque* o *Una coppia aperta* c'è un altro aspetto importante da definire: quelle, infatti, sono storie che addirittura sono dentro alla mia vita, alla vita dei miei amici. C'è dentro il problema di come fare a vivere insieme e nello stesso tempo non affossare il matrimonio in una ripetitività vacua, senza invenzione, senza fantasia. Raccogliere gli stimoli e proiettarli sembra impossibile, uno dei due diventa sempre vittima e allora c'è questo bisogno di non vivere soltanto la problematica della coppia ma vivere delle altre cose intorno.

Una delle cose che ingessano la vita è il fatto di fermarsi esclusivamente sul problema di vivere insieme, un uomo e una donna. *Una giornata qualunque* è la storia di una donna che gioca tutto sul suo uomo, suo marito - questo è il gioco tra me e Franca - lei sostiene che ha dimenticato suo marito, ma non è vero, tant'è che alla fine dice io dico che non l'amo, però l'amo sempre, e poi tutto diventa così ossessivo che lei si accorge solamente attraverso una telefona-

ta esterna di una che si vuole suicidare che ci sono anche altri valori. C'è anche l'amicizia, il parlare con altre donne, il problema degli altri e via dicendo. Che cos'è questo? Cosa credi, che sia scritto sapendo dove vai a finire? A me la telefonata di quella che si suicida è venuta in mente dopo dieci giorni che stavo scrivendo. L'ho scritto velocemente questo pezzo, in quindici giorni, perché avevo visto un monologo di un tedesco realizzato ad Edimburgo di una donna che è in casa, immalinconita dal suo vivere quasi ritualistico: va al gabinetto, si fa il tè, legge il giornale, ascolta la musica, balla, fa un po' di ginnastica e alla fine finisce che si suicida. Prende le pillole, le conta, con la stessa ritualità.

E allora ho pensato che questo fosse uno spunto per polemizzare con quel discorso di annichilimento, che non esiste una vita soltanto così immeschinata bruciata vuota, che ci sono sempre delle contraddizioni, dei conflitti; anche nel momento della disperazione più nera ci sono sempre dei momenti di contrappunto a queste cose, specie se c'è una ricchezza minima dentro alle persone e che in fondo quando uno si suicida è perché non sono venuti questi salvamenti che sono dentro ad ognuno di noi.

E qui è il discorso appunto di una che vorrebbe eliminare la vita, e la vita le corre appresso, con le telefonate, persino con due rapinatori che entrano in casa nel momento in cui sta per suicidarsi per portarle via gli ultimi soldi e la collana. Insomma io scrivo perché ho dei bisogni, di raccontare delle cose e dei fatti. Alcune volte non so nemmeno io quali sono i miei bisogni, molte volte non so qual'è la storia che andrò a raccontare, perché per me raccontare in teatro certe volte è il modo per poter lievitare dei bisogni che non conosco.

Faccio della terapia, dell'autoterapia, sono sollecitazioni, io mi provo e mi vengono fuori delle problematiche. Il tema per esempio de *Il ratto della Francesca* è nato dal problema dei rapimenti.

A. V. Ma è interessante il personaggio di lei.

D. F. Certo, e mi è venuto in mente perché c'era questa Bolchini, la quale è un personaggio tipico di una nuova società di ibridi terribili, di queste donne - come dicevi - che assomigliano sempre di più all'uomo, ma che rimangono sempre delle maghe.

A. V. Delle maghe come Circe?

D. F. Sì perché ad un certo punto acquistano quel potere verso l'uomo, verso la società e verso tutto, tramutano addirittura in porci gli uomini, dopo averli adoperati, però sono sempre terribilmente labili, facilmente diventano preda dell'Ulisse che le sgomina e le riduce ad un pianto. Nonostante questa sia una donna completamente vincente, che usa addirittura la sua segretaria, per duplicare se stessa. La segretaria ha imparato i modelli esterni e lei lascia andare avanti tutta la storia, una specie di immagine vincente e disperata di una società orrenda, del paradosso. Anche quella è una storia per esempio che funziona benissimo, ma è fuori tempo: è troppo presto. La gente ride, rimane presa, elettrizzata, però la commedia alla fine non fa scandalo. E nel teatro oggi bisogna sempre fare scandalo, bisogna acchiappare qualche cosa sull'emotivo, perché è una proiezione anticipata.

A.V. Mi sembrava un'opera attualissima, invece.

D. F. Certo che è attuale, ma forse è un fenomeno più della società americana che della nostra. Nella nostra un caso come quello della Bolchini è eccezionale, supereccezionale. In America di questi casi ne esistono diecimila. Non siamo ancora arrivati a quel momento.

2. I PERSONAGGI FEMMINILI DI FO SONO LO SPACCATO DELLA SOCIETÀ

Se è pur vero che Fo nel suo teatro non è direttamente interessato all'analisi dei personaggi femminili, ma solo alla storia da raccontare, la lettura attenta delle sue opere offre, paradossalmente, un paesaggio femminile estremamente ricco ed unico nell'ambito del panorama teatrale italiano. Seguendo le donne di Fo dal '60 ad oggi si ha così uno spaccato della nostra società, un quadro fedele e critico di satira al femminile, con tutte le contraddizioni, le spinte, gli stimoli e le sofferenze sostenute dal pianeta donna per uscire da un'ideologia imperante comunque ancora oscurantista e maschilista. I personaggi femminili nel teatro di Fo hanno subito la stessa evoluzione costante delle sue opere. La denuncia politica che nei primi lavori è ancora benevolmente ironica, diventa più aspra e circostanziata. Da un punto di vista formale si riduce la ricerca degli effetti comici a favore di una critica più radicale del regime e delle istituzioni. Il superamento del "manierismo" stilistico delle prime farse a favore di una struttura compositiva più complessa come quella delle commedie, porta con sé dei cambiamenti radicali nel contenuto e nella caratterizzazione dei personaggi. Sulle scene appare per la prima volta - come fa notare Puppa - "un gruppo socialmente determinato, non più il concentrato precedente di tipi fissi-absurdisti"¹ ma i primi balordi di periferia, le prime svampite pure loro ai margini della società e che vivono di espedienti, in uno spaccato descrittivo di un mondo "semiproletario" a cui Fo guarda con grande simpatia umana e che contrappone a quello dei ministri e dei potenti.

Già nelle prime opere la donna è protagonista o, comunque, indispensabile coprotagonista. Anche quando gioca un ruolo "da spalla" rispetto al personaggio maschile dominante, in realtà assolve ad una funzione essenziale nella poetica teatrale dell'autore: rappresenta cioè l'altra verità storica, quella popolare, quella degli oppressi o dei perdenti, contrapposta alla logica della storiografia ufficiale. Questo ruolo femminile, già individuabile nei primi esperimenti teatrali degli anni '50, si è poi meglio definito col passare degli anni, ed è diventato centrale nelle ultime commedie. L'evoluzione dei personaggi femminili di Fo è cioè andata di pari passo con il suo teatro che, da ironica narrazione demistificatrice, si è trasformato in polemica controinformazione politica.

² Puppa, p. 37.

Nel primo teatro di Fo i personaggi femminili erano spesso ingenui, poco o nulla consapevoli dei meccanismi sociali e la loro naïveté, come nel carattere maschile del balordo, permetteva di rivelare verità scomode e di denunciare ingiustizie sociali. Basta pensare all'Angela di *Gli arcangeli non giocano più a flipper*, candida e dolcissima nonostante la sua professione di prostituta. Schiette e intraprendenti, ma sempre escluse dal potere, le donne erano relegate nell'ambito familiare e delle relazioni personali: agivano cioè, come la Luisa di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* nel mondo del privato piuttosto che in quello pubblico.

Ma verso la fine degli anni '60, con la rivoluzione culturale del "movimento" e del femminismo, le donne entrano di prepotenza in un mondo di più vaste relazioni sociali.

Nasce così il personaggio di Antonia in *Tutti uniti, tutti insieme* e più tardi quello della giornalista in *Morte accidentale di un anarchico*. L'immagine convenzionale della donna angelo del focolare subisce un duro colpo: l'iconografia classica della Madre e Sposa fedele scompare, sostituita da una donna nuova, responsabile e consapevole della realtà che la circonda.

Nonostante la modernità dei ruoli - proletaria, piccolo-borghese o regina - la donna di Fo rappresenta purtuttavia il mondo femminile con il suo condizionamento atavico e secolare e la sua esclusione dal potere. Appartiene cioè alla categoria degli oppressi e, anche se regina, è comunque vittima di un sistema gerarchico e politico profondamente maschilista.

3. FRANCA RAME, UN APPORTO DETERMINANTE

Non va certo sottovalutata, in questa nuova fase, l'influenza di Franca Rame che contribuisce in modo sempre più determinante alla creazione dei personaggi femminili, discutendone la problematica e intervenendo nella stesura dei testi. Fo ne parla dettagliatamente in alcune interviste: "Non avrei mai potuto scrivere personaggi femminili abbastanza solidi e, senza voler fare il modesto, di un certo peso, se non ci fosse stata Franca... . Lei è sul piano della critica e del grande orecchio teatrale, addirittura mostruosa. Non le viene a caso, dipende dal fatto di essere nata sul palcoscenico, quasi fisicamente, e di aver così

respirato ancora inconscia la dimensione della rappresentazione.”³

L’apporto di Franca Rame non si è limitato all’aspetto tecnico e drammaturgico del teatro di Fo; anzi, col passare degli anni la sua presenza femminile e femminista ha acquistato maggior spessore ed importanza, influenzando soprattutto sull’ideologia femminista dei personaggi. Ed è così che “la svampita” delle farse e delle commedie, la “bellona” ingenua lascia il posto a caratterizzazioni più complesse e sofferte. Accanto alla comicità stralunata dell’Enea di *Settimo: ruba un po’ meno* troviamo anche la sofferenza disperata della Maria di *Una donna sola* o dell’Antonia di *Una coppia aperta*. Personaggi femminili ideati e scritti - dice Fo - “proprio con Franca, non addosso a Franca.” E l’apporto della Rame, ribadisce l’autore, è insostituibile, sia dal punto di vista contenutistico che formale: “mi è impossibile pensare la scrittura di un testo da lei recitato, senza di lei, senza aver pensato le sue chiavi, i suoi modi espressivi, la sua grande carica e personalità di teatrante, sia comica che drammatica.”⁴

Costante nel teatro di Fo è lo sforzo di rappresentare la donna vera, reale, calata nell’attualità storica, al di fuori di ogni stilema convenzionale o retorico. La galleria di ritratti femminili è ricca dei personaggi più diversi, tutti paradossalmente comici nella loro sofferata umanità: la donna succube del marito e dei figli (*Una donna sola*); la donna finta liberata (*Coppia aperta*); la “fricchettone” (*Una mamma fricchettone*); la madre del terrorista; la donna sola (*Una donna sola*) o la regina infelice (*Quasi per caso una donna: Elisabetta*). Fino alla terribile Bollini de *Il ratto della Francesca* che ha finalmente conquistato il potere adeguandosi alla logica maschile o alla dolente Giulia di *Una giornata qualunque* che non riesce neppure a portare a termine il suicidio.

Per enfatizzare l’assurdità della nostra storia e smantellarne pregiudizi e colossali ignoranze, Fo ricorre al paradosso, alla caratterizzazione stralunata. Nelle opere del primo periodo prevale così un linguaggio comico ricco di metafore, iterazioni, ed eccessi verbali che tengono anche presente la lezione dei nostri autori teatrali cinquecenteschi. Nelle opere più tarde l’autore si accosterà ad una prosa più asciutta e “neorealistica,” maggiormente ispirata ad una quotidianità esistenziale “qualunque.”

³ “Conversazione con Dario Fo,” in *Il teatro politico di Dario Fo*, (Milano: Mazzotta Editore, 1977), p. 148.

⁴ *Il teatro politico di Dario Fo*, p. 150.

Il problema della rappresentazione teatrale del personaggio femminile ha sempre costituito per Fo una sfida e uno stimolo. Se il teatro italiano pecca ancora e sempre - secondo l'autore - della pericolosa lezione naturalista ottocentesca, la rappresentazione della donna è sicuramente la più problematica. Inoltre i personaggi femminili sono molto difficili "perché la chiave di realizzazione del personaggio donna, femmina, nel teatro, è tuttora la più convenzionale." "Per quanto riguarda la 'parte' femminile" precisa Fo "siamo ancora veramente a una chiave quasi razzista. Non per niente *Les Bonnes* di Genet viene recitato più facilmente da uomini travestiti che non da donne, perché la chiave del personaggio femminile è ancora condizionata da una visione idealistica, romantica del ruolo e da una recitazione tradizionale, naturalistica."⁵ La difficoltà è sempre quella di riuscire a recitare i testi epicamente e non naturalisticamente. Il problema si pone in termini concreti soprattutto quando le opere di Fo vengono rappresentate all'estero dove, per retaggio culturale, prevale l'interpretazione realistica. Dice l'attore a questo proposito:

"Io sono riuscito a far recitare attori piuttosto noti in Belgio, in Francia, in Svezia, in Norvegia, quando ho fatto delle regie fuori; dove mi trovavo a mal partito, dove veramente i ruoli femminili erano un disastro, era proprio quando dovevo inserire la chiave di una certa situazione, che è propria di Franca, un tempo teatrale, un'aggressività o un buttar via, che fanno parte veramente di una situazione, che è di qualità, ma anche culturale, che queste attrici non hanno... Finisce sempre insomma che queste attrici straniere, per poter reggere il personaggio, si risolvono ad usare dei mezzi che sono sopra le righe e che sbandano, cadono nel farsesco, nel teatro-boulevard e via dicendo. Mancano della sapienza, e quindi della cultura epica che permette il grande distacco dal ruolo che ti fa essere sempre nella situazione critica di creare ritmi e contro-tempi, e ti fa avere il coraggio di buttare via: la difficoltà è sempre quella di riuscire davvero a recitare epicamente, e non naturalisticamente, quei testi."⁶

⁵ Il teatro politico di Dario Fo, p. 152.

⁶ Il teatro politico di Dario Fo, pp. 151-2.

4. LE FARSE SVELANO L'ASSURDITÀ DELLA LOGICA DOMINANTE

Le donne sono già presenti nel primo lavoro di Fo, il *Poer nano* del 1952, uno spettacolo costituito di monologhi radiofonici, recitati poi al teatro Odeon a Milano, e che segnano il debutto ufficiale dell'autore-attore nel teatro italiano. La Teresina di "Il 999 dei mille," per esempio, è già un'evidente denuncia dell'ottusità maschilista. Alla fine del decennio Fo affronta la farsa, un genere con strutture e caratteri strettamente codificati.⁷ La donna è presentata nelle situazioni affettive più stereotipate: la coppia gelosa, il triangolo amoroso, il padre patriarcale e il marito arrabbiato. I meccanismi della farsa ridicolizzano l'ipocrisia dei ruoli sessuali e dell'istituzione matrimoniale.

Viene introdotto il carattere della "stordita", modellata sull'esempio maschile del "balordo" e che sarà poi ampiamente utilizzata nelle commedie. La vecchia Marcolfa, cameriera tuttofare dello squattrinato Marchese di Trerate, ne è un esempio illuminante: il personaggio femminile serve cioè a svelare l'assurdità della logica dominante e per fare ciò si serve di un linguaggio popolare, che utilizza le strutture comiche del varietà, e che alterna il grottesco al paradosso e al più banale senso comune. Ne *Gli imbianchini non hanno ricordi* appare la "stordita gelosa," cioè la moglie che per gelosia (come quella di *Non tutti i ladri vengono per nuocere*), trasforma addirittura il marito in manichino. La tematica, priva di logica e di realtà, è al limite del paradosso.⁸ Lei, pur di farlo felice gli

⁷ Nata nel XV secolo probabilmente dalla scena giullaresca, la farsa trova i suoi lontani antecedenti nel teatro greco e romano. Di contenuto schiettamente comico-burlesco, più breve della commedia e spesso usata come riempitivo di altri spettacoli, era destinata ad un pubblico plebeo. La fortuna del genere fu ovunque immensa; si modificò col passare dei tempi, perdendo la sanguigna comicità delle origini per trasformarsi in un tipo di spettacolo fondato sulla meccanica riproduzione di figure, macchiette, situazioni comiche elementari, automaticamente capaci di provocare il riso. La sua progressiva evoluzione portò alla nascita della pochâde settecentesca e del vaudeville.

⁸Già un attento osservatore come Salvatore Quasimodo notava, nel lontano giugno 1958, l'elemento metafisico-surreale che permeava il teatro di Fo. "Le composizioni di Dario Fo, da *L'uomo nudo* e *L'uomo in frak* a *Non tutti i ladri vengono per nuocere* a *Gli imbianchini non hanno ricordi* giocano su tasti surreali non trascurabili, su quel surreale che partendo dalla tradizione popolare scivola o s'addentra nella raffinatezza di 'contrasto' del simbolismo e del decadentismo. Dario Fo ha sempre un suo piccolo inferno letterario da spegnere sul palcoscenico; e l'acquazzone reale arriva spesso a tempo giusto su arsurre e finzioni da tempi ottocenteschi. Il nome di Feydeau non è comunque alle origini della sua 'macchina' teatrale: il supplizio del grottesco e, perché no, del metafisico, ha altre fonti, più sottili, più traducibili nella sensibilità moderna. *Gli imbianchini non hanno ricordi*, in questo senso, è l'espressione più immediata di questa sua continua ricerca del 'superfluo metafisico' in esseri umani di scala primitiva," "Tre farse di Dario Fo," *Tempo*, 1, 7, 58.

compra una casa di piacere, in modo che “il suo Giorgio” abbia a disposizione per gli studi sulle civiltà orientali e la poligamia un intero stuolo di donne compiacenti: “Sì, lo so che le sembrerà un po’ strano... ma le avevo detto poco fa che mio marito si interessava di studi sulle civiltà orientali... . Purtroppo Giorgio non aveva i mezzi per potersi recare in Asia per seguire da vicino le abitudini e le tradizioni di quei popoli... . Ho comprato in blocco una casa di piacere... ”⁹

Ma la “casa di piacere,” invece che un luogo di studi, diventa un luogo d’amore. Le prostitute si innamorano del padrone e dopo la sua morte, sono costrette dalla moglie a riprendere la loro attività, cioè a “produrre.” Si ribalta la situazione della moglie: da sfruttata diventa sfruttatrice: “L’unico guaio è che quelle sciagurate hanno finito per innamorarsi tutte quante del mio Giorgio e allora addio tranquillità domestica... c’è voluto proprio che morisse perché tornassero a fare giudizio... e rimettersi a lavorare come si deve... sì a lavorare come facevano prima, mica posso mantenerle gratis... ”¹⁰ In maniera analoga, nella farsa *I tre bravi* Fo ribalta la situazione classica della *pochâde* ottocentesca: le tre verginelle “anemiche e linfatiche” terrorizzano gli spaventosi bravacci posti dal padre a loro difesa cercando disperatamente di sedurli. La scena si apre con il coro, misto di toni lirici e prosaici, delle fanciulle oppresse:

Siam tre sorelle anemiche linfatiche ma nubili
per via che non sappiamo cos’è l’amor
siam figlie plurigeniche di un padre univedovo
che fa per lucro il bachicultor.
Quanti sospir ci fuggono dall’esofago
per i singhiozzi abbiamo la raucedine
ché prigioniere noi siamo dentro questo maniero
lungi dal mondo pagano e leggero.¹¹

Il riferimento alla repressione paterna e alla violenza subita dalle figlie è sì funzionale alla comicità del genere, ma è comunque volutamente ironico, specie nel ricorso ad un linguaggio dissacratore di valori tradizionali come la verginità o l’obbedienza paterna.

⁹ Le commedie di Dario Fo, VI, p. 57.

¹⁰ Le commedie di Dario Fo, VI, p. 58.

¹¹ Le commedie di Dario Fo, VI, p. 69.

5 LE COMMEDIE, CRITICA CORROSIVA DEL REGIME

Con le commedie il discorso politico di Fo si fa più corrosivo, la critica del regime più radicale. Sono continui i riferimenti agli scandali dell'Italia di quei tempi, e agli eventi della grande politica internazionale. I protagonisti appartengono quasi sempre al proletariato: sono i "balordi," quelli che vivono al margine della società, campando di espedienti. Il Lungo de *Gli arcangeli non giocano più a flipper* ne è un esempio significativo. È lo svampito, il finto stupido che riesce a sbarcare il lunario grazie alla sua furberia. Accanto al balordo viene introdotto un nuovo personaggio femminile, la balorda che, rispetto alle caratterizzazioni precedenti della farsa, si arricchisce di una nuova connotazione sociale. Insieme i due rappresentano, a detta di Meldolesi, "una maschera unica" che si troverà, sotto forma diversa, in varie commedie: "la coppia testimone, nel teatro di Fo, si traveste di continuo, è la coppia di vita, la coppia di Maria e Gesù, la coppia dei genitori del P.C.I., la maschera è unica sempre."¹² La maschera unica scomparirà solo quando Franca Rame comincerà a intervenire in maniera più significativa, seppur indiretta, nella stesura dei testi di Fo, e cioè verso la fine degli anni '70.

La prima balorda delle commedie è l'Angela, "una biondona lunga con una faccia incredibilmente pulita"¹³ che ha scelto la professione della battona per una sorta di rassegnazione sociale: "... vedi, per una donna, quando fa scena e basta... com'è per me... la maniera di far soldi, gira e rigira, camuffala come vuoi, è sempre quella. Ma per un uomo... ." ¹⁴ L'Angela ha già in sé tutte le caratteristiche che poi troveremo sviluppate o elaborate nelle commedie seguenti: è ingenua e sprovveduta, fundamentalmente buona e generosa, sentimentale, poco informata sulla realtà socio-politica e, soprattutto, usa un linguaggio popolare, ricco di proverbi e luoghi comuni, con colorite espressioni idiomatiche lombardo-padane o dialettismi vari: "e se non siete d'accordo, fuori anche voi... Anda!... Oh! Anche tu Pope, sloggia... ma va' a mori' amm... ."

Frequenti i riferimenti erotici, sempre giocati sull'ambiguità paradossale del nonsense: "Io mi ricordo che da ragazzina ero talmente sviluppata che a 15

¹² Meldolesi, p. 97.

¹³ Meldolesi, p. 21.

¹⁴ Meldolesi, p. 27.

me ne davano 5... 5000, in contanti.” O il sermoncino didascalico: “... E l’ignoranza è proprio il peggio male che ci sia... Mio padre diceva sempre che un uomo o una donna, se ha la malattia dell’ignoranza, gli succede come a quelle piante che non fanno foglie; diventano pali. Io sono diventata storta anche come un palo...”¹⁵

La Luisa di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* del 1960 è la classica donna vittima, rassegnata a sopportare le angherie e le violenze del marito-padrone: “... a parte il fatto che ti piace bere... ogni tanto mi fai le corna... me le suoni... ma io non voglio cambiar sistema. Per me va bene così.”¹⁶ Luisa non mette in discussione la figura del marito prepotente, *macho* e fanfarone, con amante la dirimpettaia. Pur cosciente della meschinità del compagno, della sua furberia volgare ed opportunistica, lo aiuta e ne è complice, proteggendolo nel momento del pericolo contro la polizia, ubbidendogli quando lega nel solaio il sosia. La sua ribellione è un fatto tutto personale, segreto: si manifesta nella relazione che intrattiene di nascosto col sosia per tutto il tempo in cui lui vive nella loro casa. Non ha il coraggio di accampare diritti, o di dire la verità e nemmeno la sfiora il dubbio di poterlo o doverlo fare. In Luisa non esiste ancora nessun desiderio cosciente di ribellione né alcuna istanza di autodeterminazione politica o femminista. La donna è la compagna del suo uomo, nel bene e nel male e se denuncia certe ingiustizie, lo farà solo nell’ambito familiare, più come lamentela o sfogo personale che non come rivendicazione sociale.

La commedia è strutturata, seguendo lo schema plautino, sullo scambio di identità di due persone diversissime, un prete in crisi di amnesia e un gangster suo sosia che cerca di approfittare della situazione. Luisa, tipica donna del popolo che conosce l’arte dell’arrangiarsi, costituisce il polo erotico tra i due uomini. Immersa in cupe atmosfere da *black comedy* e da bassifondi nostrani, la commedia è giocata su una serie di azioni rapide e continue, con entrate e uscite geometriche di personaggi, mondi e linguaggi antitetici: si passa dal latino del padre alle canzoni interventiste del sosia. La figura di Luisa, mantiene ancora un ruolo secondario rispetto alla struttura della commedia ricca di gag e colpi di scena, travestimenti e equivoci.

¹⁵ Meldolesi, p. 28.

¹⁶ Le commedie di Dario Fo, I, p. 115.

Chi ruba un piede è fortunato in amore del 1961 introduce un personaggio femminile socialmente diverso. Dafne non appartiene alla classe operaia; fa invece parte della borghesia rampante degli anni '60. È la moglie di un imprenditore edile. Bella, ricca ed elegante, ha un passato non troppo luminoso di modella per artisti. Riscattata socialmente dal matrimonio importante, è in realtà una balorda "attualizzata," cioè adeguata ai tempi. La situazione è qui centrata sul classico triangolo amoroso alla Feydeau: la moglie è l'amante dell'amico-socio in affari del marito che a sua volta ha come amante la signorina-segretaria. Tutti i personaggi fanno parte del gioco, dal marito corrotto e avido di denaro alla segretaria vanesia e "sensibile" al potere del capo, caricatura-emblema della segretaria del boom industriale italiano degli anni '60. Personaggio da varietà, viene descritta con una serie di atteggiamenti squisitamente "femminili": "tutta gattona scandalizzata, delusa, sbatacchia le palpebre." Dafne, coerentemente col suo personaggio melodrammatico da operetta buffa, usa un linguaggio da fumetto rosa: "lo so che si è comportato in un modo disgustoso, ma io lo amo ancora. Lo disprezzo, ma lo amo... anche se lui non mi ama più" o ancora: "tutti mi abbandonano: prima l'uomo che amo, poi quello al quale avevo chiesto aiuto... fra poco anche mio marito... per di più, stamattina se ne sono andate la cameriera e la cuoca..."¹⁷

Dafne è un nuovo tipo di balorda. Come il Lungo, è furba e allo stesso tempo sprovveduta, ma non vive più di espedienti e non tira a campare alla giornata. Si è invece sistemata sposando un riccone e conquistando così rispettabilità sociale. Come balorda, intatta rimane la sua funzione demistificatrice: tramite Dafne e i suoi paradossi, l'autore prende di mira infatti una certa fascia sociale dell'Italia del boom industriale. Dafne, nel secondo atto, con uno di quei capovolgimenti di situazione cari a Fo, costringe marito fidanzato ed amante a servirla come una regina: li ammanetta, li costringe a danzare insieme mentre se ne sta stretta stretta al suo amore Apollo e infine li spedisce pure in prigione.

Balorda per eccellenza è l'Enea di *Settimo: ruba un po' meno*, una beccina buona e ingenua, vittima degli scherzi dei suoi colleghi. Come il Lungo, è una sottoproletaria e come lui passa attraverso ad una serie di equivoci e travestimenti: viene scambiata per una prostituta solo per aver indossato un abito diverso. Coinvolta in una speculazione immobiliare ai danni del cimitero presso

¹⁷ Le commedie di Dario Fo, I, p. 212.

cui presta servizio, e dopo una serie di trasformazioni e scambi d'identità arriverà finalmente ad una illuminante presa di coscienza: "a me non ce la farete a mettermi l'elica in testa né gli occhiali verdi per farmi mangiare la paglia e farmi credere che sia erba." Enea, ormai disincantata, ha sviluppato una coscienza critica che le permette di vedere gli scandali che la circondano. A proposito del suo personaggio, è stato notato che il fatto che sia donna non crea una differenza sostanziale rispetto al discorso di fondo della commedia sull'abusivismo edilizio. Ma è invece interessante che sia una donna ad essere comunque la protagonista: la sua presenza evidenzia l'atteggiamento oppressivo degli uomini nei confronti del sesso femminile.

Anche Isabella, la volitiva protagonista di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, non affronta certo una problematica squisitamente femminile o femminista. Regina della reazionaria Castiglia, maritata all'ottuso Filippo I, rappresenta un personaggio progressista e illuminato nell'ambito di una corte bigotta e codina, contraria ad ogni innovazione scientifica e tecnologica. Isabella si oppone alla politica oscurantista di Filippo I che cerca di espropriare Arabi ed Ebrei con le più illogiche motivazioni. L'approccio della regina è certamente più razionale: consapevole dell'*impasse* economica della classe feudale, è favorevole ad un'alleanza con l'emergente classe mercantile. La figlia, Giovanna la Pazza, garantita dalla sua follia e dal ruolo sociale che riveste, è invece la portatrice di verità. Antesignana del personaggio del Matto di *Morte accidentale di un anarchico*, il suo ruolo ancora una volta trascende il genere sessuale per assurgere a simbolo di verità demistificatrice e dissacrante. Spesso questi personaggi femminili soffrono di un'ambivalenza di fondo, in quanto la connotazione ideologica va al di là dell'identificazione sessuale. Paradossalmente potremmo definirli "attanti," transessuali o unisex: la loro funzione, come Fo ci ha ampiamente dimostrato, non è certo determinata dal sesso, quanto piuttosto dalla struttura dell'opera. È indubbio comunque che esiste nel teatro di Fo un graduale approfondimento della problematica femminile a cui l'autore dedica sempre più attenzione e spazio man mano che il suo teatro diventa più politicizzato.

6. IL TEATRO POLITICO DEGLI ANNI '70

Sono gli anni '70: la rottura col PCI e con l'ARCI porta alla costituzione del Collettivo teatrale *La Comune*, la cui finalità precipua è quella di realizzare un teatro essenzialmente politico. Lo spettacolo diventa un mezzo di crescita politica e di controinformazione: "Quando i fatti urgono - dice la presentazione del primo lavoro dell'Associazione, *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* - è necessario che lo strumento teatrale, se vuole essere realmente politico e quindi presente, si faccia interprete di questi fatti per porli in discussione, per trasformarli in elemento di conoscenza critica e di coscienza."¹⁸

L'argomento scelto per il debutto è la resistenza palestinese e italiana raccontata attraverso testimonianze dirette di profughi delle lotte. Tra i vari interventi c'è anche una voce femminile, quella di Risola, la mondina diventata partigiana che racconta in chiosetto la sua storia, seguita poi dalla toccante vicenda di Nada Pasini, staffetta del settimo GAP di Bologna, che rievoca la tortura e la violenza sessuale subita durante gli interrogatori della polizia. A due anni di distanza, il collettivo allestisce *Fedayn*, un'altra opera didascalica di controinformazione politica. Otto fedayn del fronte popolare democratico per la liberazione della Palestina testimoniano con canti e racconti la loro storia. Ad una donna viene assegnato il compito di presentare lo spettacolo e di motivarne la scelta, di sollecitare un intervento in loro favore e sempre una donna, emblematicamente, costituisce l'ultima testimonianza dello spettacolo che si conclude con la protesta corale delle donne musulmane che si autodenunciano, per solidarietà femminile. Dice Puppa, a questo proposito: "Sarà l'intervento sulla questione femminile, nel '77, a riproporre, pur in una mutata cornice ideologica, la stessa carica dirompente e un'analoga prospettiva militante in tema di emancipazione della donna."¹⁹

Alla luce di queste considerazioni i personaggi femminili del periodo di maggior militanza politica di Fo, cioè del decennio 70, possono essere divisi in due categorie: il primo gruppo comprende la diretta testimonianza di donne - spesso in monologhi biografici - utilizzate negli spettacoli d'intervento, le

¹⁸ Compagni senza censura del Collettivo Teatrale La Comune (Milano: Mazzotta Editore, 1973), II, p. 236.

¹⁹Puppa, p. 195.

cosiddette messe da campo; il secondo gruppo include invece l'erede del balordo-naif nella versione femminile, ora arricchito di una nuova componente controinformativa. I personaggi della prima categoria costituiscono un importante sviluppo nella drammaturgia di Fo, in quanto attingono all'esperienza diretta dell'autore e della Rame e ai loro interventi politici in diversi momenti. Ne è un esempio importante la "messa da campo" organizzata a Brescia dopo l'attentato fascista del giugno '74, quando una bomba fatta esplodere contro una manifestazione antifascista organizzata dai sindacati, si concluse con una strage: nove morti, decine di feriti. Franca Rame interpretò allora mamma Togni, figura mitica della resistenza partigiana italiana, a cui i fascisti avevano ucciso marito e figlio. Sul palcoscenico improvvisato di una piazza di Brescia la Rame, nei panni dell'indomita Togni, arringa i presenti incitandoli a ribellarsi e urla ai vecchi partigiani: "perché questi qua sono gli assassini di appena l'altro ieri... perché se voi avete il fegato e il cuore di semolino bollito... parlo a voi uomini e donne di Montù Beccaria, io vi dico, che non ci sto a farmi insultare el meo fio che l'hanno ammazzato proprio come se fosse l'altro ieri e mio marito che nel '23 a bastonate gli stessi fascisti gli hanno fatto vomitare i polmoni..."²⁰

Mamma Togni è - sulla scena come nella vita reale - la Mamma per antonomasia: adotta giovani partigiani che aiuta come figli, è la Madre Courage di Brecht, è la Mamma-Madonna sotto la croce dell'episodio di *Mistero Buffo*. Il grottesco del suo linguaggio, che privilegia espressioni poco femminili come "cuore di semolino bollito" o "far vomitare i polmoni", sdrammatizza il suo personaggio, contribuendo a creare così la chiave comica del pezzo. Allo stesso modo in *Fedayn*, altro spettacolo d'intervento in favore della causa palestinese, la testimonianza di una donna araba che combatte per il movimento di liberazione raggiunge il punto culminante del grottesco quando descrive la cerimonia del suo matrimonio e il rituale richiesto: l'atto di sottomissione al marito - padrone che le deve pestare un piede durante il rito e poi batterla la sera prima di fare all'amore. Ma la nostra eroina reagisce in modo imprevedibile: "Poi si è cominciato con il gioco del pestone... Io mi scansavo abbastanza bene, ma lui ha barato, mi ha dato uno spintone e poi, trach... una pestata. E allora io patatrach! gli ho restituito un pestone a mia volta, che quasi resta senza fiato. Tutti gli invitati sono scoppiati a ridere, ma i parenti suoi no. Non ridevano affatto, beh, si

²⁰ Attento Tc...!, p. 109.

vede che non sono spiritosi - ho pensato io - e non ci ho fatto caso.”²¹

La donna sparerà quattro colpi di rivoltella al capitano dormente, compiendo impavida la sua missione “senza neanche tremare, come se gli portassi il caffè. ‘Quanto zucchero?’”²² Il grottesco emerge qui dal voluto accostamento di due azioni paradossalmente abbinate come se fossero abituali, come se il fare il caffè e l’uccidere una persona fossero due momenti di routine quotidiana.

La balorda ingenua, che aveva contribuito notevolmente col suo grottesco all’amenità della commedia o della farsa, ha ora un’importante funzione didattica di controinformazione, in quanto è spesso in posizione antagonista verso il potere economico e politico. Antonia, la protagonista di *Non si paga, non si paga*, partecipa al movimento di autoriduzione proletaria, nascondendolo al marito, membro “legalitario” del P.C.I. (in concomitanza con le lotte di disubbidienza civile dell’autunno ‘74) che convince, alla fine, a schierarsi dalla parte della disubbidienza. Antonia, a differenza della donna araba politicizzata e informata, ha in sé ancora molto del candore della svanita delle farse: non ha ancora coscienza politica.

Anche l’Antonia di *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone??!!* del ‘71 risente - secondo i critici militanti - della stessa incompletezza. Protagonista è una sartina torinese, la solita finta ingenua, l’*étourdie* della commedia dell’arte, che partecipa all’attività politica del partito socialista italiano dal 1911 al 1922, dopo essersi innamorata di Norberto il Sassofono, un attivista “rivoluzionario” del P.S.I. La commedia, strutturata in quadri dal ritmo e montaggio quasi cinematografici, presenta gli episodi più significativi della lotta di classe di quel periodo: dalla guerra di Libia ai moti rivoluzionari del ‘17, l’occupazione delle fabbriche, la fondazione del P.C.I. e il dibattito all’interno del movimento operaio. Antonia è la voce della controinformazione, quella che segue e commenta gli avvenimenti al di fuori dei quadri istituzionali o partitici e che, da incosciente informatrice della polizia, diventa una militante socialista dell’ala rivoluzionaria. Un cambiamento troppo drastico e non sufficientemente motivato, secondo Puppa che scrive, a questo proposito: “... è lei in fondo il materiale più suggestivo e stimolante per la ricezione del pubblico. Ma questo passaggio da delatrice a compagna paziente e coraggiosa di Norberto, che scrive

²¹ Mazzotta, II, p. 337.

²² Mazzotta, II, p. 339.

gli articoli su *Ordine Nuovo*, a martire ed eroina, è una metamorfosi meccanica... del resto, la conversione alla prassi politicamente corretta si ha per la mediazione dell'eroe maschio... sorta di archetipo erotico, di Orfeo irresistibile, di cui l'Antonia innamorata seguirà la sorte." ²³

Al Puppa che nega la crescita e l'autonomia politica di Antonia e quindi la credibilità del suo ruolo, Fo replicherà ribattendo che l'*étourdie*, la svampita costituisce "un tipo" e non un personaggio che richieda uno sviluppo tradizionale, e che fa invece parte di uno stereotipo, di un genere canonico in cui esplodono le situazioni, all'inizio senza nessuna coscienza e poi in seguito attraverso un'acquisita consapevolezza. Dice Fo a questo proposito: "Tutto il gioco proprio del teatro popolare, dialettico, nella situazione più che nei personaggi viene da Puppa ignorato o strumentalizzato a rovescio... . Così tutta la tirata di Antonia a proposito della dignità della donna, del rifiuto alla soggezione cattolica verso l'uomo, soggezione fisica e morale, lui la salta di pari passo."²⁴ La "tirata" a cui Fo si riferisce è la replica infuocata di Antonia alla ragazza che assiste alle prove dell'abito da sposa e che le chiede perché mai stia imparando "tutte 'ste cretinate" sulla rivoluzione socialista: "Saranno cretinate per te... che hai la mentalità della moglie tutta casa cucina chiesa e letto... la donna da adoperare! ma io oltre che sposarmelo il mio saxofono ci voglio vivere insieme, ma non nel senso che credi tu, la donna cretina da metter lì sul comò a far da soprammobili... zitta quando gli uomini parlano di politica che tanto tu non hai neanche diritto al voto... cosa hai fatto da mangiare? Soffia il naso al bambino! Puliscigli il culetto... .Dio come non sa di niente questa minestra... fallo star zitto 'sto frignone... no il caffè no, vado al circolo, lo prendo lì, non aspettarmi su che tanto faccio tardi... no cara, io voglio essergli all'altezza... voglio capire tutto di quello che dice quando parla coi suoi compagni... voglio poter ascoltare... e magari dire anche la mia... quando è il momento..."²⁵

La donna tutta "cucina chiesa e letto" di cui parla Antonia è poi l'antesignana della protagonista di *Tutta casa letto e chiesa* del '77, il primo spettacolo di Fo e Rame sulla condizione femminile, "sulle servitù sessuali della donna" come spiega la Rame nel prologo dell'opera. Ma anche la Rosetta di *La marijuana della mamma è la più bella* del '76 anticipa il discorso polemico sulla donna

²³ Puppa, p. 180.

²⁴ Binni, p. 43.

²⁵ Compagni senza censura, II, p. 46.

e il suo ruolo. Rosetta, la classica mamma protettiva, di professione infermiera, si abbandona improvvisamente ai piaceri della marijuana. Alle rimostranze esterefatte e negative del figlio Luigi, mamma Rosetta sfodera un'imprevedibile vena profemminista:

“Che sorpresa! Eh! già! perché ti hanno insegnato - non io di certo - ma a scuola, il prete, i tuoi amici, tuo padre, la televisione, che la mamma è mamma! Tutte le donne sono puttane, fuorché la madre! La madre, mica è una donna, no, è una santa... è una *roba* col grembo materno!... è una *roba* calda che sta in pensiero per i figli, per il marito, per il gatto!... la mamma vera, si sa, è pura: non fuma, non beve, non s'incazza oh! pardon! non dice parolacce, non sacramenta... non gode la vita... aspetta... non fa all'amore: soddisfa solo le esigenze del maschio ufficiale, tuo padre. E se il maschio ufficiale, tuo padre, è in galera o se ne sta con un'altra donna, da anni chissà dove, lei che fa? La madre pura? Aspetta. Pazienza! Si consuma, accetta la sua condizione di santa, con serenità... si mangia tutta di dentro piuttosto, prende quintali di camomilla, qualche tranquillante, ma non va a letto con qualcuno che magari le piace. Crepare, piuttosto, pur di non offendere il figlio. Né si sbronza la madre... 'sta stronza... poi un giorno scopri che 'sta scema col grembo caldo e materno si riempie di ansiolin, librium, serenol, valium, calmidal, brenicol, frescitin, per non scoppiare, per non dar fuori da matta... e dici 'sarà l'età... roba da menopausa!’”²⁶

Dalla figura macchiettistica e stilizzata delle prime farse all'ingenua-sprovveduta di *Aveva due pistole*, dalla balorda di *Settimo, ruba un po' meno* fino alla borghese rampante di *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, negli anni '60 i personaggi femminili delle opere di Fo sono soprattutto modellati su vecchi stereotipi della tradizione letteraria e teatrale.

Con gli anni '70 e la nascita del collettivo *La Comune* le figure femminili si fanno portavoce dell'ideologia e dell'impegno politico del gruppo, rappresentando in scena donne testimoni della storia “rivoluzionaria”: c'è la mondina partigiana, la donna araba del movimento di liberazione, mamma Togni, l'Antonia dell'autoriduzione proletaria.

²⁶ La marijuana della mamma è la più bella, (Verona: Bertani Editore, 1976), pp. 34-35.

Con *Tutta casa, letto e chiesa* del 1977 si apre una nuova fase del teatro di Fo: da questo momento il personaggio femminile diventa centrale, soggetto ed elemento d'ispirazione delle commedie, non più carattere marginale o funzionali alla "situazione." I testi indagano il mondo della donna, affrontano le sue problematiche; per la prima volta la donna diventa argomento di studio e di dibattito, di polemica e di denuncia e soprattutto filtro interpretativo di una realtà sociale, politica e culturale che finalmente non viene più letta solamente "al maschile".

Capitolo IV

ISABELLA, ELISABETTA: DONNE E POTERE

In Italia sono gli anni del centrosinistra: per la prima volta partecipa al governo anche il Partito Socialista. E' un evento atteso dalle forze più progressiste nella speranza di una modificazione sostanziale dell'assetto economico e sociale del paese. Fo è cosciente da subito che questo mutamento degli equilibri politici copre con una patina democratica una sostanza in realtà immutata. E' questo il momento in cui Fo inaugura una nuova fase del suo teatro nella quale attacca apertamente non solo l'establishment politico ma anche gli intellettuali italiani che scoprono "il potere, i suoi vantaggi e ci si buttano come topi sul formaggio."¹

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe viene rappresentata per la prima volta al teatro Odeon di Milano nel 1963, lo stesso anno in cui Giorgio Strehler mette in scena al Piccolo la sua celeberrima riduzione del *Galileo* di Bertolt Brecht.² Con *Isabella*, Fo chiude la parentesi farsesca inaugurata nel 1959 con *Gli arcangeli non giocano più a flipper* per aprire un nuovo ciclo di commedie in cui la satira si fa più corrosiva e puntuale. Rispetto allo spettacolo precedente *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, *Isabella* è drammaturgicamente un'esperienza più complessa: invece di una struttura dialogica propone, per la prima volta esplicitamente, una teatralità popolare che recupera moduli da circo o da teatro di piazza.

Protagonista della commedia non è più il balordo che acquista consapevolezza e diventa serio, il personaggio positivo insomma; è invece un balordo demitizzato, disponibile al mercanteggio col potere e intrallazzato con l'apparato burocratico. Le allusioni critiche contro l'establishment non si riducono più a sporadiche e generiche battute ma sono funzionali ad un messaggio ben più pregnante: l'attore è condannato a morte per aver recitato un'opera proibita. Il pas-

¹ Chiara Valentini, p. 85.

² Il parallelo non è casuale: sebbene lo scontro tra i protagonisti e il regime politico delle due epoche rappresentate fossero diversi, la tematica affrontata aveva analogie indubbiamente interessanti. Scrive a questo proposito Paolo Puppa in *Il Teatro di Dario Fo*, p. 56: "Stavolta lo spettacolo si sente responsabilizzato nei riguardi del passato, forse dietro la lezione del *Galileo* brechtiano dato da Strehler proprio nello stesso anno, dove la storia era ricostruita dialetticamente con il continuo confronto tra l'ieri e l'oggi, tra la storia del potere, la storia pubblica e la storia privata di chi questo potere non ha e vorrebbe parteciparvi."

sato diventa cioè metafora aperta sull'attualità per porre al centro del discorso il ruolo e la responsabilità dell'intellettuale.

Il personaggio Colombo e il suo rapporto col potere politico d'allora offre lo spunto per una più ampia riflessione: il navigatore è come l'artista che pretenda di "restare dentro" e collaborare con le forze dirigenti. La commedia presenta, in chiave comica e palesemente brechtiana, un'edizione "attualizzata" della vicenda storica di Cristoforo Colombo. Ritorna sulla scena l'eroe da demistificare e da usare, per trasporre nel passato aspetti scottanti del presente secondo un procedimento già realizzato con *Il dito nell'occhio* e *I sani da legare*.

In *Isabella* Fo si tuffa nella storia del passato per sperimentare il nuovo, rifacendosi alla tradizione, ai gesti della Commedia dell'Arte e alle musiche antiche popolari. Ma perché Colombo? Innanzitutto Colombo è un eroe di cartapesta della storia scolastica; le sue vicende sono talmente note da costituire una vera e propria cassa di risonanza per ogni variante di grottesco e di demistificazione del suo ruolo tradizionale. Inoltre, ambientare l'operazione dissacratoria nella Spagna del quindicesimo secolo permette a Fo di rendere più efficaci certe allusioni alla situazione italiana contemporanea. La Spagna bigotta diventa così "un'esplicita allegoria per il regime democristiano e per la sessuofobia cattolica del paese"³, con frequenti allusioni indirette alla censura italiana, ai giochi di potere e, valicando i confini nazionali ed europei, all'imperialismo americano, opportunamente nascosto sotto le vesti del passato imperialismo spagnolo. Dunque, un uso sostanzialmente pretestuoso della storia come terreno di dissacrazione e di libero gioco sarcastico in cui impegnare l'attenzione e la furbizia del pubblico seduto in sala, diverso dall'uso conoscitivo della storia in funzione del presente, come nel *Galileo* di Brecht. Brecht e Fo, cioè, utilizzano entrambi la storia passata per capire e decodificare il presente, ma mentre per Brecht il passato è oggetto di seria indagine storica che deve fare affiorare finalmente la verità, per Fo il passato è un pretesto, e la sua rappresentazione dei fatti non è per nulla legata all'attendibilità storica.

Dal punto di vista strutturale Fo utilizza, come effetto straniante, il meccanismo convenzionale del teatro nel teatro. Il protagonista è infatti un attore condannato a morte dall'Inquisizione spagnola per aver rappresentato un testo di Rojas. Sul patibolo, come ultimo desiderio prima dell'esecuzione, gli è con-

³ Puppa, p. 58.

cesso di recitare una commedia sulla storia di Colombo e Isabella. Il testo, secondo le leggi vigenti per cui un condannato a morte è libero di fare ciò che vuole sul patibolo, non è sottoposto alle regole della censura.⁴

Attraverso Colombo, l'autore entra nel dramma e prende la parola come "io epico": le peripezie dell'eroe rimandano ai compromessi cui Fo deve adattarsi per continuare ad operare nel circuito borghese e istituzionale; il verdetto finale che vuole l'intellettuale ridotto a "povero cristo" esprime il suo punto di vista riguardo alla necessaria sconfitta di chi tenta di giocare con i potenti, di chi deve fare i conti col potere. Per la prima volta, dunque, Fo affronta esplicitamente in una sua opera il problema del ruolo dell'intellettuale nella storia⁵.

1. ISABELLA, FINTA BIGOTTA PER CONVENIENZA.

La prima scena si apre su un palco dei supplizi, con un albero della cucagna, sullo sfondo di una piazza cinquecentesca. Due carpentieri sono al lavoro per dare gli ultimi ritocchi. Dal fondo avanza un corteo funebre, dall'aria vagamente carnevalesca, di frati incappucciati, stendardi e turiboli. L'eretico, incatenato e impaludato in camicione bianco, procede lentamente. E' condannato all'impiccagione per aver recitato una commedia di Rojas (fu l'autore della *Celestina*, che è una denuncia spietata, contro la finta morale e contro l'atteggiamento trionfalistico del cattolicesimo agli inizi della Controriforma). L'eretico è un personaggio, quindi, con chiari risvolti autobiografici che rimandano ai rapporti già difficili dell'attore con l'establishment. Improvvisamente arriva un messo che reca con sé il decreto di grazia che non prevede la liberazione dell'"Heresiarca", bensì la concessione di rappresentare una commedia su Cri-

⁴ La rappresentazione non si apre con il personaggio di Colombo, bensì con quello dell'eretico. E' un esempio di costruzione dell'intreccio che Sklovskij definisce procedimento dell'incorniciamento, in base al quale alcuni tipi di novelle fungono da cornice, o più precisamente, da sistemi di inserimento di una novella nell'altra. La vicenda dell'attore eretico è quindi una cornice nella quale viene inserito il racconto dell'impresa di Colombo che consente all'attore stesso di ritardare il momento della propria esecuzione.

⁵ "In *Isabella* tutto è imperniato sul discorso della presa di coscienza dell'intellettuale, nel suo rapporto con le classi e le loro lotte: l'atteggiamento dell'intellettuale verso il potere, il dovere della scelta radicale, e la denuncia del gioco della furbizia dell'intellettuale che sempre si adatta, e cerca di trovare il suo spazio, quando il potere lo chiama; e quando nasce il nuovo potere della borghesia capitalistica, si inserisce subito, fresco e gran ciambellano, a stangare la classe dalla quale ha avuto origine. Insomma, come diceva Maiakovskij, 'la gran puttana in punta di penna, pennello e voce impostata.'" da *Il teatro politico di Dario Fo*, p. 11.

stoforo Colombo e la regina Isabella: "Potrai recitarla qui, a partire da adesso. E questo, perché si sappia che nel nostro paese ogni uomo sul patibolo può fare quel che gli pare: su questo palcoscenico non esiste censura."⁶ E' una battuta nella quale con il paradosso "viene denunciata l'integrazione dello spettacolo, il suo ambiguo carattere testamentario."⁷

Ha inizio così la recita, secondo l'espedito del teatro nel teatro. Il nucleo centrale della commedia è costituito dalle varie peripezie di Colombo che tenta di convincere la regina a finanziare l'impresa nelle Indie; mentre il piano viene discusso di fronte a dotti e teologi a guisa di interrogatorio intercalato da scenette comiche e da lazzi alla maniera dell'Arte. Fanno da sfondo le vicende personali di Isabella e Ferdinando che mostrano una regina forte e autoritaria e un re sottomesso, quasi sempre carico di debiti, e impegnato in imprese belliche. La regalità viene così "mostrata nella privacy, familiarizzata e regredita a stereotipi infantili".

L'ingresso della regina in una tinozza scalcinata che richiama ironicamente l'idea del trono introduce senza ombra di equivoco il tono dissacrante-derisorio di Fo nei confronti della regalità e del potere tout-court. Già dal primo alterco col marito, lo sciocco Ferdinando, "bigotto come un sacrestano con le adenoidi" (p. 16) sappiamo che Isabella è una donna dalla personalità forte e indipendente, sicuramente più illuminata e informata sulla situazione storico-politica generale di tutti gli altri parrucconi di corte che la circondano. Riconosce d'aver imparato dalla civiltà araba Platone e Aristotele e "che essere religiosi non implica necessariamente essere sporchi e puzzare come caproni" (p. 12). Con le sue abitudini igieniche come le abluzioni e la depilazione, prese a prestito dai costumi mori, contraddice alla regola cattolica del pudore.⁸ Isabella è una donna informata sulla realtà politica del tempo: sa che i mori sono fondamentali alla loro economia perché costituiscono l'ultimo ponte per il mercato con l'Egitto e la Persia. E' documentata sulle più recenti scoperte medico-scientifiche: conosce l'esistenza dell'epilessia, che non attribuisce a diabolici interventi come fa la tradizione popolare. Ne riconosce i sintomi quando la ragazza è portata a braccia da Colombo che smaschera durante il falso rito di stregoneria in cui lui

⁶ Fo, *Commedie*, p. 8.

⁷ Puppa, p. 57.

⁸ "Se la gente viene a sapere che ti lavi tanto...e che ti radi dappertutto, perfino sotto le ascelle, come le donne arabe...", II, p.12.

per allontanare il maligno dal corpo della fanciulla recita una misteriosa preghiera in latino che Isabella riconosce immediatamente come versi d'amore di Ovidio. Conosce i peccati e le soverchierie della Chiesa,⁹ denuncia abusi e violenze del regime, ma sa fingersi per convenienza politica "bigotta e baciapile." Il suo ruolo di regina di Spagna non le permette di derogare alla regola, nonostante le sue convinzioni personali. Accetta la ragion di stato: firmerà, per esempio, il decreto per la cacciata degli ebrei, nonostante sia convinta della sua ingiustizia.

Isabella è la prima regina nel repertorio femminile di Dario Fo: è una donna di potere, di nobile stirpe, non più una balorda o un'ingenua, una popolana o una piccolo-borghese. Eppure, sebbene di alto lignaggio, non si contraddistingue per nobiltà d'animo o di educazione: anzi, al contrario, stile e linguaggio non si differenziano affatto da quello di una donna del volgo. Il linguaggio, per un ruolo tanto regale, è ampiamente degradato: "Mi hai scocciato, caro, quindi piantala... !" (p. 12) specie nel ricorso ad espressioni idiomatiche dialettali: "E invece nisba! caro, nisba" (p. 14) oppure "non fare lo gnorri." L'alternarsi di futili questioni personal-familiari a scottanti problemi di gestione politica pone sullo stesso piano la decisione della scelta del colore dell'abito da cerimonia e l'acquisto di cannoni per bombardare l'ennesima città dei mori.

2. COLOMBO CACCIABALLE EPPUR MALCONCIO

Il secondo atto mostra il rientro di Colombo dall'impresa, il suo arresto, i processi dell'inquisizione con la ricostruzione del viaggio dell'eroe a caccia d'oro, fino all'epilogo misero e inglorioso. Alla fine della commedia un Colombo malconcio irrompe in proscenio, si rivolge direttamente al pubblico e fa una sorta di resoconto della propria impresa: "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 furbi, pur di 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

⁹ "Povera croce, quante brutte ombre deve mascherare...ma vi ho avvertiti: la pacchia sta per finire! fra poco non avrete più il sacro pretesto della guerra di liberazione che vi permetta di razzare bei morettini e morettine di prima scelta da vendere a buon prezzo sui mercati d'Europa" p. 38.

piede, trac, mi hanno fatto ruzzolare giù, in mezzo a quei poveri cristi dai quali ero risalito. . .” (p. 84).

Sopraggiunge quindi il boia a decretare la fine della rappresentazione e a riportare l'attore-Colombo alla propria parte di condannato, “straniando lo spettacolo nello spettacolo e censurandolo.”¹⁰ Lo spettacolo chiude con una canzone di sapore brechtiano, intonata dal condannato insieme col coro, in cui la vicenda di Colombo “candido piccione truccato da falco, vestito da dritto,” (p. 86) incastrato dai potenti e ridotto a povero cristo, diventa un'emblematica stigmatizzazione dell'opportunismo di troppi e un inno all'uomo onesto e giusto.

L'asse del secondo atto è decisamente spostato su Colombo e sul suo processo. La figura di Isabella non è più centrale e un altro personaggio femminile prende il suo posto. E' Giovanna La Pazza sua figlia e sua alter ego, (non a caso impersonata dalla stessa Rame) che, affrancata dagli obblighi del protocollo di corte e aiutata dalla dichiarata follia, rappresenta, proprio come un giullare, l'offensiva e insolente bocca della verità. Il suo attacco alla Chiesa, all'opportunismo politico e alla corruzione imperante è ben più violento di quello materno che è invece stemperato dal ruolo istituzionale di regina governante. Giovanna è pazza: quindi ha l'alibi per dire ciò che pensa; in virtù del suo ruolo di *fool* può passare in rassegna “gli aspetti illiberali e sessuofobi del regno.”¹¹

Il personaggio del pazzo, folle portatore di verità e modello di vita libera, superiore quindi alle leggi comuni che condizionano gli altri uomini non poteva mancare: è il vecchio trucco di *Sani da legare* e di tanto teatro popolare in cui il matto è intoccabile e depositario della verità. “Il ruolo di pazza mi piace da morire. Posso dire quel che mi pare. Tanto, io sono pazza... “ dice emblematicamente Giovanna (p. 69). Ed eccola denunciare senza mezze parole “gli imbroglioni e le sanguisughe che se ne stanno sul cadreghino,” (p. 56) eccola smitizzare la grande impresa di Colombo e il contributo della casa reale: “marinai reclutati tra gli ergastolani e tre tinozze ignobili truccate da navi, a cominciare dalla Maria, un catorcio che s'è sfasciato sulla costa dell'Isperiola alla prima spernacchiata di vento un po' sostenuta.” (p. 80)

Così proprio attraverso due personaggi femminili come Giovanna la Pazza ed Isabella di Castiglia, figure metaforiche della follia lucida e preveg-

¹⁰ Puppa, p. 61.

¹¹ Puppa, p. 59.

gente e della "necessità" del potere, Fo smantella impietosamente la mitica figura di Colombo, rappresentato sulla scena non come il grande navigatore scopritore delle Americhe, ma come un astuto faccendiere disposto o, meglio, costretto ad ogni tipo di compromesso pur di realizzare i suoi progetti. Talento, estro, intelligenza, libertà di pensiero: tutto viene sacrificato al potere e fagocitato da un apparato burocratico che prima si serve di Colombo e poi se ne libera.

E' chiara l'identificazione tra intellettuale-attore-navigatore e Fo; e tra il contesto istituzionale di allora, la chiesa cattolica in Spagna, e quello italiano che l'autore aveva appena affrontato: l'industria culturale degli anni '60 e la televisione democristiana, da cui era stato recentemente cacciato.

3. ELISABETTA: DONNA O RAGION DI STATO?

La conflittualità tra intellettuale e potere, che già appare in *Isabella*, diventerà l'argomento centrale di un'altra opera di Fo, scritta a ventun anni di distanza, *Quasi per caso una donna: Elisabetta* dove il discorso sul ruolo dell'intellettuale diventa più preciso e circostanziato.

Rappresentata per la prima volta nel 1984, la commedia recupera la struttura classica brechtiana di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* nell'uso delle canzoni e nella tecnica dello straniamento (frequente uscita del personaggio dal ruolo specie da parte di Donnazza). La commedia, in due tempi, ha come protagonista Elisabetta d'Inghilterra e come sfondo storico le torbide vicende che accompagnarono il suo regno. Dice Fo, durante il prologo della prima rappresentazione:

La storia che noi andiamo a raccontare si svolge e risolve nell'arco di due giorni, nel 1601. La data, è importante sottolinearla, perché esattamente a soli due anni di distanza, nel 1603, la regina muore, certamente in conseguenza dei tragici fatti che noi tentiamo di mostrarvi sulla scena, travolta dalla catastrofe che lei stessa ha determinato. Elisabetta s'è innamorata pazzamente del giovane conte d'Essex. Favorito dalla regina, Roberto d'Essex ha ricevuto onori, prebende e soprattutto è arrivato a gradi altissimi: primo ammiraglio, raggiungendo addirittura il ruolo di Drake. Il giovanotto, a un certo punto, essendo militare con un certo cranio particolare - io non me ne intendo molto di crani di militari,

sospetto che siano privi della minima velocità d'intelligenza necessaria - avendo perduto il vantaggio e l'appoggio della regina, s'è scatenato buttandosi allo sbaraglio contro di lei, pensando di riuscire a capovolgere tutta la situazione militare politica in proprio favore, guadagnandosi soprattutto l'appoggio di tutti i gruppi che osteggiavano la regina, e afferrare tutto il potere. Ma gli va male. Elisabetta sarà il suo boia. La commedia, dicevo, racconta di questi due giorni tragici e grotteschi insieme, fra giochi e trappole gestiti nell'ombra da Egerton, capo della polizia, e da Bacone e Cecil, i due gestori palesi della macchina statale.¹²

Ma l'Elisabetta di Fo non è quella arcigna e tutta d'un pezzo studiata sui libri di scuola; ancora una volta, come sempre nei suoi spettacoli, il personaggio storico è sorpreso nell'intimità familiare, nei suoi aspetti meno regali e istituzionali. Ormai trentacinquenne, non bellissima, vagamente adiposa e innamorata di chi congiura invece contro il suo trono, Elisabetta è una donna combattuta tra la sua femminilità e la ragion di stato. Ossessionata da incubi ricorrenti per la morte di Maria Stuarda, ne sogna il fantasma o la testa decapitata che rimbalza sinistramente come una palla. Decisa a recuperare una smagliante forma fisica per sedurre l'innamorato ricorre, per consiglio della governante Marta, alle pratiche stregonesche della mammona Donnazza, sorta di erculea orchessa dal linguaggio colorito e dalle maniere non proprio protocollari, che la sottopone a drastiche terapie come la puntura di vespe o suzioni di vermi speciali per snellirle i glutei. Fa da sfondo la vivace atmosfera di corte, tra congiure e cospirazioni.

Parallela, e usata come contrappunto musicale, è la vicenda di Shakespeare, di cui si rappresentava, al teatro Globe al tempo dei fatti narrati, l'*Amleto*, che la regina interpreta come metafora palese delle ignominie del suo regno e della sua famiglia per l'evidente equazione Elisabetta-Amleto e corte inglese-marcio di Danimarca.

Elisabetta è il discorso dell'impegno politico dell'autore. Secondo Fo Shakespeare è sempre passato, grazie agli accademici, per il grande per antonomasia che vola a livelli stratosferici sulla testa degli uomini e parla dell'ambiguità e della follia dentro di noi. Per Fo da sempre la cultura ha usato Shakespeare per attribuirgli qualsiasi cosa, ma lo ha isolato dal contesto sociale e ha ignorato il suo impegno; Shakespeare è invece l'impegno, e le sue opere nasco-

¹² Dal prologo dello spettacolo di debutto del 13 dicembre '84, pubblicato in *Ridotto*, n. 8-9-10, 1984, pp. 62, 63.

no da una autentica indignazione che indaga sulla qualità della vita e che denuncia la spocchia e la prepotenza dei potenti: “C’è la frase di Amleto, quella dell’essere e del non essere che è una specie di grande libello politico; è come se volesse dire: ‘Val la pena di stare al mondo in un mondo come questo? facciamoci fuori’. E ancora: ‘Che cosa significa vivere in una società che non ha rispetto per gli uomini, per la pulizia e l’onestà, per la chiarezza, dove i potenti sbragano, dove tutto diventa come un sacco di strame secco, la vita che ti porti dietro sulle spalle?’”¹³

4. DONNE E POTERE

Parallelamente alla questione del ruolo dell’intellettuale, Fo esamina con questa commedia la condizione femminile: non è certo un caso che il personaggio storico prescelto sia Elisabetta I d’Inghilterra e non per esempio Enrico VIII, che avrebbe potuto essere una metafora del potere altrettanto efficace. Appare inevitabile il confronto con l’altra grande di Spagna, Isabella, presentata da Fo come una regina sicuramente perspicace, consapevole della realtà storica e dei meccanismi del potere, ma certo non toccata dall’angoscia del dubbio. Isabella rappresentava la ragion di stato e, nonostante le perplessità personali sull’opportunità di alcune manovre politiche che lei non condivideva, non aveva mai messo in discussione il suo ruolo di regina: le sue pragmatiche considerazioni sui metodi impiegati nel governare non aprono il problema del rapporto tra etica e potere.

Con *Elisabetta* si fa un notevole passo avanti nell’analisi del rapporto tra donna e potere e non a caso il personaggio è uno degli ultimi nati dalla penna di Fo, dopo una lunga serie di figure femminili a tutto tondo portate sulla scena dalla Rame. A differenza di Isabella, Elisabetta è una vittima cosciente di una ragione di stato che non le permette di essere donna e di ribellarsi al sistema maschile vigente: il potere è maschio e per farne parte lei diventa un “reginotto”. Per sopravvivere, cioè, deve eliminare la sua femminilità.

Con *Elisabetta* si torna formalmente alla commedia-farsa storica che utilizza nella rappresentazione la profanazione e la demifisticazione carnevalesca della farsa popolare; il contenuto affronta il ruolo del potere al femminile, attra-

¹³ Da un mio colloquio con Fo avvenuto nel settembre 1985 nella sua casa milanese.

verso una analisi lucida e spassionata. Elisabetta contiene in sé tutti i malesseri e le denunce delle diverse figure femminili incontrate in questi anni nel teatro di Fo, è insomma un concentrato dell'alienazione femminile resa ancora più emblematica dalla situazione storico-politica in cui è calata: l'Inghilterra del 1600. Secondo Fo in questo caso il potere è una donna che deve agire come fosse un maschio e che sempre di più deve perdere tutti i connotati femminili, perché il potere non le permette assolutamente di essere se stessa, di essere femmina, di essere amante. Le impone invece lo *status quo*, la logica del potere, il sacrificio di sé e del proprio amore. La decisione di Elisabetta di mantenere il potere coincide necessariamente con l'uccisione dell'uomo amato e della sua femminilità; da quel momento Elisabetta comincia a morire dentro. È quindi, anche, un discorso sull'ipocrisia e la violenza.

L'impostazione strutturale di *Elisabetta* ripropone, e certo non casualmente, moduli già sperimentati in *Isabella*. Rispetto alla caratterizzazione e alla simbologia dei personaggi è possibile individuare nei due testi una triplice analogia binaria, e cioè Colombo-Shakespeare; Isabella-Elisabetta; Giovanna La Pazza-Donnazza, simboli rispettivamente dell'intellettuale, del potere istituzionale, del *fool* o giullare, voce della verità.

5. ELISABETTA DISSACRATA E DISSACRANTE.

In *Elisabetta* il primo tempo si apre su una scena all'italiana, di stile rinascimentale, con ballatoio a loggiato sul fondo. Nel centro un letto, facsimile del famoso talamo di Federico da Montefeltro, che sostituisce la tinozza regale di Isabella. Dietro all'arazzo un cavallo di legno, a grandezza naturale. Di lato un abito femminile da cerimonia, nero con gorgera bianca. Gli oggetti utilizzati durante la rappresentazione sono già tutti collocati sul palcoscenico.

Lo spettacolo inizia brechtianamente con la canzone "Candia," in dialetto lombardo, struggente lamento d'amore di un marinaio che dipinge gli occhi della donna amata sulla vela della sua barca per poterla scordare. Elisabetta irrompe sulla scena e, a causa dell'oscurità, si scontra con un manichino reggiabiti, scambiandolo per "la Stuarda maledetta," Maria la Scozzese, il cui fantasma ancora ossessiona la regina. Già dall'esordio verbale Elisabetta si presenta

con un linguaggio da registri bassi, molto poco intonato al suo ruolo regale: sono frequenti espressioni come “evidentemente un corno... me ne sbatto io”¹⁴ o, slittando sull’erotico, “non ci ho portato nessuno a letto stanotte,” “ridendo lui mi bacerà l’ombelico” (p. 28) che completano la demitizzazione del personaggio.

L’antiregalità della regina è accentuata anche dal suo atteggiamento nei confronti dell’uomo amato. Sensibile e vulnerabile come una donna normale, si lascia andare a confessioni troppo “umane” e poco degne di una regina come: “Roberto, Roberto... sapete che sono pazza di lui”; oppure: “io lo amo quel disgraziato.”

Parallelamente assistiamo a una drammatizzazione della storia inglese trasformata per l’occasione in spettacolo teatrale, quasi da comica finale. Il linguaggio è decisamente degradato: Elisabetta parla come l’ultima donna del popolo, certamente più simile all’espressivo linguaggio della Betia ruzantiana che non a quello di una damigella pariniana: “Mantenuto e marchettato. Con un sorriso cafone stronzo mi ha detto: vecchia carcassa, sbilenca e spampanata.” (p. 16) Dicono di lei ambasciatori e uomini di corte che racconta barzellette scurrili e “spernacchia e suda come un cane fradicio e sculetta come una mula in calore.” (p. 19)

Estrema dissacrazione del personaggio attraverso un continuo oscillare tra il ruolo politico ed istituzionale della regina, nelle sue incombenze quotidiane, e quello più strettamente privato-familiare con eccessi scatologici grotteschi alla Gargantua o con descrizioni anatomiche perlomeno irriverenti: “i seni come due mozzarelle secche; di lei si dice che è troppo femminile per essere un uomo e troppo poco femmina per essere donna.” (p. 18) Elisabetta stessa si definisce un ibrido: “Elisabetta il reginotto” (p.18). Una definizione che ironicamente compendia le due immagini irriducibili di regina, rappresentante del potere istituzionale, e di donna innamorata.

¹⁴ Dario Fo, *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (Milano: La Comune, 1985), p. 5. Il testo dell’opera è stato pubblicato la prima volta nel 1984 in *Ridotto*, n. 8-9-10, pp. 59-108. Per il mio lavoro mi sono servita di una rielaborazione successiva in mio possesso come manoscritto.

6. IL POETA IRRITA LA REGINA.

Già dalle prime battute del copione viene introdotto il secondo personaggio della commedia, William Shakespeare, con una epigrammatica domanda : "chi è sto bastardo?," subito precisata dalle interrogazioni: "le scrive lui da solo 'ste infamità o è solo una testa di legno? E' tutta la notte che non chiudo occhio cercando di capire." (p. 6) Elisabetta ha cioè ravvisato nei testi del drammaturgo fastidiose coincidenze con fatti reali, con la storia attuale e, a voler ben vedere, accuse più o meno velate al suo malgoverno: "Dimmi tu se in questo Enrico IV e anche in 'sto Riccardo II non si fa il verso a me... alla mia vita, al mio modo di governare..." (p. 6) insiste convinta dopo aver letto i testi con attenzione.

Elisabetta capisce che Shakespeare racconta la storia, e poiché non può cambiare la storia e le analogie che suggerisce, può perlomeno punire il poeta, l'infame che la mette in scena con evidenti allegorie. Individua nell'Amleto le frasi che lei è solita pronunciare, le sue disperazioni e bestemmie: "Amleto: dimmi tu se non è forse il mio ritratto sputato!?", chiede a Marta. (p. 6)

Paradossalmente, a lato di questa sua personalità decisa, autoritaria e colerica l'Elisabetta di Fo mostra una donna emotivamente instabile, ossessionata da sensi di colpa, spaventata soprattutto dalla paura di invecchiare e di essere poco desiderabile. Si rifiuta di incontrare Egerton, il capo della polizia perché "Se quel maledetto spione mi dà una sola occhiata, domani tutta Londra avrà il ritratto sputato di come sono orrenda al naturale" (p. 8). È cioè la descrizione di una donna a cui è capitato, malauguratamente di essere regina e di non riuscire a conciliare potere e bisogno d'amore. Ma quando assume in pieno il suo ruolo di regina ritorna ad essere impietosa e determinata per mantenere il potere a tutti i costi. Pur consapevole delle atrocità compiute a corte, dei metodi criminali e disumani della polizia, non fa nulla per impedirli. Anzi, al limite dell'exasperazione, ordina a Egerton di continuare a indagare anche con torture. Per sfuggire al peso delle nefandezze ricorre ad una liberatoria restrizione mentale, che la solleva dalla responsabilità diretta del fatto: "Oggi noi viviamo in uno stato libero ed umano, dove io ho il diritto d'indignarmi, d'insultarvi, di trascinarvi davanti ad un tribunale se vi scopro sul fatto! Vostro dovere è quello di continuare imperterriti a torturare, ma senza venirmelo a raccontare, perdio..." (p. 9)

Elisabetta e il sistema poliziesco dell'Inghilterra del 1600 offrono una facile occasione a Fo per sferrare un attacco alla situazione politica degli anni '80. Il governo italiano ha appena introdotto misure poliziesche e giudiziarie di controllo dei sospettati di terrorismo, e l'uso della confessione-delazione dei cosiddetti pentiti per sedare con sistemi di dubbia liceità il fenomeno della ribellione contro lo stato. In Elisabetta le misure speciali prendono il nome di legge dei contriti e seguono analoghe procedure: "prima si spaventa bene il prigioniero col fargli vedere la forca da vicino, poi di colpo gli si promettono libertà e quattrini... se parla... . All'istante, vedrete, comincerà a denunciare tanta di quella gente che dovrete dirgli 'Basta!' altrimenti ci riempie le galere" (p. 12).

7. CON L'APOTEOSI DEL POTERE MUORE LA DONNA.

Se Elisabetta è un personaggio a cui "piace morire di passione," ma a cui non è concesso di dire la verità, il compito di svelare la cruda realtà spetta invece a Donnazza, megera e mammona, sorta di "clown dissacratore" - per usare un'espressione di Puppa - che può intrufolarsi nei territori recintati del potere, scoprendo le congiure contro la classe dominante; ma che spesso assume le funzioni di un angelo vendicatore, quando denuncia col suo buonsenso popolano ricco di furberia tutti i soprusi e le nefandezze di un sistema corrotto e ingiusto. Parla un "papocchio di gerghi e dialetti", una lingua lombardo-veneta espressiva in contrapposizione all'incolore idioma di Egelbert. Chiamata a corte per rigenerare fisicamente la regina, la sottopone a trattamenti dolorosi e degradanti, espiazione non solo simbolica per le mille colpe del suo reame, come impacchi con "fango fradicio, materiale organico e scorie in decomposizione, la definizione scientifica della merda" (p. 24) o massaggi che sono "un sacco di sberle" (p. 24).

Donnazza esprime, a mo' di commento politico, l'altra faccia della realtà: le sue riflessioni, sempre di un linguaggio idiomatrico e dialettale, sono parafrasi critiche e divertentissime dei discorsi di Elisabetta. Ripete con parole semplici e concetti essenziali le teorie e le disquisizioni personali della regina, mentre le applica lombrichi terapeutici sui glutei o vesponi sul seno. Parla di Scespir e del suo "rebalton derent 'al specc" (p. 29) ovverosia del ribaltamento della situazione per mascherare le allusioni politiche, capovolgendo per esempio

il sesso dei personaggi. Si esibisce in una performance di grammelot quando esegue il monologo "Essere o non essere", con tutte le intonazioni della recitazione drammatica. È Donnazza, con la sua cura di bellezza, a dare il colpo finale alla regina e a smitizzare definitivamente il suo personaggio. Alla fine del trattamento dice Elisabetta disperata: "Oddio, che disgrazia! adesso ci ho: una natica a melone e un seno a popona, una zinna a mozzarella secca e l'altra natica scottata. Che regina scombinata! E continuo a farmi la pipì addosso!" (p. 60) L'atto si conclude con la canzone "Elisabetta, regina pazza," parabola irridente della regina e dei suoi falliti tentativi per diventare più bella.

Il secondo atto, in cui avviene l'attentato alla vita di Elisabetta e il tentativo di colpo di stato da parte di Roberto d'Essex e dei suoi compagni, ha un andamento costruttivo più mosso: numerose le gag, i colpi di scena. La scena del ragazzino occultato nel letto e travestito con abiti femminili per non dare nell'occhio e per errore pugnalato dal sicario, il segreto del ventre del cavallo, la lotta tra vesponi e pistola. Elisabetta è ormai "fuori di testa, svirgola al completo, da chiudere in un pollaio" (p. 89) secondo la fedele Marta; rivendica il suo diritto ad essere donna: "Certo, tanto mica sono un essere umano, io! Non mi posso permettere sentimenti, passioni... niente! (p. 90)... . E perché? Non ho diritto anch'io di essere ogni tanto un po' sciocca, stordita... illanguidita, con le piume nel sedere, le pene d'amore come tutte le donne di sto' mondo? Perché, no!" (p. 91) replica a Marta che le intima di tornare ad un comportamento dignitoso ed adatto al suo ruolo di regina, senza "tutto 'sto andazzo di moine, vezzi, frizzi e svenevolezza" (p. 91). La lezione sortisce il suo effetto e da questo momento Elisabetta ritorna "in sé", ad essere cioè una mezza donna senza sentimenti e cuore, schiava della ragione di stato, una vera regina rispettabile, ma soprattutto consapevole, nella sua disperazione, di essersi scavata da sola la sua tomba. "Mi sono preparata per un processo con una condanna a morte obbligatoria" (p. 91).

La condanna a morte di Robert d'Essex¹⁵ coincide con la morte spirituale di Elisabetta. La sua lenta agonia sfocerà nella pazzia della scena finale: più

¹⁵ Fo non perde l'occasione di inserire in questa parabola storica accenni alla realtà politica dei nostri giorni. La congiura del conte d'Essex che propone lo scambio dei prigionieri sequestrati si riferisce al rapimento Moro. le evidenti analogie nella meccanica dei fatti: la decisione di non scendere a compromessi, il discorso sulla dignità dello stato

si avvicina il momento della condanna più s'infittiscono gli incubi di Elisabetta. L'immagine di Maria Stuarda e della sua testa ruzzolante si sovrappone a quella dell'uomo amato; le alterazioni febbrili provocano dolorosi soliloqui contro Maria e la sua bellezza. L'Elisabetta innamorata e languente, tormentata dai dubbi della passione e della gelosia, è ormai un'immagine sbiadita e al suo posto c'è ora una donna che rinnega per sempre ogni femminilità e ogni sentimento. Ma lo scotto da pagare è senza pari: la mente comincia a vacillare.

Il monologo, sempre più allucinato, continua col discorso ai Comuni e qui la regina esprime ancora una volta, pur nella sua follia devastante, il lucido cinismo di chi governa: Elisabetta d'Inghilterra, detta la vergine, detta la bastarda, si dichiara senza falsi pudori un avanzo di galera, un pendaglio da forca. Ed incita i suoi uomini in lotta contro l'armata spagnola ad essere infami, sleali, scaltri truffatori, perché l'importante è vincere e gli eroi non servono a nessuno.

Nel sogno-incubo di Elisabetta appare Maria ghigliottinata. E quando il boia afferra dal ceppo la sua testa recisa per mostrarla ai presenti, si alza un urlo straziante: non è la testa di Maria, ma quella di Elisabetta, colpevole di aver rinunciato ad essere donna, autodecapitatasi per colpa e per disperazione.

8. DONNE DI POTERE SENZA IL BENEFICIO DEL DUBBIO

Elisabetta è l'ultimo personaggio storico di Fo. Dopo di lei si tornerà a figure femminili più legate alla quotidianità, come la Giulia di *Una giornata qualunque* o la Bollini de *Il ratto della Francesca*. Il discorso sul potere al femminile acquista così valenze diverse: Elisabetta deve rinunciare alla sua vita personale perché il ruolo di regina le impone compiti gravosi a cui non può sottrarsi, Francesca Bollini de Rill persegue invece il potere economico come massima realizzazione esistenziale.

Nelle donne di potere odierne viene perciò a mancare il beneficio del dubbio. Se cioè un personaggio come Isabella di Castiglia poteva manifestare qualche incertezza sulla liceità morale delle sue azioni; se Elisabetta vive con dolorosa schizofrenia la duplicità del suo ruolo pubblico e privato, con Francesca Bollini, donna manager dei nostri tempi, modellata su un esempio reale della scena imprenditoriale italiana, cade ogni confronto dialettico. È l'apoteosi

del potere. Il potere della donna nuova, capo d'industria dura e inflessibile come un uomo (duro e inflessibile), non ha neppure le giustificazioni morali del "reginotto" Isabella, destinata dal suo rango a scelte necessarie. Francesca non è un reginotto, è ormai un "donno", si potrebbe dire, che ha abdicato al suo ruolo di donna per diventare uomo, assumendo così gli aspetti più deteriori della cultura maschile: l'arrivismo, la competizione sfrenata, il cinismo morale. *Il ratto della Francesca* è anche una denuncia senza mezzi termini dell'avidità scostumata dei nostri tempi. "Nella commedia - dichiara Fo - il tormentone è appunto che 'ricco è bello'; ricco è di nuovo affascinante. Il povero, al contrario, è brutto e scoccante e, soprattutto, di cattivo gusto."¹⁶

Il ratto della Francesca mette in scena la storia di una donna ricchissima e potente che si trova rapita da una banda di professionisti del sequestro. La donna non si dispera. Pur incatenata, "al pari di uno schiavone medioevale" attacca i propri rapitori con un accanimento inaudito. Anche quando sembra arrendersi succube, in verità sta preparando l'attacco seguente. Alla fine dell'exasperante braccio di ferro con i rapitori, sarà lei ad avere la meglio e a ridurre a malpartito i poveri disgraziati.

Il sequestro organizzato dalla madre stessa, amante del marito della Bollini, per impadronirsi di due miliardi, diventa una satira esilarante del mondo dei ricchi sempre più avido. La commedia chiude con un duplice finale: quello cattivo in cui la protagonista decide di vendicarsi contro la madre, il marito, i rapitori eliminandoli tutti insieme con una bella carica di esplosivo; l'altro, per evitare all'autore di essere tra "i soliti velleitari sbranaricchi" (p. 96) con il gran perdono generale: felice dell'amore scoppiato tra sua madre e suo marito, Francesca Bollini regala loro il denaro del sequestro e restituisce il resto ai banditi, al canto del coro: "ricco è bello, ricco è splendido. Alleluia."

¹⁶ L'intermezzo scritto, tra la prima e la seconda scena, è un esempio esilarante di questa nuova apoteosi del ricco. Ricorrendo ancora una volta alla tecnica del capovolgimento e del paradosso, Fo spiega le ragioni per cui si è sentito il dovere morale di fare un'opera in difesa dei ricchi, di questi tempi facile oggetto di odio e idiosincrasia, perseguitati come gli antichi cristiani, "una specie in via d'estinzione" per cui l'autore propone drastici interventi di salvataggio.

Capitolo V

PARTI FEMMINILI

1. FRANCA RAME, DA MUSA ISPIRATRICE A DIALETTICA CONTROPARTE

Quando nel 1977 Dario Fo torna in televisione con Franca Rame, dopo 14 anni di assenza, sceglie sette testi già rappresentati¹ e ne aggiunge uno nuovo sulla condizione femminile: *Parliamo di donne*². Lo spettacolo apre simbolicamente un nuovo periodo nel teatro di Fo: infatti di fianco allo scrittore-regista emerge sempre più nitida e influente la voce di Franca Rame. Finora l'attrice ha mantenuto il ruolo fondamentale di prima donna e di spalla del mattatore Fo, e fuori dal palcoscenico, di coordinatrice politica del collettivo (è responsabile infatti dell'organizzazione Soccorso Rosso Militante, che aiuta i prigionieri politici). Fo ha sempre riconosciuto alla sua compagna una sensibilità teatrale particolare dovuta alla sua esperienza cultural-familiare e l'ha sempre ritenuta una collaboratrice insostituibile. Ma la situazione sembra ora modificarsi sensibilmente. La Rame, da musa ispiratrice o ironica e spassosa interprete, diventa dialettica controparte. La sua partecipazione diretta alla stesura dei testi crea una diversa caratterizzazione del personaggio femminile.

Il nuovo spettacolo *Parliamo di donne* permette finalmente alla Rame di essere protagonista, relegando il marito mattatore ad un ruolo marginale e accentrando quindi l'attenzione sulla donna. Costruito con una serie di sketch, di canzoni e di brani ripresi da spettacoli precedenti, come il monologo della madre del sindacalista siciliano o Mamma Togni, *Parliamo di donne* affronta situazioni come l'aborto, la sacralità della famiglia, l'assenza di attrici nel teatro elisabettiano. Ma la donna portata sul palcoscenico è descritta ancora secondo gli stereotipi correnti e, nonostante le tematiche affrontate, lo spettacolo non piace alle femministe militanti che lo accusano di affrontare i problemi del mondo-donna con un gusto convenzionale da commedia brillante.

¹ Due versioni di *Mistero Buffo*, due di *Ci ragiono e canto* e le tre commedie *Settimo: ruba un po' meno*; *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*; *La signora è da buttare*.

² "Il gran tormentone mio e di Dario è sempre stato quello della condizione femminile...ma per un teatro come il nostro, che a un tempo incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante. In Chiara Valentini: *La storia di Dario Fo*, p. 173.

È un momento particolarmente acceso: nei primi anni '70 il dibattito sul ruolo della donna e sulle diverse forme di oppressione a cui è soggetta, diventa l'argomento di fondo del mondo femminile e non solo. A Milano e Roma nascono gruppi femministi che sostengono la separazione dagli uomini, e si dichiarano autonomi da ogni partito e corrente politica: si esprimono spesso attraverso gruppi di autocoscienza, alcuni dei quali daranno origine ai collettivi di "Lotta Femminile." Anche le donne di "Lotta continua" decidono di separarsi dai compagni maschi, perché le gerarchie interne all'organizzazione, seppur rivoluzionarie, rimangono fondamentalmente maschiliste. I nuovi gruppi possono così affrontare tematiche esclusivamente femminili e organizzare forme di lotta e di collaborazione che ben presto diventano modello ed esempio per le forze di sinistra.

Il teatro di Fo non sfugge certo a questa nuova atmosfera di revisione critica. Per Franca Rame è il momento di intervenire in prima persona decidendo di partecipare alla stesura dei testi con Fo, piuttosto che "tormentarlo" con insistenza perché lui inventi personaggi femminili che riproducano più fedelmente la realtà delle donne.

Così, in questo clima ricco di fermenti ideologici e dibattiti politici, nasce la prima opera scritta a quattro mani: *Tutta casa letto e chiesa*. E, forse perché memore delle critiche femministe dello spettacolo *Parliamo di donne*, il nuovo testo è composto da una serie di personaggi femminili diversi: l'*étourdie* delle prime commedie ha ormai raggiunto una diversa consapevolezza esistenziale. Accanto all'operaia e alla moglie piccolo-borghese, non più rassegnate alla loro condizione di atavica sottomissione, nascono personaggi tragici come Medea o Ulrike Meinhoff. Inoltre, un nuovo elemento accomuna questi scritti e li differenzia da quelli precedenti: per evidenziare la condizione della donna, all'ironia, al gusto del grottesco e del paradosso si affianca il "tragico".

Protagonista di *Tutta casa letto e chiesa* è la condizione della donna e delle sue servitù sessuali. La Rame gioca un ruolo decisivo e di maggior indipendenza ideologica nella costruzione del testo, nato da incontri, discussioni e testimonianze con donne di tutta Italia.

Nella fase iniziale lo spettacolo, in appoggio alle lotte femministe, viene

rappresentato in circuiti particolari legati al movimento, e il suo ricavato viene devolto per sostenere cause politiche come l'occupazione delle fabbriche, l'organizzazione di consultori e la raccolta di fondi per detenuti.

Negli anni seguenti i testi vengono rielaborati, trasformati e ricostruiti quasi ex-novo in uno spettacolo divenuto ormai popolarissimo e che la Rame porta da sola in tournée in Italia e in Europa, mentre Fo è impegnato nelle varie versioni del suo *Mistero Buffo*.

La prima rappresentazione, alla palazzina Liberty di Milano nel 1977, è composta da cinque monologhi tutti recitati da Franca Rame: "Il risveglio", "Una donna sola", "La mamma fricchettone", "Abbiamo tutte la stessa storia" e "Medea". Il testo pubblicato nel '77 include anche "Monologo della puttana in manicomio", "Accadde domani", "Io Ulrike grido" e "Alice nel paese senza meraviglie". Verranno poi aggiunti due nuovi episodi: "Contrasto a una voce sola" e "Michele lu Lanzone".

Lo spettacolo è ancora, e volutamente, in chiave comico-grottesca. Ma il prologo con il suo linguaggio scherzoso e accusatorio sull'uomo e il suo sesso³ già prelude al tono più ironico con cui si affronteranno le tematiche affrontate.

I personaggi femminili e le situazioni descritte offrono spunti di comicità irresistibile, ma descrivono soprattutto la condizione dolorosa e sofferta della donna che diventa spesso polemica e arrabbiata. Titoli come *Una donna sola*, *Medea*, *Alice nel paese senza meraviglie* suggeriscono immagini meno divertenti e ammiccanti e indicano che il soggetto ispiratore è la donna di oggi, specchio e testimone della realtà sociale e politica in cui vive e nella quale lo stesso pubblico può riconoscere la propria quotidianità.

Il passato non è più un filtro per analizzare e rappresentare il presente: la condizione della donna, divenuta protagonista, irrompe sulla scena senza mediazioni.

Personaggi come la madre, Ulrike o Antonia di *Coppia Aperta* sono espressioni di un momento preciso; nascono direttamente dalle tematiche di quegli anni: *Lo stupro*, monologo straziante, è la rappresentazione teatrale di

³ Il sesso maschile diventa metafora di potere: "Una volta, davanti a un fatto éclatant, a qualche cosa che ci meravigliava, emozionava, si esclamava: 'Oh, mio dio!'. Oggi, davanti alla stessa emozione si grida 'Oh cazzo!'. Lui al posto di Dio! Inaudito, terrificante! E nessuno se ne è accorto! Un tempo lontano, Luciferò tentò di spodestare il Padreterno e non ce l'ha fatta. Il maschio, sì! dal prologo di *Tutta casa letto e chiesa*, La Comune, Milano 1981.

una violenza realmente subita dalla Rame; *Coppia Aperta* riflette in modo puntuale le ideologie correnti di rottura istituzionale del legame familiare e della apertura possibile della coppia verso più rapporti amorosi.

La libertà sessuale è diventata la meta da raggiungere per spezzare le catene con cui è legata la donna, angelo del focolare e procreatrice instancabile. La giustapposizione dei temi ideologici con la realtà quotidiana fa scaturire sulla scena momenti di comicità esilarante e di drammaticità insostenibile. Proprio questa giustapposizione renderà *Il Risveglio* e *Una donna sola* le opere più conosciute e apprezzate dal pubblico che in esse si identifica più facilmente: con esse ride e con esse tollera la quotidianità di cui in parte prende coscienza e in parte intravede la via d'uscita.

2. I MONOLOGHI A SCENA NUDA

Il risveglio è il monologo introduttivo di *Tutta casa letto e chiesa*. È la storia di una giornata tipica nella vita di un'operaia-massaia. La Rame recita con un unico elemento di scena, una sedia o una panca, ad indicare il letto; una bambola è chiaramente visibile al pubblico: gli oggetti sono sostituiti dai gesti mimici. Una mattina, dopo essersi alzata, aver accudito al marito e al figlioletto che deve essere portato all'asilo nido, non trova la chiave per aprire la porta. "E allora - racconta Franca Rame - per cercar di ricordarsi dove ha cacciato 'sta benedetta chiave è costretta a recitarsi tutto l'itinerario dei gesti e degli atti che ha eseguito la sera prima, dal ritorno a casa fino al momento in cui è rientrato il marito... li recita in fretta, avanti e indietro per la casa come in un film a pellicola accelerata: comprese le riflessioni, i dialoghi col marito fino alla lite esplosa per le solite contraddizioni e incomprensioni fra il maschio-borghese e la femmina-proletaria, e i rapporti con l'esterno, il lavoro, lo sfruttamento, le frustrazioni... la condizione di assoggettata, materasso delle alienazioni da sciogliere del marito, rifocillatrice, madre santa, vestale, regina del focolare, imperatrice di frigorifero e lavastoviglie. . ." ⁴ La successione concitata delle operazioni della donna scandisce il ripetersi convulso e meccanico di gesti che sono gli stessi ogni mattina, ogni settimana, ogni mese: cambiare i pannolini del piccolo, prepararlo, farsi la doccia, cercare le chiavi, far piano per non svegliare il

⁴ Valentini, p. 174.

marito, cercare i biglietti del tram, il tutto per tempo; alle 6.35 deve uscire di casa. Quando finalmente è pronta, la chiave in mano, si rende conto che è domenica, l'unico giorno in cui può dormire un'ora in più.

La ricostruzione farragginosa degli eventi del giorno precedente diventa una lucida e circostanziata denuncia dello sfruttamento della donna, non solo oberata dagli impegni del suo lavoro in fabbrica, ma anche da quelli familiari e domestici. Il marito assiste come uno spettatore, senza aiutare. E in un momento di sconforto e di rabbia, la donna irrompe in una imprecazione-maledizione contro l'istituzione della famiglia: "La famiglia, 'sta sacra famiglia l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi!"⁵ (p. 62) E all'obiezione del marito che la deride per queste sue nuove istanze femministe, trova finalmente la forza e il coraggio di urlargli tutte le sue frustrazioni e stanchezze di donna-madre-moglie-operaia: "Mi chiedi mai: 'Sei stanca? Vuoi una mano?'. Chi fa il mangiare? Io. Chi lava i piatti? Io. Chi fa la spesa? Io. Chi fa i salti mortali per arrivare a fine mese? Io, io, io! Eppure lavoro anch'io!". (p. 62)

La donna denuncia poi la sua solitudine quotidiana ed esistenziale: è sempre lui a parlare dei suoi problemi, è lui a prendersi la domenica libera per andare alla partita, è lui ad addormentarsi subito la sera dopo aver riversato tutte le sue angosce del giorno su di lei. Nel finale cantato la protagonista invoca un futuro fatto solo di giorni festivi: "È scoppiata la domenica eterna." La canzone brechtiana è usata, come già in altri lavori precedenti di Fo, per risolvere le frustrazioni con la fuga nel sogno: la donna sogna così una fabbrica circondata dal verde, un marito che la aiuta a fare il bucato, un mondo dove non c'è più egoismo ma solo comunismo.

Nel brano successivo, *Una donna sola*, la frustrazione della donna di casa non trova più sbocco nella soluzione onirica: esplose, invece, in una rabbia troppo lungamente repressa, che vede la protagonista imbracciare il fucile contro gli uomini colpevoli di aver reso la sua vita un inferno.

Lei è una donna di casa piccolo-borghese, chiusa a chiave dal marito per evitare "trasgressioni sessuali", che conversa con una vicina immaginaria. Sopravvissuta a due tentativi di suicidio, deve lottare contro le avances del cognato handicappato, un guardone armato di telescopio, un maniaco del telefo-

⁵ p. 62, *Tutta casa letto e chiesa*, La Comune, Milano 1981. Tutte le citazioni successive relative al testo in esame sono tratte dalla stessa fonte, salvo quando specificato diversamente.

no amante dell'oscenità e il suo ex insegnante di inglese, innamorato di lei. I ruoli intesi per la "donna sola" sono quelli di moglie fedele, di casalinga appagata e circondata da tutti i confort della tecnologia moderna, di madre solerte e angelo del focolare. In realtà il matrimonio è privo di amore, basato sulla prepotente supremazia del marito; i gadget della vita moderna sono alienanti e precludono ogni tipo di comunicazione; la sua sensibilità di "femmina" viene indirizzata alla cura del cognato invalido e maniaco sessuale e persino il suo bambino esprime solo esigenze e non è in grado di comunicare con lei. In questa condizione di completo isolamento la donna sola racconta alla sua vicina (che non appare mai sul palcoscenico) le sue disillusioni e i suoi tentativi tutti frustrati di adattarsi o di trasgredire. Mentre stira ceste colme di biancheria al suono chiasoso della radio, del giradischi e del registratore e mentre il cognato suona la trombetta, il bambino piange e il telefono squilla, confida alla vicina i suoi problemi sessuali:

Io con mio marito non ci sto! Insomma non sento . . non riesco ad arrivare... ecco, sì... quello... quella parola lì... Che parola! Che parola! Non la dico mai! Orgasmo! Mi pare come il nome di una bestiaccia schifosa... un incrocio fra un mandrillo e un orango. Mi pare di leggerlo a grandi titoli sui giornali: "Orgasmo adulto fuggito dal circo americano!" (pp. 23, 24).

La tematica della sessualità femminile repressa e negata o ad uso e consumo del marito è un refrain che tornerà con una certa insistenza nei lavori di questo periodo, certamente influenzati dai movimenti femministi. La donna sola racconta se stessa e la sua vita matrimoniale con un candore disarmante che contribuisce a rendere ancora più oscenamente detestabile il comportamento del marito. Quella che lei definisce una vita normale è infatti costellata di continui episodi di violenza. Si concentrano nel racconto della donna tutte le caratteristiche più deteriori del maschio come la prepotenza arrogante, la gelosia, la violenza fisica: "Ha detto che appena torna mi prende a schiaffi... Ma dice che lo fa perché mi ama, che mi adora! Che io sono rimasta una bambina, che lui mi deve proteggere... "(p. 23). Nel testo originale del '77 Maria, la donna sola, sempre per rispetto al marito, accettava di procurare piacere al cognato paralizz-

zato : “Lui me lo domanda con gli occhi e io lo lascio fare. Lo so, lo so è terribile, disgustoso... ma che devo fare... lo faccio per mio marito. Pensare che lui normalmente è così geloso con gli altri, possessivo che non le dico... ma sa, qui si tratta di suo fratello... è una cosa di sangue. . .” (p. 8).

La donna sola è anche colpevole per le telefonate oscene degli sconosciuti perché “lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più e insistono col masturbo! E va a finire che mi fa togliere anche il telefono” (p. 21). Nel finale da farsa esplode la follia fredda e vendicatrice della donna che spara al guardone, getta giù dalle scale il cognato e, fucile imbracciato, aspetta il marito.

3. LA DONNA SOLA, COSCIENTE DELLA PROPRIA OPPRESSIONE

Il personaggio femminile della donna sola esprime una comicità nuova. Scompare la combinazione naïveté-scaltrezza che caratterizzava i tipi femminili precedenti; nasce una diversa progressione: dall'assenza di consapevolezza si passa all'acquisizione di una nuova coscienza della propria oppressione.

La mamma fricchettone non sfugge a questa regola. La storia della madre modello di virtù alla ricerca del figlio che vive tra gli indiani metropolitani⁶, descrive la trasformazione della tipica mamma italiana in fricchettone libertaria che scopre la droga e il libero amore e che alla fine viene denunciata alla polizia dalla sua famiglia e dal figlio nel frattempo “rinsavito”. La droga e la rottura di certi schemi permettono alla donna di sperimentare sensazioni nuove e diverse; per esempio di fare l'amore con un ragazzo più giovane di lei: “Ho fatto l'amore con un ragazzo di cui non mi ricordo neanche più il nome... ma mi ricordo i suoi occhi, il naso, la bocca e le sue parole, mi ricordo le sue mani e le cose che mi diceva mentre facevamo l'amore... (p. 50). E questo è ancora più accentuato da slogan e stereotipi tipici di certa mitologia d'epoca: “Il resto del mio tempo lo voglio passare tra la gente, tra le donne... lo sai figlio mio che il cielo è azzurro, ed io non lo sapevo più?” (p. 51)

Il problema sessuale viene ripreso, e molto più direttamente, in *Abbiamo tutte la stessa storia*, dove si dimostra come il sessismo e la prevaricazione maschile siano di casa anche tra i gruppi più illuminati di sinistra, così come in

⁶ Un movimento libertario hippie che si sviluppò in Italia a metà degli anni '70.

tutte le altre realtà politico-sociali.

Nel monologo la Rame si rivolge ad un lui imputato assente, accusato di considerarla solo un sistema di impulsi sensoriali⁷ e di ridurre il rapporto sentimentale ad uno scontato ripetersi di rituali meccanici. Anche l'uomo-compagno sembra dunque incapace di sottrarsi all'inesorabilità dell'egoismo falloocratico-maschilista. Lo dimostrano la sua leggerezza nel provocare la maternità alla propria compagna e la sua sostanziale indifferenza quando lei decide di proseguire la gravidanza.

Il monologo⁸ a questo punto trasforma la conversazione senza risposta in una serie di voci allegoriche che danno vita alla curiosa immagine-caricatura dell'"uomo femino", "una razza speciale di uomini che se hanno un rapporto sessuale con una femmina e non hanno preso l'anticoncezionale, restano incinti" (p. 76).

In questa sessualità capovolta dal sogno, è la donna che interpreta un ruolo attivo ed è il maschio, che al contrario diventa oggetto dell'intraprendenza della sua partner e vittima dei condizionamenti acquisiti dalla sua nuova natura femminile. Una natura che lo porta a rimpiazzare i ruoli più ingrati, come la gravidanza. L'assurdità della situazione fa sì che sia la donna (la vera donna, s'intende) ad applicare all'uomo gli stessi stereotipi e categorie mentali che lui aveva fabbricato per lei: "L'uomo si realizza solo se nasce madre! Madre! Madreee!" (p. 76).

Dopo un intermezzo comico provocato dai problemi spiccioli dello svezamento della bimba nata da questa coppia "alla rovescia", la storia muta ancora di registro, approdando sul terreno della simbologia, con la favola della bambina e della bambola di pezza, raccontata per far addormentare la piccola. La storia della ragazzina, della sua bambolina di pezza che diceva le parolacce, del gattaccio rosso che se la porta via nel bosco, e del lupo tremendo che la vuole sposare, è una chiara metafora della condizione femminile. La bambina dolce - dice la Rame - è quella parte di noi, docile, che subisce, che accetta - la bambolina delle parolacce rappresenta invece le nostre ribellioni. Il gattaccio rosso è il

⁷ "Ma certo che mi va di fare l'amore, ma lo vuoi capire che non sono un flipper, che basta metterci dentro le 100 lire si accendono tutte le lampadine e tun trin toch toch...den den den...din! Lo puoi sbattere come ti pare! Non sono un flipper! A me se mi sbatti, vado in tilt, hai capito?" (p. 71).

⁸ Con una struttura simile al tipo della "voix humaine" di Jean Cocteau, per le riscontrabili analogie nella formula "analisi confessione".

compagno. Il lupo rappresenta tutti quei personaggi maschi che ci opprimono fin dall'infanzia, dal padre al fratello, al capo-ufficio ecc... . Poi cresciamo, le due parti si fondono, diventiamo una cosa sola, c'è la maturazione, la presa di coscienza."⁹

In questa storia sono riconoscibili i riferimenti di Fo alle riletture delle favole in chiave di eros e psicanalisi o alle favole all'incontrario di Rodari. Ma più originale e importante è la figura della bambola, proiezione degli istinti libertari della bambina, soprattutto per l'uso che essa fa di un linguaggio volutamente provocatorio e corrosivo.

Fo manovra i fili che legano bambola e bambina lasciando loro la libertà di intrecciarsi e confondersi, dal momento che entrambe sono accomunate dallo stesso ruolo subalterno a un lui che per la bambola è rappresentato dal gattaccio rosso, arrogante e violento; mentre per la bambina è l'ingegnere-lupo cattivo, l'uomo in carriera tutto preso dal suo lavoro, che la lascia sola tutto il giorno, ad eccezione della sera quando rincasa e reclama i suoi diritti coniugali.

La favola, per tradizione riparatrice dei torti subiti, anche questa volta ripagherà le vittime delle ingiustizie patite, eliminando in modo grandguignolesco tanto il gattaccio rosso, quanto l'ingegnere lupo-cattivo.

Importante, dal punto di vista della lenta presa di coscienza di bambola e bambina, è il passaggio delle due da un ruolo totalmente assoggettato al maschio in cui era pure presente una lieve venatura sado-masochistica ("mi faceva fare la serva, io piangevo, ci stavo male, ma mi piaceva ancora di più, perché dopo tutto mi faceva sentire una femmina e anch'io avevo il mio maschio! p. 78) alla progressiva liberazione dai due maschi padroni, che esercitavano su di loro forme di più o meno sofisticata violenza.

Il legame simbiotico che lega le due protagoniste della favola si celebra alla fine quando la bambola entrerà nel cuore della bambina. Dopo aver percorso un tratto di strada insieme (riscoperta di se stesse riappropriandosi del proprio io?), incontreranno altre bambine che curiosamente racconteranno ognuna la propria storia uguale a quella di tutte le altre e che inizierà invariabilmente con "Io quando ero piccola avevo una bambolina di pezza che diceva parolacce" (p. 81).

⁹ Prologo, p. 12.

4. NUOVE MODALITÀ STILISTICHE: GROTTESCO, QUASI DRAMMATICO

Lo spettacolo originale del 1977 si concludeva con *Medea* basata su una versione popolare della tragedia di Euripide proveniente dalla Magna Grecia in cui la tragica protagonista simbolo della donna nuova uccide i suoi figli non per gelosia ma per il desiderio di liberarsi dalle pastoie della servitù domestica.

La storia, reinvenzione del mito greco da un punto di vista femminile, diventa l'evidente allegoria della condizione storica della donna: Medea, grazie ai suoi poteri magici, fa vincere il vello d'oro a Giasone e rinuncia alla sua giovinezza per amore di lui, ma quando comincia ad invecchiare viene abbandonata dal marito per una donna più giovane.

Medea, recitata in un fantomatico dialetto del centro-sud Italia è sicuramente la più alta prova tragica di Franca Rame e Dario Fo: è il personaggio più lontano da ogni tipo di compromesso e quello che più profondamente esprime il dramma della donna. Nel prologo infatti si precisa che il pezzo "è profondamente drammatico e col più alto contenuto femminista di tutto lo spettacolo" (p.95). La comicità tradizionale dei personaggi femminili precedenti lascia il posto ad una caratterizzazione tragico-grottesca finora sconosciuta.

Il grottesco acquista qui toni apertamente drammatici e apre una problematicità prima sconosciuta: Fo sperimenta così nuove modalità stilistiche che rompono con i modelli tradizionali del suo teatro.

Il monologo è strutturato come una tragedia greca: si apre con un coro di donne che tentano inutilmente di placare le ire di Medea contro Giasone che è in procinto di sposare una donna più giovane.

Il ricordo di se stessa bella e fresca a sedici anni si alterna alla bruciante invettiva contro gli uomini e le loro leggi. Ma il coro replica che è la legge della natura:

No, Medea, è natura, è il naturale: l'omo dura più a lungo a invecchiare... lui, l'omo, col tempo staggiona, noi si appassisce. Noi femmene si gonfia, s'avvizzisce... lui, l'omo, matura e s'insavisce. Noi potere si perde e lui n'acquisisce. Questa è la legge delu monno!" (p.105).

Medea si ribella e preferisce essere ricordata dai posteri come una “bestia feroce” piuttosto che come una “cavra mansueta”: per rinunciare alla sua oppressione deve sacrificare un elemento importante della sua identità, e cioè i figli:

Necessità è che ‘sti figlioli a mia, abbino a morire, perché tu Giasone e le tue leggi infami, abbite a schiattare! Armate amiche mie ‘sta mano mea, spigni Medea desperata lo ferro nella carne tenerella delli figli, fanne sangu, dolce, inzuccherato... Dimentica core meo che so’ figli a questa carne... fanno sangue... fanno sangue... E no tremare a quando grideranno” “Matre! Pietà! Pietà!” e fora della porta tutta gente faranno crido: “Mostro! e cagna e scellerata! Matre for de natura! Zozza! “. Ed eo me dirò chiagnendo: “Muori, muori! Pe’ fa nascere una donna nova... Mori! Pe’ fa nascere ‘na donna nova!” (p.111).

La questione del potere è qui affrontata in maniera molto più problematica che nei lavori precedenti. L’unico potere che lei possiede, quello sui figli, viene utilizzato in maniera distorta e disumana perché non c’è altra via per lei che renda possibile la nascita di una donna nuova.¹⁰

In particolare la Rame, come molte femministe, non crede che la liberazione della donna dall’oppressione si realizzi con l’assunzione del potere, come invece si è sempre verificato nel mondo maschile. Un paradigma diverso deve essere creato dalle donne. Nel caso di Medea persino un’esperienza così specificamente femminile come la maternità deve essere ridiscussa.

Nella sua introduzione al testo, la Rame definisce lo spettacolo in chiave comica e grottesca, una precisa scelta drammaturgica atta a denunciare quei “duemila anni che [noi donne] andiamo piangendo e questa volta ridiamo e magari ci ridiamo anche dietro”¹¹

In *Tutta casa letto e chiesa* Fo ricorre ancora alla farsa, al rovesciamento carnevalesco, al varietà: sono gli strumenti ideali per delineare le strutture del potere capitalista o il personaggio del naïve, ma non sufficienti per esprimere il

¹⁰È comunque sintomatico che la rielaborazione di miti greci sia una pratica comune tra i lavori più recenti delle scrittrici femministe, per esempio “Cassandra” di Christa Wolfe o “Clytemnestra” di Marie Cardinal. L’adattabilità del mito greco alla causa femminista è favorita dalla rigidità dei ruoli che gli eroi rappresentano e che si ripetono in eterno, imm modificabili così come è imm modificabile la Legge.

¹¹ *Tutta casa letto e chiesa*, (Milano: La Comune, 1981), p. 13 .

mondo complesso dell'esperienza femminile. Quando cioè il soggetto dello spettacolo diventa più articolato e solleva questioni ideologiche, il grottesco richiede una strutturazione diversa.

Per esempio, in *Io Ulrike grido* c'è una sorta di compromesso tra i moduli stilistici vecchia maniera e quelli del nuovo grottesco.

Dalle labbra di Ulrike Meinhoff, personaggio-chiave degli "anni di piombo" in Germania, associata al proprio compagno Baader in un impossibile tentativo di destabilizzare l'opulenta società tedesca, esplose un violento *j'accuse* al sistema omologante, spietato e spersonalizzato, che sembra annegare qualunque spirito critico in un intossicato benessere.¹²

Ulrike denuncia il modello di prevaricazione ed ingiustizia che continua ad essere adottato da questa società nei riguardi delle donne. Ed è a loro che la detenuta rivolge un messaggio-manifesto: "Tutte le donne che hanno capito la loro condizione di sottomesse, umiliate e sfruttate, loro capiranno anche perché mi trovo qui... proprio come una strega al tempo delle streghe" (p. 46). Ecco dunque che la protesta isolata della ribelle Ulrike si salda ad un più profondo

¹² L'idea di scrivere un monologo con protagonista Ulrike Meinhof nacque in Fo dopo la visita di Jean-Paul Sartre al carcere di Stoccarda dove la rivoluzionaria tedesca era rinchiusa. Lo spettacolo presentato a Bologna davanti ad un pubblico di undicimila persone, sollevò interrogativi e discussioni sulla scelta del personaggio, simbolo per molti in quegli anni della rivolta irrazionale e nichilista. Disse allora Dario Fo: "Per me è soprattutto una donna comunista che ha capito fino in fondo l'orrore di una società come quella tedesca senza nessuno spiraglio e che ha cercato di attirare l'attenzione della gente, sia pure con atti disperati. Questo monologo è strettamente legato alla situazione tedesca e non vuole in nessun modo essere una dichiarazione di avallo per i gruppi italiani come le Brigate Rosse, i Nap o gli autonomi della P38 che in un paese in cui esiste una classe operaia forte e organizzata passano sulla sua testa con azioni isolate, finendo per favorire la reazione". *Panorama*, 31 maggio 1977. La presentazione del monologo permetteva a Fo di approfondire le motivazioni di un testo che era palesemente polemico nei confronti del governo italiano e della "legge sui pentiti", che secondo Fo legalizzava di fatto nella lotta contro il terrorismo l'uso della tortura e concedeva perdono e libertà ai più efferati criminali. Il caso Baader-Meinhof sollecitava poi lo sdegno più profondo del drammaturgo che si lanciava in una violenta invettiva contro l'immobilismo ideologico degli intellettuali italiani: "Parliamo di cose che ci fa fatica rendere sul palcoscenico, ma lo facciamo soprattutto per cercare di togliere quello che è l'abbiocco generale dello starsene seduti col sedere a bagno maria nel riflusso. Il riflusso, questo esaltare l'impotenza, tanto di moda, questo galleggiare di tanti intellettuali che pare ci godano nel rotolarsi come galline stupide nella melma di un mare straordinario...ci ritroviamo davanti ad un sacco di opere, specialmente nel teatro, intrise di vuoto, pessimismo o di beata disimpegno. Ci si rotola nel fango dell'inutile fino all'edonismo della morte, meglio dire del suicidio...Franca reciterà questo pezzo contro la tortura fisica e psicofisica messa in atto in Germania e che sta prendendo piede su larga scala anche da noi. Personalmente noi non siamo d'accordo con l'ideologia che ha spinto e formato il gruppo Baader-Meinhof, ma sottoscriviamo ogni parola della denuncia che la Meinhof grida in questo scritto" (p.).

tema di sopraffazione femminile che nella florida Germania si compie o attraverso lo sfruttamento della donna operaia alla macchina (tema sempre molto caro a Fo, nelle sue visioni un po' luddistiche e un po' chapliniane della moderna società delle macchine) o attraverso il bombardamento di immagini consumistiche che impediscono di pensare: "Non voglio essere una delle vostre donne confezionate sotto cellophane..." (p. 46).

Dopo aver denunciato i "padroni dello stato del diritto" e l'autoritarismo burocratico, Ulrike prosegue il suo monologo per neutralizzare con il suono della sua voce "la privazione del sensoriale", l'atrocità di una cella, "sepolcro di silenzio" (p. 45). Per meglio descrivere la sua condizione ricorre al paradossale confronto tra il mondo capitalistico esterno fatto di colori fiammanti e quello che a lei impone lo stato, del tutto incolore:

Che grottesco, a me togliete ogni colore e fuori il vostro mondo fradicio e grigio l'avete ridipinto a tinte sgargianti, perché nessuno se ne accorga e costringete la gente a consumare tutto a colori: avete colorato di rosso sgargiante gli sciroppi al lampone, e che importa se procurano il cancro, d'arancio brillante gli aperitivi... Come pagliacci impazziti tingete perfino le vostre donne: rosa garanza sulle guance, azzurro pervinca e violetta sulle palpebre e rosso cinabro sulle labbra... e costringete me nel bianco (p. 45).

Proprio per rendere tollerabile il silenzio letale in cui sprofonda inesorabilmente, Ulrike ricrea i rumori del mondo esterno, quelli delle fabbriche, delle strade, delle caldaie, delle catene di montaggio e ringrazia i carcerieri per evitarle il fracasso inumano inventato dai padroni. Questo amaro sarcasmo nato dalla voce sofferta e intensa della carcerata riprende poi nella parte finale i toni di ottimistica polemica tipici di Fo, il suo didatticismo ideologico :

Ma non ci potete mai proibire di sghignazzare di tanta vostra imbecillità, imbecillità classica di ogni assassino. Pesante come una montagna è la mia morte... centomila e centomila braccia di donne l'hanno sollevata questa immensa montagna e addosso ve la faranno franare con una terribile risata! (p. 46).

5. ANCHE L'UOMO FALLISCE SE LA DONNA NON È LIBERA

Con *Coppia aperta* del 1980 prosegue, accentuandosi, la maggiore caratterizzazione dei ruoli femminili iniziata negli anni precedenti dalla coppia di autori-attori Fo-Rame.

Lo spettacolo era composto di tre pezzi: *Coppia aperta quasi spalancata*; *Rientro a casa*; *Lo stupro*, tre storie ad incastro sulla mortificazione della donna e sul conseguente fallimento dell'uomo. Molti elementi presenti in passato sull'esplorazione della condizione femminile sono messi a fuoco con una più matura e articolata consapevolezza critica.

Coppia aperta quasi spalancata segna una vera e propria svolta nel teatro femminile di Fo; è la sintesi, leggibile in filigrana, della realtà degli anni '80: dal vuoto esistenziale portato dal tramonto dei miti e delle speranze degli anni dell'impegno politico (non ci crede più nessuno a 'sto tipo di manifestazioni - dice il protagonista -perfino il PCI scantona¹³) alla fragile presa di coscienza antinucleare (lo slancio pacifista... ci siamo accorti che non ce l'avevamo... il terrore dell'ultima spiaggia non ha attecchito neanche tra le masse, p. 19) alla problematica della droga e dell'aborto, fino ai dubbi, alle paure, al coraggio di essere donna di Antonia. Con lei si esce dalla dimensione contingente della realtà sociale e politica del teatro di Fo per approdare ad una dimensione più ampia, quasi universale, della condizione femminile. In scena c'è infatti una coppia regolarmente sposata, costretta a fare i conti con le disillusioni degli anni '80 ma anche con il ruolo del maschio che identifica con la pazzia l'adulterio della moglie: "Mi sembri diventata... non so come dire... ecco, completamente estranea, di un altro mondo" (p.).

Coppia aperta è dunque un atto di pubblica accusa della falsa apertura maschile che pretende di essere tale finché è l'uomo a stabilire le regole dell'evasione matrimoniale, anche se la conclusione dimostra che la rivincita della donna è in realtà un altro tipo di sconfitta. Ma vediamo in concreto i passaggi che più approfondiscono la tematica di Fo e della sua compagna sul problema dei rapporti di coppia. In *Coppia aperta* la Rame abbandona definitivamente il ruolo di bambola di carne, a metà strada tra naïveté e coscienza della *Donna sola* (salvo il finale vendicativo) per analizzare lucidamente l'anima fal-

¹³ Dario Fo e Franca Rame, *Coppia aperta* (Milano: La Comune, 1984), p. 18.

locratia che si nasconde sotto la crosta libertaria del maschio italiano degli anni '80. Il quale, a ben guardare, è l'eterno maschio, sempre uguale a se stesso, che dietro la scusante del crollo degli ideali dovuti al fallimento di tante lotte non trova niente di meglio che inventare la coppia aperta, ovviamente dalla sua parte, passando da un'evasione all'altra. E la moglie? Relegata dall'ipocrisia dell'uomo a rifugio sicuro, istituzionalizzato, un po' come quello della madre, ha l'aggravante di non aver fatto nulla per capirlo e dunque legittima, in un certo senso, le sue scappatelle. Posta in questi termini, la denuncia di Fo parrebbe ancora muoversi all'interno di schemi convenzionali d'indagine sulla crisi del rapporto coniugale, ma è l'atteggiamento culturale invocato dal marito a fare la differenza, dal momento che con esso egli intende fare giustizia delle ipocrisie della morale borghese (la fedeltà è una cognizione indegna... l'idea di coppia chiusa, di famiglia, è legata alla difesa di grossi vantaggi economici, p. 9) reinventando con Antonia la coppia aperta.

Ma il maschilismo "liberal" dell'uomo non è mai sopito; anzi, è sempre in agguato: solo all'inizio del nuovo ménage, quando la donna non riesce a liberarsi dei suoi complessi di colpa e racconta dei suoi nuovi incontri al marito (in realtà una catena di frustrazioni alimentate dal suo blocco moralista) lui, che al contrario sfarfalleggia disinvolto di avventura in avventura, si dimostra comprensivo e aperto: "devi trovarlo uno come si deve... te lo meriti... Sei una donna straordinaria (p.11).

L'illusione è di breve durata. Un giorno la moglie rientra a casa e rivela di avere incontrato qualcuno importante, forse finalmente l'uomo giusto, colto, intelligente, appagante. E subito saltano i delicati meccanismi, congegnati con precisione dal marito per legittimare la sua visione della coppia aperta. Poca rilevanza ha il fatto che si tratti - come dice la moglie - di una storia pulita che non può e soprattutto non deve distruggere il matrimonio, istituzione da salvare sempre e comunque in una coppia alto-borghese. È la doppia apertura della coppia che lui non riesce a digerire e che lo fa sentire ferito nel suo orgoglio di maschio.

Poco convincenti risultano infatti le sue ostentate dichiarazioni di autocritica: "Sono stato io a proporti la coppia aperta, e mica posso pretendere che tu torni indietro perché a me secca. . ." (p. 15), perché subito dopo il maschili-

simo strisciante torna nuovamente a vibrare colpi di coda, facendo della facile ironia sui recenti cambiamenti di gusti ed interessi della compagna, secondo il marito dovuti alla manipolazione del nuovo lui, piuttosto che alla sua crescita autonoma di essere pensante. Ancora meno credibili sono le troppo tardive dichiarazioni d'amore o le disperate richieste di un rapporto sessuale (da tempo praticamente inesistente tra i due) perché la donna ha buon gioco nello smascherare il gallismo di ritorno - e tutto sommato di maniera - che contraddistingue il maschio in quanto tale, di qualunque estrazione sociale egli sia, ed a qualunque epoca della storia appartenga: "No, tu vuoi solo ritornare in possesso di quello che è tuo per legge! Altro che coppia aperta... Puoi imprestartmi... ma non cedermi"(p. 17).

Sembrerebbe facile predire a questo punto una vittoria in chiave femminile in questo confronto di coppia, ma la maggiore interiorizzazione dei personaggi della commedia rispetto ad altre opere di Fo sul tema femminile non si presta a conclusioni troppo scontate: il "lui" protagonista con Antonia di una storia finalmente autentica, non è esente dai peccati originali del maschio, almeno all'inizio del loro rapporto (una figlia tossicodipendente per un padre egoista che pensava solo al proprio successo e non sapeva dare affetto). Anche sulla maturazione di questa nuova coppia ci sarebbe, per la verità, molto da dire: da un iniziale e comune slancio pacifista, che fa sposare ad entrambi la causa anti-nucleare, si passa ad una sessualità fine a se stessa, anticipatrice di una realtà neanche così marcatamente differente da quelle evasioni sessual-consumistiche del marito che Antonia aveva analizzato e denunciato con tanta lucidità. Il suicidio finale, *coup de théâtre* del marito all'arrivo dell'amante, sull'esistenza del quale la moglie aveva, forse per pietà nei suoi riguardi, imbastito uno scenario di realtà-finzione, è dunque solo in apparenza il simbolo della sconfitta dell'uomo in questa storia di coppia, perché il fallimento appartiene ad entrambi, se si imboccano, come in questo caso, strade senza uscita.

Incalzato dalle polemiche su una legislazione che passa disinvoltamente sopra i diritti delle donne quando subiscono violenza carnale (emendamenti del parlamentare Casini) e dalla testimonianza della drammatica esperienza vissuta in prima persona dalla Rame, nasce il monologo *Lo stupro*, parte conclusiva della trilogia della *Coppia aperta*.

La sua chiave di lettura, sfrondata com'è di qualsiasi duplicità ironico-drammatica (elementi spesso compresenti nella produzione teatrale di Fo ispirata alla condizione femminile) sta, né potrebbe essere altrimenti, nello psicodramma verbale che riproduce l'intensità della violenza fisica. Al centro della scena c'è la donna, la controparte maschile è animata dalle parole della Rame che descrive la violenza: quella perversa dei violentatori o l'altra ipocritamente istituzionalizzata di medici, avvocati e poliziotti che con le loro vischiose domande-trabocchetto in sede di giudizio non fanno che aggiungere altra violenza a quella già consumata sul corpo della donna.

Lo stupro è forse il punto più alto della denuncia-testimonianza del teatro "solista" di Fo nel suo viaggio all'interno del pianeta femminile, bersaglio di violenze e sopraffazioni individuali o collettive, criminali o istituzionalizzate, volgari o sofisticate, ma pur sempre violenze. Si rivede in questo monologo la stessa intensità di disperata denuncia di *Io Ulrike* dove la donna superava la conflittualità del proprio rapporto personale con l'uomo per approdare a quella con la società intera, formata e dominata da uomini. Con il monologo si entra nel vivo della battaglia civile a favore dei diritti delle donne, lasciando sul terreno macchiette, gag e duplicità realtà/finzione con tutti i limiti e le grandezze di un teatro influenzato dalla realtà del momento.

È un teatro questo dove il silenzio gioca un ruolo determinante, tanto sul palcoscenico con le pause, quanto in mezzo al pubblico con il coinvolgimento, l'adesione e l'impatto emotivo da parte degli spettatori. Fo è pur sempre presente, ma la storia è tutta al femminile e non è difficile vedere nell'epilogo della mancata denuncia finale dell'aggressione un rifiuto della donna, oltre che una sua sfiducia di fondo, nell'urlare il suo dramma ad un mondo di uomini: "Sento le loro domande. Vedo le loro facce... i loro sorrisi... ci penso e ci ripenso. Poi mi decido. Torno a casa. Li denuncerò domani (p. 31).

6. FIGURE FEMMINILI NELLA REALTÀ POLITICA

Anche il monologo de "La madre," presentato per la prima volta al pubblico al Teatro Cristallo di Milano il 24 marzo 1980, all'interno dello spettacolo *Fabulazzo Osceno*, affronta il problema del terrorismo da una angolazione del

tutto singolare: è la madre, essenza delle femminilità, che viene calata in uno dei problemi più scottanti di quegli anni e che meno sembrano aver a che fare con la maternità.

Protagonista è una donna che scopre attraverso le notizie del telegiornale che il figlio ventiseienne è un terrorista appena catturato dopo aver sparato ad un agente. La madre democratica e progressista, pacifista convinta, educatrice attenta e sensibile alle teorie pedagogiche più moderne, all'inizio del monologo si rivolge al pubblico invitandolo ad utilizzare la sua immaginazione per ricostruire il quadro della situazione: quello di una madre qualunque, con un figlio normale che lei vede tutti i giorni, di cui crede di conoscere tutto e di cui viene a sapere che è un brigatista. Passa allora in rassegna, in un rapido flash-back, le varie fasi della crescita e dell'educazione del figlio, dai primi mesi di vita, agli anni scolastici, a quelli della contestazione politica, per cercare di capire dove lei possa avere sbagliato. Ricorrendo alla tecnica del grottesco elenca le precauzioni prese per impedire che il figlio sviluppasse tendenze aggressive o violente:

Io il mio bambino l'ho lasciato giocare con la sua cacca quanto ha voluto... gli ho lasciato rompere piatti e bicchieri, come diceva il pediatra... non l'ho mai represso... eppure è diventato un violento. E non si è accontentato di entrare a far parte di qualche banda di teppisti... incendiare qualche pullman... bastonare qualche passante... violentare qualche ragazza... che lì... anche i giudici sono molto comprensivi... no, terrorista è diventato! (p. 260)

La figura e i discorsi della zelante madre moderna sono in realtà funzionali al polemico attacco, che segue subito dopo, contro lo stato, i fascisti e gli stupratori. E non è stato certo un Lenin mal interpretato la causa della lotta armata, quanto piuttosto la corruzione e l'ingiustizia di un governo trasformista o i lunghi processi-farsa per le varie stragi di Piazza Fontana, Brescia, Bologna o Italicus. La descrizione del carcere speciale e del suo incontro col figlio, attraverso un muro impenetrabile di vetro, preceduto tra l'altro dall'aberrante visita medica (perquisizione anale e vaginale) assolve ad una chiara funzione controinformativa culminante nella descrizione del sogno. Qui lei porta al processo

il suo figlioletto di cinque anni, brigatista da poco entrato nella banda armata a cui viene suggerito di denunciarsi come pentito, fornendo nomi e informazioni sui compagni. Ma nel sogno si leva improvvisa una nube di fumo che nasconde alla vista il piccolo; quando finalmente lo recupera, si trova tra le braccia il figlio morto: "Ho catturato mio figlio! Ho fatto il mio dovere di cittadina democratica che ha fiducia nelle istituzioni. Glielo consegno signor giudice... . Oh!... mi spiace... ho stretto troppo! L'ho strangolato! È morto!" (p. 267).

Come in *Medea* il ruolo della madre è messo in relazione col potere, ma qui il potere dell'uomo sulla donna è sostituito da quello dello stato. In entrambi i casi il discorso politico preposto ad esporre e demistificare le cause dell'oppressione si mescola a quello personale della battaglia ideologica della donna che porta ad una maggiore presa di coscienza, ma anche ad una problematicità più complessa. Nel monologo della Madre si avverte per la prima volta il vuoto ideologico determinato dalla crisi della teoria e dell'organizzazione rivoluzionaria. L'esempio del katanga (rappresentante del servizio d'ordine dell'Università Statale di Milano) che oggi rinnega tutto il suo passato politico e "sputa sul '68 e sulle cazzate fatte" (p. 261) offre alla Rame - e a Fo - la possibilità di bastonare tutti quei "rimossi" che in tempo di crisi marxista, rinunciano alla lotta e deridono i vecchi ideali; riaffermando al contrario la necessità di combattere contro l'oppressione.

Nonostante i tempi bui in cui viviamo, sono proprio i personaggi femminili di Franca Rame ad arricchire e completare questo teatro popolare e politico: le sue donne sfaccettate e pluridimensionali sono infatti una immagine indispensabile e necessaria nell'universo degli oppressi del teatro di Fo.

Completa questo mondo, di creature tragiche e grottesche insieme, Giulia, la protagonista di *Una giornata qualunque*. Una donna non più giovanissima, separata dal marito e che decide di farla finita. Prepara perciò un video-tape per il consorte in cui filmarsi mentre racconta le ragioni della sua decisione.

Ma il discorso di congedo dalla vita viene interrotto da una serie di telefonate di donne che cercano una psicanalista: il suo numero di telefono infatti è stato pubblicato per errore su una rivista medica. Nonostante le sue rimostranze, alla fine esausta accetta il ruolo di analista e ascolta paziente le vicende penose, talvolta assurde, talvolta tragiche delle sue pazienti.

È ciò le permette di riflettere, indirettamente, sulle proprie.

Rappresentato per la prima volta a Milano nell'ottobre 1986, *Una giornata qualunque* è un'opera importante perché segna l'ultima tappa nell'itinerario di liberazione della donna e del suo tentativo di affrancarsi dai condizionamenti di duemila anni di storia.

La scelta finale del suicidio acquista quindi un significato particolare: dopo decenni di lotte, di speranze, di rabbia, la donna indipendente, "liberata", capitola di fronte alla solitudine e all'incapacità di gestirsi la "sua" vita. È incapace di "adeguarsi e accettare il rituale" (p. 12) di un gioco ormai poco interessante: il reale è troppo deludente, le idee "splendide" si sono rivelate inutili, le utopie rimaste tali; la necessità di adattarsi ad un mondo di "paraculi, opportunisti, ipocriti... venditori ambulanti di dignità e di sederi" (p. 13) è intollerabile. Giulia ha voglia di morire, ma saranno proprio le telefonate di donne altrettanto disperate a darle forza, a farla sentire meno sola e isolata, a costringerla a confrontarsi con realtà peggiori della sua e a farle balenare spiragli di speranza. Ma dura poco: perché proprio quando, accantonati i problemi personali, recupera le energie per aiutare una vera dottoressa che ha deciso di suicidarsi col gas, e si rivolge alla polizia per chiedere aiuto, sarà proprio l'istituzione dalla cui ideologia si è appena liberata, a darle la mazzata finale: verrà scambiata per matta e portata al manicomio.

Per Franca Rame *Una giornata qualunque* è il testo più bello dell'ultimo periodo, "almeno come studio di un personaggio femminile,"¹⁴ quello che meglio compendia la storia delle donne di questi ultimi anni. È un testo che l'attrice ama molto: "perché c'è dentro la sofferenza di un miliardo di donne, la loro condizione di disagio.

¹⁴ "Quando io ho incontrato Dario e abbiamo cominciato a vivere e lavorare insieme, io ero la bella, non troppo scema. E Dario scriveva dei ruoli per cui la capacità di recitazione era essenziale per la buona riuscita del testo, ma era anche importantissima la presenza fisica. Col passare degli anni, i miei personaggi hanno acquistato maggiore consistenza, a cominciare da *La signora è da buttare* o *Isabella* del '63, un personaggio che io ho odiato visceralmente perché era una che parlava dalla mattina alla sera, ma che teneva lo spettacolo. Con *Non si paga, non si paga* e con *Clacson e trombette*, avevo una grossa presenza in scena e se una sera stavo male o ero sotto tono, Dario stesso prendeva meno risate. Con il testo della *Francesca* sono protagonista assoluta. Quindi, ricapitolando, nei primi anni, era sì importante la recitazione ma dominava soprattutto il personaggio con i suoi vestiti e i suoi tic. In seguito, arriva il '68 e il femminismo: i personaggi hanno acquistato una fisionomia diversa, per fortuna. Senza però togliere niente ai personaggi di prima." Da una conversazione con Franca Rame avvenuta a Los Angeles nel luglio 1987.

Non è un caso che lo stiano traducendo in tutto il mondo. C'è il disagio di una donna che arriva ai cinquant'anni, ha il suo lavoro, un posto nella società e improvvisamente si trova sola proprio nel momento in cui è più giusto che le sia vicino l'uomo con cui ha vissuto per tanti anni."¹⁵

La commedia, da un punto di vista strettamente teatrale offre all'attrice la possibilità di esibirsi in una gamma di nuances interpretative più ricche che mai.

Ma l'approccio della Rame (e di Fo) alla problematica femminile ha poco in comune con quelle delle femministe: "Siamo infantili, facciamo ancora tremare il mento quando dobbiamo piangere. È sbagliato." dice la Rame a questo proposito "I testi del teatro femminile sono lagnosi, mancano di ironia"¹⁶

Lo ribadisce anche Dario Fo in *Manuale minimo dell'attore*. Ed è proprio questa, drammaturgicamente, la chiave vincente della coppia Fo-Rame: saper cogliere le contraddizioni nel mondo delle donne e nel riflusso ideologico degli anni '80; saper conservare intatta, in qualsiasi momento, la capacità di denunciare, di ironizzare di indignarsi e di riderne; e ancora, avere la forza e il coraggio di credere in valori umani e morali in un mondo che sembra ormai considerarli un peso inutile.

¹⁵ Franca Rame, Los Angeles, luglio 1987

¹⁶ Franca Rame, Los Angeles, luglio 1987

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE: STUDI SUL TEATRO E OPERE A CARATTERE METODOLOGICO

- Allardyce, Nicoll. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale.* Roma: Bulzoni, 1971.
- Angelini, Franca. *Il teatro del '900 da Pirandello a Fo.* Bari: Laterza, 1976.
- Artaud, Antonin. *Il teatro e il suo doppio.* Torino: Einaudi, 1977.
- Attisani, Antonio. *Teatro come differenza.* Milano: Feltrinelli, 1978.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica.* Torino: Einaudi, 1968;
L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale. Torino: Einaudi, 1979.
- Brecht, Bertolt. *Scritti teatrali.* Torino: Einaudi, 1977.
- Castri, Massimo. *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud.* Torino: Einaudi, 1973.
- Fergusson, Francis. *Idea di un teatro.* Milano: Feltrinelli, 1962.
- Ferroni, Giulio. *Il comico nelle teorie contemporanee.* Roma: Bulzoni, 1974.
- Pandolfi, Vito. *La commedia dell'arte.* Firenze: Utet, 1958;
Storia universale del teatro drammatico. Firenze: Utet, 1964, vol. II.
-

- Pullini, Giorgio. *Teatro italiano del 900*. Bologna: Cappelli, 1971.
- Quadri, Franco. *I* *l rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*. Torino: Einaudi, 1973.
- Scabia, Giuliano. *Il teatro nello spazio degli incontri*. Roma: Bulzoni, 1973.
- Szondi, Peter. *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*. Torino: Einaudi, 1962.

STUDI CRITICI SULL'AUTORE

- Binni, Lanfranco. *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*. Verona: Bertani, 1975 ; *Dario Fo*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Jungblut, Helga. *Das politische Theater Dario Fos*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1978
- Meldolesi, Claudio. *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*. Roma: Bulzoni, 1978.
- Puppa, Paolo. *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*. Venezia: Marsilio, 1978.
- Straniero, Michele. *Giullari e Fo*. Roma: Lato Side ed., 1978.
- Valentini, Chiara. *La storia di Dario Fo*. Milano: Feltrinelli, 1977.
-

TESTI DI DARIO FO

Il dito nell'occhio,

Rivista in due tempi. In: Teatro d'oggi, anno II, 3 (1954), pp. 9 - 17.

Sani da legare.

In Sпарio, Milano: Bompiani, dicembre 1955.

Compagni senza censura,

Teatro politico dell'associazione Nuova Scena. Milano: Mazzotta, 1970, I (Mistero Buffo, Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso, L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone).

Ci ragiono e canto n. 2,

Rappresentazione popolare in due tempi. Verona: Bertani, 1972.

Morte e resurrezione di un pupazzo.

Milano, ed. Sapere, 1972.

Guerra di popolo in Cile.

Verona: Bertani, 1973.

Compagni senza censura,

Collettivo teatrale La Comune. Milano: Mazzotta, 1973, II (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).

Le commedie di Dario Fo.

Einaudi: Torino, con nota introduttiva di Franco Quadri.

Vol. I, 1974: Gli arcangeli non giocano più a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, Chi ruba un piede è fortunato in amore.

Vol. II, 1974: Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Settimo: ruba un po' meno, La colpa è sempre del diavolo.

Vol. III, 1975: Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi, L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone, Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso.

Vol IV, 1977: Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, Tutti uniti! tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?, Fedayn.

Vol V, 1977: Mistero Buffo, Ci ragiono e canto.

Vol VI, 1984: La Marcolfa, Gli imbianchini non hanno ricordi, Non tutti i ladri vengono per nuocere, Un morto da vendere, I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano, L'uomo nudo e l'uomo in frak, Canzoni e ballate.

Vol VII, 1988: Morte accidentale di un anarchico, La signora è da buttare.

Vol VIII, 1989: Venticinque monologhi per una donna.

Pum! Pum! Chi è? La polizia!

Verona: Bertani, 1974.

Morte accidentale di un anarchico.

Torino: Einaudi, 1974.

Ballate e canzoni

a cura di Lanfranco Binni. Verona: Bertani, 1974.

Il Fanfani rapito.

Verona: Bertani, 1975.

Poer nano ed altre storie.

(di Dario e Jacopo Fo). Milano: Ottaviano, 1976.

La giullarata.

Verona: Bertani, 1976.

La signora è da buttare.

Torino: Einaudi, 1976.

La marjuana della mamma è la più bella.

Verona: Bertani, 1976.

Tutta casa letto e chiesa

(di Franca Rame e Dario Fo). Milano: La Comune, 1977; Verona: Bertani, 1978.

La storia di un soldato.

Milano: Electa, 1979.

Storia della tigre e altre storie.

Milano: La Comune, 1980.

Clacson, trombette e pernacchi.

Milano: La Comune, 1981.

Tutta casa letto e chiesa

(di Franca Rame e Dario Fo). Milano: La Comune, 1981.

L'opera dello sghignazzo.

Milano: La Comune, 1981.

Fabulazzo osceno.

Milano: La Comune, 1982.

Coppia aperta.

Milano: La Comune, 1983.

Dario Fo, Il teatro dell'occhio.

Uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro. Firenze, La casa Usher, 1984.

Quasi per caso una donna: Elisabetta.

In Ridotto, N. 8, 9, 10, 1984.

Hellequin, Harlekin, Arlekin.

In Alcatraz News, N. 2, 1985

Dio li fa e poi li accoppa.

In Ridotto, N. 7, 8, 1986.

Parti femminili.

(Una giornata qualunque, Una coppia aperta). Milano: La Comune, 1986.

Il ratto della Francesca.

Milano: La Comune, 1986.

Il barbiere di Siviglia,

opera buffa in due atti. Regia, scene e costumi di Dario Fo. Amsterdam: De Nederlandse Opera, 1987.

Manuale minimo dell'attore.

Torino: Einaudi, 1987.
