

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne

DARIO FO ATTORE

LE TECNICHE EXTRAQUOTIDIANE IN UN ATTORE COMPLETO

Tesi di Laurea di:
SILVIA PARROCO

Relatore:
Ch.mo Prof. RENATO TOMASINO

ANNO ACCADEMICO 1989-90

Constitution
Davidson

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne

DARIO FO ATTORE

LE TECNICHE EXTRAQUOTIDIANE IN UN ATTORE COMPLETO

Tesi di Laurea di:
SILVIA PARROCO

Relatore:
Ch.mo Prof. RENATO TOMASINO

ANNO ACCADEMICO 1989-90

Ringraziamenti

Ringrazio Dario Fo e Franca Rame per avermi dato la possibilità di incontrarli ed assistere al loro lavoro; Piero Sciotto, collaboratore ed amico degli attori, il quale mi ha messo nella condizione di entrare in contatto con Fo dandomi anche importanti suggerimenti per potere realizzare il mio lavoro; i collaboratori di Ferruccio Marotti del Centro Teatro Ateneo di Roma dove ho potuto visionare e studiare il materiale videografico relativo all'attore.



Premessa

A Palermo, qualche anno fa, ho assistito ad uno spettacolo di Dario Fo dove l'attore ha recitato e mimato alcuni pezzi del suo vasto repertorio. Da quel momento ho avuto la conferma che le *tecniche extraquotidiane* del corpo non sono riscontrabili solo nel teatro orientale, ma sono anche proprie dell'attore completo quale è Dario Fo.

La conversazione con l'attore, avvenuta lo stesso giorno in cui ho visto a Roma lo spettacolo "*Il papa e la strega*" e l'assistere alle prove per il suo ultimo spettacolo "*Zitti! Stiamo precipitando*" mi hanno consentito di arricchire il materiale che avevo già raccolto con riguardo all'artista ed al suo lavoro e hanno rappresentato sicuramente il momento culminante di tutta la mia ricerca.

Ho potuto altresì visionare parecchio materiale

Introduzione

Spesso in Occidente non è evidente la differenza tra *tecniche quotidiane* del corpo e *tecniche extraquotidiane* che caratterizzano il comportamento dell'uomo nel teatro.

Diversamente questa differenza è manifesta nella cultura teatrale orientale dove più precisamente in India si utilizzano due termini, "lokadharmi" e "natyadharmi", per esprimere col primo il comportamento dell'uomo nella sfera quotidiana dove il corpo è condizionato dalla propria cultura e dalle proprie abitudini e col secondo il comportamento dell'uomo nella danza, nel teatro, cioè nella situazione di rappresentazione.

Negli spettacoli tradizionali, prodotti dell'arte occidentale, spesso non è visibile identificare la distanza tra vita e teatro, poiché si tende ad utilizzare la voce ed

il corpo in maniera del tutto quotidiana, cosicché lo spettatore ascolta e vede sul palcoscenico attori e attrici parlare e muoversi secondo moduli naturali e realistici. Al contrario il mimo e la danza garantiscono l'extraquotidianità, poiché da sempre questi generi sono stati sinonimi di "gestualità" e di "tecniche fisiche" decisamente estranee al linguaggio gestuale dell'uomo che si muove nell'ambito quotidiano.

In Occidente, l'esigenza di voler creare un teatro del corpo in un momento in cui vigevano le "regole" del teatro tradizionale e naturalistico, è stata sentita, e non solo a livello teorico, da due grandi registi e studiosi di teatro: Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba. Grazie al loro lavoro scopriamo il linguaggio del teatro orientale ed impariamo ad individuare e leggere le tecniche extraquotidiane fisiche presenti negli attori a noi più vicini, gli attori occidentali, che usano il proprio corpo per rappresentare e

per parlare col pubblico.

Dario Fo è tra questi attori: in molte sue performances pratica delle tecniche non quotidiane che ha potuto mettere a confronto con quelle dei danzatori-attori orientali all'International School of Theatre Anthropology, diretta da Barba. Da loro e dai maestri di mimo occidentale, Lecoq e Decroux, , ha imparato ad adoperare il corpo per comunicare dal palcoscenico al pubblico.

Dai "fabulatori del lago", da Franca Rame, da Parenti e Durano e da altri "maestri", come egli stesso ha giustamente definito tutti coloro i quali hanno contribuito alla sua "crescita artistica", ha appreso il modo di recitare, e, servendosi nella maniera migliore anche dello strumento vocale, ha "costruito" un suo linguaggio caratteristico ed altamente originale.

I mimi, gli orientali, il teatro popolare, la Commedia dell'Arte, i giullari sono stati indispensabili per la

formazione di Dario Fo attore comico che c'interessa soprattutto analizzare relativamente alle sue tecniche della voce e del gesto. Questo è il motivo per cui diamo poco spazio ad argomenti su Fo-drammaturgo, Fo-regista, Fo-"politico", che senza dubbio costituiscono aspetti peculiari della sua vita, e mettiamo in primo piano un Fo-attore che recita con la parola e col corpo, un FO ATTORE COMPLETO.

PRIMO CAPITOLO

DARIO FO E LA COMMEDIA DELL'ARTE.

I.1. La gestualità dei giullari.

" Il Living Theatre, il gruppo di Julian Beck e della Judith Malina, è stato molto importante, non perché gli attori strisciavano per terra, facevano uhhh, spernacchiavano il pubblico, ma perché sono riusciti a dimostrare che anche col gesto, addirittura con lo stare fermi, si può fare teatro."

Così Dario Fo parla in un'intervista del 1973.¹

Non solo la parola è lo strumento di comunicazione di un attore verso il suo pubblico, ma anche il corpo che spesso lo si usa come "contorno", senza conferirgli l'importanza che ha e che può assumere.

¹

Dario Fo, intervista su "*Panorama*", 5 aprile 1973.

In passato c'è stata una gran quantità di attori che ci ha lasciato un grosso bagaglio di cultura del corpo: i giullari² e i comici dell'arte. E' difficile dire quando sia esattamente finita l'attività dei giullari e quando a questa sia subentrata quella dei comici dell'arte. Per quanto la prima sia cronologicamente più antica, le due manifestazioni artistiche, ad un certo momento, hanno vissuto un medesimo periodo storico.

"Io sono nato come fabulatore recitando cose dal Medioevo senza saperlo".³ Le antiche fabulazioni che di volta in volta ha raccolto e studiato gli hanno offerto la possibilità di scoprire il mondo dei giullari che rallegravano la corte e il popolo con le loro danze, canzoni

2

Col termine giullare nel Medioevo si soleva indicare il musicista di bassa condizione che faceva spettacolo sulle pubbliche piazze e presso le corti. Il suo repertorio comprendeva giochi, danze e canti su testi volgari. Dopo il X secolo l'arte del giullare si raffinò e divenne interprete di canzoni di gesta e di componimenti di più elevata ispirazione. Nel XIII secolo al termine giullare si sostituì quello di "menestrello".

3

Luigi Allegri, *Dario Fo. Dialogo provocatorio*, Bari, Laterza, 1990, pag 125.

e mimi che sono oggi gli "strumenti di lavoro" di Fo.

A questi ioculatores medievali si è ispirato per recitare e fare comicità, soprattutto per far rinascere nel pubblico il bisogno di ripercorrere la propria storia, di trovare e riprendere le proprie radici culturali di creatività ed artisticità.

I giullari, sempre pronti a sostituire alla parola il gesto, hanno fatto nascere in Fo la passione di fare teatro, da mimo, da istrione, da giullare appunto. "E' partendo dai loro moduli, da questa grossa macchina teatrale che ho trovato la mia dimensione di grottesco. Il grottesco come atteggiamento enorme, che smonta i meccanismi di una realtà fasulla."⁴

Molte caratteristiche dei giullari medievali le riscontriamo in Fo: il mimo, l'utilizzo della gestualità, l'inserimento di canzoni e danze nelle rappresentazioni, il

4

Dario Fo, intervista su "Panorama", 5 aprile 1973.

modo di fabulare di questi istrioni che gli hanno fatto conoscere la cultura tradizionale cui Fo è tanto legato, perché l'unica cosa che possa dare ad ognuno di noi la coscienza di ciò che siamo oggi.

I giullari spesso preferivano trasformare in mimo quella che doveva essere solo verbalizzazione; la forma poetica veniva ridotta in azione mimica. Non escludevano la voce, ma si rendevano conto che non era il solo strumento che l'attore aveva a sua disposizione per manifestare la sua creatività: c'è il corpo che arricchisce e che a volte può sostituire in toto la parola. La gestualità era la loro espressività non meno della parola.

Questo principio lo ritroviamo in Fo che unisce fabulazione e gesto: questo è il suo teatro. "Non concepivo assolutamente l'idea di un teatro fermo, fisso".⁵

La fabulazione dei giullari è un altro motivo che ha

⁵

Luigi Allegri, op. cit., pag.48.

interessato Dario Fo e che assieme a quella dei "fabulatori del lago", personaggi che hanno significato molto per la sua attività creativa, ha spinto l'autore-attore a creare una tecnica del racconto che è da considerare come il suo primo approccio di porsi come attore di fronte ad un pubblico e che rimane una delle espressioni più rilevanti del suo teatro.

Ultima considerazione da fare riguarda un argomento significativo e peculiare della teatralità di Dario Fo il quale ha trasformato lo spirito propagandistico dei giullari, ai quali era affidato il compito di diffondere la notizie in un periodo in cui vi era una totale disinformazione, in volontà di fare una forte polemica politica.⁶

6

Roberto Mazzucco, *Il teatro di Fo: italianità e libertà*, "Il Ponte", dicembre 1967.

I.2. I comici dell'arte.

I.2.1. Brevi cenni storici sulla Commedia dell'Arte.⁷

La Commedia dell'Arte ebbe origine in Italia intorno alla metà del 1500 e si diffuse soprattutto in Francia dove, attraverso la Comédie-Italienne,⁸ esercitò molta influenza sul teatro comico da Molière (Parigi 1622-1673) a Marivaux (Parigi 1688-1763).

Il primo scrisse 31 opere teatrali e tra queste il nucleo delle commedie di costume; il secondo ci ha lasciato diverse opere per la Comédie-Italienne e per la Comédie-Française.

La Commedia dell'Arte fu così denominata, perché veniva

7

Per la biografia su questo argomento si è preso in considerazione il testo di Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1982 e le voci "Commedia dell'Arte", "Comédie-Italienne", "Molière", "Marivaux", "Goldoni" nell'Enciclopedia Universale, Rizzoli Larousse.

8

Il nome Comédie-Italienne fu dato alle varie compagnie di attori che si trasferirono dall'Italia in Francia fra il XVI e il XVII secolo. Quando nel 1680 nacque la Comédie-Française, la Comédie-Italienne si trovò nella necessità di attrarre il pubblico, intercalando, in un primo tempo, lunghe parti in francese alla commedia recitata in italiano, e poi dedicandosi completamente alla scelta di opere francesi da recitare in francese.

recitata da attori, cioè da professionisti dell'"arte". Ebbe anche altre denominazioni: "buffonesca" o "istrionesca" per la funzione che vi ebbero le trovate degli attori, dette nel gergo teatrale "lazzi".

Nella commedia di derivazione plautina o terenziana si trovavano già personaggi tipici e altri ne aggiunsero i commediografi italiani, ispirandosi alla vita contemporanea: il pedante, il soldato millantatore, i vari servi mariuoli e sciocchi. Queste "figure topiche" divennero le maschere, *loci communes* del riso.

Col tempo il significato dei personaggi della Commedia dell'Arte s'impoverì e nel XVIII secolo il commediografo italiano Carlo Goldoni (Venezia 1707-Parigi 1793), con la sua riforma teatrale, sentì il bisogno di dare nuova vita alle maschere ereditate dalla Commedia dell'Arte, adeguando la loro psicologia a quel sentimento del vero che è caratteristico del suo teatro. La sua opera di riformatore fu volta a riportare la commedia dagli schematici canovacci,

che costituivano l'elemento di fondo dell'ormai vecchia Commedia dell'Arte, alla posizione di opera letteraria completa e di sicuro valore umano e poetico.

I.2.2. La Commedia dell'Arte nel teatro di Dario Fo.

Fo è in disaccordo con tutta quella critica che ha penalizzato il genere teatrale dei comici dell'arte e ne ha sminuito il valore. Allude soprattutto a Benedetto Croce che ha visto in questi attori puri improvvisatori, straccioni capaci di fare salti e capriole.⁹

Tutt'altro che estrosi improvvisatori, questi grandi artisti, professionisti nel loro mestiere, sentirono la necessità di darsi regole tali da proteggersi l'uno nei confronti dell'altro. Considerati analfabeti, al contrario questi attori possedevano una cultura ed una preparazione

9

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, pag.13.

artistica che ha permesso loro di creare un genere teatrale
altamente originale.

Dario Fo, dopo tanti secoli, è riuscito a cogliere
l'originale espressività degli attori comici, avendo
condotto profondi studi su testi relativi al periodo della
Commedia dell'Arte. Tale genere teatrale è costituito da un
vasto repertorio di situazioni comiche tramandate da padre
in figlio, che furono raccolte dal teatro popolare del 1400
e che poi sono state rielaborate e moltiplicate.

Le situazioni comiche venivano create dagli attori con
l'uso dei "lazzi" i quali non sono altro che scherzi,
arguzie e metafore inserite, nel monologo o nel dialogo, tra
attori così da interrompere l'azione al fine di non creare
monotonia durante la rappresentazione. Questo elemento era
fondamentale tra i comici dell'arte i quali cercavano
diversi espedienti per coinvolgere al massimo e
continuamente il pubblico.

Oltre i "lazzi", altro elemento di cui i comici si

servivano per alleggerire una trama rigida, era l'intermezzo, una specie di liberazione farsesca che interrompeva, per breve tempo, la pedanteria di alcuni spettacoli.

Questo aspetto, l'esigenza di voler intrattenere sempre attento e non annoiato il proprio pubblico, è pienamente riscontrabile in Fo che riesce a mantenere continuamente interessati coloro che gli stanno di fronte, attraverso i cambiamenti della posizione del suo corpo, la dinamicità dei movimenti e l'inserimento di qualche elemento estraneo al "filo" del suo racconto.

Fo costringe il suo pubblico a non distrarsi facilmente, durante le sue pièces, anche attraverso l'espedito del montaggio che rispecchia molto quello cinematografico. Il montaggio dà l'opportunità allo spettatore di guardare prima un solo particolare (per es. un gesto fatto dall'attore), poi avere una visione generale delle azioni che si stanno svolgendo, ancora osservare

l'attore-protagonista che recita e subito dopo
l'attore-fabulatore che racconta quello che sta succedendo:
tutto questo realizzato da un unico interprete.

In questo modo qualsiasi fattore inatteso che proviene dal
palcoscenico non può dispiacere allo spettatore che viene
continuamente sorpreso e "obbligato" a dover rivolgere
l'attenzione in più direzioni, senza così fossilizzarsi e
rimanere in una condizione di arida ricezione.¹⁰

Più avanti analizzeremo "*La storia della tigre*", un monologo
dove l'attore ci darà dimostrazione di quelli che sono gli
strumenti che utilizza per un coinvolgimento totale del
pubblico.

Affinchè si verificasse un forte "feeling" tra
l'attore-mittente e il pubblico-destinatario i comici
dell'arte, con naturalezza, in ogni rappresentazione di uno
stesso spettacolo, non utilizzavano sempre le stesse parole.

10

Su questo argomento vedi il testo di Umberto Eco,
Lector in fabula, Milano, Bompiani, 1983.

cosicché lo spettatore potesse percepire che dietro il prodotto, oltre il rigore artistico che era alla base del lavoro di quei professionisti, era presente pure una componente di naturalità che era ad è importante cogliere in un artista.

Anche per Fo il rapporto col pubblico non solo è essenziale, affinché si attui lo schema palcoscenico-platea che è quello che fa esistere il teatro, ma è ciò che lo fa divertire, che gli provoca forti emozioni e piacere. "Il rapporto col pubblico non si istaura immediatamente, però esistono, per ogni spettacolo che si mette in scena, come delle zone-chiave che sono una specie di cartina di tornasole: frasi, momenti, attimi di gestualità particolare che ti danno subito un aspetto di risposta, la presentazione che il pubblico fa di se' stesso".¹¹

L'attore, quello vero, non può non tenere in

11

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1980.

considerazione il pubblico che ha di fronte a se'; deve sapere leggere i suoi comportamenti e basare il proprio spettacolo su di essi. Poiché il pubblico è costituito da spettatori, ognuno diverso dall'altro, l'attore deve fare in modo d'informarlo e soprattutto mantenerlo in uno stato di "tensione" fino alla fine dello spettacolo.

A Fo ciò che interessa è rompere lo stereotipo di distacco tra attore e spettatore, quindi ha cercato e trovato degli escamotages che potessero distruggere, una volta per tutte, la "quarta parete" tra i due poli. Questo elemento nel teatro di Dario Fo non ha più motivo di esistere, perchè per Dario Fo il pubblico non è qualcosa-altro da lui; infatti lo rende profondamente partecipe di ciò che racconta e rappresenta.

Così come generalmente quando inizia uno spettacolo "rompe il ghiaccio" con la platea con frasi estranee al suo copione, quali "Signora, quella pelliccia non ha bisogno di stare seduta, lasci quel posto a qualche sfortunato che sta

in piedi" o "L'avete sentita l'ultima di quel tale oggi al telegiornale?" e così via, allo stesso modo alcuni spettacoli della Commedia dell'Arte prevedevano un inizio insolito ed imprevisto per il pubblico, come ad esempio il fare entrare l'attrice che interpretava la serva di scena, la quale finge di non accorgersi che il sipario è già stato aperto alle sue spalle e continua con tranquillità a lavare il pavimento.¹²

Queste "trovate" riflettevano il desiderio di volere superare i canoni del teatro tradizionale dove c'è un muro quasi insormontabile tra chi sta sul palcoscenico e chi è seduto in platea. L'inizio anomalo negli spettacoli della Commedia dell'Arte non costituiva una regola così come in genere, nel teatro, non ci sono canoni e regole da usare in ordine preciso, pur essendoci un rigore di base da cui non

12

Luigi Allegri, op.cit., pag 35.

si può prescindere. Ciò significa che l'attore non può permettersi di improvvisare senza tener conto dei passaggi e delle azioni, sue e degli altri, che definiscono lo spettacolo; infatti anche chi improvvisa deve darsi un rigore, una sua geometria.

"L'improvvisazione è anche un mestiere , improvvisare non significa andare a braccio, ci sono dei punti nell'improvvisare che sono fissi: bisogna acquistarsi un bagaglio".¹³

L'invenzione dell'improvvisazione, tanto usata da Dario Fo nel suo teatro, la si deve alla Commedia dell'Arte, ma, anche se in misura minore, era ed è "strumento di lavoro" di molti generi teatrali.

"L'improvvisazione esige un ascolto ed un'intensità di presenza da parte di coloro che sono vicini a chi

13

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1980.

improvvisa".¹⁴ Ciò naturalmente si verifica quando ci si trova in una condizione di dialogo che avviene tra due attori o in un momento corale.

Tra gli attori della Commedia dell'Arte come tra gli attori che lavorano con Fo il dialogo avviene e sul piano verbale e su quello gestuale.

Dario Fo ha scritto molti dialoghi per le sue commedie, ma sembra privilegiare il monologo "che trae la propria forza... dalle viscere del teatro popolare".¹⁵

L'attore ci fa notare che il dialogo stesso, allontanandosi dalla sua caratteristica di dibattito tra tesi opposte, può anche essere o diventare uno pseudo-monologo, con una parte focale e l'altra che fa da spalla e serve, quindi, a mettere in evidenza certe battute di chi "monologa".

Il monologo è senza dubbio una peculiarità di Dario Fo.

14

Ibidem.

15

Luigi Allegri, op. cit., pag.37.

il quale, già da piccolo, aveva imparato a trattenere i suoi amici raccontando le sue storie. Prima erano storie che sentiva raccontare dai fabulatori dei paesi in cui ha trascorso l'infanzia; poi, conosciuto il bagaglio artistico della Commedia dell'Arte, sono diventate storie con personaggi che ormai esistevano da tanto tempo, ma ai quali l'attore-autore ha saputo conferire tanta originalità pari a quella che avevano mantenuto nel tempo grazie alla bravura dei commediografi e all'abilità dei comici.

Dopo aver confrontato il teatro della Commedia dell'Arte con quello di Dario Fo e aver constatato quanto il primo abbia influito sulle scelte artistiche del secondo, rimane da analizzare l'ultimo elemento che già proprio dei giullari, diventa fattore fondamentale per i comici dell'arte e dopo secoli, di Dario Fo: la lingua, il grammelot.

"La lingua che io uso è una koinè fissa dei giullari; io mi rifaccio a Bonvesin de la Riva, autore lombardo che ha

reinventato una lingua che non è assolutamente milanese".¹⁶

A questo linguaggio Fo ha aggiunto degli elementi presi da glossarii bresciani e bergamaschi, ha raccolto infine il materiale offertogli dalla Commedia dell'Arte e ha creato una sua lingua.

Quello che ne è venuto fuori è il grammelot, o gramlot, un insieme di suoni, una modalità dove le parole di senso compiuto non esistono, o se ci sono, in minima quantità. Il grammelot, pur mettendo in evidenza il ritmo rispetto alla parola, non costringe l'attore a dover mantenersi sempre sullo stesso modulo, quello dei ritmi, ma si può uscire da essi, per poi rientrarvi e di nuovo uscirne.

Questo gioco onomatopeico fa sì che i suoni parlino da sé stessi senza più il contributo della parola che viene trasformata in ritmo. I suoni così pronunciati, mantengono, durante la recitazione, un'allusività tale che, unita ai

16

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1982.

gesti, lascia intendere perfettamente, al destinatario, il messaggio.

Il termine "grammelot" è di origine francese e sono stati i comici dell'arte a coniarlo. Questi non hanno voluto attribuirgli un significato vero e proprio come non ha significato quello che viene detto utilizzando il grammelot.

Dario Fo, prima di recitare con questa nuova koinè, spiega al pubblico quale sarà la trama di ciò che si accingerà a rappresentare. In questo modo farà maggiormente partecipare lo spettatore che si troverà ad ascoltare uno "sproloquio di suoni",¹⁷ ma che riuscirà a comprendere facilmente, data la ricchezza di gesti che accompagnano i ritmi e le forti cadenze espressive, insite nei suoni stessi. "Quanto più c'è semplicità e chiarezza nei gesti che accompagnano il grammelot, tanto più è possibile la

17

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pag. 337

comprensione del discorso".¹⁸

Riportiamo ora un breve brano in grammelot italiano che Dario Fo ha scritto nel suo "Manuale" per dare dimostrazione del fatto che, se, intercalate parole italiane corrette, tra suoni e ritmi associati a cadenze tipiche di uno speaker televisivo che legge le notizie al telegiornale, si ha la sensazione che il tutto sia detto nella lingua che noi conosciamo:

"Oggi traneuguale per indotto-ne consebase al tresico
imparte montecitorio per altro non sparetico ndorgio,
pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al
presidente interim prepaltico non manifolo di sesto,
dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava
intemario anche nale perdipiù albato - senza stipuò
lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo

18

Ibidem, pag. 83

masso nato per illuco saltrusio ma non sempre".¹⁹

Abbiamo parlato di grammelot italiano, perché a seconda delle parole e dei moduli onomatopeici che si usano si possono produrre vari tipi di grammelot: francese, inglese, veneto, siciliano... Per ottenere un buon effetto "bisogna possedere una specie di bagaglio degli stereotipi sonori e tonali più evidenti di una lingua..."²⁰

I.3. Il montaggio: *"La storia della tigre"*.

Nel precedente paragrafo abbiamo parlato del montaggio che opera Fo per un totale coinvolgimento di chi lo sta guardando.

"La storia della tigre" è la storia di un soldato dell'armata rossa che arriva a Shanghai e poi fino

19

Ibidem, pag.109.

20

Ibidem, pag.83.

all'Himalaya. Poiché viene ferito e la gamba gli va in cancrena, non vuole ostacolare i suoi compagni ed insiste affinché questi proseguano. In seguito ad un nubifragio si rifugia in una caverna dove scorge una tigre con i suoi tigrotti. Li teme molto, ma essi lo lasceranno illeso.

Con questo racconto faremo vedere la possibilità che ha l'attore di accattivare ogni suo spettatore costretto a vedere non un solo punto d'azione, ma tanti, non un unico personaggio, ma diversi rappresentati dallo stesso attore che sposta velocemente il suo ruolo da fabulatore in protagonista, in fabulatore di nuovo e ancora in un altro personaggio. Lo spettatore così sarà "travolto" da una condizione di obbiettività (Fo che racconta) in una di oggettività (Fo-tigre), da un racconto fatto in prima persona (Fo-soldato) ad uno in terza (Fo di nuovo fabulatore).

Tutto questo avviene in un montaggio che l'attore ha già previsto di realizzare per un pubblico che ne è del

tutto inconsapevole: una teatralità che è fondata sulla gestualità, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggi, di passare rapidamente da un ruolo all'altro, con ritmi veloci, che mantengono la tensione fra attore e pubblico.

Questo ribaltamento tra oggetto - soggetto - racconto si usava anche nella Commedia dell'Arte, ma con minore impostazione tecnica rispetto ad oggi.

Consideriamo ora alcune brevi parti da "*La storia della tigre*", riportando le parole di Fo che ci dà un esempio del suo lavoro in merito al montaggio:

"G'ho capio!" ciapi subit el biroeu de la teta (fa il gesto di afferrare delicatamente il capezzolo), me 'l pogi apena sui laver. (Mima di succhiare compunto, quindi di riporlo al suo posto) "Grazie, tanto per gradire!" Altro gioco di commento, sempre a uscire. Cioè, prima eseguo l'azione diretta e poi un commento al di fuori dell'azione. Riafferro il capezzolo, succhio, commento: "Bono! El late de

le tigri, bono...un po' amareu in t'el fund..."...Qua l'immagine si è fermata, è come se avessi bloccata la macchina da presa! Tac, rimane qua, e voi avete coscienza che la tigre è ancora allo stesso posto con la sua testa terribile sopra la mia spalla, a destra. Io ho sempre fra le dita il suo capezzolo. (Mima di tettare) "Ciucia, ciucia...bono, slisigoso, ch'el va dentro lo stomigo, anche en t'la gamba tuta marcida...grasie!" La tigre fa un passo en avanti. Tac! un'altra teta! "Le tette che g'han le tigri! Boja che teteria!"...

...(Ritorna nell'atteggiamento di poppare) "Alora: teta, teta (mima di passare su un'altra mammella), un'altra teta, boja, va giù el late slisigando, me sgionfio."...

..."La tigre ciapa la testa del tigroto, s'la porta visino a le so zinne. Ma el tigrotto:"OEAUH!" (Ruggito isterico. Risposta della madre) "OHAHAHA!"... "La bava!" "De boto m'è vegnu en mente de quando s'eri al meo paese de piccolo... in la montagna..."

"Ecco, ci avete fatto caso che esco completamente sulla destra, mi tolgo dall'inquadratura, tenendo ancora per poco la mano appoggiata all'inguine... a segnare l'ultimo atteggiamento, nell'attimo in cui inizio il commento."²¹

21

Ibidem, pag.197 segg.



Dario Fo "racconta"
nel suo spettacolo
"la storia della tigre"

I.4. La maschera.

Nella Commedia dell'Arte i comici sono attori e maschere, cioè figure tipiche che rappresentano un determinato personaggio: discendenti dalle antiche maschere osche e atellane, ma filtrate attraverso l'interpretazione medievale, le maschere della Commedia dell'Arte conservano la funzione di tipicizzare il carattere ed il ruolo sociale del personaggio e furono in origine riservate a quelli di umili origini, o in qualche modo spregevoli (zanni, capitani smargiassi, vecchi mercanti libidinosi, dottori ignoranti). Col tempo le maschere-personaggio ebbero un duplice e contrastante sviluppo: da un lato seguirono l'evoluzione dei personaggi reali cui s'ispiravano; dall'altro si stilizzarono in tipi di favola secondo una convenzione che faceva riferimento alla tradizione. (ad es: l'Arlecchino della Commedia dell'Arte, servo ruffiano e poltrone, dalla mitica fame, divenne un paggetto il cui vestito lungi

dall'essere in insieme di stracci era un prezioso intarsio di losanghe).

La maschera per Dario Fo è uno strumento tanto importante per esprimere la sua comicità quanto gli provoca terrore l'indossarla.²²

"C'è qualcosa nella maschera che mi terrorizza...; è come se perdessi totalmente la mia personalità e mi inserissi in qualche cosa che mi è addosso, ma che mi conduce, mi porta."²³

Il fatto che il viso sia coperto da questo oggetto comporta all'attore il rappresentare il tutto con il gesto, poiché l'espressività del viso non esiste più. "Un gesto con la mia faccia viva ha un significato, se metto la maschera questo significato cambia completamente."²⁴

22 _____

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma, nel 1980

23 _____

Ibidem.

24 _____

Ibidem.

L'amore di Fo nei riguardi della maschera ha un origine lontana: da bambino costruiva da sè dei burattini in legno, ai quali attribuiva dei ruoli di personaggi, che gli hanno permesso di sperimentarsi, molto presto, come autore-regista.

Per quanto sia difficile determinare il momento storico della nascita delle marionette e quello delle maschere, e di conseguenza capire se c'è stato un profondo legame tra i due elementi teatrali, Fo ha potuto constatare che molti movimenti fatti dalle maschere sono simili a quelli che la mano fa fare ai burattini.

Particolarmente a due maschere della Commedia dell'Arte Fo si richiama e le sfrutta per il suo vasto repertorio comico: lo Zanni e Arlecchino.



Maschere della Commedia dell'Arte

I.4.1. Lo Zanni.

Nella Commedia dell'Arte sono esistiti due personaggi dello Zanni che è diventato una delle principali maschere di questo genere teatrale: partito da un'unica tradizione, lo Zanni sembra essersi sdoppiato col tempo. Il primo Zanni era personaggio scaltro ed assennato e a lui fu dato il nome di Brighella, Beltrame, Buffetto; il secondo, stolido e ridicolo, fu chiamato Arlecchino, Burattino, Flautino. Lo Zanni vestiva un largo camiciotto bianco e ampi calzoni fermati alla caviglia.

Fo, a questa maschera, ha dedicato un suo spettacolo: *"La fame dello Zanni"* che viene recitata anche in grammelot. Indossa la maschera. Ne riportiamo una breve parte:

"La fam che g'ho mi, la fame che tegno...ohimé dio...(Insieme di suoni onomatopeici) am magneria ün pié, ün ginôcio, me ciaperia ün cojon, l'altro cojon, me magneria el pisèlo, me magneria 'na ciapa, l'altra ciapa, ciaparia 'na ciapa dentra la man, l'altra ciapa sùravia, me magneria tûto

dentro, a sfrogaria dentro la man a tirà föra la büseca..."²⁵

25

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit.,
pag. 62-63.



"Zanni" da "Maschere e Buffoni"
di Maurice Sand (1860)

I.4.2. Arlecchino.

Maschera il cui costume è formato da pezzi di stoffa di vari colori e la cui origine si può forse fare risalire al Sannio, buffone delle farse latine, selvatico e barbuto, vestito di cenci multicolori, divenuto poi lo Zanni della Commedia dell'Arte.

L'Arlecchino arcaico è lo Zanni anche se con questo vi sono differenze fondamentali. La maschera di Arlecchino, che come tutte le maschere è formata dall'unione di figure animalesche, è costituita o dall'immagine di un cane e quella di un gatto, o da un gatto e un porco, o da due scimmie diverse.

Dario Fo ha rappresentato questo personaggio assieme alla sua compagnia, lavorando su un montaggio dove spiega e dà dimostrazione di alcuni movimenti che si rendono necessari per realizzare Arlecchino.²⁶

26

Dario Fo, realizzazione del montaggio dell'"*Arlecchino*", riprese iniziali del laboratorio per lo spettacolo "*Arlecchino*", progetto di Ferruccio Marotti.

Nel suo "*Manuale*" Fo afferma che quando si rappresenta una qualsiasi maschera della Commedia dell'Arte, l'attore deve giocare su una parte importante del corpo, il bacino, che crea sempre posizioni di disequilibrio: il bacino è la parte del corpo che fa opposizione con le spalle. La "danza delle opposizioni" è tipica del teatro orientale, dove Kabuki (il teatro giapponese) significa "bacino". Questo concetto lo riprenderemo nel terzo capitolo; per ora ci interessa evidenziare che anche l'"Arlecchino" del '700 si muoveva sporgendo il ventre in avanti e i glutei in fuori, in un continuo disequilibrio che lo costringeva a danzare e saltare. La camminata particolare che ne consegue è quella che realizza Fo nel suo spettacolo dove inserisce molti degli elementi che abbiamo visto essere caratteristici della Commedia dell'Arte: il grammelot, la danza, la musica, i costumi, le maschere.

luglio 1989, video visionato presso il Centro Teatro Ateneo di Roma.



Aflecchino nell'incisione di
Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718)

"Arlecchino si gratta"

disegno di Claude Gillot

(1673-1722).

Possibil-

mente

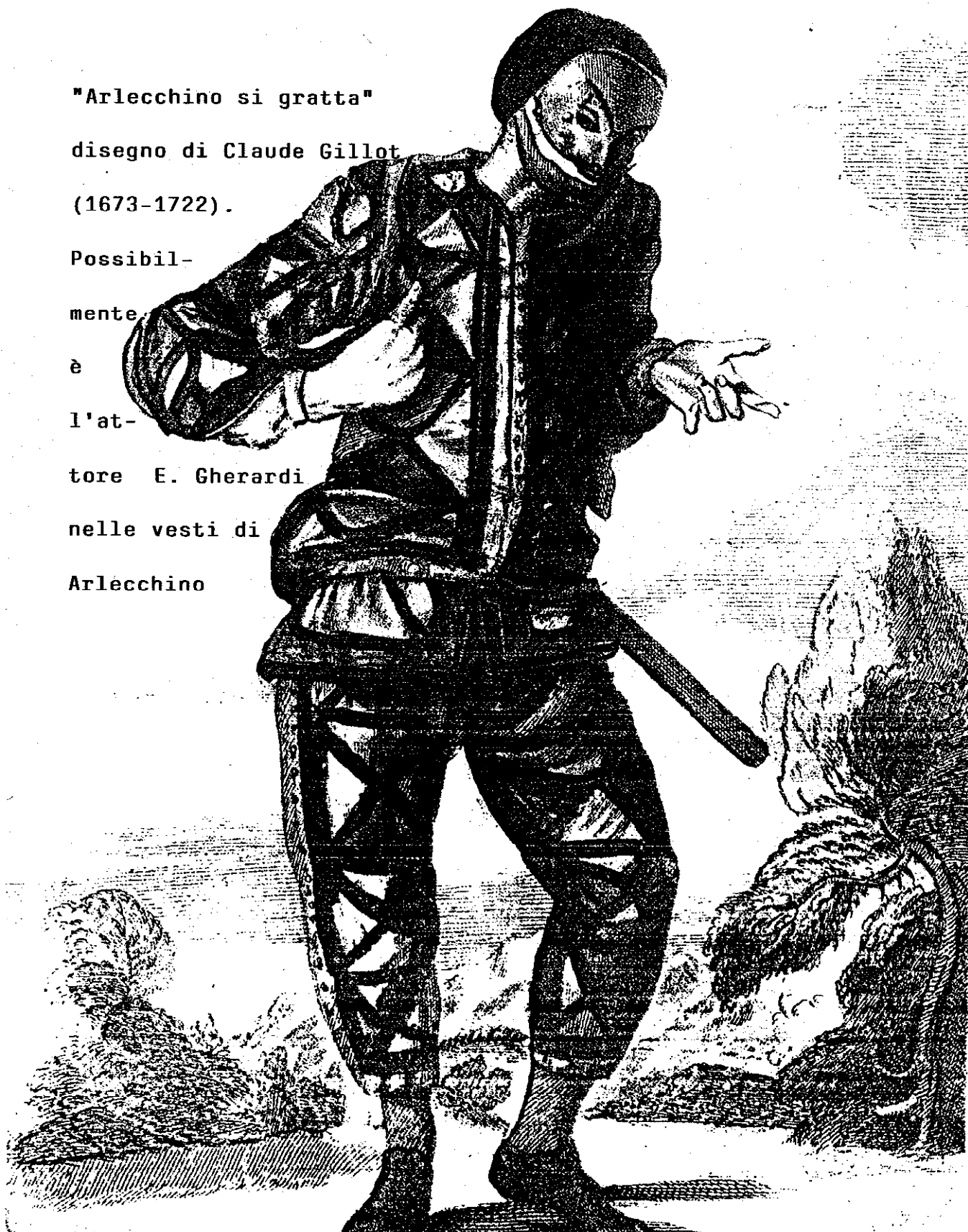
è

l'at-

tore E. Gherardi

nelle vesti di

Arlecchino





"Arlecchino mendicante": illustrazione italiana
del XVIII sec.



Arlecchino inglese del XVIII e XIX sec.

I.5. "Arlecchino": spettacolo di Dario Fo e Franca Rame.²⁷

Lo spettacolo, costituito da quattro scene con trama distinta, ha per protagonisti principali Arlecchino e Marcolfa-Franceschina (rispettivamente Dario Fo e Franca Rame).

Prima scena.

Entra Marcolfa cantando. Comincia a pulire il palcoscenico e si accorge che il sipario è già alzato e che tutto il pubblico la guarda. Chiama Arlecchino per fargli aggiustare il sipario. Questi, indignato nei confronti degli spettatori, esprime loro il suo disappunto, perché pur "stando fuori" si permettono di scrutare ciò che succede "dentro" (sulla scena). "Siccome voi non ubbidite ad un minimo di decenza, io divento cattivo".

Mentre Marcolfa riferisce al pubblico che non appena il

27

Spettacolo visionato presso il Centro Teatro Ateneo di Roma.

sipario sarà aggiustato, prenderà avvio lo spettacolo, il capocomico le propone, a causa dell'assenza di un attore, di partecipare alla rappresentazione: avendolo visto parecchie volte, sarà sicuramente in grado di recitare!!

Intanto Arlecchino, con un amico, aveva caricato sulle spalle un albero da barca che avrebbe utilizzato come scala, per cominciare i lavori per il sipario rotto. Mentre i due amici lavorano, Marcolfa intrattiene il pubblico con un volume di voce talmente elevato che Arlecchino prorompe dicendo: "Bisogna intrattenerlo il pubblico, non spaventarlo".

Musica

Seconda scena.

Un cimitero dove Arlecchino e un amico scavano per seppellire un uomo che si è suicidato nella propria casa "spingendosi con la mano la testa". Arlecchino comincia a raccontare di aver conosciuto un tale che si è annegato nel vino spiegando come avesse fatto: a causa di un'artrite,

ogni volta che alzava un bicchiere, questo oscillava ed il vino cadeva. Per evitare che la bevanda si disperdesse aveva comprato una tinozza dove potere mettere anche il letto e stare lì giorno e notte, continuamente a bere. Essendosi quest'uomo innamorato, anche la sua donna stava con lui nella tinozza del vino, facendo l'amore, "'mbriachi d'amore". La donna s'innamora ben presto di un altro uomo a cui piace il latte e che era solito stare su un grosso piatto, cantando canzoni "di un ubriaco di vino, bevendo latte...", "un giuda tremendo".

"Pensa che tradimento lei...dal vino al latte e facevano l'amore nel latte...". "Quella a cui piace il latte è gente cattiva".

Dopo queste riflessioni a voce alta, Arlecchino continua il suo racconto dall'epilogo non felice: essendo venuto a sapere del tradimento, l'uomo ha rotto il galleggiante che aveva fatto installare lui stesso nella tinozza e ha continuato a bere fino a quando il ventre non

ne fu colmo. Morì e al suo funerale, a causa dell'intenso odore di vino, "erano tutti ubriachi, compreso il prete!"

Cantano

Continuando a scavare, i due amici trovano un teschio sul quale, poco dopo, Arlecchino fa la pipì per incoraggiare l'amico che aveva i suoi buoni scrupoli per non farla lì. Un teschio si alza e impettito comunica ai due "eretici" (così li definirà in seguito ad un discorso "altamente filosofico" sulla "scatologia") che quel luogo deve essere rispettato, perchè sacro. Per spaventarli riferisce loro che apparirà, durante la notte, in sogno all'Inquisitore che provvederà certamente a punirli.

Dopo la marcia funebre sopraggiunge la moglie del defunto: piange e contemporaneamente lo maltratta per aver ceduto, sulla terra, a tutte le tentazioni della carne.

Intanto vengono uccisi il prete ed il suo assassino ed Arlecchino pensa subito a chi si occuperà del pagamento dei funerali.

Giunge l'ora del pranzo e poiché morti e vivi hanno fame, Arlecchino porta via con sé i teschi per mangiare insieme.

Musica. Cantano

Terza scena.

Entra la "lei" che spolvera un'enorme serratura coperta da un lenzuolo. Sopraggiunge Arlecchino che porta con sé una grande chiave. Ha scoperto la toppa, ma lei lo dissuade dal mettere le mani sopra la serratura e gli chiede cosa porti con sé. "Un bastone che non è giusto fare vedere alle donne perbene". Poi Arlecchino le mostra la chiave che potrebbe aprire la serratura; lei gli domanda come non faccia a vergognarsi di quella brutta chiave rispetto alla sua "toppa immacolata" a cui mette un nastro rosso, un fiocco azzurro e "orecchini" da serratura.

Arlecchino le fa vedere un libro dove si parla della chiave e che veniva dato all'Imperatore ogni qual volta questi veniva in città. Lei ribatte che quel libro non è nulla di

eccezionale, perché posseduto da tutti e inoltre che "la serratura si aprirà quando arriveranno i segni dall'alto".

Arlecchino si accorge che la sua chiave, il "ciavettòn", scotta e si potrebbe raffreddare solo se entrasse nella toppa di lei che però continua ad essere restia alla proposta, e quindi ad Arlecchino non resta che comunicare al suo oggetto che è in "Quaresima"... "la Quaresima dei ciavettòn".

Intanto due ladri tentano di rubare la toppa, ma senza buon esito, perché Arlecchino li vede in tempo.

Mentre lei si sta facendo ingannare da un uomo che ha una chiave, ma non d'oro come lei pensava, la serratura viene sottratta realmente da alcuni ladri e Arlecchino, triste, dice che il suo "ciavettòn" è morto d'amore.

Musica

Quarta scena.

Entra Arlecchino a cui due amici hanno fatto uno scherzo, essendosi mascherati entrambi da cani, per

spaventarlo.

Il mestiere di Arlecchino è quello di prelevare dalla strada i cani rabbiosi di cui tutti hanno paura, l'accalappiacani. Entra Franceschina chiedendogli il perché gli altri prima lo prendessero in giro chiamandolo "cagasotto". Le inventa qualcosa, ma l'"amorosa" non gli crede. Entra intanto un asino di cui il protagonista mostra di avere paura e ciò le fa rendere conto della sua vigliaccheria. L'asino non parla, ma Arlecchino riesce ugualmente a capire che il suo padrone si è perduto, che era un prete che stava facendo l'amore ed è morto proprio in quel momento.

Poiché il primo che trova un animale senza padrone, ne diventa lui stesso il padrone, Arlecchino ha intenzione di comandare sull'asino, ma i due di prima escono fuori: era un altro scherzo. E lui: "Ma possibile che il primo che mi fa uno scherzo, io ci casco? Ora mi cagherò sotto, ma con dignità".

Frattanto si viene a sapere che c'è un leone in città e

che bisogna stare molto attenti; Arlecchino non ha sentito nulla del leone che gli sta girando attorno. Si gira e, sicuro che sia uno scherzo, gli dà calci, gli morde un orecchio e gli tira i testicoli. Franceschina gli urla di stare attento, ma lui continua imperterrito ad acchiappare il leone per la coda. E' molto soddisfatta del suo "amoroso" per il coraggio dimostrato e chiama gli altri affinché lo vedano "in tanta confidenza con il leone".

Dopo che i due uomini entrano in scena, Arlecchino pensa che siano altri due ad essere mascherati da leone e continua ad essere tranquillo. Appena si accorge che il leone è vero finge di essere un albero. Il leone lo vede e vuole farsi togliere da lui le pulci che lo invadono. Arlecchino prorompe: "Morale: non è tanto del leone che bisogna avere paura, quanto delle sue pulci".

Musica: ballano e cantano

FINE

In questo spettacolo è evidente il richiamo alla Commedia dell'Arte: dalla presenza delle maschere, ai costumi, alla musica.

In tutte le quattro scene è presente il protagonista Arlecchino che indossa, nella prima e seconda, un costume con toppe colorate in verde chiaro, verde scuro e rosso su sfondo bianco, una maschera nera, due palline rosse nelle guance ed un cappellino bianco tenuto da un elastico che gli passa sotto il mento; nelle ultime due scene un vestito a rombi colorati su sfondo bianco, senza maschera.

L'Arlecchino di Fo è goffo, un po' imbranato, spesso vittima di situazioni paradossali (il "ciavettòn" che non potrà più sfruttare per la mancanza della "serratura"; il leone che maltratta, pensando ad un ennesimo scherzo). Accanto a lui la Marcolfa, la Franceschina, vivaci e furbe. La Marcolfa della prima scena crea, con la sua inconsapevolezza di trovarsi di fronte al pubblico, la classica situazione di rottura della "quarta parete",

elemento di disturbo per i comici dell'arte e per Fo. Questa stessa condizione abbiamo visto ripetersi altre volte durante lo spettacolo: "Siccome voi non ubbidite..." e ciò aiuta lo spettatore che si sente più coinvolto da ciò che sta vedendo.

La tecnica del grammelot accompagna qualche volta la recitazione che trascina maggiormente l'interesse di chi ascolta.

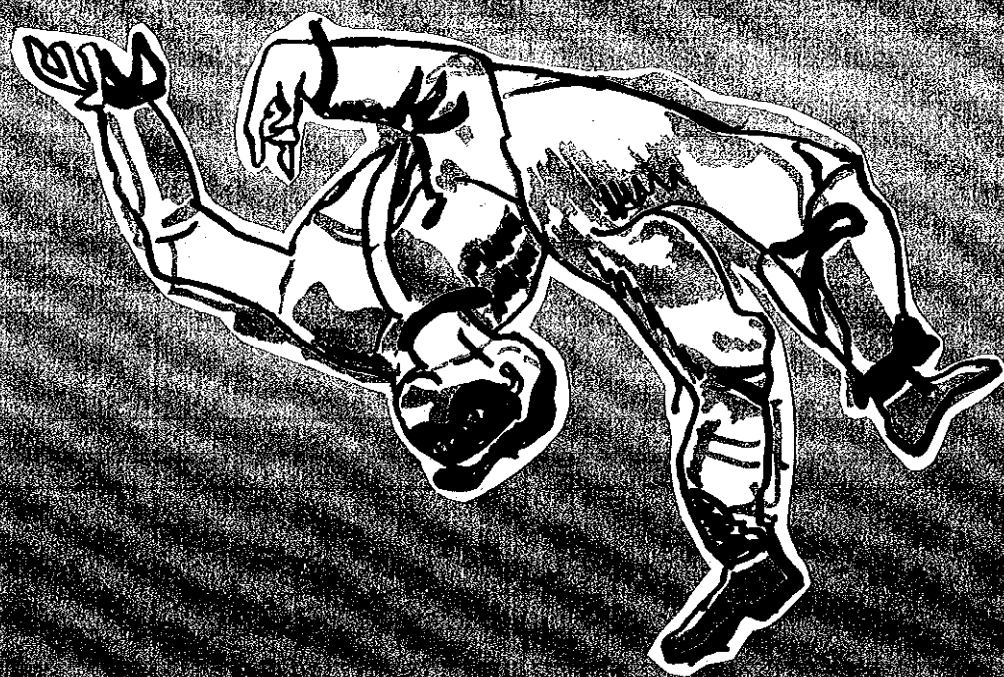
La musica e il canto, fattori sempre presenti nella Commedia dell'Arte, li incontriamo alla fine di ogni scena, a volte accompagnati dal ballo degli attori.

L'uso della musica Fo lo decide in rapporto ai singoli spettacoli che realizza, va "a tentoni", a seconda di quelle che sono le necessità creative del prodotto. E' importante per l'attore trovare una giusta relazione tra musica e spazio teatrale, prerogativa che per la tradizione era fondamentale e che ora, in parte, è andata perduta.

Interessanti e, potremmo dire immancabili i riferimenti

politici nel contenuto comico e brillante con cui c'è una profonda attinenza per la capacità dell'autore e degli attori di saperli inserire nel contesto delle trame.

L'ultimo discorso è opportuno farlo a proposito della scenografia e delle luci che nel teatro di Fo non sono mai invadenti ed eccessive. Nell'"*Arlecchino*" vi sono gli oggetti essenziali, quelli che servono per lo spettacolo: non troppo colore scenografico che disturberebbe solamente, non luci che creerebbero un'atmosfera puramente "estetica", niente che potrebbe oscurare il soggetto teatrale per eccellenza: l'attore con il suo corpo, i suoi movimenti, la sua espressività gestuale che per Fo comico, giullare, autore, regista ed attore è la condizione necessaria del teatro.



SECONDO CAPITOLO

ITER ARTISTICO

II.1. Dai "fabulatori del lago" al "Poer Nano"

"Sono nato sessant'anni fa in un paese del lago Maggiore dove c'erano delle persone un po' strane: soffiatori di vetro che erano giganti, con forte fibra fisica e morale, con una grossa cassa toracica. Questa gente aveva dei turni di notte e quindi c'erano molti locali che restavano aperti sempre. Metà della popolazione faceva questa attività, poi c'erano i pescatori e i contrabbandieri. I soffiatori trascorrevano la notte nei locali, dove alcuni fabulatori raccontavano storie, organizzavano follie e scherzi".¹

I "fabulatori del lago" sono stati i suoi primi maestri

¹

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1986

e da loro ha imparato la tecnica del racconto. "Raccontavano di strani pescatori che, dando troppa forza al lancio della lenza, pescavano dall'altra parte campanili; di strani corridori su barche, che si dimenticavano di sciogliere gli ormeggi e si trascinavano dietro intere isole e arrivavano al traguardo logicamente secondi; persone che gareggiavano nella corsa con le lumache e quando la lumaca, per arrivare prima, si sfracellava contro una pietra, si commuovevano e, cavallerescamente, non si sentivano più di raccogliarla per mangiarla..."²

Grazie alle storie semplici che essi raccontavano, spesso animate dal gusto del paradosso e dell'iperbole, che coglievano i particolari della vita quotidiana, di personaggi, di fatti realmente accaduti nel paese, il giovane Fo (a San Giano, sul lago Maggiore, trascorre i primi anni della sua vita) scopre una realtà "da raccontare"

2 _____

Lanfranco Binni, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pag.15

che diventa subito protagonista delle sue favole sempre vive ed originali.

Come aveva visto fare ai "fabulatori del lago", accompagnava il racconto con l'azione mimica che accresceva l'interesse da parte del suo primo pubblico, entusiasta di riscoprire una tradizione antica (la gestualità che supera il linguaggio verbale) ripresa da un artista contemporaneo. Nei gesti realizzati dal fabulatore la collettività individuava elementi che appartenevano alla propria vita, alla propria quotidianità e sentiva che quel mondo artistico faceva parte di sé.

Come abbiamo visto nella Commedia dell'Arte, la mimica usata dal teatro popolare può fare volentieri a meno della parola, poiché il linguaggio verbale risulta essere spesso più superficiale e meno coinvolgente rispetto a quello gestuale.

Dopo questa prima esperienza tanto decisiva per la sua creatività Fo continua a presentarsi di fronte al suo

pubblico di amici e conoscenti con racconti le cui storie e l'apporto mimico erano frutto di improvvisazione.

Architettura, la facoltà dove il giovane artista studia, pur rifiutando in futuro di rimanere "inchiodato" nella sedia di qualche studio di architetto, risulterà fondamentale per la sua carriera teatrale. In un'intervista a Paolo Landi, Dario Fo riconosce pienamente che i suoi studi di architettura, insieme al grosso bagaglio di educazione artistica ricevuto, hanno influenzato il suo modo di fare e pensare il teatro.³

"Ancora oggi, quando immagino un lavoro, quando lo scrivo, mi capita di pensare per "pianta e alzato", due termini fondamentali in architettura, due dimensioni spesso usate anche in pittura: ciò che si vede dall'alto e ciò che si vede di fronte. Quando scrivo una commedia, prima ancora di pensare alle battute, penso al luogo fisico, allo spazio

3

Paolo Landi, intervista a Dario Fo in *Dario Fo: il teatro dell'occhio*, Firenze, La casa Usher, 1984

in cui si rappresenta, dove si trovano gli attori e dove il pubblico. Per me è importante l'idea di sequenza e di posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori in movimento."⁴

Il teatro di Fo trae sempre spunto da una situazione⁵ che è anche visiva e che discende, prima ancora che da precedenti concretamente teatrali, dalla figurazione pittorica.

Nel teatro Fo ha trascinato tutte le sue conoscenze non solo sul piano figurativo, ma anche nelle messe in scena, nella valorizzazione dei ritmi e dei tempi. La figuratività plastica l'ha proiettata nel teatro utilizzando le maschere; ha messo in evidenza gli oggetti presenti sulla scena conferendogli notevole valore: lui stesso, assieme a Parenti, Lecoq e Durano, diventava oggetto, maschera,

4

Ibidem

5

Su questo argomento vedi cap. III.

manichino. "Quando facevamo questo eravamo considerati eretici, perché trent'anni fa, quando si parlava dell'importanza dello spazio, del ritmo e del colore in teatro, era un'eresia..."⁶

L'originalità artistica di Dario Fo che si riflette non solo nell'espressività gestuale e verbale, ma anche nei luoghi fisici dove opera da scenografo, costumista, artista visivo da solo o con i suoi compagni di lavoro, lo fa distinguere ancora una volta come artista totale.

La presenza alla RAI (per 18 settimane Fo recita dei monologhi di cui è autore, dal titolo "Poer Nano") gli dà l'occasione di farsi conoscere, da un pubblico sempre maggiore, da autore e fabulatore. Il "Poer nano" era già stato recitato da Fo in un teatro durante un cambiamento di scena, in modo da dare il tempo ai macchinisti di sostituire le scenografie. Il titolo che in dialetto lombardo equivale

6 _____

Paolo Landi, intervista a Dario Fo, op. cit.

a "Povero Cocco", subì una modifica dalla rappresentazione in teatro alle trasmissioni radiofoniche: da "*Caino e Abele*" a "*Poor Nano*".

Al seminario del 1986 al Centro Teatro Ateneo, Dario Fo racconta: "C'è Abele che parla con Dio "che è lassù". "O Signore come sei stato bravo che hai fatto venire fuori il cielo, il mare, i pesci...Hai fatto gli Angeli che volano sopra...Brava anche la sua Signora".

Tutti facevano i complimenti ad Abele per questa sua preghiera quotidiana mattutina. Caino, invidioso delle attenzioni rivolte al fratello, vuole tentare di fare come lui affinché la gente smettesse di dire che "Caino è brutto e piccolo ed Abele bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro".

Poiché la natura si manifesta dolce con Abele e scontrosa col fratello, questi manda impropri a Dio che viene placato da Abele.

Caino, incattivitosi, uccide Abele che cadeva morto per

terra e allora il Caino c'è rimasto male...Poer Nano".

La struttura della storia veniva da lontano, dai "fabulatori del lago" e sarebbe stata quella che avrebbe usato, qualche anno dopo, per il suo spettacolo "*Mistero Buffo*" dove, come nel "*Poer Nano*", è presente il grottesco, il paradosso, il provocatorio e il ribaltamento di alcuni canoni e miti classici (il Dio del "*Poer Nano*" è cattivo, irascibile; Caino è dispiaciuto del suo gesto finale e tragico).

In un primo tempo, quando Fo recita la prima volta per la trasmissione alla radio, ne viene allontanato: troppo provocatorio, un'arte eccessivamente dissacrante. Ritournerà presto fino all'abbandono totale del "microfono radiofonico".

Questa esperienza è stata utile all'autore-fabulatore, il quale ancora non aveva mai recitato su un testo scritto, ("al massimo buttavo giù un canovaccio, qualche appunto" - ci racconta Fo), per capire che doveva dare maggiore rigore

alla sua espressività artistica che, in questa circostanza, non poteva giovare dell'apporto gestuale.

II.2. Parenti-Durano-Lecoq

"L'incontro con Franco Parenti...è avvenuto in questa maniera un po' casuale...Una sera mi sono esibito vicino a lui...Poi lavorando insieme ad altri come Jacques Lecoq o Giustino Durano, abbiamo pensato di realizzare delle cose diverse, di montare dei dialoghi legati a tutto il nuovo che si stava muovendo intorno a noi".⁷

Lo troviamo impegnato nello spettacolo "*Eccorico*" per il quale lavora con Durano e ne "*Il dito nell'occhio*" e "*Pani da legare*", spettacolo nato dalla collaborazione del trio Parenti-Durano-Fo con la messa a punto di Lecoq: riguardo gli ultimi due si tratta di spettacoli "diversi" sia nella forma che nella sostanza. Oltre che per l'estro

7 _____

Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio*, op. cit., pag.47

immaginifico dei tre interpreti, *"Il dito nell'occhio"* e *"Pani da legare"* s'impongono per un particolare uso della comicità satirica e per l'ironia maliziosa.

Le tre esperienze artistiche hanno significato per Dario Fo da un lato il bisogno di volere assolutamente denunciare, attraverso le riviste satiriche e cabarettistiche, un ambiente politico quanto mai corrotto, inefficiente ed incapace di apportare anche un minimo di miglioramento in "un mondo che va bene così, specialmente per quelli a cui fa comodo" (così proclama il trio al termine dello spettacolo *"Il dito nell'occhio"*); dall'altro la consapevolezza di aver ricevuto un importante insegnamento sulla cultura gestuale da un grande maestro, Lecoq, che lo avvierà verso l'esperienza del mimo che Fo continuerà sempre a perfezionare e che da quel momento costituirà inevitabilmente, insieme alla fabulazione, alla satira politica, al piccolo bagaglio di cultura del corpo già proprio, il suo teatro.

L'insegnamento di Lecoq ha consentito a Fo di approfondire la cultura gestuale attraverso la fruizione della tecnica mimica, la quale, adeguata ad un linguaggio verbale originale e già più perfezionato rispetto a quello fisico, ha accentuato la volontà da parte dell'attore comico di volere esprimere la sua creatività con un mezzo che il teatro tradizionale spesso aveva e continua ancora a tenere in minore considerazione rispetto alla voce: il corpo.

Questa forma d'arte, il mimo, di cui Fo viene a conoscenza e che comincia a praticare, seguito poi anche da altri "maestri", quali Jean-Louis Barrault ed Etienne Decroux, sviluppa nell'attore il desiderio di impegnare massimamente il suo corpo, i suoi movimenti e ogni suo gesto per "parlare" al pubblico. Più di una volta Fo ribadisce l'importanza che attribuisce al "mimo che non solo fa a meno della parola, ma determina una serie di situazioni: voglio dire che il risultato del gesto mimico è dato soprattutto dal modo storico in cui se ne fa uso. Il gesto mimico è

"dentro la scena" da sempre: risale a tradizioni antichissime, si rinnova nelle generazioni, permette di essere contemporaneamente con il passato e con i nostri giorni, amplifica prodigiosamente il discorso sul palcoscenico mantenendosi sempre sul piano di esperienze tecniche e proiettandosi, contemporaneamente, nel pubblico, senza rifrazioni verbali di luci o d'atmosfera".⁸

Pur essendo le origini del mimo assai antiche, i mimi contemporanei, tra i quali Dario Fo, hanno saputo creare, partendo da radici assai lontane e da tecniche puntuali, dei loro ritmi, dei loro codici che, diversificati dall'uno all'altro, hanno fatto nascere interpreti di mimo assolutamente originali.

"L'obbligo di chi racconta è quello di descrivere gli oggetti. Questa è la manipolazione che sta alla base del lavoro del mimo: i gesti che fa devono essere fatti

8

Erminia Artese, intervista a Dario Fo in *Dario Fo parla di Dario Fo*, 1977

razionalmente, dal di fuori, non deve guardare i gesti".⁹

Mentre spiega, durante il seminario, cosa per lui significhi "mimare" esegue un mimo prendendo un bicchiere: "Ho fabbricato dapprima, con i gesti realizzati dalle mani, il bicchiere. Lo prendo, faccio un movimento per descrivere la rotondità, poi lo alzo, mi chino, apro la bocca, lascio e prendo di nuovo: questo è l'esercizio di manipolazione che spesso ho eseguito con Jacques Lecoq con il quale ci raccontavamo delle storie per esercitarci".¹⁰

Attraverso questa brevissima performance ci rendiamo conto della possibilità che ha l'attore di lavorare con una tecnica prettamente basata sull'uso della gestualità e di fatto comprensibile per l'uso che fa dei suoi movimenti, piccoli o grandi che siano.

9 _____

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1982

10 _____

Ibidem.

Fo, diversamente da altri attori che praticano esclusivamente il mimo per esprimere la loro artisticità, unisce a questa tecnica, ancora una volta, il racconto: l'una e l'altro accrescono il proprio messaggio reciprocamente, si servono dell'"opposto" per valorizzare il significato di ciò che l'attore vuole rappresentare.

Al seminario, sempre lo stesso giorno, racconta e mima *"Lucio e l'asino"*, la storia di un poeta noioso che va in Tessaglia per analizzare la realtà dei maghi e scoprire che esiste una maga capace di trasformarsi in uccello. Lui, in seguito ad un colpo d'aria, viene trasformato in asino e rapito, più tardi, da due predoni. L'animale è incapace di camminare, perché ostacolato dalle dimensioni esagerate del suo sesso che gl'impedisce una funzione corretta degli arti. Il paradosso, che abbiamo visto essere componente fondamentale delle storie di Fo, anche qui è presente: una donna s'innamora di lui-asino e insiste nel volerlo amare. Trasformatosi nuovamente in essere umano, la donna prova

profonda delusione appena lo vede nudo.

Dopo l'analisi dell'attività mimica svolta da Dario Fo, dagli insegnamenti di Lecoq ai suoi prodotti artistici, è necessario sottolineare che l'"allievo", dopo aver acquisito una pratica totale sul gesto mimico, ha mosso le sue critiche al "maestro" in relazione all'aver quest'ultimo stereotipato i movimenti, basando la gestualità su un'attività meccanica priva di stile e personalità. Così possiamo leggere sul suo "Manuale": "...Nella scuola di Jacques Lecoq si privilegia il discorso teorico a qualsiasi altro problema...Agli allievi non ci si preoccupa di spiegare perché si debba scegliere un determinato gesto piuttosto che un altro...e la conseguenza è la mancanza di uno stile specifico".¹¹

II.3. La politica e il teatro

11

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pag.235

Sviluppare una certa tematica politica nei suoi spettacoli è stato determinante e contemporaneamente problematico per Fo e i suoi compagni. Determinante perché ha potuto comunicare, attraverso il mezzo teatrale, una verità assolutamente capace di infastidire il mondo borghese prima (dal pubblico borghese si allontana, perché "stanchi di essere i giullari della borghesia, hanno deciso di diventare i giullari del proletariato"¹²), il partito che lo aveva appoggiato e deluso dopo e ancora le alte sfere politiche corrotte e non capaci di portare avanti un lavoro serio che potesse mettere ordine nello Stato in cui viveva da uomo e da artista.

Problematiche sono state le conseguenze: censure a suoi spettacoli, l'arresto, la presenza della polizia durante alcune rappresentazioni, la violenza alla moglie.

Un iter artistico travagliato, ma affatto coerente col

12 _____

Chiara Valentini, *Ei ha salvato l'ironia*, "Panorama", 20 dicembre 1987

suo intento di volere manifestare, a tutti i costi, il significato del suo teatro sempre più "politico". A tale proposito riportiamo in Appendice, insieme ad altri articoli riguardanti la sua storia, i suoi spettacoli e la sua vita, alcuni di essi relativi al periodo "caldo" in cui Fo recita servendosi dello strumento della "satira" per attaccare l'ambiente politico: siamo alla fine degli anni '50 e questo atteggiamento sarà mantenuto fino a *"Il papa e la strega"* (penultimo spettacolo rappresentato in Italia nel 1989 e nel 1990), ma con una differenza sostanziale che già lo stesso Fo aveva manifestato anche nelle sue produzioni precedenti; infatti, nell'82, alla domanda "fai meno riferimenti politici, rispetto a dieci anni fa. Come mai?", risponde: "Poiché per fare la satira è necessario che dietro ci sia la tragedia che è la sua chiave strutturale e poiché i nostri politici sono cotti, bolliti, stantii e manca quindi il substrato tragico, allora non ho la possibilità di

utilizzarli per fare satira politica".¹³

In un'intervista dell'anno scorso rilasciata a "L'Espresso" a proposito della satira, che sembra aver perso la sua vera essenza,

Fo dice: " Bisogna uscire dalla buffoneria fine a sè stessa e ritrovare nel discorso comico un'indignazione, una rabbia autentica. Una presa di posizione, insomma...Nella nostra società non ci si indigna più di niente. Una volta si diceva: "Il rutto dell'indignazione", adesso non c'è più neanche quello. Si digerisce tutto, tranquillamente".¹⁴

II.4. Fo attore di Cinema

Sullo schermo cinematografico Fo appare due volte, a

13 _____

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1982

14 _____

Giovanni Buttafava, *La satira? Non c'è più*, "L'Espresso", 13 agosto 1989

distanza di circa trent'anni: ne *"Lo Pivato"* e in *"Musica per vecchi animali"* è il protagonista. Entrambi non avranno grande un successo, soprattutto il primo dove Dario Fo viene criticato di essere "un elemento pericoloso: egli non è un comico spontaneo. Fo è un buffo che non fa ridere. Non c'è di peggio".¹⁵

Lo scarso successo è sicuramente da attribuire al fatto che "l'attore che compare sullo schermo nelle disavventure buffe dello *"Pivato"* si muove con tempi teatrali che entrano in contraddizione con i tempi cinematografici del film".¹⁶

"Sono stati feroci con *"Lo Pivato"* - commenta Dario Fo in un'intervista - scrivendo critiche non costruttive ne' indicative... certamente c'erano degli errori in quel film, ma i critici non hanno visto altro".

15 _____

Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pag. 53

16 _____

Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., pag. 19

L'esperienza de "*Lo Pulato*" ha comunque consentito a Fo di appropriarsi delle tecniche di sceneggiatura cinematografiche utili per il suo modo di concepire il montaggio teatrale. Abbiamo visto ne "*La storia della uigre*"¹⁷ come Fo fosse contemporaneamente sia fabulatore che protagonista in obbiettivo e in oggettivo e questo grazie ad un montaggio simile a quello usato nel cinema dove le macchine da presa focalizzano un particolare, poi un altro, poi riprendono con il grandangolo tutta la scena, creando una serie di diversi punti di vista che sono quelli dello spettatore.

"*Musica per vecchi animali*" è il titolo del film dove Fo recita, diretto dall'amico Stefano Benni. Qui appare un Dario Fo insolito: non un giullare immerso nel mondo dell'ironia, bensì un simpatico ed affettuoso nonno, un vecchio professore, desideroso di rivedere il suo liceo, che

17 _____

Su questo argomento vedi cap.I.3

attraversa la città, non ben definita, attraverso un viaggio che rappresenta la vita.

II.5. Franca Rame e il teatro popolare

"...ho cominciato a recitare che avevo otto giorni fra le braccia di mia madre..."¹⁸, così ricorda Franca Rame, figlia e nipote di attori di teatro popolare, poi anche moglie di Dario Fo.

L'ambiente in cui si trova a recitare fin da bambina è quello di una famiglia, i Rame, per la quale "il recitare era semplice come camminare e respirare".¹⁹ La naturalità con cui l'attrice recitava assieme ai componenti della famiglia è la stessa che cogliamo oggi dopo aver vissuto, nella vita

¹⁸ _____

Franca Rame, intervento in *Manuale minimo dell'attore* di Dario Fo, op. cit., pag.291

¹⁹ _____

Ibidem.

e nel teatro, con Dario Fo che ha contribuito a maturare la sua artisticità. Gli insegnamenti dati e ricevuti reciprocamente dall'una e dall'altro sono stati fondamentali per entrambi i Fo che hanno saputo unire le loro esperienze e svilupparle insieme.

Dal repertorio artistico che Franca Rame gli ha offerto, Fo ha appreso la semplicità di recitare, la genuinità del gesto, il ritmo: cose che la Rame aveva acquisito "naturalmente" durante la sua precocissima carriera di attrice popolare. "Franca mi ha insegnato, più degli altri, a stare sul palcoscenico: mi rallenta..., mi dà le pause...Del resto lei ha più esperienza di me e ha il ritmo dentro".²⁰

Dalla Commedia dell'Arte al Teatro popolare al quale approda soprattutto grazie all'esperienza di Franca Rame, il percorso è breve. Nel passato, quello legato alle radici del

20

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1982

popolo, ha trovato il materiale adatto per sperimentare un nuovo modo di fare teatro: il gesto, la musica, la storia semplice, le manifestazioni di vita e cultura del popolo che hanno rappresentato la fonte essenziale per portare avanti la sua ricerca e far così progredire il suo teatro.

Fo attore di teatro popolare significa "coinvolgere in quelli che sono i discorsi che si sviluppano a tutto sesto, cioè la visione del mondo... Se io cerco i problemi che sono collettivi il mio discorso e linguaggio saranno diversi, obbligati ad essere epici. Ecco perché tutto il teatro popolare è epico: c'è alla sua base un fatto ideologico ben chiaro... La chiave teatrale che ho sempre preferito è la farsa... Ho continuato ad usare anche la parabola e l'apologo che sono forme tipiche del teatro popolare".²¹

"Questo maturo razionalismo e questa vivacità plebea è

21

Erminia Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, op. cit.

appunto la comicità di Fo".²²

II.6. Fo pedagogo all'I.S.T.A.²³

All'International School of Theatre Anthropology (I.S.T.A.) Dario Fo (partecipa come pedagogo ospite nella sessione pubblica a Volterra nel 1981) ha l'opportunità di stare a contatto con artisti di teatro occidentale e orientale: Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Toni Cots, Ingemar Lindh, Etienne Decroux e parecchi altri da un lato, Sanjukta Panigrahi, i Made Pasek Tempo, Katsuko Azuma e attori e registi giapponesi, indiani, balinesi dall'altro.

22 _____

Roberto Mazzucco, *Il teatro di Fo: italianità e libertà*, "Il Ponte", dicembre 1967

23 _____

L'I.S.T.A., International School of Theatre Anthropology, è un centro di ricerca e di pedagogia teatrale concepito e diretto da Eugenio Barba, con sede ad Holstebro in Danimarca. E' un organismo che si interessa di ricercare i fondamenti del lavoro dell'attore e nello stesso tempo un centro di diffusione, di esperienze e conoscenze per attori e registi occidentali ed orientali.

L'idea dell'I.S.T.A. nasce non solo dall'esigenza di superare la marginalità di numerosi gruppi raccolti sotto l'égida del Terzo Teatro, ma anche dalle ricerche condotte da Barba confrontando le tradizioni cui obbedisce l'attore occidentale con quelle che caratterizzano il teatro orientale. L'incontro tra tradizioni così differenti è stato certamente rilevante per Fo che ha potuto direttamente mettere a confronto le sue tecniche fisiche con quelle altrettanto fisiche utilizzate dagli attori orientali.

Il linguaggio gestuale è stato oggetto di studio e di analisi per tutti gli artisti che hanno confluìto all'I.S.T.A., ognuno dei quali è intervenuto portando la propria esperienza, le proprie tecniche artistiche che, in questa occasione, sono state messe a disposizione di tutti i partecipanti.

Come possiamo rilevare dall'intervista fattagli qualche mese fa in occasione dello spettacolo *"Il papa e la strega"* rappresentato a Roma, è stato importante per lui potere

mettere a confronto il suo lavoro con quello di un grande maestro di mimo, anch'egli intervenuto come pedagogo alla Scuola di Barba: Etienne Decroux della cui tecnica parleremo nel 3° cap. per proporre, assieme ad un'analisi del teatro di Grotowski, del suo "allievo" Barba, del Giappone e di altri paesi orientali, una vasta gamma di artisti, registi ed attori, che hanno significato molto per Dario Fo e per il suo teatro del corpo.

TERZO CAPITOLO

QUOTIDIANEITA' ED EXTRAQUOTIDIANEITA'

III.1. Grotowski e Barba

"Non più tardi di due mesi fa mi sono trovato in un simposio, dove c'erano due grossi maestri giapponesi insieme a Barba e Grotowski e il discorso che ne è venuto fuori ha riguardato la posizione del corpo degli attori nello spazio scenico, come si riempie questo spazio, come si determina e come si porta alla situazione-partecipazione il pubblico presente".¹

Jerzy Grotowski è il regista teatrale polacco che negli anni Sessanta ha teorizzato, e poi messo in pratica con i

1

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1982

suoi spettacoli, la necessità di un abbandono assoluto del teatro "ricco", dove le luci, le scenografie e qualsiasi altro elemento invade e nasconde quello che è invece il mezzo espressivo più importante, l'attore. Al teatro "ricco", dunque, sostituisce un "teatro povero" che fa a meno di tutti quegli elementi che si sono ritenuti di solito necessari e invece si rivelano non indispensabili, perché necessari ed indispensabili sono solo l'attore e lo spettatore. "...bisogna cioè porsi il problema di che cosa sia indispensabile al teatro...

...Ma può il teatro esistere senza gli attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro delle marionette. Ma anche lì abbiamo, dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere...

Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo... Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e

l'attore. Tutto il resto è supplementare - forse necessario, ma supplementare".²

Grotowski ha costituito il "Teatro Laboratorio" (che ha chiuso nel 1984) con il quale ha messo in scena personaggi e situazioni che avevano come protagonista il corpo dell'attore che veniva allenato costantemente con un duro "training" fisico che comprendeva esercizi di riscaldamento, esercizi per sciogliere i muscoli e snodare la colonna vertebrale, salti, capriole, esercizi per i piedi, per il volto per il quale l'attore doveva compiere una ginnastica vera e propria rifacendosi pure all'allenamento dei muscoli facciali praticato nel teatro classico indiano: il Kathakali.

Per quanto riguarda la voce dell'attore, nel Teatro Laboratorio di Grotowski, si utilizzava una tecnica

²

Jerzy Grotowski, *Il nuovo testamento del teatro*, 1964, pag. 41

specifica per i risuonatori, il suono, la respirazione e l'impostazione: esercizi che dovevano permettere all'attore di essere sempre sicuro di avere a disposizione un ottimo strumento vocale da utilizzare durante gli spettacoli e fare in modo che "lo spettatore debba essere sempre circondato dalla voce dell'attore come se questa provenisse da ogni direzione e non soltanto dal posto dove l'attore si trova".³

Eugenio Barba, il regista italiano che nel 1966 si trasferisce ad Holstebro in Danimarca dove lavora con la sua compagnia, l'"Odin Teatret", dal 1964, risente molto della "lezione" di Grotowski che nella metà degli anni '60 ha attuato una svolta decisiva nel suo lavoro passando dalla logica della "regia" a quella della "ricerca sull'attore", ossia da un teatro in cui è il regista il principale autore della creazione scenica ad un teatro in cui è l'attore il

3

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, pag.168

vero regista della sua creatività.

Barba, senza partecipare al lavoro pratico svolto dal Teatro Laboratorio, rimane per circa tre anni ad osservare l'attività di Grotowski e dei suoi attori prendendo appunti, descrivendo ed annotando. Sarà il suo libro pubblicato nel 1965, *"Alla ricerca del teatro perduto"* che imporrà Grotowski all'attenzione internazionale.

Anche Barba, come il regista polacco, crede all'attore, al suo corpo, alle sue potenzialità e alla sua energia che negli spettacoli prorompe con forza e che è anch'essa, assieme ai movimenti prodotti dagli interpreti, frutto di un allenamento fisico non indifferente.

I suoi studi teatrali e il suo lavoro registico vengono arricchiti abbondantemente dalla ricerca che conduce all'"interno" del teatro orientale di cui ha studiato le tecniche e ha dato la possibilità a registi ed attori di venirne a conoscenza teoricamente e praticamente avendo

creato la Scuola di Antropologia Teatrale che si è proposta di rintracciare, nelle diverse tradizioni teatrali, i principi-che-ritornano, da intendersi come indicazioni utili che possono servire a quell'attore che non possiede un grosso bagaglio di regole da seguire o non ne ha del tutto. L'attore tradizionale, in realtà, non ha alle spalle delle regole e dei codici fissi che al contrario esistono nel teatro orientale.

I movimenti, prodotti dal danzatore-attore orientale con l'uso delle tecniche, risultano assolutamente diversi, e per tensione e per energia e per posizione nello spazio scenico, da quelli che il non-attore, l'uomo comune, fa quotidianamente. Da ciò ne deriva la distinzione ben precisa che con i due termini, "*lokadharmi*" e "*natyadharmi*", intendono fare gli orientali, distinguendo la vita di ogni giorno dal teatro.

Il teatro, che è la vita dell'attore, si basa sulle

tecniche extraquotidiane che impongono una particolare qualità di presenza all'attore orientale impegnato sul palcoscenico.

Secondo quanto detto prima riguardo i principi-che-ritornano è evidente quanto l'extraquotidiano sia già presente fin dalle rappresentazioni della Commedia dell'Arte dove le Maschere si muovono mantenendosi sempre nella condizione di disequilibrio, condizione che riscontriamo essere alla base dell'attore del teatro orientale.

Dai comici dell'Arte a Dario Fo il passo è molto breve: Fo-giullare, Fo-mimo, Fo-artista che usa il gesto, è un "attore extraquotidiano" che impone il suo corpo e i suoi movimenti agli occhi dello spettatore.

III.2. Le tecniche extraquotidiane degli attori orientali

Nel teatro orientale l'avere codificato i movimenti del

corpo con l'obbiettivo di creare nuove tensioni e contemporaneamente senza che questo esprima nulla, è nato dall'esigenza di volere un'arte teatrale dove vi fossero principi che, rispettati da generazioni di attori, potessero dar vita ad un artista che non s'identificasse col personaggio rappresentato.

Poiché le tecniche del corpo che gli orientali hanno codificato si distinguono per uso e qualità dalle tecniche quotidiane e si contrappongono ad esse, sono state definite "tecniche extraquotidiane" le quali permettono all'attore di essere in grado di avere vita sulla scena.

Abbiamo già accennato, parlando della Commedia dell'Arte, alla danza delle opposizioni che è uno dei principi attraverso cui il corpo dell'attore orientale rivela la sua vita allo spettatore, in una tensione di forze contrapposte, cosicché il suo destinatario possa percepire una continua tensione opposta al corpo immobile e privo di

energia.

L'opposizione, che è più evidente quando l'attore con ogni sua parte del corpo crea diverse direzioni contrapposte tra di loro, si realizza pure con il kras ed il manis, rispettivamente movimenti duri e vigorosi e movimenti morbidi e delicati. L'alternarsi di kras e manis dà al fisico tensioni differenti che si possono attuare anche contemporaneamente in parti diverse del corpo.

Il principio delle opposizioni è collegato a quello della semplificazione che consiste nell'"omettere" alcuni elementi fisici per metterne in evidenza altri, in quel momento più essenziali.

Attraverso queste regole l'attore si presenta non più dominato dalle abitudini e dagli automatismi quotidiani, ma da tensioni e da energie nuove, come quella che scaturisce con forza dal corpo dell'attore orientale nella condizione di jo-ha-kyu, dove si determina opposizione tra una forza

che tende a trattenere il corpo ed un'altra che si sviluppa fino al momento culminante della liberazione della prima e dell'improvviso arrestarsi della seconda di fronte ad un ostacolo immaginario.

L'avere la possibilità di rifarsi a regole precise e codificate è fondamentale per l'attore orientale che si ritrova dei modelli sui quali basare il suo lavoro personale alla ricerca di una propria energia.

III.3. Occidentali extraquotidiani

I principi fisici extraquotidiani che regolano il comportamento dell'attore orientale sulla scena, oltre ad essere riscontrabili tra i comici dell'Arte, lo sono anche in altre due forme di teatro tradizionale occidentale: la danza classica ed il mimo di Decroux. Entrambi i generi rappresentano una fisicità molto diversa da quella che si realizza nella sfera del quotidiano.

Nella tradizione orientale, nel balletto, nel sistema del mimo di Decroux ogni gesto del corpo, per rompere gli automatismi e gli schemi del comportamento quotidiano, è drammatizzato, è compiuto immaginando di spingere qualcosa, di sollevare, di toccare oggetti di una determinata forza e dimensione, di un determinato peso e di una determinata consistenza. Si tratta di una vera e propria psicotecnica che non ha lo scopo di influenzare la psiche dell'attore, ma

il suo fisico.⁴ Per trovare la tecnica extraquotidiana del corpo, l'attore crea una rete di stimoli esterni a cui reagisce con azioni fisiche; si crea cioè una motivazione, affinché il risultato del gesto non sia insignificante ne' per se' stesso ne' per lo spettatore che "sente" il corpo dell'attore ricco di energia e soprattutto carico di motivazioni che non conosce, ma che percepisce.

Decroux riprende certe "regole" che nel teatro orientale e nella Commedia dell'Arte sono prerogative essenziali per esprimere la fisicità sulla scena: Decroux sottolinea l'importanza che ha il bacino per creare disequilibrio nel corpo, proprietà che abbiamo visto essere alla base sia dei danzatori-attori orientali sia dei comici dell'Arte, che pur appartenendo a diverse culture, i loro

4 _____

Per questo argomento ho fatto riferimento al testo di Nicola Savarese, *Anatomia del teatro*, Firenze, la casa Usher, 1983, alla voce "Antropologia teatrale".

corpi, in molte situazioni, sono attraversati da identiche direzioni e caratterizzati da un medesimo equilibrio precario.

"L'attitudine inventata da Decroux, cioè il coordinare i movimenti del corpo rispetto al bacino, è fissa nei primi anni dello studio dei suoi corsi"⁵.

"...Decroux diceva che dal corpo si vede la personalità di una persona. Egli afferma che una persona sana è quella che sta in disequilibrio, perché può prendere l'equilibrio quando vuole. Il vecchio è quello che s'impanta tutto, perché ha paura, quindi porta al massimo la sua centralità e tende a stare sempre in equilibrio"⁶.

Oltre il "déséquilibre", così come lo chiama Decroux,

⁵ _____

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1982.

⁶ _____

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1986.

ancora un altro principio-che-ritorna sta alla base del suo mimo e del teatro orientale: la capacità di trasformare l'immobilità in azione, di arrivare al "corpo dilatato"⁷ non attraverso l'amplificazione dei movimenti nello spazio, ma con le tensioni all'interno del corpo: in Giappone tutto questo è descritto anche nelle parole; infatti si parla di energia nello spazio e di energia nel tempo.

Con questi concetti si vuole esprimere quella qualità speciale di energia che non è causata necessariamente da un eccesso di vitalità, ne' dall'uso di movimenti che spostano il corpo, ma che viene fuori dall'immobilità assoluta di un corpo carico di massima tensione.

7

Corpo dilatato: con questo termine si indica "o la dilatazione nello spazio che è effettuata dai movimenti o le opposizioni che l'attore crea all'interno del corpo dilatandone l'intensità. Nel primo caso si ha un'espansione delle proprie azioni nello spazio che distrugge gli automatismi quotidiani del corpo; nel secondo caso l'attore si crea un ostacolo che non permette all'azione di fuoriuscire e si crea quindi una dilatazione dell'energia" (da Nicola Savarese, *Anatomia del teatro*, op. cit., pag.31).

Osservando il lavoro di Decroux e di Fo-mimo notiamo che, nei loro corpi, in situazione di spettacolo, è evidente questa capacità di esprimere, nella staticità del fisico, o di una sua parte, un'enorme quantità di energia. Ciò rende l'attore-mimo vivo ed espressivo per lo spettatore che è accattivato dalla totale presenza scenica dell'attore il quale manifesta una tensione nuova e certamente non quotidiana.

III.4. Fo attore completo

Le "regole" e i moduli rintracciati nel teatro orientale e in alcuni generi di quello occidentale, ci hanno consentito di porre una distinzione tra quotidiano (vita) ed extraquotidiano (teatro): distinzione che ci parrebbe naturale, ma che invece, abbiamo constatato non appartenere a tutti i tipi di teatro esistenti in occidente.

Con Dario Fo, artista eclettico, in quanto conoscitore

ed attore di diverse forme di teatro (lo abbiamo analizzato come comico dell'Arte-giullare, come "figlio" del teatro popolare, come attore di cinema, come mimo e fabulatore) ci troviamo nella condizione di potere affermare che esiste oggi un attore completo, nel senso che in lui e nel suo teatro confluiscono quelle tecniche e registri teatrali che gli permettono di esprimere la sua creatività su tutti i livelli che gli appartengono: da quello della gestualità a quello della vocalità a quello della comicità.

In Fo l'"extraquotidiano" è il modo di concepire e realizzare una performance, uno spettacolo, un personaggio con canoni che non coincidono con quelli del Fo-fuori-dalla-scena.

Il possedere un bagaglio non quotidiano lo ha portato alla critica che ha condotto nei confronti del teatro

naturalistico di Stanislavskij⁸ dove c'è la più completa identificazione tra attore e personaggio, elemento assente nella teatralità di Fo che afferma: "...io che sono attore e cerco di scoprire, di trovare dentro me stesso, tutti gli orpelli, le viscere, i difetti, le qualità per vestire poi di me stesso il personaggio...questo è proprio Stanislavskij, la peggiore posizione reazionaria, conservatrice e borghese della storia"⁹.

"Stanislavskij si preoccupava del trombonismo dei suoi attori e da questo partiva per salvare il naturale. Dopo di

8 _____

Stanislavskij (Mosca 1863-1938) attore, regista e teorico del teatro russo. Emerse come massimo esponente di un'arte teatrale rigorosamente ispirata ai principi del naturalismo. Il suo impegno di ricostruzione della realtà esercitò una determinante influenza su tutto il teatro europeo. In seguito, esposto alle critiche dei teatri di sinistra che giudicavano superato il suo naturalismo psicologico, ridusse l'attività di regista dedicandosi al lavoro di studio e di ricerca e alla definitiva messa a punto del suo "metodo".

9 _____

Erminia Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, op. cit.

lui vi sono stati alcuni, gli iperstanislavskiani, che hanno esagerato immettendo troppo realismo. Il lavoro di Stanislavskij mi ha interessato, ma preferisco il teatro epico, perché preferisco il teatro popolare"¹⁰.

L'eccessiva quotidianità del teatro realistico limita e disturba un attore come Fo che sente di possedere quelle potenzialità fisiche che lo rendono attore nel senso più profondo: un artista che può esprimere qualcosa di diverso, di nuovo ed originale, con tensioni non comuni, con l'energia extraquotidiana che con lui vive sulla scena come con Decroux e con altri attori occidentali ed orientali che gli hanno insegnato molto e confermato la necessità di un teatro del corpo, del gesto.

Nella recitazione di Fo il gesto non è supporto, ma indicazione che determina il significato delle parole.

10 _____

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1986

"Spesso - dice l'attore - non ci rendiamo conto dei gesti che produciamo e stiamo più attenti alla voce e alle espressioni del volto".¹¹

E' importante che il gesto non diventi descrittivo ("la descrizione è il maggior nemico dell'attore" - sottolinea) e che, al contrario, sia fatto sempre con coscienza e non meccanicamente.

Dario Fo spiega come la forza dei movimenti dell'attore risulti dalla sintesi: la necessità di realizzare un gesto con la massima coordinazione ed economia. Sintesi significa sia il concentrare in un piccolo spazio un'azione che impiega grande energia sia nella riproduzione dei soli elementi essenziali di un'azione eliminando quelli ritenuti accessori. Ciò non vuol dire che bisogna "recitare sottotono. Al contrario, si deve imparare ad agire con

11 _____

Ibidem.

perfetto equilibrio e controllo, sviluppando grande potenza in una progressione accorta e programmata...¹²

Durante la sequenza di una sintesi Dario Fo riesce ad ottenere il massimo di opposizioni attraverso momenti di immobilità assoluta. E' lo stesso principio che abbiamo osservato nel teatro orientale e nel mimo di Decroux in cui traspare un'immensa quantità di energia dal corpo immobile ed extraquotidiano.

Al Seminario tenuto al Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1980, Fo, recitando dei pezzi da *"La storia della tigre"* (cfr. cap.III.3.), sottolinea che la sintesi nel lavoro dell'attore avviene quando questi si trova a recitare su diversi piani sia il personaggio sia il commentatore sia la tigre. "Sintesi non significa accorciare, ma trovare dei piedi, delle misure, dei fiati e dei prologhi dentro la

12

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit.

situazione che determina la possibilità di arrivare al filone, alla struttura del racconto".¹³

Esempio di sintesi è quello che Fo descrive ne "*La resurrezione di Lazzaro*" (pezzo tratto dal "*Mistero Buffo*") di cui riportiamo il commento dello stesso attore: "In questo caso la sintesi è ancora più complessa rispetto a "*La storia della tigre*", perché c'è un numero maggiore di personaggi da indicare e questi, affinché rimangano sempre presenti bisogna che diventino coro. Non posso caratterizzare i vari personaggi cambiando voce, atteggiamento e camminata tutte le volte che ne rappresento uno...Nel caso della "*Resurrezione*" c'è un personaggio che entra nel cimitero e subito si informa, presso il guardiano, del camposanto dove avviene la resurrezione di Lazzaro. C'è il dialogo tra i due e poi scatta la presenza di un'altra persona: una donna con

13

Dario Fo, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma nel 1980.

un bambino in braccio. La donna non parla, la sua presenza s'intuisce solo dalla risposta del guardiano del cimitero che di nuovo si volta poiché nota la presenza di qualcuno che sta entrando e subito comincia a descriverlo (sono i personaggi che di volta in volta descrivono i fatti che avvengono). Quindi non uno soltanto, ma diversi sono i protagonisti che si assumono il ruolo di raccontare, di rappresentare e di fare entrare gli altri.

Il guardiano comincia a lanciare pietre ad un ragazzino che sta scavalcando il muro per assistere gratis allo spettacolo della resurrezione (il guardiano, infatti, pretende un obolo da chiunque voglia guardare "il miracolo"). Il passaggio da un personaggio ad un altro avviene di colpo, senza indicazioni, ma solo per uno scambio di atteggiamento dal guardiano al primo personaggio. Secondo i canoni naturalistici io dovrei mimare l'attesa della battuta, ma questa è un'inutile dimensione descrittiva

e naturalistica. Il teatro è infatti reinvenzione, ricostruzione di una realtà che significa reinventare tempi, ritmi e logica del discorso.

Poi è ancora il guardiano che descrive l'entrata di tutti gli altri personaggi che cominciano a litigare tra di loro: ce n'è uno che vuole venire avanti con una donna, un altro che si preoccupa dell'arrivo di Gesù Cristo, uno che affitta le seggiole ed un altro ancora che vende sardine abbrustolite. Questo via-vai, questo mercato è indicato in una determinata maniera, cioè con la sintesi di cui parlavamo.

Naturalmente lo spazio in cui si lavora è importante; infatti le pause e i tempi sono determinati dallo spazio che si ha a disposizione, dalla dimensione della sala, dalla quantità di gente, da come sono collocate le persone.

Se io ora caratterizzassi il personaggio che entra all'inizio e dessi poi il risvolto all'altro, indicando due

tipicizzazioni, certamente riuscirei a strappare delle risate in più, ma il significato generale di quello che racconto verrebbe distrutto completamente. Se io invece distruggo del tutto questa dimensione realizzando un atteggiamento ibrido, il significato dei rapporti è maggiore. Questa dimensione tipicizzata del rapporto viene usata molte volte anche nella Commedia dell'Arte.

Altro elemento importante è anche il prevenire l'azione successiva: fare l'annuncio gestuale, attraverso l'azione, di quello che verrà raccontato subito dopo"¹⁴.

Il proporre questa connessione, cioè rappresentare col gesto quello che poi verrà detto con la parola, determina la vera struttura della rappresentazione, che consiste nel far capire al pubblico che lo spettacolo si sta sviluppando e svolgendo. E' possibile strutturare il racconto e la

14 _____

Ibidem.

gestualità in una progressione tale da coinvolgere il pubblico in una tensione molto forte, grazie all'uso di "chiavi" specifiche che in teatro si definiscono situazioni: il teatro, per Dario Fo, è teatro di situazione, poiché ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica carica di sviluppi di azioni. A questo concetto l'attore dedica un lungo discorso nell'ambito del Seminario del 1980: "Mejerchol'd"¹⁵ è stato uno dei più grandi teorici del teatro russo d'avanguardia oltre che maestro di Brecht e di Majakovski. Aveva cominciato a fare il teatro con l'Armata Rossa, realizzando spettacoli con centinaia di persone. E' l'uomo che ha sviscerato per primo il discorso sulla

15

Vsevolod Emilevič Mejerchol'd nasce nel 1874 a Penza (Russia). Sotto la direzione di Nemirovič-Dančenko e Stanislavskij lavora come attore al Teatro d'Arte di Mosca, poi organizza una propria compagnia, dove inizia a fare anche il regista. Lavora per dieci anni come regista ai Teatri imperiali. Aderisce alla rivoluzione e organizza compagnie e scuole a carattere rivoluzionario. Costituisce un proprio teatro e un proprio Laboratorio di regia e dà il via ad una serie di spettacoli famosi. Nel 1939 viene arrestato e nel '40 fucilato. Nel 1955 viene ufficialmente riabilitato come vittima della repressione staliniana.

situazione, indicandone, con esempi chiari, tutto il valore ed il significato storico, partendo dai greci, dai romani, da Molière fino ai suoi giorni. Diceva: "Se uno entrasse in teatro e si trovasse improvvisamente di fronte una ragazza che si affaccia ad un balcone e si rivolge ad un ragazzo che sta al buio, un certo Romeo, noi subito capiremmo che la protagonista è Giulietta, ma di quello che è successo prima non ne conosciamo assolutamente nulla. Se Giulietta dicesse, senza vedere il ragazzo e rivolta al cielo: "O Romeo, perché sei tu Romeo? Cambia il tuo nome. Il tuo nome Romeo non è parte di te; ne' parte l'occhio tuo, ne' la gamba tua...", lo spettatore uscirebbe, poiché questa che ha di fronte gli parrebbe "una gabbia di matti". Cosa vuol dire mettersi a parlare di una "gamba" e di un "piede" che non si chiamano "Romeo"? In questo caso ciò che rende accettabile l'assurdo, l'illogicità di questa scena è la situazione: due famiglie, ognuna delle quali con un figlio e casualmente

entrambi, Romeo e Giulietta, s'incontrano, sanno quello che c'è dietro le loro spalle ed è per la spinta dell'odio delle loro famiglie che arrivano, oltre che per altre situazioni, ad amarsi.

Ecco la situazione senza la quale il discorso sarebbe vuoto e privo di senso...

Questi esempi potrebbero continuare all'infinito. Ad Holstebro, con Eugenio Barba, ci siamo divertiti, per un'intera giornata, a cercare di inventare dei moduli in cui la situazione non esistesse o non fosse determinante e poi abbiamo scoperto che pian piano veniva fuori. Ciò significa che essa non è solo il punto chiave del teatro, ma è un momento assoluto...Il grammelot è la dimostrazione che, mancando completamente il discorso, la situazione regge da sola: non uso parole di senso compiuto, perché è sufficiente l'allusione con gesti, suoni e ritmica pura".

Dopo aver analizzato la gestualità teatrale di Dario Fo

occorre fare un discorso in merito al metodo che l'attore pratica per la voce e la respirazione, rispettivamente uno strumento ed una tecnica basilari per affrontare una buona recitazione.

Sempre al Centro Teatro Ateneo (Seminario del 1980) Fo spiega: "La tecnica per arrivare a sviluppare il suono e la respirazione non ha un retroterra schematico chiaro ed assoluto: possiamo dire che ogni attore dovrebbe farsi una propria tecnica. Esistono delle tecniche fondamentali che sono applicabili da tutti ed altre che, se appiattite all'uso di tutti, risultano deleterie. Voglio dire che, se una persona ha una camminata basata sul tronco e quindi sull'addome, come è anche nel mio caso, la recitazione sarà fatta di plesso e certe tecniche, come il gioco del naso e la maschera, che si adattano a questa respirazione di stomaco, al passaggio della voce dalla base delle corde fino al parietale, non disturbano. Il discorso è un po'

differente per le donne che per natura non posseggono una gran voce di addome e tendono quindi ad utilizzare maggiormente i risuonatori di testa e naso".

Una volta imparato ad impostare bene la voce e a fare un uso equilibrato dei risuonatori Fo sottolinea l'importanza di evitare il "birignao" inteso come "quel cantilenare affettato di certo teatro di maniera dove gli attori recitano meccanicamente, senza più pensare al significato di ciò che vanno dicendo"¹⁶.

"La respirazione è una tecnica molto importante per la recitazione - continua a spiegare Dario Fo al Seminario - ed ora vi faccio una dimostrazione meccanica di che cosa significhi avere impostato la voce. Riesco a recitare tutto questo pezzo senza prendere assolutamente respiro e senza sforzo. La "chiave" dell'esercizio sta nell'emettere fiato

¹⁶ _____

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pag.327

molto lentamente e nel minimo tempo indispensabile. E' una falsità pensare che quando si esprime grande potenzialità vocale sia necessario premere con molto fiato; infatti la quantità di voce è determinata dalla chiusura e dalla pressione che faccio sull'addome, su tutti gli altri muscoli e sulla zona alta della parete interna della bocca, per cui la potenza è determinata dalle spinte e non dall'uscita d'aria".

QUARTO CAPITOLO

CONVERSAZIONE CON DARIO FO.¹

Domanda: Quali sono le tecniche fisiche che usi per esprimere la tua comicità?

Risposta: Forse bisogna partire da un'esperienza che ho avuto con uno dei più grossi maestri di mimo, Jacques Lecoq, col quale ho recitato e realizzato due lavori: "*Il dito nell'occhio*" e "*Pani da legare*". Questi sono stati fatti negli anni cinquanta, qualche anno fa. E mi ha giovato moltissimo questa esperienza, perché mi ha permesso di capire l'uso che si può fare del corpo, dei movimenti, dell'azione e soprattutto come si arriva a disarticolare i movimenti fino a raggiungere una specie di sintesi del movimento, perché sta tutto qui. Quando si fa il teatro che è un'invenzione totale bisogna inventare dei movimenti che

1

La conversazione tra Dario Fo e me è avvenuta il 6 marzo del 1990 in occasione dello spettacolo "*Il papa e la strega*" rappresentato al teatro Quirino di Roma.

normalmente non si fanno; bisogna avere la capacità di sintetizzare quei gesti che invece sono ovvii; cancellarne alcuni e ritrovarne degli altri.

Quando si agisce con il corpo per raccontare delle storie, dei fatti, bisogna che queste azioni non siano tanto reali, quanto credibili; a volte incredibili, purché si possano accettare.

Così c'è un linguaggio del corpo che si rinventa.

Ritornando alla sintesi, ripeto sempre, quando organizzo delle lezioni, che il problema fondamentale è quello di adoperare il meno per ottenere il più. Sembra un discorso paradossale, ma è proprio così.

I dilettanti, ed io lo sono stato all'inizio, tendono ad esagerare con tutto: cioè ad usare tanta voce, tanta gestualità. Gesticolano invece di gestire. Il professionista è quello che arriva ad adoperare il minimo per ottenere il massimo. Quindi anche in questo caso si verifica il gioco della sintesi.

Un'altra cosa che bisogna ricordare è l'inutilità, soprattutto quando si recita insieme o¹ mimare, di ripetere quello che hai già fatto con la tua gestualità oppure, se tu lo stai dicendo, il ripetere un atteggiamento unico quando tu lo hai già risolto con la parola.

Naturalmente non sempre queste regole hanno valore; può capitare infatti che il raddoppiare funzioni: cioè tu hai creato un'azione con il corpo e ti va bene anche raddoppiare con la voce il racconto.

Domanda: A questo proposito vorrei sapere quali tecniche fisiche utilizza un attore completo per la vocalità.

Risposta: Anche in questo caso non ci sono delle regole. Ci sono delle scelte che si possono fare. Una scelta che io consiglio e non impongo è quella di stare molto attenti a non esagerare con le intonazioni meccaniche e però nello stesso tempo evitare di sbagliare, sballare.

Domanda: La tua esperienza con Eugenio Barba nel 1982

cosa ha offerto di nuovo alla tua tecnica teatrale?

Risposta: Quando ho lavorato con Eugenio Barba mi sono incontrato con Decroux e Lecoq ed è stato molto importante, perché abbiamo visto le tecniche di tutti e tre, abbiamo parlato e siamo stati insieme ed è stata un'esperienza fondamentale.

Domanda: Ed il rapporto con gli altri pedagoghi, ad esempio Sanjukta Panigrahi e con gli altri orientali?

Risposta: Più che in quella occasione, ho avuto modo di incontrarli altrove e quello che mi è sembrato molto importante è stato soprattutto il movimento del bacino, come punto di equilibrio di tutto il corpo.

Domanda: Nell'ultimo libro di Luigi Allegri parli di "necessità del gesto". Intendi dire che il gesto deve avere una sua motivazione e deve essere sempre frutto di uno studio e di una tecnica?

Risposta: Non ricordo precisamente a cosa si riferisca...bisogna vedere il contesto, a quale proposito

l'abbia detto.

Domanda: Quando dici che il gesto non deve essere solo estetico.

Risposta: Sì, per me non è importante l'edonismo del gesto, non m'interessa assolutamente lo stile del gesto.

Domanda: Quanto c'è d'improvvisazione nei tuoi lavori sia durante il montaggio di uno spettacolo che nel prodotto finito?

Risposta: Moltissimo, io improvviso moltissimo.

Domanda: Come monti uno spettacolo?

Risposta: Non ho delle regole ben precise, un codice su cui mi baso. Il modo di cominciare e montare cambia a seconda dei lavori. Ad esempio sto preparando dei disegni per "*Il medico volante*" e "*Il medico suo malgrado*" di Molière.

Domanda: Pensavo fossero per questo spettacolo.

Risposta: No, sono per il prossimo che presento alla Comédie Française in Francia.

Domanda: Utilizzi un training particolare per il corpo e la voce, anche quando non hai uno spettacolo in prossimità?

Risposta: Sì, soprattutto per certi spettacoli in cui ci sono molte azioni fisiche, io ed i miei compagni percorriamo molti chilometri di corsa per allenarci.

Domanda: Dici sempre che ti ha affascinato moltissimo la tecnica del raccontare usata dai "fabulatori del lago" dove hai vissuto. Qual è la tua tecnica del raccontare e cosa hai in comune con loro?

Risposta: Ne ho parlato molto nel libro di Allegri: sono stati dei veri maestri per me i fabulatori, per quel che riguarda l'impostazione del racconto di una storia.

Domanda: Quanto ti ha influenzato Franca Rame nel tuo lavoro?

Risposta: Moltissimo, perché, come sai, lei è figlia d'arte, ha alle spalle una grossa tradizione di teatro popolare.

Domanda: E cosa pensi di averle dato tu dal punto di vista della teatralità?

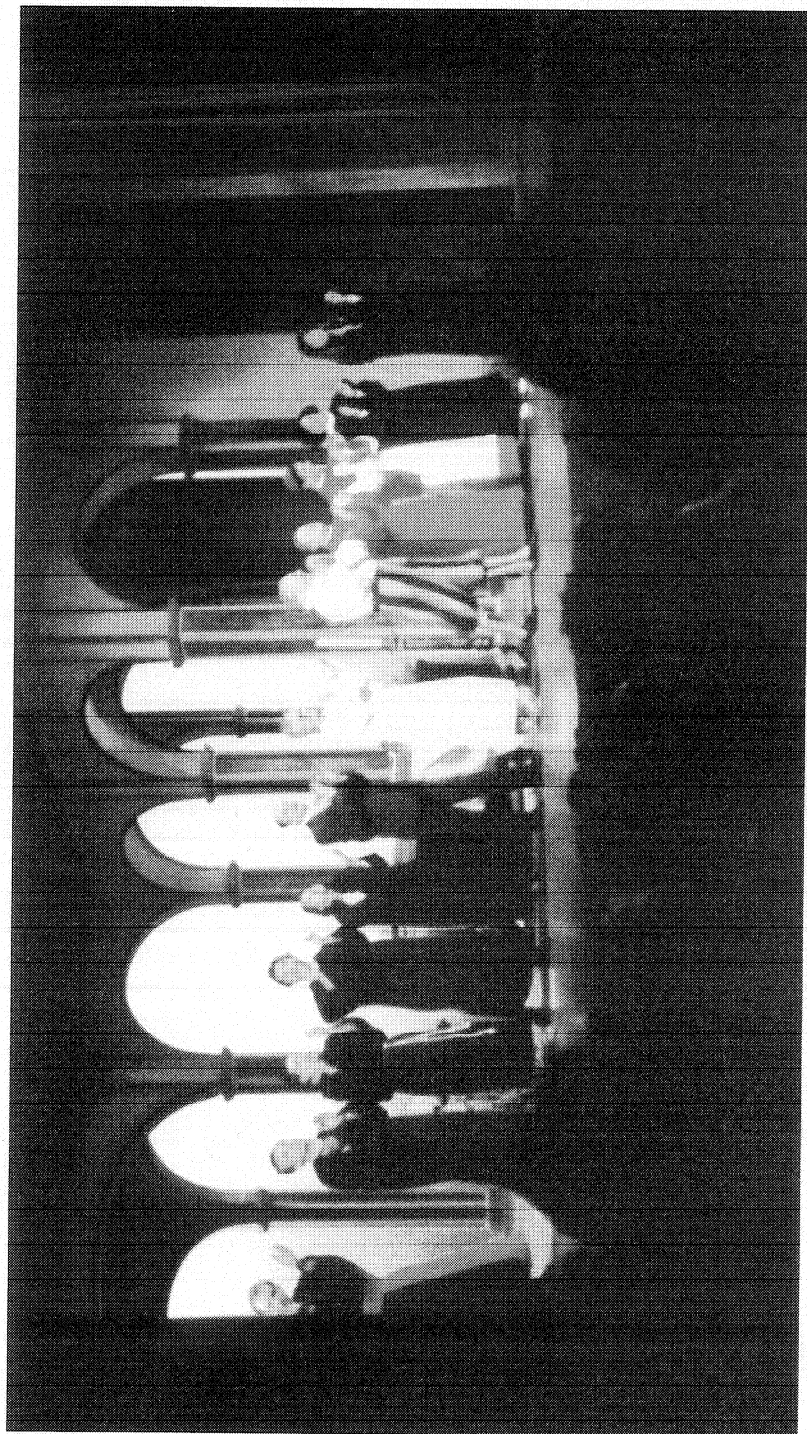
Risposta: Naturalmente anche il mio modo di fare teatro è stato molto importante per lei.

Domanda: Qual è il tuo apporto registico nei lavori in cui Franca Rame recita da sola, ad esempio, nello spettacolo che ha fatto l'anno scorso a Palermo?

Risposta: E' tanto, ma anche il suo, quando io faccio spettacoli da solo. Io e Franca studiamo e parliamo molto insieme.



Dario Fo durante la nostra conversazione (Roma - 6 Marzo 1990)



Dario Fo e Franca Rame durante lo spettacolo "Il papa e la strega"

(Roma - Teatro Quirino - 6 Marzo 1990)

QUINTO CAPITOLO

DARIO FO A LAVORO

Manca ancora qualche pezzo di scenografia che deve essere costruito; i costumi devono ancora definirsi; il testo è stato scritto, ma ha bisogno di essere limato a seconda delle esigenze sceniche; gli attori sono tredici e tra di essi Franca Rame e Dario Fo: questa è la "scena" all'interno del "capannone" di via Bordighera a Milano, dove da appena un mese gli attori hanno organizzato quello che la Rame chiama il loro "atelier" e dove stanno realizzando le prove per lo spettacolo "*Zitti! Parliamo precipitando*".

Oltre agli attori, all'interno del capannone, diversi collaboratori (direttore di scena, suggeritore,

aiuto-regista, macchinisti, organizzatori) "portano avanti" la "Compagnia Teatrale Dario Fo e Franca Rame".

Le prove per il nuovo spettacolo che sarà presentato in anteprima a La Spezia il 21 novembre, sono assai lunghe e faticose: si svolgono tutti i giorni dalle prime ore del pomeriggio fino a tarda sera.

Dario Fo è l'autore del testo il cui titolo ha subito delle modifiche, da "*Dialogo con i matti*" a "*Gioca la matta e balla il re*" a quello definitivo "*Zitti! Pliamo precipitando*".

Il suo lavoro è "da autore", "da regista" e "da attore": lo svolge in modo eccellente, riuscendo ad integrare le tre "attività" e ad intensificare ora l'una ora l'altra a seconda di cosa accada in scena.

E' autore: ha scritto in pochissimi giorni il testo, ma continua a modificarlo durante le prove. Alcune battute gli risultano superflue, altre devono essere limate, perché

confuse, altre ancora le inventa sul momento, sia per il suo personaggio che per quelli degli altri. Taglia interi pezzi ed altri ne elabora "ex novo": tutto questo avviene anche in collaborazione di chi lavora con lui (l'aiuto-regista, il suggeritore, gli attori), poiché durante le prove ci si rende conto di ciò che può andare bene e di ciò che deve essere corretto (ad esempio cancella quelle battute che possono preannunciare azioni successive e quindi far perdere la sorpresa allo spettatore).

Una volta che Dario Fo ha apportato i dovuti cambiamenti nel testo, ognuno degli attori lavora sul proprio copione tagliando frasi e aggiungendo le nuove. Dopo le correzioni si legge tutti insieme per lo più utilizzando il tono, il volume ed il colore della recitazione che si effettua durante la prova. Dopo questa fase ritornano tutti in scena provando nuovamente la parte che si è letta insieme per constatarne la funzionalità.

Dario Fo è anche regista: studia attentamente i suoi ed i movimenti degli altri, i toni di voce, i gesti che non siano meccanici. Interviene spesso sui passaggi fisici degli attori dando dimostrazione egli stesso nel rendere un determinato movimento. Il gesto che il pubblico deve vedere bisogna che sia fatto in maniera chiara e che sia "ampio"-ripete spesso Dario Fo ai suoi attori, durante le prove. Nulla deve essere fatto meccanicamente, ma piuttosto "bisogna sentire le cose dentro, nel ventre, non farle un due e tre. Un due e tre si fa quando non c'è sentimento". "Il gesto deve essere ampio per essere visto dagli spettatori". "Se lo si copre, il gesto non viene visto da nessuno": così Dario Fo parla per stimolare a lavorare sempre con energia e con interesse, pur se le cose, per necessità, devono essere ripetute infinite volte.

La gestualità è molto accentuata nella figura del "Nano", un personaggio "costituito" da due attori: di uno si

vede il busto e la testa e le sue mani sono i piedi del Nano; l'altro, nascosto dietro il primo, fa le braccia di questo personaggio tanto strano e divertente. I due attori devono adottare una buona gestualità, unendo i gesti di entrambi con l'espressione del volto del "Nano", poiché altrimenti si perderebbe il gusto del comico del personaggio.

Qualsiasi gesto banale o qualunque passaggio fisico superfluo viene eliminato da Fo-regista che vuole, nel suo spettacolo, azioni necessarie e non scontate e quindi è sempre spinto a cercare, nel lavoro altrui, le posizioni, i movimenti ed i passaggi non ovvii e statici.

Un elemento del linguaggio gestuale, molto particolare nel teatro di Fo e che ho avuto modo di osservare in "*Zitti! Stiamo precipitando*" è il cosiddetto "tormentone" di cui riportiamo la stessa definizione che lo stesso Fo dà nel suo "*Manuale minimo*": "ripetere a tormento una battuta o una

stessa azione così da far scattare la molla del comico"¹. In una scena, infatti, in seguito ad una situazione quanto mai grottesca e paradossale, tutti gli attori che sono presenti devono cadere (o a terra o sui divani), perché spinti da qualcuno. Affinché questa scena sia efficace (comica) ed accattivante per il pubblico, è necessario che vi sia una progressione di movimenti fatti con ritmi veloci. Dario Fo fa vedere agli attori la "caduta" (non necessariamente devono essere identiche) e li costringe a dar vita ad un'azione dinamica che non venga fermata neanche un momento, "poiché - dice l'artista - una pausa, in questo caso, può rendere il tutto banale".

Franca Rame ha un ruolo fondamentale nello sviluppo dello spettacolo: suggerisce tempi e ritmi più efficaci per una migliore impostazione, e stravolge, a volte, il lavoro

1 _____

Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pag. 353

del marito che per certi aspetti le risulta imperfetto.

L'arrivo di nuovi pezzi scenografici e la conseguente sistemazione nella scena possono causare delle trasformazioni di azioni sia singole che collettive: Fo-regista cambia lievemente o stravolge per intero alcuni passaggi.

E' interessante a proposito della scenografia il fatto che siano gli stessi attori a spostarla, formarla e cambiarla durante la messa in scena. L'apparato scenografico per Dario Fo non è qualcosa di asettico dove si svolge l'azione, ma "vive" come l'attore, ha una sua funzione precisa. Ciò evidenzia quanto abbiamo detto nel I capitolo riguardo la volontà di Fo di far spiccare l'attore col suo fisico e la sua voce su qualsiasi altro elemento che se c'è deve essere funzionale all'attore stesso e non avere un valore puramente estetico.

Dario Fo attore: questo ruolo, come quello di regista e

autore del testo, è molto intenso. Viene fuori, in questo spettacolo, il Fo-comico ed il Fo-mimo con una energia tale da "invadere" tutto ciò che lo circonda.

La sua recitazione, durante la prova, non è mai fiacca e scontata, ma al contrario sempre motivata ed aggressiva. A volte per dare spazio alla precisione di un determinato gesto, eseguirlo e fissarlo, non recita la battuta del copione, ma qualcosa senza un vero e proprio significato (certe volte fa leggere la sua battuta al suggeritore e lui esegue il movimento). Ciò dimostra quanto per Fo sia più importante, in certi casi, la resa della gestualità, la chiarezza del gesto rispetto alla parola.

I passaggi fisici che rende con tecniche mimiche ed i movimenti snodabili delle braccia e delle gambe sono frequentissimi, ma ciò che colpisce soprattutto è l'espressione che Fo dà alle sue mani ed al volto. Ci si sente coinvolti anche nell'osservare solamente i

micromovimenti della mano che "parla" talvolta più di come potrebbe fare l'intero corpo o spiegare una battuta.

Sono rimasta molto sorpresa quando, mancando durante una prova Franca Rame, che Dario Fo in una scena doveva spogliare, è riuscito perfettamente a rendere l'idea con i gesti mimici delle mani.

Ugualmente il viso, le sue smorfie, le sue "maschere" offrono allo spettatore la possibilità di cogliere le intenzioni, le emozioni e la comicità di Dario Fo.

Eseguendo più volte una stessa scena ci accorgiamo quanto l'attore improvvisi pur mantenendo i tempi ed il ritmo giusti e misurati in rapporto a quelli dei suoi compagni di lavoro. Se in scena è da solo allora Dario Fo si permette di dare più spazio all'improvvisazione. Questa in certi casi, gli risolve anche alcuni problemi "tecnici"; infatti poiché non si riusciva a trovare la maniera di "eliminare" dalla scena un divano, Dario Fo inventa una

battuta con la quale "comanda" a tre attori, "minacciandoli" col fucile, di portar via l'oggetto scomodo, "invece di farlo quando compare nel copione la parola "buio". Questa trovata è stata accolta con una risata da tutti noi che seguivamo la scena: è stata più che efficace.

Dario Fo usa diversi timbri di voce a seconda delle battute, della forza che vuole dare loro; la sua recitazione è molto viva, brillante ed energica. Con la bocca realizza alcuni suoni strani molto divertenti che sottolineano il modulo della comicità. Come in molti suoi spettacoli, inserisce in *"Zitti! Siamo precipitando"* la musica registrata ed alcuni brani cantati sia da lui che dai suoi attori.²

² _____

L'avere potuto osservare direttamente il lavoro di Dario Fo per qualche giorno non solo ha arricchito il mio bagaglio sull'attore, ma mi è servito come conferma di ciò che su di lui e sul suo teatro avevo già scritto.

Biografia

Dario Fo nasce a S.Giano, in provincia di Varese, nel 1926. Molto piccolo si appassiona ai racconti dei "fabulatori del lago" dove trascorre buona parte della sua infanzia. La prima volta che si esibisce in pubblico è all'età di sette anni , come burattinaio (intaglia lui stesso i suoi burattini).

Compie gli studi all'Accademia di Brera e alla facoltà di Architettura di Milano.

Il suo primo testo di teatro risale al 1944, *"Un padrone fa impazzire un servo poi il servo farà impazzire il padrone"* e al 1948 la sua prima interpretazione teatrale in *"Ma la Fresa ci divide"*.

Nel 1950 conosce Franco Parenti dal cui incontro nasce un gruppo di rivista e più tardi, con lo spettacolo *"Eccorico"*, conoscerà Giustino Durano. Con entrambi mette in scena i due spettacoli *"Il dito nell'occhio"* e *"Pari da*

legare", con le pantomime curate da Jacques Lecoq.

Nel 1952 Dario Fo viene invitato a scrivere dei monologhi per la Radio italiana che vengono trasmessi col titolo "*Poor Nano*".

Qualche anno più tardi partecipa come protagonista e co-sceneggiatore al film "*Lo Svitato*" di Carlo Lizzani la cui esperienza lo lega molto al mondo cinematografico delle cui tecniche si servirà per il suo teatro.

Nel '59 costituisce a Milano la compagnia Dario Fo - Franca Rame (Dario sposa Franca Rame, figlia di attori di teatro popolare, nel 1954), che scioglie nel 1968 quando organizza l'Associazione Nuova Scena che si propone di rinnovare il rapporto con gli spettatori, recitando soprattutto di fronte ad un pubblico popolare ed operaio, in locali alternativi (piazze, fabbriche, scuole...) proponendo spettacoli legati a temi politici. Fo non vuole più farsi portavoce di un teatro borghese cui non crede più e trasforma il suo modo di fare teatro in lotta, per

contribuire ad operare un cambiamento nella politica italiana.

La satira che Nuova Scena esprime nei confronti della burocrazia e del P.C.I. provoca un'aspra polemica da parte del partito di sinistra che toglie l'appoggio offerto in precedenza alla compagnia (Nuova Scena era sostenuta economicamente dall'A.R.C.I. che è l'Associazione ricreativa del Partito Comunista).

Nel 1962 viene affidato alla coppia Fo-Rame il compito di condurre "Canzonissima", show della rete nazionale televisiva. A causa della satira espressa nella trasmissione, alcuni pezzi dei loro copioni vengono censurati e saranno gli stessi conduttori a rompere il contratto con la R.A.I. in segno di protesta.

Rimarranno entrambi lontani dal circuito televisivo 15 anni.

Nel 1970 Dario Fo e Franca Rame fondano il "Collettivo teatrale La Comune" col quale rappresentano diversi spettacoli di cui sono autori dei testi. Questi spettacoli

sono manifestazioni di forte impegno politico e di teatro militante.

Pochi anni più tardi vengono fatte al Collettivo, e alla coppia di attori in particolare, alcune denunce giudiziarie che culminano con l'arresto di Fo nel novembre del 1973.

Fo riprenderà l'attività teatrale molto presto mettendo in scena nuovi testi.

Nel 1977 ritorna sugli schermi televisivi rappresentando, tra altri testi, *"Mistero buffo"* la cui prima rappresentazione risale al 1969. Due anni dopo mette in scena *"Elacson, trombette e pernacchi"* e *"L'opera dello sghignazzo"*. L'anno successivo viene rappresentato in tutta Italia *"Il fabulazzo osceno"*, concepito come continuazione del *"Mistero Buffo"*.

Nel 1984 viene costituita la C.T.F.R., la "Compagnia teatrale Dario Fo e Franca Rame".

Nel 1987 ad Amsterdam Fo prepara la regia del *"Barbiere di Siviglia"* che debutta al Muziek Theater.

Un nuovo rientro in televisione nel 1988 della coppia Fo-Rame si avrà per la conduzione del programma *"Trasmissione forzata"* per la rete nazionale. Quest'anno segna per Fo anche il ritorno al cinema, dopo circa trent'anni di assenza, in un film di Stefano Benni *"Musica per vecchi animali"*.

L'anno scorso (1989) Dario Fo e Franca Rame presentano in anteprima a Novara lo spettacolo *"Il papa e la strega"* che replicano in molte città italiane. Quest'anno, a Parigi, l'attore, autore, regista ha preparato con gli attori della Comédie de Molière, *"Il medico volante"* e *"Il medico suo malgrado"* che ha portato in tournée.

Attualmente, con la sua compagnia, sta allestendo il nuovo spettacolo *"Zitti! Siamo precipitando"* che verrà rappresentato in anteprima a La Spezia il 21 novembre di quest'anno.¹

1

Per la biografia ho fatto riferimento ai testi di Dario Fo, *Ballate e canzoni*, a cura di Lanfranco Binni, Verona,

Bertani, 1974; Marina Cappa e Roberto Nepoti, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982; Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977. Per la biografia più recente ho preso in considerazione alcuni articoli di quotidiani e riviste e mi sono avvalsa di alcune notizie datemi gentilmente dai suoi collaboratori e da Dario Fo stesso.

Drammaturgia

1953 - Il dito nell'occhio (rivista di Franco Parenti,
Dario Fo, Giustino Durano)

1954 - I sani da legare (rivista di Franco Parenti,
Dario Fo, Giustino Durano)

1958 - Ladri, manichini e donne nude (spettacolo di
farse)

1958 - Comica finale (spettacolo di farse)

1959 - Gli arcangeli non giocano a flipper (commedia
ispirata ad un racconto di Augusto Frassinetti)

1960 - Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri

1961 - Chi ruba un piede è fortunato in amore

1963 - Isabella, tre caravelle e un cacciaballe

1964 - Settimo: ruba un po' meno

1965 - La colpa è sempre del diavolo

- 1966 - Ci ragiono e canto (rappresentazione popolare)
- 1967 - La passeggiata della domenica (commedia di Georges Michel, adattata da Dario Fo)
- 1967 - La signora è da buttare
- 1968 - Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi
- 1969 - Ci ragiono e canto 2
- 1969 - Mistero buffo (giullarata popolare in lingua padana del '400)
- 1969 - L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone
- 1969 - Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso
- 1970 - Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente (Resistenza: parla il popolo italiano e palestinese)
- 1970 - Morte accidentale di un anarchico
- 1971 - Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non

è il padrone?

1971 - Morte e resurrezione di un pupazzo

1972 - Fedayn (la rivoluzione palestinese attraverso la
sua cultura e i suoi canti)

1972 - Ordine per DIO.000.000.000!

1972 - Pum, pum! Chi è? La polizia!

1973 - Ci ragiono e canto 3

1973 - Guerra di popolo in Cile

1974 - Ballate e canzoni

1974 - Non si paga, non si paga! (farsa)

1975 - Il Fanfani rapito

1975 - La giullarata

1976 - La marijuana della mamma è la più bella

1977 - Parliamo di donne

1977 - Tutta casa, letto e chiesa (di Franca Rame e
Dario Fo)

1977 - Storia della tigre e altre storie

1978 - La storia di un soldato

1981 - Clacson, trombette e pernacchie

1981 - Tutta casa letto e chiesa - Nuova edizione

1981 - L'opera dello sgghignazzo (dalla "Beggar's Opera"

di John Gay e da alcune idee di Jacopo Fo)

1982 - Il fabulazzo osceno (quattro monologhi)

1983 - Coppia aperta

1984 - Quasi per caso una donna: Elisabetta

1985 - Hellequin, Harlekin, Arlekin

1986 - Il ratto della Francesca

La Marcolfa (s.d.)

Gli imbianchini non hanno ricordi (s.d.)

I tre bravi (s.d.)

Non tutti i ladri vengono per nuocere (s.d.)

Un morto da vendere (s.d.)

I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano (s.d.)

L'uomo nudo e l'uomo in frak (s.d.)

Canzoni e ballate (s.d.)

Venticinque monologhi per una donna (di Franca Rame e

Dario Fo)

1989 - Il papa e la strega

1990 - Zitti! Stiamo precipitando

Appendice

FO SULLA STAMPA

"Secondo una notizia pubblicata dal *Pecolo* XIX, quotidiano di Genova, Dario Fo, assieme alla moglie Franca Rame, sarebbe stato indiziato per attività criminal politica: in particolare per aver fomentato la rivolta nelle carceri...."

"La stampa di sinistra non è stata tenera con Fo. Accusato di essere un partito conformista, di cantare la ninna nanna alla classe operaia, il P.C.I., da circa tre anni, ha preso a contestare le posizioni eretiche dell'attore-autore, dopo un idillio durato 15 anni".

"Dal 7 dicembre al Corallo, il collettivo teatrale del circolo culturale La Comune, sta mettendo in scena, polizia permettendo, *"Pum pum. Chi e'? La polizia"*, l'ultimo spettacolo di Dario Fo, 46 anni, la spina nel fianco del teatro ufficiale italiano".

"A segnare la rottura definitiva è stato lo spettacolo di quest'anno, *"Morte e resurrezione di un pupazzo"*, una

storia d'Italia dalla caduta del fascismo a oggi, in cui il partito comunista e il sindacato sono presentati come pompieri dello slancio rivoluzionario di operai e contadini".

(*Panorama* 26 ottobre 1972)

"Poi nel '68, il grande salto. Una porta in faccia al teatro borghese. Dal quel momento, con una trentina di attori, tutti giovani e di idee di sinistra, Dario Fo e Franca Rame si sono buttati anima e corpo nell'avventura del teatro politico: testi sulla condizione proletaria, sul cottimo, sulla catena di montaggio".

"Domanda: Dario Fo, perché tanta gente ce l'ha sempre avuta a morte con lei?

Risposta: Perché ho sempre rotto le scatole a tutti nel modo più semplice e banale: dicendo la verità".

(*Panorama* 5 aprile 1973)

"In realtà, Dario Fo fa paura perché, se la sua interpretazione è discutibile, i pubblici poteri non possono confutarla contrapponendole una verità accertata secondo lo stato di diritto che essi rappresentano".

(*Panorama* 22 novembre 1973)

"Delle due recite che la compagnia doveva tenere, una è

stata trasformata in una specie di lettura dibattito per la presenza in sala della polizia autentica, la seconda non è nemmeno andata in scena per l'arresto, prima dell'inizio, di Dario Fo e di cinque dei suoi attori, che però sono stati rilasciati subito".

"E' probabilmente la prima volta nella storia del teatro che un attore viene trasportato direttamente dal palcoscenico alla prigione, prima ancora di aver cominciato a recitare, con una scorta armata in genere riservata ai grandi criminali".

"Odiato ferocemente dalla destra (nella primavera sua moglie Franca Rame è stata sequestrata e picchiata brutalmente da un manipolo nero), Fo ha contro anche tutta la borghesia moderata che lo vede come un pericoloso sovvertitore dell'ordine, e molti intellettuali che hanno verso di lui un violento rancore".

(Panorama 22 novembre 1973)

"Dario Fo in America...vede Julian Beck e Judith Malina del Living Theatre...Beck è malatissimo dopo tre mesi d'ospedale. Dice di Fo: "E' una fonte di ispirazione inesauribile. Spero che il suo calore possa sciogliere il gelo del pubblico americano".

(L'Espresso 25 novembre 1984)

"Se come molti sostengono il loro teatro non è molto cambiato e la macchina della comicità teatrale dei Fo è sempre fatta di grottesco e di paradossi, certamente sono cambiati almeno in parte i due protagonisti. Non appartengono alla categoria dei "pentiti", ma appaiono animati da minori sicurezze".

(*Panorama* 20 dicembre 1987)

"Devo correggere la definizione paradossale che ho data di Dario Fo "un cretino di supertalento" in "un cretino per supertalento...Il guaio dei "cretini per supertalento"...è che non si accorgono che quando partono per le loro divagazioni a ruota libera nella politica, nella morale, nella genetica, nella lotta di classe, nelle eresie cristiane medioevali e noi li ascoltiamo senza interromperli, sorridendo, applaudendoli, non è che crediamo alla scientificità o serietà di ciò che dicono, ma è che ci diverte sentire, vedere come il loro talento artistico, istrionico si apra la strada nel sottobosco dell'ignoto o dell'abborracciato, come inventi conferme, arricchimenti, verifiche delle loro fantasie".

(*Il Venerdì* 22 gennaio 1988)

"Dario Fo è tornato in televisione, ed è un ritorno

clamoroso, quasi come lo fu la sua "cacciata" ventisei anni fa, quando una "Canzonissima" condotta da lui e dalla moglie Franca Rame suscitò le ire dei politici di allora per uno sketch sugli scioperanti edili, e la partecipazione della coppia alla trasmissione fu sospesa da un giorno all'altro".

(Giola 2 maggio 1988)

"...Benni...Quarant'anni, scorbutico, ma anche imprevedibilmente tenero, alla sua prima prova di regia, l'autore bolognese si trova a dirigere un mostro sacro come Dario Fo che ha abbandonato il cinema trent'anni fa".

"Con Dario Fo, signore fascinoso e coltissimo di sessantadue anni, si corre il rischio di essere storditi, sommersi da un'alluvione fabulatoria".

(Europeo 11 novembre 1988)

"E' l'anno dei grandi rientri per Dario Fo. Iniziato col clamoroso episodio del "Mistero Buffo" proposto nel "Fantastico" di Celentano e proseguito con le otto puntate di "Trasmissione Forzata" insieme con Franca Rame su Raitre che hanno cancellato la famosa cacciata dal "paradiso" avvenuta nella storica "Canzonissima" del '62. E ora il rientro nel cinema. Dopo trentadue anni, dopo quel famoso "Lo Svitato" di Carlo Lizzani che oggi è nelle cineteche, ma

di cui a suo tempo si parlò malissimo".

(Oggi 19 ottobre 1988) "E' un tecnico del carisma, un mago dell'affascinazione. Lo riconoscono in tutto il mondo, e ovunque lo chiamano a tenere corsi di quella vera e propria arte che è l'affabulazione".

(Universita' Magazine 1 febbraio 1989)

"...*"Il papa e la strega"*, l'ultimo lavoro di Dario Fo e Franca Rame, presentato per la prima volta di fronte a un pubblico di abbonati, dopo un breve ciclo di trionfali prove aperte con gli studenti della città.

Un ritorno alle scene, quello dei due artisti, ovviamente atteso, ma anche temuto, perché questo nuovo spettacolo sembra toccare tutte in una volta le corde più sensibili della nostra attualità politica, sociale, religiosa".

"Nella migliore tradizione del teatro di Dario Fo e Franca Rame, anche *"Il papa e la strega"* è costellato di personaggi della politica e non, chiamati in causa con affettuosa cattiveria".

"Lo spettacolo infatti è ironico, allegro, talvolta spiazzante, giocato volutamente sui ritmi della commedia; ma le sue conclusioni sono serie, anzi problematiche".

(la Repubblica 2 novembre 1989)

"La chiave giusta per affrontare discorsi che la gente forse non ha più voglia di ascoltare o che ascolta con atteggiamento pietistico è stata quella del Papa, anzi di un Papa, personaggio protagonista del nuovo spettacolo della celebre coppia Fo-Rame ritornata insieme in teatro..."

(Giornale di Sicilia 2 dicembre 1989)

"Dario Fo è stato per anni, cosciente o no, il pontefice della sinistra nel mondo dello spettacolo - e non soltanto in quello. Ora, finalmente, i panni e il ruolo, non metaforico, del Papa li indossa davvero in questo *"Il papa e la strega"*.

"Fo e Franca Rame si sono attestati su un tema trasversale, coinvolgente, urgente come la droga. *"Il papa e la strega"* che non ha nulla di anticlericale o quasi confeziona le convinzioni antiproibizionistiche dell'autore con una serie di trovate sceniche divertenti. "

(L'Espresso 11 marzo 1990)

"Dario Fo, insomma, è uno di quegli artisti che cercano tutta la vita di correggere le proprie virtù. Dotato di un

istintivo senso del comico e del controtempo, ne diffida, lo incanala, lo soffoca di pesanti intelaiature ideologiche, gli rende la vita difficile..."

(Wimbledon marzo 1990)

"...quello che infastidisce, in tutto lo sproloquiare di Fo, è questa rappresentazione manichea del mondo; a sinistra tutti belli, buoni e bravi, a destra tutti brutti, cattivi e stupidi...Ma è possibile che un uomo di grande intelligenza come è certamente Dario Fo, non si accorga quanto sia invecchiata questa posizione che fa di ogni erba un fascio?"

"Ma vorrei ugualmente dire a Dario Fo che se avesse la forza e il coraggio di scrollarsi di dosso tutte le vecchie idee e diciamo pure i pregiudizi di cui si è fatto portatore in questi ultimi anni; se si convincesse che il teatro politico è un'utopia ricorrente come certe malattie di stagione...potrebbe darci ancora molto, con il suo lavoro d'interprete".

(la Repubblica 20 marzo 1990)

"L'iconoclasta e la veneranda istituzione fondata da Luigi XIV nel 1680, ovvero Dario Fo e la Comédie Française".

"Logico, quindi, che Dario Fo abbia scelto questi testi, in cui la falsità e l'ipocrisia della società secentesca, e non solo secentesca, vengono messe alla berlina..."

(la Repubblica 30 maggio 1990)

"Ogni sera alla Comédie Française il pubblico riserva un'accoglienza trionfale al *"Medico suo malgrado"* e al *"Medico volante"*, le due farse di Molière messe in scena da Dario Fo".

(la Repubblica 15 giugno 1990)

"Al teatro Dario Fo ha dedicato quarant'anni di vita, un immenso talento, una capacità trasformistica di fare lo scrittore e l'attore, il musicista e lo scenografo, la maschera (nel senso di colui che fa accomodare il pubblico) e l'organizzatore, il politico e il coreografo: insomma tutto".

"Molti, insomma, fuori e dentro dal teatro, hanno dei conti aperti con il nostro "giullare". E anche se i suoi interventi politici da qualche anno si sono fatti più riflessivi e quasi incerti, e pure se l'età comincia a limitare le sue capacità di lavoro e di invenzione che sono state per tanto tempo così ricche da far stupore, pure il

nostro paese è diventato senza accorgersene assai più intollerante per gli oppositori di principio, e Dario Fo ha ancora meno spazio di un tempo per condurre una "vita per il teatro contro". Per questa ragione il premio veronese è importante anche per un personaggio così allergico di riconoscimenti e all'ufficialità come Dario Fo".

(*"Il Venerdì* - agosto 1990)

"Dario Fo si è stufato di prendere in giro ministri, politici e i loro portaborse. E Franca Rame non ne può più di sentir parlare di satira politica in un paese dove si digerisce tutto. "Il super-Sid? I servizi segreti? I complotti? Basta, queste cose non ci tentano più. Non ne vale la pena - dicono - i protagonisti della nostra cronaca politica sono personaggi così minori, minuscoli, mediocri..."

In *"Zitti! Parliamo precipitando"*, c'è ancora voglia di satira sociale e Dario Fo la spiega così: "La malattia merita rispetto, è una tragedia. Ma il cinismo, di tanti comportamenti, magari legati al terrore dell'A.I.D.S., è una cialtroneria." Ed è proprio su questo che lo spettacolo (il testo è già stato richiesto da molti teatri stranieri) affonda il pedale del grottesco, della farsa".

(*la Repubblica* 9 novembre 1990)

Bibliografia

TESTI E SAGGI

- Allegri Luigi, *Dario Fo. Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza
- Apollonio Mario, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1982
- Artese Erminia, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977
- Barba Eugenio, *Al di là delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985
- Barba Eugenio, *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981
- Binni Lanfranco, *Dario Fo*, Firenze, Il Castoro, La Nuova Italia, 1977
- Cappa Marina, Nepoti Roberto, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982
- De Marinis Marco, *Fenomenologia dell'attore comico fra tradizione e postmoderno*, in "Acquario", Palermo, anno III, n.6/7, aprile 1985
- De Marinis Marco, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987
- Fo Dario, *Ballate e canzoni*, Verona, Bertani, 1974
- Fo Dario, *Commedie*, vol. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, Torino, Einaudi, 1976
- Fo Dario, *Manuale minimo dell'attore. Con un intervento di Franca Rame*, Torino, Einaudi, 1987
- Gorodisky Daria, *L'ars oratoria. L'esame e la lezione come spettacolo*, "Università", Milano, anno I, n.1, febbraio 1989

- Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970
- Meldolesi Claudio, *Pu 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
- Quadri Franco, intervento in *Dario Fo: il teatro dell'occhio* (uno straordinario personaggio attraverso trenta anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro), Firenze, La casa Usher, 1984
- Savarese Nicola, *Anatomia del Teatro*, Firenze, S.E.S., 1983
- Straniero Michele, *Giullari e Fo*, Roma, Lato Side, 1978
- Taviani Ferdinando, *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1981
- Tomasino Renato, *La forma del teatro*, Palermo, Acquario, 1984
- Valentini Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977

STAMPA PERIODICA

- Non cospiro, recito*, "Panorama", 26 ottobre 1972
- Contro il P.C.I. Fo vede rosso*, "Panorama", 1972
- Il rompicatole*, intervista a Dario Fo, "Panorama", 5 aprile 1973
- Galli Giorgio, *Ehi ha paura di Dario Fo*, "Panorama", 22 novembre 1973
- Pum Pum! Il questore*, "Panorama", 22 novembre 1973
- Riotta Gianni, *E ora New York, sono Dario Fo*, "L'Espresso", 25 novembre 1984
- Fo Dario, *L'America per me*, "L'Espresso", 25 novembre 1984
- Valentini Chiara, *Ei ha salvato l'ironia*, "Panorama", 20 dicembre 1987
- Bocca Giorgio, *Dario Fo. L'impossibilit  di essere normale*,

"Il Venerdì", 22 gennaio 1988

Paffumi Saverio, *Così Fo, se vi pare*, "Europeo", 22 aprile 1988

Corso Maria, *Dario Fo. Satira in coppia*, "Gioia", 2 maggio 1988

Monteverdi Germana, *Ricomincio da trentadue*, "Oggi", 19 ottobre 1988

Sica Luciana, *Lo Fo per amicizia*, "Europeo", 11 novembre 1988

Buttafava Giovanni, *La satira? Non c'è più*, "L'Espresso", 13 agosto 1989

Sua santità a caccia di streghe, "Il Venerdì", 27 ottobre 1989

Bandettini Anna, *Dario Fo in Vaticano per combattere la droga*, "la Repubblica", 2 novembre 1989

Cirio Rita, *Che Fo vi benedica*, "L'Espresso", 11 marzo 1990

Pirella Emanuele, *Se Fo fa il difficile e diffida di se stesso*, "Wimbledon", anno I, n.1, marzo 1990

Lucignani Luciano, *Caro Fo non ci sto*, "la Repubblica", 20 marzo 1990

Martinotti Giampiero, *Moliere il cattivo per Fo regista*, "la Repubblica", 30 maggio 1990

Guicciardi Elena, *Con Fo torna il vero Moliere*, "la Repubblica", 15 giugno 1990

Volli Ugo, *Dario Fo. Una vita da eretico*, "Il Venerdì", agosto 1990

Mori Anna Maria, *Caro Vittorio tu non sai cos'è lo zolfo*, "la Repubblica", 28 agosto 1990

Videografia

Fo Dario, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma, 21-22-23 aprile 1980

Fo Dario, Seminario tenuto presso il Centro Teatro Ateneo di Roma, 1982

Fo Dario, Lezioni di drammaturgia tenute presso il Centro Teatro Ateneo di Roma, 10-11-12 dicembre 1986

Fo Dario, Montaggio dell'"Arlecchino", 25 luglio 1989

FONTI ICONICHE

PAG.2.....Foto da "*Università*", Milano, anno I,
n.1, febbraio 1989.

PAG.34.....Foto da Savarese Nicola, *Anatomia del
Teatro*, Firenze, S.E.S., 1983.

PAG.38.....Foto da Rizzoli Larousse, "*Enciclopedia
Universale*"

PAG.41-44-45-46-47...Foto da Esrig David "*Commedia
dell'Arte*".

PAG.59.....Foto da "*Universitas*"

PAG.123-124....Foto personali

INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	Pag. 1
<i>Premessa</i>	Pag. 3
<i>Introduzione</i>	Pag. 5
I. DARIO FO E LA COMMEDIA DELL'ARTE	
I.1. La gestualità dei giullari.....	Pag. 9
I.2. I comici dell'arte.....	Pag. 14
I.2.1. Brevi cenni storici sulla Commedia dell'Arte.....	Pag. 14
I.2.2. La Commedia dell'Arte nel teatro di Dario Fo.....	Pag. 16
I.3. Il montaggio: " <i>La storia della tigre</i> ".....	Pag. 29
I.4. La maschera.....	Pag. 35
I.4.1. Lo Zanni.....	Pag. 39
I.4.2. Arlecchino.....	Pag. 42

I.5. "*Arlecchino*": spettacolo di Dario Fo e

Franca Rame.....Pag. 48

II. ITER ARTISTICO

II.1. Dai "fabulatori del lago" al

"*Poor Nano*".....Pag. 60

II.2. Parenti-Durano-Lecoq.....Pag. 68

II.3. La politica e il teatro.....Pag. 74

II.4. Fo attore di cinema.....Pag. 77

II.5. Franca Rame e il teatro popolare.....Pag. 80

II.6. Fo pedagogo all'I:S.T.A.....Pag. 83

III. QUOTIDIANEITA' ED EXTRAQUOTIDIANEITA'

III.1. Grotowski e Barba.....Pag. 86

III.2. Le tecniche extraquotidiane degli

attori orientali.....Pag. 92

III.3. Occidentali extraquotidiani.....Pag. 96

III.4. Fo attore completo.....	Pag.100
IV. CONVERSAZIONE CON DARIO FO.....	Pag.116
V. DARIO FO A LAVORO.....	Pag.125
<i>Biografia.....</i>	<i>Pag.135</i>
<i>Drammaturgia.....</i>	<i>Pag.141</i>
<i>Appendice: Fo sulla stampa.....</i>	<i>Pag.146</i>
<i>Bibliografia.....</i>	<i>Pag.156</i>
<i>Videografia.....</i>	<i>Pag.159</i>
FONTI ICONICHE.....	Pag.160
INDICE	