A Dario e Franca

con affetto

Lucio

24/2/96

Cara Franca,
il presente è un tempo difficile per la comunicazione, quella vera, intendo, non filtrata da "macchine", per cui, forse, la parola scritta rimane, per assurdo, il mezzo più diretto per chi voglia davvero incontrarsi e per chi, come me, è afflitta da patologica timidezza (è un eufemismo, in realtà ritratta di completa inibizione). Cosa mi piacerebbe scrivi dirti? Che ti ho sempre sentita vicina per l'impegno con cui rappresenti la nostra voglia di lottare, come donne, per l'affermazione dei nostri diritti lesi o ignorati, senza patetismi o qualunquismi, credo tu lo sappia già. E allora semplicemente che mi sarebbe piaciuto, durante gli anni del mio lavoro, conoscerti meglio, fare come Dario, ma da super-impegnata quale sono non ho saputo stabilire un giusto contatto. Così spero che questo lavoro testimoni meglio oggi, ciò che non ho

direttamente comunicato in fessato - Ancora vorrei ringraziarmi per la collaborazione e l'appoggio che mi avete dato in un mio momento di estrema difficoltà, quando ero "al peggio" completamente esposto agli attacchi dell'esterno. Mi avete dato credito, ma anche la "carica" per andare avanti, per farcela -

In un colloquio che ebbi tempo fa con Dario ricordo, a proposito delle difficoltà di "resistere" all'ipocrisia e alle menzogne, che mi disse che è una "corsa di resistenza --- è una corsa a tappe, ma lunga, lunga, lunga --- Non dura mai una stagione" - E io, come altri sfero, continuiamo a correre -

Vi abbraccio

Enzo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

"FEDERICO II"

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne

Tesi di Laurea in Letteratura Italiana

L'ITINERARIO TEATRALE DI DARIO FO

RELATORE
CH.MO PROF.
VITTORIO RUSSO

CANDIDATA
CINZIA CONTE
matr. 02 - 8262

ANNO ACCADEMICO 1994 - 95

INDICE

CAPITOLO PRIMO
LA NASCITA DEL GIULLARE

1.1.	La formazione culturale	pag.	4
1.2.	Fo e le esperienze teatrali del dopoguerra in Italia	»	14
1.3.	La pratica teatrale del *poer nano*	»	24
1.4.	L'antirivista e il cinema	»	48
1.5.	Il comico dell'Arte	»	67

CAPITOLO SECONDO
LA MASCHERA FO

2.1.	Dalla farsa alla drammaturgia	»	81
2.2.	La crescita della maschera e l'evoluzione delle sue forme	»	126
2.3.	La storia ritrovata	»	161
2.4.	Il "teatro di fase"	»	197
2.5.	Il recupero del personaggio	»	248

CAPITOLO TERZO
IL *MISTERO BUFFO*

3.1.	La controdidattica: *Rosa fresca aulentissima...*	»	266
3.2.	Confraternite, eresie e rivolta sociale	»	278
3.3.	L'antinomia Cristo-Dio e la *mater dolorosa*	»	284
3.4.	Il miracolo ribaltato	»	288
3.5.	La soluzione giullaresca	»	294
3.6.	La spettacolarizzazione del sacro	»	302
3.7.	Agli albori della coscienza di classe	»	303
3.8.	Chiesa degli umili e chiesa dei potenti	»	310
3.9.	Dal giullare al *fool*	»	314
3.10.	Il dramma di una donna	»	317
3.11.	Il *grammelot*	»	321

CONCLUSIONI pag. 326

APPENDICE PRIMA » 328

APPENDICE SECONDA » 360

APPENDICE TERZA » 365

BIBLIOGRAFIA » 413

CAPITOLO PRIMO

LA NASCITA DEL GIULLARE

1.1. LA FORMAZIONE CULTURALE.

«Non più una cultura che consoli nelle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini», queste parole-manifesto comparivano nell'editoriale scritto da Elio Vittorini per il primo numero de «Il Politecnico» del settembre 1945[1].

All'impegno programmatico, che quelle parole proponevano, aderirono, nella Milano della ricostruzione, non solo i molti che avevano partecipato alla "lotta di liberazione", ma anche coloro i quali, per alterne vicende, ave-

---

[1] E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», n. 1, 29 sett. 1945.

vano vissuto quella fase storica "a distanza", attraverso i racconti dei compagni più adulti o in fuga per evitare l'arruolamento coatto nell'esercito di Salò.

Dario Fo, ventenne, è tra questi[2]; studente presso la Facoltà di Architettura di Milano subisce in quegli anni il primo impatto con la città, la «brutta città», come la definirà egli stesso[3]. Al connubio tra l'ambiente della sua infanzia trascorsa sul Lago Maggiore (prima a Sangiano dove nacque il 24 marzo del 1926, poi a Luino, a Pino Tronzano e infine a Portovaltravaglia),

---

[2] Il padre di Dario Fo, Felice aveva collaborato attivamente alla Resistenza, come responsabile socialista del C.L.N. per l'Alto Verbano: giovandosi del suo lavoro di capostazione al confine svizzero, aveva ospitato e fatto espatriare clandestinamente dei partigiani, aiutato dai figli Dario e Fulvio (della famiglia facevano parte inoltre la madre Giuseppina Rota, originaria della Lomellina, e una figlia: Bianca). Dario Fo non scelse la lotta armata come altri suoi coetanei, ma è significativo come egli ricordi quegli avvenimenti in un *Promemoria* (contenuto nell'«Archivio Fo», cartella 21): quando nel 1944 il governo Repubblichino emise un bando di arruolamento per i nati nel primo semestre del 1926, Dario , in accordo col padre, si arruolò nella contraerea di Varese, pensando di poter sfruttare lo stato di disordine del corpo e di ottenere così una licenza illimitata. Si trovò invece trasportato in un vagone piombato a Mestre e poi a Monza per un periodo di lavoro e di addestramento, prima di una successiva partenza per la Germania. A questo punto Fo scappa, si nasconde a Milano e, non potendo raggiungere casa, per non compromettere la posizione del padre, arrestato nel frattempo, si presenta alla scuola dei paracadustisti di Tradate, ma diserta poco dopo nel tentativo di unirsi alla banda Lazzarini proprio quando questa viene sterminata. A Portovaltravaglia, paese dove Fo viveva, si era formato uno dei primi contingenti della Resistenza, quello di S. Martino e S. Michele. Fo tiene a ribadire che il suo arruolamento fu uno stratagemma per impedire che la rete di appoggio clandestina organizzata dal padre venisse scoperta. Eppure per questa sua scelta dovette poi difendersi da una campagna denigratoria organizzata dalla destra della D.C. nel 1977, sulla base delle notizie fornite dal missino Giorgio Pisanò nel suo libro *Storia della guerra civile in Italia*, in cui si parlava di Fo brigatista nero. L'attacco politico voleva colpire il comico che proprio in quegli anni stava riscuotendo un notevole successo con il ciclo televisivo del suo teatro. Cfr. C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta, Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, pp.18-21 e C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 22-25.

[3] D. Fo, *Ballate e Canzoni*, a cura di L. Binni, Verona, Bertani, 1974, p. 87.

e la realtà della borghesia intellettuale milanese, Dario Fo deve il primo coagularsi delle esperienze che lo porteranno al teatro.

Più di una volta Fo ha ricordato come l'ascolto dei "fabulatori del lago", cantastorie di professione o improvvisati, abbia offerto alla sua immaginazione elementi di una cultura arcaica allora viva in racconti popolari non cristallizzati in forme eteronome di comunicazione, perché riproposti, sempre, attraverso la trasmissione orale[4]. Il dialetto arcaico, veicolo di trasmissione del racconto, era parte integrante di una cultura popolare di contadini e di pescatori, e come tale viene assorbito dal futuro autore di teatro, conservandosi nelle sue operazioni linguistiche su testi di *koinè* padana. Fo apprende in tal modo «la struttura di una lingua primordiale, integra. Sono questa struttura e questa lingua che si trovano poi nei [suoi] monologhi teatrali... »[5].

E per quanto alcuni critici stentino a ritrovare negli spettacoli di Fo quel rapporto diretto con le storie "del lago"[6], è lo stesso autore ad indicare, co-

---

[4] Si fa riferimento alle varie interviste rilasciate, negli anni, da Fo e in particolare alle sue dichiarazioni contenute in L. Allegri-D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione,* Bari, Laterza, 1990, pp. 20 e sgg.

[5] ALLEGRI-FO 1990, p. 22.

[6] Così, ad esempio, VALENTINI 1977, p. 19: «Questi fabulatori... per la loro teatralità fondata sui gesti, sulla mimica, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggi... sono stati indicati... come il modello a cui Fo, molti anni dopo si sarebbe ispirato per *Mistero buffo.* Io credo che si tratti di una semplificazione, anche se senz'altro questo modo di stravolgere la realtà con il paradosso ha influenzato molto Fo... Anche perché nei paesi del lago Maggiore non erano solo i fabulatori ufficiali a raccontare. Racconti ugualmente straordinari e fantastici li si potevano ascoltare dai pescatori... ». ALLEGRI-FO 1990, p. 27: «(A.) " Ho l'impressione... che queste cose ti siano rimaste molto dentro a livello di scrittura, però non le porti mai sul palcoscenico" – (F.) "Io dico che ti sbagli... queste chiavi... questi sviluppi di storie mi pare di portarli spesso... in scena"».

me presenza costante nel suo teatro: un «blocco strutturale»; un immaginario profondo, nati dall'ascolto di quelle favole[7].

«Ne sono certo: tutto comincia da dove si nasce. Per quanto mi riguarda, io sono nato in un piccolo paese... Un paese di contrabbandieri e di pescatori... Due mestieri per i quali, oltre una buona dose di coraggio, occorre molta, moltissima fantasia... Ecco perché cresciuto in un simile ambiente dove ogni uomo è personaggio, dove ogni personaggio cerca di costruirsi una storia da raccontare, mi è stato possibile entrare nel teatro con un bagaglio piuttosto insolito, vivo, presente, e vero. Forse sembrerà un po' gratuita la provenienza di cui sopra, circa quel certo surreale, fantastico, grottesco che è alla base dei miei lavori. Forse non nasce tutto da lì, ma è certo che dai miei compaesani ho imparato a guardare e legger le cose in quel certo modo»[8].

Da quei "personaggi" di provincia Fo attinge non solo un vasto repertorio tematico, rimasto ancora immune da acculturazioni forzate dalle più moderne forme di comunicazione del tempo, quali la radio o il cinema, ma anche la pratica più genuina del raccontare, la fabulazione: «Raccontavano, sempre in prima persona, di strani pescatori che, dando troppa forza di lancio alla lenza, pescavano dall'altra parte intieri campanili... persone che ga-

---

[7] D. Fo, *Itineraire artistique de Dario Fo*, in *Mistero buffo*, ed. bilingue, Verona, Bertani, 1973b, p. 196.

reggiavano nella corsa con le lumache e quando la lumaca... si sfracellava contro una pietra, si commuovevano e, cavallerescamente, non si sentivano più di mangiarla... »[9].

Alcune di queste storie meriterebbero di essere ricordate, pur nella loro sinteticità, perché vi si ritrova il gusto dell'iperbole, del paradosso e anche tanto materiale fantastico, tutti elementi che Fo reinventerà nei suoi spettacoli. Ma un racconto, in particolare, nonostante le numerose varianti che apportano versioni sempre più barocche al "testo originario", sembra essere un indubbio prestito strutturale alla commedia di Fo: *Chi ruba un piede è fortunato in amore*[10], e come tale non può non essere citato.

«Un'altra storia – ricorda, in proposito, Fo – era nata dalla fantasia popolare intorno ad una villa settecentesca vicino al paese, l'*Ermitage*. Da fuo-

---

[8] L. Binni, *Attento te... !, Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, pp. 193-94.

[9] Dall'intervista rilasciata a Cesare Furnari e da lui citata nella sua tesi di laurea in Letteratura italiana, *Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, A.A. 1968-69, e riprodotta in in BINNI, 1975, pp. 194-95.

[10] D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, [1966], Torino, Einaudi, 1992[2] (questa commedia, come altre, venne arricchita di didascalie nella pubblicazione in volume, a cui si fa riferimento, va ricordato che la prima pubblicazione è in «Sipario», n. 186, ott. 1961, pp. 29-56). Per i riferimenti agli spettacoli di Fo, relativi ai testi citati, si rimanda in Appendice prima del presente testo. Il racconto dell'*Ermitage*, nella sua prima versione, contenuta nella tesi di laurea di FURNARI 1969 (in BINNI 1975, pp. 194-95) fa parte di una storia più ampia, quella del paese di *tel quel sura*, paese che scompare nel "lago", quasi senza che nessuno se ne avveda. Alcune sue varianti semplificate si ritrovano in VALENTINI 1977, p. 19 e ALLEGRI-FO 1990, p. 26. Ma è Meldolesi a ricavare, valendosi della correzione di Fo, due racconti autonomi da un'unica storia: il primo del paese di *tel quel sura* e il secondo dell'*Ermitage* (MELDOLESI 1978, pp. 26-27). In pratica sembrerebbe che Fo, negli anni, operando una rielaborazione del primo racconto ne abbia ricavati due, autonomi e compiuti, e che il secondo sia servito da canovaccio per la commedia. Ma non possiamo averne certezza, e averne nemmeno importa, ba-

ri s'intravedevano piante all'inglese e una serie di statue d'argomento mitologico. Era il luogo del mistero»[11]. A causa di un fulmine che crea una fenditura nel muro della villa vengono iniziati dei lavori di manutenzione, durante i quali un muratore penetra di notte nel giardino: attratto dalla bellezza straordinaria di una statua nuda, Diana cacciatrice, nel guardarla ha l'impressione che si muova. Un rumore lo spaventa: la statua di Mercurio, che affianca quella di Diana, fremente di gelosia per lo sguardo cùpido dell'uomo, si è mossa. Nonostante ciò l'intruso, invaghitosi della statua rappresentante la dea, lega Mercurio e appaga corrisposto la sua passione d'amore per Diana. L'indomani, convinto essersi trattato di un sogno, l'uomo torna a curiosare nel giardino, dove troverà la statua di Diana distrutta, mentre Mercurio, tornato immobile, ha la spada scheggiata per i colpi inferti all'amata.

Ancora, un racconto, ricordato da Fo in un suo testo[12], narra dei dialoghi tra Abramo e Isacco circa l'opportunità per il figlio «di farsi tagliare la testa come a un capretto: "Guarda che il padreterno[13] t'ha fatto uno scherzo, papà" e Abramo cocciuto che insiste: "tira giù la testa che mica voglio grane

---

sta ipotizzare questo processo della fantasia per poter così segnalare l'estrema permeabilità della tradizione orale e in tal senso anche la sua ricchezza.

[11] MELDOLESI 1978, p. 27.

[12] D. Fo, *Poer nano*, Milano, Ottaviano, 1976b, p. 5 (il testo è "commentato" dai disegni del figlio di Fo, Jacopo).

[13] In minuscolo nel testo.

con quello... giù la testa... e spicciamoci... che già sta venendo a piovere e fra poco vedrai m'arriva un fulmine!"»[14].

Come si è visto comprendere l'importanza strutturale di questi racconti di pescatori, significa poter comprendere la personale lettura di Fo della storia, persino di quella sacra, come in questo caso. Ad ogni modo, quale che sia l'argomento trattato, la chiave di lettura gira per opposizioni, contraddizioni stridenti, paradossi: le storie fantastiche dell'infanzia diventano i *topoi* della scrittura teatrale di Fo. Tuttavia senza una definitiva pubblicazione di queste storie popolari, non si potranno mai scoprire in tutte le loro derivazioni le radici profonde di questo incontro tra mito e storia, che lo stesso Fo, in una analisi *a posteriori*, indicava come l'unica possibilità da parte del "popolo" di tutelare i suoi valori e di opporsi così al processo di assorbimento da parte della cultura borghese[15].

Soprattutto nei primi anni trascorsi a Milano, quella "eredità popolare" gli permette di guardare alla città con lo sguardo disincantato di un provinciale che riesce a leggere, come teatrale, ogni situazione quotidiana e a strutturarla così «in personaggio e coro, in costruttori di storie e in ripetito-

---

[14] La storia, dopo congrui arricchimenti, tra cui la base linguistica di *koinè* padana, diverrà un racconto-monologo pubblicato nel volume D. Fo, *Storia della tigre ed altre storie*, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1980.

[15] Meldolesi nel 1978 (MELDOLESI 1978, pp.28-30) auspicava una pubblicazione, da parte di Fo, di queste storie ascoltate nell'infanzia, ben supponendo però che una saggia gelosia di mestiere forse glielo avrebbe impedito. Parte del materale è stato poi pubblicato, ovviamente con ampliamenti e correzioni, sia in D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, [1987], Torino, Einaudi, 1988 che in FO 1980.

ri»[16] , da cui la sua peculiare capacità di cogliere l'elemento del contrasto nella vita e di trasporlo nella tecnica di costruzione del testo, in anni successivi.

Che cos'altro riaffiora nel ricordo che sempre si fa storia e sempre storia sociale per Fo? Forse i soffiatori di vetro del suo paese, spesso ammmalati di silicosi: «E' proprio a Portovaltravaglia, il paese in cui credo ci fosse la più alta percentuale di pazzi d'Italia che ho cominciato a vedere la figura del matto come qualcosa di familiare. E' un'intuizione che ho poi trovato in pieno nel teatro popolare... In Provenza c'è addirittura un genere letterario, la *Soterie* (sic!), dove chi fa la narrazione è il pazzo... nelle chiese medioevali c'era il pulpito del matto, che confutava i discorsi degli altri... »[17].

Il più grande debito linguistico verso questa cultura è in quell'intuizione di Fo. I suoi personaggi di balordo-testimone per le farse e per le commedie, e quello di giullare nei monologhi, sono capaci entrambi di sovvertire il reale con la loro "diversità" e originano anche il successivo gusto dell'autore per il sovvertimento linguistico, col passaggio dal "lazzo" al *grammelot*.

---

[16] BINNI 1975, p. 194

[17] VALENTINI 1977, p. 21. Durante l'Alto Medioevo incominciò ad insinuarsi nei drammi liturgici, soprattutto in quelli legati al Natale, l'elemento comico o grottesco: i membri del clero minore potevano, in questi giorni dell'anno, celebrare alcune festività. I suddiaconi svilupparono un tipo particolare di festa, definita *festa dei folli*, durante la quale era permesso ai celebranti di indossare maschere e abiti stravaganti, sostenendo atteggiamenti di irriverenza; venivano usate scarpe e salsicce in luogo del turibolo. La festa era governata da un *vescovo folle* che rappresentava l'unica autorità ecclesiastica ammessa durante il periodo della festa (cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988, pp. 125-55).

Il *grammelot* di Fo, di cui si avrà modo di parlare in maniera più ampia riferendoci ai testi delle commedie, è uno spostamento delle funzioni del gesto e della parola, forse un vero ribaltamento dove «le parole hanno valore di didascalie e i gesti il valore delle parole»[18], è pura successione onomatopeica di suoni o assonanza significante. Altra cosa è l'idioletto padano veneto di Fo[19]: ad un ascoltatore, ben avvezzo alle parlate lombarde o venete, non sfuggono prestiti e contaminazioni linguistiche dai due dialetti, che comunque non comportano mai un enunciato, ma che costituiscono la base per una coniazione linguistica. Questo idioletto nasce e si riproduce attraverso l'intuizione, trovando il suo corrispettivo analogico nella "fantasia verbale" del *fool*[20].

Il contatto con la città, poi, in quel periodo che va dal 1945 al 1948, gli permette di stabilire amicizie decisamente formative per il suo futuro: sono anni di apprendistato culturale, ma particolare, per un notevole eccletti-smo[21], che testimonia l'ansia di conoscenza del giovane e che lo porta, sia all'incontro con il gruppo dei pittori di Brera, tra cui Ennio Morlotti e Bruno Cassinari e allo studio del "segno" con Carlo Carrà e Achille Funi, sia a in-

---

[18] MELDOLESI 1978, p. 69.

[19] Dell'argomento si tratterà nel capitolo terzo.

[20] In Shakespeare per la prima volta il *comic relief* del teatro elisabettiano, dato dal buffone, assume la funzione di coro, è colui che sottolinea la "vera pazzia" di Lear, è l'incarnazione stessa della sua pazzia in un gioco continuo di ironia e di agnizione, in tal modo il *clown* della *Twelfth night* diventa un personaggio totalmente autonomo dalla tradizione.

trattenere amicizie con uomini di teatro e di cultura come, fra i tanti, Giulio Trevisani, Beniamino Joppolo, Flaminio Piccoli e Oreste Del Buono.

Ancora con lo studio dell'architettura Fo scoprirà una «cultura nuova, vera», quella degli operai e degli scalpellini delle chiese romaniche, «coloro che sono sempre stati i *paria* della "cultura ufficiale"»[22]. La sua attenzione giovanile si concentra, certo, sull'ambiente milanese così ricco di suggestioni culturali, ma la scelta di continuare gli studi artistici affonda le sue radici nella passione infantile per il teatro delle marionette, che egli ricorda come uno degli interessi più vivi della sua fanciullezza[23].

Gli studi accademici e le varie esperienze di Brera, di cui si è detto, gli permettono di diventare subito lo scenografo e il costumista dei suoi lavori teatrali, realizzando così «quella figura di uomo di teatro, totale, che ne farà un caso abbastanza unico per l'Italia»[24]. Mentre l'interesse per l'architettura contribuirà poi a creare una "scrittura teatrale" dove lo studio del corpo e dei suoi movimenti vive nelle coordinate cartesiane del palcoscenico.

---

[21] Fo si iscrisse all'Accademia di Brera nel 1940 e successivamente alla Facoltà di Architettura di Milano.

[22] FURNARI 1969, in BINNI 1975, p.195. Dario Fo aveva tentato, infatti, di dimostrare nel suo studio di tesi di laurea mai discussa (gli studi universitari furono abbandonati con l'emergere dell'interesse teatrale) «la derivazione del romanico dal mondo della cultura contadina, dal tetto a capanna a quello delle stalle». Cfr. VALENTINI 1977, p. 29.

[23] IDEM, p. 21: « I burattini [racconta Fo] mi avevano sempre appassionato in maniera morbosa... Già a sette, otto anni... intagliandoli nel legno... Cominciavo a sentire il piacere di creare degli oggetti dove la figura umana fosse trasposta, usata come simbolo».

[24] IDEM, p. 22.

È ancora prematuro parlare, in questi anni di formazione, di una concreta consapevolezza dello spettacolo come struttura fisica[25], tuttavia, maturato l'allontanamento dagli studi universitari, egli ne conserverà sempre la tecnica e il "segno" come intrinseci alla narrazione-rappresentazione; chi ha avuto modo di osservare l'esecuzione di un disegno da parte di Fo, non può fare a meno di ammirare la rapidità del suo tratto, la facilità nel ricavare da una situazione immaginata o recitata un bozzetto se non un vero e proprio articolato disegno[26]. Il teatro di Fo si organizzerà, così, intorno a due costanti: allo svuotamento gerarchico della parola si aggiungerà lo studio del segno grafico, della disciplina degli spazi.

1.2. FO E LE ESPERIENZE TEATRALI DEL DOPOGUERRA IN ITALIA.

Fo attraversa quella crisi che investirà autori, attori e registi del teatro italiano del dopoguerra, ma, pur non partecipandovi attivamente, affian-

---

[25] Le sue dichiarazioni più recenti insistono sull'importanza degli studi architettonici e scenografici, che lo porteranno alla creazione, al centro di ogni suo spettacolo, di una macchina scenica (presente anche nella fase del *poor theatre* e che nei monologhi si identifica con lo stesso corpo dell'attore): «La preoccupazione che ho sempre avuto nella stesura del testo e nell'allestimento dello spettacolo è sempre stata quella di creare un rapporto fra l'attore in scena e la dimensione orizzontale della scenografia... Aggiungo a questo un rigore da orologeria applicato ai movimenti teatrali».Cfr. M. Coppa-R. Nepoti, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982, p. 14.

[26] Chi scrive ha avuto modo di fare questa esperienza durante un colloquio avuto con Fo nell'aprile del 1992.

cherà alcune iniziative e sperimentazioni culturali del tempo: «A noi che inventavamo, o ci illudevamo di inventare, di nuovo il teatro, l'idea della parola letteraria sembrava un freno intollerabile: il teatro non nasce come letteratura»[27].

Nei primi anni trascorsi a Milano, l'eco delle letture de «Il Politecnico» e la consapevolezza per Fo di partecipare ad una fase di rinnovamento culturale diventarono suoi riferimenti fondamentali, anche se non necessariamente correlati ad un impegno politico immediato. Egli stesso ricorda di aver fatto parte del coro dei "fischiatori" di Paolo Grassi e di aver assistito alla nascita del «Piccolo»[28]. Viveva in un crocevia culturale che difficilmente non gli avrebbe permesso di rivolgere un'attenzione particolare a ciò che lo circondava, come tiene a sottolineare: «C'era uno straordinario movimento, un allargamento di conoscenza, un'apertura ai fatti internazionali; poi c'era un contatto-legame fra artisti diversi, pittori[29], musicisti, registi... Gente che

---

[27] Meldolesi, dai colloqui avuti con Fo in data 5 apr. 1976 e 1 sett. 1976 (in MELDOLESI 1978, p. 31 n. 22).

[28] IDEM p. 20.

[29] Fo partecipa in questi anni ad alcune mostre di pittura: ne ricordiamo una, organizzata con Franco Bertone e allestita, nel dicembre 1945, presso la «Galleria d'Arte» di Bergamo. Ma ben presto egli si accorge della difficoltà di esistere e resistere nel mercato dell'arte. E, il dover dipendere *tout court* da un gallerista, obbliga Fo, che intende forse utopisticamente l'arte pittorica assolutamente autonoma da leggi di mercato, ad abbandonare questa attività. Nutrirà, comunque, sempre un vivo interesse per quanto appreso in questi anni, anche se funzionalizzato al "discorso" teatrale. Cfr. ALLEGRI-FO 1990, p. 46. Sarebbe opportuno, per conoscere meglio questo periodo meno noto della vita di Fo, la lettura dell'intervista rilasciata a Paolo Landi nel 1984 e contenuta nel catalogo *Il teatro dell'occhio*, Firenze, La casa USHER, *passim*, ripreso in D. Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni, 1992a, p. 57.

veniva da Roma, da Firenze... Tutti ci si trovava a Brera[30], eravamo tutti per un cambiamento generale, in arte come in politica... Oggi è impensabile cosa fosse Milano allora e come un pittore, quale io volevo essere, si sentisse coinvolto da tutte le forme di espressione, dai racconti su "Il Politecnico" ai film neorealisti, non pensavo al teatro, ma il teatro ci riguardava un po' tutti. Andavo a vedere Strehler di nascosto mentre provava, perché mi piaceva... »[31].

La crisi, di cui il teatro italiano ancora risentiva, fu l'effetto diretto dell'isolamento culturale, subito durante il Ventennio. Il corporativismo fascista in quanto esempio di programmazione capitalistica affine al *New Deal* o agli orientamenti tedeschi, aveva favorito il potere economico-culturale dei grandi "*trusts* teatrali" di imprese come la Suvini e Zerboni, limitando fortemente l'attività delle compagnie "capocomicali" legate alla tradizione "attorale" dialettale o meno[32]. E anche se dal 1929 al 1939 funzionarono i "Carri di Tespi", la provincia venne esclusa dal disegno di razionalizzazione nazionale.

Ma i condizionamenti culturali – che pure avrebbero colpito varie forme di teatro escludendole dalle sovvenzioni – non avevano impedito il sorgere di tendenze registiche che sarebbero state fondamentali per gli sviluppi suc-

---

[30] Uno dei luoghi privilegiati d'incontro era il «Bar Giamaica».
[31] Fo 1973b, p. 196.

cessivi del genere, in quanto il "regime" aveva puntato soprattutto sul cinema quale strumento di propaganda politica, concedendo maggiori spazi all'espressione teatrale.

In questi spazi si inserì la generazione di registi e critici che, dall'esperienza dell'«Accademia nazionale d'Arte» o dalle organizzazioni "gufine", si trovarono poi nel dopoguerra ad operare per la ri-nascita del teatro italiano. Già dal 1943, a pochi giorni dalla delegittimazione di Mussolini come capo del Governo, era apparso su alcuni giornali italiani il manifesto *Per un teatro del popolo*[33], in cui tra spinte populistiche e sincera volontà di collaborazione, il fronte dei firmatari – Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli – auspicava una ricomposizione culturale purtroppo inattuabile in un periodo di profondi rivolgimenti sociali. La *querelle* sorta tra Flaiano e Pandolfi, in seguito alla pubblicazione del manifesto, se evidenziò il limite di statuto ontologico dato al termine "popolo", ebbe anche l'effetto di indirizzare l'interesse degli specialisti sull'improcrastinabile necessità di ri-pensare in modo diverso la comunica-

---

[32] Per le proteste degli attori capocomici v. la lettera di Marta Abba a Mussolini del 16 maggio 1933, in A. C. Alberti, *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1974, *passim*.

[33] Tra i punti del programma ricordiamo:

« – che il popolo autentico possa accedere al teatro attraverso una organizzazione veramente popolare per ciò che riguarda i prezzi e l'uniformità dei posti;

– che nella scelta degli uomini che dovranno dirigere i teatri si adotti il criterio della capacità artistica e non della forza economica;

– che gli autori e i registi nella creazione di opere e nell'allestimento di spettacoli nuovi abbiano coscienza che il loro lavoro è destinato ad agire direttamente sull'animo

zione teatrale[34]. Le compagnie, d'altro canto, dal dopoguerra in poi avvertivano sempre più la crescita del ruolo e dell'importanza della figura del regista: un fenomeno dal quale andava sviluppandosi un teatro che, oltre ad imporsi attraverso la dittatura del testo, ne permetteva solo una doppia interpretazione, critico-registica, appunto[35]. E questa tendenza, come si sa, si impose sulle altre.

Una prima riforma, dunque, si realizzò, anche se non pienamente teorizzata, attraverso amicizie che legarono Pandolfi e Scialoja; Grassi e Strehler; Luigi Squarzina, Vittorio Gassman, Luciano Salce, Adolfo Celi e altri giovani attori: mediante questi rapporti nati da affinità politico-culturali, ma la cui particolarità era il superamento di ogni scoria del passato, si stava consumando l'ultima stagione del teatro non istituzionalizzato. La tradizione "attorale" e "capocomicale" riuscirà a resistere negli anni successivi solo at-

---

del popolo... ». Cfr. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 126.

[34] La *querelle* rivelò come l'"idea di popolo" fosse definita solo in astratto. Nonostante il programma puntasse ad una effettiva promozione di generi teatrali considerati minori e ad una politica di costi in favore di un pubblico allargato ed eterogeneo, ancora non chiariva come il teatro potesse assolvere al compito di interpretazione ed edificazione di una coscienza nazional-popolare. Cfr: IDEM, p.119 e pp. 129-131.

[35] Solo negli anni Sessanta si definisce il termine di «regia critica» e, in particolare, si deve a Squarzina il merito di aver fatto chiarezza sulle diverse accezioni, egli ha inteso parlarne come di un modo di produzione. Mentre il «modo registico equilibratore» di un Pavolini, per intendersi, prevedeva un solo testo e un solo *metteur en scène* con i suoi attori, il «modo registico incipiente» appariva più complesso perché il testo diveniva un doppio, nella sua "superficie verbale" e nell'interpretazione che se dava, con una centralità della dimensione critico-registica. Inoltre in anni di così frenetiche esperienze come quelli del dopoguerra, un'altra componente distintiva di questo modo di produzione fu un'estrema razionalizzazione del tempo delle prove, in un efficientismo che poco concedeva ad un rilancio del ruolo "attorale". Per le definizioni cfr. IDEM pp. 261 e sgg.

traverso l'"avanspettacolo"e il "varietà". Con la televisione, gli ultimi residui teatrali della tradizione comica scompariranno e scomparirà con essa anche la volontà di alcuni gruppi di rifarsi a questa[36].

L'evoluzione delle diverse coscienze ed esperienze è, a tal proposito, rivelatrice delle attitudini artitistiche di tanti giovani registi del tempo. Per reperire le matrici profonde da cui si origina la "scena" degli anni Cinquanta è utile il confronto tra le posizioni di Pandolfi e Grassi, dalle quali peraltro si ricava un vero e proprio spaccato culturale dell'epoca.

Pandolfi, nel rispetto della sua posizione "frontista"[37], vedeva con favore ogni tentativo di sprovincializzazione del teatro italiano che non si dissociasse, però, dal recupero delle forme rappresentative popolari e dalla reintegrazione di esse nei codici del messaggio teatrale contemporaneo[38]. Così il regista giungerà alle messinscene boccacciane a Certaldo[39] e alla collaborazione con Gadda. Ancora nel 1953 Pandolfi ipotizzerà la necessità per il teatro di

---

[36] Come ricorda De Marinis, in un suo testo del 1988 (M. De Marinis, *Capire il teatro*, Firenze, La casa USHER, capitolo VI), negli anni del dopoguerra i generi popolari come il "caffé-concerto", il "varietà" o l'"avanspettacolo" subiranno una progressiva emarginazione dal circuito teatrale ufficiale fino a scomparire e l'attore comico, che in quei luoghi aveva formato i suoi tempi e la sua lingua recitativa, accetterà il circuito marginale o preferirà il cinema e l'ingaggio televisivo.

[37] MELDOLESI 1984, p. 126.

[38] Per quanto riguarda la sperimentazione teatrale, particolari ricerche di letteratura popolare verranno condotte sul "campo" da Pandolfi e da Gianfranco De Bosio (cfr. IDEM pp. 373-87 e p. 443).

[39] Non a caso negli anni in cui Pandolfi lavorava al "suo" Boccaccio, Fo era impegnato alla radio col *Pover nano*; il parallelo è suggerito forse da una comune volontà di continuità con la tradizione letteraria che si traduce per i due registi in precise scelte di "genere popolare". Per i rapporti con la tradizione novellistica e il dibattito su di essa du-

«ricominciare da zero»[40], di puntare come mai era stato fatto sulla comunicazione con lo spettatore.

Grassi invece, come promotore di una riforma fondata sull'idea del teatro-servizio «alla stregua della metropolitana»[41], municipalizzato e stabile, lavorava alla realizzazione di quest'idea. Riuscirà nell'intento con l'inaugurazione, il 17 maggio 1947, del «Piccolo» di Milano, pioniere di una serie di teatri che, agendo nel programma nazionale del ministero, si sostituiranno ai "teatri di base"[42], come quello universitario di Padova o a quelli di "massa", che vedono impegnati registi come Marcello Sartarelli[43]. Bisognerà aspettare gli anni Settanta, per trovare una produzione "alternativa" paragonabile a quella che contraddistinse la fine degli anni Quaranta. Fo, estraneo

---

rante il dopoguerra, cfr. V. Pandolfi, *Il teatro drammatico in Italia*, in «Il Politecnico», n. 20, 9 feb. 1946.

[40] V. Pandolfi, *Per un bilancio del teatro di prosa,* in «Emilia», feb. 1953, in MELDOLESI 1984, p. 391, n. 11.

[41] P. Grassi, *Teatro pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 apr. 1946, ripreso in MELDOLESI 1984, p. 215.

[42] Erano tutti teatri nati nel dopoguerra, per lo più a carattere studentesco. Nel 1951 chiude il «Teatro della soffitta» di Bologna dopo quattro anni di attività, nel 1952 il «Teatrino del circolo» di Flaminio Piccoli, nel 1953 il «Teatro Università » di Padova e nel 1954 si scioglie anche la «Compagnia degli spettatori» (cfr. IDEM p. 459-72).

[43] IDEM p.188: «Su una scena affascinata dagli esempi provenienti dagli U.S.A. e dall'U.R.S.S., dalla Francia esistenzialista e dalla repubblica di Weimar, su una scena priva di una *tradizione* linguistica locale cui richiamarsi, non poté avere gran peso la teoria nazional-popolare revisionata da Luperini e Bianchi-Bandinelli. E così pure l'"andata al popolo", per lo più formalista dei letterati e dei giovani pittori e dei cineasti, non poté riprodursi nei teatri dei giovani registi, costretti ad un incontro scena-pubblico di tipo elitario. A teatro... sia il rapporto con la tradizione nazionale, sia l'integrazione con le masse furono più che altro pensati. Il che conferì un tratto automaticamente distaccato e tendenzialmente pessimista anche alle intenzioni "positive"... Solo una contraddizione di quelle tipiche dell'ideologia della costruzione fu esaltata dalla fenomenologia registico-generazionale, quella fra ruolo di intellettuale (essendo il regista un intellettuale di reden-

alla generazione dei G.U.F., non partecipa direttamente, dunque, alle elaborazioni teoriche sul teatro ma ne sussume tuttavia gli effetti, in anni successivi con l'apprendistato al «Piccolo»[44].

Si è detto che Grassi attivo nel suo progetto di riforma, in collaborazione con Strehler riuscì ad ottenere una gestione, del teatro di via Rovello, in parte pubblica, in parte privata sull'esempio della «Scala»; la collaborazione con Strehler rese, poi, possibile la "scommessa culturale" di Grassi. È necessario, dunque, soffermarsi sull'attività del «Piccolo» almeno fino agli anni Cinquanta e accennare d'altro canto al rapporto che esisteva tra il teatro di prosa e altre forme di spettacolo, come la "rivista"[45], e al modo in cui gli intellettuali si ponevano di fronte a questi due generi di teatro (per intenderci, quello a statuto registico, dove la volontà quasi demiurgica del regista privilegiava uno spettacolo fondato sul testo drammatico, e quello di suggestione decisamente popolare e di contenuto piccolo-borghese)[46].

---

zione per elezione) e la cultura di trasformazione... Una contraddizione che rimandava a drastici statuti di comando e che... spinse ad estremizzare le interpretazioni».

[44] Si avrà modo, parlando dei primi lavori teatrali di Fo, di esemplificare quanto detto.

[45] Cfr. F. Quadri, «Nota introduttiva», in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, [1966], cit., 1992^2, p. VI (l'introduzione è successiva alle ristampe del 1974): «Agli inizi degli anni Cinquanta teatro vuole dire ancora divertimento, compagnie formate per trequattro messinscene un po' approssimative, ma non asettiche, grandi spettacoli d'occasione, grandi attori un po' arruffoni, grandi registi ancora incerti sull'imposizione del loro principio d'autorità, molti complessi e molto disordine. I "piccoli teatri"... lanciano l'idea importata del teatro nazionale popolare e l'ideologia del pubblico servizio, ma ancora navigano alla ricerca di una formula... l'intrattenimento trova il suo vertice incontrastato nella *rivista*, non ancora isterilita dai mezzi o da ricette estere, non ancora dimentica delle origini a ridosso dell'avanspettacolo... ».

[46] Per il secondo aspetto della questione si rimanda al paragrafo seguente.

Il primo Strehler rappresenta un riferimento preciso di quegli anni, per la sua appartenenza alla scuola critico-registica e per la sua protoesperienza di direttore di un teatro stabile. L'esperienza con Grassi permetterà a Strehler di realizzare l'idea di un teatro che, ritornato al grado zero, reinvesta di nuove possibilità la comunicazione attore-spettatore. La sua parola d'ordine, il principio di un teatro non edificante o appagante, ma "scomodo" e provocatorio sarà funzionale al rifiuto dell'oleografia, dell'artificio ma nel contempo sancirà il primato del regista.

Quando, poi, con i primi lavori, la collaborazione tra Strehler e Grassi diverrà più intensa, queste istanze non andranno perdute ma riconfluiranno in una serie di regie, a cui Fo sicuramente avrà assistito e che determineranno una profonda influenza nel recupero del farsesco del nesso fiaba-*clownerie*[47] sul maturo attore, il quale riconoscerà per anni di essere rimasto affascinato dalle prime sperimentazioni registiche di Strehler[48]. Forse, ciò che li accomunò, da principio, fu proprio l'interesse per il mito e i suoi legami con la fiaba.

Con l'allestimento di Eliot[49], Strehler intensificò il rapporto tra teatro e rituale (sociale, magico, ludico), con una volontà di comunicare allo spetta-

---

[47] Esempio di tale recupero è *La signora è da buttare*, commedia scritta da Fo nel 1967 e andata in scena lo stesso anno al «Teatro Manzoni» il 15 settembre. Come di consueto per le messinscene, v. Appendice prima, del presente testo.

[48] MELDOLESI 1984, p.327.

[49] *Assassinio nella cattedrale* di T. S. Eliot, chiesa di S. Francesco a S. Miniato, 21 ago. 1948 .

tore emozioni ancestrali come quelle dell'infanzia. Nel commento al lavoro su Pirandello e sul mito, a proposito de *I Giganti della montagna*[50], Strehler aveva già parlato di un gioco di poesia che poteva essere còlto solo attraverso una disposizione di pensiero ingenua, credula, come quella dei bambini. Il regista giungeva a creare volutamente nell'azione scenica atmosfere magiche, partendo da un concetto di ascendenza romantica. E lo studio sul fiabesco[51], sull'elemento irriducibile del mito presente nella religiosità popolare, si articolava in una serie di segni che superarono la mera stilizzazione. Altre regie poi, come quella per l'*Arlecchino servitore di due padroni*, sfruttavano l'inclinazione narrativa; con *La famiglia Antropus* e con *Il corvo* Strehler abbandonò infine la sperimentazione dialogica per un antiteatro surrealista[52].

Il fascino di queste regie, dunque, influenzò Fo e, sia attraverso testimonianze indirette che dello stesso autore[53], si può affermare che un ulteriore tratto di comunanza, anche se i due registi operarono, nel tempo, scelte

---

[50] Lo spettacolo va in scena a Firenze il 7 giu. 1948 (giardino di Boboli).

[51] Prima dell'esperienza al «Piccolo» e durante i primi anni di questa, Strehler aveva curato regie per il «Teatro di marionette» di Marta Latis, e furono proprio queste marionette ad essere inserite nello spettacolo sul testo pirandelliano.

[52] *Il corvo* di C. Gozzi, Venezia, «La fenice», 23 set. 1948. *La famiglia Antropus* di T. Wilder, 29 dic. 1948. L'*Arlecchino servitore di due padroni*, verrà messo in scena da Strehler una prima volta nel 1947, poi nel 1950 ed infine vi sarà la terza regia-capolavoro del 1952.

[53] Fo 1987a, pp. 36-39: «Goldoni credeva nella classe imprenditoriale del suo tempo, e non accettava l'idea di denigrarla... Strehler si trovò a fare i conti con quella prima... posizione ideologica di Goldoni, e... non cercò di... camuffarla. L'Arlecchino di Goldoni, a differenza di quelli di Martinelli... e Biancolelli... è un satanasso tutta mobilità e furbizia, ma privo di ogni stravolgimento... provocatorio e osceno. Inutile dire che io personalmente preferisco i primi due... ma... l'*Arlecchino* si è dimostrato una grossa lezione di regia... ».

culturali sempre più divergenti, fu anche la volontà di un recupero della tradizione in senso non passatista. La mediazione poi con l'arte di Parenti[54], che Fo conobbe di lì a poco, permise, nell'immediato, la realizzazione di queste suggestioni strehleriane con la "rivista" *Il dito nell'occhio*[55], ma la lezione del «Piccolo» non andrà mai del tutto dispersa[56].

E così in maniera avvolgente si ritorna anche al genere rivista e al secondo aspetto della questione sul teatro di regia e i generi popolari, tanto contraddittoriamente analizzato[57] in quegli anni, che vedevano l'emergere della satira di Garinei e Giovannini.

1.3. LA PRATICA TEATRALE DEL *POER NANO*.

Il dibattito sul nazional-popolare investiva l'analisi su quei generi di spettacolo che la cultura ufficiale considerava sempre più marginali, ma che comunque attraevano la grande massa del pubblico. L'atteggiamento degli intellettuali doveva, perciò, tener conto di una involuzione dei generi popo-

---

[54] Parenti aveva lavorato con Strehler fin dal 1946, nella compagnia Maltagliati (di cui Strehler era direttore artistico), recitando in spettacoli tratti da opere di E. Zola, E. G. O'Neill e A. Salacrou. Ma con il lavoro al «Piccolo» aveva conosciuto gli audaci allestimenti scenici de «*L'albergo dei poveri* » di M. Gor'kij, del 1947.

[55] Per le notizie sullo spettacolo, v. capitolo primo del presente testo, pp. 44-51.

[56] Cfr. MELDOLESI 1984, p. 327.

[57] IDEM, pp. 38-39.

lari iniziatasi durante il fascismo, e della nuova influenza culturale americana: fenomeni che, come si è visto, avevano provocato un forte decremento del numero degli spettacoli dialettali, in un processo che non si arrestò neppure dopo gli anni Cinquanta[58].

Tuttavia se il teatro dialettale ormai languiva per mancanza di sovvenzioni, la "rivista" invece trovò una sua stagione felice a contatto con il pubblico piccolo-borghese cittadino, grazie anche al mestiere di comici che riuscirono a conservare un rapporto di filiazione con la "tradizione popolare" che sarebbe altrimenti andata persa o relegata in circuiti minori. E su questo fenomeno culturale avevano discusso molti degli intellettuali italiani, nel dopoguerra, pensando al recupero della matrice "popolare" della recitazione, quasi annullata dalla «recitazione funzionale»[59] degli anni precedenti, fondata su un'«antilingua recitativa»[60], asettica e priva di interpretazione.

---

[58] F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1976, pp. 144-45: «Il comportamento del pubblico nell'immediato dopoguerra è indicativo: nel 1938 si registrarono sei milioni e mezzo di presenze a teatro, e due e mezzo per il teatro dialettale; nel 1950 le presenze restano immutate, ma per il teatro dialettale scendono a 852.000, mentre per il teatro di rivista salgono dai due milioni del 1938 ai 5.000.000 del 1950... La ricostruzione è inizialmente condotta da compagnie private, di giro, che si avvalgono di attori noti e di richiamo, ma contemporaneamente due fenomeni modificano il quadro della situazione teatrale italiana: il primato artistico della figura del regista su quella dell'attore... e la fondazione dei primi teatri stabili... Specialmente di fronte al massiccio fenomeno di diserzione dei teatri verificatosi in Italia tra il 1950 ed il 1960, a causa del potenziamento dell'industria cinematografica... della comparsa, nel 1953, della televisione, gli stabili ebbero il merito di mantenere una base di pubblico a teatro... In questa situazione, il teatro italiano specializzò la sua politica verso il pubblico; moltiplicando gli stabili... impiantando campagne di abbonamenti, penetrando negli ambienti di lavoro, secondo la formula del Piccolo di Milano del teatro come servizio pubblico».

[59] MELDOLESI 1984, pp.23-36.

[60] *Ibidem*. Il termine «antilingua recitativa» è di Italo Calvino.

Ma il tanto desiderato recupero non avvenne, la «legge Andreotti»[61] del febbraio 1948 stigmatizzò e per molti anni l'avvenuta involuzione; la polemica anticorporativa dei primi anni Quaranta, che nel suo riverbero aveva spinto Grassi ad accusare il sistema teatrale di dipendere *tout court* dallo Stato[62], si era stemperata, o risultava inefficace. Le scelte ministeriali pesavano ormai sulla vita scenica dei teatranti: dalle sovvenzioni degli enti locali, agli interventi economici della «Direzione generale dello spettacolo». Proprio in quegli anni, così apparentemente forieri di rinnovamento, lo statalismo trovò la sua definitiva legittimazione, regolamentando il lavoro delle compagnie primarie e creando l'I.D.I.: «L'antifascismo teatrale non fu in grado di sostituire i funzionari compromessi, di intervenire sulle normative di censura. Ottenne solo la fine dell'*apartheid* per le compagnie dialettali più note[63]».

Nel 1948, a causa anche dell'influenza dei critici, si era determinata, negli ambienti teatrali, la convinzione che fossero vertici del "nuovo teatro" registi come Visconti, Eduardo, e, per i registi di generazione, Strehler. La politica dei teatri municipali incontrava serie difficoltà per le scelte governa-

---

[61] Tale legge equiparava il trattamento della prosa a quello della lirica minore e della concertistica, ma più semplicemente prevedeva una serie di tagli alle sovvenzioni dei teatri registici; anzi ad esclusione del «Piccolo», le sovvenzioni non furono più rinnovate. Lo statalismo teatrale sacrificò stavolta tutte le realtà teatrali minori e sperimentali.

[62] P. Grassi, *Teatro corporativo* , in «Sipario», n. 48, 1948: «Poiché non è possibile, purtroppo, attuare una relativa statalizzazione del teatro, ad un teatro corporativo noi preferiamo un teatro libero».

[63] MELDOLESI 1984, pp. 267-68.

tive, e molti esperimenti tentati sull'esempio del «Piccolo» di Milano fallirono.

Tuttavia nell'imminenza della consultazione elettorale i teatranti aderirono al «Fronte nazionale della cultura». I giochi politici influenzarono fortemente il dibattito culturale tra i registi, diventò opportuno ridurre le divergenze per ottenere un appoggio politico-culturale attraverso la mediazione del pubblico, sostanzialmente appartenente al ceto medio. L'appoggio di intellettuali come Trevisani e la suggestione degli scritti di Lukàcs[64], convinsero infine i teatranti ad aderire al «Fronte». Sulla stessa linea si svolsero i lavori del «Congresso degli intellettuali», tenutosi a Firenze (2-3 aprile 1948)[65].

Ma subito dopo le elezioni, con la rottura dell'unità sindacale e lo scollamento fra P.S.I. e P.C.I., il movimento conobbe la fase più critica. Delle possibili soluzioni della crisi, politiche e culturali, dopo il diciotto aprile ne rimase solo una, quella che veniva «affermandosi concretamente»[66].

Per ciò che riguarda il teatro, sconfitta la linea progressista, solo la rivista e il "teatro leggero" progredirono in quanto ad incassi e presenze di pubblico. E al convegno teatrale che si tenne a Milano nel giugno 1948, assente il sindacato, con i cattolici in netta prevalenza (D'Amico, Costa, Apollonio,

---

[64] Proprio in quegli anni verranno pubblicati i primi scritti dell'autore in Italia, qui in particolare si fa riferimento a *Cultura marxista e democrazia progressiva*, in «Società», nov.-dic. 1947.

ecc.), Andreotti fu atteso invano per tre giorni: aveva promesso sovvenzioni economiche e la riforma del «Consiglio del Teatro».

Tra i partecipanti dell'area progressista Pandolfi propugnava la tesi della "resistenza al capitale", puntando su tempi lunghi di cambiamento.

Quanto a Grassi, abbandonate le tesi municipaliste, dichiarò che eccetto il «Piccolo» e il teatro di Orazio Costa, tutto era dilettantismo, stroncando, con tale critica, le esperienze degli "stabili" di Roma, di Genova e dei teatri universitari di Roma e Padova.

La regia critica divenne regia della crisi: Visconti e D'Amico si dichiararono contrari alla politica a teatro e ricollocarono le loro regie in una dimensione di crisi personale. I giovani registi modificarono e affinarono le loro scelte culturali, adottando il moralismo come elemento diversificante, lontani dalla lezione di Brecht, che dalle crisi traeva soluzioni o di Jonesco, che ne traeva alimento.

Senza la sperata palingenesi, il teatro di prosa cessò di essere strumento di rinnovamento culturale, ma percorse strade autonome ed elitarie, anche se a volte innovative, discostandosi da progetti politicamente impegnati. Ma all'opposto, in quella "rivista" che continuava a vivere una stagione felice, Fo venne inserito da Franco Parenti.

---

[65] Per i contenuti dei lavori congressuali, cfr. MELDOLESI 1984, pp. 272 e sgg.
[66] G. Galli, *La sinistra italiana nel dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 1958, p.270.

Il giovane attore si avvicinò ad un genere di "rivista" scevra da esterofilie americane e influenzata, seppure marginalmente anche da certo *cabaret* tedesco e francese, tale da diventare spettacolo di satira sociale, piuttosto che d'evasione[67]. Così mentre trionfavano nuovi comici come Tognazzi e Chiari, e Fabrizi e Totò erano ormai assorbiti dal cinema, molti giovani attori in polemica con la recitazione funzionale e lontani dal teatro di regia guardavano con sempre maggior interesse a quei generi dialettali o "bassi", considerati ormai minoritari, attuandone intelligenti recuperi, come avvenne negli spettacoli de *I Gobbi* o del gruppo che Fo formerà con Parenti e Giustino Durano di lì a poco.

Ormai dopo il 18 aprile, conclusi gli anni della «Grande Illusione»[68], la rivista che, nel 1945, aveva assunto anche una funzione provocatoria diven-

---

[67] Fo ha manifestato sempre una aperta avversione nei confronti di questo tipo di satira: « ...L'ironia fatta sui tic, sulla caricatura dei connotati più o meno grotteschi dei personaggi politici presi di mira, dei loro eventuali difetti fisici, della loro particolare pronuncia... Una caricatura che, è ovvio, risulta del tutto epidermica... e non lede assolutamente l'operato... la dimensione culturale di questi personaggi. I comici reazionari di oggi... tendono quasi tutti a calarsi nel qualunquismo più bieco... è proprio la logica dell'uomo qualunque... è l'ignavia al massimo livello. Ma alla base di tutto c'è lo scantonare quasi a fuga dalla chiave motrice [del comico] che è quella della tragedia... La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema del rispetto umano, il problema del rapporto con la morte... è il grande catalizzatore del comico satirico... il potere detesta la satira... e ama invece la presa in giro, l'impertinenza gioviale, le "scorregge" tanto per far trasalire... [la satira di situazione è invece quella che si origina sempre da un opposto tragico, nel tentativo di riscatto dalla violenza, si crea un'immagine di indignazione, una follia] ...il folle di *Re Lear*, specchio deformante della mostruosa ma imbellettata normalità del potere» (ALLEGRI-FO 1990, pp. 9–11). C'è crisi e ferita, ma mai nel ribaltamento grottesco si ha la ricucitura dello strappo, il lieto fine che rassicuri il sistema di valori della cultura egemone.

[68] QUADRI 1974 in D. Fo, *Le commedie...* , vol. I, cit., p. I.

ne, sempre più, il luogo della «grande evasione borghese»[69] e finì col cedere all'ammiccamento codino nei confronti del pubblico, orientandosi sempre più verso la satira di costume.

Fo intanto ha messo in scena i suoi primi lavori: si tratta di testi a metà tra il bozzetto e la goliardia, di espressività ancora incerta, maggiormente caratterizzata nelle parti attinte ai ricordi dell'infanzia e alle recite universitarie.

Lo spettacolo di esordio, risalente agli anni Quaranta, per la precisione, una farsa[70], era stato nient'altro che una semplice esercitazione scenica. Invece una seconda farsa: che si differenzia, dalla prima per una attenzione diretta al "reale" della cronaca, viene messa in scena a Luino: *Ma la Tresa ci divide*; siamo nel periodo immediatamente successivo alle elezioni del 1948.

In una situazione politico-sociale che vedeva affermarsi l'egemonia centrista della D.C., alcuni giovani di provincia allestirono uno spettacolo che ebbe tutto il sapore della "beffa" consumata a spese dell'elettorato, prima con i danni provocati dalla ricostruzione nazionale e poi con le vuote promesse di cambiamenti economici.

---

[69] VALENTINI 1977, p. 32: «La rivista era allora un genere popolarissimo... Negli anni 1947-48, anni di grandi scioperi, dell'attentato a Togliatti, dello scontro elettorale e della storica sconfitta del 18 aprile, la rivista era sempre di più il luogo della "grande evasione", dove la media e piccola borghesia ormai rincuorate dai terrori di cambiamento poteva entusiasmarsi agli erotismi a buon mercato... alle scene sfarzosamente inutili... ».

[70] «Un servo fa impazzire il padrone e poi il padrone farà impazzire il servo... Abbiamo ricevuto le fotografie della commedia... . Da *Ricordi della madre*, «Archivio Fo»,

«Alla vigilia dei primi impegni professionali – osserva in proposito Meldolesi – Fo è un giovane intellettuale antiaccademico che sa riguardare la provincia dal punto di vista di Brera e di Parigi[71], e sa guardare la città con gli occhi demistificanti di quella sua fantastica provincia»[72]. Questa disinvoltura, se si vuole ancora da *outsider* dello spettacolo e del contesto culturale ufficiale, gli permette una chiave di lettura del reale ancora ingenua e forse tautologica, immediatamente cronachistica: tratti questi che comunque emergeranno rapsodicamente anche nei suoi lavori di maggiore impegno politico, a costituire quel modo di rappresentazione, tra il farsesco e il fabulistico, che è poi distintivo della sua produzione.

Ma ancora le armi della critica dialettica non sono così affinate, e se alcuni critici[73] hanno voluto vedere, in questi suoi primi lavori fino agli anni Sessanta, la persistenza di un tipo di satira politica un po' qualunquistica, privo di una effettiva denuncia dello scontro di forze del sociale, in fondo non li si può accusare di eccessivo zelo censorio.

Lo spettacolo, *Ma la Tresa ci divide*, assumeva, come pretesto per l'azione, le ambizioni di annessione da parte del comune "bianco" di Luino nei confronti di un vicino comune "rosso". La struttura consisteva in una se-

---

cartelle 1 e 21, s.d.; Fo in quegli anni è stato arruolato a Varese e si trova a Monza per un addestramento in previsione di un trasferimento in Germania. È il 1944.

[71] Fo era stato molte volte a Parigi e molte volte nelle *caves* (cfr. MELDOLESI 1978, pp. 20-21).

[72] IDEM, p. 23.

rie di "scenette" a chiave; tra queste una di satira astrattamente populistica, in cui ad un contadino, che si recava in giro per il paese a chiedere al prete e ai notabili come poter affermare i diritti per certe sue necessità, veniva risposto con una sorta di manipolazione di codici comunicativi, propria del nuovo lessico elettorale[74].

A voler scorrere tutte le scenette[75] si potrebbero individuare, più o meno forzosamente, riferimenti alla cronaca, ma in definitiva risulterebbe falsata una rilettura "impegnata" del testo, fatta *a posteriori*, a partire dalla produzione degli anni Settanta di Fo. Lo spettacolo è una semplice farsa, a tratti ingenua o populistica, e non pretende né promette di essere altro.

Ciò che si avverte, tuttavia, ad una prima ma non ingannevole impressione, è che la generazione cui Fo appartiene già procedeva in una analisi del reale fatta per opposti, contrari, vagamente interna alla storia, forse ancora vicina ad un'"idea di popolo" che al popolo in quanto tale. Fo riuscirà a riflettere nella sua opera le contraddizioni del sociale mai sganciate dagli accadimenti, in una visione storico-microscopica del reale: il reale dei "piccoli", degli emarginati, di chi non possiede gli strumenti per un'analisi storico-metodologica forse, ma ha egualmente diritto a una espressione

---

[73] P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo, dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978, pp. 31 e sgg.

[74] MELDOLESI 1978, p. 23: « ...una specie di *Maître Pathelin* alla rovescia».

[75] E' suggestiva la *gag* di Garibaldi, rappresentato quasi come una supermarionetta, in forma di statua semovente.

culturale, anche se si tratta di una diversa cultura, riconosciuta lontana dall'ufficialità.

Non interessa stabilire se il Fo teorico degli anni Settanta dedica troppo del suo lavoro a petizioni di principio, anche minimaliste, piuttosto che a vera analisi materialistica[76]. Invece interessa la sua capacità di creare situazioni teatrali dove si procede per continui «spiazzamenti di senso»[77], per generare comunque una condizione di stimolo nei confronti del pubblico. «Solo attraverso un'analisi dei ripensamenti e delle varianti apportate da... Fo al suo lavoro nell'arco di trent'anni [oggi cinquanta] di attività teatrale, potrebbe individuarsi la dialettica tra "sincerità d'artista" e "coscienza"... Stare col senso dei tempi e saperlo comunicare, questo il secondo contributo ugualmente inequivocabile... del comico Fo»[78].

---

[76] A. Abruzzese, *Dario Fo, comico, tragico e prosaico*, in «Rinascita», n. 13, 26 marzo 1976: «La sua collocazione ideologica lo fa essere tecnologicamente adeguato al frammento occasionale piuttosto che ad un'opera unitariamente concepita. Collocata in una dimensione minoritaria e schematicamente alternativa, la tecnica di Fo non può infatti andare oltre: seppure in dimensioni particolari lo potrebbe se Fo oltre ad essere un grande attore fosse anche un grande regista, cioè la forma contemporanea di autore. Ma non è così: e non è un caso. La regia presuppone una consapevolezza delle forze produttive di tutto il contesto sociale, e dello spessore reale della sua conflittualità».

[77] MELDOLESI 1978, pp.85-86. Conforta nel giudizio quanto avvenuto recentemente all'autore durante una sua partecipazione, in parte censurata, alla registrazione del programma «Uomini, uomini», poi mandata in onda sulla seconda reta della R.A.I. domenica 22 novembre 1994. Ad un commento di Dario Fo sull'argomento della puntata, il "buonsenso", diretto alle vicende politiche contemporanee, la conduttrice del programma interviene sottolineando a suo parere l'inopportunità di "fare politica" in quella sede. La polemica è ripresa da Fo in un articolo di M. Luongo apparso su «l'Unità» del 13 ottobre 1994: Fo osserva che per esprimere un giudizio sul senso o "buonsenso" comune è impossibile prescindere dal dato storico-politico del tempo.

[78] MELDOLESI 1978, pp. 85-86.

Eppure per quanto Fo fosse stato costantemente sollecitato persino dai suoi compagni di scuola a diventare attore[79], la scelta della carriera teatrale avvenne, in fondo, come egli stesso ricorda[80], un po' per caso, un po' per necessità. Recentemente Fo ha dichiarato di non essersi più laureato in architettura e di aver abbandonato il suo primo sottopagato lavoro presso studi tecnici di costruzione, a causa della corruzione edilizia, ormai dilagante negli anni Cinquanta[81]. Ma già precedentemente, aveva espresso alla giornalista Chiara Valentini, i motivi di quella insofferenza verso il mondo dei "palazzinari": «Da noi si voleva che sfruttassimo al massimo le aree... Per me, che come tanti altri venivo fuori dal clima del '45, dall'idea di cambiare il mondo con una nuova morale, con una nuova etica, era spaventoso. Ero entrato in una crisi gravissima... »[82], ed è a questo punto che un amico medico gli consiglia di cambiare ambiente[83]. Ma la scelta fu determinata anche da circostanze fortunate legate a fattori geografici.

Fo si presenta, infatti, nel 1950 a Franco Parenti che, dopo le esperienze del dopoguerra al «Piccolo», andava organizzando uno spettacolo per attori radiofonici ad Intra[84]. L'incontro sarà particolarmente felice per Fo che ver-

---

[79] IDEM, p.16.

[80] ALLEGRI-FO 1990, pp. 46-47.

[81] Il commento è inserito nell'intervista televisiva del 22 nov. 1994, v. n. 77, del presente capitolo.

[82] VALENTINI 1977, p. 29.

[83] FO 1992a, p.19 e ALLEGRI-FO1990, p.46.

[84] IDEM, p. 47: «Così sono andato da Franco Parenti - ricorda Fo - Una sera mi sono esibito davanti a lui, in una di quelle rappresentazioni improvvisate che si chiamavano

rà scritturato in un gruppo di "rivista", di cui faranno parte oltre allo stesso Parenti, Febo Conti, Fausto Tommeo e Tina Renzi. Con questo gruppo Fo inizia il *tour* della provincia nel 1950 ed anche il suo tirocinio nell'ambiente teatrale[85].

Generalmente gli spettacoli erano strutturati in due tempi: l'intrattenitore era Febo Conti, vi erano poi esibizioni di cantanti più o meno noti accompagnati da un'orchestrina; Fo raccontava le "sue storie", quelle che tanto avevano affascinato Parenti ad Intra, e, finalmente, Parenti stesso concludeva il primo tempo riproponendo la sua nota macchietta radiofonica di «Anacleto il gasista» e recitando brevi scenette con la *soubrette*. Il secondo tempo di solito seguiva l'andamento del primo, ma poteva variare anche in base alla risposta del pubblico: un pubblico caratterizzato da un interesse quasi sfacciato verso il divismo radiofonico e attirato dunque dai vari nomi di divi e cantanti annunciati dalle locandine degli spettacoli.

Per il gusto di profittare scandalosamente di quel condizionamento del pubblico, gli spettacoli furono ribattezzati «spedizioni punitive», in quanto si costringevano gli spettatori ad assistere per intero alla rappresentazione, puntando sulla popolarità di alcuni nomi. E furono vere e proprie «spedizioni punitive» anche nell'allestimento, per i rapidi spostamenti e le

---

"spedizioni punitive". Erano serate organizzate da gente che lavorava alla radio... ». Altri particolari dell'incontro sono ricordati da Fo in MELDOLESI 1978, pp. 25-26.

[85] La compagnia girerà per paesi e città del Piemonte, della Lombardia e del Veneto.

irruzioni da luogo a luogo (il gruppo arrivava in treno ed in poco tempo si montava lo spettacolo), nonché per la scarsità dei mezzi tecnici. Ma fu altresì una scuola efficace di improvvisazione, degna delle più consumate sperimentazioni affini all'*agit prop*, non del tutto ignote a Fo[86].

Si dovevano soddisfare a tutti i costi, economici e umani, le aspettattive del pubblico: quando per esempio, per disguidi tecnici o mancati pagamenti, i cantanti giungevano in ritardo o non giungevano affatto, allora i componenti del gruppo erano costretti a ogni sorta di espediente per intrattenere il pubblico, per lo più con trovate e guitterie e con largo uso degli *a parte* con cui si sperimentava il doppio registro della comunicazione, «cioè il vantaggio che si aveva ad interrompere la finzione bruscamente per *stare con gli spettatori*, l'effetto che oggi chiamiamo di "rottura della quarta parete"»[87].

Questa esperienza, che si interseca con le altre della radio e della rivista degli anni immediatamente successivi, è da tenere nel debito conto, per lo studio dei tempi della parola nel teatro di Fo, in cui la parola è solo una parte del gioco dialettico col pubblico[88]: «A seconda del modo di entrare in scena si potevano attribuire significati diversi alle parole dette in sincrono, lo stesso avveniva per le parole dette in controtempo: conveniva spesso brucia-

---

[86] VALENTINI 1977, p. 29.

[87] MELDOLESI 1978, p. 31 e n. 22.

[88] IDEM, p. 30: « ...in una di quelle occasioni [in mancanza dell'orchestra] Fo se la cavò cantando a braccio il *Pianto dei piantatori di piante blues* e Febo Conti si lanciò in un concerto per solo rumore di naso».

re la parola per far ridere sul ritmo del gesto»[89]. La parola si dilata in forma geometrica, matematica, fisica assoluta: è glottide, vibrazione, movimento, gioco e spostamento di volumi sulla scena.

Lo spazio espressivo che Fo intravede in questi anni è, nel contempo, l'"avanspettacolo", la "rivista" ma anche il teatro di Strehler, la cronaca, l'arte figurativa e tutto ciò che porterà al suo "teatro totale", in cui non sempre sarà possibile differenziare il contributo dell'attore, da quelli dello scrittore, del regista e dello scenografo. «Fo... era tutto ma rifiutando ogni ruolo... »[90].

E finalmente, dopo le "spedizioni punitive", l'attore approda ufficialmente al mondo della "rivista" nel 1951, con *Sette giorni a Milano* di Spiller e Carosso, una "estiva" con le sorelle Nava, Parenti e Durano, per la quale scriverà i primi dialoghi in collaborazione con lo stesso Durano: «Erano cose ad effetto diretto, semplici, con la struttura dei numeri da *clown*... »[91].

Tuttavia, proprio dall'incontro con la "rivista", prende avvio la crescita di Fo scrittore: «Poi ho incominciato a guardarmi intorno, a modificare quegli *sketch* sul palcoscenico... La mia crescita come attore è andata pari pari a quella come scrittore»[92]. Una scrittura che si "forma in scena", che è scrittura scenica a "tutto tondo" e declina nella sua complessità tutte le componenti

---

[89] *Ibidem.*
[90] VALENTINI 1977, p. 29.
[91] ALLEGRI-FO 1990, p. 91.

del *performance text*, abbandonando la priorità del testo letterario drammaturgico o del *deus ex machina* registico.

Nella "rivista" successiva, sempre un'"estiva", *Cocoricò*, Fo lavorò nuovamente con Durano, Parenti e in più Sportelli, mentre il ruolo di *soubrette* venne affidato a Vickie Henderson. Lo spettacolo presentava qualche carattere di novità espresso in una, seppur minima, denuncia politica: in un brano ballato e mimato, infatti, c'era un peregrino riferimento ai neri d'America. «Fo si era rivelato di una bravura straordinaria... » – così commenta il critico De Monticelli – «Me lo ricordo per esempio in una scena in cui mimava uno che sta guardando un film. Aveva delle espressioni tra il melenso, lo scemo, lo stupefatto, assolutamente incredibili»[93].

In modo istintivo Fo sperimentava due aspetti della sua personalità, che preludono alla fase più matura: quello cinematografico e quello circense. Vi è un'analogia con il personaggio di *Monsieur Hulot*, creazione di Jacques Tati, poi più compiutamente espressa ne *Lo svitato*, prima esperienza cinematografica di Fo. E' pur vero che, come sostiene Marina Coppa che « ...il candido Hulot è un tipo fisso... mentre le valenze trasgressive del personaggio Fo si strutturano sulla diversità totale... »[94], ma in ogni caso la pratica recitativa è comune ai due per un esercizio mimico che spesso diventa com-

---

[92] *Ibidem.*
[93] Cfr. VALENTINI 1977, p. 35.
[94] COPPA-NEPOTI 1982, p. 15.

posizione *in fieri*, nello spettacolo, prima di essere testo scritto. Un'altra analogia si ha con la figura del *clown*: si potrebbe pensare ad una affinità con il *clown Auguste*, colui che con la sua illogicità consequenziale rovescia il discorso del *Louis* [95].

Fo parlerà, a proposito dei tempi tecnici di ascolto e rimessa della battuta, dell'importanza avuta dai *clown* nel teatro e, nella sua più diretta esperienza, dell'importanza del pagliaccio come dilatazione della maschera: «I *clown*, come i giullari e i comici, trattano sempre dello stesso problema, della fame: fame di cibo, fame di sesso, ma anche fame di dignità, di identità, fame di potere... »[96].

Per la verità, l'uso scenico del mascheramento clownesco è per Fo un tratto assolutamente non marcato del suo teatro, a meno che non veicoli nel significato il profilo del personaggio da rappresentare[97] o quando non sia metafora del reale[98]. Fo potrà essere un operaio, uno scienziato, un imprenditore mentre attraversa i suoi spettacoli in una trasformazione che non altera il suo personaggio-tipo, come Charlot da Keystone ai *film* di maggior rilievo, ma più ancora come Totò al quale per debito artistico dedicherà, nel 1991, un libro[99].

---

[95] Fo 1987a, p. 177.
[96] IDEM, p. 266.
[97] D. Fo, *Il Fanfani rapito*, Verona, Bertani, 1975a.
[98] D.Fo, *La signora è da buttare*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, [1974], cit., 1988[2] (la prima edizione è in .«Sipario», n. 258, ott. 1967, pp. 46-64)
[99] D. Fo, *Totò, manuale dell'attore comico*, Torino, Aleph, 1991.

Si potrebbe pensare ad una confusione o ad un azzeramento delle differenze tra *clown* e maschera, ma per Fo sussiste un'affinità ancestrale tra i due ruoli: «Il *clown* viene da molto lontano: prima della nascita della Commedia dell'Arte esistevano già i *clown*». Si può dire che le maschere all'italiana siano nate da un matrimonio osceno fra giullaresse, fabulatori e *clown*, poi, in seguito ad un incesto, la "commedia" ha partorito decine di altri *clown*... la progenie degli *scurra* demonizzati sui capitelli e nei fregi delle cattedrali medioevali»[100].

Prima di affrontare lo studio della attività teatrale di Fo, conviene segnalare alcune esperienze, originatesi nell'infanzia e determinanti per la sua formazione d'attore, che gli procureranno la prima notorietà attraverso i microfoni della R.A.I. nel 1952, con i monologhi del *Pover nano*[101], nei quali per diciotto settimane, Fo "inventa" un programma e, come un cantastorie, recita monologhi la cui struttura è un prestito delle *fabulae* del Lago, con il loro manicheismo alla rovescia, il gusto del grottesco e del paradossale che rivisita la storia, dalla Bibbia al mondo delle Crociate. Inoltre, attraverso la comunicazione radiofonica, Fo sperimenta, per la prima volta, il suo talento vocale, in tutte le sue possibili modulazioni, all'estremo per richiamare l'attenzione dell'ascoltatore; nei suoi monologhi, egli sembra quasi volersi rifare a quell'*audi bona zent* del fabulatore che propone il suo spettacolo in

---

[100] Fo 1987a, p.265.

piazza, principiandolo con un racconto, in una esposizione-illustrazione verbale dei fatti. La parola diventa rappresentazione assoluta in quel «milanese arioso»[102] degli apologhi radiofonici, così vicini alla parlata dei pescatori di Luino, i quali in un gioco di risonanze riproponevano e amplificavano racconti uditi dai narratori di professione[103].

Il titolo del programma deriva dall'esclamazione *poer nano*, che Fo inserisce nella storia di *Caino* e *Abele*, uno dei vari monologhi, per sottolineare le disavventure di Caino; essa equivale al termine di "povero Cristo", inteso come «chiave [di] interpretazione delle più note e simboliche vicende della storia umana, letteraria e religiosa della "civiltà", secondo la gente comune, dall'arca di Noè all'Otello»[104].

Si crea in questa fabulazione per adulti un tacito accordo tra Fo ed il suo uditorio, poiché lo schema di ogni episodio è fisso: il protagonista sviluppa l'azione, commentata dalla "gente" (la piazza, il paese, il contesto sociale), e, in una struttura volutamente iperbolica, si inseriscono le battute, che fanno riferimento ad una storia paradossale e dunque compatibile con la logica

---

[101] Il titolo del programma fu italianizzato.

[102] QUADRI 1974, in D, Fo, *Le commedie...*, vol. I, cit., p.VI.

[103] Anche il nonno di Fo detto *Bristin* della Lomellina, si improvvisava fabulatore: «andava in giro a vendere la propria merce», accompagnato a volte da Fo « ...ma non parlava mai che di sfuggita degli ortaggi... il trattare di un melograno o di un cocomero era solo un pretesto... ». Così lo ricorda Fo nel *Dialogo provocatorio...* con Allegri (ALLEGRI-FO 1990, p. 25).

[104] MELDOLESI 1978, p. 32.

dell'opposto[105]. E' l'iperbole dell'iperbole dove il raddoppiamento annulla l'inverosimile, rendendolo verosimile.

L'episodio più noto è quello di Caino e Abele, Abele nasce con l'*imprimatur* della bontà, Caino invece, per il suo aspetto sproporzionato e goffo, è emarginato dalla gente, che irrimediabilmente vede in lui il cattivo. Alle azioni di Abele si contrappongono quelle di Caino che, nello sforzo di imitare il fratello, risulta ridicolo, *poer nano* appunto. Il perseguitato si vendicherà della sua mala sorte uccidendo Abele.

Simile è la storia di *Davide* e *Golia*, amici nella realtà ma costretti ad essere nemici in guerra. Golia, un gigante buono, preferirà farsi ammazzare dal minuto fanciullo solo perchè non si dica che ha approfittato della sua forza per battere un ragazzo.

Bruto è anch'egli figura di emarginato, sbeffeggiato dal padre Cesare, rifatto da Fo in stile petroliniano (con ammiccamenti alla Roma democristiana); così *Sansone* tradito dal suo amore per Dalila.

---

[105] La trasmissione dopo diciotto puntate, nonostante il successo di ascolto, venne interrotta, dopo aver già subito notevoli tagli censori e varie limitazioni. A Fo era stata, imposta la collaborazione con altri sceneggiatori (Simonetta e Zucconi). I monologhi vennero poi teatralizzati, andando in scena nella stagione successiva all'«Odeon» di Milano, per essere riproposti saltuariamente alla radio fino al 1956. I temi dei monologhi, nati dalla collaborazione con i due sceneggiatori, sono: *Anna Bolena*, *Garibaldi*, *Cristoforo Colombo*, *Amleto*, *Papà Noè*, *La battaglia di Legnano*, *Guglielmo Tell*. I testi inediti sono invece contenuti nell'«Archivio Fo », cartella 1, per i rimanenti si veda Fo 1976a. Il personaggio del *poer nano* fu rivisitato e riproposto, col nome di *pora stela* , da Carlo Croccolo a Roma nella rivista *La Canasta*, negli stessi anni.

In *Giulietta e Romeo*, il protagonista è costretto a difendersi dalle manie di Giulietta, fanatica dell'"amor difficile", che si concede all'incontro amoroso solo quando il povero amante ha superato le prove più difficoltose.

Rigoletto è uno sfortunato, reso deforme dalla madre che lo costringeva in abiti stretti (il riferimento-macchietta ad Andreotti è quasi scontato).

Otello, un forestiero albino, è un marito nient'affatto geloso, anzi quasi offeso dall'eccessiva ritrosia di Desdemona nel concedersi a Iago.

Amleto è un principe così poco interessato alla sorte del padre da averlo egli stesso ucciso per poter convivere con la madre, mentre lo zio si ostina a volergli dare in moglie la sua amante Ofelia, che è in realtà un travestito[106].

Quali che siano i temi, in tutte le storie si tende a colpire il pregiudizio, la *communis opinio*, spesso opprimente nella sua ottusità. Ma di tutte *Caino e Abele* è, a giudizio di Meldolesi, «l'unica storia con sufficiente rincorsa per poter andare oltre... ad esempio ad un poema barocco»[107]. Fo è ancora autore dalla misura breve, ma già fine fabulatore; il suo racconto si apre alla teatralizzazione, attraverso una visualizzazione fonica.

---

[106] Fo ha sempre difeso la sua idea di uno Shakespeare comico: «Shakespeare è stato il primo autore che ho studiato con attenzione... la struttura dell'*Amleto* lo fa assomigliare molto più ad una commedia che ad una tragedia, proprio perché la storia è giocata tutta in umorismo, in chiave ironica. E così anche *Giulietta e Romeo*. *Giulietta e Romeo* è divertentissima, è uno spasso di ironia... » (ALLEGRI-FO 1990, pp. 50-51). E nei commenti al teatro shakespeariano ha mostrato sempre una particolare attenzione alla costruzione dei testi (cfr. E. Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977, pp. 20-21 e FO 1987, pp. 125-26).

[107] MELDOLESI 1978, p. 35.

Erminia Artese[108], commentando la prefazione del libro: *Poer nano*[109], rileva nell'autore un'ansia di stornare il sospetto che quei monologhi si risolvessero in un divertimento un po' gratuito, ansia giustificata dalla tarda pubblicazione dei testi. La studiosa rileva giustamente che non è fondamentale stabilire se la loro valenza politica, al tempo, fosse poco pregnante. Eppure, senza voler azzardare alcuna forzata lettura del testo, già si intravede nella volontà di demistificare la falsa coscienza borghese, quella filigrana ideologica che, una volta resa manifesta, porterà Fo alle violente denunce contro i facili moralismi, i fanatici nazionalismi e contro ogni forma di religiosità vincolata al clero e alle sue gerarchie[110]. In questi anni egli scopre delle «precise modalità narrative del monologo, che sono di origine antica, alcune seicentesca, altre... medievale: il rapporto spazio tempo, la meccanica pre-testuale del racconto, a cominciare dalla tecnica dell'approccio, l'introduzione... »[111].

Fo sceglie la figura del perseguitato, del "povero Cristo" come costante del suo racconto, ininterrotto da questi primi anni Cinquanta ad oggi, un

---

[108] ARTESE 1977, p. XV.

[109] FO 1976b, p. 5: «Ma sia chiaro che questi ribaltamenti non erano fine a se stessi, erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della conversazione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta... ».

[110] Si fa riferimento alle prime rappresentazioni di *Mistero buffo* nel 1969, ma anche alle successive, a *Joan Padan a la descoverta de le Americhe* e alla reinterpretazione linguistica di *Ruzante* nel 1993 a Spoleto.

[111] Il pre-testo spiega le ampie introduzioni ai monologhi in *Mistero buffo*, ma generalmente con la tecnica dell'"agganciamento" si stabilisce il momento in cui finisce il

racconto popolare che nel fascino simbolico della figura del Cristo vede una possibilità di riscatto dalla sofferenza, e impone, in questi monologhi, il diritto calpestato del "diverso", opponendo al «discorso dell'ordine» la minaccia della trasgressione.

E' stato Fontana[112] a sottolineare i caratteri storici di non-conformismo e di resistenza alle verità precostituite, assunti nei secoli dal teatro. Egli infatti, nell'analizzare la scena teatrale, ne considera la trasgressione come ciò che la società del potere rimuove perché fastidioso se non pericoloso per il suo dominio culturale, ma che si riaffaccia nelle pieghe del non-detto. Il teatro è stata l'espressione artistica più difficile da redimere al «discorso della verità», quello imposto da codici e veti della Chiesa durante tutto il Medioevo fino al Concilio di Trento. Gli ancestrali fantasmi di morte, violenza e follia della società occidentale riemergono durante tutti questi secoli proprio sulla scena, nell'opposizione silente al «discorso del potere». La scena immaginaria popolare medievale finisce col rappresentare «non i conflitti di classe ma l'egualitarismo carnevalesco... non la penuria di derrate e la sottoalimentazione cronica, ma gli sperperi nelle gozzoviglie popolari... non il timore e tremore storico della morte, ma l'esecuzione, ludica o reale, di capri espiato-

---

reale e comincia la finzione. V. le testimonianze di Fo alle pp. 32-33 in ALLEGRI-FO 1990.

[112] A. Fontana, *La scena*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, (*Caratteri originali*), vol. I, Torino, Einaudi, 1980, pp. 793-866.

ri... »[113]. Assistiamo alla rivalsa di una cultura contadina e pagana che stenta ad inserirsi nelle strette maglie dell'ortodossia cristiana. Nella scena simbolica, come nel sogno, si riafferma l'elemento di delirio, di inespresso: la scena immaginaria si avvale della maschera o *maska* intesa come demone secondo un'etimologia accettata da Toschi[114] e attraverso il demone abolisce i limiti del «discorso dell'ordine»: motivi per i quali solo con le Sacre Rappresentazioni medievali, la Chiesa riuscì a creare un elemento di adesione tra i fedeli, vincendo le ultime resistenze pagane.

Fo, dunque, si fa maschera, demone, ma non per riappropriarsi di una forma primigenia di rappresentazione; egli articola la propria maschera col volto di Cristo sintetizzando l'operazione storica della cultura popolare. La sua maschera è la "differenza fatta figura", nasce da un'esclusione, da una rimozione, ma rientra nelle pieghe del «discorso della verità» stracciandone le vesti. Diviene *imaginem Diaboli, ex sani fiunt insani, furiosi, satyri, asini, muli, in quibus non est intellectus nec ratio*[115], e dall'"ex" il rapporto profondo con l'immagine di Dio, il Cristo e il suo sacrificio, riscattano la diversità di Pulcinella, simbolo fallico, oscenità figurata.

Nel calendario liturgico cristiano questo rapporto è articolato nel rincorrersi tra feste sacre e profane. Il carnevale è inteso come preludio al sacrifi-

---

[113] IDEM, p. 801.
[114] P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976.

cio, è morte in potenza, rientra come festa nel «discorso dell'ordine», perché in un tempo assoluto e limitato consuma la liberazione del desiderio.

Anche il teatro di Fo vede rincorrersi questi due momenti, ma la soluzione di continuità è data dalla scelta di farsi portavoce del sincretismo dei valori di una cultura che vive di demoni e di miracoli.

Il suo Cristo è il Cristo di tutti[116], è il solo, il primo "diverso", colui che si è opposto al potere, è *logos* del tutto umano, opposto all'ufficialità ecclesiastica e ai suoi bizantinismi e il *poer nano* denuncia già una scelta d'orizzonte culturale, perseguita fino in fondo solo dopo più di un decennio, durante gli anni Sessanta e Settanta, ma mai abbandonata del tutto.

Si avrà modo, nei capitoli successivi, di affrontare il rapporto tra sacro e profano, nell'operazione di sublimazione dell'oscenità, attuata da Fo in *Mistero buffo*. Ma le prime riflessioni di un percorso di ricerca, sempre più articolato e che porta all'affermazione di una "religione laica gioiosa", prima con *Mistero buffo* e più recentemente con *Joan Padan a la descoverta de le Americhe*[117], sono già in queste ingenue, ma non inoffensive, "caricature" radiofoniche. Si tratta di una felice parentesi artistica, la quale si segnala co-

---

115 J. Nicolai, *Commentatio de ritu antiquo et odierno Bacchanaliorum*, Helmstadt 1679.

116 È, dunque, questa una dichiarazione di fede laica professata anche da altri: «Il Politecnico crede nel Natale come in ogni cosa in cui credono gli uomini... la nascita di Cristo e il Cristianesimo ha, di fronte alle rivoluzioni effettive che sono venute dopo, la superiorità di un valore simbolo veramente valido fra tutti gli uomini, simbolicamente riassume il diritto stesso dell'uomo alla rivoluzione».Cfr. E. Vittorini, *Natale perché?*, in «Il Politecnico», nn. 13-14, v. anche, dello stesso autore, *Lettera ad un cattolico*, ivi, n. 7.

me primo momento di un percorso che porterà Fo alla stagione dell'impegno, nel maggio '68. Il recupero di un «passato riletto come presente»[118] è un'operazione che può sfuggire, se si concede all'autore solo la coerenza tematica, che effettivamente sembra discontinua negli anni dal 1953 al 1966. Se si indaga, invece, sulla struttura, e segnatamente sui personaggi-testimone della storia politica e sociale del paese, presenti nei suoi testi, la crescita di espressione artistica, che certo vede il momento più felice tra il 1968 e il 1977, risulta ininterrotta.

1.4. L'ANTIRIVISTA E IL CINEMA.

Dopo l'esperienza del *Pover nano*, Fo seguendo anche un po' le tendenze del tempo, crea, per un'altra trasmissione: *Chicchirichì* (1952-53), la "macchietta" dell'impiegato «Gorgogliati»; continua il lavoro alla radio nel 1955, con *Non si vive di solo pane*, in undici puntate e infine, qualche anno dopo, con *Il novecentonovantanovesimo dei mille*[119], senza però mai eguagliare il successo del 1952.

---

[117] Lo spettacolo è stato rappresentato nella stagione teatrale 1991-92 .

[118] La definizione è di PUPPA 1978, p. 102.

[119] Il testo, una presa in giro, in chiave di farsa, delle retoriche sulla conquista dell'Italia meridionale nel Risorgimento, nasce, in realtà, per il teatro; Fo lo scrisse dopo *Comica finale*, spettacolo del 1958 rappresentandolo nel 1959 al piccolo teatro mobile «Globo» di G. Galassi Beria.

Durante questo periodo, riprende la sua collaborazione con Parenti e Durano; si crea una compagnia di cui fa parte anche Franca Rame[120]. Debuttano con lo spettacolo *Il dito nell'occhio*[121], nella stagione 1953-54 al «Piccolo» di Milano. Fo continua il suo studio di una scrittura "totale" con *sketch* a cinque-sei personaggi, a dialoghi fitti, ma anche con l'impiego della pantomima, della danza e del canto[122], tuttavia solo con *I sani da legare*, la rivista successiva, si esce dall'ambito un po' angusto dello scenettismo.

In questi anni, in cui gli accesi dibattiti "interni" tra partiti politici del Centro e della Sinistra, ormai sempre più lontana da speranze di palingenesi sociale, non illudono circa la situazione di "stabilità" democratica del paese, in cui la contestazione è ammessa se rinchiusa nello "spazio salottiero", lontana cioè da ogni possibile aggancio diretto con il sociale, ambedue gli spettacoli riescono ad infrangere completamente l'idea di una "rivista" intesa come svago, contrastando il successo sia della "rivista da camera" che di

---

[120] Inizia il sodalizio artistico-affettivo tra Fo e la Rame. Franca Rame appartiene ad una famiglia di attori-guitti, che nel secolo scorso giravano nel Veneto, in Piemonte ed in Lombardia, come compagnia di marionettisti, mettendo in scena anche operette e "drammoni" come il *Diluvio Universale* o *Genoveffa*. A partire dal 1915 i Rame iniziano le rappresentazioni con attori: *La portatrice di pane*, *Maria Stuarda*, trascrizioni popolari dell'*Amleto* o di *Giulietta e Romeo* o "commedioni" improvvisati dallo zio di Franca, Tommaso. Molti dei canovacci custoditi dal fratello di Franca saranno portati "in dote" a Dario Fo quando la Rame, nel 1954, lo sposerà.

[121] Titolo preso a prestito da una rubrica de «l'Unità». Anche per questo spettacolo, come per tutti i successivi le specificazioni riguardanti i ruoli e la formazione delle compagnie sono inserite in Appendice prima.

[122] In ventuno quadri, veniva rappresentata la storia dell'umanità, secondo uno schema da canovaccio. Nella prima parte Fo si esibiva nel monologo di *Caino e Abele*, così come ad Intra e alla radio, ma con un ben diverso impatto dato dalla fisicità del pal-

quella "americana", nonostante si muovano in un orizzonte politico dominato dalla censura di Scelba.

Il dito nell'occhio prevedeva un montaggio aperto, sul modello del *cabaret*, del *bistrot*, dell"avanspettacolo" e del "varietà": gli *sketch* potevano essere recitati anche da un solo personaggio, e in questo caso si aveva una «tiritera affabulante o fitti dialoghi a due, paradossali e regressivi» quasi «goliardate da teatro universitario»[123], secondo il giudizio di Puppa. Per Franco Quadri, invece, le scenette, sebbene sintetiche ed esasperate dalla velocità ritmica dello spettacolo, non sono assolutamente disimpegnate, anzi affrontano risolutamente i problemi della società contemporanea[124].

Cade dunque ogni paragone con l'esperienza di *Carnet de notes* del 1952, uno spettacolo di *cabaret* tutto italiano, recitato da due giovani attori romani e dalla milanese Franca Valeri, già nota per le sue presenze radiofoniche[125]. Il gruppo, con evidente riferimento alla Commedia dell'Arte si denominò: *I Gobbi*[126]. Il loro spettacolo, che ebbe un successo insperato, oltre

---

coscenico. Per le trame di alcuni *sketch* v. BINNI 1975, pp. 199-206. Il testo dello spettacolo è in «Teatro d'oggi» a. II, n. 2, feb. 1954, così come i riferimenti scenografici.

[123] PUPPA 1978, pp. 31-32.

[124] Cfr. QUADRI 1974, in D. Fo, *Le commedie...* , vol. I, cit., pp. VI-VII.

[125] Franca Valeri aveva partecipato al programma *Rosso e nero*, trasmesso alla radio nel 1952.

[126] "I gobbi" era il nome che veniva dato dai figli d'arte agli altri studenti dell'«Accademia d'Arte drammatica», poi assunto autoironicamente dal gruppo di comici, che in origine era formato dagli "scenettisti" romani: Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci e Luciano Salce (il quale nel 1949 raggiunse Adolfo Celi in Brasile). Il "teatro da camera" de «I Gobbi» nacque dalla convinzione dei tre di non possedere un mestiere riconducibile alle regole del "teatro di regia". Partirono, in questa formazione, per Parigi

che in Italia[127] anche a Parigi, tutto sommato si esauriva in una satira superficiale dei miti americani, così come erano visti dalla "nuova" borghesia milanese o romana.

Ma il loro successo ripropose il problema della riapertura culturale dei "teatri di base non testuale" ed in proposito solo alcuni letterati si dichiararono favorevoli alla contaminazione di esperienze italiane ed europee, mentre altri, come Rebora[128], lamentarono l'assenza dell'impianto testuale[129].

Il ritmo veloce dello spettacolo, formato da varie scene, spesso senza alcun collegamento logico è l'unico tratto che accomuna il lavoro de *i tre gobbi* a quello de *i tre dritti* come fu definito, per opposizione, il gruppo di Fo-Parenti-Durano[130]. Mentre il primo spettacolo «finiva con la considerazione: "Vi abbiamo fatto vedere tutte queste cose, ma il mondo va bene lo

---

nel 1949, in una *tournée* al seguito del «Piccolo», e lì conobbero, durante una cena al *Rose rouge* (*cabaret* di Yves Robert): J. P.Sartre, P. Claudel, J. Anouilh, L. Aragon.

[127] *Carnet de notes*, «Studio Eleonora Duse», Roma, 18 dic. 1951. *Il Carnet de notes*, ivi, 19 dic. 1952: lo spettacolo fu portato a Parigi nella stagione 1953-54 alla «*Comédie des Champs Elysées*».

[128] R. Rebora, in «Sipario», mag. 1952, in MELDOLESI 1984, pp. 399-400.

[129] La critica odierna è più cauta nel giudicare l'esperienza teatrale del *cabaret* milanese. Per Luciano Lucignani (in «la Repubblica», 5 ago. 1992) il piccolo schermo poté profittare del materiale offerto da quegli spettacoli, ma il *cabaret* decretò «da se stesso la sua fine quando la maggior parte dei suoi interpreti [scelse] più sicure vie di successo». In parte il critico concorda con Meldolesi nel considerare l'esperienza cabarettistica (milanese, romana, etc.) degli anni 1950-60 come una «quantità di straordinarie esibizioni... fra la rivista, il varietà, la commedia musicale e il teatro di prosa propriamente detto... Niente a che vedere, in ogni caso, col *cabaret* europeo... ». Dunque ci si chiede alla fine se sia esistito in Italia un *cabaret*; forse il tentativo di etichettare l'attività dei vari gruppi o di coinvolgerli in un programma comune di ricerca costringerebbe ad un giudizio intransigente come quello di Umberto Simonetta (in «la Repubblica», 5 ago. 1992) che individua nel *cabaret* milanese, ad esempio, un fenomeno artistico di moda, senza spessore culturale e dunque destinato a declinare velocemente.

[130] Cfr. QUADRI 1974, in D. Fo, *Le commedie...* , vol. I, cit., p.VII.

stesso", *i dritti* chiudevano proclamando polemicamente: "Il mondo va bene così, specialmente per quelli a cui fa comodo"»[131].

Pur dovendo riconoscere una matrice drammaturgica novecentesca "neoclassica" nell'operazione di smitizzazione della storia da parte di Fo e compagni – operazione comune a scrittori come G. B. Shaw, J. Cocteau o J. Girardoux – forse è maggiore l'influenza dell'operazione di straniamento surrealista, comune a forme di commedia come quella dei fratelli Marx, paragone niente affatto svilente se Antonin Artaud riconosceva a *film* come *Animal Crackers* e *Monkey Business* «una magia che i consueti rapporti delle parole e delle immagini di solito non rivelano, tipica di un particolare grado poetico dello spirito che si possa chiamare surrealismo»[132]. Quindi *Il dito nell'occhio* fu una sorta di antirivista, nella quale la storia dell'umanità[133]era rivisitata completamente, secondo un procedimento quasi naturale per Fo; infilando "un dito nell'occhio" alla visione tradizionale della storia, non solo il mito dell'eroe veniva messo in discussione, ma anche tutti quei valori che la D.C. aveva ereditato dalle ceneri del fascismo. Lo schema narrativo era appena accennato, ma la struttura comica veniva rafforzata da *gag* verbali, sullo stile di Campanile di *Vita degli uomini illustri* o *Tragedia in due battute*.

---

[131] VALENTINI 1977, p. 44.

[132] A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, [1968], Torino, Einaudi, 1978, pp. 250-52.

La scena era costituita da una pedana di sei metri, sormontata da un praticabile a forma di parallelepipedo, chiuso per la parte visibile da un sipario giallo che permetteva il cambio di scena a vista. Ai lati del solido, due scale davano accesso al praticabile ed una terza era nascosta dietro il parallelepipedo: in un gioco scenico a due piani, di chiaro stampo elisabettiano, tutto intorno uno sfondo azzurro chiaro, un ciclorama fondale, mentre il resto della scena era rigorosamente bianco[134]. I costumi erano adeguati al ritmo dell'azione: calzamaglia nera per gli uomini e vestiti a gonna larga per le donne, l'aggiunta di un elemento (un peplo, una collana) ne permetteva la caratterizzazione storica. Certamente la scelta del mutarsi d'abito di fronte al pubblico fu di Jacques Lecoq[135], che curò anche personalmente la preparazione mimica di Fo[136]. «Il modello di attore implicito nell'organizzazione

---

[133] Lo spettacolo si apriva al buio, con un attore che picchiava « ...la testa contro una quinta e gridava: "luce", e improvvisamente la scena si illuminava... » (cfr. VALENTINI 1977, p. 40).

[134] Le luci furono curate da Strehler (cfr. IDEM, p. 39).

[135] Allievo di J. Dasté e J. L. Barrault, era giunto in Italia con De Bosio nel 1948, con cui, a Padova, aveva messo in scena *L'Eccezione e la regola* di Brecht e sempre dello stesso autore *Un uomo è un uomo* nel 1952. Una volta rotto il sodalizio con De Bosio, aveva cominciato a lavorare con Strehler al «Piccolo», dove poi fonderà una scuola di mimo nel 1956. Con J. Lecoq il mimo non viene più pensato come forma autonoma, ma come *training* per un attore completo. Alla specificità dell'arte mimica di É. M. Decroux, J. L. Barrault aveva già contrapposto un uso del gesto e del corpo che non estrometteva la parola. Ora mentre M. Marceau tornerà ai modelli ottocenteschi della pantomima, Lecoq continua la lezione del suo maestro, ritornando all'*Ur-mime*, il primo gesto, quello originario. Il mimo può ampliare così il suo linguaggio poichè non è più genere chiuso, ma educazione all'uso del corpo.

[136] Lecoq insegnò a Fo l'uso del corpo come elemento scenografico, valorizzandone gli stessi difetti. Fo farà tesoro di questa lezione: «Noi – dirà riferendosi a sé e ai suoi compagni – abbiamo introdotto il gesto inteso non più come gestire, ma come gestuare... Gestire è fare dei gesti. Gestuare significa costruirli "in". Ogni movimento... è determinante. Significa che se entro in scena secondo una diagonale, il mio discorso va inteso in

dello spettacolo è quello epico. Si tratta di un interprete che manifesta chiaramente il proprio straniamento nel momento in cui mutando d'abito di fronte al pubblico... muta scena e periodo storico... Lecoq... riesce a dare un aspetto di meccanismo geometrico perfetto ad uno spettacolo che altrimenti poteva correre il rischio di una eccessiva frantumazione»[137].

Le scene, che si susseguivano con un ritmo incalzante, partendo da una irriverente metafora della creazione del mondo, rappresentavano l'antico Egitto con gli schiavi, costretti al lavoro alle piramidi, come in una illustrazione della poesia di Brecht: *Domande di un lettore operaio*. Poi con i Greci all'assedio di Troia si parodiava l'"eroe" mitologico, con Ulisse, in realtà un incapace, i cui astuti consigli, fino allo stratagemma del cavallo, erano suggeriti da un soldato un po' goffo (impersonato da Fo), che costituiva un esempio di balordo-testimone dell'arroganza del potere. Si continuava con la lotta tra Oriazi e Curiazi, pantomima di una partita di *baseball*, per poi raccontare delle Crociate, in cui Jaufré Rudel, inebetito d'amore, non si accorge degli intrighi speculativi di Pietro l'Eremita; così, in crescendo, fino a giungere al Risorgimento, si chiudeva la prima parte[138]. Nella seconda il tor-

---

un certo senso; se entro frontalmente assume un altro significato. Chi ricorda *Il dito nell'occhio*, sa in che modo a me e ai miei amici piaceva far uso del mimo: anzitutto come gusto stilistico e per se stesso... e poi come applicazione di tale fredda geometria di gesto a fatti e avvenimenti della realtà di tutti quanti... » da *Una storia di ricerche tra politica e costume* , a c. di G. Bartolucci, in «Sipario», dic. 1962.

[137] COPPA-NEPOTI 1982, p. 35.

[138] Per i dialoghi straniati, a tema fisso, notevole è quello tra un questore romano e una cristiana condannata a morte: «(Quest.) ...Libertà! Voi siete liberi di pensarla come

mentone contro i nuovi miti della società italiana investiva i cantanti (il *festival* di Sanremo era nato nel 1950), i *film* americani, i Krupp[139], la ricostruzione del dopoguerra italiano, la scalata dell'Himalaya con la scoperta in cima dell'ubiquo Andreotti (poi sostituito con la Lollobrigida, dopo l'intervento della censura), filmato dalla «Settimana Incom» mentre elargisce un premio governativo agli scalatori. L'ultima scena è in un giardino zoologico, dove animali-attori, composti mimicamente a mo' di macchina da presa, avanzano filmando il pubblico. Nel complesso, dunque, la successione temporale si prestava al racconto di una storia grottesca, vissuta da antieroi, in una sorta di spettacolo nello spettacolo, in realtà ironizzando sul rapporto finzione-realtà[140]. Nonostante fosse stato rappresentato in piena estate, lo spettacolo ebbe un successo di pubblico e di critica[141] tale da continuare con una *tournée* di tre mesi.

---

volete, ma non dovete convicere gli altri a pensarla come voi, altrimenti dove andrebbe a finire l'ordine?... Per esempio nel mio piccolo anch'io sono contrario a certe manie dell'Impero... Ma non lo vado a raccontare in piazza... Filosofia ci vuole, bambina, filosofia! I Greci ce l'hanno insegnata così bene... leggi Platone... leggi Aristotele... leggi Aristarco... (*Riprendendosi*) No, no, no, Aristarco no, quello non c'entra». Il dialogo era in realtà un pretesto per poter parlare delle disavventure del critico cinematografico Aristarco, arrestato da poco per vilipendio alle forze dell'ordine».

[139] Rappresentati come pescecani dell'industria, i Krupp, fanno scoppiare guerre solo per vendere armi sempre più micidiali, fino ad ipotizzare la conquista della luna per bombardamenti strategici.

[140] Per le "suggestioni" strehleriane, cfr. MELDOLESI 1984, p. 328, n. 50.

[141] N. Chiaromonte, in «Il Mondo», 16 febbraio 1954: « ...successo ben meritato. La collaborazione fra gli autori e il mimo Jacques Lecoq dà allo spettacolo un'unità di stile che lo mette... molto al di sopra degli spettacoli del genere... ». Per il critico la satira degli *chansonniers* si è trasformata in questo «umor nero tinto di rosa» della pratica esistenzialista di Agnès Capri fino a diventare una comicità astratta senza più rappresentazioni di giusto o di ingiusto, ma dell'universale assurdo. L. Cocheo, in «Teatro d'oggi», feb. 1954: «Questo *Dito nell'occhio* crea lo spettacolo dell'osservazione acutissima... filtrata

Nel frattempo la storia del nostro paese continuava con le sue avventure elettorali: nel 1952 malgrado la forte opposizione laica, la legge De Gasperi-Gonella fu approvata e le elezioni del 7 giugno 1953 si svolsero in pieno clima di guerra fredda[142]. La classe imprenditoriale riconquistava il potere, imponendo forti limitazioni alle associazioni operaie e sindacali[143] .

Nel marzo 1953, giunta in Italia la notizia della morte di Stalin, il P.C.I. si mise a lutto: «È morto l'uomo che più ha fatto per la liberazione del genere umano», titolava «l'Unità», il 6 marzo 1953. Stalin era stato sempre rappresentato come colui che aveva portato a soluzione i problemi della democrazia e della giustizia sociale nella società russa; inoltre la tradizione di adulazione acritica verso i dirigenti sovietici venne trasposta fin troppo facilmente in Italia nei confronti di Togliatti, secondo la testimonianza di Ignazio Silone[144]. Il partito comunista adottò, così, in quegli anni il centralismo democratico della Terza Internazionale, proibendo di fatto ogni opposizione

---

attraverso l'analisi dei fatti storici o contingenti che porta sui piani di una visione elementare, scarnita, spesso crudele... E dietro una apparente frammentarietà... possiede una completezza contenutistica difficilmente reperibile persino in operazioni culturali di maggiori pretese... ». V. Pandolfi, in «Teatro d'oggi», marzo 1954: «Non interessa molto fare il conto dei precedenti di questo genere teatrale... *Il dito nell'occhio* è un sintomo rassicurante: il tragicomico delle vicende pubbliche italiane è giunto ad un punto tale che il giudizio non può più venire imbrogliato... ». Più preciso nel giudizio Dario Fo che, dopo dieci anni, commentando lo spettacolo, creava una demarcazione netta fra le avanguardie teatrali del periodo e il lavoro della compagnia, partendo dalla convinzione che in Italia non sia mai esistito un *cabaret* di respiro europeo, e collegando indirettamente la matrice di questo spettacolo al teatro espressionista (Le critiche allo spettacolo sono riprese in ARTESE 1977, pp. 33-35).

[142] Claire Boothe Luce, nuova ambasciatrice americana in Italia, paventava, nel caso di una perdita democristiana, l'avanzata dello "spettro" comunista.

[143] E. Pugno, S. Garavini, *Gli anni duri alla Fiat*, Torino, Einaudi, 1975, *passim*.

organizzata al suo interno, mentre accentrava il potere nella persona del segretario[145]e accentuava, in questo modo, i caratteri di monolitismo delle strutture. In tale situazione di irrigidimento culturale, nel 1954 Scelba, tornò trionfalmente al governo come presidente del Consiglio e ministro degli Interni.

Per il momento storico in cui si presentava, il secondo spettacolo de *i tre dritti* era di un'audacia spericolata. In un simile clima sociale, qualsiasi espressione minimanente anticonformista rischiava la censura, motivo per cui i rappresentanti della compagnia erano stati costretti ad un sorta di prova generale da cui il copione era uscito completamente massacrato[146].

Eppure negli anni dal 1949 al 1954 si era creduto nella possibilità di creare un teatro nazionale da affiancare alla politica culturale del P.C.I., promuovendo il "teatro di cronaca" soprattutto in provincia, con spettacoli rievocativi della Resistenza, tenuti per lo più in Emilia, organizzati anche da gruppi di dilettanti.

---

144 G. Bocca, *Palmiro Togliatti*, Bari, Laterza, 1973, p. 586.

145 L'unica corrente di opposizione era diretta da Pietro Secchia, uno dei dirigenti nazionali, il quale, criticando le scelte togliattiane tra il 1943 e il 1948, reclamava una maggiore attenzione verso la classe operaia, nel gioco dialettico tra base e vertici. Ma coinvolto indirettamente in una fuga di documenti, fu costretto ad autocensurarsi e venne retrocesso a segretario di partito in Lombardia.

146 «La nostra vera svolta, quella che davvero ha contato, noi l'abbiamo fatta proprio allora. Ogni sera c'era in sala un commissario che controllava parola per parola il testo, e il ministro dello Spettacolo ci faceva saltare le piazze... i vescovi, tipo quello di Vicenza, davano ordine alla questura che si strappassero i nostri manifesti dalle città... sulle porte delle chiese, nel bollettino degli spettacoli sconsigliati c'era sempre *Il dito nell'occhio*», F. Rame, in ARTESE 1977, pp. 30-35.

I redattori della rivista «Teatro d'oggi» fra cui Sartarelli e Pandolfi avevano incoraggiato le prime esperienze di "teatro di massa" e successivamente gli studi sul "teatro popolare", nel tentativo di realizzare la lezione gramsciana; ma quando Togliatti smise di appoggiare queste nuove esperienze appena esse abbandorano la loro matrice populista per farsi esperienze di massa, queste furono relegate sempre più all'interno delle varie feste di partito. Toccherà in anni recenti proprio alla borghesia il compito di realizzare il nazional-popolare attraverso la TV e i *mass-media*, dopo aver mutuato da quegli spettacoli il linguaggio immediatamente accessibile, censurandone allo stesso tempo i motivi polemici.

I sani da legare del 1954 vide incrinarsi il sodalizio tra i tre coautori[147]: Durano partecipò allo spettacolo in veste di solo attore, ma al gruppo si aggiunsero nuovi componenti, Giancarlo Cobelli, Luisa Rossi, Graziella Galvani e Carlo Mazzano. Lo spettacolo raccontava, attraverso vari momenti[148], lo scorrere di una giornata in una grande città del Nord, forse Milano. Sul tema si inserivano i vari *sketch* a chiave: quello sulla manipolazione dell'opinione pubblica da parte dei giornalisti, in cui un Orio Vergani dalla

---

147 Fo continua il suo apprendistato come scrittore, in maniera ancora informale, ma supportato da un notevole intuito di mestiere. Sono del 1954 certe sue affermazioni sul lavoro di scrittura teatrale per molti versi affini alle dichiarazioni di Brecht: «Omero e la Bibbia non sono meno utili, per ricavarne motivi e contrasti umoristici... ». Dal primo colloquio fra Meldolesi e Fo, 5 apr. 1976 (cfr. MELDOLESI 1978, p. 42).

148 In ventiquattro quadri, suddivisi in due tempi, si rappresentano « ...personaggi-categorie sociali estremamente differenziati che iniziano la loro giornata... ». Il soggetto

sdraio di casa propria dètta una corrispondenza dall'estero, o quello sulla falsa-coscienza borghese, in cui signore "bene", un po' annoiate, si danno alla beneficenza per distrarsi. Le due storie più compiute sono anche quelle che destarono maggiore sospetto fra i "benpensanti". La prima racconta di un disoccupato che tenta di farsi assumere da una grande azienda: in un'acre parodia della concezione "fordista", Fo ed altri attori in tuta da operai glorificano, cantando, i pregi della catena di montaggio[149]. La seconda storia, intitolata *Il compromesso*, finì con l'irritare anche parte dell'ortodossia comunista: ambientata in U.R.S.S. subito dopo la morte di Stalin, narra di uno scienziato, accusato di tradimento nei confronti del regime, che implora la morte dal figlio stesso e sta per riceverla, quando, in una risoluzione improvvisa dell'azione, un personaggio-regista compare in scena (che si rivela essere quella di un *set* cinematografico) a smascherare la finzione, augurandosi, con tale espediente, di non incorrere in veti censori[150].

La scena era costituita da un palcoscenico a forma di ferro di cavallo, diviso in settori azionati da siparietti. Nel sipario centrale alcune tendine in-

---

è la grande città, gli oggetti un'umanità piena di ansie e difficoltà, "sana da legare", come suggerisce il titolo (cfr. COPPA-NEPOTI 1982., p. 37).

[149] Fo 1974b, p. 46.

[150] N. Chiaromonte, in «Il Mondo», 5 apr. 1955, così commentava: «Il sinistrismo già molto equivoco ne *Il dito nell'occhio* diventa qui una malafede patente, per non dire sfacciata. Valga per tutte la scena intitolata "Il compromesso"... Perché... l'inventore della trovata era perfettamente cosciente di stare giocando un gioco pericoloso: satireggiando... non già la censura o i registi borghesi, ma proprio i fatti di casa propria, vogliam dire "progressisti"... Il nostro satiro lo sa benissimo, e ci gioca, ben sapendo anche che quel gioco sul fil del rasoio provocherà un leggera vertigine ai compagni, giù in pla-

dividuavano dei *loci* nei quali si svolgevano le diverse azioni. Di nuovo l'organizzazione dello spazio riecheggia il teatro elisabettiano, ma la scelta di creare dei luoghi deputati giustapposti in maniera paratattica è di ascendenza medievale[151]. La soluzione di Fo permetteva di sviluppare l'idea di Lecoq di servirsi dei corpi degli attori come elemento scenografico, con gesti marionettistici e trovate *absurdiste* alla maniera francese[152]. Dallo stile della recitazione traspariva l'insegnamento dei lavori del «Piccolo», in un comune rifiuto del naturalismo e del distacco della quarta parete. In realtà preziosa per questi due spettacoli fu anche la lezione di Parenti[153].

La critica, nonostante il mancato successo di pubblico, dimostrò di comprendere l'anticonformismo dello spettacolo: per Luigi Cocheo ad esempio la "rivista" «riesce a penetrare in profondità, affrontando direttamente e con

---

tea. Poi inventa la battuta finale e salta giù dal suo filo... Ma se crede che noi crediamo che lui ci crede, sbaglia» (ripreso in ARTESE 1977, pp. 30-31).

151 COPPA-NEPOTI 1982, p. 37: «Ugualmente, se i siparietti possono essere emblemi di tanti teatrini nei quali agiscono e folleggiano i "sani da legare", si può ipotizzare per lo scenografo Fo un'altra ascendenza, supponendo che egli riprenda il modello rinascimentale dello spettacolo di corte in cui il principe, seduto in fronte alla scena, in questa rimirava se stesso come in uno specchio enfatizzante».

152 VALENTINI 1977, p. 48.

153 La sua partecipazione alla messinscena del 1947, dell'*Arlecchino servitore*... di Goldoni, in compagnia con M. Moretti, A. Battistella, E. Zareschi ed altri, per la regia di Strehler, fu un'esperienza determinante per l'assorbimento di una pratica "attorale" innovativa rispetto alla tradizione, in uno spettacolo di importanza fondamentale in cui alla bravura di Moretti si univa lo sperimentato mestiere dei *clown* Casavecchia, traducendosi in una «pirotecnia di immagini in moto... il segreto stesso del teatro» (cfr. Strehler, dal programma di scena). G. Folena avrebbe poi studiato il testo del Goldoni come un «inveramento della lingua comica» e si rimane sorpresi dalla concordanza dei risultati di questi studi con le soluzioni di regia di Strehler (G. Folena, *Il linguaggio di Goldoni: dall'improvviso al concertato*, in «Paragone», 1957, n. 94; poi con il titolo *Un superdialetto teatrale: Goldoni,* in (a c. di G. L. Beccaria) *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, p. 59 e sgg.).

energia l'argomento scelto di volta in volta»[154]. Il più attento critico di questi anni di transizione per il teatro italiano, Pandolfi, tratteggia il profilo dei tre comici, parlando di un loro umorismo «che ha dietro di sé una esplicita origine morale che... testimonia di una loro fiducia in certi valori della lotta per affermarli, attuata con la demolizione dei falsi... [rappresentando] a buon diritto la protesta morale di vari strati dell'opinione pubblica... »[155]. Per finire un critico d'eccezione come Salvatore Quasimodo parlò di una « ...forma di teatro popolare basata sulla convergenza del lavoro di regia e della stesura di un testo collettivo»[156].

Per comprendere le difficoltà che incontrò lo spettacolo è necessario fare riferimento alla situazione della giovane regia italiana e ai suoi rapporti con la cultura "progressista". Sebbene Vittorini indicasse nella "rivista" la forma di spettacolo teatrale adeguata ai nuovi tempi, tale che il teatro di prosa avrebbe dovuto cedere il suo primato, la scelta della giovane regia italiana, come sappiamo, fu opposta. Oltre che per le esperienze dei registi «a spettacolo unico» come Visconti ed Eduardo, la regia critica in questi anni si qualificò secondo uno schema di «doppio percorso»[157], in cui il senso si sdoppiava e a quello testuale si aggiungeva l'altro della rappresentazione, crean-

---

[154] L. Cocheo, in «Teatro d'oggi», lugl.-ago. 1954, in ARTESE 1977, p.32.

[155] V. Pandolfi, *Storia del teatro drammatico*, Torino, UTET, 1964, in ARTESE 1977, pp. 32-33.

[156] S. Quasimodo, in il «Tempo», 1 lugl. 1954, ripreso in ARTESE 1977, p. 32.

[157] Le due definizioni sono di MELDOLESI 1984, pp. 278-91.

do nella messinscena due spettacoli simultanei o due percorsi di lettura per il pubblico e per lo stesso regista.

Il regista profittava dei "vuoti" del testo per affermare la sua lezione[158], in un percorso di rilettura dell'opera secondo la propria presenza demiurgica e l'ispirazione filosofica del presente. Ma non poté avvenire in Italia quanto avvenne nella repubblica di Weimar, nonostante le sperimentazioni del dopoguerra e la difficile situazione economica, perché la regia critica, piuttosto che valorizzare la lezione delle avanguardie espressioniste primonovecentesche da Artaud a Mejerchol'd, da Piscator a Copeau, a Brecht, preferì assumere posizioni di idealismo solipsista.

Vi era una consonanza profonda, ad esempio, tra Strehler e De Bosio[159], essi vivevano entrambi una fase retrospettiva in cui riproponevano il loro malessere giovanile legato agli anni del fascismo, tentando un recupero straniato della poesia storica, rispettivamente, di Goldoni e di Ruzante, in un processo di attualizzazione "controllata" per sfuggire al pericolo di uno scadimento in un teatro di consumo. E, così, questa categoria di registi non si rese antagonista al teatro come istituzione e ai suoi rapporti di produzione e

---

[158] L'autonomia registica poteva certo meglio spaziare nel recupero dei classici, che confrontandosi con opere coeve.

[159] Gianfranco De Bosio, veronese, appena liceale già indirizzò i suoi studi verso la ricerca delle matrici popolari del teatro, interessandosi in particolare a Ruzante, di cui scrisse un commento. Nel contempo intraprese l'attività teatrale, ma non partecipò, una volta iscritto all'università di Padova, al teatro dei G.U.F. Antifascista e cattolico convinto, negli anni della Resistenza, si era legato ai G.A.P. veneti, gli unici a prevalenza non

distribuzione, anzi riuscì a conquistarsi per molti anni uno spazio non intaccabile dalla sfavorevole congiuntura economica degli anni Cinquanta, che provocò un conseguente rincaro dei costi dei biglietti e una notevole contrazione del numero degli spettacoli: motivi per i quali la stessa compagnia di Parenti fu costretta a sciogliersi[160].

Il teatro d'attore non riuscì, ancora una volta, ad emergere dal suo ruolo di subordinazione al testo e al regista. Pandolfi, a questo proposito, entrò in aperta polemica con Grassi: «L'obiettivo del "Piccolo" era ben diverso, far vivere un teatro con le sovvenzioni ministeriali, con l'appoggio della critica milanese, con il concorso del pubblico. A questo scopo niente di rivoluzionario, ma brillanti prestazioni registiche di testi culturalmente inappuntabili»[161]. Il critico in tal modo denunciava una certa acquiescenza verso il potere, la ricerca dell'appoggio ministeriale, del consenso della critica e del pubblico, come tanti fattori condizionanti e limitativi della creatività. "Riviste" come *Il dito nell'occhio* e *I sani da legare* invece, procedendo in senso contrario rispetto a simili orientamenti, furono uno stimolo felice anche se di limitata esperienza, e operarono un intervento non conformistico nel panorama culturale del tempo.

---

comunista: con Otello Sarzi (amico dei fratelli Cervi). De Bosio fu uno dei pochissimi teatranti che combatté sul campo contro i nazi-fascisti.

[160] I tagli deflazionistici colpirono le posizioni culturali extraproduttive, i "teatri di base", di cui si è detto, e infine il "teatro di scenetta" e quello di "massa".

[161] V. Pandolfi, in *Vita privata del regista*, 28 giu. 1957, ripreso in MELDOLESI 1984, p. 362.

Fin dagli esordi, Fo evidenzia già delle costanti della sua personalità artistica, nel proporre un'idea di spettacolo, che giunga ad un pubblico eterogeneo, e nel gusto per la totalizzazione: esempi questi che, con un certo azzardo, potrebbero far pensare alle messinscene di Piscator degli anni Venti. Ma al di là dei paragoni imperfetti, visto che un suo preciso rapporto col "politico", in questi anni, non si è ancora definito, sembra che egli preferisca sperimentare la forza d'impatto dei suoi spettacoli in base alle reazioni del pubblico: «Si potrà obiettare che è una strada, questa, molto pericolosa: l'autore tende così a far concessioni al gusto... del pubblico»[162], ma è anche una strada dialettica che non impone mai il "prodotto" teatrale[163].

«Fo era partito dal personaggio mitico del fabulatore, lo aveva frantumato nel gusto di far teatro senza sosta... »[164], aveva creato dei rilievi umani, delle intuizioni piuttosto che dei personaggi compiuti. Forse anche per questo ruppe il sodalizio con Parenti, nel tentativo di creare un personaggio contemporaneo e credibile, ci proverà con la partecipazione a *Lo svitato*, il film di Carlo Lizzani, di cui sarà anche co-sceneggiatore, con Augusto Frassineti e Mida[165].

---

[162] Da un foglio sparso di quegli anni, in «Archivio Fo», s.d.

[163] Uno degli ultimi spettacoli di Fo: *Zitti! stiamo precipitando!* (1990), dopo i primi tre mesi di repliche ha subito una riscrittura quasi strutturale.

[164] MELDOLESI 1978, p. 54.

[165] La prima esperienza cinematografica di Fo era avvenuta nel 1953 con la sua partecipazione in uno *sketch* de *Il Rosso e il nero* di D. Paolella.

«La grande lezione è avvenuta grazie ai due anni trascorsi a Roma come sceneggiatore», il riferimento di Fo[166] è a quel lavoro di scambio e agli insegnamenti ricavati dal sodalizio con i registi e gli sceneggiatori con cui verrà a contatto nell'ambiente cinematografico della capitale: Pinelli, Pietrangeli, Emmer, Lizzani[167], Age, Scarpelli e Ettore Scola. Per Fo questo periodo sarà assolutamente propedeutico al lavoro in teatro: «Conta molto» – afferma Fo – «per la [scelta della] sintesi, la chiave, la velocità, il ritmo, il taglio delle scene... soprattutto preparare le macchine drammaturgiche che scatteranno in seguito»[168].

Ma ancor prima del trasferimento definitivo nella città[169], Fo aveva stretto con Lizzani un sodalizio che sfocierà nella collaborazione al film-commedia del 1956[170]. Le due personalità artistiche, così peculiari nella loro diversità produrranno un lavoro di scrittura, che risentirà del tentativo di mediazione, risultando in parte disorganico. In particolare la tendenza al bozzettismo di Lizzani incontra la decisa avversione di Fo verso ogni forma di neo-naturalismo. Fo, convinto di dover creare un personaggio comico che

---

166 ALLEGRI-FO 1990, p. 92 e sgg.

167 Fo aveva conosciuto Lizzani durante gli anni del dopoguerra, mentre il giovane regista lavorava a *Il sole sorge ancora* (VALENTINI 1977, p .27).

168 MELDOLESI 1978, p. 54.

169 Fo si trasferisce a Roma con la moglie Franca Rame nel 1955.

170 Al tempo Lizzani è un regista già affermatosi col cinema neorealista: oltre al già citato *Il sole sorge ancora* aveva diretto *Cronache di poveri amanti* dal romanzo di Pratolini, diventando un punto di riferimento culturale a sinistra.

si evidenzi come "tipo" minore del *Monsieur Hulot*[171], dà vita a una sorta di soldato *Šveik* che con il suo agire candido e scoordinato tenta di rovesciare il contesto dato dalla speculazione economico-capitalistica in atto a Milano. Il riferimento a *I sani da legare* è palese, ma la forza dissacrante e polemica del comico non riesce in questo caso ad emergere. La recitazione di Fo è neutralizzata dal ritmo cinematografico, troppo veloce rispetto a quello teatrale, e il film non risulterà divertente[172]. Ma Fo non si arrende, continua a lavorare con altri autori e come *gagman* alla Ponti-De Laurentis.

La seconda sceneggiatura realizzata è per un film di Pietrangeli del 1957: *Souvenir d'Italie*[173]. Anche in questo caso il lavoro di sceneggiatura sarà frutto di una collaborazione tra Fo e il binomio Age-Scarpelli. Sia il giudizio di Lizzani che quello di Age concordano nel descrivere Fo come uno sceneggiatore più che meticoloso, quasi pignolo[174].

Per altri lavori cinematografici, scarsamente significativi, è sufficiente la semplice citazione: *Rascel Fifì* (1957), diretto da Guido Leoni, con Renato Rascel e Franca Rame e la commedia *Nata di Marzo* del 1958, per la regia

---

171 Il personaggio è Achille, eccentrico fattorino *factotum* di un quotidiano della sera, sempre alla ricerca dello *scoop* nella Milano del miracolo economico. Ricordiamo tra gli interpreti del film Franca Rame, che rappresenta *l'alter ego* di Achille e che inaugura così il suo personaggio di svampita dalla comicità stralunata e pungente.

172 Morando Morandini ne scriverà: «L'impostazione che Dario Fo ha dato al suo *Svitato* ha risentito degli squilibri registici... Non riesce ad essere nè comico nè patetico... » (cfr. VALENTINI 1977, p. 53). Solo Franca Rame si salverà dalle "stroncature" per i tempi perfetti di una recitazione che già avevano contraddistinto la sua partecipazione alle "riviste".

di Pietrangeli, con Gabriele Ferzetti. Fo decide a questo punto di abbandonare il cinema non solo per lo scarso successo dei *film* ma anche a causa dei vincoli imposti dalla distribuzione, soggetta, più di quanto avvenisse per il teatro, alle leggi di mercato[175].

1.5. IL COMICO DELL'ARTE.

Nel 1957 Franca Rame era stata scritturata all'«Arlecchino»[176] per uno spettacolo, composto da quattro farse di vari autori: A. Cechov, G. Feydeau e E. Labiche[177], il cui titolo era *Non andartene in giro tutta nuda*, e fu assistendo a quello spettacolo, che Fo decise di chiudere con il cinema e tentare nuovamente l'avventura teatrale, confrontandosi con il genere farsa.

Nell'estate del 1958 la famiglia Fo-Rame si trasferisce nuovamente a Milano. L'attore e la sua compagna porteranno in scena al «Piccolo» una se-

---

[173] Il *film*, girato sul lago di Garda, vedeva fra gli interpreti tutti attori di successo come De Sica, Sordi, Ferzetti, Cifariello, Girotti. Anche Fo avrà una piccola parte.

[174] VALENTINI 1977 p. 54.

[175] Fo ritornerà al cinema solo nel 1989 in *Musica per vecchi animali* di Stefano Benni. Cfr. ALLEGRI-FO 1990, p. 94.

[176] Questo teatro nasce a Roma come luogo di incontro per letterati e scenettisti, fondato da P. de Martiis, A. Bonucci e V. Caprioli. Quest'ultimo, come studente dell'«Accademia d'Arte drammatica», aveva partecipato a veri e propri "controcorsi" animati da Gassman, Squarzina, Salce e Celi. E l'esperienza dello scenettismo d'accademia fu propedeutica alla tradizione italiana degli *sketch* cinematografici. Tra gli animatori del teatro vi fu anche Ennio Flaiano.

[177] La compagnia era formata fra gli altri da Franca Rame, Giusi Raspani Dandolo, Carlo Hintermann, Gianni Agus, Valeria Moriconi (ALLEGRI-FO 1990, p. 95).

rie di farse dal titolo *Ladri, manichini e donne nude*[178]. Molti critici hanno considerato lo spettacolo come la risposta italiana agli Jonesco e agli Adamov, per la sua comicità gelida che però si mescola con il linguaggio popolare e con i meccanismi delle farse all'italiana[179].

Fo, ormai in veste di capocomico, aveva fondato *de facto* con la moglie una compagnia in cui egli stesso curava la regia degli spettacoli. Dalla breve dimensione dello *sketch* si passa al testo o meglio a più testi tutti accomunati da un unico stile.

Tra questi, *Non tutti i ladri vengono per nuocere* è una *pochade* a chiave doppia: un ladro nell'esercizio della sua "professione", viene sorpreso dal padrone di casa rientrato segretamente con la sua amante[180].

L'espediente su cui si fondano tutti gli equivoci della commedia è dato dalla tirannica gelosia della moglie del ladro, la quale lo controlla con continue telefonate. La duplicazione dell'equivoco si ha con il sopraggiungere della moglie del proprietario, accompagnata anche lei dall'amante, che si scopre essere a sua volta marito dell'amante del proprietario; infine complica ulteriormente la situazione la moglie del ladro, venuta a meglio controllare il

---

[178] Dario Fo ricorda che le fonti principali dei testi sono contenute nei canovacci della famiglia Rame.

[179] Le quattro farse più altre appartenenti a *Comica finale*, possono esser lette in D. Fo, *Teatro comico*, [1962], Milano, Garzanti, 1971 e in. D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol.VI, cit., 1984. L'edizione Einaudi ripropone i testi editi da Garzanti, con l'aggiunta di alcune canzoni e ballate dell'autore (la prima edizione de *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano* è in «Sipario», n.!148-49, ago.-sett. 1958, pp. 66-72).

[180] Fo 1962, pp. 97-134.

marito. L'equivoco non ha risoluzione perché ognuno dei personaggi preferisce che gli "illeciti" rapporti non si svelino, giocando su consumate ipocrisie di coppia.

L'uomo nudo e l'uomo in frack è una farsa musicale che si apre con un cantato corale alla maniera brechtiana[181] e continua con un dialogo fra due spazzini, fino alla comparsa in scena di un bidone da cui emerge un uomo nudo, con tanto di cilindro in testa ed un orologio d'oro al polso, il quale racconta ad uno degli spazzini una storia di adulterio non consumato. L'uomo è un ambasciatore fuggito dal letto di una gentildonna e spetterà al netturbino-Fo adoperarsi per procurargli un frac da indossare. La totale e paradossale mancanza di *climax* nella prima parte dell'azione fa pensare alla rappresentazione illogica e consequenziale di Beckett e del suo *Godot*.

Gli imbianchini non hanno ricordi viene definita dallo stesso autore una farsa per *clown*. In una «sequenza oniroide, dove sfilano in scena delle scale... con l'incrociarsi tra un manichino imbalsamato e un imbianchino idiota che si finge morto, con iniezioni praticate... su posteriori scambiati»[182] si innestano gli elementi clownistici. Il manichino è l'oggetto-tema che collega le diverse scene: due falsi imbianchini capitati in casa di una signora, trovando il marito di lei imbalsamato, credono di averlo ucciso per errore. Da questo momento l'azione si apre al gioco dei travestimenti tra morti veri e presunti,

---

[181] Fo 1974b, p. 51.

finché la puntura di un liquido, con cui quotidianamente la donna mummifica il marito, per sbaglio la colpisce. Il marito libero e redivivo, con i due imbianchini, troverà il favore di tre belle ragazze.

I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano è un atto unico che può considerarsi un attraversamento dal genere farsa al genere commedia[183]. L'ambientazione è in una sartoria dove, in un perfetto stile *Gran Guignol*, i personaggi diventano carnefici e vittime, in un rimbalzare di ipotesi di colpevolezza. C'è una cantina dove si sotterrano cadaveri su iniziativa della giovane padrona dell'*atelier*, che ha fondato una originale società pro-divorzio: in assenza di leggi, la separazione dal coniuge si pratica eliminandolo fisicamente con confetti – in realtà minuscole cariche di tritolo – che scoppiano a contatto con i succhi gastrici. Un uomo in abiti settecenteschi si fa passare per un ragioniere del dazio costretto ai travestimenti da un capufficio dispotico, ma alla fine si rivela essere un sergente di polizia "in borghese", incaricato di indagare sugli omicidi.

Inoltre, da un magnetofono, occultato nel fondo-scena, giunge la voce di un "cadavere in *tight*": il morto, in un crescendo pantomimico, prenderà a girare per la scena, trasportato, come una marionetta, su una poltrona manovrata a distanza mediante un sistema di fili. La macchina scenica presenta

---

[182] PUPPA 1978, p. 33.
[183] FO 1962, pp. 175-206.

molti degli ingredienti abituali del genere: il travestimento, la metamorfosi con "incroci" già presenti nelle altre farse (vivo-morto, uomo-donna, ecc.)

L'agnizione esplode alla fine di ogni sequenza per essere puntualmente smentita. Lo spazio scenico diventa il contenitore di passaggi repentini degli attori: comparse-scomparse dei vari personaggi, ridotti al ruolo di puri "attanti", quasi come nelle sequenze oniriche. Il lessico, basso e gergale, per una precisa scelta di attacco alla lingua letteraria della tradizione teatrale novecentesca, provocò aspre polemiche da parte della critica "idealistica"[184]. Molti critici non colsero il rapporto polemicamente istituito tra il piano parlato, volutamente dimesso, fermo al luogo comune, alla tautologia, e le frequenti citazioni dagli stereotipi del quotidiano: un metalinguaggio che si fa parodia del luogo comune, della frase pigramente idiomatica, dotandosi di un nuovo valore semantico, che raddoppia e strania il precedente. Il riferimento esplicito – secondo Puppa[185] – a Jacques Tati e al suo *Mon oncle* del 1958 richiama il modello di *Mn. Hulot*, non tanto per la somiglianza somatica fra i due attori, quanto per il comune gusto analitico dell'osservazione del quotidiano. Anche gli oggetti, della scena, fra i più banali e generici, mostrano una impensabile capacità di trasformazione, quasi animistica[186]. Sul piano corporeo da un lato si assiste ad una serie di *gag* fisiche dell'attore Fo in

---

[184] Roberto Rebora parlò di una assenza di autonomia letteraria. Cfr. R. Rebora, in «Sipario», n. 151, nov. 1958, ripreso in ARTESE 1977, pp. 21-23.

[185] Cfr. Puppa 1978 p. 34 e sgg.

contrasto con le battute di cui rovesciano il senso, dall'altro ad una gestualità autonoma e oppositiva rispetto al parlato[187].

La scena finale che prevede la morte di tutti i personaggi ricompatta il reale con la soluzione "classica" dell'equivoco, ma giunge dopo una fittissima disgregazione del racconto in pause, riprese, andamenti circonlocutori, vuoti, secondo una crescita esponenziale dei temi dell'azione.

Le farse risentono dei meccanismi della *pochade*, alla maniera di Feydeau (con i classici inseguimenti, le entrate e le uscite dei personaggi) e di Labiche (con le sue danze marionettistiche, gli incidenti e gli scambi di identità). Il successo dello spettacolo fu notevole, anche se l'entusiasmo dei critici di Sinistra non era giustificato da nessun particolare impegno politico di Fo, ma nasceva piuttosto dalla carica di novità data dalla recitazione antinaturalista e dal rifiuto di ogni retorica.

Si afferma dunque un teatro che ha un rapporto quasi conflittuale con la letteratura, e cade così il parallelismo espresso da più parti fra il "surrealismo" di Fo e quello di un Ionesco o un Adamov: la seconda avan-

---

[186] La defunzionalizzazione dell'oggetto è un tratto coerente e peculiare del teatro di Fo, presente anche nelle successive commedie.

[187] ALLEGRI-FO 1990, pp.47-49: « ...quando lavoravo con Lecoq e mettevamo in scena *Il dito nell'occhio*, tutti noi facevamo esercizio: fiato, respiro, acrobazia, manipolazione... Forse con un pò di presunzione ci permettevamo di confutare a Lecoq l'usodi un sistema... si preferiva riferirci ad una maggiore libertà espressiva piuttosto che a codificare gestualità... e stereotipi mimici... Noi stessi siamo stati suoi maestri sicuramente nel realizzare uno stile di improvvisazione e di impiego dei suoni e della voce... in alternativa alla gestualità».

guardia francese aveva fondato un teatro "di parola", al contrario di Fo che puntava al massimo sviluppo dell'azione.

Fo prosegue con le farse mettendo in scena al «Teatro Stabile» di Torino: *Comica finale*[188] nella stagione 1958-59, e riprendendo successivamente, anche *Ladri, manichini e donne nude*. Firmerà la regia anche De Bosio, da un anno direttore dello "Stabile torinese", di cui aveva cercato di innovare il repertorio, puntando su un teatro di ricerca intorno al nazional-popolare e seguendo il filone della coralità recitativa della Commedia dell'Arte. Come spettacolo di esordio fu scelto *Bertoldo a corte* di Dursi, per l'anno successivo, vista anche la presenza di Fulvio Fo come organizzatore degli spettacoli teatrali, De Bosio scelse come collaboratore Dario Fo.

Le fonti di *Comica finale* erano nel baule di copioni per attori e marionette dei Rame, ma solo la *Marcolfa* fu quasi completamente trascritta. Già all'apertura del sipario, con la scenografia sostituita dalle quinte colorate alla maniera del teatro dell'Arte, con l'irrompere della carovana di comici guidati da Fo[189], l'attenzione del pubblico era completamente catalizzata sullo spettacolo, se non originale almeno nuovo, per aver riscoperto materiali da sem-

---

[188] Per i testi si veda il già citato volume della Garzanti. Per le notizie sullo spettacolo si rimanda in Appendice prima.

[189] I comici entravano in scena cantando: «Ma che aspettate a batterci le mani?», la canzone sarà poi ripresa nel 1977 come sigla televisiva de *Il teatro di Dario Fo*. Il testo è a p. 57 di Fo 1974b.

pre considerati non-culturali, secondari nella "scrittura teatrale"[190]. E tutta la produzione di Fo tra il 1958 e il 1959 è caratterizzata da questo montaggio chiuso, da questa forma predefinita, lontana ma non aliena dagli spettacoli precedenti. Una produzione che attinge ad un codice teatrale già sperimentato, e si divide tra i riferimenti al comico "scritto" delle farse tra Ottocento e Novecento (Altavilla, Scarpetta, ecc.) e a quello dei "lazzi" della Commedia dell'Arte. La contaminazione tra i linguaggi teatrali si arricchisce anche grazie alle *gag* da circo e da cinema muto.

Se si accettasse l'opinione, un tempo diffusa, che la Commedia dell'Arte sia una forma di teatro basata sull'"improvvisazione", intesa come "creazione spontanea", allora dovremmo considerare i testi di Fo, e principalmente questi come dei pre-testi, mentre il repertorio gestuale e verbale della "Commedia all'Improvviso" era predeterminato in veri e propri codici recitativi e solo personalizzato dall'attore in un gioco di variazioni, comprese in una forma chiusa: le "commedie distese" e gli "scenari" avevano intrecci formati da circa trenta soluzioni comiche fisse, sulle quali si potevano adottare i testi drammatici già esistenti. Lo stesso "lazzo" nasceva da un'azione complessa (la burla) e solo con il tempo prese a slegarsi dalla struttura generale della commedia. L'unico livello non codificato dello spet-

---

[190] Le «Comiche finali» erano farse di circa venti minuti, improvvisate da attori-guitti su un canovaccio, a chiusura di una rappresentazione drammatica, perchè il pubblico ritornasse a casa di buon umore.

tacolo rimaneva quello della "superficie verbale", sulla quale l'attore comico improvvisava.

Sono proprio queste caratteristiche, tipiche di un teatro d'attore, in cui la figura del capocomico è trainante e dove non sono ammesse cesure tra scrittura e messinscena ad attrarre particolarmente Fo, il quale mira ad appropriarsi di quei "meccanismi", come egli stesso li definisce[191].

La scelta del tema, l'azione corale sostenuta da più attori, la recitazione straniata sempre in chiave marionettistica, nascono dalla collaborazione fra l'esperienza decennale di un regista quale De Bosio e l'eccezionale bravura "attorica" di Fo. Questi è presente in tutte le farse, non sempre come personaggio principale, ma sempre attirando su di sé l'interesse e il favore della critica. Lo schema di questo spettacolo è più lineare rispetto al precedente, in quanto risente forse meno delle suggestioni francesi da *vaudeville*.

La prima farsa – *Quando sarai povero sarai re* – ripropone il tema della beffa ai danni di un vecchio balordo, tema antico quanto i riti carnascialeschi e le commedie plautine. Alcuni comici si prendono gioco di un uomo, convincendolo del fatto che diverrà re quando avrà speso ogni suo avere.

---

[191] ARTESE 1977, p.11: « ...ho fatto uno studio di tutte le chiavi comiche... anche quelle di cui si trovano le matrici in Plauto... [esse] hanno la loro origine in giochi, scherzi, situazioni diffuse tra le classi incolte, Plauto che certamente le conosceva, le raccolse e seppe esprimerle... e comporle in una macchina teatrale complessa... In questo consiste l'intervento dell'uomo di mestiere... Le radici delle "comiche finali" che comici antenati dei Rame usavano a chiusura degli spettacoli sono meccanismi di estrema semplicità... ».

Ne *La Marcolfa* una serva brutta e vecchia diventa improvvisamente oggetto di desiderio da parte di vari spasimanti, che la credono in possesso di un biglietto vincente della lotteria: la storia è un pretesto per innumerevoli battute e *gag* fisiche[192].

Il motivo del finto morto (una costante del teatro di Fo) ritorna come idea portante in *Un morto da vendere*: la farsa ripropone il tema della beffa perpetrata da un presunto ingenuo ai danni di tre bari che egli riesce a vincere a poker, scatenandone la reazione violenta. Creduto a torto defunto, il personaggio "risorge" e si vendica a sua volta, riuscendo a sposare con un ricatto, la figlia di uno dei bari, complice del mancato omicidio[193].

L'ultima delle farse *I tre bravi* è un aperto riferimento alla tradizione plautina del *miles gloriosus* e dei suoi ideali prosecutori, i vari *capitani co-*

---

[192] V. la *gag* dell'armadio che attraversa l'azione e i dialoghi, permettendone lo svolgimento dalla prima scena, su cui si innesta la successiva *gag* clownesca dei vari sederi a mollo in acqua bollente, seguendo con i trasformismi del Marchese, novello Fregoli, e la beffa finale operata dal servo del Marchese nonché fidanzato della vecchia: Francesco, che ha acquistato un biglietto della lotteria avente gli stessi numeri di serie di quello estratto l'anno precedente (siamo nel 1848, e ogni riferimento al presente non è puramente casuale) ed ha lasciato in giro un vecchio giornale su cui veniva data notizia dell'estrazione, facendo credere a tutti, persino a Marcolfa, che fosse quello relativo all'ultima estrazione. Tutto questo perché, dirà infine l'uomo: « ...chi vive sperando muore... da schiavo! E siccome io sono un uomo libero voglio sposare una donna che non giochi alle lotterie» (Fo 1962, p. 38).

[191] Il finale sarebbe dei più scontati se non si scoprisse che un ubriaco, un'altra vittima dei bari, è in realtà il vero bandito. L'ubriaco e un cliente, fintosi morto, in realtà un becchino disoccupato innamorato di Maria (l'azione è ambientata in una locanda, i cui proprietari sono il padre e i fratelli di Maria, che arrotondano gli introiti delle mescite col gioco di carte), rappresentano in fondo un unico personaggio sdoppiato in polarità di segno opposto: il finto ingenuo che si rifà su quanti lo vessano gratuitamente. Cfr. IDEM, pp. 135-174.

raggiosi Matamoros, Spaventa e *Fracassa*[194]. E' la farsa in cui Fo estremizza le proprie potenzialità sceniche, con effetti di regia "marionettistica"[195].

La critica fu unanime nel segnalare la novità di questo teatro, ma stentò ancora nel definirlo, tentando di inserirlo in un genere, laddove la sua stessa originalità non permetteva di classificarlo secondo codici preesistenti: «Il Teatro Stabile di Torino» – scriveva Colombo – «inizia quest'anno la sua attività in chiave di farsa: un teatro... irruente, coloristico, di battuta popolaresca, ma forse con un pizzico in più di intellettualismo, di arguzia ironizzante... La farsa in passato arrivava come chiusura d'obbligo del drammone... La sua semplicità doveva essere travolta dal gusto più sottile e allusivo della "rivista". Riportare in teatro la farsa, la vecchia farsa, può essere quindi un rischio... da parte di chi, come Fo e De Bosio, non sia convinto che i buoni trucchi e la buone leggi dell'evasione teatrale valgono da che mondo è mondo, e quindi fanno presa anche sul moderno scettico e distaccato... »[196].

E, ancora, Guazzotti sottolineava: « ...La contaminazione è evidente e non sempre si risolve in risultati organici... come interprete, ed è qui che va

---

[194] Ne è un esempio il roboante quanto improbabile monologo di Carletto Spaventa-Fo (cfr. IDEM p. 84 del testo). A proposito della distinzione tra *bravo* e *capitano*, cfr. V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 1957, p. 326.

[195] Tre bravi, assoldati da un ricco quanto geloso padre, tormentato dallo spettro di un duca al quale ha sottratto con un raggiro il castello nel quale vive con tre figlie, devono disinfestare l'abitazione e difendere le fanciulle. Finiranno con lo sposare le tre ragazze. A proposito della regia, Antonio Cannas, *primo bravo*, ad un certo punto veniva calato sul palcoscenico nelle vesti di un finto impiccato scatenando una sequela di *gag* velocissime, coronate dall'altrettanto aerea presenza di uno *spettro* (Fo 1962, pp.73-96).

[196] A. Colombo, *Comica finale*, in «Lettura», dic. 1958, pp. 840-41.

ricercata la chiave del suo lavoro di attore e di regista, egli sfrutta la sua sagoma allampanata che si muove con accentuati ricorsi mimici dando la sensazione di una figura che si espande al punto di disarticolarsi, la sua recitazione in cui la battuta meccanicamente si ripete, si accavalla, precipita e si arresta così da far pensare ad un discorso di cui si sia perso il controllo, iscrivono i suoi personaggi e i suoi temi in una dimensione tesa al massimo; è la proiezione dell'assurdo che trasforma in una forza spietatamente critica quell'ingenuità... »[197]. Un'ingenuità che, per altri critici, non nascondeva alcun impegno: «Le farse di Fo hanno il pregio di presentarsi per quel che sono. Non vogliono significare niente se non per caso, affidandosi alle conseguenze rapide della loro manifestazione di vitalità»[198].

In una rilettura successiva, Roberto Mazzucco è riuscito a cogliere forse meglio di altri, l'importanza dell'operazione di Fo, che ristabiliva provocatoriamente un contatto con una tradizione, ormai periferica del teatro, riscoperta nuovamente solo nella seconda metà degli anni Sessanta: «Erano farse

---

[197] G. Guazzotti, *Comica finale*, in «Il dramma», nov. 1958, pp. 59-61.

[198] R. Rebora, in «Sipario», dic. 1958. Ma per Fo è già presente un meccanismo di rappresentazione che non sarà più abbandonato. «Quando scrivevo le farse... mi ero reso conto concretamente che non c'è vero teatro che non sia teatro di situazione. Ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi... Il teatro che vuole basarsi su di un dialogo autonomo dallo sviluppo dell'azione, non è teatro, è letteratura. Il linguaggio teatrale è sintetico... » (ripreso in ARTESE 1977, p. 22).Da qui la sua polemica con Pasolini, che Fo vide sempre e solo come un letterato e non come uno scrittore di teatro, per l'importanza data dall'autore friulano alla "parola". In risposta Pasolini definì Fo « ...una specie di peste del teatro italiano» Troppo diverse le attese dei due e troppo diversa la loro formazione culturale per poter esprimere ancor oggi un giudizio discreto sulla questione. Cfr. P. P. Pasolini, *Dario Fo, la peste del teatro italiano*, in «Panorama»,

dell'Ottocento... L'Italia riemergeva dopo secoli di oppressione. E' naturale credere che la genuina cultura autoctona popolare abbia potuto dare segni di vitalità in quel momento. Invece la borghesia... preferì il teatro di importazione. [E] il filone nazionale per sopravvivere si realizzò specie con i napoletani e con i veneti, trovando ausilio nella tradizione frettolosamente aggiornata della Commedia dell'Arte... Sotto questo profilo l'opera di divulgazione, di unificazione culturale di Fo è di grande importanza. La Commedia dell'Arte è cugina ma non germana del teatro all'Italiana, che stiamo trattando, anche se il mondo delle somiglianze e dei riferimenti parrebbe inestricabile. Ma il teatro giullaresco è la libertà povera ma non rassegnata... sorniona sotto l'oppressione dignitosa nella rinunzia. Le Maschere sono invece infrollite, predisposte al conformismo, acquiescenti, appunto Maschere con tipi fissi, con fisse reazioni... I giullari nacquero in libere comunità, le maschere dopo Carlo VIII. I giullari avevano il pubblico nelle piazze, le Maschere a corte»[199]. E ancora, in parte forzando il testo, in una critica sociologica che sembra meglio attagliarsi al *Mistero buffo*, Marco De Poli parla di un'ambientazione storica imprecisata, in cui si muovono i personaggi, dominati, in varia modo, dal comun denominatore della bramosia materiale, della

---

10 nov. 1973, si tratta di un'intervista rilasciata il giorno successivo all'arresto di Fo a Sassari nel novembre 1973. (cit. in BINNI 1975, p. 91 e MELDOLESI 1978, p. 70, n. 60).

[199] R. Mazzucco, *Il teatro di Fo: italianità e libertà*, in «Il ponte», n. 12, dic. 1967.

lotta contro la fame, che, nella tradizione contadina, diventà necessità di pura e semplice soppravvivenza[200].

Dopo il successo di *Comica finale*, De Bosio propose a Fo di mettere in scena Ruzante. Fo rifiutò, non solo per una scelta di ricerca autonoma, ma anche perché fin da allora aveva maturato un'idea di Ruzante diversa rispetto a quella un po' "psicologistica" di De Bosio: « ...l'errore di De Bosio è sempre stato quello di non voler partire, nel mettere in scena Ruzante, dal momento storico in cui ambientava i suoi lavori, il Cinquecento, la nascita della borghesia capitalista e dell'organizzazione del lavoro... Per questo ho cercato più volte di reinterpretare il Ruzante. Ma non ci sono mai arrivato fino in fondo»[201]: c'è arrivato nel luglio 1993 al « XXVI *Festival* dei due mondi» di Spoleto.

---

[200] M. De Poli, *Dario Fo*, Belfagor, n. 1, 1976.

[201] In anni successivi Fo suggerirà al regista che voglia mettere in scena dei "classici" di proporli attraverso linguaggi accessibili alla sensibilità culturale del pubblico a lui contemporaneo. Cfr. Fo 1987, p. 189.

CAPITOLO SECONDO

LA MASCHERA FO

2.1. DALLA FARSA ALLA DRAMMATURGIA.

Fo ha sempre respinto ogni studio critico che ipotizzasse una divisione della sua attività d'autore in decadi, le quali creerebbero – a suo parere – delle cesure in una continuità sempre organica di ricerca[1]. Tuttavia se si segue questo modello di interpretazione[2], senza dare ad esso un valore esaustivo, ma considerandolo come griglia di riflessione, si può distinguere una serie di scelte artistiche del personaggio-Fo che maggiormente hanno influenzato una produzione teatrale così complessa, per cui non pare arbitrario

---

[1] Cfr. COPPA-NEPOTI 1982, p. 7.

[2] Cfr. QUADRI 1974, in Fo, *Le commedie...* , vol. I, cit., p. V. Altri critici, tra cui Valentini e Binni, hanno finito per accettare implicitamente la tesi di Quadri.

isolarle, pur concedendo all'autore il riconoscimento di una coerenza artistica.

Lo stesso repertorio, del resto, si presta alla scansione temporale, se si tiene conto, principalmente, dei rapporti evolutivi, di "certo" teatro di ricerca (tra cui quello di Fo), creatisi tra autore, destinatario e canale di distribuzione, durante gli anni Sessanta e Settanta. E allora, secondo tale ipotesi, i primi dieci anni, di tale attività, coincidenti con il secondo dopoguerra e la ricostruzione italiani, furono quelli della formazione culturale, caratterizzati dall'interesse verso forme eterogenee di comunicazione, sperimentate, come si è visto, con i primi lavori e con il cinema; la seconda decade, di ricerca e affermazione di un linguaggio teatrale proprio, si sviluppò all'interno del circuito nazionale teatrale (E.T.I.); una terza, scandita dalla rottura con questo circuito, venne vissuta negli anni della contestazione, dal 1968 in poi.

A questa tripartizione della critica, si potrebbe aggiungere un quarto periodo, a partire dal 1977, anno in cui va in onda alla R.A.I., un ciclo di commedie di Fo, per giungere alla fine degli anni Ottanta, e, in parte, a tutt'oggi, tempo in cui si evidenzia la sua proposta di un teatro di regia volto in particolare alla ri-scoperta del ruolo dell'attore. In questi ultimi anni Fo, inoltre, è impegnato nella ricerca di modelli di comunicazione (regie liriche) nuovi, rispetto alla precedente produzione, ma non tali da costituire una soluzione di continuità del suo percorso artistico: dalla conoscenza delle *fabulae*, ai primi monologhi, poi a *Mistero buffo* e infine a Ruzante.

Nel tentativo di isolare delle costanti tematiche dell'opera di Fo senza proporne una sterile classificazione, la fonte più completa per l'individuazione di un percorso teatrale senza fratture sembra essere lo studio, più volte citato di Meldolesi[3]. Il critico, infatti, sottolinea come, già dalla metà degli anni Cinquanta, il giovane autore sviluppi una formazione di studio e pratica teatrali, poi determinanti per la stessa costruzione di spettacoli-monologo (*Mistero buffo*) e di altri, degli anni Settanta, anche di quelli a struttura "chiusa".

Fo si era dapprima confrontato con i classici del teatro, con la ripresa degli schemi della farsa, creando rifacimenti dai canovacci della Commedia dell'Arte. Negli anni successivi, dal 1959 e fino alla metà degli anni Sessanta, si dedica, invece, ad un approfondimento di mestiere, in uno dei momenti più prolifici della sua produzione di commedie e della loro messinscena, con un successo di pubblico e di botteghino, forse mai più eguagliato[4]. Giungono poi gli anni della costruzione "aperta" dell'opera teatrale, non solo in sede "scrittoria", ma anche nella proposta al pubblico, e siamo tra il 1968 e il 1977.

Fin qui le osservazione di Meldolesi, purtroppo datate: tuttavia il critico esamina alcuni aspetti troppo spesso negletti, negli studi su Fo, in quanto

---

[3] Cfr. MEDOLESI 1978, pp. 9-13.

[4] Si parla della Commedia come genere, distinguendo la produzione successiva, più sfuggente alla codificazione e alla notorietà presso il pubblico "ufficiale".

considera il rapporto del "comico-poeta" con il suo pubblico, senza privilegiarne il ruolo dell'intelletuale *engagé* o del *maître à penser*, con la convinzione che costringere Fo in un *cliché* onnicomprensivo del suo lavoro teatrale, significherebbe andare oltre le intenzioni stesse dell'autore. Per tentare una definizione di Fo, si dovrebbe considerare, invece, la categoria del Comico, come capacità epistemologica di cogliere il reale, deformandolo, in maniera fors'anche strumentale, ma, in ogni caso, eversiva e provocatoria del sociale[5].

Le tappe per la costruzione della "maschera" procedono attraverso momenti scanditi da scelte spesso integraliste, ma il "blocco strutturale" dell'opera di Fo, riconducibile alla *StrTS* della semiotica[6], è in quella provincia intrisa di cultura popolare che sempre riaffiora nella sua produzione. E, dunque, le due ipotesi critiche, in apparenza opposte, sembrano non escludersi, se si accetta la continuità creativa dell'autore, legata ad un percorso artistico frammentato solo dal personaggio-pubblico.

Quando Fo nel 1959 decise di non collaborare più con De Bosio, ubbidì certo all'esigenza di sperimentare le proprie possibilità da solo, ma anche al desiderio di rivolgersi ad un pubblico più ampio: alla platea borghese del

---

[5] Ma negli anni Settanta gli intenti comici di Fo si specializzano in funzione satirica, con attacchi sempre più diretti alla situazione politica italiana. Per i rapporti tra satira e denuncia sociale cfr. R. Paulson, *The Fiction of Satire*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1967, pp. 4-7, 9-10, 14-17.

[6] Per la definizione di *Struttura testuale dello spettacolo*, cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, [1982], Milano, Bompiani, 1992, pp. 99-112.

"teatro leggero". Fu un passaggio di importanza tale da obbligare e permettere al tempo stesso, all'attore-Fo di affinare in maniera esponenziale, le proprie potenzialità. Egli accettò, quindi, di inaugurare la stagione 1959-60 dell'«Odeon» di Milano. La collaborazione gli fu proposta mentre stava recitando *Comica finale* al «Gerolamo» di Milano[7].

Fo era riuscito, nel frattempo, a creare una compagnia teatrale stabile, a struttura familiare, come quelle degli attori girovaghi di un tempo, nella quale egli era autore, primo attore, regista, scenografo; la moglie Franca era la *soubrette* o prima attrice, nonché amministratrice della compagnia; la cognata Pia Rame, attrice e costumista; l'altro cognato Enrico Rame curava l'organizzazione degli spettacoli. Intorno a Fo ruoteranno poi alcuni attori fissi come Piero Nuti, Mimmo Craig e Antonio Cannas, "spalla" preferita di Fo. Con questa struttura "capocomicale" destinata a durare nel tempo, Fo rappresenterà i suoi testi fino al 1968, nel circuito E.T.I., riservandosi la prima per le inaugurazioni dell'«Odeon» di anno in anno.

L'esordio della Compagnia Fo-Rame avvenne con la commedia *Gli arcangeli non giocano a flipper*[8]. Quando Fo debuttò a Milano, la città viveva un rilancio economico, stava per diventare la *Milanùn* della ricostruzione: più generalmente tutte le capitali industriali del Nord, in quegli anni, risenti-

---

[7] Il proprietario dell'«Odeon», il commendator Papa, famoso per aver precedentemente "scoperto" e fatto venire a Milano i De Filippo, con questa scelta ora dimostrava di possedere, ancora una volta, una intuizione acuta per i gusti del pubblico.

vano del flusso migratorio proveniente dalle campagne e dal Meridione, il che rendeva necessaria una rapida soluzione del problema degli alloggi, a spese dell'ambiente e a beneficio dei gruppi politici al potere.[9]

Quella Milano che lievitava sotto la spinta demografica, per certi aspetti, mostrava ancora qualche suo nucleo sociale permanente nei sobborghi malavitosi e nel perbenismo borghese: sarà questo nucleo a fare da sfondo alle prime commedie di Fo. Nella *city* del presunto benessere, dove il potere della Capitale è già sentito come un peso parassitario, al personaggio del balordo si affianca la balorda, «a [formare] la coppia-testimone [della società]... è la coppia di vita, [sarà] la coppia di Maria e Gesù, [la coppia delle lotte politiche future]»[10].

Ora il balordo non ha solamente il ruolo di sovvertitore del reale, ma è soprattutto il personaggio-referente che permette al pubblico, mentre coglie l'alienazione del presente attraverso una risata, di leggere la realtà in maniera straniata, demistificante. La follia come latitanza del luogo o del senso comune si traduce, nei personaggi di Fo, in un linguaggio che demistifica i suoi stessi valori e contenuti, la sua malattia è la malattia della ragione.

> Ogni cosa insolita che scopriamo nel cervello va.
> Ma se il cervello non l'accetta, allora nasce l'illogico,

---

[8] Per le notizie sulla messa in scena si rimanda in Appendice prima.

[9] Sono gli stessi anni in cui vengono presentate al pubblico, opere come, *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti e l'*Arialda* di Testori.

[10] MELDOLESI 1978, p. 59.

il folle, l'assurdo, il patologico.
E qui comincia la nostra lezione
sopra il buon senso contro la ragione[11].

Il pre-testo dell'azione, la fonte di ispirazione è negli inediti di Fo. Di certo l'autore non ha mai avuto tempo o volontà di esplicitare in modo organico una sua poetica, per cui è solo attraverso le interviste da lui rilasciate e i suoi contributi registici degli allestimenti degli spettacoli, che si possono ricavare le coordinate del suo pensiero[12]. Lasciamo parlare lui: «Io credo che il teatro sia follia, ma non fine a se stessa... Un teatro dove la follia mi permette di fare di una scala a pioli un personaggio e di un personaggio in *frack* la "spalla" di un bidone della nettezza urbana, ma dove alla fine ha ragione, la ragione»[13].

La "maschera" creata da Fo è unica, dal balordo di questa prima commedia al tassista-ladro di *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, e il riferimento alle esperienze giovanili è costante, anche se non si può stabilire quanto nel ricordo dell'autore giochi la suggestione del passato, e quanto

---

[11] D.Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, cit., p. 97 (la prima edizione del testo è in «Sipario», n. 172, ago.-sett. 1960, pp. 33-56). Per i riferimenti ai testi delle commedie di Fo si è adottata la già citata edizione Einaudi, curata da F. Rame (suo è il lavoro di adattamento dei testi delle commedie, alcune pubblicate, di anno in anno, su «Sipario», nonché quello di ampliamento delle didascalie; un lavoro indispensabile perché con l'arricchimento dato al testo attraverso i vari spettacoli, le prime stesure risultano, alla lettura, quasi dei canovacci; è un percorso di "scrittura" tipico di Fo, che verrà evidenziato meglio nel terzo capitolo).

[12] Da alcuni anni, comunque, grazie alla pubblicazione del *Manuale minimo dell'attore* di Fo (Fo 1987) si dispone di un testo che raccoglie parte di questo materiale ancora inedito.

[13] «Archivio Fo», cartelle 1 e 46.

invece vi sia di inventato di certi racconti dell'infanzia. Ma poiché interessa anche il racconto del ricordo e, come si è visto, il racconto dei racconti per capire il teatro di Fo, non pare peregrino un altro suo commento, quasi un elogio della pazzia, che sfiora il surreale: «Abitavo coi matti. Non impressionatevi non era in manicomio ma in paese... a Portovaltravaglia. Figuratevi che in quel paese esiste addirittura un tassì adibito al trasporto dei matti... L'autista di quella strana vettura mi assicurava che la pazzia non è una malattia, ma la conseguenza dello sviluppo positivo del nostro cervello di uomini. "Ciò che ci distingue dalle bestie non è l'intelletto – diceva – ma proprio la follia"»[14].

E, così l'uso del buon senso *contro la ragione* innesca e giustifica il gioco comico-iperbolico del reale. Fo ha assunto ormai il ruolo del sovvertitore di regole comportamentali, sentite come convenzioni sclerotizzate dello *status* sociale; egli tende allo smascheramento del gioco ipocrita della società a lui contemporanea attraverso la dialettica delle opposizioni e ci conduce nel suo mondo poetico, a teatro, poi nelle piazze, con la ricchezza del suo mestiere d'attore e la semplicità disarmante delle sue affermazioni. Progressivamente egli accentuerà questo ruolo e non concederà più al pubblico la blandizie dell'ironia salottiera, ma gli riserverà una continua sfida, in cui la provocazione assumerà un rilievo preponderante, e lo sguardo di Fo, dila-

---

[14] *Ibidem.*

tando i suoi confini, dall'ambiente borghese passerà a scrutare "altri" mondi, "altro" pubblico.

Certo la rilettura delle sue commedie impone di valutare quello scarto temporale attraverso il quale deve essere interpretata la satira di situazione, altrimenti si rischierebbe di liquidarle come più o meno riuscite farse. Noi riflettiamo, cioè siamo riflesso anche di quella società del finto benessere contro la quale si appuntano gli strali del sarcasmo di Fo: alcuni di noi per generazione, altri per fascinazione nostalgica. Scontiamo o godiamo delle mancanze o dei benefici sociali di quegli anni, e in questo senso l'attualizzazione critica di Fo è ancora possibile.

Fo giocava così il suo ruolo di "buffone alla corte della borghesia" e allo stesso tempo sviluppava quel senso del messaggio teatrale che, attraverso l'impegno politico degli anni Settanta, divenne una componente dell'idea più generale di una cultura "altra", in parte da inventare, in parte da cercare nella tradizione popolare italiana ed europea medievali e rinascimentali. Negli anni Sessanta, tuttavia, egli non aveva ancora sviluppato una formazione teorica precisa: amava leggere Shaw, Cechov e le sceneggiature di Zavattini, per il modo in cui analizzavano il reale; ma già rappresentava nelle sue commedie un mondo di provinciali ed emarginati, rifiuti di una società che espelle tutto ciò che non riesce a divorare.

Con il trionfo dei *tempi moderni* che portano allo sviluppo esasperato delle fabbriche, delle industrie, le città delle commedie di Fo si riempiono di

macchine, come quella per l'innesto dei circuiti sanguigni di *Chi ruba un piede è fortunato in amore,* oppure come il "cadaverodotto" e la macchina per parlare con l'al di là in *Settimo: ruba un po' meno,* a testimoniare anche il persistere del suo gusto per il "macchinismo" e il "meccanismo", usati, spesso, in funzione simbolica nel gioco scenico: così accade ne *La colpa è sempre del diavolo,* in cui l'Amalasunta parla e si muove attraverso il diavolo che le è entrato in corpo; così attraverso la satira dello sdoppiamento psico-analitico tra il *gangster* Gallina e il prete-sosia in *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri.*

I personaggi di Fo sono, comunque, la parte più vitale dell'ingranaggio scenico e si corredano di una serie di tipologie (lui-lei, l'amica, l'amante, il professionista, il politico, il poliziotto, il commissario, l'infermiere, il medico), quasi maschere attualizzate del repertorio buffonesco, plautino: in particolare, i due personaggi costantemente meglio sviluppati da Fo sono quelli della "coppia". Come si è visto, c'è sempre una coppia nelle commedie di Fo, e questo vale per tutte fino ad oggi, con l'esclusione ovvia dei monologhi. La spiegazione è tanto semplice quanto complessa: da un lato l'autore-attore può giocare sulle specificità di recitazione proprie a lui e alla sua compagna Franca Rame[15], dall'altro egli ricompone il gioco dialettico degli

---

[15] La Rame interpreta quasi sempre il ruolo di finta-ingenua che può rivelare verità imbarazzanti, con il candore di una educanda, smascherando come per caso, in sproloqui-monologhi di libere associazioni alogiche, tutti i vizi della società.

opposti semantici, vero-falso, maschile-femminile, razionale-arazionale e così via secondo le suggestioni del tema prescelto. Ma queste caratteristiche risulteranno maggiormente evidenti nell'analisi delle singole commedie.

L'esperienza di Fo degli anni precedenti aveva segnato «un'acquisizione decisiva per il futuro [ed anche un] tratto di continuità espressiva»[16]: da un lato la consapevolezza dell'autore, che la struttura chiusa del genere farsa non poteva risolvere la sua ricerca, dall'altro la volontà dell'attore di tesaurizzare questa esperienza. Le commedie di Fo sintetizzano nell'azione la fabulazione, la farsa e l'arte comica: dove la farsa rappresenta l'elemento di «continuità della prosa di racconto... crea l'intesa col pubblico» come per il fabulatore di mestiere[17]. Dove l'azione farsesca si chiude, il gioco scenico non si sviluppa; dove invece cede alla fabulazione, nasce la reazione a catena del Comico, con tutto il repertorio di Fo[18], e quando la commedia diventa *ludus*, ecco apparire i compagni a sottolineare l'azione o a risolvere l'intreccio "impossibile". Forse le commedie andrebbero «lette a frammenti»[19], ma sembra più divertente adottare una lettura "a scatole cinesi" come

---

[16] MELDOLESI 1978, p. 58, n. 52.

[17] IDEM, p. 68.

[18] D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, in *Le commedie di Dario Fo*, [1966], cit., 1991², p. 133 (la prima edizione è in «Sipario», n. 220-21, ago.-sett. 1964, pp. 40-71). Si fa riferimento al *grammelot*, anche se si parlerà più diffusamente delle prime prove dell'idioletto di Fo nel commentarne alcuni brani di commedie precedenti *Mistero buffo*.

[19] MELDOLESI 1978, p. 63.

per gli antichi racconti del *Pañcatantra*, dove da una situazione se ne sviluppa un'altra e un'altra ancora, in un illimitato percorso fantastico[20].

Eppure il legame col passato del "lago" non viene mai abbandonato, anzi è segnalato già nel testo della prima commedia: «oltre alle consonanze anagrafiche[21], [vi sono quelle strutturali]... Il Lungo, il protagonista de *Gli arcangeli*, come il Rigoletto del *poer nano*... è un profeta balordo, anzi è il più balordo dei balordi, perché ha fatto della sua condizione un mestiere... si fa passare per scemo... per cavarne di che vivere»[22].

> LUNGO (*estrae di tasca una sigaretta*) ...Quello di farmi sfottere è un po' come il mio mestiere.
> BIONDA Il mestiere di farsi sfottere?
> LUNGO Sì. Hai in mente i giullari? (*Accende la sigaretta*).
> BIONDA E... certo che ce li ho in mente. (*Erudita, enciclopedica*) I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... È giusto?
> LUNGO (*ridendo*) Giustissimo. E anche per me è la stessa cosa... con la sola differenza che non essendoci più i monarchici (*preme sullo svarione*) faccio ridere gli amici del caffé. Sono il Rigoletto dei poveri, insomma... Ma l'importante è che mi guadagno anch'io il mio stipendio.
> BIONDA (*stupita, incredula*) Ti danno uno stipendio?
> LUNGO Guadagno certo più che se facessi l'impiegato e lavoro molto meno. Guarda, tutto quello che ho addosso me lo hanno passato loro[23].

Molti critici hanno fatto spesso riferimento a queste battute di dialogo, per spiegare la successiva ed "impegnata" evoluzione di Fo, in un gioco di analessi a volte forzato[24].

---

[20] A questo proposito cfr. le considerazioni della Rame sul metodo di scrittura di Fo: F. Rame, «Nota introduttiva», in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, [1975], vol. III, cit., 1991[2], p. XIV.

[21] Il Lungo de *Gli arcangeli* è nato a Sangiano come Fo.

[22] MELDOLESI 1978, p. 58.

Nel 1959 Fo stigmatizza, così, le sue prime esperienze: il fabulatore del 1952 è divenuto ora il "*Rigoletto* dei poveri", sarà poi "giullare del popolo" nel 1968, per staccarsi successivamente da qualsiasi etichetta e farsi interprete e referente di un teatro in continua osmosi con la tradizione, di matrice personalissima ma non per questo non riproponibile da altre compagnie. In questa sede, tuttavia, non interessa tanto sottolineare il successo dell'autore Fo, quanto l'evoluzione della sua "maschera".

Per tornare nello specifico a *Gli arcangeli*, occorre dire che, già in questo esordio come commediografo, Fo usò una pratica di scrittura divenuta successivamente costante nel suo lavoro: la *contaminatio*; egli trasse liberamente spunto da una novella di Augusto Frassineti, già co-sceneggiatore de *Lo svitato,* nella quale si raccontava di un uomo che, registrato per sbaglio all'anagrafe come cane, creava intorno a sé una serie di situazioni surreali, occasioni di satira contro la burocrazia di Stato. Questo tema, centrale nella novella, divenne uno dei tanti elementi che compongono il testo teatrale, assumendo un certo rilievo solo nelle prime tre scene del secondo atto.

È questa la commedia "del viaggio", attraverso il quale il personaggio principale, per gradi, prende coscienza dei propri diritti, e da "candido" per finta e per convenienza, si fa demistificatore della propria ed altrui ipocrisia.

---

[23] D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol.I, cit., pp. 26-27 (la prima edizione è in «Sipario», n. 161, sett. 1959, pp. 38-57).

Il protagonista, il Lungo[25], è un ragazzo di periferia, a cui capita ogni sorta di avventure, dallo scambio di identità con un cane bracco, alla necessità di stare alla catena presso un ammaestratore di animali da circo, fino alla sostituzione di persona con un ministro; nell'ultima scena i vari piani dell'azione si ricompongono in un finale holliwoodiano. Nella trama l'autore fa riconfluire tutto il suo immaginario, prendendo a prestito persino la sua passione per il gioco del *flipper*: gli "arcangeli", che simboleggiano i "potenti", scrollano i "poveri cristi" facendogli fare *tilt* all'improvviso, bloccando le loro vite con disagi e dolori, senza motivo, per un gioco paradossale[26].

Ma il dato di novità dell'opera, in parte già accennato, è nella scelta dei personaggi, tutti appartenenti ad un *milieu* sottoproletario, marginale alla legge, formato anche da inurbati, mentre l'altra novità è l'assenza dei «tipi fissi absurdisti»[27] delle farse. Usciti dalla tradizione del *mélo* naturalista, da Bertolazzi a Testori, eufemizzati da Zavattini e Fellini, questi personaggi so-

---

[24] Cfr. QUADRI 1974, in D. Fo, *Le commedie...*, vol. I, cit., pp. XII-XIII; VALENTINI 1977, pp. 65-66; MELDOLESI 1978, pp. 58-59.

[25] Il vero nome del Lungo è Tempo Sereno Agitato Nuvolo: il plurinome è una costante dei "balordi" di Fo, ma è anche, in questo caso, un avanzamento per l'individuazione psicologica del personaggio. Lo stesso soprannome incatena la metafora sessuale tra la tradizione dell'avanspettacolo e il simbolo fallico, in sottotono, senza volgarità, grazie anche alla "misura" dei tempi teatrali giocati dalla coppia Fo-Rame. Cfr. FO 1966a, p. 25.

[26] Compare per la prima volta, a differenza delle farse, la "coppia" lui-lei, con una storia d'amore un po' *melò*, che pian piano si sviluppa, come *leit-motiv* anche per le successive commedie, a testimonianza dell'unione professionale-affettiva con la Rame.

[27] Cfr. PUPPA 1978, p. 36.

no il sottobosco a margine, allegro e disperato insieme da cui il protagonista dovrà liberarsi per affermarsi, anche socialmente come individuo.

L'azione principia in *medias res*, quando alcuni amici vanno organizzando un finto matrimonio al balordo della compagnia, il Lungo, appunto. Vogliono fargli credere che la donna che sposerà è una giovane illibata, mentre in realtà si tratta di una "battona" chiamata Angela "la Bionda". Già dalla seconda scena del primo atto la commedia introduce l'elemento onirico e picaresco: il Lungo, sposatosi con la donna, attraverso una serie di peripezie si ritrova cane bracco per il tiro mancino di un vecchio impiegato del ministero, dove il protagonista si era recato per riscuotere una pensione d'invalidità, l'impiegato, infatti, per vendicarsi di un pre-pensionamento aveva manomesso tutti i documenti anagrafici dell'ufficio.

Il Lungo *alias* Tempo, "novello Lucio", dovrà sopportare la prigionia in un canile municipale, dove dovrebbe fingersi "pirandellianamente" morto, per poter riacquistare la propria identità. Ma nemmeno questo espediente lo potrà salvare dalla metamorfosi: così lo ritroviamo a vivere, come se fosse per davvero un cane, sotto padrone, fino a che diventerà, per uno scambio di persona, ministro, in un paese ubiquo nella sua vaghezza, dove incontrerà Angela, finta-moglie dell'onorevole e con lei potrà coronare il suo sogno, perché di uno sogno si è trattato.

L'assurdo possibile è tale nella metafora onirica: in effetti il Lungo, fin dalla prima scena, dopo che gli amici l'hanno fatto cadere tramortito, ha

sognato il suo viaggio, tutte le avventure, gli incontri, compreso quello con Angela e, quando al risveglio, disperato, si lamenta della sua sfortuna, il suo destino, per un'altra spinta al *flipper*, forse, si ripete. Sposerà davvero Angela, ma quanto ha acquistato in coscienza nel suo viaggio, non andrà perduto: la sua identità è stata riconquistata o forse conquistata per la prima volta. Ne è la prova l'inverarsi del matrimonio con Angela e il possesso dei soldi "guadagnati" in bustarelle quand'era finto-ministro.

Così egli può concludere:

> «In fondo dovevo immaginarmelo che voi non c'entravate con gli scherzi... Ma, dico, un arcangelo che sfotte... Io l'ho sempre saputo che voi al *flipper* non ci giocate... Ma c'è il fatto che era un così bel sogno... Ammazzalo, che bei sogni che organizzate, arcangeli! meglio che gli americani... » [28].

In questo allegro finale, dunque, si sottolinea e si ribadisce la falsità consolatoria della società piccolo-borghese del tempo, che vede, nella sostituzione con altri e superflui bisogni di matrice consumistica e convenzionale, un surrettizio appagamento di quelli autentici.

I tempi dell'azione sono quasi quelli del linguaggio cinematografico, giustapposti paratatticamente, e i luoghi che vengono rappresentati, oltre ad essere un esplicito riferimento a Brecht, con le loro periferie degradate e gli

steccati usati come siparietti, risentono anche del ricordo di Fo del teatro dei burattini e della stessa rivista, ma in fondo le due tecniche scenografiche non sono poi così lontane. La scena di apertura del secondo atto, sempre a proposito dei tempi teatrali, vede i burocrati rappresentati come manichini infagottati in calzonacci neri, con in capo calotte sul genere dei *clown*, con appeso al collo un timbro a mo' di medaglia, i quali si esibiscono in canzoncine alla Kurt Weill e ripetono continuamente gli stessi gesti[29]. Il Lungo, a sua volta, quasi *rusticus villanus*, si aggira smarrito nei meandri del "potere". L'attacco alla burocrazia è palese, il protagonista, un "Bertoldo a palazzo" cerca disperatamente di farsi timbrare un foglio, roteando intorno agli sportelli, che freneticamente si aprono e si chiudono dietro l'impiegato di turno.

Nel terzo atto si gioca con l'ampollosità della tradizione: il ministro, spodestato del suo ruolo e dei suoi calzoni, coinvolto in una surreale *pochade*, perderà anche l'amante-Angela, incontrata mentre la donna è alla ricerca di Tempo. Siamo al ribaltamento totale, con la detronizzazione dell'"alto" e l'ascesa del "basso".

Lo schema della commedia, dunque, si sviluppa con episodi differenziati per tempo e luogo, sovvertendo completamente il paradigma aristotelico, e l'andamento risente ancora del genere commedia *boulevardière*, ma con in-

---

[28] Fo 1966a, p.90.

[29] Cfr. Coppa-Nepoti 1982, p. 46: «[una macchina scenica, ricordo chapliniano da] *slapstick comedy* del cinema muto [mentre] le canzoni ripropongono il tema dello stra-

nesti da grande teatro classico, come avviene per il sogno e la trasformazione uomo-animale. Secondo Puppa il «*vaudeville* metafisico è sceso in terra, è divenuto... satira dei costumi»[30]: la scena dell'anagrafe, infatti, suggerisce ricordi di gabbie e di burocrati kafkiani, mentre il Lungo impossessatosi del ruolo del ministro, attraverso il furto dei suoi calzoni, opera la demitizzazione dell'autorità attraverso il ridicolo.

Alla perdita d'identità del Lungo, che già nel plurinome sottolinea la sua triplicità, si unisce lo sdoppiamento ingenuo-furbo, a cui corrispondono gli sdoppiamenti degli altri personaggi, creati in numero volutamente più elevato rispetto a quello degli attori, secondo lo schema onirico del sogno, in parte anche influenzato dal meta-teatro pirandelliano, in un processo di straniamento totale. Tecnicamente, poi, l'espediente dello scambio di persona è sfruttato all'eccesso e volutamente, sia per permettere, come spesso accade nelle commedie di Fo che ogni attore reciti più parti, sia, nello specifico, in questa commedia per favorire una conclusione che ricomponga freudianamente il viaggio di Tempo.

Il testo originale, di questo lavoro di Fo (ma il discorso vale anche per gli altri almeno fino al 1966) presenta pochissime didascalie secondo una scrittura *in fieri* nella messinscena: il completamento dell'opera, peraltro mai de-

---

niamento brechtiano». Il riferimento alla macchina scenica è ripreso dall'intervista rilasciata da Fo all'Artese (ARTESE 1977, p. 24).

[30] PUPPA 1978, p.36.

finitivo, avviene nel contesto dello spazio scenico. Per quanto riguarda il lessico Fo adotta traduzioni-perifrasi di termini ripresi dalla strada, usati come idioletti, del tipo: faccia di "palta", sei proprio un "pistola". Riguardo al linguaggio della commedia, De Chiara sottolineava che, se il genere farsa non può godere di una sufficiente autonomia letteraria, l'autonomia teatrale della commedia è data dalla sua resa-spettacolo[31].

L'impegno di Fo in questi anni è ancora nel cogliere e demistificare le contraddizioni più paradossali del reale e il riferimento alla Roma ministeriale è una evidente critica al sistema di potere egemonizzato dalla D.C. Eppure le contraddizioni erano presenti anche nello stesso autore che accettava un circuito ed un pubblico, qual'era quello dell'«Odeon», disposto più a ridere che ad interrogarsi su se stesso.

Gli arcangeli furono scritti in soli venti giorni in una stanza d'albergo a Cesenatico, secondo un costume di scrittura che rimane costante nell' autore. Il testo di questa commedia, come di altre, inizialmente era solo un canovaccio; la scrittura venne completata durante le prove, per le quali di solito Fo richiedeva ritmi faticosissimi agli attori, con un impegno non inferiore ai

---

[31] G. De Chiara, in «Sipario», sett. 1959, p. 37: « ...Non è tuttavia disarmato l'amore che Dario Fo porta alla commedia farsesca: viceversa esso appare ragionevolmente calcolato sul margine residuo... che l'epoca nostra lascia all'irrazionale... Se non possedesse una dose di liberissima pazzia, Fo sarebbe un predicatore, un moralista; per fortuna sua e nostra egli predica facendo il pagliaccio. La farsa insomma rappresenta per lui uno strumento di corrosione morale... La burocrazia ha una sua logica chapliniana, per cui non ciò che esiste viene annotato sulle carte ma ciò che le carte certificano deve esistere» (ripreso in ARTESE 1977, pp. 25-26).

cinquanta giorni. La tecnica recitativa era basata sull'"improvvisazione", secondo una collaudata tradizione di mestiere, che permetteva all'attore di arricchire il copione con nuove battute o di ribaltare gli incidenti di scena in un gioco mimico con gli attori. Ma ad alcuni critici *Gli arcangeli* apparve, in definitiva, come una commedia frammentaria, anche se divertente, dove la "tesi" si manifesta invadente, sacrificando la spontaneità del testo[32].

Negli anni in cui Fo rappresentò la commedia, il teatro viveva un periodo di stagnazione: l'avanguardia degli anni Sessanta era ancora di là da venire e la censura governativa continuava i suoi attacchi verso certe forme di spettacolo[33]. Tuttavia il testo, anche per quel gusto di rappresentare in forma allusiva più che denunciare i guasti di un sistema, non incontrò particolari difficoltà a raggiungere un pieno successo nei centri maggiori. I problemi si verificarono invece in provincia, dove Fo poteva giovarsi solo della percentuale dei biglietti venduti, non avendo ceduto al ricatto della censura, ed escludendosi, così, volutamente dai premi governativi[34]. Ma i "forni" di Orvieto, Pavia, Velletri, per citare alcune piazze dove si verificò l'insuccesso dello spettacolo, furono certamente provocati anche dal clima di ostilità ver-

---

[32] R. Rebora, in «Sipario», ott. 1959: « ...basta l'indugio di un commento mimico divertente ma dispersivo per frantumare tutto»(ripreso in ARTESE 1977, pp. 26-27).

[33] Il vescovo di Padova attaccherà duramente il lavoro teatrale di De Bosio, in particolare quello su *Ruzante*. Brancati subirà più volte la censura e persino un classico come la *Mandragola* per la regia di Lucignani sarà oggetto di critiche.

In particolare qualsiasi esperienza, che rivelasse una volontà di ricerca verso forme ed espressioni popolari o che cercasse di istituire una critica della società contemporanea, veniva tacciata di amoralità.

so Fo e il suo teatro, alimentato da quotidiani come «La Nazione» di Firenze e «Il Tempo» di Roma.

Nel frattempo Fo continua a dipingere, cura alcune scenografie e compone testi di canzoni sulla *mala* milanese, fra i quali, *Hanno ammazzato il Mario in bicicletta* (scritta nel 1955 con musiche di Fiorenzo Carpi e poi cantata da Enzo Jannacci) che in quegli anni avrà successo nella interpretazione di Ornella Vanoni; scrive inoltre alcune ballate interpretate da Laura Betti per la colonna sonora di *Cronache del '22*: un *film* ad episodi: ognuno dei quali si apriva con una ballata di Fo[35].

Quando Fo si apprestava alla stesura, nel 1960, del testo della commedia: *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in Italia si viveva un momento particolarmente drammatico per il riaccendersi dei conflitti sociali. Le elezioni del 1958 avevano sancito una situazione di sostanziale stabilità, con un leggero aumento dell'elettorato democristiano e socialista. All'interno della D.C., Fanfani diventava sempre più potente, assumendo le cariche di presidente del Consiglio e di ministro degli Esteri, oltre a conservare il ruolo di segretario del partito. Questi, dopo gli anni del "centrismo", cominciò a sostenere una politica di apertura ai socialisti, che non mancò di suscitare all'interno del partito aspre polemiche. La "destra" di Scelba e la gerarchia ecclesiastica osteggiarono tenacemente il progetto fanfaniano.

---

[34] Cfr. le dichiarazioni di Fo, in «Panorama», dic. 1962, cit. in Fo 1992a, p. 27.

Come conseguenza, cadde il governo e Fanfani dovette dimettersi dalla segreteria del partito.

Nel 1959 nacque una nuova corrente democristiana, detta dei "dorotei" (con M. Rumor, C. Russo, E. Colombo, P. E. Taviani), già appartenenti alla corrente "fanfaniana" di «Iniziativa Democratica» ma dissenzienti riguardo all'apertura alle "sinistre". I dorotei risultarono vincitori nel VII congresso della D.C., in cui fu eletto segretario di partito, Moro. Sarà questo gruppo a controllare il partito durante tutti gli anni Sessanta. Per quanto si prospettasse un periodo di stabilità economica, nuove vicende agitarono la vita politica italiana, in seguito all'apertura a "destra" del governo Tambroni: il 30 giugno del 1960, durante una manifestazione di protesta a Genova, scoppiarono gravi incidenti tra dimostranti e polizia[36]. In molte città italiane la classe operaia scese in piazza nel luglio seguente, le lotte sindacali ripresero improvvisamente con le mobilitazioni degli edili e dei metalmeccanici. Dopo gli scontri che provocarono morti a Licata e a Reggio Emilia, la C.G.I.L. proclamò uno sciopero generale, che se non riuscì ad arrestare le violenze (altri morti vi furono a Palermo e Catania) ebbe una adesione tale da bloccare il paese: Tambroni fu costretto a dimettersi il 22 luglio.

---

[35] Alcune canzoni sono riportate nel già citato testo: Fo 1974b.

[36] La manifestazione fu indetta per impedire che nella città si tenesse un congresso del Movimento Sociale Italiano.

Le battaglie sindacali di quegli anni e, in particolare, gli scontri di piazza Statuto a Torino (1962), dimostrarono la falsità dell'idea che il "*boom* economico" avrebbe favorito un armonioso sviluppo sociale del paese. I problemi sociali permanevano e si trasformavano via via in conflitti sempre più accesi, in cui la tradizione della Resistenza, rappresentata dai gruppi di ex-partigiani incontrava la nuova forza sindacale operaia e, più tardi, ma non di molto, anche le *élites* studentesche.

In un'atmosfera politico-sociale ancora provata da questi eventi drammatici va in scena la seconda commedia di Fo che riecheggia *L'opera da tre soldi* di Brecht, da poco allestita da Strehler al «Piccolo»: si tratta, infatti, di una *gangster-story*, incentrata su uno scambio di persona. GIà in questa commedia, Fo supera la semplice contaminazione tra il modello teatrale e la farsa, in quanto l'interesse dell'autore per il drammaturgo tedesco si organizza, in un primo momento, intorno ad una ricerca di suggestioni da trasmettere nel testo come spie dell'avvenuto "incontro" teatrale: dagli ambienti malavitosi alla metafora della borghesia corrotta, con il supporto tecnico della recitazione corale e dell'ampio uso delle canzoni. Ma dopo una successiva esperienza, in cui Fo ripropone il modello epico (*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*1963), la sua ricerca si specializza sul "brechtismo" come strumento di verifica sociale, di impegno, per creare un rapporto dialettico col presente attraverso una partecipazione militante alla storia, abbandonandone il modello di rappresentazione per non incorrere in una cele-

brazione brechtiana di "maniera". La scelta stilistica definitiva avverrà dopo circa dieci anni dalla scrittura di questa commedia, ma è significativo che, dopo il 1963 Fo non produrrà più spettacoli "scolasticamente brechtiani".

La vicenda, è ambientata tra la fine della "Grande Guerra" e gli anni del fascismo; come per la prima commedia la struttura si basa sul motivo dei *simillimi*, che, in questo caso, diventa fondante per lo sviluppo dell'azione. Si racconta dello scambio di identità tra un bandito-fascista e un prete còlto da amnesia: il *gangster*-sosia sfrutterà la malattia dell'altro a proprio vantaggio, mentre la donna del *gangster*, Luisa, rappresenta il terzo polo dinamico dell'azione (i riferimenti alla politica democristiana sono evidenti, così come il rapporto con i fatti di cronaca contemporanei)[37].

La scena iniziale si svolge all'interno di un ospedale psichiatrico, con medici ed infermieri che cantano un inno all'Inquisizione, simbolo del "potere", in una straniata apologia del consenso della scienza ad esso[38]. L'antieroe, il pazzo, il *fool* antagonista al sistema, è qui il prete smemorato ritenuto, per la straordinaria somiglianza con il *gangster* Gallina, un disertore. Egli finisce con l'assumere la personalità del bandito, pur mantenendo alcune caratteristiche del suo *status* precedente. Già nella prima scena, dunque, si assiste ad una ripresa della lezione francese di Lecoq della pantomi-

---

[37] Si allude alle storie dello smemorato di Collegno e del bandito Pollastri, il cui nome riecheggia quello del *gangster* Gallina.

[38] Fo1966b, p. 97.

ma, intervallata dal dialogo degli "illustri sapienti", con battute di rimando fra il primario e le infermiere[39]. Fo, nelle vesti del protagonista, si esibisce in surreali performances "belliche", fino a diventare un manovratore ferroviario[40]: l'espediente pantomimico permette a Fo di affinare sempre più le proprie capacità gestuali, accumulando una gran quantità di materiale cinesico, destinato ad essere usato in *Mistero buffo*.

I medici, nell'assecondare il malato, giungono a mettersi su due file, cantando un inno alla pazzia, a tutte le situazioni surreali, viste come proiezione utopica di un reale desiderato e mai concesso: un "mondo alla rovescia"[41]. Si ripropone, in tal senso, quella componente grottesca della poetica di Fo, che acquisterà crescente rilievo negli spettacoli successivi.

Nella scena seguente irrompe Luisa, la donna di Gallina (interpretata dalla Rame), la quale riconosce nello smemorato il suo uomo: nei monologhi della donna compare subito, come antidoto al patetico, il racconto grottesco di uno strano *ménage*: Luisa, da adultera, convive con Giovanni, a sua volta sposato. Il loro amore, come racconta la donna, era nato in chiesa, il giorno dei loro rispettivi matrimoni[42]. La donna dunque, conduce a casa il finto-Giovanni: (siamo nella seconda scena del primo atto), dove non tarda a scoprire, con meraviglia, il cambiamento di carattere dell'uomo. A proposito

---

[39] IDEM, pp. 98-103.
[40] IDEM, p. 101.
[41] IDEM, p. 102.

della defunzionalizzazione dell'oggetto, in questa scena si assiste a una serie di *gag* della Rame che, con due pistole da tiro a segno di Gallina, usate per gli scopi più disparati, dall'accendere un fornello, all'intimidire una vicina invadente, si esibisce in una voluta parodia dei *film* americani.

Nel secondo atto, col pretesto della venuta d'un furiere, giunto dall'ospedale militare per consegnare una divisa, si fa del garbato antimilitarismo, denunciando l'utilizzo dei lasciti dei soldati morti da parte dell'esercito[43]. Sopraggiunge il vero bandito, in divisa da "ardito", facendo scattare il meccanismo degli equivoci di plautina memoria (*Maenechmi*, *Amphitruo*). La satira si specializza e si innesta sulla situazione, sul referente sociale. Il secondo atto acquista un particolare mordente comico grazie all'incrociarsi dei contrasti lessicali, gestuali e comportamentali dei sosia: Giovanni accentua il contrasto con il suo lessico gergale, mentre il sosia canta in latino[44]. I *qui pro quo* arrivano al culmine quando lo smemorato, entrando in bagno, si vede riflesso nudo nella vasca (in realtà vede Gallina) e corre in ospedale a farsi visitare.

Sarà Luisa a sciogliere l'enigma della doppia identità di cui, messo al corrente, il bandito pensa di profittare per evitare l'arruolamento ed usufruire della pensione di invalido. A questo punto, un rapido cambio di scena mo-

---

[42] IDEM, p. 105.
[43] IDEM, P.120.
[44] IDEM, p. 126.

stra il comando di polizia, dove agli sprovveduti agenti è tenuta una lezione di mimetizzazione al femminile, in previsione di una retata in un *bistrot* di periferia: la lezione è il pretesto per una serie di *gag* basate sulle metamorfosi uomo-donna, con tutti i *tic* di una femminilità di maniera, tanto convincente che lo stesso commissario vi si immedesima[45].

La fine del secondo atto è ambientata nel "Buco della Vigentina", il rifugio della *mala,* ove le citazioni *noires* si fanno più esplicite: Luisa si esibisce in una canzone erotica da *cave* parigina, finché all'irrompere della polizia, da vera donna della *mala,* sempre cantando (ma stavolta in gergo), mette sull'avviso il suo compagno (apparso in proscenio) del pericolo che corre. Di nuovo ritorna, come per *Gli arcangeli*, il senso di una estraneità culturale fra gruppi sociali:

> GIOVANNI ...il milanese non fa parte della loro cultura. Qui loro stanno come le truppe di occupazione all'estero. E fin che va così per noi c'è speranza[46].

Su questa separazione, ormai storica in Italia, tra forze dell'ordine e classe lavoratrice o tra l'autorità e la cultura del territorio, Fo tornerà sempre nelle sue opere[47].

---

[45] IDEM, p; 146.
[46] IDEM, p. 149
[47] PUPPA 1978, p. 45.

Giovanni, grazie ad un artificio-*gag*, farà strage di agenti, compreso uno fra quelli, travestito da donna, che morirà urlando in falsetto[48]. «L'Italia dei balordi felliniani e zavattiniani si è incupita nella periferia urbana: ora si spara anche se è la memoria di genere alla Capra o alla Wilder a dettare notti di S. Valentino» (atto II scena IV)[49]. Le *gag* e la violenza interpolate in un'unica scena rivelano l'eterogeneità dei registri usati e la prevalenza del grottesco, anche come eredità delle *pièces* farsesche.

Nel terzo atto la polizia vorrebbe arrestare il sosia, ma trovatolo seduto e legato ad una scala a libro presso la biblioteca, scopre l'inganno della doppia identità. Lo smemorato che ha trascorso così ben sei anni (siamo nel 1924) ha approfittato della prigionia per leggere tutti i volumi di diritto della biblioteca che il padrone di casa, ex-giudice di Cassazione, aveva lasciato[50]. L'uomo viene liberato, ma non per questo il dubbio sarà risolto; la sequenza successiva gioca sui meccanismi alla Feydeau: in un primo momento, il pubblico è informato della morte di Gallina; il sosia a sua volta si mostra come smemorato, poi si fa riconoscere come bandito. In queste vesti convoca un'assemblea di ladri a cui proprone uno sciopero che sarà sospeso solo

---

[48] Il bandito si fa ammanettare, ma le braccia sono dei moncherini-posticci, per cui con le mani libere fa strage di poliziotti (Fo 1966b, pp. 152-53).

[49] PUPPA 1978, p. 42.

[50] Questa necessità del cittadino di avere coscienza delle leggi per l'affermazione dei propri diritti è una costante dei personaggi di Fo. E ritornerà prepotente in *Morte accidentale di un anarchico* (1970).

quando le categorie professionali che sfruttano il loro lavoro non "sborseranno" una tangente.

«La società viene svelata in questo finale-apologo nella sua connivenza fra proprietà e furto e la canzone successiva, *Il Coro della rinascita*, non fa che sottolineare il rapporto tra espropri apparenti/espropri reali»[51]. Il commissario è in seria crisi per la mancanza di lavoro dovuto al fatto che tutti i ladri non rubano più ma sono regolarmente impiegati:

> COMMISSARIO E dove vorreste arrivare, con questi scioperi?
> GIOVANNI A far sì che lo Stato ci riconosca nella costituzione.
> COMMISSARIO In che senso?
> GIOVANNI Nel suo primo capitolo, cioè (*lapidario*): «Il nostro è uno Stato fondato sul lavoro e sul furto... »
> COMMISSARIO Sta scherzando?
> GIOVANNI Nient'affatto! Mi lasci finire... E come tale chi ruba come chi lavora ha diritto al salario, ai sussidi e alla pensione... basta col rubare *gratis*[52].

Giovanni ora si fa passare per un prete operaio e nell'ufficio del commissario ascolta le proteste di assicuratori, giornalisti, poliziotti, *vigilantes*, allevatori di cani da guardia, tutti senza lavoro.

L'agnizione e lo scioglimento dell'azione avviene quando Giovanni rivela a Luisa, di essere in realtà lo smemorato che si è finto bandito, dopo aver ucciso, perché costretto, quello vero, e di aver organizzato lo sciopero con l'unico proposito di moralizzare l'ambiente. Ascoltati dal commissario, i due

---

[51] **PUPPA 1978, p. 47.**
[52] FO 1966b, p. 172.

sarebbero liberi ormai di coronare il loro sogno d'amore appena abbozzato, in una sola notte[53], ma a questo punto si scopre che lo smemorato è in realtà Don Filippo, vicedirettore della «Casa dell'ex-detenuto redento»: il che affranca la commedia dal rischio di uno scontato lieto fine.

All'interno del racconto, si inseriscono evocazioni della *black comedy* americana (anche in chiave parodica, quando Luisa, come si è detto, terrorizza lo smemorato accendendo i fornelli di casa con le pistole di Giovanni) e le tipizzazioni brechitiane di un bandito non molto diverso da *Mackie Messer*. Non manca la componente satirica, ormai sempre più aderente all'intreccio, il cui fulcro è nella presentazione dei due personaggi-sosia, come sdoppiamento subito dal tipo ingenuo-furbo incarnato, nella precedente commedia, dal Lungo. Il loro contrapporsi apparirebbe manicheistico se non fosse progressivamente complicato da dubbi pirandelliani sulla vera identità di ciascuno dei due, costantemente in bilico tra follia e astuta finzione: si pensi a *Così è se vi pare*.

Il massimo sviluppo di questo gioco che porta alla perdita d'identità si ha nel finale, dove nasi finti applicati a banditi e agenti di polizia li rendono indistinguibili fra loro. Tutte le componenti si fondono in un effetto antinaturalistico, contrapposto all'impianto scenico analogico al reale, precedentemente costituito dallo spaccato della casa di Luisa, con la presenza di og-

---

[53] IDEM, pp. 116-120.

getti di rito nella commedia borghese. Per la ricerca delle *gag* e delle situazioni sceniche, Fo riuscì a realizzare dei velocissimi cambi di ruolo, usando un magnetofono con un nastro su cui era registrata la sua voce, così da poter attuare delle uscite-entrate in scena quasi cinematografiche.

Una serie di allusioni nel testo ai fatti politici del tempo, determinò dei problemi di censura: «Il debutto di *Aveva due pistole* – ricorda Dario Fo – fu bloccato da un intervento pesantissimo della censura che massacrò letteralmente il testo: decidemmo di andare in scena ugualmente... ci fu un braccio di ferro tra noi e la Prefettura di Milano... ma alla fine, forse preoccupato dello scandalo, il Ministro tolse i tagli»[54].

In definitiva per cogliere pienamente le differenze sostanziali tra le prime due commedie, si dovrebbero considerare le affermazioni della Rame, secondo la quale, ne *Gli arcangeli* è la storia principale a fornire gli elementi di satira, mentre in *Aveva due pistole* gli elementi satirici si svelano con la scoperta che il motivo dei *simillimi* è in realtà una allegoria per spiegare «la «connivenza tra fascismo e borghesia, tra malavita organizzata e potere... »[55].

Fo inaugura la stagione teatrale 1961-62, l'otto settembre, con una commedia che rispetto alle precedenti, presenta un andamento scenico molto più agile, anche perché snellita del terzo atto, in una struttura frequente nel

---

[54] Cfr. ARTESE 1977, p. 37.

teatro moderno, fatta eccezione per Eduardo e che, più di altre, evoca la memoria delle *fabulae* del "lago": *Chi ruba un piede è fortunato in amore*[56]. La storia è un rifacimento del mito di *Dafni* e *Cloe*, ma alcune delle scene (in particolare quella iniziale) sembrano essere uno sviluppo della storia di Mercurio e Diana così come era stata ascoltata da Fo in gioventù (non ci riferiamo ad una aderenza filologica ma a una suggestione tematica)[57].

L'autore stesso sostiene, a proposito del testo, di aver scritto un apologo in cui «il filo della storia è esile, è un pretesto per continue sferzate al potere»[58] e così smentisce, in parte, un *desengagement* rispetto alla commedia precedente, quasi in risposta a chi l'aveva accusato di vuoto psicologismo[59], critica sollecitata forse dalla ricerca dell'effetto naturalistico nella messinscena, con la rappresentazione di "interni" borghesi e con l'abbandono del "brechtismo" delle canzoni.

La prima scena, ambientata in un museo, vede due ladri intenti a segare un piede ad una statua raffigurante Mercurio. Fo impersona uno dei due, Apollo detto Febo, tassista disoccupato e "candido" costretto al furto. Apollo è un parente del Lungo e dello "smemorato", forse ancora più smar-

---

[55] IDEM, p. 44.
[56] D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in *Le commedie di Dario Fo*, cit..
[57] Per i riferimenti v. capitolo primo del presente testo, p. 4 e sgg.
[58] ARTESE 1977, p. 46.
[59] G. Bartolucci, in «Avanti!», 9 sett. 1961.

rito dei primi due ed è presentato da Fo con un velo di malinconica follia (si ricordi il tassista di Portovaltravaglia):

> PRIMO DOMINO *(va verso l'amico)* ...l'unica cosa che so fare bene è il tassista... ad ogni viaggio conosco gente nuova. Così, anche se non ho una vita interessante da vivere per conto mio, vivendo quella degli altri ne vivo tante... e ho da scegliere tra quelle che mi piacciono di più[60].

L'amico, mentre eseguono il "lavoro", racconta ad Apollo, attratto dalla bellezza di una statua raffigurante Dafne, l'antico mito dell'alloro. Si intuisce dai loro dialoghi che essi intendono ricattare i soci maggioritari di un'impresa di costruzioni: un imprenditore e un ingegnere, cointeressati in un mega-progetto edilizio, una delle tante "cementificazioni", a scopo di lucro. E' quasi superfluo sottolineare i riferimenti alla temperie storica: in tutto il primo atto si esplicita la denuncia sarcastica del "malaffare" edilizio, delle *mani sulla città*.

L'espediente dei due ladri, da cui si snoda l'intreccio, è quello di far rinvenire il piede durante gli scavi al cantiere, per bloccarne i lavori e poter estorcere danaro ai due soci, in cambio del silenzio; l'oggetto-piede assume da questo momento il valore di feticcio, con le valenze metaforiche più ov-

---

[60] Fo 1966c, p. 190.

vie, mentre diventa il pretesto per una serie di *gag* fisiche. Sul piano lessicale, poi, l'attenzione al simbolo è resa dalle continue ricorrenze del termine[61].

La seconda scena presenta il primo interno borghese: lo studio dell'ingegnere, dove questi si trova a colloquio l'imprenditore; il loro dialogo, fondato interamente sull'equivoco, è una satira d'autore contro i costumi corrotti dell'alta borghesia, dell'*élites* dirigenziali, in cui l'adulterio e la truffa divengono il collante della solidarietà di classe. Un piede, quel "piede" è stato trovato nel cantiere e mentre, terrorizzati, i due uomini cercano di evitare che la scoperta possa bloccare i lavori, ecco presentarsi a loro, due sedicenti professori dell'«Istituto Archeologico», in realtà i due ladri che stanno approntando la truffa.

Tutta la sequenza di battute è intervallata da *gag* da *slapstick comedy*, con bibite spruzzate in faccia e "piedi" pestati; i due falsi professori si autorappresentano, con molta serietà, suscitando una dotta diatriba sull'esistenza, vera o presunta, della sepolta città di *Medionalum*.

È un primo esempio del plurilinguismo di Fo, che, in una logica surreale e con un lessico pseudo-scientifico, crea un'implosione di termini, in un gioco a chiave di mescolanze dialogiche[62]. Riecheggiano certo i moduli di un ribaltamento culturale già sperimentato, è il modo "basso" di guardare alla

---

[61] Cfr. MELDOLESI 1978, p. 76, n. 62.

cultura, sempre resa così inaccessibile ai più, e allo stesso tempo un giocare con la propria ignoranza quella dell'altro, cosa che riesce, visto che i due uomini d'affari credono a quanto viene loro raccontato e in cambio dell'omertà, offrono ai due millantatori un "risarcimento danni". Ma gli inaccorti "affaristi" scopriranno, poco dopo, di essere stati "truffati", leggendo casualmente un articolo di giornale che parla del furto al museo, e la scena si chiude così, col "piede" che, nel cadere, rimbalza ancora una volta sui loro.

Apollo, riacquistato, grazie al danaro "guadagnato" il suo *status* di tassista, entra, nella scena successiva, in un appartamento (altro interno borghese), con in braccio una donna, Dafne, moglie (ma Apollo non lo sa) dell'imprenditore. La signora, ha subito un incidente stradale, mentre si recava ad un appuntamento "galante" e, come spiega al tassista, vuol far credere al marito, per nascondere l'adulterio, che l'incidente sia avvenuto sul tassì di Apollo. Il tassista è costretto a prestarsi al gioco, perché la donna ha scoperto la sua complicità nel furto al museo e, dunque, lo ricatta.

All'irrompere del marito che, incredulo, si mostra immediatamente geloso, Apollo inventa una storia rocambolesca, secondo la quale egli, per evitare di investire uno storpio – e qui ritorna nella metonimia il tema del piede – avrebbe frenato bruscamente procurando così una frattura al naso della don-

---

[62] Fo 1966c, p. 203. Siamo nella fase embrionale dell'idioletto di Fo, ancora recitato in accordi linguistico-terminologici di parole straniate del senso comune e di improbabili neologismi.

na. Nel concitato e confuso racconto Apollo diventerà egli stesso claudicante per evitare la delazione di Dafne, che lo minaccia con continui riferimenti al piede trafugato.

Tuttavia questo motivo progressivamente si stempera lasciando spazio a un "intreccio" sentimentale: il tassista finisce legato per i polsi alla moglie dell'impresario edile (nonché amante dell'ingegnere) in quanto un medico, che si scopre essere quello del Pronto Soccorso dove è stata curata la donna, giunge per un controllo all'ammalata e trovatala debilitata, le prescrive una urgente trasfusione di sangue secondo un metodo svedese detto della "circolazione siamese", facendo così scattare l'espediente scenico. La trasfusione di sangue, che costringe i due a rimanere quasi sempre legati, permetterà che il sangue "superossigenato" del tassista possa guarire la donna:

> TASSISTA Il ricco dice di pompare ossigeno per il povero, un sistema di quel tipo funzionerà in Svezia ma qui da noi va a finire che al povero gli fregano anche quel poco di ossigeno che aveva prima[63].

Nasce, così, artificiosamente, la storia d'amore tra i due, sviluppata attraverso i meccanismi un po' consunti della *pochade*. Apollo e Dafne, uniti dai tubi della trasfusione, sono la coppia che non può essere divisa pena la morte di uno dei due. Sicura ormai dell'indissolubilità del "vincolo" Dafne rivela al marito la doppia identità di Apollo che, in fondo, non è l'unico ad

esser ladro, visto che i "truffati" hanno a loro volta raggirato gli altri soci dell'impresa edile, facendosi cedere da questi tutte le azioni, col pretesto del "piede".

Sopraggiunge l'amante ingegnere, per la cui gelosia il tassista dovrà fingere di essere un commissario, venuto ad arrestare Dafne per simulazione d'incidente, giustificando in tal modo l'innesto dei polsi come un ammmanettamento; la scena successiva vede tutti i personaggi riuniti a tavola per la cena (il "rito conviviale" è una costante del teatro di Fo e, in questo caso, permette gustosissimi scambi di battute-equivoco sul tema dell'innesto-adulterio).

Sarà il medico *deus ex-machina* a sciogliere l'intreccio: la donna ha simulato un incidente per giustificare un intervento di chirurgia plastica al naso. Preparati i letti perché Dafne riposi, nel dialogo che accompagna la scena in cui Apollo e la donna si troveranno soli in camera da letto, vi è una delle più iperboliche e tenere similitudini della coppia Fo-Rame, in una scrittura che riecheggia la comicità di Groucho Marx:

> TASSISTA Pensare che [lei]... è la cosa più sapone che io conosca...
> DAFNE Sapone?
> TASSISTA Sì, sapone bagnato... che fa schiuma... quello profumato che scivola come pesce vivo...
> DAFNE è un complimento bellissimo! Ma chissà a quante donne l'avrà detto!
> TASSISTA No (*senza guardarla*) lei è il primo sapone, l'unico sapone, l'unico vero sapone che fa la schiuma... dal prezioso profumo francese[64].

---

[63] IDEM, p. 237.
[64] IDEM, p. 269.

Frattanto i due soci, finiti ammanettati in una delle tante *gag* precedenti, preso a prestito il tassì di Apollo, raggiungono il commissariato, dove vorrebbero farsi liberare dal commissario, amico dell'imprenditore, ma a causa della sua assenza, vengono arrestati con l'accusa di furto d'auto. L'episodio è indiretto, in quanto raccontato da un'agente di polizia al quale Apollo e Dafne lasciano credere di essere marito e moglie: rovesciato così l'equivoco, saranno i due soci a rimanere in galera, per poi essere liberati e nuovamente arrestati, in questo caso con giusta ragione, per le loro malversazioni.

Si sviluppa fino in fondo il meccanismo della *pochade*: la segretaria dell'ingegnere, infastidita dall'indifferenza di Dafne alla notizia dell'arresto del coniuge, le rivela di essere l'amante del marito, ma per l'emozione e l'osmosi sanguigna a svenire sarà Apollo, che comincia anche a manifestare strane voglie. L'uomo è incinto, o meglio, vive empaticamente la presunta gravidanza di Dafne, che però non riesce in alcun modo a spiegarsi come possa essere rimasta incinta. Apollo le confesserà in segreto di aver inscenato tutto, ingoiando una scatola di "Seno-bel" per lo sviluppo delle ghiandole mammarie, per evitare che il medico, vista la guarigione della donna, li "staccasse", interrompendo definitivamente il suo legame ormai d'amore. Conquistata dal sentimento del tassista, Luisa è pronta ad abbandonare ricchezze e marito, quando giunge in scena il ladro-amico di Apollo a dissua-

derla, architettando un inganno ai danni dell'amico per allontanarlo dalla donna, trascinata via e sostituita in scena da una pianta.

La commedia si conclude in un finale dal sentimentalismo surreale, un po' *melò*, in cui viene fatto credere ad Apollo che, come nel mito, Dafne si sia tramutata in un alloro. Egli, danzando con l'arbusto , esce di scena, e porta con sé anche il piede portafortuna: da cui il titolo della commedia, in un leggero ammiccamento al pubblico[65]. Il testo sviluppa, dunque, il tema di una follia d'amore che però, a differenza di quelle shakespeariane, non supera la barriera imposta dalla strutturazione societaria, nemmeno nella finzione scenica.

La censura, come per le precedenti commedie, fu impietosa: il testo fu sottoposto a ben quattordici tagli, per di più, nel corso della *tournée* Fo dovette scontrarsi con il questore di Roma per una battuta relativa agli ufficiali dell'aviazione.

Nel pubblico variegato che lo seguiva a teatro, Fo si era guadagnato fino a quel momento un'apertura a Sinistra, attirandosi il favore non solo dei gruppi di giovani progressisti, ma anche di uomini politici come Pajetta, Longo, Nenni e Togliatti. Ma, per questa commedia, tutta la critica , da «Nuova Generazione» a Roberto Rebora, parlò di una certa ripetitività di intreccio, che si reggeva unicamente sulla bravura "attorale" di Fo, ma non

---

[65] IDEM, p. 295.

convinceva quanto ad un discorso di effettiva trasformazione del messaggio teatrale.: «La terza commedia... di Dario Fo si basa su una trovata abbastanza divertente... [ma] prosegue a scatti, con battute qua e là piacevoli... con un seguito di vignette umoristiche piuttosto stagionate... »[66].

E, in effetti, vi è coincidenza tra queste cadute di tensione nell' opera di Fo e il momento di vita che egli attraversava: col crescere del successo si produsse una svolta che lo portò all'incontro con i grandi mezzi di comunicazione e con una vita non immune dalle tentazioni del benessere economico e da un compiacimento di *status*, rappresentato dall'ostentazione di un certo benessere materiale. Questo tipo di notorietà, però, non appagava i suoi protagonisti, Fo in particolare, come era già avvenuto dopo la deludente esperienza cinematografica, tornò spesso tra uno spettacolo e l'altro nella casa di Cosnedo di Cernobbio, sul lago di Como, per leggere e studiare i classici del teatro francese come Rabelais e Molière, modelli che saranno determinanti per tanta produzione futura.

È di questi anni, e precisamente del 1960, la stesura di un'altra commedia: *Storia vera di Piero d'Angera che alla Crociata non c'era*, il primo testo in cui Fo descrive il suo "Medioevo fantastico", rivisitato in chiave grottesca e dissacrante, incentrata sulle finalità economiche che in realtà ebbero le Crociate. L'interesse, dunque per la cultura e la storia medievali sono

---

[66] R. Rebora, in «Sipario», ott. 1961, ripreso in ARTESE 1977, p.45.

motivi topici della produzione di Fo, dalle prime esperienze radiofoniche fino alla stesura di *Mistero buffo* e oltre[67]; ma per le difficoltà organizzative oltre che per gli ostacoli della censura, il testo non sarà mai rappresentato da Fo[68]. Ciononostante vale la pena di soffermarsi su di esso, non solo perché costituisce il primo prodotto teatrale dell'interesse dell'autore verso il mondo medievale, ma anche perché è testimonianza di una ricerca mai interrotta dello studio dello spazio scenico (l'esempio più vicino nel tempo è lo studio registico de *L'italiana in Algeri)*[69].

Lo stesso autore rileva che molti artifici scenici erano irrealizzabili all'«Odeon»: la scena del primo atto, difatti, prevede la visualizzazione del volo del protagonista Piero. A questo proposito Fo osserva: « ...questo è il testo che mi sollecita ad inventare soluzioni e ritmi nuovi, giochi di pantomima e tante altre movimentate situazioni... »[70].

La *fabula*, ambientata nel 1095-96, alla vigilia della prima Crociata, vede come protagonista Piero d'Angera, un orfano adottato dai monaci benedet-

---

[67] Cfr. A. Wright, *Franca Rame parla di Mistero buffo*, in «Ridotto», ago.-sett.-ott. 1984, p. 31. L'attrice, nell'intervista, ricorda che l'attenzione verso il teatro medievale nasce in Fo già dai primi anni Sessanta (ne è riprova il testo di cui trattiamo), ma che dal 1963 Fo inizia a raccogliere "materiali" per *Mistero buffo*, dopo aver già fatto varie ricerche sulla cultura medievale.

[68] D. Fo, *Storia vera di Piero D'Angera che alla Crociata non c'era*, Milano, La Comune, 1981.L'opera, però, è stata rappresentata per la regia di Tonino Conte (sc. e costumi: Lele Luttazzi), nella stagione 1984-85 al «Teatro della Tosse» di Genova. Mancano notizie dettagliate in merito alla messinscena e dunque non si può non ipotizzare che sia stata attuata una semplificazione dei numerosi artifici testuali e delle difficoltà sceniche.

[69] D. Fo (regia), G. Rossini, *L'italiana in Algeri*, registrazione R.A.I., 21 mar. 1995.

[70] Fo 1981b, p. 7.

tini del monastero del Sasso (oggi di Santa Caterina), il quale con l'aiuto dei suoi tutori è divenuto scrivano, in un'epoca in cui, come si sa, il potere della cultura è detenuto dalle *scholae*. Il candore di Piero, dovuto all'assoluta mancanza di contatti mondani, lo porta spesso rapito in estasi a levitare, o meglio, vista l'iperbolicità di Fo, a volare per il convento[71]. Ma anche il candido Piero, come altri personaggi di Fo, attraverso una serie di esperienze, acquisterà coscienza del mondo: pur perdendo il dono dell'estasi, in compenso svilupperà il coraggio necessario per organizzare il "popolo" contro il duca Oddo, feudatario delle terre d'Angera, riuscendo così a trasformare il feudo in Comune. Il protagonista rappresenta dunque la presa di coscienza di un esponente della classe subalterna e, in un contraltare autobiografico, il "giullare-Fo", attraverso Piero, vive una prima maturità artistica; forse anche per questo motivo in *Piero d'Angera*, per la prima volta il "popolo" ha un ruolo diretto nell'azione.

Il testo è diviso in tre atti e in definitiva non si discosta sensibilmente dai precedenti lavori di Fo in quanto a *gag* o a situazioni farsesche: fin qui la storia e il *ludus*, lo spunto polemico invece incrocia due chiavi di lettura possibili del testo, da un lato la discutibilità storica dell'intervento in Palestina con la descrizione della "guerra santa" come una vera e propria spedizione di conquista e di guadagno; dall'altro la raffigurazione del potere feudale

---

[71] Fo 1981b, p. 10. Il volo di Piero è uno degli espedienti scenici di cui parla Fo nella

pavido di fronte alla forza eversiva che la cultura possiede e che può, se trasmessa alle masse, consentire loro di prendere coscienza "politica" della propria condizione.

Per questo motivo il duca Oddo, uno dei personaggi, pone tanta attenzione alla composizione di canzoni: « ...è sempre buona politica far sì che il popolo canti. In tal modo quando lo prenderai a legnate l'unica sua reazione sarà quella di cantare un po' più forte... »[72]. E, infatti, nella seconda scena, alla fine del canto di un Trovatore, il duca decide di far trascrivere i testi delle sue canzoni perché siano lette al popolo da uno scrivano-banditore, al fine di dilettare ma anche di creare una cesura netta tra oralità e letteratura: « ...le cose scritte, soprattutto agli occhi degli ignoranti, hanno sempre maggior valore... »[73].

Questo è il motivo per cui Piero giunge alla corte di Oddo, mentre il duca sta ricevendo dal suo confinante rivale, il conte Omobono da Travedona, una missiva che contiene minacce di morte. Saranno le doti "oratorie" di Piero a permettere che, nella lettura della lettera, la minaccia venga "tradotta e commentata" come richiesta di un ostaggio: la scelta cade sul figlio di Od-

---

prefazione al libro.

[72] IDEM, p. 17.

[73] IDEM, pp. 15-18. Fo non dimentica di sottolineare che nel crinale temporale fra Alto e Basso Medioevo i luoghi di cultura continuavano ad essere i monasteri, mentre le classi dominanti laiche erano quasi tutte non alfabetizzate.

do, Eraldo. Il conte, per salvare Eraldo, farà credere a Piero di essere suo padre[74].

Nel secondo atto, in un sovvertimento completo delle unità aristoteliche, Piero e il Trovatore sono in viaggio alla volta del castello di Omobono e attraversano il bosco degli Impiccati, chiamato così dopo che Ottone di Sassonia fece strage di un gruppo di congiurati fedeli alla memoria di Berengario, impiccandoli, appunto, in quel luogo. La credenza popolare voleva che a ogni carnevale gli spiriti convenissero in quel bosco. Ed ecco apparire ai due "cavalieri" degli spettri: il Trovatore fugge, mentre Piero si accorge di non aver di che temere perché le "anime" sono in realtà i suoi amici monaci, depredati delle loro terre e costretti ad impartire lezioni, nascosti nel bosco. E in un gioco surreale tra sacro e profano appare anche l'angelo custode di Piero, un beone che dice di chiamarsi come il duca (il perché lo si capirà nel corso dell'azione). Piero apprende dai monaci di essere stato giocato dal duca col pretesto della paternità, e viene legato inspiegabilmente dall'angelo ad un albero: mentre invoca il suo custode affinchè lo liberi, viene visto dal vero Omobono, in giro per il bosco con la sua scorta armata, il quale scambia Piero per un indemoniato. Il ritorno dell'angelo, terrorizza completamente il conte e i suoi soldati, che pensano all'arrivo di uno spettro e fuggono. Piero, slegatosi, nel rincorrere l'angelo giunge alla corte del conte e, mentre questi

---

[74] *Ibidem.*

è sempre più convinto che il ragazzo sia un demonio, si esibisce in un acceso sermone sulla iniquità delle Crociate.

La passione di Fo per le *gag* sceniche dirompe nella commedia: arriva Federica, moglie di Oddo e amante di Omobono, si organizza un combattimento per un presunto motivo di onore tra Piero e il conte, in cui Piero, riduce Omobono, alle dimensioni di un nano, con una serie di legnate sulla testa[75]. Il conte, persuaso che la sua metamorfosi sia stata decretata dal volere divino come punizione, per espiare, parte per le Crociate e dona ad Oddo le sue terre. La falsa notizia di una epidemia di peste messa in giro da Piero, convince anche Oddo a partire; le due contee verranno affidate allo scrivano.

Una volta allontanati i due feudatari, l'angelo può palesare a Piero la sua vera identità di scolare benedettino, invisibile a tutti coloro che non praticano la castità. L'uomo, innamoratosi della duchessa-matrigna, torna con lei al castello di Oddo, dove apprende che il conte è appena ripartito per le Crociate, dopo aver sventato una congiura di vassalli del duca. In realtà, si è trattato, come sempre nelle situazioni farsesche create da Fo, di un equivoco: la rivolta non è stata provocata da nobili, ma dagli artigiani del paese, i quali profittando dell'assenza di "potere" si sono sostituiti ai cavalieri e hanno eletto il feudo di Angera a Comune.

---

[75] Per la prima volta viene sperimentato il travestimento del "nano", ma ricordiamo che anche questa è una *gag* delle più tipiche del teatro, si pensi a Totò, e D. Fo, *Il Fanfani rapito*, Verona, Bertani, 1975.

Il "popolo" ha preso coscienza, non è più *gregge* mansueto e, al ritorno di Oddo, in un canto corale, metafora di una volontà collettiva, riesce a far "volare" il duca, scacciandolo per sempre da quelle terre non sue[76].

2.2. LA CRESCITA DELLA MASCHERA E L'EVOLUZIONE DELLE SUE FORME.

Nell'anno in cui Fo concludeva la *tournée* di *Chi ruba un piede*, in Italia la fase della ricostruzione e della "restaurazione democristiana" era conclusa, si viveva in pieno il "*boom* economico", ma anche una serie di conflitti sociali che porteranno dopo pochi anni alla prima grande crisi economica del dopoguerra. I possessori del grande capitale monopolistico avvertivano la necessità dell'allargamento della base di consenso, per cui quella parte della borghesia non conservatrice salutò senza grosse diffidenze il primo governo di centro-sinistra[77].

Al tempo stesso giungeva a termine il settennato della presidenza della Repubblica e, dopo varie polemiche che divisero nel voto i vari partiti e la

---

[76] IDEM, pp. 94-98. Sembra necessario sottolineare il consueto gusto per l'inserzione di canzoni nel testo. Particolare è la *Canzone della Ruana* (a p. 15 del testo), le cui didascalie tradiscono ancora una volta l'interesse per il "macchinismo" in Fo.

[77] Nel marzo 1962, Fanfani formò un governo che comprendeva democristiani, socialdemocratici e repubblicani e ottenne l'astensione del P.S.I., in cambio della promessa

stessa D.C., prevalse la proposta dell'area democristiana con a capo Moro: a Gronchi successe Segni, eletto anche con l'aiuto dei voti monarchici e missini. Si trattò di una scelta contraddittoria, infatti, mentre da un lato emergevano proposte di rinnovamento politico, dall'altro il nuovo presidente della Repubblica appariva l'uomo più lontano dalla linea del Governo, si creò, in tal modo, un conflitto di poteri che non impedì, tuttavia, che alcune delle riforme promesse fossero attuate[78]. Ma l'illusione del "benessere economico", nel 1963, era già crollata insieme al "crollo della Borsa", per cui subito le riforme furono congelate e si fece ricorso alle urne.

Nel frattempo cresceva nel paese una tensione culturale, parallela a quella sociale e politica, che favorì la nascita di alcuni gruppi di intellettuali, con una netta inclinazione politica "a sinistra" tra i quali, il «Nuovo Canzoniere Italiano», fra i promotori del quale vi era Gianni Bosio, già collaboratore della rivista «Movimento Operaio». Il progetto del gruppo era quello di contruibuire alla formazione di una cultura del movimento operaio partendo da un «lavoro di ricostruzione-interpretazione di canti sociali della tradizione contadina, artigianale, operaia... Attraverso gli spettacoli [veniva] innanzitutto proposto il patrimonio di canti che operai e contadini hanno espresso nel corso della loro storia e delle loro lotte... questi canti sociali [finivano]

---

di attuazione di una serie di riforme (cfr. P. Ginsborg, Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi, [1989], Torino, Einaudi,1990, p. 362 e sgg.).

...per assolvere la funzione di una "propaganda elementare", urbana, saldamente ancorata agli ideali socialisti... e [influenzarono] profondamente l'ideologia di una generazione di militanti, tanto che è possibile considerare questo gruppo come una delle avanguardie culturali e politiche del movimento di massa esploso nel '68... »[79].

Questa, dunque, la situazione del paese quando a Fo e alla moglie, nel 1962, venne affidata la conduzione di «Canzonissima», forse anche come riflesso politico del fatto che la televisione stava subendo una apertura "a sinistra", dopo essere stata fino ad allora "feudo clericale"[80]. Ma essere "a sinistra" non significava certo poter accettare, da parte dei dirigenti R.A.I., anche di coloro che più caldamente, come Sergio Pugliese, direttore dei programmi, avevano appoggiato la candidatura dell'attore, l'impronta che la

---

[78] Si ricordi la nazionalizzazione dell'E.N.E.L. e l'istituzione della scuola media unificata con l'innalzamento dell'età dell'obbligo scolastico ai quattordici anni. Cfr. 1989, pp. 364-66.

[79] C. Bermani-C.Longhini-G.Bosio, «Nota introduttiva» a G.Bosio, *L'intellettuale rovesciato*, Milano, edizioni Bella Ciao, 1975, p. 6. Questo gruppo di ricercatori produrrà spettacoli come *L'altra Italia* (primavera '64) e *Bella Ciao* (giu. '64). L'attività del gruppo interagirà con quella di Fo fino a produrre nel 1966 lo spettacolo, frutto di una reciproca e intensa collaborazione, *Ci ragiono e canto 1* (il testo, a c. del «Nuovo Canzoniere Italiano», è del 1966, pubblicato dalle Edizioni Bella Ciao) . Per le notizie sullo spettacolo si rimanda al par. 3 del presente capitolo e, com'è ovvio in appendice prima

[80] Dario Fo aveva già collaborato con la R.A.I. nel 1959, con una breve commedia, *Monetine da cinque lire*, e all'inizio del 1962, alcune sue farse erano state trasmesse dal secondo canale R.A.I. (cfr. Appendice prima del seguente testo), infine gli era stata affidata la direzione satirico-musicale di *Chi l'ha visto*, sempre per il secondo canale.

coppia Fo-Rame decise di imprimere al varietà televisivo di maggior successo[81].

Già la sigla di apertura lasciava intendere chiaramente i propositi dissacranti dei due comici, che poi si palesarono sempre più arditi con *sketch* e battute di chiaro riferimento politico-sociale, fino, a divenire in una sorta di *mise en abyme*, con scenette di tipo clownesco o keystoniano, feroci prese in giro dei *festival* di canzoni[82]. E la scenetta che maggiormente creò problemi di censura a Fo fu quella dell'operaio che, talmente grato al suo padrone per il lavoro offertogli, teneva sempre acceso un lumino davanti al ritratto di questi che salutava tutte le mattine con le parole: «*to' un basin*». Insorsero i liberali a difesa degli imprenditori, facendo sapere che in seguito allo *sketch*, un industriale di Gallarate era stato costretto a togliere dall'atrio della fabbrica il busto bronzeo del padre, fondatore dell'azienda, che gli operai salutavano imitando la "battuta" di Fo[83], a questo si aggiunse il coro della stampa di Destra, che indicava Fo come il vessillifero del comunismo televisivo.

---

[81] Con quest'ultimo contratto R.A.I., Fo si era impegnato, oltre che a condurre la trasmissione, anche a scriverne i testi in collaborazione con Leo Chiosso e Vito Molinari. La prima puntata andò in onda sul primo canale R.A.I. (venerdì 12 ott. 1962), con un giorno di ritardo per permettere un aggiornamento di cronaca sul concilio ecumenico, tenutosi il giovedì.

[82] Per la sigla della trasmissione v. FO 1974b, pp. 85-86; nel testo sono contenute anche altre canzoni, alcune tratte dalla trasmissione *Chi l'ha visto*? (cfr. IDEM, pp. 86-103).

[83] VALENTINI 1977, p. 79.

La censura dei dirigenti R.A.I. non si fece attendere, malgrado ciò alla quarta puntata Fo, circondato da cartelli di denuncia, ripropose temi "scottanti" come quelli della mafia e delle condizioni di vita nelle carceri, per finire arrestato in palcoscenico da finti poliziotti. La rottura si ebbe il ventisei novembre, dopo alterne vicende che videro denunce da parte di gruppi clericali e obiezioni sull'eccesivo zelo censorio della R.A.I. da parte dei quotidiani meno conservatori. In quella data, dunque, poco prima della messa in onda della trasmissione, Fo dovette accettare di trasmettere le prove in bassa frequenza, per permettere ulteriori tagli censori da parte della R.A.I. di Roma[84].

Venne censurata la scenetta che raccontava degli infortuni sul lavoro, sempre più frequenti a causa della mancanza di norme di sicurezza per gli operai: nello specifico si parlava della caduta da un'impalcatura di un operaio e delle scuse che un impreditore edile accampava per difendersi. Alla notizia del "taglio", Fo e la sua compagna decisero di abbandonare la trasmissione, come si apprese da un comunicato ufficiale, letto da un'annunciatrice subito prima dell'inizio del programma[85]. Con quel gesto Fo decretava il suo distacco dalla R.A.I, e in un'altalena di citazioni per danni, la «Società degli attori italiani» ben presto si organizzò compatta a favore

---

[84] La trasmissione veniva trasmessa dal «Teatro della Fiera» di Milano.

[85] Fo racconta l'accaduto in una intervista rilasciata il 24 apr. 1977 al quotidiano «La Repubblica».

dell'attore. Se, forse, la grande massa del pubblico televisivo non comprese in pieno l'operazione di Fo, l'opinione pubblica di critici e giornalisti, ad eccezione dei gruppi conservatori, gli fu subito favorevole.

Nonostante tutto la "prova" televisiva fu utile a Fo in quanto gli impose un confronto emittente-destinatario ovviamente diverso da quello teatrale e una scrittura scenica ad esso conseguente, più immediata e stringente; inoltre costituì il precedente per la ripresa futura del lavoro in R.A.I.[86] Il ritorno al teatro fu, così, segnato da una maggiore coscienza delle forze e dei conflitti culturali che andavano sviluppandosi in Italia, maturazione avvenuta anche a causa dell'amara esperienza appena vissuta.

Ancora una volta, tuttavia, Fo non risolse un suo passaggio o momento artistico in puro autobiografismo e, staccandosi dalle vicende precedenti quasi con uno scarto violento, tentò una aperta satira politica e sociale con la commedia *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963)[87], in cui la ricostruzione-demistificazione del personaggio di Colombo, fino ad allora considerato come simbolo di una certa epoca, viene supportata dalle canzoni-

---

[86] L'attore tornerà in televisione nel 1977 con un ciclo di commedie: *Il teatro di Dario Fo*.

[87] D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in Le commedie di Dario Fo, vol. II, [1966], cit., 1991[2] (la prima edizione è in «Sipario», n. 210, ott. 1963, pp. 33-52). Una demistificazione dell'eroe genovese, in effetti, era già stata attuata da Maxwell Anderson e Kurt Weill, uno dei principali collaboratori di Brecht, con *The Nina, the Pinta and the Santa Maria*.

commento all'opera e da una accurata ricerca storica[88], secondo un'operazione in parte già sperimentata da Fo nei monologhi del *poer nano* e ne *Il dito nell'occhio*.

La differenza, tuttavia, con la precedente produzione è nella maggiore ampiezza scrittoria e in un «maggiore impegno scenico della macchina teatrale... Il copione dello spettacolo ha un carattere meno provvisorio, tende a perdere la funzione di sommario Canovaccio... e tende invece ad assumere una propria autonomia di scrittura» come giustamente rileva Lanfranco Binni[89]. Sembra giusto considerare questo spettacolo nella sua funzione di « ..."spartiacque" tra la produzione tipicamente farsesca e quella successiva... »[90], che si arricchirà di altre quattro commedie, le quali rappresentano il graduale affermarsi della satira politica fino al periodo dell'"impegno".

Come si è detto, questa è la commedia che maggiormente cede alla fascinazione del brechtismo, su influenza forse del contemporaneo allestimento strehleriano di *Vita di Galileo*, per il quale, ancora oggi, Fo ha parole di ammirazione[91].

Se i motivi scatenanti la risata sono sempre nel paradosso, lo spettacolo non tenta più la costruzione farsesca della storia: Fo "punta" invece sui personaggi, descrivendo un Colombo « ...avventuriero [che sottrae]

---

[88] Le fonti cui attinse Fo sono, fra le altre: Ferdinando Colombo, *Historia della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo* e Pietro D'Angera, *Mondo nuovo*.

[89] L. Binni, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 31.

dall'archivio del re del Portogallo, la carta di Toscanelli [e racconta] un sacco di balle a Isabella... »[92] e una Isabella, regina "progressista" *ante litteram*. Costante è la presenza del *fool*, che candidamente rivela le verità più inquietanti, dagli intrighi di corte ai misteri del Palazzo: in questo caso il ruolo è affidato a Giovanna, figlia effettivamente pazza di re Ferdinando d'Aragona[93].

Una intuizione felice, quella di Fo, che lega idealmente quest'opera ad una molto più tarda e lontana nel tempo: *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* (1990)[94].

Tutto quanto Fo va scoprendo in questi anni di personale ricerca sui testi di "teatralità medievale", confluisce in quest'opera. La maturazione spinge l'autore ad un uso più consapevole del messaggio teatrale[95]; la *mise en abyme* gli permette di rappresentare un autore condannato a morte per aver recitato un'opera proibita (probabilmente la *Celestina* di Fernando de Rojas), il quale tenta di allontanare il momento del supplizio, nell'attesa della grazia, recitando le vicende di Colombo. In fondo Fo rappresenta un po' se

---

[90] *Ibidem.*

[91] ALLEGRI 1990, pp. 60-61.

[92] VALENTINI 1977, p. 86.

[93] I due ruoli erano interpretati dalla Rame, anche nell'edizione R.A.I. del 1977. Del resto le registrazioni televisive, pur se risentono delle modifiche testuali, non subiscono sostanziali cambiamenti per quanto riguarda le assegnazioni delle parti principali, destinate comunque a Fo e alla Rame.

[94] A tal proposito, c'è da rilevare che, scenograficamente, quest'ultima opera conserva un elemento già di grande importanza in *Isabella*: un arazzo, disegnato dallo stesso Fo, che fa da fondale a tutti e due gli spettacoli.

stesso e le sue more col potere mentre impersona quell'attore vittima del suo mestiere, e d'altra parte anche Colombo, presentandosi come un furbo "cacciaballe", sarà (ed è storia) vittima del potere che aveva tentato di "beffare"[96]. Quanto c'era di intuizione in *Piero d'Angera* viene ora esplicitato nella rappresentazione, con la faticosa preparazione del viaggio di Colombo e con le guerre di rapina di re Ferdinando contro *marranos* e *moriscos*.

L'attore imputato, dunque, può permettersi la rappresentazione dell'eroe demitizzato, ma in assenza di un discorso di "classe", la denuncia si arresta al ruolo subordinato cui è consegnato l'artista dalla società, nel Cinquecento come nel mondo contemporaneo. Questo sembra essere il messaggio sotteso alla commedia.

La scena si apre sul palco dei supplizi; un albero della cuccagna, posto a lato, ci lascia intuire che siamo nel periodo di carnevale, quando ogni ribaltamento dei ruoli è possibile. Molti gli spunti riflessivi in questa apertura di sipario: i carpentieri si chiedono come può essere condannato a morte « ...uno che ripete cose che ha imparato a memoria... »[97], mentre sfila sul fondo un corteo funebre di matrice burlesca, un inizio senz'altro di sapore *galileiano*. La pena sta per essere eseguita quando arriva un messo con la

---

[95] Cfr. RAME 1975, in D. Fo, *Le commedie di Dario*, vol. III, cit., p.6.

[96] Del resto la commedia si presenta anche come un "processo all'attore", visto come capro espiatorio del "discorso del potere".

"grazia" per l'attore, che consiste nel poter rappresentare *in limine mortis* la storia di Colombo a trent'anni dalla sua scomparsa. La scena, sembra suggerire Fo, è libera solo quando denuncia il suo carattere testamentario, cioè concluso[98].

L'attore, che per un attimo aveva creduto salva la vita, accetta di recitare nella speranza della vera grazia: il patibolo si trasforma in luogo scenico ed egli stesso comunica con i curiosi presenti all'esecuzione, cooptando attori fra essi[99]. Nella "scena" della scena iniziale, Isabella e Ferdinando vengono rappresentati nel loro quotidiano, in maniera volutamente sciatta, o comunque secondo stereotipi infantili: Isabella sta facendo il bagno in una tinozza-trono (è sempre il palco che si metamorfizza), e al tempo stesso litiga con Ferdinando. Mentre è ancora in atto l'alterco tra i due, irrompe in scena Colombo, che tenta subito di "spacciarsi" per uno scienziato-guaritore, salvando un'ancella da una crisi epilettica[100]. Isabella, più scaltra del "cacciaballe", scopre immediatamente la frode e rivela già le caratteristiche del suo personaggio[101]. Il navigatore, comunque, tenta improbabili spiega-

---

[97] Fo 1966d, p. 5.
[98] IDEM, pp. 7-8.
[99] IDEM, pp. 8-10.
[100] IDEM, pp. 18 e sgg.
[101] IDEM, p. 44. Si veda quanto già detto a proposito dei personaggi della commedia.

zioni scientifiche per convincere la regina della sua impresa, mentre Ferdinando si arma per combattere Mori[102].

La guerra, rappresentata come in un'opera di pupi, con Ferdinando che duella contro un saraceno, è giocata in controcampo scenico, mentre Colombo elargisce le sue spiegazioni ai "dotti" di corte e alla regina: lo studio del globo terrestre viene eseguito sull'enorme ventre di Isabella, rimasta incinta. Ferdinando, tornato dalla precedente spedizione, si prepara ad una nuova impresa, col coro che di nuovo inneggia alla battaglia, così in una oscillazione tra registri alti e registri bassi, si fissa una *repetitio* dell'azione del re che si formalizza e permette incastri di montaggio quasi cinematografico per la rapidità delle sequenze.

Si diceva dei personaggi: Isabella, sgravatasi, si lancia in una *peroratio* dell'impresa, e rappresenta forse l'opposizione alla reazione propria del "potere illuminato", come sarà per la giovane sposa americana de *La signora è da buttare* (1967): come questa, comprende che il progresso può divenire strumento di conservazione del potere, mascherato sotto le apparenze di un rinnovamento tutto esteriore. Qualche critico ha parlato, per questa commedia, della prima comparsa della "massa", nel teatro di Fo. Si è visto invece che così non è, almeno non nel testo letterario. Anzi, in questo caso,

---

[102] IDEM, pp. 24-25. È da rilevare l'importanza delle canzoni, che hanno per altro un ruolo prevalentemente didascalico e risultano estranee all'azione.

il "popolo" è effettivamente "massa", assente politicamente e costituisce un arretramento rispetto all'opera del 1960[103].

Colombo, ricorso ad uno stratagemma per ottenere i finanziamenti per la spedizione (spaccia una maschera d'oro come proveniente dalle Indie), riesce nel suo intento e il coro conclude l'azione. Il palco intanto è diventato nave; i pali, alberi, secondo tecniche sceniche già usate da Barrault[104].

Nel secondo atto Giovanna la Pazza denuncia gli aspetti sessuofobi del regno, e tali accuse possono essere lette in chiave di satira contro le censure clericali e democristiane in cui era incorso Fo. Intanto si allestisce il processo a Colombo: scorrendo su carrelli, passano in scena, stavolta trasformata in tribunale, i vari accusatori; avremo così le varie versioni del viaggio.

Un tratto di continuità artistica è dato dalla doppia antinomia del "povero cristo", impersonato dall'attore che aspetta di essere giustiziato ma anche dallo stesso Colombo che nella scena del processo finisce per scontare la sua furbizia. In questa scena ogni espediente giustifica l'infrazione, ma, allo stesso tempo, innesta una versione straniata dell'accaduto: scandite da un colpo di *gong*, le versioni dell'ammutinamento avvenuto durante il viaggio verso le Indie, vengono proposte prima dai marinai, poi da Pinzòn, e infine dallo stesso Colombo. Di volta in volta, ci si ritrova sul palco del pro-

---

[103] PUPPA 1978, p. 59. Si fa riferimento a *Piero D'Angera* e al commento che ne è stato dato nel paragrafo precedente del presente capitolo

cesso o sulla nave «come accade nelle rappresentazioni di piazza, dove basta un colpo di bastone battuto in terra... perché il pubblico abituato a queste particolari convenzioni recepisca il cambiamento... »[105]. Chiara è l'assenza di solidarietà tra il navigatore e i suoi marinai, nei quali le paure e i personalismi prevalgono e impediscono sia l'attuarsi dell'ammutinamento che una maggiore coscienza dell'impresa compiuta.

L'ultimo a raccontare è Colombo che, dopo essere stato descritto come vigliacco e traditore, si autorappresenta quasi come un padre nei confronti dei suoi marinai. Godibile la scena in cui, per giustificare il fatto di essersi assicurato il premio di avvistamento, il navigatore esegue uno dei primi *grammelot* di Fo[106]. Man mano il processo a Colombo diventa però il processo alla cupidigia dei *conquistadores* e delle corti che li finanziavano. Colombo viene condannato, nonostante la sua strenua difesa, ma in virtù di un'amnistia potrà ritornare nelle Indie, dove, salvandosi egli stesso a stento, vedrà affondare l'intera sua flotta[107]. Al ritorno, ormai vecchio e stanco, sta per tentare un'autocritica del suo operato, quando l'azione viene bruscamente interrotta dal boia (stavolta il *deus ex machina* non scatta) e il condannato, perduta la speranza della grazia, esclama: « ...E io che me ne stavo

---

104 P. Claudel, *Cristoforo Colombo*, nell'allestimento di J. L. Barrault, in «CahiersRenaud-Barrault», n. 1, 1953.

105 M. Laurenti, *Dario Fo*, tesi di laurea in Letteratura italiana, Milano, A.A. 1977-78, p. 20.

106 Fo 1966d, p. 64.

qui ad aspettare l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che i nostri siamo noi, noi!... »[108], quasi a sottolineare la necessità di non venire mai a compromessi con il "potere".

In un *pastiche* tra l'ascetico e l'epico, l'azione si conclude con finale di sapore senechiano: si fa buio in scena, il boia alza la scure, mentre il coro accompagna l'azione e, al riaccendersi delle luci, si vede il "morto" con in mano la propria testa, ma ad evitare la catarsi il trucco c'è ed è palese[109].

L'opera incontrò un notevole successo di pubblico, anche se non entusiasmò particolarmente la critica e, in particolare, le recensioni di Ettore Capriolo puntarono ad una comparazione con le precedenti soluzioni teatrali[110].

Per tornare alle vicende biografiche, è in quella stagione che Fo e la sua compagna, dopo una rappresentazione dello spettacolo vengono aggrediti dai fascisti, a Roma, all'uscita del «Teatro Valle»; la Rame subirà anche una denuncia per una battuta nei confronti dell'esercito:

ISABELLA Si, voglio dire che ti sono concesse certe cose: il bottino, la razzia... Fan parte della legge di guerra. Poi quattro belle parole impettite: Patria! Fa-

---

[107] IDEM, pp. 80-81. L'intera scena è resa con meccanismo da *poor theatre*, cfr. PUPPA 1978, p. 61.

[108] FO 1966d, p. 85.

[109] IDEM, p. 85-86. Il coro de *Il più furbo è sempre il più onesto* è, con altre canzoni, in FO 1974b, pp. 107-116

[110] E. Capriolo, *Un dito nell'occhio a Colombo*, in «Vie Nuove», 12 sett. 1963: è dello stesso critico la recensione apparsa in «Sipario», ott. 1963.

> miglia! Morale! Sangue generoso versato dai nostri figli... e oplà, caschi in piedi.
> FERDINANDO Aggiungi pure in piedi, ma immerso nello sterco fino al collo.
> ISABELLA Questa è la ragione del perché i militari al par tuo camminano sempre a testa alta. Qui in Spagna, si intende[111].

Il personaggio Fo diventa, dunque, sempre più scomodo ma, nonostante ciò, continua anche nella successiva commedia il discorso della "satira aperta", teso a denunciare il malcostume sociale, con un indirizzo politico più concreto.

Si tratta di *Settimo: ruba un po' meno* [112], commedia in cui Fo affronta il tema degli scandali nazionali, con un impatto diretto sul reale e senza infingimenti di sorta[113]. In effetti l'autore, dopo la parentesi "storica" di *Isabella,* ritornò decisamente alla cronaca, evidenziando nella scrittura la situazione di disequilibrio politico e sociale che l'Italia viveva in quegli anni.

La congiuntura economica, dopo il crollo economico del 1963[114], portò la D.C. ad una netta inversione di "rotta" politica: di fatto venne bloccata la strada alle riforme[115]. E, in seguito all'inasprirsi delle condizioni sociali per

---

[111] Fo 1966d, p. 44 (la parte finale dell'ultima battuta di Isabella fu modificata dopo la denuncia).

[112] D. Fo, *Settimo. ruba un po' meno,* in *Le commedie di Dario Fo,* vol. II, cit. Il titolo originale della commedia era *Storia di una becchina svergognata che di un defunto si era innamorata.*

[113] La commedia avrà una seconda redazione nel 1993, in riferimento diretto agli scandali di quell'anno (la prima edizione è in «Sipario», n. 582, nov. 1992, pp. 19-34).

[114] Cfr. GINSBORG 1989, p. 367.

[115] La discussione della Camera sul decentramento regionale, e quella sul problema della pianificazione urbanistica vennero interrotte. A questo proposito, e per l'importanza che riveste nella commedia di Fo il problema delle speculazioni edili, si ricorda che nel luglio 1962, il ministro dei Lavori Pubblici, Fiorentino Sullo, aveva presentato una rifor-

l'involuzione economica, vi furono fra i partiti del Centro problemi di dissenso che portarono, nello stesso anno, alle elezioni politiche. La situazione divenne più precaria quando l'esito delle votazioni decretò una notevole ascesa del P.C.I.: ritornava la "paura" del comunismo. Moro fu incaricato di formare il nuovo governo, che poté esser varato solo nel gennaio 1964, quando si ottenne l'adesione del partito socialista[116].

La ricomposizione governativa, tuttavia, non riuscì a frenare l'inflazione e la perdita di capitali e l'unico correttivo adottato dal presidente della Banca d'Italia, Guido Carli, con il ministro del Tesoro, Emilio Colombo, fu un'accentuazione della politica deflazionistica, tale da favorire l'aumento della disoccupazione, provocato anche delle pressioni sul governo da parte delle *lobbies* edili e agrarie. Il primo governo Moro durò solo sei mesi, dopo i quali si aprì una fase critica per il paese: aumentava il rischio di un impoverimento del potere parlamentare cosicché sconcertò alquanto l'incontro del luglio 1964 fra Segni e Giovanni De Lorenzo, allora comandante dei carabinieri, avvenuto mentre fervevano le consultazioni per la formazione di un

---

ma che prevedeva un maggiore controllo degli enti locali sulle opere di urbanizzazione. Cfr. GINSBORG 1989 pp. 368-69.

[116] Nel frattempo era rimasto in carica un governo-ponte con a capo G. Leone. L'adesione del P.S.I. al governo, con la scelta della "linea Nenni", giustificata dal partito con la volontà di promuovere i progetti di riforma giacenti, costò ai socialisti la perdita di circa il 20% degli iscritti, con un depauperamento contemporaneo nel sindacato.

nuovo governo. I socialisti, temendo l'ampliamento del potere presidenziale, permisero l'immediata costituzione del secondo governo Moro[117].

È in questa temperie che Fo mette in scena *Settimo: ruba un po' meno*. Il potere dissacrante del testo per molti versi supera la rappresentazione stessa e vuole porsi come un *J'accuse* nei confronti di una società, quale quella piccolo-borghese, pronta, autolesionisticamente a ridere dei propri guasti, ma non a mettersi in discussione. Secondo Puppa « ...è proprio da questa rappresentazione che... scattano i meccanismi di rigetto... » tra Fo e il circuito teatrale ufficiale[118]. Il tema, di cui si diceva, già suggerito in *Chi ruba un piede*, non è un semplice pretesto dell'azione, ma si carica di una precisa valenza di denuncia pur nella struttura farsesca, propria delle più lontane esperienze drammaturgiche di Fo[119].

I luoghi dell'azione, per quanto ricorrenti della poetica dell'autore (così come la moltiplicazione dei personaggi), sono luoghi deputati, estranei al corso della vita quotidiana o meglio costantemente esorcizzati dalla società borghese[120]: per questo essi rivestono un ulteriore carattere di denuncia sociale. Fo, in effetti, continua quanto iniziato con *Isabella* e, in questa com-

---

[117] Per le notizie sul "piano Solo" e sull'"affare" De Lorenzo v. GINSBORG 1989, p. 373-77.

[118] PUPPA 1978, p. 91, n. 19.

[119] Per il significato apologetico della commedia cfr. ARTESE 1977, pp. 46-47.

[120] Nel primo atto l'azione si svolge in un cimitero i cui morti devono essere "sfrattati" per far posto a delle costruzioni illecite, e in quasi tutto il secondo essa è ambientata in un istituto per minorati psichici, i quali subiscono delle "cure", consistenti nella trapanazione del cranio.

media, rappresenta una sorta di "processo totale" alle istituzioni. La graduale maturazione dell'autore, appena emergente nelle prime commedie, diventa ora forma poetica. Il suo immaginario, tradisce l'ansia di denunciare quante più cose possibili, ma in definitiva il testo può considerarsi la sintesi «...dei vari tentativi finora emersi nella scrittura scenica di Fo»[121].

La commedia è dedicata a Franca Rame ed è scritta tenendo ben presente le doti espressive dell'attrice[122]. Il personaggio-chiave (in questo caso una donna di nome Enea) riconduce alla serie degli *éturdis*, degli ingenui che acquistano coscienza del mondo attraverso i meccanismi dell'intreccio. La scena si apre su un magazzino « ...deposito di bare del Comune, tutto archetti neoromanici... »[123] dove alcuni becchini, che si apprestano a consumare la colazione su una bara, decidono di approntare una beffa ai danni di Enea, figlia del defunto guardiano del cimitero, la quale, ereditato il posto paterno, rimedia all'angoscia del luogo con potenti "bevute". Appare la donna e si assiste ad una gustosa scena in cui i becchini, raccontano ad Enea, a cui hanno fatto già credere di essere una potente *medium,* di una speculazione che dovrà avvenire sulle terre del cimitero; surreale, ma efficace comicamente, è il

---

[121] PUPPA 1978, p. 62.

[122] La commedia è esplicitamente dedicata da Fo alla moglie, cfr. ARTESE 1977, p.47 e Fo 1966e, p. 87.

[123] IDEM, p. 91.

racconto dell'invenzione del "cadaverodotto", che servirebbe al trasporto dei morti[124].

Enea, preoccupata del suo futuro nella previsione di un licenziamento, si convince, ascoltando i discorsi dei compagni, di avere, in quanto donna, l' "eccezionale" possibilità di esercitare "l'unica professione" che da sempre ha "emancipato" il suo sesso: quella della prostituta[125]. I becchini, saliti sul carro che si è trasformato in teatrino da caffè concerto, mascherati da donne, cantano in coro una canzone in omaggio alle "battone"[126]. La scena seguente rappresenta indirettamente, con la tecnica del "fuori scena", attraverso i giochi mimici dei personaggi, una carica di polizia contro dei manifestanti. L'avvenimento viene commentato da Enea in maniera straniata e paradossale: la donna, che ha ancora una falsa coscienza del sociale, sembra interpretare tutti i luoghi comuni dell'opinione pubblica del tempo:

> ENEA (*continuando a guardare in mezzo alla piazza*) Io proprio non li capisco...
> TERZO BECCHINO Per forza: cosa vuoi capire tu della lotta di classe!
> ENEA Ah, perché, quella cagnara, secondo te, sarebbe lotta di classe? Ma cosa credi tu che non legga i giornali, io? Quelli veri, quelli indipendenti! (*D'un sol fiato, come recitando una lezione*) «Essi sono una banda di scalmanati, che assalgono le forze dell'ordine che, loro malgrado, sono costrette a reagire per non soccombere alla furia devastatrice della peggio feccia nazionale!» [127].

---

[124] IDEM, p. 94.

[125] IDEM, p. 97-99.

[126] IDEM, p. 100. Per le canzoni contenute nella commedia, oltre al testo, cfr. Fo 1974b, pp. 119-23.

[127] IDEM, p.100-102. Questa scena rappresenta una delle prime tecniche di recitazione epico-drammatica esperite da Fo, tecnica che permette al pubblico di assistere quasi direttamente ad un azione che si concuma in un altrove, ma che, forzando un po' in senso

Irrompe il direttore al quale la ragazza, convinta che l'uomo sia già a conoscenza "dell'imminente trasloco", parla in codice proponendo una sorta di *disputatio lunatica*, in cui sono contenuti tutti i meccanismi della *comprensione differita* e della *risposta spiazzata*[128]. La confusione logica si raddoppia con l'entrata in scena del "feretrofobo", un uomo in abiti scuri, commercialista di professione, desideroso di liberarsi dalla fobia della morte, che chiede in affitto una bara: Enea gliela cede in cambio di una somma di danaro. In una surreale *gag*, la bara si trasforma idealmente in una vasca da bagno e poi in una barca, secondo la tecnica esasperata della defunzionalizzazione dell'oggetto, già presente nelle prime commedie. Questa tecnica, unita a quella della moltiplicazione dei ruoli, ripristina il gioco meta-teatrale e fa scattare la farsa[129]: l'uomo giace nel feretro per far credere alla moglie, malata di cuore, di essere morto e così ucciderla di dolore.

La scena si complica di interventi di personaggi e di false agnizioni e, dopo una serie di morti apparenti e di "resurrezioni", il "cadavere" dell'uomo verrà portato via dalla moglie. Enea, presente a tutta l'azione, rimane imperturbabile e, sembra eccitarsi, memore delle parole dei becchini, soltanto all'arrivo di una "battona"; alla prostituta parla dell'emancipazione

---

testuale dell'autore, potrebbe anche "doversi compiere" fra coloro che guardano senza agire, spettatori nella sala come nella vita.

[128] Per le definizioni riguardo al dialogo, cfr. PUPPA 1978, p. 63.

che darebbe il "mestiere" e riesce ad acquistare dalla donna, un po' perplessa, alcuni indumenti di "lavoro". È il primo cambiamento del personaggio, uno dei vari passaggi di ruolo che lo caratterizzano[130].

Giocando sempre sul raddoppiamento dell'equivoco, attraverso la riproposizioni di dialoghi straniati (*lunaticae disputationes*), si giunge ad una delle scene centrali per forza comica: Enea ha convinto il direttore di avere appreso della speculazione attraverso i suoi poteri di *medium* e, per dimostrarglielo, crea una surreale catena medianica[131]. Accade il prodigio: invece del "solito imbroglio" ordito dai becchini, si manifestano per davvero i morti, esprimendosi in *grammelot*[132]. Le voci onomatopeiche, di cui Fo ha dato anche descrizione didascalica, si modulano fino a trasformarsi in lingua corrente per denunciare le malefatte del direttore[133]. Questi, paralizzato dal terrore di un castigo divino, accetterà di denunciare la società "speculatrice", di cui egli stesso fa parte.

Ritorna il commercialista, creduto ancora morto, che parlerà dei vari Paradisi che il Padreterno ha messo a disposizione degli uomini: in questo monologo di Fo ritorna la familiarizzazione del motivo religioso, già presente nel *poer nano* e si anticipa la tecnica di semplificazione del testo *ab*-usata in

---

[129] Fo 1966e, p. 112.
[130] Idem, pp. 118-24.
[131] Idem, p. 132.
[132] Idem, p. 133-35.
[133] Idem, p. 136.

Mistero buffo[134]. È una ripresa dei temi più genuini della poetica di Fo, in quel racconto si ritrova tutta la tecnica della fabulazione (si insisterà molto su questo "blocco strutturale" di Fo, in particolare parlando del suo teatro di ricerca e dell'affermazione di un nuovo metodo di comunicazione).

Il finto morto ha lasciato credere al direttore di essere venuto in "missione" dall'al di là per impartirgli una giusta punizione: in realtà si è trattato ancora di uno scherzo congegnato, in questo caso, con uno dei becchini. Si chiude così anche l'azione delle finte morti: l'uomo, intuendo che la moglie, con un travestimento, aveva finto di essere la sua amante, per sfruttare a sua volta l'effetto sorpresa in modo da ucciderlo, ha permesso che questa inscenasse un incidente per cui egli, "morto" per la seconda volta, anche legalmente, si è costruito un alibi con l'intento di operare indisturbato ai danni di alcuni "faccendieri"[135]. Promette così ad Enea del danaro, contenuto nella cassaforte del suo studio, se la donna, travestita da suora, riuscirà a prelevarlo insieme a dei documenti, con cui egli ha deciso di ricattare i suoi soci, coinvolti in illeciti amministrativi. Il primo tempo si conclude con una retata della "buon costume", che irrompe nel cimitero e arresta Enea, ben felice di essere schedata, e di procurarsi così la patente di professionista del "mestiere".

---

[134] IDEM, pp. 140-41.
[135] IDEM, pp. 143-44.

Nella prima scena del secondo atto, ambientato nello studio del commercialista, troneggia una grande stufa in ferro, polo di attrazione per nuove *gag*. Secondo il modello delle prime farse di Fo, un ladro si è già introdotto nella stanza per rubare al sopraggiungere di Enea. In una pirotecnia di fraintendimenti e finti colpi di scena, senza mai perdere di vista il tema centrale della commedia; l'azione si conclude con Enea che, aperta la cassaforte, riesce a mettere in fuga il ladro e dona il danaro alle suore dell'istituto psichiatrico collocato nell'altra ala dell'edificio[136].

Al cambio di scena, ci si trova nell'istituto, con i degenti dell'ospedale, tra i quali si è confuso anche il commercialista, che sfilano nel loro tipico pigiama a righe[137]. Il ritmo dell'azione incalza col "ballo dei matti"; Fo era rimasto affascinato dalle rappresentazioni che il «Teatro dell'Opera» di Pechino aveva tenuto a Milano in quegli anni: ne rimane traccia in questa frenetica danza dei degenti dell'ospedale, dove tra simbologie gestuali e allegoria si conserva comunque un riferimento diretto al teatro dell'Arte[138].

---

[136] IDEM, pp. 150-66.

[137] IDEM, pp. 166-68. Fo, nel trattare l'argomento della follia, polarizza tutto il corredo di situazioni già collaudate in altri spettacoli ma, allo stesso tempo, denuncia le condizioni sub-umane in cui versano gli ospiti di questi istituti (IDEM, pp. 168-69).Una sua polemica successiva proverà quanto interesse egli nutra per questi "condannati", e come il riferimento costante alla follia non sia solo espediente scenico (cfr. FO 1987a, pp. 184-89).

[138] FO 1966e, pp. 172-75. Queste *parades* sono solo un'anticipazione di costruzioni allegoriche ideologicamente più concrete, ma anche più vicine al teatro di strada, come *La signora è da buttare* e *Grande pantomina con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (cfr. R. Sogliuzzo, *Puppets for a Proletarian revolution*, in «The Drama Review», n. 3,1972).

Il corteo "carnevalesco" si allontana, mentre Enea, ritrovato il "suo" commercialista, gli spiega che ha già provveduto a spedire le lettere ricattatorie con le quali si chiedono soldi in cambio dei documenti. Giunge un grande ufficiale della Marina Militare a portare parte delle somme richieste; arriva anche la vera Madre Superiora dalle Indie (le suore avevano creduto che fosse Enea) e la situazione si complica con l'entrata in scena di un commissario (altra tipologia ricorrente dei personaggi di Fo) e del direttore del cimitero e, in una «combinatoria proliferante di travestimenti, sostituzioni, atti mancati, gesti interrotti e riproposti ossessivamente... la somma gira da un personaggio all'altro convulsamente»[139].

Il commercialista, che in realtà si proponeva di denunciare i suoi soci, svela al commissario il contenuto dei documenti cantando una canzone, l'atto di accusa più diretto di Fo al pubblico: «Ma tu, miracolato del ceto medio basso, / tu devi risparmiare, accetta sto salasso: / non devi mangiar carne, devi salvar la lira / e, mentre gli altri fregano, tu fai l'austerità!»[140].

Coinvolti a catena nello scandalo, giungono, convocati dal commissario, il giudice e un ministro; tutti in un epidemico lavacro di coscienza, sono disposti a confessare le loro colpe e a sconfessare gli altri. Tutti meno il ministro che invoca l'immunità in nome della ragion di stato e, ai funzionari presenti, pronti ad autodenunciarsi, impone le "cure" dell'istituto. Verranno

---

[139] PUPPA 1978, p. 67. Per i riferimenti al testo FO 1966e, pp. 190-94.

tutti sottoposti alla trapanazione del cranio; solo Enea, nella sconfitta generale, riuscirà a salvarsi.

> ENEA Torno da dove sono venuta. A me non ce la farete a mettermi l'elica in testa, né gli occhiali verdi per farmi mangiare la paglia e farmi credere che sia erba [141].

Lo spettacolo si conclude con un *song* sarcastico che riecheggia la sigla di Canzonissima[142].

Fo sembra suggerire con questa commedia la necessità di un impegno non più solo teorico, con un invito alla mobilitazione sociale, almeno nel recupero della coscienza storica. Un invito non formulato in scena, ma suggerito al pubblico in maniera inequivoca.

Nel 1965 il teatro italiano viveva una stagione di rinnovamento quasi totale con la nascita delle avanguardie. Gli intellettuali di Sinistra, praticata la strada del cinema con il neorealismo, si interessano nuovamente al teatro con un atteggiamento simile a quello degli anni dell'immediato dopoguerra. Riprende il dibattito sulla capacità di incidenza politica che il teatro può avere sul sociale e si va preparando così la stagione dell'"impegno" per Fo e per altri[143]: sono vicini gli anni Settanta[144].

---

[140] FO 1966e, pp. 194-95.

[141] IDEM, p. 207. Enea si è rivestita dei panni di becchina ma non più svampita.

[142] IDEM, pp. 207-08.

[143] Sono gli anni del debutto per Carmelo Bene, Mario Ricci, Leo De Berardinis e per Perla Peragallo e Carlo Quartucci.

Se ancora Fo non è completamente assorbito da queste nuove istanze culturali, *La colpa è sempre del diavolo*[145], la commedia successiva, si pone come ulteriore momento della sua crescita artistica, in quanto sfiora molti contenuti che andranno a costituire la struttura di *Mistero buffo*, di cui costituisce una determinante, seppure ancora confusa anticipazione. L'interesse verso la cultura popolare si vivifica di nuovi stimoli attraverso l'influenza del dibattito culturale teatrale. In più è da notare il primo tentativo di creare, con la "parlata", in cui si esprime il diavolo Brancaleone, deuteragonista della commedia, quella mescidanza di improbabili termini padano-veneti che costituirà la base linguistica di *Mistero buffo*; così Fo con il suo nuovo codice linguistico-letterario, sgretola ulteriormente quello convenzionale.

La messinscena risente delle letture dell'autore sulla "teatralità medievale" e forse una delle fonti del testo potrebbe essere il *De magnalibus urbis* di

---

[144] A tal proposito la critica di Ettore Capriolo alla commedia manifesta l'interesse crescente degli intellettuali del P.C.I. nei confronti di Fo (E. Capriolo, *Una becchina svergognata vuole capire*, in «Vie Nuove», 10 set. 1964). Altre critiche da segnalare sono quelle di R. Rebora, in «Sipario» ott. 1964 (ripresa in ARTESE 1977, p. 46), in cui si parla di un «modo scopertamente meccanico con il quale Fo intende determinare la presenza... di un risultato satirico... ». Per il discorso sulla crescita della "maschera" sembra illuminante quanto afferma Vegliani: « ...lo svagato protagonista dei primi copioni è andato... liberandosi della Maschera che ci si poteva anche aspettare che volesse essere... Probabilmente per questo troviamo qui un personaggio femminile completo, scenicamente autonomo, non più relegato al ruolo... di spalla... » (F. Vegliani, *Dario Fo teatralmente compromesso*, in «Sipario», ago-set. 1964, ripreso in ARTESE 1977, p. 47).

[145] D. Fo, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, [1966], cit., 1991[2] (la prima edizione è in «Sipario», n. 234, ott. 1965, pp. 48-71).

Bonvesin da la Riva[146]; la satira, l'apologia si fa parabola del reale, nel racconto del passato estremamente, quanto imprecisamente, storicizzato[147].

L'argomento, che attraversa tutta la commedia, anch'essa ricca di trovate farsesche, è un'aperta metafora della crisi sociale che investì il paese a metà degli anni Sessanta. Il "Medioevo fantastico" di Fo è il Novecento contemporaneo, come già il Cinquecento di *Isabella*: i comunardi padani rappresentano la spinta al cambiamento impressa da alcune avanguardie culturali di Sinistra, le lotte per la supremazia tra imperatore e vescovi simboleggiano la centralità di un potere monolitico (democristiano e clericale) in contrasto con gli interessi del "popolo". Si evidenzia inoltre una realtà umana subalterna non più anonima per l'autore, ma sempre più individuata nella sua matrice storica. Certo nella commedia gli avvenimenti subiscono un appiattimento cronologico, ma gli anacronismi non allontanano l'attenzione di Fo dalle lotte contadine del Trecento o, con un processo a ritroso, da quelle lombarde contro il "Barbarossa".

Già l'*incipit* del testo è in un presente straniato: un coro, tratto da una raccolta di «rispetti ereticali del XII e XIII secolo»[148], principia l'azione

---

[146] Ma l'osservazione è impressionistica e, senza esempi probanti, non se ne assicura la fondatezza.

[147] A proposito dell'inesattezza dell'ambientazione storica, cfr. PUPPA 1978, p. 92, n.36.

[148] Sembra necessario ricordare che la prima redazione del testo (pubblicata sulla rivista «Sipario», cit.), prevedeva un finale diverso, e che vi è una seconda redazione del 1974. Nella pubblicazione Einaudi questa differenziazione non viene citata (la pubblicazione del 1977 viene considerata come ristampa; trattasi invece di diversa edizione).

(l'inizio è tecnicamente simile ad *Isabella*), il canto proviene da un corteo di "insaccati", comunardi condannati al rogo per le loro idee pauperistiche, che sfilano in catene[149]. Fo sembra voler riflettere nella struttura del testo, le opposizioni tra Bene e Male che erano parte integrante delle dottrine càtare (o patarine), e, infatti, il racconto per quanto esile, è, in una chiave di lettura più ampia, una rappresentazione della lotta delle forze del Male, con il diavolo che si allea con i "potenti" del tempo, contro le forze del Bene, identificate nella lotta dei comuni ribelli, espressione di un ancora ipotetico riscatto sociale del "popolo". Il conflitto è reso, poi, nella costruzione scenica da un praticabile che coordina i movimenti degli attori in un costante rapporto alto-basso.

La protagonista della storia è Amalasunta, un'altra variante della "svampita", che con il suo ragionare bertoldesco compirà il percorso iniziato, in *Settimo,* da Enea. Nelle ultime tre commedie, la volontà quasi inquisitoria di Fo si evidenzia con le sequenze-processo: la scena del processo o comunque della demistificazione di ogni corruzione tradisce l'ansia dell'autore di testimoniare, a volte ossessivamente, al pubblico quanto egli abbia abbandonato della produzione comica precedente, e cioè una critica apolitica che non si spingeva oltre il ribaltamento del luogo comune. Quest'urgenza del raccontarsi-raccontando non abbandonerà mai più Fo e si

---

[149] IDEM, p. 214-15.

tradurrà nei complessi prologhi-commento alle sue commedie, con cui investirà gli spettatori di un ruolo coagente dell'azione, e se stesso di una funzione "pedagogica", dal 1968 in poi. Anche quando, negli anni Ottanta, il pubblico si atomizzerà, Fo insisterà in questo ruolo di organico impegno perseguito con messianica convinzione.

Amalasunta, per tornare al racconto, accusata di stregoneria, è in realtà una millantatrice che si fa beffe di un contadino rappresentato secondo il modello culturale della satira di origine colta[150]; ancora lontano dal *villano* di *Mistero buffo*; eppure in certo senso questo goffo *maître Pathêlin* della commedia è uno dei primi personaggi appartenenti a quella classe sociale.

Il processo ad Amalasunta viene aggiornato, la corte si ritira e compare in scena una vecchia megera, una vera strega, che giunge per salvare la donna a cui presenta il suo protettore, un diavolo di nome Brancaleone, che verrà evocato con un buffo sortilegio. La demoniaca presenza, che appare dietro la cattedra del giudice, è in realtà un "piccolo diavolo" dai capelli rossi, resa concreta della maschera del *poer nano*[151] che continua la serie dei "poveri cristi" iniziata con il Lungo de *Gli arcangeli*. Se la rappresentazione del diavolo risente ancora degli stereotipi da "rivista", con Brancaleone che supplica Amalasunta di lasciarsi possedere, gradualmente il personaggio si

---

[150] IDEM, p. 215-26.

[151] Per la soluzione tecnico-formale, questo personaggio anticipa l'invenzione scenica di Vittorio Emanuele III in *Grande pantomima*, poi trasformata in *Morte e*

sgancia da questa ripetizione di moduli passati. Al nerbatore – impersonato da Fo – che entra in scena con il compito di frustare la ragazza, vien fatto credere che Brancaleone, spacciatosi per il marito della megera, sia stato "rimpicciolito" dai poteri della presunta strega. Si ripresentano i moduli del discorso spiazzato che puntualmente verrà ripreso e riferito, in una coazione a ripetere[152].

Nella scena successiva, la seconda, si riapre il processo: stavolta sarà Brancaleone a suggerire le risposte ad Amalasunta. Il pubblico viene così informato attraverso le "visioni" della donna che l'imperatore si è recato prima dal papa ad Avignone per poi partire verso il Nord Europa a sottomettere alcune province ribelli che chiedono l'indipendenza[153]. Questo primo accenno esplicito alle collusioni tra chiesa e impero o tra clero e politica, se si vuole, viene interrotto dall'entrata in scena del nerbatore che su consiglio della megera si è gettato in una roggia, la cui acqua fredda doveva servire da antidoto ai malefici di Amalasunta: questi, raffreddatosi, contagia tutti i pre-

---

resurrezione di un pupazzo, così come quella del senatore nel *Fanfani rapito*; il trucco era stato ideato in *Piero d'Angera*.

[152] IDEM, p. 235. Scontata, oggi appare la citazione del nerbatore che traduce le paure delle forze conservatrici nei confronti del partito comunista: «NERBATORE (*Torna a considerare il nano con molto interesse*) Però! È rosso, ma ragiona! Nel suo piccolo... ».

[153] Anche in questo caso è impossibile fornire dei riferimenti cronologici. Sembra infatti difficile conciliare il riferimento alla "cattività avignonese" (che si concluse nel 1377 col ritorno a Roma di Gregorio XI) con la successiva chiamata in causa di Giangaleazzo Visconti, che fu al governo di Milano solo dal 1378. Ma non sarebbe il solo caso in cui Fo si concede qualche forzatura cronologica.

senti, tentando malamente di spiegare quanto gli è accaduto. È un evidente "lazzo" ripreso dal teatro dell'Arte, ma rinnovato nella formula[154].

La ragazza insinua al giudice che l'accusa di stregoneria è sostenuta dai comunardi: come evocati, questi sfilano in proscenio, cantando una sarcastica *apostrophatio* alla chiesa ricca. Stavolta però l'oggetto del discorso è vero e vero è l'emittente come il destinatario: i mistici rivoluzionari scandiscono l'elenco delle malefatte del clero.

> Lascia pur che dica Iddio:
> «Non entrerete nel regno mio»,
> chiudila pure, chiudi sta porta
> del regno tuo, ma che ce ne importa!
> Della politica sono i maestri,
> .....
> se han per amico qualche tiranno
> lo sanno tutti, ma lor non lo sanno
> .....
> perché colpirlo con l'anatema,
> con la scomunica? Non vale la pena,
> ché l'importante è salvar la poltrona...[155]

Con questo motivo-denuncia lo spettacolo, che rischiava di innalzarsi nel tono polemico, scivola prontamente nella farsa, nella quale aspiranti tirannicidi (Marco figlio del podestà fatto impiccare, e sua sorella), tentano invano di uccidere il duca Gian Galeazzo[156].

---

[154] IDEM, p. 239-44.

[155] IDEM, p. 246-47.

[156] I Visconti erano subentrati, con l'appoggio dell'imperatore ai Della Torre, a Milano. Per cui presumibilmente, anche se non vi è una citazione diretta, l'azione fa riferimento agli avvenimenti del Milanese.

Nella terza scena[157], la stanza del palazzo ducale, posta al centro in alto del praticabile, collega i lati anteriori del loggiato, mentre il porticato inferiore è chiuso da tende. Sul praticabile è posto un trono, a sinistra del porticato si intravede un "laboratorio magico-scientifico", dove un monaco, aiutato da un classico servo-cavia, deforme e scemo, sta preparando una pozione. Entra in scena il duca Gian Galeazzo[158] il quale, timoroso di attentati, studia gli astri perfino per la scelta del pranzo. Verrà rappresentato come un governatore pavido e ossequioso delle direttive imperiali; in una ironica denuncia dell'acquiescenza della politica estera italiana nei confronti dell'America, Fo adotta il procedimento della profezia fatta nel passato per criticare il presente:

> MONACO Ma non te la prendere! È da che mondo è mondo che i governatori del nostro paese si mostrano servili verso i potenti.
> DUCA Ah, beh, questo...
> MONACO E sempre tali si mostreranno, anche nei secoli futuri.
> DUCA No, nei secoli che verranno, proprio non credo.
> MONACO Stanne certo.
> DUCA Anche se, puta caso, venisse la repubblica?
> MONACO Si capisce, e quei governatori non se ne vergogneranno come invece te ne stai vergognando tu adesso[159].

---

[157] La ricostruzione degli ambienti è puntuale, il porticato ricorda quella del «Brolo» di Milano e anche i costumi sono ripresi da disegni dell'epoca.

[158] Vi è riferimento diretto alla dinastia Visconti, e in particolare al duca Giangaleazzo, che assunse la signoria nel 1378. Il potere dei Visconti a Milano risale allo scorcio finale del XIII sec., anche se di vera signoria si può parlare solo a partire dal 1310.

[159] Nella piaggeria del duca era facile per il pubblico ravvisare l'appoggio dato agli U.S.A. dal governo italiano nella guerra contro il Vietnam. IDEM, p. 254.

Rientra Amalasunta e i motivi scenici si arricchiscono delle tecniche del teatro di strada popolare, con le opposizioni "alto" (Amalasunta è cresciuta a dismisura) "basso" (la presenza dello gnomo Brancaleone).

Dopo la parodia della preparazione della pozione magica, risolta nella *gag* della lotta tra monaco e duca trasformati da Amalasunta in gatto e cane, il primo atto si chiude con la protagonista che accetta di farsi "possedere" dal diavolo mentre il duca, calpestando immaginari scarafaggi (che rappresentano nella sua nevrosi tutti i suoi nemici), si esibisce in una *break-dance* cantata cui fanno eco gli astanti[160]. Le canzoni diventano il momento centrale della denuncia e preparano la stagione di *Ci ragiono e canto*.

Il secondo atto mostra una camera da letto in cui Amalasunta, ormai posseduta, giace ascoltando una serenata. Irrompono i due tirannicidi che, al pari di Ferdinando in *Isabella*, risultano intrappolati nello schema dell'atto ripetuto, differito e quasi mai concluso. Il letto diventa lo scenario di una serie di pugnalate in tutte le direzioni, in cui è coinvolto anche il duca; ritorna il motivo dei *simillimi* poiché Gian Galeazzo, ucciso a pugnalate, è in realtà un sosia. Compare il vero duca, che era stato nascosto per molte notti, proprio per scampare a eventuali attentati e che, alla scoperta della moglie gravida del sosia, vendica il suo "onore" in una lotta contro il monaco. In una

---

[160] IDEM, p. 266.

sequenza da *Gran Guignol*, il duca e il monaco si fanno reciprocamente a pezzi, come anche a pezzi viene fatto il cadavere del sosia[161].

Da questo momento in poi le allusività nello spettacolo diventano più manifeste: uno stregone-medico ricuce il monaco, infilato in una artigianale gabbia, tra strumenti ortopedici vari (un'altra invenzione scenica di Fo al pari della gogna, in cui è intrappolata Amalasunta nella scena d'apertura del primo atto); ci sarebbe da ricucire anche il duca, ma risulta impossibile, si pensa allora di utilizzare un manichino bizantino da esporre dal balcone al popolo, in attesa dell'arrivo dell'imperatore, ad evitare possibili insurrezioni.

In una nuova lezione di marionettismo, Fo-manichino con sulla schiena un quadrante pieno di leve, si esibirà in una *performance* mimico-gestuale. Il contenitore-manichino sarà posseduto da Brancaleone e si può ben immaginare la stratificazione fonetica e gestuale che Fo pratica "usando" se stesso e le proprie capacità motorie.

Rimasto solo con il *robot*, il monaco comprende che ad animarlo non era Amalasunta, ma il diavolo, con cui scambia un dialogo-anticipazione della polemica anticlericale di *Bonifacio VIII*[162]. Un accordo tra i due porterà i comunardi alla rivolta, mentre il monaco e Brancaleone hanno diffuso la notizia che il duca è morto e che l'imperatore è in viaggio per la Terra Santa.

---

[161] IDEM, p. 284. Ritorna il motivo dell'orido senechiano-elisabettiano rovesciato di senso.

[162] FO 1966f, p. 303.

La satira ora si estende all'informazione storica, si responsabilizza d'improvviso con cenni alle strutture economiche come spinta per le lotte politico-religiose. Amalasunta, anche se estranea al movimento, nutrendo un senso di colpa per aver accusato ingiustamente i ribelli, li incita alla rivolta. È questo il primo gesto di rottura scenica di Fo: un boato annuncia che la prigione è saltata, l'insurrezione avviene, ma la resa dei conti si conclude con un altro scacco (Marco rifiuta di unirsi ai comunardi, e questi finiranno per perdere, assaliti di sorpresa dalle truppe imperiali, in una battaglia che vede, tra i rivoltosi, Amalasunta stessa)[163].

Nella scena finale il motivo delle lotte sociali viene proposto con una narrazione della battaglia, nel tono epico proprio degli spettacoli politici di Fo[164]. Brancaleone commenta il tentativo ribellistico e, se apertamente appoggia gli imperiali, dimostra una certa pietà verso i comunardi, avanguardia storica di una "massa" che è ancora avvolta nel sonno della ragione[165]. A chiusura l'esercito imperiale, come una grande "testuggine" romana entra in scena a bloccare l'insurrezione: riconquistano così i loro poteri la duchessa, il monaco e lo stesso diavolo-duca-manichino, loro alleato. Trionfa il Male.

---

[163] Nel primo finale la ragazza invece fuggiva per salvarsi maledicendo il diavolo. Cfr.D. Fo, *La colpa è sempre del diavolo*, in «Sipario», cit., p. 72.

[164] Del resto nella redazione del 1974 il didatticismo di Fo è sempre più emergente e vi è una scelta che elimina ogni ambiguità di atteggiamento tra Fo e il circuito borghese; la sala è ora vista come antagonista. IDEM, p. 320.

[165] IDEM, p. 321. Fo sembra suggerire un riferimento alle avanguardie comuniste degli anni Sessanta rispetto alla latitanza politica di tutta l'"altra sinistra" parlamentare.

Il gruppo di attori che sostenne la commedia fu quello da poco formatosi dopo l'esperienza di «Canzonissima». L'operazione che Fo non aveva avuto il coraggio di portare fino in fondo con *Piero d'Angera* viene realizzata in questa commedia, resa dall'autore divertente e satirica, anche se le troppe citazioni colte inserite in uno schema farsesco nuociono all'unità dell'insieme[166].

Per quanto concerne le critiche, Roberto Rebora, pur esprimendosi in termini positivi, non riuscì a cogliere nel testo l'avvenuta maturazione di una scrittura in cui la satira si fa elemento di rottura e aspira a porsi come viatico all'azione politica[167]. Un tentativo che si era tradotto in prassi quando Fo, ulteriormente vivificando una polemica sempre più aperta con il circuito teatrale "borghese", rinunciò a cinque milioni di premio assegnatigli dal ministero per lo Spettacolo, destinandoli ai teatri universitari, carenti di sovvenzioni.

2.3. LA STORIA RITROVATA.

Le esperienze teatrali che Fo sperimenterà dal 1966 al 1970 saranno determinanti per l'intero sviluppo della sua successiva produzione teatrale,

---

[166] Cfr. VALENTINI 1977, p. 95.

non considerando soltanto quella più immediatamente politica. Essa sembra indirizzarsi, a partire da questo momento, su due direttive principali di percorso, peraltro non rigidamente parallele: la scrittura-monologo e l'«applicazione dei meccanismi della farsa alla cronaca di contro-informazione assunta come base del racconto... »[168].

Già nel triennio dal 1963 al 1965, Fo aveva costruito una scrittura scenica più rigorosa nei contenuti satirici e nei loro riferimenti storico-politici[169]. E, se gli esiti furono incerti, non per questo Fo distolse la sua attenzione dall'acquisizione di nuovi stimoli, provenienti dal netto rifiuto della cultura di Sinistra, di separare il teatro dalla globalità del discorso politico.

Critici come Roberto Nepoti e Chiara Valentini hanno parlato per questo periodo e per quello immediatamente seguente di un "teatro da buttare", alludendo allo sganciamento progressivo di Fo dai moduli rigidi della farsa o del dramma per un approccio al discorso sul "teatro popolare", attraverso la distruzione del "cubo scenico"[170]. Sembra, al di là delle analogie con altre esperienze teatrali[171] coeve e non (il teatro futurista russo; quello espressionista tedesco; il «Théâtre du Soleil»; il «Teatro Campesino»; il «Groupe Octobre» e il «Bread and Puppets Theater»), che il passaggio più genuino

---

[167] R. Rebora, in «Sipario», ott. 1965, ripresto in ARTESE, 1977, p. 48.

[168] MELDOLESI 1978, pp. 79-80.

[169] Ci si riferisce ad un rigore non filologico, ma consone alla attitudine dell'autore di verificare il "sociale" in scena.

[170] VALENTINI 1977, p. 85; COPPA-NEPOTI 1982, pp. 11 e sgg.

[171] Cfr. MELDOLESI 1978, pp. 155-180.

sia quello prospettato da Meldolesi, secondo il quale « ...esaurita l'epoca delle commedie si verificheranno altre contaminazioni... »[172] alla creatività di Fo, quando a partire dal 1966 gli si porrà l'urgenza non procrastinabile di una sua collocazione critico-teorica nel movimento di classe. Il "fabulatore", presa coscienza di sé, sostituirà nel "racconto" al personaggio del *candide*, osservatore del mondo, un ruolo e una classe sociali.

In effetti con *Ci ragiono e canto*, Fo, pur dando l'impressione di cambiare "genere" *tout-court*, in realtà non si allontana dai motivi tipici del suo "racconto": «Abbandona un'immagine di sé, ma non la sua identità profonda... [con due nuovi] capitoli da scrivere per l'arte rappresentativa di Fo comico... [con] la materializzazione scenica delle categorie politiche... [e] la personificazione degli sfruttati»[173]; il "comico-poeta" riesce, in tal modo, a crearsi uno spazio all'interno della struttura drammaturgica e sembra superare il "fabulatore"[174].

Questo rinnovato impegno scenico interverrà sull'immaginario collettivo di quegli anni, contribuendo anche alla sua formazione, per divenire la rappresentazione fantastico-grottesca della società italiana, delle sue lotte e delle sue "resistenze". Per questo motivo le relazioni tra l'opera dell'autore e

---

[172] MELDOLESI 1978, p. 74.
[173] IDEM, p. 89.
[174] Le definizioni date a Fo sono in Meldolesi. *Ibidem*.

i suoi referenti storici verranno definite sistematicamente nell'analisi della produzione, senza voler tuttavia stabilire catene deterministiche tra essi.

Fin da questo primo "spettacolo di fase", *Ci ragiono e canto*, si nota come il lavoro di ricerca di Fo non avrebbe potuto generare uno "spettacolo globale"[175] quale *Mistero buffo*, se l'autore non avesse avuto l'opportunità di confrontarsi col gruppo di Bosio, uno dei gruppi di ricerca più interessanti del nuovo panorama teatrale italiano.[176].

Fo, mentre proseguono le repliche de *La colpa è sempre del diavolo*, ha occasione di assistere allo spettacolo *Bella Ciao* (del gruppo di Bosio) che, presentato al *festival* di Spoleto nel 1965, per il carattere di aperta denuncia politica, aveva procurato ai suoi promotori una querela per oltraggio[177]

Il progetto di ricerca sul "popolare" di Bosio aveva come petizione teorica la volontà di opporre, a qualsiasi operazione di studio specialistica e settaria, il coinvolgimento del protagonista stesso di quella cultura: il prole-

---

[175] Parlando di "spettacolo globale", Roberto Nepoti, nell'analizzare le "proporzioni fisiche" della scena di Fo, stabilisce come queste siano in rapporto diretto con la «dilatazione o la contrazione dello spazio teatrale» e ipotizza per *Mistero buffo* il tentativo del regista di ampliare il teatro alle dimensioni di un vero e proprio territorio sociale COPPA-NEPOTI 1982, p. 13.

[176] Del gruppo del «Nuovo Canzoniere Italiano» si è già parlato (v. n. 79 del presente capitolo). Si ricorda che il «Nuovo Canzoniere Italiano» nasce come rivista nel lugl. 1962 per le edizioni «Avanti!», curate dallo stesso Bosio, per essere poi presentato ufficialmente nel 1963 alla «Casa della Cultura» di Milano. I principali collaboratori furono: F. Amodei, C. Bermani, T. Savi, M. L. Straniero, G. Bosio, I e L. Della Mea, R. Lejdi e G. Marini. Bosio aveva anche pubblicato a Torino nel 1961 i primi tre numeri della rivista «Quaderni Rossi».

[177] Lo spettacolo, rassegna di canzoni contadine e operaie, era stato criticato per la violenza di suoi contenuti, in particolare per la canzone di guerra (1915-18): *Gorizia, tu*

tariato. Questo aspetto che, inteso anche come resistenza culturale del "popolare" contadino e proto-industriale all'integrazione "neo-capitalistica" o borghese, divenne anche una forma di comunicazione artistica di quegli anni, era in fondo affine alla formazione culturale del "fabulatore-Fo", ancor prima della presa di posizione "ideologica".

Fo intese dare con *Ci ragiono e canto,* un maggior respiro teatrale all'operazione di recupero di canti della tradizione contadina e operaia, in cui consisteva lo spettacolo, sacrificando in parte la precisione filologica[178]. L'idea registica di Fo (i co-registi erano Bermani e Coggiola) tendeva a far emergere il legame esistente tra i ritmi di lavoro e la gestualità ad essi connessa con i ritmi del canto e della danza, giungendo a vere e proprie dimostrazioni pratiche[179].

Egli considerava così «non... un caso... [il suo essersi] rifatto a una nostra tradizione, ai gesti della Commedia dell'Arte... in quanto [riteneva] che a teatro, tanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più occorre affondare nel passato... »[180].

---

sei maledetta, cantata da Michele L. Straniero. Il quale nel 1978 pubblicherà un testo-denuncia su Fo e il suo *Mistero buffo*. V. Bibliografia.

[178] Le difficoltà di intesa nacquero quasi subito e dopo poche settimane Roberto Leydi abbandonò il gruppo.

[179] Varie considerazioni dell'autore sono in ARTESE 1977, pp. 13-20, vengono segnalate analoghe dichiarazioni anche dal Meldolesi, che inserisce nel suo testo (MELDOLESI 1978, pp. 105-10) un documento inedito di Fo, poi ampliato e inserito in Fo 1987a, pp. 42-60.

[180] Da un'intervista a G. Bartolucci e E. Capriolo, *Teatro per molti, teatro per pochi*, in «Teatro due», Torino, Fratelli Cafiero, 1967 (ripreso in BINNI 1977, p. 44).

In una soluzione mediata, si convenne di rappresentare nella prima parte dello spettacolo le tradizioni popolari nei momenti della festa e della guerra, nella seconda, attraverso una serie di "quadri", i vari momenti del lavoro e della religiosità popolare. Eppure Bosio trovò che la realizzazione definitiva, fosse carente di tutta la componente del lavoro di ricerca, gestito in passato dal suo gruppo con l'«Istituto Ernesto De Martino», sulla cultura proletaria[181].

Se per Fo, come per gli altri, il ricercatore, l'intellettuale doveva entrare nell'emergenza dell'azione col suo lavoro, il suo modo di perseguire questo scopo era diverso e non poteva attestarsi su una forma di teatro "detto" e non rappresentato. Per questo un'opera "a tesi" come *Mistero buffo* tenderà alla decostruzione totale del linguaggio e dello spazio scenici. Lo spettacolo di Fo e di Bosio suscitò una serie di polemiche, anche interne, che allontanarono lo stesso Fo dal gruppo; egli allestirà successivamente altri due spettacoli dallo stesso titolo, ma con interpreti diversi e inserendo molte canzoni di cui era autore[182].

Il rischio più insidioso dell'operazione fu quello di considerare i canti popolari come "coscienza" delle masse, già compiuta e determinata anacro-

---

[181] Per le implicazioni politiche dello spettacolo cfr. G. Bosio, *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975, pp. 245-62.

[182] I testi degli spettacoli sono entrambi editi a Verona da Bertani, *Ci ragiono e canto 2* viene pubblicato nel 1972, *Ci ragiono e canto 3* nel 1973. Inoltre è disponibile la registrazione di molte delle canzoni contenute nei due spettacoli di Fo, v. D. Fo, *Ci ragiono e canto* (audiocassetta), Milano, C.T.F.R., 1990.

nisticamente con un procedimento retroattivo. Luciano Gruppi, su «Rinascita», difese, in nome del nazional-popolare, la gestione intellettuale della cultura popolare, mentre Achille Occhetto considerò questa come non antagonista alla cultura ufficiale, riferendosi in parte alla lezione gramsciana[183].

La formazione teorico politica di Fo, dunque, si concreta con esperienze di ricerca contraddittorie ma stimolanti. Egli certamente accettò la tesi ideologica secondo cui i condizionamenti sovrastrutturali impediscono pratiche innovative che non siano quelle direttamente politiche, ma oscillò anche sul ruolo dell'intellettuale organico, secondo una contraddizione tipica degli anni Settanta.

L'attore, disatteso, ogni eventuale incontro col gruppo di Bosio, intraprese una serie di viaggi, dettati anche dall'interesse "antropologico" per i diversi sistemi di valori delle società[184]. Fo viaggiò soprattutto nell'Est europeo e in America centro-meridionale; nell'Avana di Castro assorbì sugge-

---

[183] Per le polemiche sullo spettacolo v. scritto introduttivo al programma di F. Coggiola, I. Della Mea, D. Fo , N. Ricordi, *Ci ragiono e canto*, Milano, Bella Ciao, 27 apr. 1966. Le critiche in risposta allo scritto sono state raccolte da C. Bermani, *L'altra cultura*, Milano ed. Del Gallo, 1970, pp. 185-88; S. Liberovici, *Fo ragiona e canta anche a Roma*, in «Rinascita», 8 ott. 1966; A. Occhetto, *Canti antichi e uomini d'oggi*, ivi, 15 ott. 1966; L. Gruppi, *Canti popolari e cultura rivoluzionaria*, ivi, 29 ott. 1966; L. Della Mea, *"Subalterni" e no*, in «Nuovo Impegno», lugl.-ott. 1966; C. Bermani, *Contributo all'inventario di ciò che è il proletariato*, in «Rinascita» 12 nov. 1966.

[184] Precedentemente sempre nel 1967 Fo aveva collaborato con Enzo Jannacci, alla stesura di canzoni per uno spettacolo del cantante dal titolo *22 canzoni*.

stioni che ritroveremo in molti dei suoi spettacoli[185]. Al ritorno, concedendosi una pausa come autore, curò la regia e l'adattamento de *La passeggiata della domenica* di Georges Michel. In questo spettacolo Fo, abbandonata ogni pratica scenica precedente, sperimenta una messinscena da *poor theatre*, con l'esaltazione degli elementi provocatori del testo e una ricontestualizzazione degli stessi[186].

Questi elementi, sviluppati adeguatamente, riconfluiranno nello spettacolo *La signora è da buttare*, un'allegoria della storia americana degli anni Sessanta che si dipana attraverso la "vicenda Kennedy". È l'ultimo spettacolo del circuito "ufficiale", ma già presenta moduli di rappresentazione propri del "teatro di strada" con la costruzione in scena di uno *chapiteau* da circo in cui recitavano attori-*clown* impersonati dalla compagnia di Fo e da autentici *clown*, i Colombaioni[187]. Quest'opera tende già alla decostruzione del testo (oltre che del linguaggio) attraverso la giustapposizione di *sketch* collegati da incidenti scenici: una serie di *performances* che si susseguono al ritmo di *blues*, unite dalla contestualità straniata della satira storico-politica.

«La grande abilità di Fo, come "provocatore", [è] consistita nel dar vita a un mondo da circo, visto senza nessuna retorica o patetismo... »[188], secondo

---

[185] Fo 1987, pp. 53-55.

[186] Per le notizie sullo spettacolo cfr. VALENTINI 1977, p. 100 e COPPA-NEPOTI 1982, p. 69.

[187] Quest'esperienza ricorda e anticipa le esperienze di Ariane Mnouchkine degli anni Settanta.

[188] VALENTINI 1977, p. 102.

il giudizio della Valentini. E ancora, osserva Nepoti, che «ogni oggetto viene funzionalizzato nelle *gag*... che scuotono lo spettatore il quale si trova coinvolto in uno spettacolo da piazza... contemporaneamente viene smascherato l'uso che si fa del teatro come puro momento ricreativo»[189]. Il critico segnala anche i rapporti con le opere precedentidell'autore, ma in definitiva il rimando appare scontato, poiché nell'esercizio di una "poetica" vi è sempre una filigrana sottile che lega i vari momenti della creazione.

La novità sarà piuttosto nella voluta allusività dello spettacolo, nella sua scansione a scene multiple e nella presenza di personaggi privi di connotazioni psicologiche, per evitare qualsiasi possibilità di idenfiticazione allo spettatore[190]: Fo reinventa la tipologia del *clown*, crea delle nuove maschere per un nuovo teatro, sempre in direzione di *Mistero buffo* (per mesi, con un lavoro sulle pratiche della Commedia dell'Arte, gli attori si erano allenati in esercizi a corpo libero).

Senza più concedere spazio ai "gusti" della "platea", l'autore analizza i problemi nodali della società americana: l'industrializzazione con le sue propaggini nel consumismo e nell'idolatria del progresso tecnologico, il "quarto potere" che avanza e prepara la strada a quello dei "*media*". Il pubblico può riconoscere, in maniera più o meno immediata, attraverso una serie di og-

---

189 COPPA-NEPOTI, p. 71.

190 Cfr. D. Fo, *La signora è da buttare*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII,cit., pp. 89-90.

getti-feticcio come il rapace impagliato o il frigorifero (simbolo del consumismo, a cui un corteo di *clown* tributa adorazioni), lo svolgersi della polemica[191].

Dall'adorazione del frigorifero si passa ad una serie di "lazzi" basati sul puro *non-sense* verbale e scenico: dalla somministrazione di ossigeno alla "vecchia morente", l'America pre-kennediana, "la signora da buttare", alle sequenze in cui gli oggetti rappresentano situazioni sceniche o queste si rappresentano senza oggettività[192]. Dopo una serie quasi ininterrotta di *gag*, la "signora" muore non prima di essere stata issata su una lavatrice con tanto di corona e di bottiglia di *coca-cola* in mano, parodia dell'immagine della libertà americana[193]. E dal funerale che si appresta, anch'esso spunto per una serie di *gag* fisiche, sembrano "nascere" le *performances* successive, rese attraverso ambienti costantemente metamorfizzati, ma con rimandi puntuali alla "satira di situazione"[194].

Tutta la critica alla società americana si condensa nei "tre processi" rappresentati in scena. Nel primo un "nero", accusato di molestie sessuali, descritto nel calco stereotipo della retorica razzista, viene condannato e ucciso, secondo metodi polizieschi sbrigativi[195]. All'uccisione del "nero" segue

---

[191] IDEM, pp. 90-91 e 96.
[192] IDEM, pp. 93-96, 98-101, 105-108.
[193] IDEM, pp. 109-13.
[194] IDEM, pp. 113-16.
[195] IDEM, pp. 117-22.

l'entrata in scena della "sposa americana", la candida colomba immagine dell'America kennediana[196]. La sposa, simbolo dell'apertura democratica del paese pur con le sue contraddizioni, verrà uccisa e un secondo processo sottolineerà l'azione: un processo che ironizza su tutte le fasi dell'inchiesta Warren parodiata secondo uno sviluppo di catene logiche inverosimili le quali, decodificate, riconducono all'assurdità della versione ufficiale che l'F.B.I. diede del delitto Kennedy[197]. Il terzo processo è all'uccisore di Oswald, nella rappresentazione scenica il *clown* Dario che, in un doppio registro satirico, come nella storia reale diventerà il "capro espiatorio" di una situazione di corruzione totale.[198]

In finale l'abbassamento al quotidiano, con donne che ancora incinte debbono destinare i loro figli alla guerra e con la Madre-simbolo delle pulsioni piccolo-borghesi americane (questa accompagnerà il proprio figlio al fronte), è solo apparente: ci si ritrova, nell'ultima scena, in un campo militare, in cui tra un mucchio di oggetti di consumo, posti a mo' di trincea, si consuma "l'ilare-tragedia" del soldato americano in Vietnam[199]. In tal modo il finale si precisa, non più in un lato pacifismo come ne *La colpa è sempre*

---

[196] IDEM, p. 122.
[197] IDEM, pp. 134-41 e pp. 142-146.
[198] IDEM, pp. 161-64.
[199] IDEM, pp. 175-80.

del diavolo, ma in un atto d'accusa a Nixon, alla guerra in Vietnam[200], e più generalmente al *family-life* americano[201].

Prima di affrontare le "vicende teatrali", che dal 1968 in poi, videro Fo direttamente coinvolto nell'agone delle lotte politiche del tempo, è opportuno rivolgere un sintetico sguardo ai conflitti sociali che si aprirono in quel famoso e quanto mai discusso anno. Dopo gli scontri di piazza Statuto del 1962, i giovani intellettuali "operaisti" si erano sempre più allontanati dalla Sinistra parlamentare, sviluppando varie iniziative di base, seppur non coordinate fra loro, che subirono l'influenza dei grandi avvenimenti esteri[202].

La «Seconda Grande Illusione[203]» nacque sia dalle "prese di posizione" di alcuni gruppi d'avanguardia politica di Sinistra (non ancora così corpuscolarmente scissi come negli anni Settanta)[204], sia dal movimento universitario (sorto in seguito alla protesta degli studenti contro la proposta di riforma degli Atenei, la mai approvata "legge Gui")[205]. L'occupazione dell'Università di Roma nel febbraio 1968 segnò una "svolta" per il movi-

---

200 IDEM, pp. 179-80. I passaggi sulla guerra fredda tra America e Russia in seguito agli avvenimenti in Cecoslovacchia e sullo scandalo Watergate (Ivi, pp. 125-26 e p. 180) sono ovviamente assenti nella prima redazione del 1966.

201 Cfr. PUPPA 1978, p. 89.

202 La Rivoluzione culturale cinese nel 1966-67 , la morte in Bolivia del "Che" nel 1967 e ancor prima l'intervento americano in Vietnam furono tutti elementi che scatenarono un movimento spontaneo di rivolta, iniziatosi tra l'autunno 1967 e la primavera del '68.

203 QUADRI 1974, in D. Fo, *Le commedie...*, vol. I, cit., p. VI.

204 Si fa riferimento alle formazioni parlamentari che si originarono dal P.C.I., quali «Democrazia proletaria» e il «Partito Democratico d'Unità Proletaria».

mento, con il primo momento di "guerriglia cittadina" tra polizia e dimostranti: la "battaglia di Valle Giulia"[206].

Ma quali erano i principi a cui si ispirava il movimento? Schematicamente si potrebbero riassumere nel rifiuto di ogni autorità, compresa quella familiare (accusata di allontanare i giovani dalla socializzazione). Ma anche in politica i militanti, in maggioranza aderenti al marxismo, rifiutavano le direttive di partito. La prospettiva, pervicacemente perseguita, di democrazia diretta era un progetto che si ispirava direttamente al «La Comune» di Parigi del 1871. E se in un primo momento il movimento fu abbastanza pacifico, la violenza fu gradualmente accettata nelle sue frange più estreme, come inevitabile, giustificata dalle teorie sulla "lotta di classe" che si sviluppò attraverso la guerriglia, secondo l'esempio mediorientale o latino-americano.

In quel momento storico, però, anche la maggior parte dei lavoratori salariati si andava mobilitando, via via che la situazione di crisi economica del paese aumentava[207]. Nonostante, infatti, che il P.C.I., con le sue associazioni di base, rimanesse comunque la forza politica e d'opinione più forte del paese, anche con la morte di Togliatti (nel 1964) e il prevalere di una linea poli-

---

[205] Il Movimento universitario ,dalla tristemente nota facoltà di Sociologia di Trento, si estese all'«Università Cattolica» di Milano e alla facoltà di Lettere di Torino per poi investire tutto il paese.

[206] Nel 1968 l'apertura del partito comunista verso questi movimenti è ancora ampia, anche se le tensioni internazionali, e, segnatamente l'invasione della Cecoslovacchia, porterà molti giovani al un rifiuto di un comunismo filo-sovietico e il partito in una condizione di difficoltà nei rapporti con l'U.R.S.S.

tica "morbida" (dopo l'XI Congresso del partito nel 1966), una parte dell'elettorato iniziava a provare un palese malcontento rispetto all'immobilismo dei comunisti sul problema delle riforme[208].

L'opposizione ai valori dominanti degli anni Sessanta, quelli del decantato "miracolo economico", si faceva ora esplicita. E dalla volontà di palingenesi sociale non sembrava lontana la stessa chiesa cattolica prima con le scelte conciliari di Giovanni XXIII e poi con la nuova apertura dei prelati verso il laicato, nel discutere temi e problemi mai prima affrontati o impostati su basi ideologiche così innovative e libertarie.[209].

Le situazioni di disagio sociale aumentavano anche in Europa: in Francia, la lotta degli studenti parigini, nel maggio 1968, provocò un'avvicinamento tra le forze studentesche e gli operai, con un'influenza diretta in Italia, tale che nell'autunno dello stesso anno nacque la «Nuova Sinistra Italiana», formata da operai e studenti e improntata sul modello comunista-leninista. I gruppi che si formarono in questi mesi furono numerosissimi, ma quelli che imprimeranno un profilo preciso alla lotta politica non saranno molti[210].

---

[207] Esclusi alcuni "correttivi minimalisti", il Governo aveva congelato le riforme: fiscale, sanitaria,del dislocamento dei poteri regionali, dei patti agrari.

[208] Gli stimoli alla rivolta nascevano anche dall'incremento di laureati che c'era stato negli anni Sessanta, a cui non aveva corrisposto un margine accettabile di assorbimento nel mercato del lavoro.

[209] Cfr. L. Milani, *Lettera ad una professoressa*, Scuola di Barbiana, Firenze, 1967. Si ricordi anche il Movimento dei cristiani per il socialismo.

[210] Tra i molti, si ricordano, «Avanguardia Operaia», leninisti filo-maoisti di Milano; i maoisti di «Servire il popolo», il «Movimento studentesco» la cui avanguardia era alla Statale di Milano; «Lotta continua», il gruppo più stimolante nel sociale politico e cultu-

Uniti, i gruppi rivoluzionari italiani costituivano la più numerosa forza di Sinistra a livello europeo, mobilitando fino al 1976 decine di migliaia di militanti nell'obiettivo di creare una coscienza anticapitalistica e rivoluzionaria tra la classe operaia[211]. Il momento di maggior tensione si ebbe tra il 1968 e il 1973, quando alle lotte studentesche si affiancarono quelle operaie fino poi a fondersi almeno nella politica d'intento[212].

Nelle fabbriche, intanto, sull'esempio della Pirelli di Milano, alcuni gruppi di operai e alcuni membri di «Avanguardia Operaia» organizzarono i Comitati unitari di base (C.U.B.), per estendere la mobilitazione all'interno delle strutture di lavoro, in maniera autonoma rispetto ai sindacati o in un impegno dialettico paritario con i loro rappresentanti[213]. Si moltiplicarono gli scioperi e i picchettaggi di massa all'esterno delle fabbriche: il culmine di questa forma di lotta si ebbe a Torino nel 1969[214].

I sindacati, preso atto della situazione, cercarono di guadagnare, almeno nella C.G.I.L., con Lama e Trentin, una maggiore autonomia rispetto ai par-

---

rale del paese; «Potere Operaio», con sede principale a Torino e Porto Marghera e infine, lo si è detto, «il manifesto», un gruppo di dissidenti del P.C.I. che dopo la rottura col partito fondò un proprio quotidiano.

211 Cfr *La sinistra rivoluzionaria in Italia* (a c. di D. Degli Incerti), Roma, Savelli, 1976.

212 Dal 1964 c'era stato un aumento del ritmo di lavoro e una crescente richiesta di manodopera specializzata, con una conseguenza evidente sui tassi di disoccupazione o sottoccupazione. L'insofferenza verso i sindacati da parte della massa operaia era palese e si concretizzò in lotte, prima periferiche, per poi espandersi al Nord e al Centro con una crescente adesione dei metalmeccanici agli scioperi, sempre più numerosi e sempre più spesso autonomi.

213 L'esperienza della Pirelli è del giugno 1969.

titi. Altri scioperi come quelli dell'autunno del 1969 videro un milione e mezzo di operai mobilitati che, con l'appoggio dei sindacati, riuscirono ad ottenere la firma del nuovo contratto nazionale di lavoro.

A tutta questa esplosione di forze sociali si opposero le forze conservatrici più retrive attraverso la "strategia della tensione", fenomeno storico non ancora ben indagato come non ben chiarite sono rimaste le cause delle cosiddette "stragi di Stato"[215]. Come altra nera ombra della storia del paese resta da ricordare il tentato *golpe* di Junio Valerio Borghese nel dicembre 1970. L'incandescente situazione politico-sociale di quegli anni, che resta materia controversa di discussione sulla storia d'Italia a tutt'oggi, determinò certamente il corso storico degli avvenimenti sociali dal 1973 in poi, durante gli anni di «crisi, compromesso, piombo»[216], qualunque definizione se ne voglia dare.

Una delle strutture culturali di partito di questi anni, l'A.R.C.I., affronta il biennio 1968-69 avendo già sedimentato una elaborazione di proposte vicine al movimento giovanile. Negli anni precedenti, in campo teatrale l'associazione aveva lavorato con i C.U.T. (Centri universitari teatrali) e con

---

[214] Il 3 luglio in corso Traiano si svilupparono violenti scontri tra militanti e polizia, simili a quelli del 1962.

[215] Il primo di questi eventi, tuttavia va segnalato la strage di piazza Fontana a Milano (12 dicembre 1969), per la quale furono incolpati gli anarchici Valpreda e Pinelli, riconosciuti innocenti solo dopo molti anni, allorché le indagini si orientarono verso gli ambienti dell'estremismo di Destra, portando all'imputazione di F. Freda e G. Ventura.

[216] GINSBORG 1989, pp. 469 e sgg.

gruppi di nuova formazione[217], ma nel 1967, al Convegno di Prato, concretizzò l'idea di fondare un "circuito teatrale alternativo", unendo le esperienze dei teatri sperimentali e quella di Dario Fo che, da poco tempo, abbandonato definitivamente l'E.T.I., aveva avviato a Milano un lavoro di ricerca teatrale con l'appoggio del presidente dell'A.R.C.I., Nanni Ricordi[218]. L'idea era quella di creare un circuito di distribuzione e sostegno alla produzione teatrale nuova, esterno alle sedi istituzionali del teatro. Nel giugno 1968 il progetto si realizzò con la discussione al "Nazionale" della relazione di Nanni Ricordi sul teatro; si decise così la costituzione del circuito, attivato da due gruppi: «Nuova Scena» di Dario Fo e «Teatro d'Ottobre» di Vittorio Franceschi[219].

Nello stesso anno venne allestito il cartellone teatrale A.R.C.I. con *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, *Ci ragiono e canto 2*, due spettacoli di Fo e *Dato che...* di Nuccio Ambrosino[220]. Delle ragioni per cui Fo scelse di inserirsi in questo progetto si è ampiamente parlato: si tratta ora di analizzare i modi in cui si articolò la sua scelta; il primo

---

[217] L'«Associazione Ricreativa Culturale Italiana» nasceva come appendice culturale del P.C.I., ma gradualmente divenne autonoma nelle scelte di gestione, conservando un discreta autonomia dai "vertici" del partito.

[218] Nanni Ricordi proveniva dal gruppo di Bosio.

[219] Franceschi aveva già collaborato con Fo in *Ci ragiono e canto 1*; le appartenenze sono solo indicative in quanto venne abolita la struttura capocomicale.

[220] La stagione si chiuse con 350 rappresentazioni, 70.000 abbonamenti e 200.000 presenze. Il circuito si reggeva con il contributo dei soci, ma lo statuto associazionistico salvava spesso il lavoro dei gruppi dagli interventi della censura. Merito di questo successo fu la pervicacia con cui la Rame, iscrittasi nel 1968 al P.C.I., promosse il progetto.

lavoro teatrale con cui Fo e la Rame inaugurarono la stagione 1968-69 nel "circuito" fu appunto *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* o *il Pupazzone*, come per brevità lo si denominò, che andò in scena al «Salone Di Vittorio» alla Camera del Lavoro di Milano. Da ben sei mesi i due attori avevano preso la decisione, dopo aver partecipato a numerose assemblee in fabbriche occupate[221] e accese discussioni con altri attori o operatori teatrali, di allontanarsi dal "circuito borghese".

«Dovevamo smettere – ricorda Franca Rame – di fare gli intellettuali che, comodamente sistemati dentro e sopra i propri privilegi di casta, si degnano... di trattare anche i problemi degli sfruttati. Dovevamo... diventare i giullari degli sfruttati. Questo voleva dire andare a recitare in strutture... gestite da loro, dalla classe operaia... »[222], e prima ancora Fo, nel 1970, afferma che: «C'è stato un momento in cui... provavamo... la sensazione di essere i buffoni della borghesia... che la borghesia accettava che la criticassimo... dall'interno delle sue strutture... Uscendo da questa dimensione ci siamo messi a disposizione della classe operaia»[223].

La prima difficoltà dei componenti di «Nuova Scena»[224] consisté nello stabilire dei rapporti lavorativi paritari, così com'era definito dallo statuto[225],

---

221 Gli operai della SIT-Siemens, ad esempio, erano in quei mesi in "assemblea aperta".

222 RAME 1975 in D. Fo, *Le commedie...*, vol. III, cit., p. VIII.

223 ARTESE 1977, pp. 69-70.

224 Appartenevano al gruppo, oltre i componenti già citati, Paolo Ciarchi e Carpo Lanzi.

ma l'ansia dell'agire stemperò le riserve per cui si poté lavorare soprattutto sui temi del rapporto tra arte e politica: ogni opera veniva discussa dal gruppo prima della messinscena. Le posizioni contrastavano tra l'esigenza di fare un teatro politico senza allusioni o metafore ma di esplicita propaganda, e la necessità di gestire una forma teatro che non divenisse puro comizio.

Si trattò di un problema forse ancora oggi irrisolto per la nostra cultura e per Fo, se le sue dichiarazioni, negli anni, oscillano tra la consapevolezza del ruolo dell'intellettuale come organo per la formazione di una coscienza di classe e la necessità comunque avvertita di un recupero delle tradizioni arcaiche del mondo contadino, in quanto progenitrici della «Commedia all'Italiana»[226]. Ancora in questi anni egli critica la scelta togliattiana con la quale si escluse *tout-court* l'artista dal "discorso" politico e lo si subordinò alle strategie di partito, privilegiando il recupero di una forma d'arte vagamente popolare ma certamente populistica[227].

Tornando a quella stagione innovativa, Fo portò in scena *Grande pantomima,* lo spettacolo poteva essere seguito o alternato a quello di Ambrosino. Nel "nuovo teatro", Fo e i suoi compagni ripristinarono il tradizionale "terzo atto" come dibattito col pubblico, nell'intento, che l'autore persegui-

---

[225] Per la comprensione delle finalità politiche dell'associazione, cfr. l'introduzione a c. del Collettivo a D. Fo, *Compagni senza censura 1*, [1970], Milano, Mazzotta, 1977[2] pp. 5-18.

[226] ARTESE 1977, p. 65; MELDOLESI 1978, pp.151-157 (edito anche, con qualche variante in AA. VV., *Cultura, comunicazioni di massa, lotta di classe*, Roma, Savelli, 1976, pp. 187-93.

va da almeno un anno concretamente, di costruire uno "spettacolo globale popolare". Nel dibattito si aveva una completa liberazione dal "centralismo democratico" del partito, con la discussione di problemi anche di gestione interna del P.C.I., fatto che irritava notevolmente quei dirigenti locali che assistevano agli spettacoli. Ma, grazie anche alla popolarità di Fo, il numero dei circoli si incrementò, e questo evitò censure da parte della direzione nazionale del partito.

Il Pupazzone, la prima commedia scritta da Fo per un pubblico "nuovo" recupera molti elementi del teatro popolare (come allo stesso tempo faceva negli Stati Uniti il «Bread and Puppet Theater») utilizzandoli in un impianto di tipo epico: i personaggi, come già ne *La signora è da buttare*, non esistono più, sono pure allegorie della "lotta di classe", con il Drago-proletario che dovrà sconfiggere il "Pupazzone", rappresentante la Stato italiano dal periodo fascista all'oggi. Si parla, dunque, della storia d'Italia dalla Resistenza fino agli anni Sessanta, storia commentata oltre che dai movimenti del pupazzo-feticcio, dal ritmo veloce dell'azione sostenuto dalle musiche di Theodorakis[228]. Ma il "Comico" nasceva dalla critica aperta alla politica dei socialisti o piuttosto a quella dell'Unione Sovietica?[229]. In entrambi i casi la

---

[227] Dal colloquio avuto con Fo a Milano il 2 aprile 1992.

[228] La scena , come ne *IL dito nell'occhio*, si struttura in due piani con scala a vista verso un praticabile.

[229] D. Fo, *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, in *Le commedie...*, vol. III, [1975], Torino, Einaudi, 1991^2, p. 35, p.74 e pp. 44-47 (la prima edizione è in «Sipario», n. 273, genn. 1969, pp. 19-34.

raffigurazione tridimensionale dei nemici del "drago" nelle maschere del re, della regina, del principe, del capitale, della borghesia, scuoteva le coscienze.

Lo spettacolo procede per dimostrazioni, dopo una messa in onda di filmati inediti sulla guerra vietnamita, nel secondo atto una serie di "autorità pre-costituite", professori in medicina, maestre di danza invitano alcuni aspiranti operai e operaie ad una "totale integrazione fisica" con la catena di montaggio[230]. E, mentre industriali ed ingegneri si adoperano per provocare dei "veloci" licenziamenti, tentando di far ammalare gli operai[231], con un improvviso taglio scenico si assiste alla rappresentazione di una manifestazione studentesca[232].

Ad evitare che queste autorappresentazioni di "lotta" possano generare un qualche compiacimento, col rischio di una fuga dal presente reale per il presente teatrale, Fo ripara subito e alla fine della messinscena apre il dibattito. Ma l'idea portante dell'autore è, come nella commedia precedente, quella di creare delle maschere, con una reinvenzione di quelle dell'Arte, tipi fissi del presente ma anche grandi burattini, come nei riti propiziatori popolari carnascialeschi: "il pupazzone" da bruciare. Eppure per Binni lo spettacolo non convince: «Questa contraddizione fra teatro-spettacolo e teatro-

---

[230] IDEM, p. 50-56 e 56-65.
[231] IDEM, pp. 65-69
[232] IDEM, p. 59

comizio... sarà presente nel successivo teatro di Fo...»[233], con prevalenza dell'uno o dell'altro.

Nel mentre, nonostante la perplessità del P.C.I. sul valore del messaggio teatrale, il lavoro del collettivo continua con l'allestimento, nella primavera del 1969, di *Ci ragiono e canto 2*, in cui Fo, ormai autonomo dalle scelte del «Nuovo Canzoniere Italiano», può essere regista e coautore di uno spettacolo, che tenta la resa teatrale delle canzoni del testo senza alcuna velleità filologica; un'esperienza ripetuta nel 1973 con «La Comune», con soli quattro cantanti-attori.

Dopo l'estate 1969 i componenti del «Teatro d'Ottobre» si opposero alla proposta di Fo di unificare i due gruppi in cui era diviso il collettivo, abbandonandolo. «Nuova Scena», allora, divisa in tre sottogruppi, allestì cinque spettacoli nella successiva stagione: nel primo e nel secondo – *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* e *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* – ricavati da testi di Fo, recitava la Rame; gli altri due spettacoli che andarono in scena furono: *Un sogno di sinistra* e *MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica* (per la regia di Franceschi); intanto Fo porta in giro il "suo" *Mistero buffo.*

---

[233] BINNI 1977, p. 49

Ciò che si era appena palesato nella precedente stagione divenne realtà: iniziarono forti dissensi sul contenuto di *Legami pure,* andato in scena a novembre a Genova. Molti esponenti di partito, tra cui il segretario della federazione comunista genovese, avevano espresso un netto dissenso; altrettanto sfavorevoli furono le critiche che «l'Unità» rivolse alle *300 parole*, nei giorni seguenti il debutto[234]. Il responsabile culturale dell'A.R.C.I., Pagliarini, rimproverò agli attori un superficiale criticismo nei confronti del partito. Fu la Rame, al termine di una delle rappresentazioni dello spettacolo tenutasi a Sestri Levante, a rendere nota al pubblico la volontà censoria dei dirigenti comunisti[235].

Conseguentemente alle polemiche che suscitarono gli spettacoli, le difficoltà di distribuzione iniziarono ben presto: il gruppo poté continuare la *tournée* nella sola Emilia. Ma, nonostante tutto, la stagione si concluse in positivo, con un incremento delle repliche e un "giro" in molte regioni italiane, giù fino in Sicilia.

In che cosa i dirigenti del partito si sentissero colpiti è facile a capirsi: in *300 parole*, nella prima scena, a un'operaia che, con dei compagni, sta svuotando gli scaffali di una biblioteca in una «Casa del popolo», capita di leggere, da uno dei libri, una pagina, in cui Mao sostiene che «un uomo sen-

---

234 Il dissenso del PCI si esplicitò nella caustica critica di Maurizio Ferrara che, su «L'Unità» del 15 Novembre, scrisse del «capitolo infelice» della storia dei compagni attori, in VALENTINI 1977, p. 111 e sgg.

za cultura è come un sacco vuoto, pieno di vento, ti può fare impressione; ma quando piove e spesso piove sulla rivoluzione, quel sacco te lo trovi fradicio fra i piedi a farti inciampare... »[236]. Stimolati da quelle parole tutti gli operai iniziano ad aprire più o meno casualmente dei libri, da quelli di Gramsci al Vangelo[237].

Da questo momento, una serie di *flash-back* frammentano l'azione, sorretta dalla presenza-coscienza degli operai: si rivivono i processi stalinisti, con un commissario del popolo e uno franchista che interrogano il medesimo personaggio: Kvanic, in una bidimensione scenico-linguistica densa però di molte simmetrie metaforiche[238]. Se con l'episodio di Kvanic e col suo commento, Fo, per i dirigenti di partito, si rende colpevole di calunnia[239], con l'episodio seguente di Slonsky, segretario del partito comunista sovietico a sua volta processato, l'autore viene accusato di portare alla luce "fatti e misfatti" della storia del P.C.I. troppo dolorosi per essere risolti in uno *sketch*[240].

---

[235] IDEM, p.113

[236] FO 1969b, p. 86.

[237] *Ibidem.*

[238] IDEM, pp. 88-91.

[239] IDEM pp. 87-92: «PRIMA OPERAIA [in risposta ad un operaio stalinista] Sbaglio o ti dà un po' sulla grattirola del "noli-me-tangere" che si vada a tampinare su certi argomenti rognosi... tipo "processo-purghe-al-muro" che tanto dopo arriva la riabilitazione e alimorta – liberi tutti!».

[240] IDEM, pp. 96-103. La giustificazione nascondeva la difficoltà degli "organi ufficiali" di partito a far i "conti" con la propria storia ma tendeva anche ad evitare progande strumentali contro il partito.

All'inizio del secondo atto compare Gramsci studente a colloquio con degli operai in fabbrica[241]; tutti i personaggi storici, in un crescendo di tensione, vengono evocati in maniera «celebrativa-martirologica»[242], come simboli di un presente comunista, secondo Fo, ancora irrealizzato[243].

Intanto un ragazzo, entrato in scena, inizia il canto di *Michele Lu Lanzone,* morto per la "terra"; la canzone unisce il momento delle lotte operaie a quelle dei braccianti, colorandosi del tema della pazzia-disperazione delle *Matres dolorosae*, tratto da *Mistero buffo*, con l'evocazione della "figura" della moglie di Michele che, impazzita, culla un pupazzo di stracci mentre ricorda le gesta del marito, fino a sdoppiarsi nel racconto[244]:

> MADRE "...Guardate ho trovato una mappa antica... Qui, guardate, c'è segnato un fontanile... Forse è una vena grande... " (*Cambia tono*) Lascia correre Michele non t'illudere... non t'immischiare! Se nessuno l'ha scoperta quella vena d'acqua, ci sarà pure una ragione...[245].

---

[241] IDEM, pp. 104-107.

[242] PUPPA 1978, p. 144.

[243] FO 1969b, p.106: «SECONDO OPERAIO Bravo Gramsci... ce ne vorrebbero tanti, come te, qui in fabbrica, a farci il discorsino... \ OPERAIO IN TUTA Macché discorsino! Quello lì viene qui a farci il capopolo... Sai Gramsci... tu, con quelle idee lì, il partito che hai in mente di fare non ci riuscirai mai a metterlo in piedi... »

[244] IDEM, p. 108-115

[245] IDEM, p. 112.

A conclusione dell'azione, l'arrivo di due infermiere rivela al pubblico che la donna è "internata" in manicomio e viene "curata" secondo i metodi più coercitivi della psichiatria[246].

Ma la crescita della tensione raggiunge il suo momento più critico con l'ultima scena, in cui si rappresenta il suicidio di Majakowskij[247]. Anche qui è una donna a sostenere l'azione, l'attrice Anna Janaceskaja, che in un ipotetico "processo" ad un funzionario di Stato, ricostruisce le difficoltà autentiche che hanno portato alla morte il suo ex compagno; il dramma del poeta, e cioè la lotta per conquistarsi un'autonomia di creatività, si confonde nell'allusione alle difficoltà dei rapporti tra Fo e l'"apparato politico" o meglio «tra il gruppo Nuova Scena e l'ARCI... [e] si mostrano così adialettiche propensioni verso un manicheismo elementare che non spiega... le reali difficoltà incontrate da Maiakowskij»[248] E, sempre, nell'incastro speculare Anna rivela al responsabile culturale l'ipotesi di un lavoro del poeta, un'opera sul metro di *Misterija-buff,* una allegoria del futuribile ancora in forma di canovaccio che il compagno non potrà più scrivere: si stava consumando l'allontanamento tra Fo e il circuito A.R.C.I.

L'altro spettacolo *Legami pure* (scritto da Fo con la collaborazione di Franco Loi) costò all'autore non minori critiche da parte del partito, ma gli

---

[246] IDEM, p. 115.
[247] IDEM, pp. 115-29.
[248] PUPPA 1978, p. 150.

valse anche il riconoscimento di aver rivendicato la non subalternità politica degli operatori artistici e culturali, come ebbe a scrivere Giorgio Grassi su «Sipario», lodando l'esperienza di «Nuova Scena» come illuminante per il teatro d'opposizione italiano[249].

Legami pure, nei due atti unici in cui è diviso (*Il telaio* e *Il funerale del padrone*), prende l'avvio da situazioni reali, quali lo sfruttamento del lavoro a domicilio dei tessitori emiliani e degli operai in fabbrica (il secondo atto si apre con la rappresentazione dello "sgombero" da parte della polizia della fabbrica «Torsifilatura Magnelli Felpati» occupata). Dall'analoga premessa i due atti crescono su temi e spazi complementari, l'unità è data da un registratore che riempie la sala con voci di dibattiti, di dichiarazioni, precedentemente registrate come dal vivo[250].

Nel primo, una madre e un padre lavorano al telaio (sono maschere fisse della famiglia e del lavoro), un telaio che è come un mostro nascosto, mimeticamente rappresentato dai movimenti di tessitura dei personaggi e da un rumore che accompagna costantemente l'azione[251] In un dialogo domestico, intervallato da battute sul P.C.I.[252], la donna mostra al marito l'impossibilità di allontanarsi dalla macchina infernale, in una nevrosi collettiva che acco-

---

[249] La *querelle*, tra dissenzienti e non, è, in parte, ripresa in ARTESE 1977, pp. 75-76, con interventi di C. Augias e L. Castagnola, per l'articolo di Grassi, v. ivi pp. 78-80.

[250] PUPPA 1978, p. 125: «Non si può dimenticare che la scena ospita la fabbrica dopo decenni di censura politica... ».

[251] FO 1969c, p. 140.

[252] IDEM, p.142.

muna tutti i lavoranti della zona, per cui vi sono madri che legano le culle dei figli al pettine del telaio o zii paralitici su sedie a rotelle a motore sempre fissate al "mostro meccanico", per accelerarne i movimenti[253]. Il motivo della follia, consueto nella scrittura di Fo, viene sottolineato dalla presenza del matto-Mangiavespe (lo "scemo del villaggio" che per sopravvivere si alterna nei turni ai lavoranti sfiniti)[254].

L'azione scatta quando il padre scopre, che la figlia, che «fa la signora in fabbrica», convive col suo ragazzo e prende la pillola[255]. Emerge chiaramente la critica al conservatorismo culturale dei "compagni" di partito attraverso la parole della moglie[256]. Esasperato dalla situazione l'uomo sfascia il telaio, in una sorta di liberazione, ma involontariamente colpisce la moglie, che per di difendere fino allo stremo l'oggetto, seppur stordita, fa incatenare il marito dalla figlia e ingoia la chiave del lucchetto.[257] Si inseriscono a questo punto i riferimenti onirici che andranno a costituire il sogno-coscienza della donna: entra prima un prete, accorso alla notizia dell'incidente, poi la committente della fabbrica. Quest'ultima, vista come responsabile diretta della alienazione a cui sono sottoposti i due coniugi, verrà assalita da en-

---

253 IDEM, p. 142-43. Vi è anche un dirimpettaio "per condizione", in quanto costretto anch'egli dal lavoro al telaio nell'appartamento di fronte (ivi, pp. 140-41 e 152), non lo si vedrà mai.

254 IDEM, pp. 146-47.

255 IDEM, pp. 150-52.

256 IDEM, p. 153

257 IDEM, p. 157.

trambi (l'uomo nella "furia" liberatoria si è liberato dalle catene)[258]. Quando, sopraffatta dal dolore, la donna sviene, sogna l'arresto e la radiazione dal partito della committente e persino di se stessa e del marito, giudicati colpevoli dal commissario politico Ivan Compatti-Pietro Mangiavespe[259].

Al risveglio la donna scopre immutata la sua realtà, ma non la sua coscienza. Morirà e sarà trasportata da un grottesco corteo, accompagnato dal suono del telaio, ma prima avrà il tempo di ripetere le parole del suo "sogno di sinistra": « Fuori... i politicanti e gli addormentati... questo non è un partito per tutti i gusti... bisogna mettercela tutta, sempre... E bisogna avere il coraggio di criticare e di farsi criticare... solo la chiesa non si critica... è un partito rivoluzionario questo, non una chiesa![260]. «Questa è la suasoria esplicita, con la rivendicazione di un partito... che dovrebbe adeguarsi alla proprie avanguardie interne, tornando a una dirigenza proletaria»[261].

La morte, come passaggio e rigenerazione ciclica, sviluppa come un esorcismo l'intera azione de *Il funerale del* padrone. L'azione, si è detto, parte dallo "sgombero" di una fabbrica occupata, con la presenza fisica degli occupanti e del commissario nella platea. La rappresentazione delle lotte in *Settimo ruba un po' meno* o ne *La colpa è sempre del diavolo,* attraverso i fuoriscena è data ora con una perfetta sovrapposizione di piani-realtà ri-

---

[258] IDEM,.p.158.
[259] IDEM, p. 159.
[260] IDEM, pp. 164-65.

spetto al pubblico[262], che risulta co-protagonista dell'incidente, dissolta ormai qualsiasi illusione teatrale. Eppure questa centralità dell'evento che si ripercuote sul palcoscenico rischierebbe di risolversi in sforzo celebrativo, se non scattasse il recupero della funzione meta-teatrale già propria di altre commedie. Gli operai, per pubblicizzare l'accaduto e sensibilizzare così altri compagni, inscèneranno un finto funerale al padrone, con tanto di corteo, interpretando essi stessi i vari ruoli del meta-testo[263].

Il commissario incredulo, scoperta immediatamente la "beffa", tuttavia permetterà lo svolgersi dell'azione perché non è proibito fare funerali di prova « ...basta che non ci sia intenzione di minaccia palese... »[264].

Sempre sul registro del grottesco si sviluppano tuuti i momenti dalla *lamentatio* funebre, con la vedova che vorrebbe a tutti i costi, anche umani, far rivivere il marito. Si pensa ad un trapianto di cuore, cuore di operaio ovviamente: l'idea sarebbe di sfruttare i deceduti per incidenti di lavoro[265]. Non riuscendo a trovare un cadavere integro si è costretti a ricorrere a un vivo, dopo una serie di patteggiamenti economici, viene "cooptato" un operaio. Ma il trapianto non può avvenire per le precarie condizioni di salute dell'uomo, viene allora scelto un cuore di donna e poi, in una *degradatio*

---

[261] PUPPA 1978, p. 129.

[262] FO 1969c, pp. 169-75.

[263] IDEM, p. 182. Un recupero non solo formale rispetto alla produzione dell'autore, ma genuino nella rappresentazione a scena vuota del rito propiziatorio delle "morti di capodanno o di carnevale" (con una cassa da morto e pochi altri oggetti).

[264] *Ibidem.*

vagamente surreale, si finisce per pensare al cuore di un vitello. Il rito espiatorio-propiziatorio sta per incominciare quando si palesa il "Gran Poiano", venuto a prelevare l'anima del morto.[266] L'anima, a lungo cercata, viene finalmente trovata nei calzoni del morto, dai quali esala con un puzzo insopportabile. In un collettivo e parossistico divertimento scatologico, si scopre che l'olezzo è prodotto dall'estrema emotività della vedova che si traduce in soffi di "alegeptofagia"[267]. Così tra soffi d'anima e d'altro, il corteo funebre si avvia al cimitero incontrando sulla strada un ben più temibile fetore, quello dei rifiuti e delle tossine prodotti dalle fabbriche[268].

Irrompe di sorpresa un gruppo di uomini, pronti a giustiziare un operaio, per "rispettare" la media statistica dei morti sul lavoro[269]. Un gruppo di parlamentari, accorsi alla notizia, dopo aver a lungo discusso, in un metalinguaggio, diretta parodia del lessico "politichese", decidono di non poter intervenire per impedire il crimine.

L'operaio-Cristo sta per essere ucciso, quando gli attori, sospesa ogni rappresentazione, decidono di approntare un vero sacrificio ed invitano il pubblico alla partecipazione, spiegando che solo in tal modo e secondo l'esempio senechiano di rappresentazione si può suscitare una reazione vi-

---

[265] IDEM, p. 186
[266] IDEM, p. 193.
[267] IDEM, p. 198
[268] IDEM, 201-204.
[269] IDEM, p. 205.

scerale nella sala. Verrà ucciso un agnello-sostituzione simbolica dell'operaio. Fo costruisce l'intera sequenza in un esasperato realismo, con interventi (prefissati) dalla platea, ma contribuendo a creare un tensione fra sala e scena che si dissolverà quando l'attrice (l'ex-vedova) proporrà di trasformare il "macello" in dibattito. «La scelta del dibattito – commenta Puppa – è ...un modo dialettico di entrare in rapporto con il reale... »[270] alienando qualsiasi violenta seduzione e stemperando le tensioni ribellistiche nell'impegno del discorso, in cui la scena si prolunga senza più separazioni tra ciò che politico e ciò che non lo è.

Con un riferimento a Majakowsvij e si concludeva *300 parole*, un riferimento non casuale perché Fo aveva già "debuttato" all'«Università Statale» di Milano nella primavera del 1969 con un spettacolo che, pur geneticamente affine a quella forma "buffa" di rappresentazione di origine popolare del *Misterija-buff*, nelle intenzioni dell'autore, tendeva ad una ridefinizione dei termini storici del dibattito culturale di classe dell'epoca. Lo spettacolo creò una coesistenza tra temi e spunti sulla "cultura popolare" mediati attraverso l'esperienza del «Nuovo Canzoniere Italiano» e il rapporto diretto col pensiero gramsciano[271].

---

[270] PUPPA 1978, p. 140.

[271] Ne è testimonianza la ripresa del concetto gramsciano del «Conoscere se stessi vuol dire essere se stessi, vuol dire essere padroni di se stessi... » (A. Gramsci, in «Il Grido del Popolo», 29 gen. 1916), la citazione è nell'introduzione a D. Fo, *Mistero buffo, giullarata popolare in lingua padana*; Milano, Nuova Scena, 1969.

Ma come nasce l'idea di uno spettacolo totale, che rompa qualsiasi argine di illusione col pubblico, o meglio renda patente il carattere di illusorietà del teatro, attraverso gli "a parte", derivati dalla consumata pratica teatrale di Fo e antichi quanto la stessa Commedia dell'Arte?[272]. Alla fine della *tournée* de *La signora è da buttare*, conclusasi in Svezia e Danimarca, Fo per rendere comprensibile il testo agli spettatori, in una specie di prologo raccontava la trama della commedia, arricchendola di *gag*, rappresentandola quasi come una micro-sceneggiatura: il pubblico si divertiva enormemente. Questa esperienza, coniugata alla capacità "fabulatoria" di Fo supporterà uno spettacolo che nello stesso anno, prima della costituzione di «Nuova Scena», l'autore stava provando al «Teatro Manzoni» di Milano: un canovaccio, scritto con il sussidio di fonti testuali medievali e di versioni popolari e non dei Vangeli, in una lingua mescidata, l'antica parlata padano-veneta del 1400, rielaborata liberamente da Fo. Lo spettacolo, con i vari episodi-quadri, di Lazzaro, Cristo, della Madonna non riesce ad assumere una dimensione teatrale, ed ecco che, memore della precedente *tournée* in Nord-Europa, Fo decide di "commentare" i testi come se si trattasse di un'opera in lingua straniera, senza aiuto di altri attori per la messinscena: nasce *Mistero buffo*[273].

---

[272] ARTESE 1977, p. 100 e sgg.

[273] D. Fo, *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, [1977], cit., 1987[5]. Poichè le edizioni del testo sono molteplici, si farà sempre riferimento nelle citazioni alla

È questa la forza di "rottura" del linguaggio teatrale di *Mistero buffo* più convincente: è la sua epicità che non si conclude perché mai concluso in fondo è il "canto popolare", ed è sempre possibile come sottolineava ai tempi lo storico Chesneaux, riconoscere nel "Medioevo lontano" di Fo un periodo vicino: il presente con le sue contraddizioni[274]. Per questo forse *Mistero buffo* ha mantenuto nel tempo un'autonomia come spettacolo, nonostante le vicende personali o politiche dell'autore, in quanto ha potuto realizzare una comunicazione non mediata con il pubblico, in luoghi non deputati per rappresentazioni teatrali, concretando l'idea di uno "spettacolo totale": storia epica dell'uomo e delle sue lotte per l'affermazione della libertà da ogni predominio.

Nella prime rappresentazioni Fo conduceva lo spettacolo con l'aiuto di diapositive illustranti codici o antiche incisioni, un supporto didascalico che fu eliminato dopo le prime repliche, a favore di un registro scevro da pretese d'indottrinamento. L'uso del *grammelot* fu poi inserito da Fo, durante la *tournée* in Francia del 1973, sempre per permettere al pubblico una maggiore comprensione del testo e venne riutilizzato nel 1976 anche in Italia con

---

prima datazione della prima pubblicazione Einaudi; si attende un'edizione definitiva del testo con le sue varianti curata da Franca Rame. Per l'analisi dell'opera, si rimanda al capitolo terzo, dove più rigorosamente si farà riferimento al testo, basta per il momento tratteggiarne l'evolversi negli anni, segnalando l'inserimento di nuovi monologhi in una struttura sempre aperta ed ancor oggi decostruibile per nuove varianti testuali (che oggi, concordemente, viene per lo più studiata nella sua ultima edizione)

[274] Cfr. la prefazione di J. Chesneaux, *La censura fallita*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.

l'inserzione nel *performance-text* di: *Grammelot detto di Scapino*; *Grammelot dell'avvocato inglese*; *Grammelot del tecnocrate americano*; *Grammelot della fame dello Zanni*; *Grammelot del vivere confezionati*; *Grammelot sulla morte del potere* [275]. Con questi brani, Fo ha ampliato l'arco storico del suo *Mistero buffo*, verificando come la tecnica teatrale della giullarata sia passata dalle farse medievali a tutto un filone successivo, di comici-saltimbanchi non inseriti nella Corporazione dell'Arte.

La prima edizione a stampa di *Mistero buffo* contiene otto monologhi con un'ampia bibliografia e testimonianze delle ricerche di Fo[276].

Nella seconda edizione del testo[277], un'introduzione specifica i progetti e le realizzazioni del collettivo, con resoconti dell'attività di «Nuova Scena» dal 1968 al 1970 il tutto arricchito sempre dalla bibliografia[278], con in aggiunta due monologhi: *Bonifacio VIII* e *La nascita del villano* (la traduzione a fronte permette una maggiore comprensione del testo). Ma la novità più importante è la trascrizione degli interventi del pubblico nei vari luoghi di rappresentazione[279].

---

[275] Cfr. D. Fo, *Mistero buffo* (audiocassetta), a c. del «C.T. La Comune», voll. I e IV, Roma, maggio 1976, (per il termine *grammelot* si è preferito adottare una grafia unica, nonostante, anche nelle opere di Fo visia una costante oscillazione tra *grammelot-gramelot*.

[276] Fo 1969a (*Lauda dei battuti*; *L'ubriaco*; *Strage degli innocenti*; *Resurrezione di Lazzaro*; *Passione*; *Il matto e la morte*; *Moralità del cieco e dello storpio*; *Maria viene a conoscere la condanna imposta al figlio*).

[277] D. Fo, *Compagni senza censura 1*, [1970], Milano, Mazzotta, 1977[2]

[278] Fo1970a, p. 19 e pp. 59-60.

[279] Idem, pp. 61-80.

La terza edizione del 1973 presenta già quella divisione testuale che sarà poi la definitiva, tra il *Mistero buffo*, e i testi della *Passione*, divisi quasi come due atti di un'unica opera[280].

Un'altra edizione del testo, viene pubblicata dopo la rottura col circuito A.R.C.I., quando è ancora viva la polemica contro l'associazione, così come si può intuire nella prefazione di Fo [281].

La quinta edizione viene pubblicata dopo la messa in onda R.A.I. del ciclo di trasmissioni sul teatro di Dario Fo[282].

L'ultima edizione, ripropone la più aggiornata suddivisione testuale e non presenta varianti linguistiche, anche se manca di qualsiasi corredo bibliografico e di commento al testo[283]. Nel 1977 Fo arricchì ulteriormente *Mistero buffo* con: un nuovo monologo: *Il primo miracolo del Bambino Gesù*, tratto dai Vangeli apocrifi[284].

---

[280] D. Fo, *Mistero buffo*, Verona , Bertani, 1973 (verranno aggiunti i brani: *Le nozze di Cana*, *La nascita del giullare*; mentre *Il matto e la morte*, *Maria viene a conoscere la condanna del figlio*, *Gioco del matto sotto la croce* - un inedito - e la *Passione-Maria alla croce* rappresentano il secondo atto dello spettacolo; l'edizione francese riprende questa suddivisione (cfr. D. Fo, *Mystère bouffe*, Paris, Dramaturgie Editions, 1984). Un'altra edizione, già citata, edita da Bertani, fu pubblicata nel 1973 in occasione di una breve *tournèe* di Fo in Francia.

[281] Ci si riferisce alla seconda edizione di *Compagni senza censura 1*, cit., pp. 7-10.

[282] D. Fo, *Mistero buffo, giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1977; l'edizione non presenta varianti sostanziali rispetto alla precedente ma riporta nelle note redazionali alcuni interventi della polemica che, nella programmazione televisiva, suscitò lo spettacolo.

[283] D. Fo, *Mistero Buffo*, in *Le commedie...*, vol. V, cit.

[284] Fo1980.

2.4. IL "TEATRO DI FASE".

Le crescenti difficoltà di rapporto con il partito comunista e, come conseguenza, quelle di utilizzo degli spazi dell'A.R.C.I.[285], le discussioni e i dissensi all'interno del collettivo stesso porteranno ad una "spaccatura" del gruppo: i membri della maggioranza (conservando la sigla «Nuova Scena») con Vittorio Franceschi decidono di rimanere all'interno del "circuito" teatrale, mentre i rimanenti, tra cui Dario Fo, Franca Rame, Nanni Ricordi e Paolo Ciarchi, abbandonano il "progetto A.R.C.I."[286].

Nell'ottobre 1970 viene costituito il «Collettivo Teatrale La Comune», con il progetto di costruire un "circuito alternativo" sia a quello dell'E.T.I. che dell' A.R.C.I[287]. Sul piano politico, consumata la rottura col P.C.I., «La Comune» (come più semplicemente si denominerà il collettivo da quel momento in poi) si riferì gradualmente, in seguito alla crescita dei movimenti

---

[285] Il 10 gennaio 1970, i dirigenti milanesi avevano negato al gruppo «Nuova Scena» l'agibilità degli spazi della Camera del Lavoro di Milano.

[286] Per le polemiche, cfr. ARTESE 1977, pp. 74-75, in cui Fo spiega i motivi della "rottura" indicandoli nella volontà di « ...mettere il nostro [del collettivo] lavoro al servizio del movimento di classe», considerato anche nelle sue espressioni extraparlamentari. Giorgio Grassi fu tra i pochi a sottolineare come la scelte di Fo e dei compagni fosse riferibili al clima di dissenso in cui si svolgeva il dibattito culturale della Sinistra e commentava che questo « ...non si arresta con le espulsioni e le censure, ma con la discussione obiettiva e diretta... », lodando però lo sforzo di chi pur tra mille difficoltà aveva deciso di rimanere all'interno del "circuito alternativo" (in «Sipario», feb. 1970, ripreso in ARTESE 1977, pp. 78-80).

[287] Come "documenti di linea" politica de «La Comune», cfr. i due testi contenuti in BINNI 1975, pp. 85-96. il primo dal titolo *I nostri compiti sul fronte culturale! Proposte organizzative,*(1972) alle pp. 67-85 e il secondo *Per una cultura rivoluzionaria al servizio della lotta di classe sotto la direzione delle avanguardie operaie,* (1973).

protestatari, a tutte le organizzazioni della Sinistra extraparlamentare; mentre sul piano organizzativo tentò di regolare spinte centrifughe che potessero provocarne un rapido scioglimento[288]. Certamente il riferimento politico più diretto fu il filo-maoismo comune al «Movimento Studentesco», accompagnato da una critica serrata nei confronti dell'Unione Sovietica e del P.C.I[289]. I circoli del collettivo furono così, in un primo momento, veri e propri "intergruppi" unitari, con il compito di organizzare gli spettacoli de «La Comune» e di costituire una rete di distribuzione privata, una scelta, questa, che verrà mantenuta, non senza difficoltà[290].

Per tornare più generalmente al discorso sul teatro, in quegli stessi mesi in cui il gruppo de «La Comune» andava allestendo i suoi primi spettacoli, si riproponeva l'annoso problema di riguadagnare, in forma organizzata allo spazio teatrale, i territori periferici (in un coacervo di diverse opinioni che rifletteva lo stato di costante proliferazione di nuove realtà teatrali quali i "gruppi di base"): in particolare, i partiti e gli operatori culturali del settore ripresero a discutere del problema del decentramento.

Il teatro, soffocato da "*media*" come il cinema e la televisione, con una gestione spesso autonoma di spettacoli, lontano ormai dai luoghi deputati

---

[288] Venne garantito un servizio di segreteria (con Nanni Ricordi come coordinatore) e una presidenza eletta direttamente dal collettivo e *pro tempore*.

[289] BINNI 1975, pp. 70-71.

[290] L'articolo 17 della Costituzione italiana non prevedeva che le riunioni private fossero soggette ad autorizzazioni della P.S. per questo motivo l'iscrizione, tramite tessera-

della rappresentazione, nell'esplosione di nuove tendenze culturali, non aveva dissolto le proprie potenzialità comunicative e anzi, in tal senso, stava vivendo un momento di grande sviluppo[291]. Il decentramento teatrale, iniziativa particolare che riguardò, soprattutto la Lombardia e le regioni "rosse", non riportò i risultati sperati; la difficoltà di gestire esperienze totalmente autonome come quella di Dario Fo, e la volontà di organizzare necessariamente anche manifestazioni spesso estemporanee portò gli operatori ad una successiva ridefinizione del problema, ma con scarso successo[292]. La difficoltà fu quella di voler "imbrigliare" le spinte creative di base, alcune delle quali, perso il carattere quasi di *happening* finirono con lo spegnersi, mentre per altre il fenomeno di crescita fu tale da non poter essere "controllato".

Fo in quegli anni ebbe parole molto dure nei confronti dell'iniziativa, considerandola un tentativo di egemonia dei circuiti più "forti" sul territorio

---

mento, come già nell'A.R.C.I., avrebbe permesso una maggiore libertà d'espressione all'interno del circuito.

[291] Il 28 e 29 novembre 1970, l'associazione nazionale dei critici di teatro, in collaborazione con il «Teatro Stabile di Torino» promosse un convegno sul tema del decentramento (tra i partecipanti: Carlo Pagliarini per l'A.R.C.I. e Nino Filistò per i gruppi di base toscani). Vi prevalsero due linee di tendenza, la prima che intendeva il decentramento come distribuzione di prodotti sul territorio in maniera capillare, l'altra che intendeva promuovere la partecipazione diretta delle popolazioni periferiche sia per la gestione che organizzativa culturale. Si decise di salvaguardare le iniziative locali nella loro autonomia pur con l'appoggio dell'ente pubblico (cfr. ARTESE 1977, pp.82-83).

[292] In definitiva ancora nel 1976, nel convegno di Prato, tenuto dal P.C.I., si comprese come, stabilite la modalità organizzative, queste non fossero mai diventate organiche al discorso di diffusione culturale.

rispetto a strutture e gruppi autonomi[293]. Analoghe posizioni critiche vennero espresse da Giuliano Scabia, il quale pur riconoscendo alcune attività di rilievo, come quella del «Teatro Stabile» di Torino, che nel 1969-70 favorì l'iniziativa di decentramento, appoggiata dal P.C.I., rilevava molteplici contraddizioni nella genericità dell'operazione culturale[294]. Goffredo Fofi, per il quale, il decentramento centro-settentrionale delle regioni "rosse", poi allargatosi in Lombardia, era ben altra cosa dalla politica di diffusione degli Stabili, definiva Dario Fo come «antesignano [del] fenomeno... un *outsider* estremista... » fin dalla sua attività in «Nuova Scena»[295].

E allora sulla scorta del critico si continueranno a seguire le vicende di Fo, da questo momento sempre più "tagliate" sul sociale politico, tanto che risulterà difficile tracciare una linea di demarcazione tra pubblico e privato nella vita dell'autore durante gli anni Settanta, forse perché, come per molti , in quegli anni, non è esistita.

---

[293] ARTESE, p. 87 e ivi a p. 90: « Oggi è più che mai necessario... capire... che – avvertiva Fo – la cosa più importante è sapere che gestisce ciò che si fa... sapere che la gestione politica del prodotto determina il prodotto stesso».

[294] Si trattava, per Scabia, comunque di un problema di gestazione politica, anche nel circuito A.R.C.I., che egli considerava solo in parte alternativo, in quanto legato ad un partito, rispetto all'autogestione dei gruppi teatrali sosteneva trattarsi di pura utopia; l'unica via percorribile, sarebbe stata quella di un collegamento continuo con le forze di base, intendendo sia i gruppi politici che agiscono sui "territori", sia la popolazione periferica. (AA. VV., *Contro l'industria culturale, materiali per una strategia socialista*, Rimini, Guaraldi, 1971, ripreso in BINNI 1975, pp.17-24).

[295] G. Fofi, *Ritorno al teatro*, in «Ombre rosse», n. 5, mar. 1974, ripreso in BINNI 1975, pp. 54-63. Vi è inoltre (ivi, pp.52-54) un veloce profilo dell'attività di Dario Fo (a partire dal 1968) commentata da Roberto Alonge e tratta dal libro dello stesso critico: *Teatro e società del Novecento*, Milano, Principato, 1974.

Il nuovo collettivo, affittato un capannone a Milano (una ex-fabbrica in via Colletta, nella vecchia periferia operaia milanese), allestisce per la stagione 1970-71, *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente.* I due testi a cui l'autore aveva lavorato nell'estate precedente (uno sulle lotte operaie a Torino dal 1911 al 1922, l'altro sull'uccisione dell'anarchico Pinelli) furono, al momento tralasciati[296] poiché un evento storico di tragica importanza impose all'attenzione di Fo e dei suoi compagni il problema del conflitto in Medioriente: l'episodio del «settembre nero»[297]. Il gruppo decise immediatamente di creare uno spettacolo di appoggio alla resistenza palestinese: *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* [298] con un sottotitolo che ne esplicitava il contenuto (*RESISTENZA: parla il popolo italiano e palestinese*). Uno "spettacolo d'intervento", dunque, perché l'accostamento fra i due

---

[296] I copioni verranno poi messi in scena successivamente, il primo, rappresentato nella successiva stagione teatrale col titolo *Morte accidentale di un anarchico*, diventerà uno dei testi più famosi e più rappresentati, il secondo, rappresentato in progressione sarà *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (per notizie più dettagliate, si rimanda alla trattazione delle singole commedie).

[297] Nel luglio del 1966, nel corso del conflitto arabo-israeliano, il governo giordano rompe i rapporti con l'O.L.P. I palestinesi si oppongono con le armi a qualsiasi ingerenza dell'esercito giordano e, nel settembre 1970, un gruppo di guerriglieri dirotta quattro aerei di linea e ne fa atterrare due in Giordania. L'azione terroristica provoca nuovi scontri fra la resistenza palestinese e l'esercito giordano che genereranno una guerra civile, sfociata in un vero e proprio massacro dei profughi palestinesi ad Amman in Giordania.

[298] Il titolo dello spettacolo è tratto da una poesia, *Siamo operai di un grande mestiere*, composta da Renata Viganò durante la Resistenza italiana (cfr. VALENTINI 1977, p.132, n. 1. Per il testo, si segue D. Fo, *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente*, in D. Fo, *Compagni senza censura 2*, [1970], Milano, Mazzotta, 1977[5]. La prima edizione, edita da Bertani è del 1970.

tipi di lotta (la palestinese e la partigiana) intendeva unificarne il "nemico", individuato nell'oppressione politica di ogni dittatura.

Allestito in sole due settimane e costruito sulla documentazione offerta dal «Comitato Vietnam» di Milano e da militanti palestinesi[299], lo spettacolo si sviluppava agilmente attraverso delle testimonianze (monologhi) dirette e delle canzoni. È il primo spettacolo di una serie del genere, che diverrà un vero e proprio canale d'intervento de «La Comune» nel "sociale": scena nuda... con attori che si alternano al microfono, singoli o in gruppo in cui la teatralità è ricercata nel rapporto ritmico tra i testi e la recitazione di Fo, che ricostruisce episodi tragico-grotteschi della Resistenza, alla maniera di *Mistero buffo*. Nella lettura dei testi si permette al pubblico di concentrare l'attenzione sulle testimonianze dei veri protagonisti delle vicende narrate: i partigiani.; a totale straniamento di ciò che viene narrato gli attori non interpretano alcun personaggio, come suggeriscono le didascalie: ATTORE I, ATTORE II, ATTRICE e CORO.

Da un lato, dunque, la lunga e attenta ricerca di testimonianze partigiane, dall'altro un "lavoro di intervento" che vive proprio della sua contingenza temporale ed emozionale con il fatto narrato: un «teatro cronaca... che si

---

[299] I testi-documento furono seguiti da un "ciclostilato" di varie pagine (v. Fo 1970b, pp. 261-74), secondo la prassi ormai diffusasi di documentare e studiare i contenuti di ciò che si affermava, in linea anche con il movimento studentesco milanese.

[pone] in rapporto metonimico con la storia»[300]. Il messaggio "internazionalista" dello spettacolo è volutamente scoperto, la Resistenza italiana e quella palestinese si fondono nella solidarietà di classe e il monito va oltre, fino ad incoraggiare un "avvicinamento" tra il proletariato palestinese e quello israeliano.

Nella prima scena (ma sarebbe più corretto parlare di "parte" dello spettacolo) del montaggio, la Resistenza italiana viene rievocata con diretti accostamenti tematici agli avvenimenti in Giordania[301]; un canto partigiano collega la prima scena alla seconda: in questa l'ATTORE I-Fo, sfruttando la pratica della fabulazione, permette l'incastro del tema politico col racconto popolare, un ricordo di lotta del partigiano Angiolino Bertoli della Val Canobina[302]. Il racconto, estremamente ampio, viene commentato da una recitazione che procede per "colpi di scena", fughe, scontri con i nazisti, fino alla "caduta" scatologica, quando il gruppo di partigiani, di cui fa parte Bertoli, si nasconde in un tombino per sfuggire alla rappresaglia tedesca[303].

Alla fine del racconto, un secondo coro, che ricorda sempre gesta partigiane, recupera la narrazione principale con le descrizioni delle azioni dei

---

[300] COPPA-NEPOTI 1982, p. 91. Ma, a tal proposito, Fo non sembra condividere in pieno l'affermazione quando dice che: «il teatro documento, con tutto il rispetto che ho per Piscator non arriva in profondità. Il teatro a tutto tondo (teatro di situazione eguale teatro popolare) riesce invece a prendere il pubblico in modo che l'informazione nel momento didattico non la si acquisisce come una lezione ma divertendosi allo spettacolo». (ARTESE 1977, p. 108).

[301] FO 1970b, pp. 238-39.

[302] IDEM, p. 239.

G.A.P. Dopo, una canzone di lavoro delle valli chioggiotte[304] introduce la parte più organica dello spettacolo, con altri racconti di guerra, di cui due, di donne partigiane.

La prima a "parlare" è "la Risola"[305] che rievoca scontri e battaglie, volutamente lo spettacolo, a questo punto, mira ad esemplificare uno spirito di solidarietà che avrebbe dovuto animare i partigiani tutti, in una sorta di *transfert* storico, indirizzato al pubblico, per permettergli di cogliere i caratteri di vicinanza ideologica con il presente.

Ma il *climax* della narrazione-spettacolo si raggiunge con il racconto delle disavventure di Nadia Pasini, staffetta del VII G.A.P. di Bologna, torturata e imprigionata dai tedeschi, la quale "ricorda", come unico rammarico di un suo compagno di prigionia, condannato alla fucilazione, l'impossibilità di vedere il giorno della liberazione[306].

Nel secondo tempo viene spiegato il perché del collegamento tra la Resistenza italiana e quella palestinese, unite, in un internazionalismo di classe, dalla lotta contro un unico oppressore, il Capitale, unica causa di tutte le guerre. Anche in questa parte vi è l'inserzione di una *fabula*: un apologo da bestiario favolistico, con un esplicito riferimento ad Esopo, in cui si racconta

---

[303] IDEM, p. 240.
[304] IDEM, p. 243.
[305] IDEM, pp. 243-46
[306] IDEM, p. 251.

di come le povere bestie-popoli del Medioriente siano costrette a difendersi sia dalla tigre-U.S.A. che dall'orso-U.R.S.S.[307]

Vengono rievocati episodi della Resistenza palestinese, intervallati dalla recitazione di poesie arabe, fino al momento della controinformazione diretta in cui si dà lettura del messaggio del primo ministro giordano all'ambasciatore del paese a Roma, col quale si proibiva «la pubblicazione di notizie relative agli incontri segreti tra il re di Giordania... con le autorità di Israele... »[308].

Certo questo testo, come lo spettacolo, vive del suo tempo, da esso si alimenta e una riproposta risulterebbe oggi anacronistica e carente ormai di analisi storica sugli avvenimenti trattati. Ma a questo, come a ogni "spettacolo d'intervento", non è richiesta l'universalità del messaggio proposto, dunque, è necessario sospendere il giudizio storico o attuarne una ridefinizione, attraverso una riscrittura del testo, la quale spetta, unicamente, all'autore. Ci si limita, per questo a ricordare solo la critica di Edoardo Fadini, piuttosto cruda, per la verità, il quale parlò, al tempo di un'assoluta mancanza di proposizioni dialettiche offerte al pubblico[309].

Eppure, nonostante l'opposizione sempre più aspra da parte degli esponenti del P.C.I., il collettivo diretto da Fo ebbe un incremento tale da rag-

---

[307] IDEM, pp. 254-60.
[308] IDEM, p. 258.
[309] E. Fadini, in «Rinascita», n. 5, 1970 (ripreso in ARTESE 1977, pp.126-28).

giungere circa i ventimila tesserati, e il capannone di via Colletta divenne così un luogo d'incontro per i gruppi extraparlamentari di Sinistra, i cui *leader* si impegnarono anche per l'organizzazione reticolare di circoli sul territorio italiano. Il collettivo progrediva nel dibattito interno soprattutto con lavori di documentazione, seguiti da un confronto diretto fra i partecipanti.

E riflesso di questa attività culturale sono i due spettacoli di Fo: *Morte accidentale di un anarchico* del dicembre 1970 e *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma, scusa, quello non è il padrone?*[310] del 1971. Indubbiamente, nel primo spettacolo vi è una ripresa dei moduli della farsa, ma secondo un'equazione suggerita dall'autore per cui l'epicità a teatro consisterebbe nell'opporsi a "formule borghesi" di rappresentazione, con un recupero dei generi popolari più genuini. La nozione di "teatro epico" ha per Fo una funzione di negazione degli stereotipi pessimistici o individualistici della rappresentazione del personaggio, e prevede la partecipazione sia razionale che emozionale del pubblico, come integrante dell'"incontro" comunitario[311].

L'*Anarchico* è, fuor di metafora, la storia della morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, ma sviluppa il discorso complessivo di "controinformazione

---

[310] Per rigore cronologico si ricorda che, tra il primo e il secondo spettacolo, fu rappresentato, *Morte e resurrezione di un pupazzo* del 1971 di cui si tratterà successivamente.

[311] Cfr. l'intervento di Fo al «Convegno sulla cultura», tenutosi a Milano, presso la «Palazzina Liberty», dal 13 al 15 giugno 1974 (BINNI 1975, pp.146-54)

politica" del collettivo sui "pericoli" della "strategia della tensione"[312]. Le oscurità della vicenda portarono tutti i gruppi politici della Sinistra e quelli più apertamente democratici ad affrontare un lavoro di indagine sugli avvenimenti relativi alla strage di piazza Fontana[313]. Lo spettacolo con le due versioni successive: *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi* e *Pum! Pum! Chi è ? La polizia!*, venne visto da circa un milione di persone.

Morte accidentale di un anarchico[314] è certamente un'opera di denuncia tra le più incisive di Fo. Nel testo si immagina la traposizione in Italia di un tragico episodio avvenuto negli Stati Uniti circa cinquanta anni prima del 1970, anno in cui è ambientata la storia: il "volo" dell'anarchico Salsedo dal quattordicesimo piano della Centrale di polizia di New York. Ma l'allegoria è talmente sottile che, fin dalle prime scene, il pubblico comprende che si sta rappresentando il "caso Pinelli".

---

312 Giuseppe Pinelli, anarchico, arrestato la notte stessa dopo la strage di piazza Fontana, trascorse le quarantotto ore successive nella questura di Milano, fino alla mezzanotte del 15 dicembre, quando morì, in circostanze non ancora chiarite, cadendo dalla finestra dell'ufficio del commmissario Luigi Calabresi. La versione ufficiale parlò di suicidio e la notte stessa, il questore di Milano, Marcello Guida, annunciò che l'alibi di Pinelli era risultato infondato. Occorsero sei anni per stabilire la piena innocenza dell'anarchico (Cfr. GINSBORG 1989, p. 451).

313 Cfr. I cortometraggi di Petri, Leonetti, Pomodori, il *film*, *Sacco e Vanzetti*, di G. Montaldo del 1971. Ancora oggi la vicenda è oggetto di discussione: lo storico Carlo Ginzburg ha ricostruito le fasi del processo per l'uccisione del commissario Calabresi (in cui fu condannato, con altri ex-compagni di «Lotta Continua» Adriano Sofri), risalendo a quel tragico dicembre del 1969. Cfr. C. Ginzburg, *Il giudice e lo storico*, Torino, Einaudi, 1991.

Il clima "caldo" di quel momento politico non era certo favorevole a mediazioni di linguaggio: le strategie reazionarie di alcuni "apparati" dello Stato e l'utopia rivoluzionaria dei gruppi di Sinistra più radicali si scontrarono liberando tutta una serie di "schegge impazzite" dell'estremismo sia di Destra che di Sinistra, che finirono per assalire ogni esponente politico al servizio dello Stato.

La scenografia è forzatamente naturalistica, una normale stanza della questura centrale, con banali oggetti di arredo, gli unici elementi stranianti sono il telefono (che trasmetterà una serie di colloqui tra funzionari di polizia e di Stato) e la finestra come *memento mori*. La ricostruzione teatrale è fedele alla "vicenda Pinelli", nei personaggi della commedia si possono riconoscere i reali protagonisti della storia[315]. Attraverso un gioco fitto di azioni sceniche che riporta al clima delle "farse" e delle "commedie", Fo «smonta e rimonta continuamente le false e contrastanti versioni ufficiali» date dalla polizia italiana[316] .

Nella prima scena troviamo un matto (che riproduce il *topos* del *fool* caro a Fo) fermato dalla polizia con l'accusa millantato credito, che diverrà, in una rivalsa progressiva, il principale accusatore delle trame del "potere"[317].

---

[314] D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, in *Le Commedie di Dario Fo*, vol. VII [1974], Torino, Einaudi, 1988[2]. Le citazione al testo saranno sempre relativa alla prima edizione, pubblicata da Bertani nel 1971.

[315] Cfr. BINNI 1977, p. 60.

[316] Cfr. QUADRI 1974, intr. a D . Fo, *Le commedie...*, vol. I, cit., pp. XIII-XIV.

[317] FO 1971a, pp. 7-13.

Con un dialogo straniante, nel quale si inseriscono fumose nozioni enciclopediche, Fo trasforma il personaggio prima in un accusatore della categoria medica. Attraverso bisticci grammaticali, il monologo dell'uomo prosegue fino ad attaccare la polizia e la magistratura corrotte[318]. Egli riuscirà a "spacciarsi", in una frenetica alternanza di ruoli, per giudice di Cassazione, capitano della Scientifica e addirittura vescovo "preposto" alle relazioni del Vaticano con la polizia; con la sua irresistibile *verve* fantastica indurrà poi il commissario e il questore, sopraggiunto in seguito ad una sua telefonata, a ricostruire le fasi dell'interrogatorio di Salsedo[319]. In questa scena del primo atto vi sono "momenti" in cui l'urgenza di controinformazione del testo si fonde con l'elemento farsesco, allorché per uscire dalla situazione di imbarazzo, in cui il matto ha costretto due poliziotti presenti nell'ufficio, essi dovrebbero quasi provare il "salto dalla finestra"[320].

Nel secondo atto l'azione si arricchisce con l'ingresso di una giornalista che si sostituisce nel ruolo demistificante, prima ricoperto dal matto: partendo dall'inchiesta, la donna amplia le sue domande fino a trattare della "strategia della tensione"[321]. Al matto, ormai calato nel ruolo di capitano della Scientifica[322], è affidato il compito di rivelare tutte le verità scomode

---

[318] IDEM, p. 11.
[319] IDEM, pp. 22-39.
[320] IDEM, pp. 30-31.
[321] IDEM, p. 50 e sgg.
[322] IDEM, p. 50.

dell'inchiesta. Egli nel finale, dopo essere stato smascherato dai poliziotti, conclusa ogni metamorfosi farsesca, dimostrerà la propria razionale follia, accusando la socialdemocrazia americana di detenere il potere con mezzi illegali[323]. Il secondo atto accentua sicuramente le situazioni comico-paradossali, con un sapiente uso di *gag* verbali e fisiche, a testimoniare che l'attore-Fo rimane vivo e operante anche nel momento in cui l'ideologia potrebbe cristallizzarne le forme della recitazione. Fo è riuscito, dunque, con quest'opera a realizzare la sua idea di teatro epico.

Allo stesso modo, nella stagione seguente con *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* l'autore tentò di rappresentare i temi del dibattito sulla "lotta di classe" attraverso la storia della nascita del partito comunista d'Italia[324]. Dopo questo spettacolo, lo iato tra Fo e il P.C.I. non poté più colmarsi: le accuse di "interclassismo" alla politica socialista degli anni Venti, potevano essere lette specularmente nei confronti delle scelte "revisioniste" del partito comunista negli anni Settanta.

Non è questo il contesto per stabilire la legittimità di certe affermazioni ideologiche di quegli anni. Certo l'evolversi degli avvenimenti politici, con la "strategia del terrore", dovrebbe sollecitare una più approfondita riflessione dei conflitti sociali che portarono all'espressione violenta di parte del "fronte

---

[323] IDEM, p. 75.

protestatario", ma non segnalare che Fo colse, col suo "lavoro d'intervento", le contraddizioni di un'epoca sarebbe discriminatorio. Si lascerà, dunque, che a raccontare siano le vicende teatrali dell'autore, considerate, discretamente, come una delle espressioni di un tempo che, con le sue lacerazioni, si protende ancora nel presente.

Lo spettacolo ha una scansione data dagli stessi avvenimenti storici, ma volutamente Fo inserisce, in un montaggio alquanto complesso, affidato a tecniche quasi cinematografiche di *flash-back*, i moduli grotteschi della farsa, nella ormai radicata convinzione che il teatro didattico debba anche divertire. Così l'autore recupera le espressioni linguistiche più vive della cultura urbana proletaria. Una nutrita cronaca, come premessa al testo, storicizza gli avvenimenti dalla nascita del Movimento Socialista, nel 1892, fino alla scissione del gruppo di Bordiga e Gramsci, nel 1921[325].

La situazione iniziale si apre a momenti antecedenti della vita della protagonista, Antonia Berazzi, una sartina di Torino divenuta attivista socialista, che, deportata al confino in Sicilia, lungo il tragitto, racconta (ricorda, ripensa?) la "sua" storia[326]. Un percorso mentale a tappe obbligate dalle el-

---

[324] D. Fo, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?*, in *Compagni senza Censura 2*, vol. II, [1970], Milano, Mazzotta, 1977[5]. La prima edizione è edita a Verona da Bertani, nel 1971.

[325] IDEM, pp. 13-28. Il testo-base di documentazione fu il volume di R. del Carria, *Proletari senza rivoluzione*, Milano, Edizioni Oriente, 1971.

[326] FO 1971b, pp.29-30. In appendice al testo è inserito un commento di M. Salvadori: *Fascismo, antifascismo e lotta di classe*, pp. 77-82.

lissi temporali segnate dal CORO, testimone della graduale maturazione politica della donna[327].

Ma il tema fondante dell'azione affronta i dissensi interni al partito socialista e il dibattito del movimento operaio, effetti di più ampi sovvertimenti ideologici quali la Rivoluzione d'ottobre e la crisi del regime liberale italiano. Per tornare al registro "basso", Antonia, rievocata nella sua immagine di giovane e bella *étourdie*, (siamo nel 1911), si trova in stato di arresto presso un comando di carabinieri, per aver partecipato, ignara, ad una riunione sovversiva. Nella sua disarmante ingenuità finisce col confondere di "bambanate" il capitano di guardia e a confodersi ella stessa, finendo, involontariamente col denunciare i partecipanti alla riunione, tra cui un certo Benito Mussolini e Norberto, l'uomo di cui si innamorerà[328].

Fermati gli indiziati, si costringe Mussolini a parlare, purgandolo con acqua salata, in una sequenza-*gag* di sputi; Norberto, prima di essere arrestato, rivelerà l'opportunismo politico dei socialisti riformisti ormai vicini al governo giolittiano. Da questo momento, Antonia seguirà l'uomo in tutte le sue vicende nel sociale e nel privato.

---

[327] Il contesto storico, che si intreccia con le vicende di Antonia, parte dell'impresa libica del 1911 per giungere, attraverso gli scontri tra "interventisti" e "neutralisti" alla "Grande Guerra" , ai moti rivoluzionari del 1917 anticipazione della mobilitazione operaia del 1920, fino alla costituzione del P.C.d'I. nel 1921 e alla marcia su Roma, l'anno seguente.

[328] FO 1971b, pp. 30-42.

Il primo stacco, dato dal corteo degli arrestati che inneggiano alla rivoluzione, riporta l'azione alla scena iniziale, in cui uno dei carcerati assiepati sul camion intona la "Canzone della Poiana"[329]. Si avanza nel tempo fino all'agosto del 1915, quando Antonia dalla finestra della sartoria assiste agli scontri tra interventisti e non, mentre prova l'abito da sposa, nell'imminenza delle nozze con Norberto. La donna, parzialmenta iniziata alla "militanza politica", oscilla ancora tra *pruderie* piccolo-borghesi e coscienza di classe[330]. Il manicheismo ideologico, da questo momento in poi, rafforza l'azione e introietta nella storia le ansie e le speranze del pubblico. Norberto, che Ë in strada con i non-interventisti, ferito si rifugia nella sartoria, dove per non essere arrestato, accetta di indossare panni femminili; anche in questo caso i due registri, alto\basso, si fondono, quando l'attivista-travestito, oggetto di ripetute *gag*, non lesina commenti sarcastici ai dirigenti del P.S.I.[331]

Secondo stacco, siamo nel 1917 Norberto è in carcere a Torino, ma non lo si vedrà più. Fo ha ridotto il personaggio alla sola voce (ottenuta col suono di un sassofono) che tanto aveva affascianto Antonia. C'è, in questa sce-

---

[329] IDEM, p. 44.
[330] IDEM, p. 45-48.
[331] IDEM, pp. 51-53.

na un dissolversi dei personaggi nella loro corporeità, ad esclusione di Antonia, il che concede una libertà estrema d'espressione al suo personaggio[332].

Ormai, nel 1922, la donna è una attivista rivoluzionaria "di base", e, come tale, viene inviata al palazzo della Questura col compito di denunciare un attentato, in realtà deve carpire notizie utili al "movimento". Sono passati solo venti giorni dalla "marcia su Roma" e Mussolini è a capo del Governo.

In una stanza, dove sono presenti tutti i "simboli del potere" l'ex-capitano del 1911, ora colonnello, la vedova di un proto-capitalista, un sindacalista corrotto e un gerarca fascista[333], Antonia comprende le trame sottili che legano i giochi di potere; in una esasperazione-disperazione finale, alla notizia dell'uccisione del marito e di altri compagni da parte di un manipolo di fascisti, la donna uccide il gerarca, ma si pentirà subito del suo gesto istintivo e inutile perché isolato[334].

Una critica molto severa allo spettacolo è quella di Puppa, che accusa Fo di riproporre il consueto diaframma catartico tra scena e sala, dove la protagonista, impersonata da una Rame-attrice istrionica, è l'eroina indiscussa dello spettacolo. E nella catarsi finale di palingenesi politica da cui è sopraf-

---

[332] IDEM, pp. 56-60.
[333] IDEM, pp. 60-74.
[334] IDEM, 74-77.

fatto lo spettatore, il principio dialettico già molto scolorito nel recupero farsesco, si dissolve del tutto[335].

Alla fine del 1971 i circoli de «La Comune» erano circa un centinaio ma continuvano a riferirsi, principalmente al lavoro teatrale di Fo, che scriveva e allestiva nella sola stagione 1971-72: *Morte e resurrezione di un pupazzo*; *Fedayn*; *Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!* e *Morte accidentale di un anarchico e di altri sovversivi* (con un'aggiunta di una parte sulla morte di Giangiacomo Feltrinelli)[336].

Il rapporto tra Fo e il P.C.I. si incrinò definitivamente con lo spettacolo successivo: *Morte e resurezzione di un pupazzo* (1971)[337], un rifacimento di *Grande pantomima,* in cui però gli attacchi polemici più violenti erano rivolti alla politica del sincadato (C.G.I.L.) e al partito comunista, nella figura di Palmiro Togliatti. Dal punto di vista tecnico, nello spettacolo, già rappresentazione da *parade* circense, come il precedente[338], c'era stato l'inserimento, di una "recita" di burattini. Alla novità del titolo corrispondevano, dunque, varianti sostanziali del testo, date soprattutto

---

[335] P. Puppa, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?*, in «L'Erba Voglio», apr. 1972 (riportato in BINNI 1975, pp. 25-49).

[336] Feltrinelli fu trovato morto vicino ad un traliccio dell'alta tensione a Segrate (nei dintorni di Milano). La versione ufficiale del S.I.D. parlò di un fallito tentativo di sabotaggio dinamitardo alla vicina centrale elettrica, che avrebbe provocato la morte all'editore. Cfr. Ginsborg 1989, p. 489.

[337] D. Fo, *Morte e resurrezione di un pupazzo*, Milano, Edizioni Sapere, 1971.

[338] Cfr. *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit., che non presenta sostanziali varianti rispetto allo testo-spettacolo del 1968.

dall'introduzione dei personaggi di Stalin, Mao Tse-Tung e, come si è detto, Togliatti, assunto a simbolo del "revisionismo comunista"[339]. Tra i burattini comparivano tutti i simboli dell'oppressione, con Chiang Kai-shek, Marcos e Nixon, e dell'oppresso con i burattini Vietnamiti, il Drago-popolo, e, in funzione archetipo, la Morte[340].

Altre considerazioni sulla tecnica dei pupazzi sia per *Grande pantomima* che per *Morte e resurrezione* sono state fatte da Richard Sogliuzzo[341]; mentre Edoardo Fadini scrisse: «La storia che viene raccontata in *Morte e resurrezione di un pupazzo* ha tre protagonisti: uno è Palmiro Togliatti, l'altro è Mao Tse-Tung e l'ultimo... è il popolo. Togliatti... è presentato come il traditore della classe operaia... Mao [ne] è l'antitesi... [e] il drago vincente è la sintesi di questo potere dialettico... La polemica... ha preso la mano a Fo... Ed è un peccato... Perché la sua vena d'autore e teatrante popolare traspare anche da questo spettacolo... »[342]. Lo spettacolo fu poi oggetto di una parziale autocritica all'interno del Collettivo, che ritenne errato l'attacco a Togliatti, in quanto , in tal modo si sarebbe abbassato il livello di

---

339 La critica, contro la gestione politica del partito, considerava un freno alle spinte innovative del "movimento", ogni mediazione dei comunisti parlamentari con le "forze" sociali o politiche di centro.

340 Viene raccontata dal «1943 al 1972, la lunga marcia del "Drago", contro ogni manovra del "pupazzone", contro gli stessi "domatori riformisti"... [l'azione] va avanti... utilizzando i mezzi espressivi del teatro popolare... » (BINNI 1975, p. 325).

341 Sogliuzzo, *op. cit.*

342 E. Fadini, *Bravo il puparo penose le idee*, in «Rinascita», n. 2, 1972.

coscienza delle masse[343]. Ma, in ogni caso, il maoismo, almeno per i primi due anni di attività de «La Comune», fu un punto di riferimento politico costante[344].

Anche *Morte e resurrezione* ebbe vita difficile in quanto a distribuzione, in quanto nasceva dalle contraddizioni più avanzate delle lotte operaie del tempo, e fu, dunque, uno spettacolo duro, violento, in cui la satira non permise respiro. C'era troppa violenza nell'Italia di questi anni perché essa non si rifettesse nel testo di Fo[345].

Nel frattempo i circoli de «La Comune» erano cresciuti tumultuosamente e, organizzati da questo o quel gruppo extraparlamentare, risultavano scarsamente collegati fra loro; e, proprio in seguito ad una serie di dissensi sulla gestione del "circuito" dei circoli, Nanni Ricordi, nell'agosto del 1971, si dimise da «La Comune» e si legò al «Gruppo Gramsci», nato da una scissione del «Movimento Studentesco» della Statale di Milano. Nonostante le po-

---

[343] In un "documento di "linea" del collettivo", presentato nel settembre 1972, ad una riunione nazionale dei circoli, si legge tra l'altro: « ...Uno spettacolo come *Morte e resurrezione di un pupazzo* attaccava il revisionismo in maniera non intelligente... È un'esperienza di cui abbiamo tenuto conto in *Ordine per DIO. OOO.OOO.OOO* in cui la critica al revisionismo era... meno frontale e più in profondità» (cfr. ARTESE 1977, pp.131-32 da BINNI 1975 pp. 67-85).

[344] Cfr. VALENTINI 1977, p. 134, n. 2.

[345] Nel giorno stesso della già citata strage della Banca dell'Agricoltura a Milano, altre due bombe scoppiarono a Roma ferendo diciotto persone. Cfr. Ginsborg 1989,. p. 450. Il primo dicembre 1970 fu approvata la legge Fortuna sul divorzio, provocando una vera e propria "guerra" di opinione nel paese. Dopo l'elezione a presidente della Repubblica di Giovanni Leone nel 1971, l'anno seguente si apre una lunga crisi di governo che porterà Giulio Andreotti a tentare di formare, invano, un governo monocolore. Così il presidente Leone, per la prima volta nella storia della Repubblica, decreta lo scioglimento anticipato delle Camere e indice nuove elezioni.

lemiche, tale era il successo di cui godeva il canale di controinformazione dei circoli, che il «Fronte Popolare Democratico per la Liberazione della Palestina» decise di servirsene per uno spettacolo di propaganda con la regia di Fo.

Ora in tema di riproposte, il nuovo spettacolodi Fo, *Fedayn*[346], si collega idealmente al secondo tempo di *Vorrei morire*; i temi della guerriglia vengono però amplificati in una aperta opposizione alla "linea di lotta" del gruppo *Al Fatah*, dal quale l'F.D.P.L.P. era germinato per poi staccarsene in una esplicita ideologia marxista-leninista[347]. La scelta, già effettuata in *Vorrei morire*, viene ripresa: la scena nuda vive della presenza fisica dei *fedayn*, attori fra gli altri, che parlano in arabo, mentre una voce fuori campo traduce le loro parole in simultanea, oppure con una scelta cinematografica, la traduzione viene proiettata su uno schermo-fondale di scena. Unitamente all'uso di queste tecniche non specifiche del linguaggio teatrale, analoga funzione didattica è riservata alle canzoni.

All'attrice Franca Rame spetta il compito di introdurre lo spettacolo, narrando il suo viaggio tra i palestinesi e il modo in cui è riuscita a convincerli a recitare[348]. Così lo spettacolo si pone come progetto interculturale, con l'identificazione di gesti di lavoro e canti popolari, affini alle due civiltà,

---

[346] D. Fo, *Fedayn*, in *Compagni senza censura 2*, cit. Per le citazioni si fa riferimento alla prima edizione del 1972.

[347] IDEM, pp. 318-19.

secondo i principi di *Ci ragiono e canto 1*. Non vi è alcun uso di maschere, i personaggi (la madre cui è stato ucciso il figlio *fedayn* in un attentato, la donna che si ribella ai sorprusi del "potere", uccidendo un capitano della polizia di Hussein; un uomo di *Al Fatah*, passato al "Fronte") sono ruoli fissi, nuove tipologie teatrali[349]. A *Fedayn*, nel 1972 seguì *Morte accidentale di un anarchico e di altri sovversivi*, presentato in primavera. In autunno invece si rivisitò l'atto unico *Il telaio*, dilatandolo a spettacolo autonomo in due tempi, col titolo *Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!* [350]. Nello spettacolo si rappresenta la storia di una famiglia di lavoranti a domicilio che, stanchi di sorprusi esplodono in un sogno di ribellione armata. La Valentini rileva grossi limiti creativi di Fo, sia per questo testo che per il successivo *Traliccio di Stato*, allestito, dopo un lavoro di documentazione impreciso e carente, da alcuni membri de «La Comune» e recitato dal mimo Albert Vidal[351].

Nell'estate precedente, «Lotta Continua» aveva abbandonato il "circuito" per fondare una nuova sede di circoli culturali (Ottobre), mentre «Avanguardia Operaia» con i suoi circoli tentava di egemonizzare il lavoro del Collettivo. Le difficoltà per i compagni aumentarono con lo sfratto da via Colletta, ma non per questo si interruppe il lavoro di «Soccorso Rosso» che, nato inizialmente come forma di solidarietà e appoggio alle lotte di fab-

---

[348] IDEM, pp. 321-22.

[349] Cfr. la critica di Aldo Paladini in «Il dramma», nn. 9-10, 1972 (ripreso in ARTESE 1977, pp. 128-30).

brica e ai detenuti politici di Sinistra, divenne una organizzazione di sostegno al movimento di lotta nelle carceri: «Soccorso Rosso Militante», la cui principale promotrice fu Franca Rame.

Da questo momento Fo e la Rame cominciarono a subire una serie di intimidazioni, dallo sfratto dal capannone all'avviso di reato nei confronti di Dario Fo e della sua compagna, emesso dal giudice Mario Sossi. L'accusa, rivelatasi poi una montatura, era di "attività sovversiva" per aver fomentato rivolte nelle carceri con l'appoggio dell'organizzazione «Soccorso Rosso».

Ma all'aumento considerevole dei circoli del Collettivo, non corrispose una crescita di dibattito interno e mancò, così, la spinta necessaria per una maggiore coesione rispetto ai vari progetti intrapresi. I rapporti tra il Collettivo e i circoli tendevano, troppo spesso, alla spartizione del ricavato degli spettacoli, mentre gradualmente si abbassò la tensione dialettica col "movimento di base". E la riflessione estiva, che portò alla stesura del documento programmatico del 1972, non riuscì a sanare i conflitti ormai aperti[352].

Tuttavia pur tra le difficoltà, venne presentato un nuovo spettacolo a Roma nel dicembre 1972 e poi a Milano nel gennaio 1973, al «Cinema Ros-

---

[350] D. Fo, *Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!*, Verona, Bertani, 1972.
[351] Cfr. VALENTINI 1977, p 143.
[352] V. n. 287 del presente capitolo.

sini» a Quarto Oggiaro[353] (un cinema di periferia, poi sede de «La Comune»): *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*[354]. Nei primi tre mesi di attività a Quarto Oggiaro, continuarono le intimidazioni nei confronti dei membri del Collettivo, che ricevuto l'avviso di sfratto, già dopo il secondo mese di permanenza, dovettero occupare la struttura; Dario Fo venne incriminato dal giudice milanese Viola, per la locandina dello spettacolo; Franca Rame, nel marzo del 1973, fu sequestrata e brutalizzata da un manipolo di fascisti: alla violenza fisica risponderà, senza vittimismo, con uno "spettacolo d'intervento": *Basta con i fascisti!*, mentre Fo continuerà a rappresentare il suo nuovo spettacolo di controinformazione. Lo spettacolo viene scritto da Fo in soli sette giorni e allestito in otto; debutterà con qualche giorno di anticipo rispetto alla scadenza del terzo anniversario della strage di piazza Fontana.

Il testo si ricollega direttamente all'*Anarchico* e ricostruisce secondo linee centrifughe di narrazione di tre anni di tragici eventi proprio a partire dal dicembre 1969[355]. La scena, fissa per tutto lo spettacolo, è estremamente stilizzata con scrivanie-praticabili e pochissimi ma indicativi oggetti: telefoni, telescriventi e macchine da scrivere. Gli attori in abito scuro, camicia bianca

---

[353] Un quartiere abitato per lo più da operai dipendenti dell'«Alfa Romeo».

[354] D. Fo, *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, in *Compagni senza censura 2*, cit., 1977[5], s.e. (il testo fu inserito nella seconda edizione del 1973).

[355] Già il prologo, aggiunto successivamente, in cui Fo raccontava della morte dello studente Roberto Franceschi (23 genn. 1973), con l'attualizzazione estrema degli avvenimenti, "fissava" l'attenzione del pubblico. IDEM, p. 247.

e cravatta nera impersonano funzionari dell'ufficio affari riservati del ministero degli Interni, il Viminale, luogo ove il pubblico in sala può partecipare all'"autorivelazione dei peccati"; per l'intero spettacolo, al centro dell'azione scenica campeggia il Dirigente Superiore. La struttura e il montaggio sono chiaramente riferibili al "teatro di cronaca" e di "controinformazione", già pratica del Collettivo.

Ma l'aspetto farsesco è qui smorzato, così come il ribaltamento grottesco del reale, e anche se non totalmente annullato, il motivo parodico è giocato tutto sul linguaggio antifrastico che non presuppone alcuno sforzo di decodifica da parte del pubblico. La perentorietà del messaggio politico è denunciata immediatamente nella canzone iniziale che introduce l'azione. La *fabula* è estremamente lineare, un burocrate (il Dirigente Superiore) è costantemente alle prese con un telefono, e subisce conseguenti modificazioni di atteggiamento e umore in base alle notizie che riceve attraverso l'apparecchio. Inizia così la storia dei tragici eventi del triennio precedente, dal dicembre 1969 con la strage di piazza Fontana e la "necessaria" ricerca di un colpevole" (Valpreda) poi di un intero gruppo di colpevoli (Pinelli e i suoi compagni)[356], per continuare con la testimonianza del tassista Rolandi[357]: nessuna finzione scenica è ammessa, i personaggi evocati attraverso gli "oggetti" vengono citati con i loro nomi reali, solo i funzionari del Viminale

---

[356] IDEM, pp. 248-49.

conserveranno l'anonimato in quanto "entità" di un potere piramidale e occulto[358].

La tendenza alla menzogna sistematica, il *topos* del cacciaballe, la mistificazione grottesca delle prime commedie di Fo arriva ora ai vertici dello Stato[359]. Ogni tentativo di chiarire le vicende viene costantemente "insabbiato", così le notizie vengono ricevute e smistate in una contraddizione-menzogna costante, a volte risolta dall'autore marcando il registro grottesco del linguaggio[360]. Si mette così a tacere l'inchiesta del giudice Iuliano sul fascismo patavino mentre fa eco il leit-motiv del Dirigente Superiore che chiede incessantemente «cosa dice l'opinione pubblica», proponendo di stemperare la tensione sociale con una liberalizzazione della stampa pornografica.[361]

Il secondo tempo si apre con una accelerazione di movimento, si timbra, si canta, si passano plichi, le cose sembrano andare per il meglio. È la volta del "caso Feltrinelli" e della morte del commissario Calabresi, anche queste inchieste vengono immediatamente archiviate[362].

---

[357] IDEM, p. 251.

[358] Non può non mancare il riferimento a Junio Valerio Borghese. IDEM, p. 263.

[359] IDEM, pp.251-53 e 255;

[360] IDEM, p. 252: (a proposito dell'alibi di Valpreda) «DIR. SUP. E chi vuoi che creda ad una madre... le madri sono notoriamente bugiarde... Perfino la Madonna... Andiamo a denunciare Maria così impara».

[361] IDEM, p.257.

[362] IDEM, p. 256.

Ma con un rovesciamento di situazione dovuta ai soliti trasformismi politici, gli industriali, temendo ritorsioni sindacali impongono al governo Andreotti, ormai morente, una nuova "veste" antifascista[363]. Il ritratto-prototipo dei ministri democristiani è allora l'occasione per inserire nello spettacolo il *grammelot* dell'"arte del governo". Il Dirigente Superiore reciterà "la pantomima del Tartufo di Molière"[364]. La notizia della ripresa degli scioperi alla F.I.A.T. e della mobilitazione studentesca "destabilizzano" completamente le certezze dei funzionari; con un congedo corale, inneggiante all'avvenuta "presa di coscienza" del popolo si fissa il principio del terzo atto: il dibattito.

Dopo questo spettacolo Fo porta in scena *Ci ragiono e canto 3*, ultimo lavoro del Collettivo che nel luglio 1973 si scinde: l'attore è costretto ad abbandonare il gruppo, perdendo anche tutte le attrezzature di scena. La maggioranza del Collettivo si lega ad «Avanguardia Operaia», ma la scissione, attraversando anche i circoli legati a «La Comune», indebolisce fino ad annullare del tutto, dopo appena un anno, il circuito teatrale alternativo. Per Dario Fo e la moglie è certamente un momento difficile: messi in minoranza dal Collettivo, con l'accusa di "burocratismo"; invisi alla stampa moderata e

---

[363] IDEM, p. 278.

[364] IDEM, pp. 282-83; il monologo verrà ripreso e ampliato da Fo nel *Mistero buffo* del 1976. L'estrema aderenza al reale del testo, la permanenza ininterrotta in scena del personaggio del DIRIGENTE SUPERIORE riserva a Fo-attore, un autonomia espressiva pari a quella di *Mistero buffo*, come è stato acutamente rilevato da Meldolesi (MELDOLESI 1978, p. 166).

al P.C.I., dopo la scissione non godono certo dell'appoggio completo delle organizzazioni della Sinistra extraparlamentare.

Ma, senza patetismi, Fo si ritira dalla scena concedendosi un momento di riflessione costruttiva, ritornando nella casa di Cernobbio, dove con Franca Rame inizia a progettare una serie di iniziative, quali una scuola di teatro, una rifondazione del Collettivo, con la stessa sigla, ma formato da militanti che partecipino direttamente, o attraverso serie ricerche e documentazioni "sul campo", alle situazioni che poi andranno a rappresentare. E, fedeli a qust'ultima idea, durante l'estate, i due attori si impegnano in "spettacoli d'intervento diretto" o come più precisamente verranno chiamati dallo stesso Fo "messe da campo", da considerarsi come un'esperienza forse limitata nel tempo ma certamente significativa per il lavoro dell'"attore militante"[365].

Il primo "intervento" è a Casteggio in Lombardia, all'inizio di agosto. Dario Fo, Franca Rame e alcuni amici-attori, che hanno collaborato all'ultima edizione di *Ci ragiono e canto*, si stabiliscono per alcuni giorni nel paese, facendosi raccontare, dalla gente del luogo, storie personali accadute durante la Resistenza. E, dopo un breve lavoro di elaborazione, il gruppo rappresenta al pubblico (gli stessi abitanti del paese), recitando a soggetto, le storie acoltate al mattino o il giorno precedente. Le improvvisazioni si legano ai canti popolari e sono sempre ricche di allusioni al presente contempo-

---

[365] Cfr. per il commento di Fo a questo "lavori", BINNI 1975, pp. 157-58.

raneo; esempi di questo tipo di spettacolo si possono ritrovare solo all'estero con il "lavori" del «Teatro Campesino», attivo in quegli anni in California.

Per tutta l'estate, dovunque vi siano situazioni di forte mobilitazione sociale, Fo e la Rame sono presenti, partecipando alla "marcia antimilitarista" in Veneto, ai processi di Porto Marghera e di Pescara[366]: al mattino Fo è in aula, al pomeriggio, davanti a circa duemila persone, in piazza, ripropone i momenti dell'udienza in forma grottesca, "fabulando" con la gente.

Con questa prospettiva di lavoro, Fo riprende la sua attività nel circuito teatrale nazionale, sono con lui: Franca Rame, Cicciu Busacca e pochi altri attori. Mentre si sta provando uno "spettacolo-denuncia" di Fo sulla situazione carceraria in Italia: *E Dio creò le carceri* (scritto nel 1972), un grave avvenimento internazionale spinse l'autore a scrivere uno spettacolo e a metterlo in scena in soli trenta giorni. L'undici settembre 1973, viene rovesciato con un colpo di Stato il governo di *Unidad Popular* di Salvador Allende ucciso la notte stessa, il socialismo democratico cileno viene travolto e soffocato dalla dittatura di Pinochet. Fo, dunque, pensa immediatamente ad uno "spettacolo di intervento" che sia di sostegno alle lotte del popolo cileno: *Guerra di popolo in Cile*.

---

[366] Il primo contro alcuni operai coinvolti in scontri con la polizia nel 1969, il secondo contro dei detenuti che avevano organizzato un rivolta carceraria.

Lo spettacolo, prima concepito come una allegoria, sarà poi "montato" secondo la tecnica di *Vorrei morire anche stasera*, con narrazioni di testimonianze autentiche del massacro cileno e con canzoni popolari e improvvisazioni grottesche di Fo[367]. Il testo si presenta come un *collage*: dopo un dialogo concitato di Dario Fo e Franca Rame che riproduce l'ultima trasmissione di radio MIR[368], i due attori si ritagliano un ampio spazio con dei brani monologati. Franca Rame reciterà due ampi monologhi, nel primo, *Monologo di una ruffiana: la D.C. cilena*[369], allegoricamente rappresenta il partito politico, nelle vesti di una donna che, fingendosi preoccupata del massacro, invoca l'intercessione del Papa, per nascondere le sue connivenze coi *golpisti*, l'altro monologo, nel secondo atto, una ripresa dagli spettacoli dell'estate, è la storia di una donna di Casteggio: *Mamma Togni*[370].

Dario Fo all'inizio della rappresentazione, «*a mo' di imbonitore*»[371], in un monologo intervallato da canzoni, si esibisce nei suoi commenti grotteschi e straniati su uomini e potenze politiche[372]. Nel secondo tempo l'attore interpreta una canzone di Victor Jara, un cantante cileno ucciso durante il *golpe*, dopo essere stato brutalmente torturato. Fra l'esecutore e il perso-

---

[367] Per le notizie relative alla messinscena v. il commento di Fo in ARTESE 1977, pp.117-22.

[368] D. Fo, *Guerra di popolo in Cile*, Verona, Bertani, 1974, pp. 11-18.

[369] IDEM, pp. 38-48.

[370] IDEM, pp. 73-81. La donna, che durante la Resistenza, aveva avuto il figlio e il marito fucilati dai tedeschi, nel 1972 aveva impedito, con la forza, un comizio missino nel suo paese.

[371] IDEM, pp. 19-38.

naggio si crea una vicinanza non solo emozionale di speranza e di lotta, cosicché la canzone rimarrà testamento morale per libertà del popolo cileno[373].

Ma dopo le prime repliche, viene inserito un «incidente» che rafforza il messaggio dello spettacolo: nel primo monologo di Fo, la recitazione viene "disturbata" da alcuni segnali captati dal radio-microfono che l'attore porta al collo, sono voci di poliziotti, che si inseriscono, a tratti, nella rappresentazione stessa. Si finisce così col far credere al pubblico che sia scoppiato un colpo di Stato in Italia[374]. Entra improvvisamente un commissario, sale sulla scena e annuncia un arresto, citando circa cinquanta nomi di presenti in sala. Le reazioni del pubblico, a questo punto, vanno dalla paura parossistica, all'incredulità fino alla resistenza passiva, con gruppi di spettatori che si alzano per cantare l'*Internazionale*; ovviamente si sono generalizzate le diverse reazioni còlte nelle varie rappresentazioni[375]. Ma nel momento di massima tensione in sala, ecco che il commissario, un agente di polizia e gli attori, che avevano il ruolo di provocatori, tutti uniti in palcoscenico salutano il pubblico a pugno chiuso, cantando l'*Internazionale* o *Bandiera Rossa*. In questo

---

372 IDEM, pp. 19-28.

373 IDEM, pp. 59-60.

374 Subito dopo il monologo di *Mamma Togni*, Franca Rame avverte Fo della presenza di agenti di polizia in sala. IDEM, p. 81.

375 In nota al testo di Fo, è inserito un articolo di Chiara Valentini (apparso in *«Panorama»* il 22 novembre 1973), che descrive i vari momenti dell' "incidente-spettacolo". IDEM pp. 106-107, cfr. per le reazioni del pubblico, VALENTINI 1977, p. 151-52.

modo il discorso sul Cile viene a saldarsi con il discorso sulla situazione italiana, sul "golpismo" democristiano e sull'opportunismo "revisionista".

Con questo spettacolo, Fo ritrovò in pieno la sua notorietà ma anche notevoli problemi: durante la *tournée* in Sardegna, la sera del 9 novembre 1973 a Sassari, l'attore fu arrestato, ancor prima dell'inizio dello spettacolo, per "resistenza con violenza verbale a pubblico ufficiale". Il provvedimento era stato preso in quanto Fo aveva rifiutato l'accesso in sala ad alcuni agenti di polizia. A Sassari, infatti, «La Comune», aveva affittato un cinema per poter gestire i propri "spazi teatrali" secondo la formula dell'associazionismo e, dunque, non poteva tollerare ingerenze di "potere". C'era stato un precedente: il giorno prima, durante la rappresentazione di *Guerra di popolo*, il questore aveva inviato circa cinquanta carabinieri per controllare "la sala"e a questa intimidazione Fo aveva risposto sospendendo lo spettacolo e trasformandolo in una assemblea-dibattito su ciò che era accaduto[376]. Nonostate ciò il giorno seguente mentre si provava *Mistero buffo*, altri agenti irruppero nella sala, così Fo e i compagni si opposero all'ingresso della polizia. Da qui l'arresto, ma anche una mobilitazione della città con cortei e assemblee; si costituì un comitato per la scarcerazione dell'attore, si organizzò un corteo notturno con duemila persone e anche il P.C.I. e i verti-

---

[376] Si è già detto che l'articolo 17 della Costituzione vietava l'ingresso in circoli o sedi private alle forze dell'ordine, ma a questo articolo si poteva opporre; e lo si fece, il testo unico di P.S. del 1931 che, per motivi di tutela del cittadino permetteva l'irruzione di carabinieri e polizia, anche senza mandato.

ci sindacali parteciparono alla mobilitazione. La mattina seguente, alla notizia dell'arresto, dall'Università di Sassari partì un corteo di studenti e lavoratori che, giunto sotto le mura del carcere organizzò un *sit-in* della durata di cinque ore, mentre Franca Rame, in piedi sul tetto di un'automobile, "interveniva" con uno spettacolo-*happening*.

Il giorno stesso Dario Fo venne scarcerato. La ritrovata notorietà teatrale insieme con la credibilità politica spinse il gruppo, dopo una fortunata tourneé in Francia (a Parigi, a Besançon e a Chatillon), a continuare nel lavoro di ricerca di una sede teatrale stabile a Milano. Venne scelto un edificio abbandonato, di proprietà del Comune, che in poco tempo, dallo stato di abbandono in cui versava, fu completamente ristrutturato e reso agibile da Fo e compagni[377]. L'obiettivo era di quello di trasformare lo stabile in un centro culturale al servizio del quartiere, ma l'operazione suscitò polemiche ed opposizioni da parte dai alcuni esponenti democristiani della giunta comunale, che in pochi giorni intimò lo sfratto. L'occupazione della «Palazzina Liberty», come venne chiamata la nuova sede teatrale del gruppo, si rese così necessaria. In una battaglia farsesca, combattuta con denunce e carte bollate, Fo riuscì realizzare il suo progetto con l'appoggio degli abitanti del quartie-

---

[377] Fo aveva presentato all'assessore Carlo Tognoli una lista di edifici abbandonati di proprietà del Comune, con la richiesta di poterli visitare ed eventualmente fittare, la richiesta gli era stata accordata.

re[378]: risibile fu il tentativo, da parte del Comune, di impedire l'accesso all'edificio con la costruzione di una palizzata mentre "gli occupanti" erigevano impalcature sullo stesso perimetro[379].

Superati, dunque, gli impedimenti legali Fo potè dedicarsi alla ricostituzione del Collettivo; riservandosi la direzione e l'organizzazione del lavoro[380], fatto che gli permemise di riprendere, in autonomia rispetto alle scelte del Collettivo, le *tournée* all'estero. Al primo momento di mobilitazione del quartiere, culminato in una rappresentazione di *Mistero buffo* di fronte a quindicimila persone (7 aprile 1974), seguï la volontà del gruppo promuovere delle attività non solo teatrali: la «Palazzina» doveva diventare un centro di iniziative per il quartiere, tramite l'utilizzo dei fondi ricavati dai tesseramenti[381], in più, nel tentativo di creare un centro culturale e di incontro, si mirò ad un radicamento sul territorio, senza abbandonare il "politico" ma in completa indipendenza dai gruppi extraparlamentari, la cui "base" fu spesso presente alle attività del "centro". Nonostante le proposte sulla "linea" da

---

[378] Si era costituito il «Comitato per l'utilizzazione popolare e democratica della Palazzina Liberty» che informava periodicamente, con volantinaggi e manifesti, i cittadini sull'evoluzione della vicenda. Una ricca documentazione del lavoro di controinformazione è contanuta in appendice al testo di D. Fo, *Non si paga, Non si paga!*, Milano, La Comune, 1974, pp. 101- 121.

[379] Il comune aveva promesso a Fo, se avesse abbandonato lo stabile, un'altra sede, una chiesa sconsacrata, ma mentre fervevano ancora la trattative, venne recintato l'edificio. Cfr. la testimonianza di Fo in ARTESE 1977, pp. 79-81. Infine la magistratura, con una sentenza del 1975, riconobbe a Fo il diritto di restare nella «Palazzina...».

[380] La sigla per esteso, infatti, sarà «Collettivo Teatrale La Comune» diretto da Dario Fo».

[381] Un'iniziativa, questa, che verrà in breve tempo seguita anche da altri centri sociali della città.

seguire, dopo circa tre mesi, il Collettivo tenderà ad un abbandono dell' esperienza di "massa" con una gestione centralizzata dei lavori teatrali, non sviluppando in pieno gli obiettivi che si era prefisso[382].

La produzione teatrale di Fo riprende, nel marzo 1974, con l'allestimento di uno spettacolo si scarsissimo successo: *Porta e Belli contro il potere*, le rappresentazioni verranno interrotte dopo una sola settimana. Più convincente, pur nel recupero totale della struttura farsesca, risulta *Non si paga, non si paga!*, messo in scena l'ottobre successivo. Il tema del discorso resta però sostanzialmente politico: si tratta del problema della disubbidienza civile, attualissimo in questi anni[383].

La stesura del testo è come sempre di Fo, ma è il risultato di discussioni allargate del Collettivo all'esterno, con gruppi di operai delle varie fabbriche milanesi[384]. Antonia, una delle due co-protagoniste della vicenda (il gioco farsesco si gioca in ambiente operaio, coinvolgendo nell'azione due coppie di coniugi) ha partecipato all'"autoriduzione" in un supermercato, e tenta con una serie di *non-sense* verbali e vere e proprie menzogne di nascondere l'accaduto alla polizia e al marito Giovanni, diligente e legalitario comunista. In tal modo, si inseriscono nel meccanismo farsesco diretti riferimenti ai

---

[382] Fo ha comunque trasformato l'edificio in un centro di attività culturale con trentamila abbonati.

[383] In seguito agli aumenti di merci e servizi, circa a metà degli anni Settanta, era nata una pratica di "lotta" condotta con l'"autoriduzione" o con l'"esproprio" proletari.

[384] Tutte le informazioni relative al testo sono riprese da D. Fo, «Nota editoriale», in D. Fo, *Non si paga, Non si paga!*, Milano, La Comune, 1974.

problemi dell'emancipazione femminile e alla difficoltà del rapporto di coppia, sfiorando tematiche femministe. L' intreccio si arricchisce dei *topoi* scenici tipici di Fo, con finte gravidanze delle due donne, bare che circolano in scena, presunti cadaveri e corpi nascosti nell'armadio, con ante che si aprono a rivelarne il contenuto. Il finale drammaturgico è però garantito dall'assunzione di coscienza da parte di Giovanni, il quale, mentre la polizia in strada procede ad uno sgombero di case abitate da operai, si autodenuncia, scegliendo la disobbedienza civile.

La presa di coscienza, sembra avvenire con uno scarto ideologico che si trasforma in prassi, azione diretta e collettiva, che è poi quanto si propone di dimostrare Fo. Lo spettacolo si conclude così, con un coro epico a quattro voci (operaie), in cui si immagina un mondo senza più sfruttatori, dove venga soddisfatto l'umano bisogno di libertà da ogni servilismo. Come nelle farse popolari napoletane, la spinta all'azione è la fame, ma, a evitare abbandoni "populistici" la differenza con la tradizione è data dalla volontà collettiva di riscatto che lo spettacolo propone.

Tuttavia, benchè il sincretismo della farsa e del "politico", inaugurato con l'*Anarchico* sia ancora presente nelle intenzioni dell'autore, non si riesce in questo caso a rendere fluido il discorso politico, che spesso si perde nelle *gag* o si isola nel didascalismo: Binni osserva, in proposito una disomoge-

neità del messaggio teatrale di Fo[385], che oscillerebbe in una giustificazione dell'"esproprio" o come momento di lotta o come scelta ideologica, non definendo i confini fra necessità di sopravvivenza e presa di coscienza effettiva.

Come sempre la recitazione di Fo colpisce per la versatilità mimico-gestuale, mentre alla Rame (Antonia), con la sua recitazione straniata è affidato il ruolo quasi demiurgico di risvegliare la coscienza di classe del marito. Relativamente alla vicenda, la strada è un prolungamento dell'interno operaio, con una serie di oggetti funzionali allo sviluppo dell'azione. Come sempre, negli allestimenti di Fo-regista, ogni oggetto ha una sua precisa funzione, per questo Fo poté permettersi in alcune rappresentazioni di allineare gli oggetti, distruggendo completamente la prospettiva del teatro all'"Italiana". Lo spettacolo fu ripreso nel 1980, senza sostanziali variazioni nel testo, salvo alcuni aggiornamenti storici: l'elezione di papa Wojtyla, i licenziamenti in massa degli operai nel periodo di massima recessione economica, gli scioperi di *Solidarnosc*, la formazione dei sindacati autonomi, ma lo squilibrio testuale non fu per questo risolto.

Fo, continuava, nel mentre, a intervenire direttamente nel sociale, con spettacoli, come quello che tenne a Brescia, pochi giorni dopo la strage di

---

[385] BINNI 1975, pp. 379-80 «Proprio per il metodo seguito da Fo... nella costruzione dello spettacolo è troppo presto per dare un giudizio definitivo su questo spettacolo... Lo stesso discorso sull'"autoriduzione" è probabilmente suscettibile di sviluppi... ».

piazza della Loggia: *Contro i fascisti assassini e i loro mandanti*[386]. È un periodo di netta ripresa dell'attività teatrale di Fo, alla quale, finalmente, oltre al successo di pubblico, vengono attribuiti dei riconoscimenti ufficiali, come la candidatura, nel febbraio 1975, al premio Nobel da parte di un gruppo di scrittori e giornalisti svedesi, membri del *Pen Club*. L'ormai indiscussa notorietà permette al comico il ritorno alla televisione, in una trasmissione di propaganda del P.d.U.P., al fianco di Rossana Rossanda (15 giugno 1975).

Ma se il personaggio-Fo torna a "campeggiare" sulla scena del paese, per converso l'impegno programmatico de «La Comune» va gradualmente scemando, nonostante la permanenza della «Palazzina Liberty» come centro di attività culturali. E, difatti, il successivo spettacolo di Fo, *Il Fanfani rapito*[387], verrà presentato soprattutto a Milano a conferma dell'abbandono del progetto di creazione di un circuito alternativo. Anche in questo spettacolo, scritto in soli otto giorni, poco prima delle elezioni politiche, la rappresentazione grottesca della situazione politica italiana, nasce dall'esigenza d'intervento nel sociale dell'autore. Ma il successo, stavolta è decretato non tanto dal messagio politico, debole in verità, quanto dall'artificio scenico del "nano", già utilizzato ne *La colpa è sempre del diavolo*, di ridurre il prota-

---

[386] Il testo dello spettacolo è in BINNI 1975, pp. 99-123.
[387] FO 1975a, cit.

gonista della vicenda alle dimensioni di una maschera dell'Arte, ritagliata sulle caratteristiche e i difetti dell'uomo Fanfani.

Ormai Fo tende sempre più a sottolineare i suoi legami con il "teatro popolare", abbandonando in parte l'esperienza passata del "teatro documento". Definito dalla Valentini un *pamphlet* satirico[388], lo spettacolo racconta dell'onorevole Fanfani e del suo sequestro, ordito da Andreotti. Il "rapito", pur di salvarsi, si accuserà di ogni misfatto compiuto dal proprio partito, tratteggiandone la storia dai tempi di Sturzo alla cronaca contemporanea. Scatta a questo punto l'accelerazione farsesca: l'uomo, a cui è stato amputato un orecchio, viene ricoverato, vestito da donna, in una clinica che pratica aborti clandestini per clienti "danarosi", dove, nel partorire un pupazzo in divisa fascista, subisce un "cesareo". Morto di parto, Fanfani giunge in Paradiso, ma unicamente per essere sottoposto ad un processo da parte della Madonna e di Cristo. Stavolta è la divinità stessa che si erge in difesa dei poveri-cristi della terra, nell'accusare un "potente".

Al processo seguirà una profezia che preconizza il tracollo del partito e la rivoluzione. Il meccanismo dell'illusione cede il posto a quello dell'allusione: Fanfani ha sognato la sua storia, e, mentre già assapora il sollievo del risveglio, verrà rapito per davvero: la farsa si chiude, così, su se stessa. Fo volontariamente ripropone tutto il suo repertorio farsesco e

---

[388] VALENTINI 1977, p. 161.

drammaturgico, con la confessione pubblica del male nel processo al politico, con la profezia e la vittoria finale della "lotta di classe" e con la riaffermazione di una religiosità laica secondo gli stilemi di *Mistero buffo*. Ma la ripresa del basso-profano/alto-sacro, nei suoi rovesciamenti di senso, risulta poco convincente in quanto a messaggio politico.

Pochi mesi dopo la vittoria elettorale della Sinistra nel 1975, Fo e la moglie, con altri amici, compiono un viaggio in Cina. In seguito ad un'intervista-dibattito con Mario Capanna[389], Fo viene accusato di "misticismo ideologico" da alcuni intellettuali, come Giorgio Bocca, Maria Antonietta Maciocchi e Michelangelo Antonioni[390]. Al di là delle accuse di intellettualismo, Fo rivendica la sua autonomia di posizione politico-ideologica da qualunque "forma partito", partecipando al convegno del P.C.I., svoltosi a Prato nel 1976, in cui, con un ampio intervento critica la sudditanza culturale degli intellettuali di Sinistra ai giochi di potere e di partito.

L'ultimo spettacolo dell'attore, prima del "grande" ritorno alla televisione, con un ciclo delle sue commedie è :*La marijuana della mamma è la più bella*. Il tentativo è quello di rappresentare in scena le esperienze dei giovani tossicomani, si riprende in parte qualche suggestione sul tema, presente già in *La signora è da buttare* , e lo si amplia attraverso una critica di costume.

---

[389] C. Valentini, *Nostra Cina quotidiana*, in «Panorama» 25 set. 1975

Fo, nel concepire lo spettacolo, si era documentato con inchieste-interviste a giovani tossicodipendenti delle periferia milanese e con una serie di colloqui con Besaglia e Terzian. Il testo viene elaborato in un paio di settimane e nel marzo 1976 è messo in scena. Ma se l'idea iniziale dello spettacolo era quella di comunicare la presa d'atto che anche la droga è un mezzo di coercizione morale e di sfruttamento economico, il messaggio finale trasmesso, forse per eccessivo didascalismo finisce col tradirla.

La farsa in due tempi rappresenta una famiglia proletaria, dove un nonno comunista e una madre infermiera fanno uso di vari tipi di droga, dedicandosi anche alla coltivazione in proprio di *marijuana* e allo "spaccio" ai vicini di casa. La meraviglia del figlio, fumatore d'*hashish* e del suo amico, eroinomane, è tale che, solo dopo una serie di trovate sceniche in cui vengono defenestrati un prete confidente e mafioso e un poliziotto della narcotici, i due si accorgono di essere stati ingannati: la coppia ha simulato la dipendenza dalle droghe per permettere ai ragazzi di comprendere come il rincorrere "paradisi artificiali" allontani dalla lotta di classe. Anche per questo spettacolo, l'impianto scenico è estremamente funzionale alla rappresentazione, con un palcoscenico invaso da teli tesi in perpendicolare e illuminati da lampade al quarzo: un mini-orto per la coltivazione di "erba".

---

[390] V. ARTESE 1977, pp. 122-24.

Con la riforma della R.A.I. nel 1976, la seconda rete televisiva libera da problemi di censura, può accogliere nel suo palinsesto, dopo quattordici anni di esilio, Dario Fo e il suo teatro. Per questa *rentrée* televisiva, Fo, nell'attivare il rapporto di comunicazione col pubblico, permette la diffusione di un doppio messaggio, dato dal testo rappresentato e dal contesto di rappresentazione: lo spettatore televisivo vedrà le registrazioni dal "vivo" degli spettacoli delle sue commedie, rappresentati alla «Palazzina Liberty». Per le registrazioni Fo non permette interventi alla censura, pur accettando la soppressione dal ciclo televisivo di spettacoli "scomodi", come *Morte accidentale di un anarchico* e *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*. Ma, pur riacquistata la notorietà televisiva, Fo è ancora oggetto di pesanti accuse per il suo *Mistero buffo*, soprattutto da parte di esponenti della curia; la polemica arriva a coinvolgere uomini di spettacolo come Franco Zeffirelli e persino una scrittrice come Natalia Ginzburg[391]

Fo continua pervicacemente la sua attività e, nel dicembre 1977, porta in scena, con un suo testo *Tutta casa letto e chiesa*, Franca Rame; l'anno seguente cura, per il «Teatro alla Scala» di Milano, un rifacimento de *L'histoire du soldat* di Ramuz-Stravinskij, continuando a rappresentare il monologo, che ha presentato in marzo a Pontendera, *Storia della Tigre*.

---

[391] N. Ginzburg, *Non capisco Dario Fo* in «Corriere della Sera», 1 mag. 1972.

La *Storia della Tigre* è un monologo di irresistibile comicità nel quale Fo può manifestare tutto il suo vasto repertorio di grande istrione di scena: i "lazzi", la mimica e i giochi fonico-verbali hanno un ruolo di primo piano. Il racconto viene proposto al pubblico come ripetizione di una storia che l'attore afferma di aver ascoltato in Cina, recitato, secondo il costume "giullaresco", in piazza, nel dialetto delle campagne vicine a Shangai. Fo afferma scherzosamente nel prologo che la sua recitazione sarà un dialetto cinese, in realtà ricorre alla solita *koinè* padana, con inserti di *grammelot* pseudo-cinese[392]. Diciamo che la sperimentazione già iniziata con *Mistero buffo* si arricchisce di una maggiore complessità se è vero, come è vero, che tutte le rappresentazioni del monologo sono accompagnate sempre da altre storie non tematicamente dipendenti ma solo strutturalmente affini come alcuni brani tratti dai Vangeli apocrifi; una riproposta della storia del sacrificio di Isacco dalle "*fabulae*" del Lago e alcuni *grammelot* già presentati nella stagione 1975-76 di *Mistero buffo*.

La storia è quella di un soldato maoista, che durante la guerra civile contro Chiang Kai-shek, viene ferito gravemente durante una battaglia tra i monti della Manciuria. Alcuni commilitoni lo trasportano per un tratto di strada poi, vedendo che la ferita alla gamba si va trasformando in cancrena

---

[392] «Ora io vi recito questa storia in cinese, anche perchè ho sperimentato che quel dialietto cinese è abbastanza semplice e comprensivo... basta camuffare qua e là certe espressioni con qualche parola in dialetto nostrano... per esempio quello padano... ». Cfr. Fo 1980, p. 9. Lo spettacolo fu rappresentanto per la prima volta nel 1979.

decidono di sopprimerlo. Uno dei commilitoni gli palesa questa decisione ma il soldato si oppone e decide di resistere da solo anche dopo l'abbandono dei suoi compagni. Come sempre la tirata ironica impedisce qualsiasi cedimento alla tragicità, a questo proposito indicativa è la risposta del soldato ai compagni: «grazie per la solidarietà e la comprension, capisco la bona volontà, sarà per un'altra volta, no' te disturbà, me maso mi co le l'è el tempo... »[393]

Un violento temporale si abbatte sulla zona: il ferito, ormai solo, raggiunge faticosamente una caverna e vi si rifugia. Ben presto, però, scopre che si trova nella tana di una tigre, quando questa appare, portando in bocca un tigrotto, con la pancia piena d'acqua, il soldato è terrorizzato. La descrizione della tigre è tutta resa per iperboli, a sottolineare da un lato la paura che investe l'uomo, dall'altro la tipica abitudine ad ingigantire nei racconti i pericoli superati: «un gran capun. Ma 'na testa! doi öci gialdi sferzulati de sfregasci negher... grandi compagn de lanterne: che tigra! Ma che bestiön! 'Na tigra 'lefante... »[394]

Con grande sorpresa il soldato scopre che la tigre non intende divorarlo, ma vuole essere aiutata a svuotare le poppe che il tigrotto, rimpinzato di ac-

---

[393] IDEM, p. 14. Traduz.: «grazie per la solidarietà e la comprensione, capisco la buona volontà, sarà per un'altra volta, non disturbarti, mi ammazzo io quando è il momento.

[394] IDEM, p. 17-18. Traduzione: «Una testa enorme. Ma una testa! Due occhi gialli con due righe nere per pupille... Grandi come lanterne: che tigre! Ma che bestione! Una tigre-elefante!... ».

qua, rifiuta di succhiare. Si svolge a questo punto una straordinaria *gag* in cui la gestualità e l'onomatopea drammatizzano la storia[395].

Il soldato succhia il latte della tigre e questa, come ricompensa, si mette a leccare le ferite del suo ospite; la terapia ha l'effetto miracoloso di guarire il soldato. Il giorno seguente la tigre porta nella tana la carcassa di un caprone, che divora insieme al cucciolo, offrendone poi una parte al soldato. Disgustato dalla carne cruda, questo arrostisce il montone nella caverna, facendo scoprire ai due animali il sapore gustoso della carne cotta. È la sua condanna! La belva porta continuamente nella grotta grosse prede, imponendo al soldato di cuocerle: « ...e mi tüto el di li intorno al foegh a rusular, che me stciupava tüto... g'avevi tüti i ginögi brüsati, cujun insechidi. G'avevi tüta imbrusata la facia, me piagnevano i öci, brúsan anca i caveli, rosso davanti bianco de drio! 'No podevo cusinar con le ciape! 'Na vita de vaca propri!... »[396]. Così il soldato decide di fuggire e giunge in un paese, dove però quasi immediatamente le due bestie lo raggiungono, rimproverandolo dell'ingratitudine con una comicissima suggestione di ruggiti (onomatopee di Fo) interpolati da "traduzioni simultanee" del soldato-narrante[397]. Vinta la paura delle tigri da parte degli abitanti del villaggio,

---

395 D. Fo, *Storia della tigre*, Milano, C.T.F.R., 1991.

396 IDEM, p. 42. Traduzione: «ed io tutto il giorno lì, intorno al fuoco a rosolare, che mi scoppiava tutto... tutte le ginocchia abbrustolite, i coglioni seccati. Avevo tutta la faccia bruciacchiati, mi piangevano gli occhi, bruciati anche i capelli, rosso davanti bianchi di dietro! Non potevo certo cucinare con le chiappe! Una vita propria da vacca!».

397 IDEM, p. 49 e sgg.

viene presa una comune decisione che stabilisce di utilizzare le tigri come difesa dalle scorrerie dei soldati "bianchi" di Chiang Kai-shek anzi i contadini si trasformano essi stessi in tigri, con delle mascherature approntate al momento.

La svolta politica del racconto è a questo punto svelata nella satira pungente contro l'ottusa burocrazia degli apparati di partito. Due funzionari, giunti in paese, ordinano ai contadini di portare le belve allo zoo, con queste motivazioni: « ...le tigri sono gente anarcoide, mancano di dialettica, non ci possiamo dare un ruolo alla tigre nel partito, e se non può stare nel partito, non può stare anche nella base... »[398]. La deridente polemica più volte manifestata negli spettacoli di Fo, si spinge fino alla ridicolizzazione dei personaggi, con un'ironia che in passato gli era costata l'allontanamento dal P.C.I., ma che egli mai ha soppresso nei suoi spettacoli. Fo avvertiva già nel prologo che la *Storia* procede per allegorie e che "avere la tigre" in cinese significa non mollare mai, combattere in prima persona, senza delegare ad altri il proprio impegno[399], ma è un avvertimento superfluo in quanto nel finale l'autore esplicita l'incomprensione di intenti tra i "rivoluzionari puri" e i "dirigenti-burocrati" (figure quasi tipizzate della politica degli anni Settanta). A una sensata filastrocca in "politichese" di un dirigente, le "tigri" rispondono con una violenta aggressione: tra opportunismi di vertice e purezze rivo-

---

[398] IDEM, p. 56.

luzionarie, il comico militante Fo, alla fine degli Settanta, è indiscutibilmente dalla parte della "base".

Nello stesso anno per la messinscena de *L'histoire du soldat* Fo era stato interpellato da Claudio Abbado in rappresentanza del tempio lirico milanese. Accettato l'incarico il neoregista lirico studia la musica e il personaggio di Stravinskij e produce nel rifacimento *La storia di un soldato*; egli trasformerà l'opera da camera in un'"opera da piazza", abolisce i quattro personaggi della messinscena del 1918 a Losanna e li sostituisce con trentadue mimi, introducendo nella partitura musicale l'ottetto, così da ottenere uno spettacolo della durata di due ore e mezzo.

Nel 1980 Fo ritorna in televisione con la partecipazione a uno spettacolo pomeridiano, di cui cura testi e regia, condotto dalla moglie: *Buonasera con Franca Rame*. Quando, nel maggio dello stesso anno, i due attori si apprestano a partecipare al «*Festival* del Teatro Italiano» a New York, si vedono negare il visto d'ingresso a causa della loro appartenenza all'organizzazione «Soccorso Rosso»[400]

Dopo la difficoltà, poi risolta con l'abbandono del progetto, di mettere in scena la "vicenda Moro", l'autore presenta nel 1981, *Clacson, trombette e pernacchi*, in cui si ritrovano puntuali i moduli della farsa, col motivo del so-

---

[399] IDEM, p. 5.

sia. Antonio, un operaio della F.I.A.T. in cassa integrazione, salva per caso la vita, a Gianni Agnelli, il quale sfigurato, con una plastica facciale prenderà i tratti somatici dell'operaio. Sempre giocando sul registro farsesco (con giudici gambizzati dalla polizia stessa per errore e agenti di tutti i servizi segreti di Stato, mimetizzati nei mobili della casa di Antonio), si giunge allo scioglimento dell'azione, in cui Agnelli impone ai politici di turno, per esaudire i propri desideri, il rilascio di trentadue detenuti politici. Si ribadisce in tal modo in primato del potere economico su quello politico.

Anche se Dario Fo è ormai l'autore italiano più rappresentato all'estero, nonostante ciò la sua volontà di sperimentarsi col "nuovo" è inesauribile. Fin dagli anni Cinquanta, egli aveva in mente di realizzare *L'opera da tre soldi* di Bertold Brecht. E, quando nel 1981, il «Berliner Ensemble» lo invita a riproporre il dramma, Fo accetta immediatamente; ma il suo progetto di inscenare un'opera *rock*, con musicisti in scena, balletti e macchine teatrali a vista, non viene accettato. L'autore deciderà comunque di andare in scena, ma rappresentando la *Beggar's Opera* di John Gay, fonte dello stesso testo brechtiano. Nel riscrivere il testo Fo si impegna, nella creazione di una chiave ritmica e di una macchina teatrale inedite: una scena semovente, con una catena di montaggio dotata di *tapis roulant*, sospesa a tre metri di altezza,

---

[400] Alla notizia uomini di cultura e spettacolo come Arthur Miller e Martin Scorsese esprimono solidarietà verso i due attori.Per gli stessi motivi nel 1983, Fo e la Rame non potranno partecipare ad una rassegna teatrale presso il «*Public Theater*» di New York.

"segnata" da pannelli di diverse dimensioni. A completamento del tutto, un pontone di dieci metri, messo a nove metri di altezza conteneva una *band* con tutte le sue apparecchiature. Eppure, anche con quel complesso macchinismo, la regia appariva discontinua dando la sensazione complessiva che lo spettacolo, nella tumultuosa eterogeneità del discorso teatrale, perdesse in organicità.

Nel 1982 è la volta di *Fabulazzo osceno*: «un genere di racconto giullaresco di origine franco-provenzale, nato intorno all'undicesimo secolo, col nome di *Fabliaux*»[401]. Attraverso il Medioevo riscoperto con *Mistero buffo*, Fo recupera la tipologia del fabulatore sperimentata fin dai tempi del *poer nano*. *Fabulazzo* è termine padano: c'è, dunque, anche un ritorno all'idioletto padano-veneto e al *grammelot*. Fo fa una distinzione preliminare tra "osceno" e "scurrile/triviale", giacché « ...l'intento principale dei fabulatori era quello di ribaltare, attraverso il gioco erotico, l'idea di scandalo imposta sempre terroristicamente dal potere»[402]. All'osceno è attribuita pertanto una funzione positiva, addirittura eversiva rispetto agli schemi ideologici e comportamentali imposti dalle classi dominanti. Il *Fabulazzo* comprende quattro *pièces*, ciascuna delle quali regolarmente introdotta dal solito discorso didascalico-politico. Si va dal *Tumulto di Bologna* al monologo-testamento della terrorista tedesca Ulrike Meinhof, attraverso due

---

[401] Cfr. D. Fo, *Fabulazzo osceno*, Milano, La Comune, 1982, p. 5.

esempi di osceno erotico, di cui uno di origine popolare (*La parpaja topòla*) e uno di origine colta (*Lucio e l'asino* di Luciano di Samosata).

Il *Tumulto di Bologna* è il racconto drammatizzato di un episodio medievale: il popolo bolognese, stanco delle continue guerre volute dai "signori", bombarda con escrementi i nobili e i legati pontifici, costringendoli a fuggire dalla città. Nel secondo brano compare Giavàn, un contadino sciocco a cui è stato fatto credere fin da ragazzo che l'organo sessuale femminile sia molto pericoloso per gli uomini. Vittima dei raggiri di un prete (Faìna) che gli fa sposare, per propria copertura, la sua amante Alessia, scoprirà alla fine la natura "benigna" delle temuta *parpaja topola*, grazie anche alla benevolenza d'Alessia, commossa dall'incredibile ingenuità del suo "sposo" e nauseata dalle nefande manovre del prete ai danni del giovane. Nel pezzo si avverte chiaramente la presenza di tutta una tradizione erotico-anticlericale, con in primo piano il Boccaccio e il Machiavelli della *Mandragola*; ma, nel brano di Fo, il contadino sciocco è premiato alla fine dalla donna per cui, ancora una volta tanto, l'ingenuo risulta vincente[403].

Lucio e l'asino non ha invece elementi una morale esplicita e si risolve nella narrazione delle *performances* sessuali a cui è costretto il giovane Lucio trasformato in somaro da un filtro magico. Si tende a costruire la sorpre-

---

[402] *Ibidem.*
[403] Fo 1982, p. 57.

sa finale, giocando sul fatto che la "signora", che aveva goduto dei favori dell'asino, lo rifiuta, delusa, quando questi è ridivenuto uomo.

Lo spettacolo, fin qui, pressoché immune da implicazioni politiche, assume un'unica svolta con *Io Ulrike*: siamo in anni difficili per l'estrema sinistra, schiacciata tra le ripulse del partito comunista da un lato e il rischio di essere ascritta a posizioni filo-terroristiche dall'altro. Fo denuncia nell'introduzione sia il programma berlingueriano di fare "terra bruciata" dei gruppi extra-parlamentari di sinistra, sia l'estrema pericolosità del momento storico di riflusso politico.

2.5. IL RECUPERO DEL PERSONAGGIO.

L'ultimo decennio della carriera di Fo è certamente meno denso di creazioni originali, ma non meno ricco di impegni. Il periodo che vede l'inesorabile declino del sistema di potere egemonizzato dell'Unione Sovietica, considerato a torto o a ragione come punto di riferimento per molti intellettuali impegnati politicamente e i conseguenti cambiamenti economico-sociali non sembrano influire particolarmente sulla produzione di Fo autore. Una motivazione potrebbe essere data dal fatto che Fo in realtà, anche negli anni di maggiore impegno politico non fu mai vicino alle posizioni ortodosse

e togliattiane del partito comunista e seguì sempre una personale critica dialettica vicina al pensiero gramsciano e alle posizioni filo-maoiste.

Certamente l'era del "reaganismo" e del "tatcherismo" impose dei modelli di vita opposti a quelli affermatisi durante gli anni Settanta in America e in Europa. Ma non per questo Fo che ha sempre anteposto il rapporto con la storia alla comunicazione teatrale, si allontanò dalla riflessione critica sui contrasti sociali. Come, in un fiume sotterraneo, tutte le motivazioni e le provocazioni che contraddistinsero la sua produzione negli anni Settanta serpeggiano nelle opere di quel decennio per poi ripresentarsi immutate nei presupposti, ma con una più matura intenzione costruttiva, nelle opere più recenti. Quasi a dimostrare che il decennio precedente, che fu causa di ripensamenti e apostasie per molti intellettuali, in realtà rappresentò per Fo un momento di profonda autocritica rispetto alle posizioni "settantiste".

Se ad una minore *vis* politica, si accompagnò negli anni Ottanta una più concreta ricerca sulle forme del teatro non solo sperimentale, ma anche di tradizione, questo passaggio permise che anche il pubblico americano, ormai scomparso lo spettro del comunismo, potesse accettare e riconoscere la bravura dell'autore, come già era avvenuto in Europa. E, dunque, dopo diversi rifiuti del Dipartimento di Stato di concedere alla coppia Fo-Rame il visto d'ingresso negli Stati Uniti[404], finalmente nel novembre 1985 i due attori

---

[404] V. n. 399 del presente testo.

giungono in America, prima con un breve permesso per l'allestimento a Broadway di *Morte accidentale di un anarchico* prodotto da Alexander Cohen, poi con una vera e propria *tournée* (9 mag.-20 giug. 1986), su invito dell'"Università di Harvard": le città scelte per le rappresentazioni furono le sedi dei più importanti centri culturali americani (Cambridge, Jale, Washington, Baltimora, NewYork).

Le esibizioni si alternavano come sempre ad incontri, dibattiti ma soprattutto a *stages*. E, infatti, a tutt'oggi Fo, con Pirandello e Eduardo è uno dei pochi autori italiani rappresentati e apprezzati dal pubblico statunitense. Fatto è che gli anni Ottanta si aprono per Fo con riconoscimenti della sua bravura di autore-attore un po' ovunque, dopo aver ricevuto il «Premio Sonning» nel 1981 dall'"Università di Danimarca", Fo si esibisce nel 1983 al «*Riverside Studios of London*», al «*Fringe Festival of Edinburgh*» nel 1984, nonchè in altre piazze inglesi («*Warchouse Theatre*», «*Bordeline Theatre*») a Cuba, a Stoccolma e infine a Rio de Janeiro nel 1989.

Anche come regista Fo riceve incarichi rilevanti: notevole è l'allestimento del *Barbiere di Siviglia* al «Teatro dell'Opera» di Amsterdam e la messinscena de *Il medico volante* e *Il medico per forza* a Parigi su invito della «*Comèdie Française*», anche in Italia riceverà vari riconoscimenti, culminati nell'assegnazione del premio «Eduardo» a Taormina nell'estate del 1986.

Sul piano creativo, dopo il *Fabulazzo Osceno* (1982) di cui ci siamo già occupati, gli anni Ottanta rivelano una evidente preferenza accordata alla forma del monologo, senza una rinnovata sperimentazione dialettale (l'autore si limita a riproporre numerose e aggiornate rappresentazioni di *Mistero Buffo*), con qualche ritorno alla tipologia della commedia sullo schema dei comici dell'Arte. Fo sembra inoltre riservare uno spazio sempre maggiore alla sua compagna d'arte e di vita Franca Rame, in questo periodo talora anche coautrice, come in *Coppia Aperta, quasi spalancata*[405] del 1983, una satira del triangolo borghese moglie-marito-amante. Non a caso la Rame è protagnista monologante di tutta una serie di opere quali: *Una madre* (1982) *Diario di Eva* (1985), *Parti femminili* (1986), *Vencinque monologhi per una donna* (1989)[406].

L'attrice, dotata di una bravura acquistata in anni di pratica teatrale e di una forza polemica dovuta anche alla maturazione ideologica degli anni Settanta, attraversa i ruoli femminili più discussi dalla critica femminista, imponendo però un modello di donna e di attrice che si discosta da qualsiasi nostalgica rievocazione: è l'antieroina che afferma la propria femminilità

---

[405] Il testo è stato pubblicato una prima volta nel 1987 per le Edizioni «La Comune» e poi rivisto e ampliato e ripubblicato in *Le commedie di Dario. Fo*, vol. IX, cit., 1991², insieme con altri brani destinati prevalentemente al pubblico televisivo.

[406] Tra il 1978 e il 1990 la Rame è apparsa più volte in televisione con una serie di interventi, inseriti poi nelle opere teatrali. Cfr. D: Fo, *Venticinque molologhi per una donna,* in *Le commedie di Dario Fo*, vol: VII, cit, 1989.

senza alcun ossequio alla tipizzazione che si era imposta nel decennio precedente.

Per quanto riguarda Fo, il meglio della sua produzione nel periodo preso in esame è tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del nuovo decennio, in particolare con il *Papa e la Strega* (1989) e *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* (commedia-monologo, scritta nel 1991, affine linguisticamente a Mistero Buffo ma diversa nella forma in quanto prevede un unico protagonista, io-narrante dell'azione)[407]. Il testo vuole essere una anticelebrazione del cinquecentesimo anniversario della scoperta colombiana. Bisogna citare ancora, con qualche riserva: *Zitti! stiamo precipitando!*, (commedia del Novanta, tematicamente centrata sul problema dell'A.I.D.S.) non a caso questo testo incontrò scarso favore di pubblico e di critica, per cui fu riscritta quasi completamente, dopo le prime rappresentazioni. Per gli altri due testi, invece, vale la pena di soffermarsi più dettagliatamente perchè rappresentano la testimonianza di una coerenza scrittoria dell'autore.

La commedia *Il Papa e la Strega* si inserisce in un momento particolare del dibattito politico sulla droga, quando, con la netta "sterzata" repressiva della legge Craxi-Russo-Jervolino del 1989, si assimilava la figura del con-

---

[407] Il testo si collega ideologicamente ad *Isabella,* come lo stesso Fo avverte nel prologo allo spettacolo (cfr. audiocassetta della registrazione dello spettacolo del 12 dic. 1991 al «Teatro Verdi» di Pordenone.) Del resto Fo si presenta in scena con il supporto scenografico di un leggio per la lettura del testo e un fondale già utilizzato per il testo del 1963. Il primo era una satira dell'eroe genovese, il secondo vuole attaccare direttamente la retorica delle «Colombiadi» del 1992.

sumatore allo spacciatore di droga, prevedendo per entrambi l'arresto[408]. Nel prologo alla commedia Fo, con la scusa di voler sondare gli umori del pubblico, riesce, con interpolazioni dialettiche, a mettere in relazione le proprie posizioni antirepressive e antiproibizioniste con il mancato assenzo del Papa alle manifestazioni di appoggio alla legge che si svolsero in quell'anno a Roma. Naturalmente la cooptazione è un po' forzata e serve a dare una giustificazione alla trama della commedia, che si risolve in una "metamorfosi ideale", il passaggio del pontefice (non identificato storicamente ma riconoscibile per atteggiamenti e movenze in Papa Wojtyla) da un atteggiamento di chiusura reazionaria nei confronti del "drogato" ad una posizione addirittura favorevole alla liberalizzazione delle droghe leggere e alla regolamentazione di quelle pesanti sull'esempio inglese.

L'azione principia mostrando suore e cardinali intenti a comunicare tra loro mediante *walkie-talkies*, nei corridoi del Vaticano. Si intuisce che una folla di bambini attende, in piazza San Pietro la comparsa del papa alla finestra, il quale non può pronunciare la sua orazione perchè malato. Dopo un momento iniziale di panico, il Pontefice viene sottoposto alle cure di un sedicente professore e di una altrettanto improbabile suora-assistente. La figura del papa è tratteggiata grottescamente, secondo gli abituali canoni dissacratori di Fo: bizzarro, spiritoso, allusivo, interessato alle manovre politiche;

---

[408] La legge subirà degli accomodamenti in seguito a delle proteste degli antiproibi-

egli è peraltro vecchio e stanco, per cui non esita a farsi sostituire, quando può, da una statua mobile che lo raffigura. Ritorna la consolidata tecnica di Fo di fare ricorso a manichini in scena, in questo caso l'uso è allusivo in quanto, almeno nella rappresentazione non compare alcun fantoccio[409]. Dal dialogo col medico si capisce quale malattia affligge il Santo Padre: egli non può vedere bambini, è quasi allergico ad essi! Si evidenzia già una situazione paradossale, tipica del teatro di Fo a cui si aggiunge il riferimento abbastanza esplicito ai problemi sociali, infatti il papa è afflitto anche dal sospetto di un complotto oridito ai suoi danni, dagli oppositori della politica della Chiesa in merito ai problemi dell'infanzia abbandonata e del terzo Mondo. E qui, in un susseguirsi di scene divertenti e grottesche, traspare la pesante critica di Fo non solo alla figura del papa, ma alla Chiesa stessa nella sua dimensione istituzionale, accusata di opporsi testardamente al sistema di controllo delle nascite e all'uso di anticoncezionali. La commedia continua con scene di esilarante comicità, come quando il papa, in preda ad allucinazioni dovute alla sua fobìa, vede orde di bambini che tentano di dare l'assalto alla sede apostolica e ordina di scacciarli con archi e frecce o quando la "suora" propone al cardinale di far "destituire" il papa come era stato fatto con Luciani: « ...si potrebbe riprovarci col naturale... se vi è andata bene una volta...

---

zionisti e verrà definitivamente abrogata nel 1990.

[409] Cfr. videocassetta della commedia, registrata al «Teatro Quirino» di Roma e prodotta dalla «Compagnia Fo-Rame» nel 1989.

»[410]. Il culmine dell'assurdo si raggiunge quando la suora, che si scopre essere in realtà la proprietaria di una casa di recupero per tossicodipendenti, applica, per guarire l'illustre malato, una tecnica appresa in Burundi, consistente nel sospendere l'ammalato al lampadario mentre gli si somministra una pozione "magica", in realtà un intruglio disgustoso; così, mentre la suora attende alle cure, l'attore si ritrova sospeso a mezz'aria, in una *gag* già sperimentata da Fo. Nel finale dell'atto si ha la prima agnizione, secondo la tecnica del teatro classico: la donna è in realtà una strega, e viene subito scacciata dalle stanze del Vaticano.

Il tema, quello della droga, appena sfiorato nel primo atto, diventa centrale nel secondo che si svolge in due luoghi diversi. Dapprima la scena è posta in un decrepito capannone, il centro di disintossicazione gestito dalla finta-suora in cui, tra i degenti, troviamo anche il papa, opportunamente mascherato per non essere riconosciuto dagli altri ospiti. Per la sua idiosincrasia sono necessarie cure continue, a questo punto la scena si intreccia di motivi grotteschi, surreali, paradossali, con scambi di persona che ricordano le vecchie farse di Fo: compaiono due "ceffi" che accusano la guaritrice di aver sottratto loro un carico di droga, si intuisce chiaramente che sono degli spacciatori. Al culmine della confusione il papa viene prima drogato e poi ipnotizzato dagli spacciatori per poi essere salvato da un ubriaco.

---

[410] Fo 1994, p. 242.

L'azione si sposta nuovamente nelle stanze del Vaticano, la metamorfosi è avvenuta: il papa – dopo l'esperienza diretta col mondo infelice e violento dei "tossici" – ha cambiato radicalmente le sue posizioni, è ormai un convinto antiproibizionista. Il clamoroso avvenimento provoca reazioni a catena: cade il governo, si scioglie l'*Opus Dei*, la Democrazia Cristiana si "spacca" (ricordiamo che le vicende anticipano in qualche modo una situazione che negli anni successivi si è effettivamente determinata, anche per la mancata adesione del papa alle posizioni "politico centriste"). Al colmo della sua resipiscenza, il pontefice ha scritto un'enciclica dal titolo: *Eroinum et omnia medicamenta stupefactiva et potionem psicotropicae libera sunto*; oltre al problema della droga l'enciclica affronta il problema della mafia e delle sue connivenze politico-religiose, condannandole, e giunge persino a trattare della prevenzione anticoncezionale. Ma il papa intende fare di più: proporrà, con una successiva enciclica, il ritorno della chiesa alla povertà evangelica!

Il finale è tutto azione e movimento. Attentati di tutti i tipi minacciano il papa il quale, per salvare la vita, si traveste da guardia svizzera facendo morire al suo posto una controfigura. Ma mentre, ancora vestito da guardia canta in *grammelot* slavo e sbeffeggia i cardinali presenti, gradualmente rivela la propria identità: afferrata la mitria si siede sulla sua poltrona modulando un canto gregoriano. A questo punto viene raggiunto da un colpo di pistola che lo uccide mentre la musica del canto accompagna la discesa del

sipario. La commedia, ripropone situazioni sceniche già sperimentate da Fo, ma sa rinnovarne la freschezza grazie a una inesauribile fantasia e all'inventiva dei dialoghi. L'autore non ha perso il gusto per il paradosso e per la puntuale allusività ai problemi del sociale, così come non ha abbandonato l'elemento topico del suo teatro e cioè la figura del diverso, di colui che sposa la causa dei reietti, in definitiva la figura del "povero cristo". Fo sembra però aver stemperato l'ideologismo degli anni Settanta, il suo pubblico risulta allargato, non pre-cooptato da affinità politico ideologiche. Un'altra differenza riguarda il messaggio morale della commedia, che è amaro, e conclude, come si è visto l'azione in tragedia, ma la comicità, che permea tutte le situazioni, redime il discorso di Fo da ogni eccesso di didascalismo.

Con *Johan Padan*, Fo dà sfogo alla sua fantasia in maniera completa, attraverso la forma recitativa che più gli è propria e i disegni che accompagnano una delle edizioni del testo[411].

«Nàvegare per mare. Per mare mi, che l'acqua mé fa teròr de quando son nasüo, che sünt nasüo fra Bérghem e Bréssia, mi»[412]. Ma per Johan Padan non c'è altra via di scampo. Caduto sotto gli strali dell'Inquisizione prima a Venezia, quale collaboratore di una "fattucchiera", poi a Siviglia, quale

---

[411] D. Fo, *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1992.

[412] «Navigare via per mare, per mare io, che l'acqua mi fa terrore da quando sono nato, io che sono nato tra Bergamo e Brescia.» Cfr. *Johan Padan an la descoverta de le Americhe* (copione di scena a c. F. Rame), Milano, C.T.F.R., 1992, p. 3. Dalla stessa fonte saranno tratte le successive citazioni.

estensore di contratti[413] con cui gli ebrei cedevano le loro proprietà, al fine di impedire alla Corona di appropriarsene, deve imbarcarsi per le Indie accettando di far parte della quarta spedizione di Colombo: « ...ol Colombo genovés, omo de tèsta... ché lü l'éva fàit tüta la traversàda in gnanca ün més, però no' andando per ol driz, ma arivàndoghe a le Indie pòr ol de drìo! E bisógna dì che per ol de drìo l'ha ciapàt anca lü, perchè, con tütta 'sta gran dèscoverta, nesciün ol cagàva»[414].

Così, con il doppio senso e la battuta comica, s'instaura la consueta chiave di lettura dissacrante e demitizzante della storia ufficiale, lettura alla quale Fo ci ha abituati da tempo. In questo caso l'azione di controinformazione storica è affidata ad un narratore-monologante, Johan Padan, che, dalla lontana Padanìa, si trova coinvolto in un'avventura inverosimile, costellata di peripezie e di situazioni grottesche, fino a diventare addirittura stregone di una tribù di *indios* e difensore irriducibile della loro indipendenza contro le mire delle potenze europee colonizzatrici. Johan racconta *post-eventum*, con il metodo del *flash-back*, esprimendosi in un padano-veneto, un linguaggio completamente affine a quello di *Mistero buffo*.[415]

---

[413] « ...mi s'éro ün scrivàn gèrografego provèt... ». Ivi, p. 5.

[414] IDEM, p. 4. Traduz: «Colombo il genovese, uomo di ingegno... lui che aveva fatto tutta la traversata neanche in un mese, però non andando dritto, ma arrivando alle Indie da dietro! E bisogna dire che per il di dietro hanno preso anche lui, perchè nonostante la grande scoperta nessuno lo *cagava*.

[415] L'uso di questo linguaggio, sperimentato per la prima volta in *La colpa è sempre del diavolo*, ripreso e ampliato in *Mistero buffo*, viene riproposto in *Storia della tigre* in *Fabulazzo osceno*, prima di essere quasi stigmatizzato in quest'opera.

Il tema della crescita del personaggio attraverso il viaggio è reso da Fo in maniera tautologica, facendo leva sull'effetto comico, per cui anche nelle situazioni più drammatiche viene eliminata ogni tentazione retorica e l'*epos* è stemperato dal dal *ludus*, riaffiorando solo nel finale con vaghi motivi ideologici. Fo sembra aver appreso in pieno la lezione rabelesiana, contaminata dai motivi giullareschi: ritorna il narratore popolare vicino ai fabulatori di Luino. La trama, in effetti, sottende una linea ideologica, i cui punti salienti sono l'anticolonialismo e la polemica anticattolica (intentendo il cattolicesimo come "apparato" e come strumento di potere, qui in una delle sue maggiori incarnazioni storice: l'alleanza con la corona di Spagna), ma non la impone. È da dire, infatti, che le motivazioni ideologiche sono molto contenute a favore di un gusto della narrazione libera scanzonata e ricca di "farciture" che predomina largamente in tutto il monologo. Johan parte dunque "*a la descoverta de le Americhe*", ma allogiato nella stiva come guardiano di porci. Fin dal primo incontro con i "*salvatigh indiàn*", egli resta incantato dai loro consumi e dalla bellezza delle loro donne: «...le fiòle... che le va intórno desnüde... biote come i l'è nasciüde... no' i gha vergógna miga..."[416]. Qui Johan si abbandona a una riflessione che ha già il valore di una presa di coscienza: «E nojàltri, pütàne di cristiàn... prima a fa' tüti i cerimoniósi... a offerìrghe campanellìn, vétri de fufaia... e po' s'è comenzà a sga-

---

[416] IDEM, p. 6. Traduz.: « ...le ragazze... che vanno in giro nude... come sono na-

ràrghe via tüto quèl che g'han: a portàrghe via dòne, fiòl, in sü la nave, per traghetàrli stciàvi in del nostro santo mundo dei cristiàn»[417]. Gli indigeni che reagiscono vengono barbaramente uccisi, per cui il malcapitato padano resta *imbrülinàt-sgoménti*[418].

Per ironia della sorte, sono proprio i porci a salvare il nostro eroe con altri quattro compagni allorchè la nave fa naufragio. Aggrappati a quegli animali, ottimi nuotatori, i naufraghi approdano sulla terraferma, qui inizia la seconda parte dell'avventura di Johan, che lo porterà da possibile vittima sacrificale degli indigeni, a difensore della loro libertà. La trasformazione del personaggio è, come nei migliori racconti di avventure, un felice connubio di circostanze causali e di crescita attraverso le esperienze provate. Si potrebbero citare il romanzo ellenistico, Petronio, Apuleio e Boccaccio, fors'anche Ariosto, quali possibili riferimenti culturali, ma forse questi referenti agiscono più come sedimento culturale inconsapevole che come scelta volontaria di repertorio. La contaminazione e il sincretismo delle fonti sono una tecnica peculiare dell'autore. Le peripezie di Johan e dei suoi compagni non escludono momenti erotici, data anche la conclamata disponibilidà delle *fiòle* indigene, presentati senza alcun compiacimento scrittorio, come rappresenta-

---

te... e non hanno affatto vergogna»..

[417] *Ibidem*. Traduz.: «E noialtri, puttane di cristiani... prima a far tutti i cerimoniosi... a offrir loro campanellini, vetri scadenti... e poi si comincia a far razzia di tutto quello che hanno: a portargli via donne e figli, sulla nave, per traghettarli schiavi nel nostro santo mondo di cristiani».

zione di una "natura" che si manifesta. Esileranti certi dialoghi, specialmente laddove Fo ripropone il *grammelot*, nell'uso "indiano": «Aghiu du, en lì salà... chiomé saridde aabasjia jaspania in obrioci cristeani emebradì - che vor dì - amìsi, nojàltri sémo cristiàn naufragà de üna nave ispagnòla che l'è andàda a pichà»[419].

Da una tribù all'altra, da un'avventura all'altra, Johan riesce sempre a "cavarsi d'impaccio" in qualche modo, sfruttando in particolare certe conoscenze acquisite presso la fattucchiera e la capacità di artificiere appresa a Siviglia. Quando poi salva una tribù da un assalto notturno di indigeni nemici dando l'allarme, il ribaltamento della sua condizione è completo: da *canaja blasfemia, fiol de puta* a *santo, strogon, medigo e fiol del sol*[420]. Ed è con questa fama che, giunto nella penisola *florida*, si porrà alla guida di quelle popolazioni, insegnando una vera e propria tecnica di guerriglia che permetterà loro di resistere indomabili a tutti i tentativi dei re di Spagna e di Francia di sottometterli. Il motivo più divertente è costituito dal disperato tentativo di Johan di impartire lezioni di dottrina cristiana agli *indios*[421]. L'ironia si fa più pungente allorchè Johan parla col governatore spagnolo,

---

[418] Cfr. *Ibidem* p. 7. Viene rispolverato l'abbinamento sinomimico già ampiamente sfruttato da *Mistero buffo* in poi.

[419] IDEM, p. 10. Traduz: «Aghiu du, ecc.... - che vuol dire - amici noialtri siamo cristiani naufragati da una nave spagnola che è andata a picco».

[420] Cfr. IDEM, p. 20.

[421] Le "lezioni" devono essere adeguate alla conoscenza degli "indiani", per cui, ad esempio la mela del peccato originale è sostituita con un mango, il vino delle nozze di Cana dalla birra, ecc. Cfr. IDEM p. 32 e sgg.

smascherando il razzismo e la cupidigia dei *conquistadores* ipocritamente ammantati da motivazioni religiose: «Ah, nojàltri sémo fradèi e lori animàl! L'è tüta qui la questiòn... Se i fuèss batesà e credénti saria ün altro mèste, no?»[422]. Il finale lievemente *mélo* mostra Johan ormai vecchio, circondato da figli e nipoti, ancora legato al ricordo della sua terra natia. Per confortarlo, le ragazze "indiane" gli cantano la canzone del suo paese[423].

Rappresentato nella stagione teatrale coincidente con l'allestimento e le celebrazioni colombiane, il lavoro non mancò di suscitare un di polemiche, che certamente Fo provocò volontariamente. Non si può invero sostenere che le critiche di Fo alla colonizzazione del Nuovo Mondo siano inedite (le violenze dei *conquistadores* sono state messe a fuoco dalla storiografia più seria): ma l'abilità di Fo è stata, come al solito, quella di opporsi con la sua carica iconocla alla pomposità delle celebrazioni ufficiali, che gli hanno così fatto da cassa di risonanza.

Per ritornare al personaggio-Fo, egli che ha raggiunto i settant'anni di età, uomo di palcoscenico e di battaglia (ma per lui i due termini sono pressocchè sinonimici) da un cinquantennio, non accenna a demordere nel suo impegno, continuando ad attestarsi su posizioni di sfida, oltranziste, a volte anche impopolari, come nella recente difesa dei centri sociali (v.

---

[422] IDEM, p. 31. Traduz. «Ah, noialtri siamo fratelli e loro animali. E' tutta qui la questione... Se fossero battezzati e credenti sarebbe tutta un'altra storia, no?».

[423] IDEM, p. 44.

«Leoncavallo» di Milano). Egli continua peraltro a mettersi continuamente in discussione, a cimentarsi in nuove iniziative: l'ultima di queste è la riproposta di Ruzante, dappertutto confortata dal favore del pubblico nonostante la difficoltà del dialetto, mentre la critica (cioè le recensioni giornalistiche, non essendoci finora altri testi disponibili in materia) oscilla tra posizioni diverse, che vanno dall'elogio incondizionato a un apprezzamento più tiepido e non privo di riserve, relative non tanto alla figura dell'attore, la cui bravura non è messa più in discussione da alcuno, quanto al tipo di operazione culturale attuato con *Dario Fo incontra Ruzante*, spettacolo presentato al *Festival* di Spoleto[424] nel 1993. È da dire che la partecipazione al Festival di Spoleto costituisce una novità, in quanto l'attore ha sempre accusato la manifestazione spoletina di *snobismo*. Accusa peraltro ribadita in una dichiarazione rilasciata a Paolo Cervone[425], dove l'attore asserisce di preferire « ...un festival... dove ci sia spazio anche per il teatro goliardico, straccione, il cosiddetto cascame festivaliero... il "vucumpraismo" dei ragazzi che girano per festival». Lo spettacolo ruzantiano ha un'importazione didascalica, con la già sperimentata alternanza tra digressioni esplicative e lettura di testi. Non manca la giustificazione della scelta: «Perchè Ruzante? ... È un atto dovuto, da parte mia, verso colui che ho sempre considerato mio maestro,

---

[424] Non esistono edizioni del testo teatrale, l'unico confronto possibile è con i copioni di scena. Per le critiche ci si è riferiti alla messa in onda della rappresentazione (R.A.I. 2, 11 lugl. 1994, registrazione dello spettacolo spoletino).

"saccheggiandolo" per anni. Senza di lui non avrei mai potuto scrivere *Mistero buffo*... »[426]. I testi proposti sono cinque brani tratti da varie opere del Beolco (la *Betìa*, la *Piovana*, e *Il Parlamento de Ruzante*), naturalmente con largo uso di contaminazioni e attualizzazioni, come rileva Quadri: «La violenza provocatoria, la deformazione trasgressiva, la geniale modernità del Ruzante vengono adottate e adattate alle chiavi non solo interpretative di Fo... »[427], anche se lo spettacolo rimane «...nell'ambito di una presentazione divulgativa... »[428]. Le riserve più consistenti dei recensori meno entusiasti convergono sull'antica questione delle velleità filologiche di Fo: « ...Ruzzante? (sic!) Ma neanche per sogno: Dario Fo, sempre e soltanto Dario Fo... » secondo l'opinione Giovanni Raboni « ...quanto più Fo impersona la parte dell'erudito e finge di appoggiarsi all'autorità di chissà quali studiosi, tanto meno è il caso di credergli... ma resta il fatto che la continua incertezza sull'esatta natura di ciò che stiamo ascoltando è parte integrante e decisiva tanto del suo quanto del nostro divertimento... »[429]. Ma forse questo è, a ben guardare, il segreto o almeno uno dei segreti del successo di Fo.

---

[425] P. Cervone *Uno straccione a corte*, in «Corriere della sera», 13 lugl. 1993.

[426] G. Davoli, *Ruzante? Per me è un maestro*, in «La cronaca di Verona», 19 apr. 1994.

[427] F. Quadri, *Ruzantissimo Fo*, in «La Repubblica», 10 lugl. 1993.

[428] *Ibidem*.

[429] G. Raboni, *Più che Ruzzante* (sic!) *questo è Dario Fo*, in «Corriere della sera» 10 lugl. 1993.

In ogni caso lo spettacolo più che chiudere un ciclo sembra aprirne un altro, testimoniando l'inalterata forza teatrale e la volontà di sperimentazione di Fo che si rinnova a dispetto del tempo.

CAPITOLO TERZO

IL *MISTERO BUFFO*

3.1. LA CONTRODIDATTICA: *ROSA FRESCA AULENTISSIMA*...

Alla metà degli anni Novanta, in una situazione di conclamata morte (o quanto meno catalessi) delle ideologie, e con tutti i rivolgimenti che lo scenario politico nazionale e internazionale ha subito, è forse possibile accostarsi a un testo come *Mistero buffo* (e al teatro politico di Fo nel suo complesso) con un approccio criticamente più equo, immune tanto da intenti di demonizzazione quanto da processi di aprioristica beatificazione, allo scopo di cogliere i caratteri e le particolarità che hanno fatto di quel testo una sorta di *unicum* nella storia del teatro italiano, determinandone lo straordinario successo e garantendone l'attualità e la validità.

L'operazione di analisi testuale che qui ci si propone tuttavia non è facile, per una serie di ragioni che si cercherà di spiegare. Innanzitutto, il problema del testo. Non mancano certo, nella storia letteraria, casi di testi che presentano problemi di varianti (tra le diverse edizioni e/o redazioni) e anzi lo studio delle varianti offre spesso spunti interessanti per la ricostruzione filologica e l'investigazione critica di un'opera e del rapporto diacronico con essa instaurato dal suo autore. Ma nel caso di *Mistero buffo* l'indagine parte da un testo programmaticamente "aperto", cioè pensato fin dall'inizio per essere perennemente *in fieri*, al fine di assicurare in ogni circostanza le possibilità di agganciamento alla quotidiana realtà politico-sociale. *Mistero buffo* è dunque al tempo stesso *testo* e *meta-testo*, con l'ulteriore difficoltà costituita dal fatto che non solo non è stabile il secondo, cioè l'insieme delle parti, per così dire, esplorative che intervallano i brani recitativi veri e propri, ma anche il primo – cioè le *pieces* medievali – che è andato arricchendosi nel tempo di brani sempre nuovi, al punto che, volendo recitarli tutti, si avrebbe uno spettacolo di durata iperbolica, come testimonia la Valentini[1].

Di qui la necessità di fissare un testo-base, sul quale operare[2], per cui le osservazioni e le valutazioni che via via si suggeriranno saranno da riferirsi

---

[1] Cfr. VALENTINI 1977, p. 128.

[2] In questo caso si fa riferimento a D. Fo, *Le commedie di Dario Fo,* vol: V, [1977], cit., 1993. La prima edizione di *Mistero buffo* è stata pubblicata da «Nuova Scena»

nello specifico, a quel testo, sempre considerando che la riflessione complessiva non esclude la possibilità di aderenza critica, seppur non puntualmente espressa per l'intera opera.

La seconda difficoltà è nel metodo, o meglio nel rapporto tra il metodo critico che si intende adottare e la congruità dello stesso con le particolarità del teatro di Fo. I consueti criteri di "validità drammatica", "validità artistica",ecc., anche se svincolati da discorsi di "scuola" e di "tendenza" – sia pure attraverso canoni di accertamento diversi o anche opposti tra loro – costituiscono il *principium individuationis* della qualità di un testo, nella fattispecie di un testo teatrale; anche un testo "politico", se si avvale, ai fini della comunicazione del mezzo letterario e di quello teatrale, risulterà tanto più efficace e persuasivo quanto più quei mezzi saranno stati sfruttati felicemente: cioè se la vena creativa dell'autore e l'abilità dell'attore veicoleranno la credibilità-plausibilità di un contenuto, qualunque esso sia, che, altrimenti, si ridurrebbe a pura esibizione ideologica o attività propagandistica, con tutte le incognite del caso. Un "teatro politico", certo, non può fare a meno di ricercare il consenso: l'arte, sia essa recitativa o creativa, è strumento essenziale di tale ricerca. Ma, nell'operazione teatrale

---

nell'ottobre del 1969. Vi sono state, tuttavia, altre edizioni del testo, nonché registrazioni audio-video. Per le notizie relative alle varie edizioni v. Bibliografia.

di Fo questo tipo di discorso sembra escluso *a priori*[3]. Egli parte dal presupposto che il consenso vi sia già, scontato e senza riserve, forse per il fatto di proporsi ogni volta a un pubblico che egli stesso si è scelto, che "deve" necessariamente condividere le sue posizioni, per il quale non sembra neppure lecito sospettare il dissenso.

Dopo l'uscita dal cosiddetto "circuito borghese" e dopo aver promosso per qualche anno il circuito teatrale A.R.C.I., utilizzando quindi, per le sue esibizioni, Camere del lavoro e strutture di Partito, con la fondazione de «La Comune», Fo scelse una strada ancora una volta diversa, probabilmente perchè, per lui come per altri in quel tempo, l'organizzazione di partito era troppo vincolante e il processo di avvicinamento a posizioni moderate (o, se si preferisce un'altra ottica, il processo di imborghesimento) del P.C.I., fine-anni Sessanta, con la conseguente, netta, presa di distanza da tutte le cellule "movimentiste" esterne non gli garantiva più quel consenso immediato sul quale egli andava sempre più impostando il suo rapporto con il pubblico: da qui l'esigenza per Fo di individuare, un "nuovo" pubblico, per porsi al tempo stesso nei confronti di esso come "educatore" nel senso gramsciano del termine. Fo sceglie allora di rivolgere il suo messaggio alle "masse", a coloro i quali non sono mai stati protagonisti della "Storia".

---

[3] Stiamo parlando, ovviamente, del Fo "post-sessantottino", e dunque delle opere in cui, abbandonato l'umorismo "allusivo" delle farse e delle commedie, il messaggio

È dunque, in parte, giustificato il suo risentimento verso le critiche di Puppa[4] il quale lo aveva sostanzialmente accusato di non istituire un rapporto dialettico con il pubblico, ma di esercitare praticamente un magistero, adoperando dunque il mezzo teatrale in maniera non difforme da un qualsiasi autore/regista "borghese".

Perchè dunque questo discorso? Per chiarire, sostanzialmente, che l'esplorazione, tentata nelle prossime pagine all'interno di *Mistero buffo,* non nasce da posizioni preconcette ma si pone il problema di spiegare il successo e la straordinaria vitalità dello spettacolo, analizzandone la componente testuale, che comunque rimane fondamentale, pur tenendo presente il fatto che all'affermazione dello spettacolo ha contribuito in misura rilevante la componente recitativa, in altri termini Fo attore, con la sua *verve* interpretativa, le sue improvvisazioni, le innovazioni e gli adattamenti di volta in volta apportati al testo-base.

«A proposito dello scherzare su cose molto serie, drammatiche, un compagno, ieri, un avvocato, mi ha scritto dicendo che queste allusioni a fatti avvenuti ultimamente, risolti con una risata, gli avevano fatto male. Ebbene, è proprio quello che volevamo... Se io mi limitassi a raccontare le

---

politico è esplicito. La svolta decisiva in tal senso, come già detto, è costituita da *Mistero buffo.*

[4] Cfr. BINNI 1975, nel testo è citato alle pp. 24-49 l'articolo critico di P. Puppa, *Tutti uniti!. Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo* ?. L'articolo è contrappuntato da note di controcritica a pie' di pagina, per lo più di natura ironica, redatte dallo stesso Dario Fo. L'articolo di Puppa era apparso sulla rivista «L'Erba Voglio», n. 5, apr. 1972.

angherie usando della chiave "tragica" con una posizione di retorica o di malinconia o di dramma... muoverei solo all'indignazione e tutto, immancabilmente, scivolerebbe come acqua sulla schiena delle oche, e non rimarrebbe niente»[5].

In questa dichiarazione, inserita per inciso nel brano di apertura di *Mistero buffo*, si trovano al tempo stesso la giustificazione e la chiave di lettura non solo dello spettacolo in questione, ma in fondo di tutto il teatro di Fo, che ha mantenuto costante l'attitudine a servirsi della satira e dello sberleffo, del paradosso e dello straniamento per muovere i suoi attacchi alle classi egemoni e al "potere" in quanto tale[6].

Nella fattispecie le «allusioni a fatti avvenuti ultimamente»[7]erano relative al caso Pinelli su cui il comico sarebbe tornato in maniera più diretta, ma sempre nella stessa chiave ironico-caricaturale, con *Morte accidentale di un anarchico*. Nel brano introduttivo di *Mistero buffo* le riflessioni di Fo ci offrono un esempio illuminante del medoto rappresentativo che sta alla base dell'opera. Nel mostrare al pubblico una diapositiva raffigurante tra l'altro un edificio medievale a più piani[8], il comico dichiara: «Ecco, abbiamo

---

[5] Fo 1977b, p. 16.

[6] Fo ribadisce questi concetti in un'intervista rilasciata a «Il Nuovo Canzoniere Italiano», il 12 dicembre 1970: « ...nella risata ti rimane dentro il sedimento della rabbia... Nella risata tu non riesci a liberarti. Non è per niente che negli stati dittatoriali... la prima cosa vietata era la sghignazzata, la satira... »

[7] Fo 1977b, p. 16.

[8] Si tratta di un particolare del mosaico absidale (ma nel testo è definito «pavimentale») di Sant'Ambrogio a Milano.

verificato, abbiamo fatto dei sondaggi, delle verifiche storiche: nel Medioevo, le questure e i commissariati erano tutti ad un piano solo. Questo per evitare la dipsonomia, una malattia che colpisce molte volte i questori e i commissari: quella facilità, durante un interrogatorio, di sbagliare nel dare indicazioni. Sono talmente presi dal movimento agitato, dal gesto, che la sinistra diventa la destra, la destra la sinistra, per cui dicono: «Esca pure, quella è la porta», e indicano la finestra»[9].

L'anacronismo di attribuire questure e commissariati al Medioevo e la *boutade* delle "ricerche" e "verifiche" da cui sarebbe risultato che le sedi di tali istituzioni fossero all'epoca ad un solo piano, non vanno certo valutati sul piano filologico-storiografico, bensì su quello dell'invenzione scenica: in tal senso documentano l'estrema abilità dell'attore-autore di sfruttare, anche estemporaneamente, un qualsiasi argomento per agganciarsi alla realtà attuale, anzi per far confluire presente e passato nella stessa visione critica fondata sulla antinomia irriducibile tra chi ha il potere e chi lo subisce. L'invasione della "dipsonomia" e il doppio senso dello scambio tra sinistra e destra, pur introdotti quasi occasionalmente in un discorso generale sui giullari e sulle forme espressive del popolo nell'età medievale, incidevano in profondità in una realtà politica ribollente per i tanti avvenimenti che si erano susseguiti dal giorno dell'esplosione di piazza Fontana in poi; ma questa

---

[9] Fo 1977b, p. 16.

parte di testo conserva la sua validità, dal momento che, pur essendo stato stornato il tentativo di rovesciare sugli anarchici la responsabilità dell'attentato, su quegli avvenimenti a tutt'oggi non si è potuta o voluta fare piena luce.

Abbiamo scelto questo passo per dare una chiave di lettura plausibile di *Mistero buffo*, opera che non può essere ridotta alla mera operazione filologica di recupero/restauro di brani popolari del Medioevo. Tutta l'operazione, d'altra parte, sottende un duplice fine: dimostrare, da un lato, l'originalità (cioè, la non dipendenza da modelli "colti") della letteratura popolare, dall'altro additarne nella satira alle classi dominanti il connotato saliente e inconfondibile. Peraltro alla identificazione di questo duplice fine concorre tutto il brano di apertura: *Rosa fresca aulentissima*..., il quale, più che per se stesso, va inteso come introduttivo all'intera rappresentazione. Non a caso, infatti, il famoso *Contrasto* di Cielo/Ciullo d'Alcamo non viene letto o recitato, bensì parafrasato in alcune sue parti con un'impostazione decisamente didascalica, l'ottica politica che presiede a questo tipo di lettura è anch'essa finalizzata al conseguimento di due obiettivi: la rivendicazione dell'origine autenticamente popolare del brano e la critica alla interpretazione annacquata e reticente che la scuola ne ha dato negli anni[10]. Fo comincia col contestare la stessa oscillazione tra le forme "Cielo" e

"Ciullo" che i libri di testo propongono intorno al nome del giullare-autore del brano, un'oscillazione dovuta, secondo lui, a preoccupazioni moralistiche da parte della critica borghese: «Attenzione, i lombardi sanno cosa significhi il termine "Ciullo": senza voler fare della scurrilità, "Ciullo" è il sesso maschile. E notate che anche in Sicilia mi è capitato, ad Alcamo, di chiedere il significato di "Ciullo"... ah ah ah... giù tutti a ridere!»[11].

Ma anche qui s'insinua la possibilità di un'implicazione politica, e Fo, parlando dell'autore del *Contrasto*, la sfrutta abilmente: « ...noti ricercatori hanno fatto carte false per indicare un'altra lettura. Non potevano accettare un soprannome del genere, altrimenti si tratterrebbe indubbiamente di un giullare, in quanto tutti i giullari hanno soprannomi piuttosto pesantucci»[12].

L'operazione "Cielo per Ciullo" è dunque ascritta a una più generale manovra culturale per rivendicare l'origine dotta del famoso *Contrasto*, non volendo la cultura "ufficiale" – a detta di Fo – riconoscere al popolo autonoma capacità creativa. Il professore, a sua volta, non può andare contro questa versione ufficiale, per ovvi motivi di moralismo coatto, per cui, «è costretto a mentire»[13], ad accettare anche l'interpretazione

---

[10] Col consueto agganciamento presente-passato, di cui si è fatto cenno in precedenza.

[11] Fo 1977b, p. 8.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*.

moralizzata del testo, come avviene per il verso *le donne ti disiano pullzell'e maritate*[14]:

> «Il professore insegna: "non bisogna prendere la forma così, *tout court*, bisogna cercare d'individuarla. Cioè: sei talmente bella che anche le altre donne, pulzelle e maritate, vorrebbero a te assomigliare. Non *vorrebbero te*, ma *vorrebbero apparire quale tu sei*... » [15].

In tal modo viene rimosso il tema degli incontri omosessuali tra donne, ritenuto «normale nel Medioevo»[16].

Il discorso tocca le corde più sensibili della coscienza politica di Fo allorchè si tratta di spiegare la *defensa di dumilia agostari* che il giullare dice di voler opporre a un'eventuale aggressione da parte dei parenti di lei. La liquidazione semplicistica delle *Costituzioni melfitane*[17] offre il destro all'eclettico attore per inscenare una vera e propria *gag* avente per protagonisti il nobile violentatore, la donna violentata e i relativi parenti: «Grande vantaggio per il violentatore medievale era dato dal fatto che, allora, le tasche non facevano parte dei pantaloni. Erano staccate: erano delle borse che si appendevano alla cintola, il che poteva permettere una

---

[14] C. d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima...*, in AA. VV., *Il teatro italiano dalla origini al Quattrocento*, tomo I ,Torino, Einaudi, 1975, p. 19, v. 2. Il testo è riprodotto secondo la lezione data da G. Contini in *Poeti del Duecento*, tomo I, Milano, Napoli, 1960, pp. 173-85.

[15] IDEM, p. 9.

[16] FO 1977b, p. 8.

[17] « ...un gruppo di leggi promulgate a vantaggio dei nobili, dei ricchi, dette "leggi melfitane", volute proprio da Fedederico II, per permettere un privilegio meraviglioso a difesa della persona degli altolocati» (IDEM, pp. 10-11).

condizione vantaggiosissima dell'amatore: nudo, ma però con la borsa. Perché, nel caso: "Ah! mio marito!" trac... *defensa*... op... "Arimorta! Ecco i quattrini!". Naturalmente bisognava avere i soldi contati, è logico, non si può: "Scusi, aspetti un attimo... gli spiccioli!... Ha da cambiarmi per favore?"»[18]. La *defensa* sarebbe stata dunque una specie di baluardo del privilegio nobiliare, e Fo non si lascia sfuggire l'occasione per tornare ad accusare la scuola di reticenza, sempre finalizzata a nascondere l'origine popolare del testo. Qui invero il discorso non spicca per rigore logico, giacchè non si capisce come la citazione della *defensa* possa, di per se stessa, autenticare l'origine popolare del componimento: l'unica possibilità è quella di accettare l'opinione di Fo, che immagina il giullare, nella sua esibizione in piazza, sottolineare la condizione di sudditanza del popolo, vittima di una legge che permetteva ai potenti di poter profittare impunemente di tutti i loro subalterni, dalle donne ai contadini, nei loro beni fino alla vita stessa. La struttura didascalica del brano acquista spessore e forza comunicativa attraverso l'uso diretto e sferzante di forzature e paradossi. Anche i doppi sensi linguistici sono sfruttati abilmente per ottenere lo scopo: dalla presenza di due vescovi cristiani sul palco di una Sacra Rappresentazione della Passione risalente al sec. XV[19], Fo trae lo

---

[18] IDEM, p. 11.

[19] La scena è mostrata al pubblico mediante una delle diapositive che vengono proiettate durante lo spettacolo. Cfr. Fo 1977b, p. 18.

spunto per lanciare strali satirici contro le gerarchie ecclesiastiche: «Il fatto è che sempre, in tutti i tempi e in tutte le epoche, i vescovi stanno dalla parte dei padroni per mettere in croce i poveri cristi!»[20]. Vedremo poi che questo rapporto "Cristo-povero cristo" sarà uno dei tempi portanti dello spettacolo.

L'insistenza sul carattere, per così dire, paradigmatico di *Rosa fresca aulentissima* riveste in sostanza un fine propedeutico a tutta la rappresentazione. La rivendicazione dell'estrazione popolare dell'autore, infatti, è indispensabile per attestare non solo il *Contrasto* in questione, ma le "giullarate" in genere, come espressione genuina dell'animo popolare, ma non in senso romantico, giacchè si vuole affermare, in termini pratici, la presenza di una coscienza politico-sociale nel giullare in quanto *vox populi* e, dunque, interprete dei malumori di una classe oppressa e dei suoi sarcasmi verso i potenti. Malumori e sarcasmi che arrivano anche all'aperta sfida, come avviene nel caso del giullare Hans Holden, mandato al rogo per aver osato trasgredire l'editto di Toledo, con il quale nel 1466 si vietarono le esibizioni pubbliche dei giullari, di cui i *Misteri buffi* erano la parte più "insidiosa" per gli apparati ecclesiastici e signorili: «Il poveraccio credeva che i vescovi scherzassero con la loro minaccia: "Figurati se mi mettono al

---

[20] IDEM, p. 19.

rogo!" Ma si sbagliava, i vescovi sono gente seria, non scherzano mai! Infatti l'hanno bruciato vivo. Finito lì»[21].

Con gli esempi portati, Fo ha – pur attraverso la chiave grottesca – certificato e autenticato l'esistenza di un'autonomia di classe nel Medioevo, sottolineata ed evidenziata dall'opposizione tra il Cristianesimo dei miseri e degli oppressi (quello, appunto, dei "poveri cristi") e quello autoritario dell'*establishment* politico-ecclesiastico. La rappresentazione del vero e proprio *Mistero buffo* non si discosterà, pur nella eterogeneità dei testi proposti, da questa linea fondamentale.

3.2. CONFRATERNITE, ERESIE E RIVOLTA SOCIALE.

Il primo testo direttamente recitato (sempre tenendo presente l'edizione 1977) è la *Lauda dei battuti*, che formalmente fa ancora parte dell'introduzione allo spettacolo, ma che funge strutturalmente anche da *trait d'union* con la vera e propria recitazione degli altri testi, giacchè il successivo brano della *Strage degli innocenti* principia proprio dal coro dei

---

[21] IDEM, p. 21.

battuti. Fo spiega che la presenza dei *battuti* o *flagellati* alle Sacre Rappresentazioni era parte integrante della rappresentazione stessa in quanto, questi, pur stando fuori di scena, ne costituivano il sottofondo ritmico e « ...sottolineavano, indicavano cantando, urlando, lamentandosi e respirando perfino coralmente, i tempi drammatici e grotteschi della rappresentazione»[22]. Fo diede una dimostrazione pratica di questa funzione particolare, attribuita nel Medioevo alle confraternite autopunitive, in una conferenza tenuta in Danimarca, all'«Odin Teatret» di Holstebro, nel 1969[23]: «Il canto dei "battuti" segna l'inizio dello spettacolo sacro medievale; i battuti, cioè i "flagellanti", organizzavano un certo spettacolo sacro con funzione drammatica. Si fasciavano il corpo, la testa... si tagliavano i lobi delle orecchie, si fermavano il sangue con dell'allume di rocca e poi, durante il canto, oltre a flagellarsi, si strappavano le bende e levavano l'allume, di modo che grondasse di nuovo il sangue»[24]. A questo punto riemerge l'attore e la conferenza si trasforma in esibizione. Fo coinvolge gli spettatori per inscenare una dimostrazione del rapporto che veniva a istituirsi, nelle Sacre Rappresentazioni, tra «modulazione di canto [e] modulazione recitativa»[25] in un crescendo emozionale che finiva per abolire ogni diaframma tra palco e piazza: «Questa dimensione, che cresceva in tutto il pubblico, creava un

---

[22] IDEM, p. 23.
[23] La trascrizione della conferenza è in MELDOLESI 1978, pp. 108 e sgg.
[24] IDEM, p. 110.

fatto ossessivo ed era un mezzo quasi meccanico per entrare immediatamente in rapporto, per creare una partecipazione drammatica all'azione»[26].

Le relazioni ormai documentate dalla ricerca storico-filologica tra la nascita e la produzione di laude drammatiche e le confraternite dedite all'automortificazione, nonchè tra queste ultime e ambienti eretici o para-eretici in cui l'intransigenza pauperistica era costantemente in libico tra la rivendicazione religiosa e quella politico-sociale, giustificano l'insistenza di Fo sulla presenza e l'importanza scenica dei "battuti" e spiegano il particolare vigore interpretativo che egli è solito dare alla recitazione della relativa *lauda*, e che Puppa illustra e commenta con grande chiarezza: «Prima che lo spettacolo abbia inizio, un'ultima diapositiva fa riferimento ai *flagellanti*, ai *battuti*, alle loro *parades* che un tempo accompagnavano le rappresentazioni. All'improvviso, come esemplificazione, [Fo] esplode in accenti apolittici, con terribili minacce ai ricchi, un'*apostrophatio* tolta da un laudario, con urli, grumi fonetici rauchi, preludio in fondo alla direzione polemica di tutto il montaggio... come se il professore dalla cattedra si metamorfizzasse d'incanto in un profeta di sventura... »[27].

---

[25] IDEM, p. 109.
[26] *Ibidem*.
[27] PUPPA, 1978, p. 103.

La *lauda dei battuti* ha un andamento strofico euritmico, giustificato certamente più dall'esigenza di renderlo adeguato a una cadenza musicale o semplicemente ritmica che da preoccupazioni di natura metrica: si tratta infatti di cinque strofe aperte e chiuse al tempo stesso dal verso-ritornello che invita all'autopercossa:

Ohiohioh bati', batived Ehiaiehieh! [28]

L'euritmia strofica è segnalata anche da altri elementi: in ciascuna strofe, tra un verso-ritornello e l'altro, vi sono sei versi, di cui il primo e il secondo rimano tra loro come il quinto e il sesto; inoltre tutti questi versi, compreso questo, sono per lo più settenari (o ottonari tronchi); il terzo verso di ogni strofe è invece di misura più lunga: si contano undici sillabe, ma a guardar bene si tratta ancora una volta di un ottonario a cui viene aggiunta ogni volta l'esortazione *bative*! come è dimostrato dal fatto che la parola precedente a questa è in rima (o assonanza) con il quarto verso. In tal modo la struttura si chiude in un'entità ritmica autonoma individuata dal gioco del metro, delle rime e delle assonanze, oltreché dall'apertura-chiusura del verso-ritornello. Se ne riporta, a titolo di esempio, la prima strofa:

---

[28] Fo 1977b p. 25.

Ohiohioh bati', batível Ehiaiehieh!
(E) compagnon, metíf en scera,
batíf forte e volentera,
n'avi' doja d'estí bóti: batível!
no trambít de ves isbiot(i),
no trambít le visigate,
carne rote e disciuncade.
Ohiohioh bati', batível Ehiaiehieh! [29]

È evidente che una particolare sonorità viene conferita al canto dalla abbondanza di termini onomatopeici o comunque "corposi": basti menzionare, nella strofe precedentemente riportata, termini come *trambít, batíf, disciuncade,* la coppia rimata *bóti - isbioti.* Leggendo appresso, si trovano: *fragel, batascioch, picat, 'nciudat, spüdat,* ecc.

Questo naturalmente, non deve necessariamente far pensare a una "mano dotta" che in qualche modo stia alla base del testo: e non lo si dice per salvare l'interpretazione che Fo ha sempre sostenuto della poesia popolare come prodotto originale e non mediato dall'"alta" cultura, quanto piuttosto per rilevare che la finalizzazione musicale del brano porta automaticamente all'utilizzo di cadenze particolari, suggerite dalla natura corale del canto e non da una qualche presunta "sapienza" metrico-stilistica.

Il curioso impasto linguistico (l'idioletto di cui parla Folena)[30] veneto-lombardo rappresenta, come già detto in precedenza, una *koinè* in cui non

---

[29] Si riporta la traduzione a fronte presente dell'ed. citata: «Ohiohi battete, battetevi! Eheiahehieh! / Compagni, mettetevi in schiera (fila), / battetevi forte e volentieri, / non abbiate doglia (non lamentatevi) di queste botte: battetevi! / Non tremate d'esser nudi, / non tremate (non abbiate paura) delle frustate che vescicano (fanno vesciche, piaghe), / carni rotte e disgiunte (dalle ossa). / Ohiohioh... »

conta tanto la fedeltà filologica – sicuramente approssimativa, ma comunque indimostrabile non avendo a disposizione tutte le fonti dei brani[31] – quanto la sua icasticità espressiva atta a sorreggere un'analoga icasticità recitativa: è un idioletto in cui Fo "reinventa" un lingua padana di ascendenza giullaresca, attingendo contemporaneamenta ritmi e situazioni dalla più antica tradizione dei comici dell'Arte prima della loro integrazione nel "sistema", ma si postrebbe risalire all'archetipo plautino: basti ricordare il *canticum* dei chiavistelli dal *Curculio*.

La recitazione di Fo si fa solitamente ancora più concitata nella strofe conclusiva, là dove i versi gli offrono lo spunto per un ennesimo attacco alle classi egemoni:

> E vui segnori de l'üsüra,
> vui n'avrit malaventüra,
> vui c'havit spüat a Xristo
> col sciorirve al mal acquisto: bative!
> vui c'havit turciat 'm l'uga
> i danari a qui(e) che süda.
> Ohiohioh... [32]

Ed è l'"usura del potere" il vero oggetto dell'invettiva finale, secondo l'estensiva interpretazione di Fo[33], che ripropone quella antinomia tra i

---

[30] G. Folena, *Il linguaggio del caos*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-25.

[31] Nel testo riportato vengono indicate come zone di provenienza delle ipotetiche fonti: Pordenone, Brescia e il Mantovano. E non ci si dimentichi che molti di questi testi continuano ad avere una trasmissione orale.

[32] Fo 1977b, pp. 26-27.

potenti della Terra e il *Xristo* dei poveri che sarà il motivo conduttore di tutta la rappresentazione.

3.3. L'ANTINOMIA CRISTO-DIO E LA *MATER DOLOROSA*.

La scissione tra Cristo e Dio, l'uno omologato al popolo mediante anche l'identificazione ambivalente di *poer Xristo*, l'altro ai potenti, anzi ai "padroni" secondo la terminologia più usata da Fo, è alla base della *Strage degli innocenti*, un brano che si contraddistingue per un approccio scenico diverso. Sulla scena non campeggia unicamente la figura di Fo ma compare un elemento tipico della temica teatrale dell'autore: un manichino mobile rappresentante la Vergine Maria con il Bambino in braccio. Abbiamo già parlato nella prima parte del lavoro dell'importanza che il "macchinismo" riveste nel teatro di Fo, c'é da aggiungere che qui, nella breve introduzione didascalica al passo in questione, l'attore dà una spiegazione non sappiamo quanto storicamente esatta ma indubbiamente suggestiva (e in linea, naturalmente, con la sua personale visione) della pratica medievale di

---

[33] Traduzione: « ...nel canto prima c'è un urlo spiegato... contro i potenti, si chiama "E Voi, voi signori dell'usura", dell'usura anche in senso politico» (IDEM, p. 110).

rappresentare in scena Cristo e la Madonna mediante macchine[34]: « ...ciò avveniva perché l'attore, il comico, voleva che l'interesse del pubblico fosse accentrato non tanto verso il divino, ma verso l'uomo... una statua era soltanto indicativa, emblematica, e l'attore aveva agio di sviluppare la drammaticità della condizione umana, sottolinearla maggiormente... »[35].

Il tema fondamentale della narrazione è, come si diceva, l'antinomia istitutiva a livello di immaginazione popolare tra la figura del Padre e quella del Figlio: antinomia che trova la sua lacerante drammatizzazione nello sfogo della madre a cui i soldati di Erode hanno ucciso il figlio: «Deo tremend e spietàt... at l'hait comandat ti sto 'mazament... at l'hait vorsüd ti sto sacrifizi in scambi de fag gni giò al to fiol: mila fiolít scanat par vün de ti, un fiüm de sangu par 'na tasina! T'ol podevet ben tegnil in presa e ti sto fiol, se ag dueva costarghe tanto sacrifizi a nün pover crist... »[36]. La donna continua dicendo che un giorno Dio stesso capirà che cosa voglia dire «crepar de dulor»[37] per la perdita di un figlio. Egli ha dato agli uomini un

---

[34] Fo 1977b, p. 27: «Si trattava di splendide statue in cui tutti gli arti erano mobili articolati, esattamente come nei burattini o nelle bambole. Il movimento era regolato da una serie di leve e di ganci che venivano manovrati da un burattinaio nascosto nell'incavo dietro la statua... ».

[35] *Ibidem.*

[36] IDEM, p. 37. Se ne riporta la traduzione: «Dio tremendo e spietato... l'hai comandato tu questo ammazzamento... l'hai voluto tu questo sacrificio in cambio di far venir giù tuo figlio: mille bambini scannati per uno di te (uno tuo), un fiume di sangue per una tazzina! Potevi ben tenerlo vicino a te questo figlio, se doveva costarci tanti sacrifici a noi poveri cristi!».

[37] *Ibidem.*

«ben grand tremend castigo»[38] (si noti l'iperaggettivazione tipica del linguaggio popolare) che nessun padre sulla terra avrebbe mai avuto il coraggio di infliggere a un suo figliolo «... per quant c'ol fùdess malvaz!»[39]

Dio padre di Cristo si sdoppia nella figura di Dio padre (malvagio) degli uomini che, per salvare la vita al proprio Figlio, sacrifica quella di tanti altri innocenti: così la versione *sub specie maternitatis* dell'evento biblico capovolge l'interpretazione comica e dotta del Mistero, restaurando le ragioni di un'umanità dolente e calpestata, l'immenso dolore genera la follia: la madre ha sostituito il figlioletto ucciso con un agnello, convinta che l'animale sia in realtà il suo bambino sopravvissuto alla strage: « ...ol menarò a pascolare e ag fagarò 'mparare a magnar l'erba in manera che ol sembrerà somejerà[40] per tüti un pegurín... »[41]. E c'è anche una "morale" conclusiva: « ...Imparchè ol vegnirà plu fazile, a sto me fiol, campar de pegura, che non d'omo, in sto mundo infamat!»[42].

Il brano culmina drammaticamente nel dialogo-monologo tra la madre e la Vergine (in realtà è un monologo della mente stravolta della prima). In

---

[38] *Ibidem*.

[39] *Ibidem*. Traduzione: «Per quanto malvagio fosse!».

[40] La giustapposizione sinomimica interdialettale, frequente in *Mistero buffo*, appare almeno altre due volte nella *Strage*: *amesàt-cupàtt* (ammazzato), *sgaroso-sporcalento* (sporco). L'uso di una *koinè* interdialettale padano-veneta era propria dei giullari e rispondeva all'esigenza di farsi capire sulle diverse piazze frequentate. Lo stesso contrasto di Ciullo/Cielo d'Alcamo ne costituisce un esempio.

[41] Fo 1977b, p. 39. Traduzione: « ...lo porterò a pascolare e gli farò imparare a mangiare l'erba in modo che sembrerà assomiglierà (sarà) per tutti un pecorino... ».

apertura, invece, sono in scena due soldati, che vengono caratterizzati, mediante il dialogo, nella loro opposta sensibilità: uno non ha alcuna perplessità nell'eseguire l'ordine della strage, mentre l'altro è disgustato, ne prova ribrezzo. Fo ne approfitta per inserire una condanna in chiave satirica del militarismo, anzi del bellicismo. Sollecitato dalle domande ironiche del commilitone, il presunto "buon soldato" dice che in guerra, contro i nemici, non avrebbe problemi: « ...ag son le trombe che e sona, i tamburi che i pica e canson de bataja e i bei paroli d'i capitani a la fin!»[43]

Ai nemici si possono violentare le donne, uccidere il bestiame, bruciare le case e, perché no?, anche uccidere i bambini. Un ragionamento al quale l'altro soldato ha facile gioco nel contrapporsi: «E perché, in guera no i sont tüti inozenti? Cosa t'han fait e ti, quei? T'han fait quajcosa sti poveraz che at copett e at scani col sonar de trombe?»[44] Il "soldato buono" finirà ucciso da quello "cattivo" nel suo tentativo di proteggere il piccolo Gesù. I suoi "distinguo" tra violenza lecita (in guerra) e illecita (fuori della guerra) hanno decretato la sua morte.

Il brano ha un registo epico-tragico che ne abbraccia tutto lo svolgimento, per una volta senza concessioni e inserimenti comici o

---

[42] *Ibidem*. Traduz.: « ...Perché sarà più facile, a questo mio figlio, compare da pecora che non da uomo, in questo mondo infame!».

[43] IDEM, p. 33. Traduzione: « ...ci sono le trombe che suonano, i tamburi che rullano e canzoni di battaglia e le belle parole dei capitani alla fine!».

straniamenti, se non nella metamorfosi follia del bambino-agnello. E se, mentre nel dialogo tra i due soldati è d'obbligo individuare qualche ascendenza ruzantiana (ma del Ruzante più amaro e sconsolato), la *mater dolorosa,* che assume poi fino alla fine il ruolo di protagonista, ha innegabili connotati jacoponiani, che si riallacciano al discorso dei laudesi e delle sette para-eretiche. Sembra a Puppa che il monologo, in qualche passaggio, non sfugga «al rischio della mozione d'affetti, della ridondanza retorica»[45], ma l'affermazione non è del tutto condivisibile, in quanto l'immagine di quella donna in bilico tra follia e disperazione, il suo discorso dove il blasfemo assume le dimensioni di una disarmante umanità e perde ogni carattere di gratuita irriverenza, affrancano il brano proprio da quei pericoli segnalati dal critico.

3.4. IL MIRACOLO RIBALTATO.

Uno dei pochi testi, per i quali è possibile il confronto con l'originale e che testimonia una volta di più l'interesse di Fo per la figura del Cristo benefattore dei poveri, è la *Moralità del cieco e dello storpio.*

La fonte esplicita di questo brano è la *Moralité de l'aveugle et du boiteux,* che seguiva la rappresentazione del mistero di san Martino, così

---

[44] IDEM, p. 34-5. Traduzione E perchè, in guerra non sono tutti innocenti? Cosa t'han fatto a te, quelli? T'han fatto qualcosa quei poveracci che uccidi e scanni col suono delle trombe?».

come fu resa nel 1496 a Seurre in Borgogna (a sud di Digione) e come viene conservata dal manoscritto *fr. 24332* della «Biblioteca Nazionale» di Parigi. La *Moralité* è una farsa al limite del teatro religioso, un limite caratterizzato dal motivo parodistico dato dall'inversione paradossale del miracolo temuto e sfuggito dai due protagonisti dell'azione, un motivo per altro non nuovo alla tradizione leggendaria su san Martino. In antico i protagonisti erano due ciechi, ma dal Duecento, con Jaques de Vitry e la *Legenda Aurea* dell'italiano Varagine, la forma, alla quale attinge Fo, è quella proposta da André de la Vigne[46].

Gli astanti dell'antica rappresentazione, il Giudice claustrale e i Monaci, non compaiono nella riscrittura di Fo; del resto allo sviluppo del monologo non si richiede altro che la possibilità di sfruttare al meglio le suggestioni mimiche già contenute nel testo francese. Fo raffigura, dunque, in scena (in una delle sue *performances* più felici) un cieco e uno storpio che, incontrandosi, decidono di darsi vicendevole aiuto, supplendo ciascuno agli impedimenti dell'altro: il cieco porterà sulle spalle lo storpio, il quale a sua volta gli farà da guida e da "informatore". I due, durante il cammino finiscono per mischiarsi alla folla che, poco lontano, assiste alla passaggio di Cristo sotto la Croce.

---

[45] PUPPA 1978, p. 104.

Ma, come nella *Moralité*, e, a differenza di ciò che, semplicisticamente, si potrebbe ipotizzare, i due tentano di fuggire la vista del Cristo, temendo un probabile quanto inatteso miracolo: Storpio « ...I dise che se sto fiol de Deo ol gnise a pasar de chi loga, mi gneria miracolat d'un boto. e ti anca, a la misma manera... ».[47] Una reazione imprevedibile, quella dello storpio, che gela l'entusiasmo del cieco di fronte alle prospettive di un miracolo: una volta guariti, nessuno farebbe più loro l'elemosina, sarebbero costretti a trovarsi un lavoro e ad andare sotto padrone: Storpio « ...Penzaghe un poc, se davero ghe cata a tuti e doj la desgazia de ves liberadi di nostri desgrazi! D'un boto ag s'trovaríam in la condision d'es obligat a tor via un mestier per impoder campare»[48].

Non molte, come si vede, le differenze col testo dell'autore francese, e fondamentalmente l'implicazione politica che Fo inserisce per piegare l'aneddoto al proprio radicalismo ideologico viene mediata dal testo stesso, come spiega l'autore, con un intento asseverativo rispetto all'operazione repressiva dell'insegnamento scolastico[49]. Il miracolo, una volta avvenuto,

---

46 A. de la Vigne, *Moralité de l'aveugle et* du *boiteux* (trad. a.c. di D. Valeri) in AA.VV., *Teatro religioso nel Medioevo fuori d'Italia*, a.c. di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1949.

47 Fo 1977b, p. 47. Traduzione: STORPIO «.Dicono che se questo figlio di Dio venisse a passare da questa parte, io verrei miracolato di colpo... e tu anche, nella stessa maniera...».

48 IDEM, p. 47-8. Traduzione: STORPIO « ... Pensaci un po', se davvero ci capita tutti e due la disgrazia di essere liberati dalle nostre disgrazie! Di colpo ci troveremmo nella condizione di essere obbligati a prenderci un mestiere per poter campare».

49 IDEM, p. 40.

evidenzierà ancora come l'azione del Cristo-benefattore dei poveri venga neutralizzata da una società che si è data una struttura di potere ben lontana dalla dimensione egualitaria del messaggio cristiano-evangelico. Di qui la conclusione straniata: il cieco miracolato esulterà stoltamente, ignorando che quella guarigione lo ingloba in un sistema abberrante che sopprime ogni libertà e sfrutta a proprio vantaggio le fatiche del povero. È allo storpio che spetta la funzione di "coscienza" nell'evidenziare la dolorosa consapevolezza del cambiamento. Non dissimile la conclusione della *Moralité*, anche se l'acquisizione di coscienza dello storpio è reificata da una più banale intolleranza al lavoro.

La farsa originaria presenta un'alternanza molto vivace di battute realizzata mediante un dialogo serrato, che chiaramente viene dilatato nella trasposizione padana per permettere all'attore di gestire i cambi d'azione dall'uno all'altro personaggio. La novità da rilevare è che, nella stesura di Fo, l'intervento taumaturgico che scioglie e conclude l'azione non è più di san Martino bensì di Cristo: questa modifica conferisce al brano una maggiore coerenza con l'intero *corpus* di *Mistero buffo*.

Si è già detto come per Fo il Cristo, pur conservando la sua divinità, venga più volte rappresentato nella fisicità del dolore. Sarebbe semplicistico imputare tale scelta ad una presa di distanza laica dalla materia rappresentata: non è in ciò che si gioca la tecnica dello straniamento, che tende piuttosto a sottolineare in una visione profondamente fideistica il

legame del povero, del reietto, dell'escremento dell'opulenza di parte della società, con la divinità. Lo spiazzamento è nel gioco dialettico delle due figure rappresentate, nel loro porsi antitetico rispetto al mistero della Passione e nel gioco costante del *basso corporeo* che si sublima dell'oscenità e della ripugnanza[50] .

La struttura è semplice: è il racconto di una sofferenza del tutto umana segnata dal grottesco, dall'irriducibile senso del grottesco sublimato. È il gesto però ad imporre il senso. Il corpo di Fo si sdoppia nelle opposte fisicità dei due personaggi, per poi dar vita ad un "innesto brueghelíano": il cieco e lo storpio, carenti nel corpo e nella loro autonomia, possono conquistare una presenza scenica che è data dalla metafora della libertà. E' la libertà di non essere asserviti in un lavoro sotto padrone come sottolinea il testo: Storpio « ...Ol diavol g'habia a menarselo via... Dueva propri es tant malarvío sfortunat de ves vardat da quel inamoros?... Oj me mi... che 'm tocarà andar de sota a un padron a südar sangu per magnar... »[51].

Sembra, e chiaramente il significato del testo moderno travalica quello della *Moralité*, di assistere ad una presa di coscienza di un "corpo sociale" che, pur attraverso il paradosso del miracolo rifiutato, reclama un suo

---

[50] IDEM, pp. 44-48.

[51] IDEM, p. 53. Traduzione: «Il diavolo abbia a portarselo via... Dovevo proprio essere tanto maledetto sfortunato da essere guardato da quell'innamorato [uomo pieno d'amore]?... Ohimè... ché mi toccherà andare sotto a un padrone a sudar sangue per mangiare... ».

riscatto e difende una dignità che per effetto dello spiazzamento, l'*handicap* fisico garantisce, non compromette. Il gioco comico esalta il *basso materiale*, diventa cassa di risonanza per innumerevoli doppi sensi, in parte ripresi anche dal testo originario, di cui comunque si perdono totalmente le rime ricche, derivative ed equivoche e i *calembours*. Al nuovo autore non interessa conservare un rapporto di filiazione filologica, bensì di indirizzare la farsa sui ben noti binari concettuali, trasponendola nell'idioletto di base padana.

La polimorfia linguistica è evidente e non segue delle regole particolari, poichè la volontà di creare un'ipotetica lingua giullaresca « ...semantizzata dal gesto teatrale»[52] è il principio sul quale si basa l'intero *Mistero buffo*. Folena ha giustamente sottolineato l'artificialità del lessico, asservita però ad una comunicazione che sceglie un canale complessivo: la maschera, il moto del corpo del mimo, il roteare delle pupille, ogni sorta di prossemica. La comprensione è assicurata per qualsiasi destinatario e anche il riso e il testo conserva tuttora la sua efficacia, per quanto spoglio dell'agone politico che lo caratterizzava nelle rappresentazioni degli anni Settanta.

È stato concordamente sottolineato dai critici come questo strano miscuglio di dialetti settentrionali che Fo adotta in *Mistero buffo* metterebbe a dura prova qualsiasi linguista. L'idioletto ostenta fino all'estremo la

---

[52] FOLENA 1991, pp. 120 e sgg.

valenza drammaticamente comunicativa di chi non scivola nell'illusione della trasparenza data dal linguaggio "ufficiale". Si moltiplica e si ripete nell'esercizio, nella coazione e convoglia in se tutto ciò che gli capita. È il limite estremo della lingua.

Nella deflagrazione dei dialetti, nella latitanza del linguaggio-codice inteso come "gabbia grammaticale", Fo compie una scelta non del tutto originale formalmente, ma nuova nei contenuti, che tiene conto della tradizione buffonesco-istrionica italiana e non, e si inserisce in quel fecondo cammino del plurilinguismo. Crea una lingua irriverente, che sfugge alla codificazione linguistica (e dunque alle censure) e perciò impone una riflessione attenta sulla cultura orale e allo stesso tempo gioca nella sua irriverenza col passato la re-invenzione nella convinzione dell'autore che al dialetto, ormai oscurato, non si siano sostituite nella lingua "ufficiale" parole portratrici di cultura nuova, e nella speranza di segnare un limite più avanzato al paesaggio linguistico, inteso anche come geografia della lingua. Un limite estremo, si diceva, del tutto personale, ma non unico. La stessa indicazione di una base padano-veneta è insufficiente per una definizione, giacché i termini derivano non solo da aree geografiche diverse, ma anche da diverse aree sociali, quando non sono pure invenzioni (lo *slang* cittadino, la struttura della parlata contadina, la terminologia borghese, l'arcaismo e la pura fonìa). Ciò determina il fatto che l'idioletto di Fo presenti una struttura assolutamente originale, che va per giustapposizioni, ripetizioni, anche di

gag del repertorio teatrale farsesco più consumate. È opportuno sottolineare una distinzione – che negli anni e attraverso la varie rappresentazioni di *Mistero buffo,* è andata persa – tra questa lingua padano-veneta e il *grammelot* vero e proprio: la prima scrittura del testo e la successiva pubblicazione del 1969 indicano molto chiaramente il tentativo di Fo di creare una *koinè* di stampo giullaresco, come già detto, solo successivamente, e intorno alla metà degli anni Settanta Fo aggiungerà allo spettacolo nuovi monologhi, per i quali è impossibile una resa testuale e che si differenziano dall'idioletto per la loro quasi assoluta onomatopea[53]. Nel tempo le distinzioni critiche sono sfumate, forse anche per Fo, ma nella resa fonica i brani citati continuano a conservare un diverso *pattern* linguistico. Questa *lingua* vive per il *performance-text.*

Come si è detto, per l'idioletto, la frequenza di determinate parole diventa ridonanza, ripetizione, creazione di una forma. In un testo che rifiuta qualsiasi aggettivazione precipuamente letteraria, la considerazione sulla *parole* di Fo, intesa come assoluta, impegna la competenza del lettore totalmente. Risulta impossibile una valutazione che non tenga conto della resa fonica, e anche quando questa sia data, ugualmente impossibile è

---

[53] I brani in questione sono *Gramelot* (o *grammelot*) *di Scapino, Gramelot dell'avvocato inglese, Gramelot del tecnocrate americano, Gramelot della fame dello Zanni, Gramelot del vivere confezionati, Gramelot sulla morte del potere.* Nonostante manchino di riferimenti testuali alcuni di questi brani verranno commentati in fine capitolo. La successione riportata è quella cronologica di rappresentazione, l'analisi privilegierà le congruenze tematiche.

sciogliere il rapporto col testo. In definitiva la reinvenzione del linguaggio parte dalle matrici culturali più antiche: al narrare, alla fabulazione si aggiunge il repertorio linguistico dello spiazzamento verbale, appreso in anni di produzione farsesca. L'originalità e se si vuole la riuscita della *performance* sta proprio nell'attualizzazione del passato, forse accompagnata con un po' di sagace violenza, perchè diventi metafora del presente.

3.5 La soluzione giullaresca.

Il «concertato a più voci»[54] sottolineato dallo stesso Puppa come grande *performance* interpretativa della *Strage* degli innocenti è la grande istituzione che sta alla base della "novità" di *Mistero buffo*. Fo è in scena da solo per tutta la rappresentazione e, senza bisogno di scenografie e di costumi, interpreta tutte le parti e tutti i ruoli. La poliedrica abilità dei primi comici dell'Arte, anteriore alla specializzazione dei ruoli avvenuta nel Seicento, è recuperata dall'attore moderno, la cui maschera sa essere mobile, cangiante, sa rifrangersi in una moltitudine di personaggi, non importa se antichi o moderni, vecchi o giovani, maschili o femminili, creando

---

[54] Puppa 1978, p. 103.

un gioco illusionistico in cui il pubblico è regolarmente irretito. Fo preferisce in genere chiamare in causa i giullari come modello di questa recitazione polivalente, ma la Valentini ne rivendica la nascita quasi casuale, smentendone l'origine giullaresca: «l'affermazione successiva che quel tipo di recitazione è stata scelta perchè era quella che usavano i giullari medievali per trasmettere le loro irridenti *clowneries* è una delle tipiche giustificazioni a posteriori che Fo ha usato in una fase della sua vita, quella dai primi anni Settanta, in cui tendeva ad aumentare di dotte giustificazioni culturali ogni sua azione»[55]. Valentini attribuisce la soluzione mono-"attorale" all'intuito teatrale di Fo, intravedendovi l'incontro tra «la vocazione monologante del Fo del *Poer nano*, dei grandi comici della rivista italiana... con la passione civile e l'impegno politico»[56]. La tesi della Valentini innesta dunque un discorso di "continuità", o almeno di "ritorno alle origini", nella carriera di Fo, col rischio però che il ridimensionamento del modello giullaresco invalidi la linea concettuale dell'opera, assicurata invece dal presupposto che il giullare sia la voce del popolo, da quale è germinato con fini di rivalsa "politica".

Il principio che la "giullarata" sia il "giornale parlato" del popolo e che, al tempo stesso, sia una testimonianza autentica dell'esistenza di una cultura popolare non subalterna a quella dei ceti elevati ma anzi ad essa alternativa,

---

[55] VALENTINI 1977, p. 120.

rappresenta, a nostro giudizio, il collante ideologico che unisce i vari brani di *Mistero buffo*. Polemiche e discussioni non sono mai mancate, anche all'interno della stessa cultura di sinistra, intorno all'origine della cultura popolare[57]: ma Dario Fo ha sempre mantenuto ferme le sue convinzioni circa l'originalità genetica della cultura popolare rispetto a quella aristocratico-borghese[58]. Già nel 1966 nel programma introduttivo a *Ci ragiono e canto* apparivano queste affermazioni: « ...[è inesatto] parlare di cultura dei ceti popolari come se ne parla solitamente, ossia come qualcosa che sarebbe formato dai frammenti, mal amalgamati delle varie culture che sono state via via l'espressione delle classi egemoni succedutesi nella storia... Ci è parso più volte di trovarci dinnanzi... a una vera e propria "civiltà", a una cultura con una sua propria tradizione e delle proprie direttive di sviluppo, con un proprio modo di rielaborare ciò che assimila, e fornita soprattutto di una grande capacità di difesa dei propri valori, e di resistenza nei confronti di quella classe dominante»[59]. Ed è indubbiamente a questa fonte genuinamente popolare che Fo riconduce la contrapposizione archetipica, da noi già accennata in precedenza, tra Dio-padrone da un lato e

---

[56] *Ibidem*.

[57] Posizioni diverse hanno assunto in varie epoche critici come De Bartholomaeis e Pagliaro, da un lato e Croce e Contini, per citarne alcuni, dall'altro. Ma sia che si imposti la questione sociologicamente o letterariamente, essa rimane aperta, bisognerebbe forse postulare un principio discreto di osmosi tra le due culture.

[58] Per una serie di contributi importanti intorno alla questione cfr. C. Bermani, *L'altra cultura*, Milano, Edizioni del Gallo, 1970.

[59] MELDOLESI 1978, pp. 138-39.

la coppia Gesù-Madonna dall'altro, nonchè la conseguente caratterizzazione del Cristo-benefattore in termini puramente terreni (il Cristo dei poveri che aiuta i "poveri cristi"): di qui discende la derubricazione dell'evento miracolistico di evangelica derivazione da fatto soprannaturale ad *evento* magico-spettacolare, che richiede, in quanto tale, la presenza di un pubblico-testimone che ne proclami il successo. Il tutto, naturalmente, senza alcuna intenzione blasfema o demistificatoria (cosa che introdurrebbe un elemento intellettualistico) ma come attestazione dell'immaginario popolare che ricostituisce la figura del "figlio di Dio" in termini, al tempo stesso, di umanizzazione e di appagamento delle attese millenaristiche.

Il motivo spettacolare della prestazione miracolistica è alla base di due tra i brani più riusciti di *Mistero buffo*, vale a dire *Le nozze di Cana* e *Resurrezione di Lazzaro*, in entrambi il registro è completamente ribaltato rispetto alla *Strage*: al modulo tragico-epico di questa si sostituisce quello comico-grottesco, accentuato non pregiudicato (e per questo punto chi ha visto lo spettacolo non può che dare ragione a Puppa) dalla straordinaria bravura illusionistico-recitativa di Fo, che nel primo brano interpreta le parti contrapposte di un angelo e di un ubriacone ambedue decisi a raccontare il miracolo di Cana e nel secondo addirittura dà vita a una moltitudine di personaggi che affluiscono in un cimitero per assistere, dietro pagamento di un regolare biglietto d'ingresso al custode, alla replica quotidiana della resurrezione di Lazzaro.

Con *Le nozze di Cana* le due culture che Fo giudica alternative (quella "alta" e quella popolare) sono messe a contatto diretto attraverso le figure dei due personaggi in scena. Un arcangelo si rivolge al pubblico preannunciandogli il racconto di un grande miracolo, una "storia vera", ma viene subito interrotto da un ubriaco che viene a rovinare il solenne prologo con un esordio tutt'altro che lirico: «Anco mi voi contar... un'imbriagadura si dolza, una cioca belisima... »[60].

L'antitesi fondamentale tra i due protagonisti, rispettivamente, l'uno interprete di una visione, codificata e solenne, dei *vanzeli*, l'altro di una visione umanizzata e fisica, si alimenta fin dall'inizio di un vivace contrappunto linguistico: il linguaggio dell'angelo è sostenuto, quasi aulico, mentre quello dell'ubriacone ha la corposità del parlato mistico.

Tutti i tentativi dell'angelo di proseguire il racconto sono frustrati dalle continue interruzioni dell'ubriacone, il cui ricordo del miracolo di Cana è indissolubilmente legato al godimento di un'indimenticabile sbornia prodotta da un vizio senza uguali, giacchè creato dal figlio di Dio. Allorchè l'angelo, spazientito, lo minaccia, l'ubriacone, che già aveva cominciato a staccargli delle piume per divertimento, reagisce duramente minacciando di strappargli le ali e costringendolo alla fuga. Ora l'ubriacone può fare indisturbato la "sua" narrazione dell'evento di Cana. La famiglia degli sposi è preda alla

---

[60] Fo 1977b, p. 61. Traduzione: «Anche io vi voglio raccontare... una ubriacatura

disperazione perchè ha scoperto che il vino si è inacidito. Ma ecco che arrivano, in ritardo. in quanto "invitati di riguardo", « ...un giúine, un zúvine, un certo Jesus, vün de ghe dígono... fiol de Deo, de sovranome... incupagnat de la sua mama, vúna de ghe díghen la Madona»[61]. Irresistibile la scena della famiglia disperata, con il padre della sua sposa che picchia la testa sul muro (e continuerà a farlo, perché non lo avvertiranno del miracolo...) e lo sposo intento a bestemmiare. Il soave sorriso di Gesù introduce subito un elemento rasserenatore e l'ubriaco lo sottolinea con una gustosa iperbole popolaresca: « ...un suriso inzí dolzu, ma inzí dolzu in sü sti làver, che se nu te stavet atentu, par la cumusiun, te se stacava i rudeli di genöcc e tumburlaven süi ddón dei pie»[62]. Alla vista delle dodici secchie d'acqua richieste da Gesù l'ubriaco si sente male, ma presto le sue narici percepiscono l'odore familiare del vino: il miracolo è avvenuto. E che vino! All'assaggio, l'intenditore sbotta in una descrizione che è un trionfo di scoppiettanti allitterazioni onomatopee: « ...che vin!... Bucat apena, amareul in tul funt, un frizzich frizzantin, saladín in tul mezz, c'ol mandava

---

così dolce, una ubriacatura bellissima».

[61] IDEM, p. 63. Ancora un esempio di abbinamento sinonimico è la coppia *giúine-zúvine* per "giovane". Traduzione: « ...un giovane, un certo Gesù, uno che gli dicono (lo chiamano)... figlio di Dio, di soprannome... era accompagnat dalla sua mamma, una che le dicono (la chiamano) la Madonna

[62] IDEM, p. 65. Traduzione: « ...un sorriso così dolce, ma così dolce su quelle labbra, che se non stavi attento, per la commozione, ti si staccavano le rotelle(rotule) dalle ginocchia e tombolavano(cadevano) sui ditoni (alluci) dei piedi».

stralüzz de garanza, di barbaj da par tüt, senza fiuir né bave, tri an de stagiunadüra al manco, anata d'ora!»[63].

A questo punto si rivela il Cristo dei poveri, interprete della loro filosofia di vita: sale sul tavolo, invita tutti a bere e a divertirsi, convince persino la madre ad assaggiare quel vino, fa decollare la festa. Il finale è tutta una tirata biblico-enologica dell'ubriacone, per il quale Adamo, se avesse conosciuto il vino, non avrebbe commesso il peccato originale lasciandosi tentare dalla mela, o tutt'al più la avrebbe trasformata in sidro! E, di conseguenza, il Paradiso sognato dall'ubriaco sarà formato da enormi bicchieroni di vino in cui i beati sono immersi interamente perchè bevono senza il fastidio di dover alzare il braccio.

3.6. La spettacolarizzazione del sacro.

L'esibizione miracolistica si trasforma in un vero e proprio *show* nella *Resurrezione di Lazzaro*: tutto l'episodio sembra ricalcare i canoni dello spettacolo circense, prima l'afflusso al cimitero con il custode che impone a ciascuno di pagare l'ingresso facendo però tariffa ridotta ai

---

[63] *Ibidem*. Traduzione.: « ... che vino! ... Abboccato appena, amarognolo nel fondo, un poco frizzantino, salatino nel mezzo, che mandava luccichii (rosso) di garanza, bagliori dappertutto, senza fiori né bave, tre anni di stagionatura almeno, annata d'oro!».

bambini, poi la contesa per assicurarsi i posti di prima fila, con le rimostranze dei più bassi che vorrebbero passare avanti, quindi la vendita di sardelle «che fanno resuscitare i morti»[64], il fitto delle sedie, l'impazienza degli spettatori che mugugnano per la lunga attesa, infine l'arrivo del Cristo-*showman* con tutto il suo seguito. L'apertura della tomba, induce in alcuni scetticismo, dato il gran puzzo che ne fuoriesce. Si fanno scommesse. Alla fine il miracolo riesce. Chi ha vinto la scommessa esulta. La gente acclama Gesù e, nel frattempo, qualcuno si accorge di essere stato derubato. Qui sono davvero troppo evidenti i riferimenti alle caratteristiche di certi spettacoli che prevedono l'afflusso di folle (pensiamo non solo al circo, ma anche allo stadio), per non smascherare le manipolazioni e le intenzioni estemporanee operate da Fo sul prototipo medievale. Resta valido l'assunto di fondo, cioè quello di rivendicare la paternità popolare del Cristo manovrato, benchè la continua ricerca dell'effetto comico renda meno evidente il sottofondo ideologico e trasformi il pezzo in uno *sketch* teatralmente divertente e originale ma poco correlato con l'insieme della rappresentazione.

3.7. AGLI ALBORI DELLA COSCIENZA DI CLASSE.

---

[64] IDEM, p. 100.

Il punto più estremo a cui si spinge Fo nella sua operazione di riscoperta (o meglio di re-invenzione) di una coscienza di classe del mondo medievale[65]si ha nei due brani relativi alla *Nascita del giullare* e alla *Nascita del villano*. Abbiamo già osservato che l'individuazione della funzione del giullare come veicolo di una cultura popolare autonoma stia alla base di tutto l'impianto concettuale di *Mistero buffo*. Ma l'operazione, per riuscire, deve salvaguardare l'identità, per così dire, "politica" del giullare, rivendicandone l'origine di classe e sottacendone la funzione di mediazione tra i diversi livelli culturali che la categoria giullaresca in prevalenza assunse. Gli studi del Camporesi, in particolare, hanno dimostrato – al di là delle condanne ufficiali e degli ostracismi dichiarati da parte delle gerarchie ecclesiastiche – la stretta commistione in occasione delle ricorrenze religiose, tra rappresentazione sacra e profana, almeno fino all'epoca precedente il Concilio di Trento: « ...dove giungevano i giullari, lì accorreva la gente. Nei luoghi delle loro esibizioni il senso della vita cambiava ritmo e dimensione, la farsa prendeva il posto del dramma, lo *joculator*, il *comicus*, detronizzavano il *tragicus*»[66]. In quelle occasioni

---

[65] A questo proposito Puppa parla di un «ribellismo disorganizzato, senza matrice di classe» (PUPPA 1978, p. 99). Più o meno sulla stessa linea convergono nei loro studi il Cardone, il Nigro, il Folena. Non si deve comunque dimenticare che l'operazione di Fo, per quanto ideologicamente surrettizia, è teatralmente valida.

[66] P. Camporesi, *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età* moderna, in AA. VV., *Storia d'Italia,* Annali IV, Torino, Einaudi, p. 100.

potentes e *infames* familiarizzavano in una festa collettiva che poteva giungere perfino allo scambio di ruoli a fini ludici.

«La supposta monolitica "seriosità" della Chiesa e dell'apparato di potere feudale, alla quale la cultura popolare avrebbe contrapposto un "secondo mondo" e una "seconda vita"... non regge alla prova dei fatti»[67]. E per Puppa « ...la separazione netta tra le due culture è un procedimento adialettico e approssimativo, integralistico, che mostra... una retorica semplicistica: questo entusiasmo apodittico, profetico, matrice forse del suo futuro allineamento in posizioni più radicali, mostra di credere all'esistenza di una coscienza di classe in anticipo rispetto alla rivoluzione industriale e alla formazione storica del proletariato»[68] Tutto ciò rende attaccabile Fo sul piano della attendibilità storico-filologica, ma non può mettere in discussione in alcun modo la validità complessiva dell'operazione dal punto di vista teatrale. Il teatro si fa a sua volta mediatore di un messaggio ideologico e moralistico proprio perchè il fabulatore-illusionista Fo capta l'attenzione del suo uditorio grazie alla magmatica esuberanza della recitazione, per cui il pubblico nemmeno per un attimo si interroga sulla esattezza filologica dei testi che gli vengono proposti e partecipa con la sua immaginazione alla versione sulla scena di un Medioevo artificiale e suggestivo al tempo stesso.

---

[67] IDEM, p. 101.
[68] PUPPA 1978, pp. 99-100.

È in questa chiave che vanno intesi i due testi di cui si diceva prima. Per la *Nascita del giullare*[69] il motivo fondamentale è la genesi del futuro *joculator* dall'intervento miracolistico del solito *poer Crist*, che vuol dare così una voce, anzi una « ...lengue 'me 'na lama» (lingua come una lama)[70], al villano trasformandolo in giullare, parchè la adoperi «contra i padroni... parché i altri i capissa, parché i altri comprenda e parché i altri i poda rigolar»[71]. È dunque un vero e proprio programma politico che il "Cristo dei poveri" progetta a fini di riscatto degli oppressi. Il villano narra in prima persona la sua vicenda: ha lavorato e reso fertile con grande fatica una terra che nessuno voleva perchè ritenuta incoltivabile. Il padrone se ne accorge e cerca di sottrargliela prima offrendogli denaro, poi facendo intervenire, con consigli "interessati" e velate minacce, il prete e il notaio, infine violentandogli la moglie sotto gli occhi suoi e dei figli. Il contadino non cede. La moglie è costretta a fuggire per vergona, i figli muoiono di stenti, il padrone fa devastare i seminati e bruciare la casa. Spinto alla disperazione, il contadino sta per impiccarsi, ma ecco che arriva « ...vün co'na facia smorta, cui ogi grosi... »[72] che gli chiede da bere: « ...g'aveva una facia de pover

---

[69] Fo dice di aver tradotto in lombardo questo testo da un originale siciliano, rinvenuto nella biblioteca di Ragusa anche se il pezzo lega la propria origine all'oriente. Si conosce un'altra versione del brano senza datazione e in frammenti, in lingua bresciano cremonese, sempre a detta di Fo (V. Fo 1977b, p. 79 e sgg.)

[70] IDEM, p. 81.

[71] *Ibidem*, p. 81. Traduzione « ... perchè gli altri capiscano, apprendano e si possano regolare».

[72] IDEM, p. 79. Traduzione: « ...uno con una faccia pallida, con gli occhi grandi».

crist»[73] (ritorna l'abituale ambivalenza della definizione). Il villano sospende l'auto-esecuzione per rifocillare l'ospite, che gli si rivela, lo loda per la sua resistenza al padrone, gli preannuncia un dono con il quale potrà « ...schisciare sti padrun, e i previti e tüti quei che va inturna, i nodari, i avogador... »[74]. Così è sancita non solo la nascita del giullare, ma anche la sua destinazione politica, di classe. L'arma sarà la lingua, lo strumento sarà l'ironia, la messa in ridicolo, la *jocatio*: «Che no è che col rídare ch'ol padron ul s'fa sbragare, che se i ride contra i padron, ol padron, da montagna ca l'è dijen colina e peu niente ca se move... »[75]. Così si ricompone la maschera del Cristo-Arlecchino, e la polemica sociale realizzata mediante la satira e la comicità scoprono sotto le vesti del giullare medievale l'immagine più congeniale alla pluri-maschera di Fo.

L'altro brano, di cui si è detto, la *Nascita del villano*, viene presentato nell'introduzione come un pezzo di un famoso giullare: Matazone da Caligano (o Calignano: un paese vicino Pavia) ricostruito «mettendo insieme vari frammenti, per dare maggiore continuità e logica al testo»[76]. In realtà è uno dei testi più manipolati da Fo, e, a giudicare dai risultati, non tanto per

---

[73] *Ibidem.*

[74] IDEM, p. 81. Traduzione: « ...schiacciare questi padroni, e i preti e tutti quelli che gli stanno intorno (a loro), i notai, gli avvocati, ecc... ».

[75] *Ibidem.* Traduzione «Che non è che col ridere che il padrone si fa sbracare, che se si ride contro i padroni, il padrone da montagna che è diviene collina, e poi più niente».

[76] IDEM, pp. 82-3. Il testo di Matazone: *Nativitas rusticorum*, o *Detto dei villani*, datato al principio del Quattrocento, di incerto autore pavese, si può leggere in *Il teatro italino dalle origini...*,cit., pp. 36-44, secondo la lezione del Contini, *op. cit.*, pp.789-801.

gli addotti motivi di chiarezza, quanto per accentuarne gli elementi parodistici, rendendo indiscutibile la lettura straniata, sulla quale la critica ufficiale è tuttora perplessa. Il brano racconta che il villano nacque dal peto di un asino per volontà di Dio, il quale volle esaudire la richiesta dell'uomo di avere qualcuno a lui subordinato come le bestie, ma capace di fare quei lavori campestri che le bestie, non sono in grado di fare.

Appena nato, il villano viene tempestato di pioggia e sommerso nel fango perchè si abitui alla vita dura cui è destinato. Dopodichè l'angelo del Signore va dall'uomo e gli dice: « ...ti, da sto momento, ti serà patron e magior e lu vilan minor... »[77]. Segue l'indottrinamento da parte dell'angelo, all'uomo, per favorire lo sfruttamento cinico e bestiale del villano che, data la sua nascita, non ha alcuna dignità; per ogni mese dell'anno vengono indicati i lavori che egli dovrà eseguire e le prestazioni che dovrà fornire al cavaliere o padrone. In verità il testo è talmente duro che riesce difficile pensare a qualcosa di diverso da una parodia, benché da parte di alcuni critici venga ricondotto al *tòpos* della "satira del villano" di derivazione francese e ampiamente attestato nella letteratura italiana fino almeno a tutto il Cinquecento. Una collazione parziale del manoscritto originale di Matazone con la versione di Fo è stata già abbozzata dal Folena per dimostrare l'opera

---

[77] IDEM, p. 87. Traduzione: « ... tu da questo momento sarai padrone e maggiore e, lui, villano minore... ».

di reinvenzione di Fo, nella trascrizione del secondo[78]. In effetti si tratta di vere e proprie aggiunte che in alcuni casi riconvertono in forme caricaturali la satira, mettendo in ridicolo i consigli dell'angelo tesi a ribadire i "diritti" del cavaliere, come quando si riferisce all'*interesse* per le *belle fiole*: «Le belle fiole sane, / n'importa se vilane, / fale balar distese / contì per tutto ol mese./ Das po' che at 'gnirà noiosa / daghela al vilan in sposa, / in sposa già impregnida / che no'l debia far fadiga»[79].

Si tratta dunque di vere e proprie interpolazioni, con le quali Fo conferma la sua linea fondamentale, già più volte verificata, della rivendicazione al giullare medievale di un'identità popolare e di una coscienza di classe: tale, infatti, è il Matazone che esce dalla rivisitazione di Fo, al punto che un testo, come si è detto, ancora controverso nella interpretazione può diventare la più incisiva satira antipadronale di tutto lo spettacolo, e, addirittura, ospitare in una pausa della recitazione, una *gag* sulla regolamentazione varia dei servizi igienici in alcune fabbriche del Nord![80].

---

[78] FOLENA 1991, p. 121.

[79] FO 1977b, p. 93. Traduzione: «Le belle figliole sane, / non importa se villane, / falle ballar distese / con te per tutto il mese. / Quando poi ti verrà a noia / dalla al villano in sposa, / in sposa già piena (incinta) / che non debba far fatica./».

[80] IDEM, p. 87 e sgg.

3.8. CHIESA DEGLI UMILI E CHIESA DEI POTENTI.

La lunga introduzione a Bonifacio VIII ci presenta Fo intento ad "impartire" al suo uditorio una "lezione di controstoria" medievale: partendo da Jacopone da Todi (nella posizione accovacciata che questi fu costretto ad assumere in carcere, l'attore "improvvisa" una *gag* mimica) e, parlando di Gioacchino da Fiore, Segalello da Parma, fra' Dolcino, egli descrive i movimenti ereticali, quali catari, comunardi , ecc., accorpandoli in un'unica identità di lotta contro la Chiesa ufficiale e le classi egemoni che ne costituirono il sostegno in nome di un egualitarismo radicale in cui gli elementi di derivazione evangelica sconfinano decisamente dagli ambiti religiosi rivedendo la sfera politica. Si delinea così come osserva Puppa: un « ...paese di cuccagna rivisitato da un socialismo evangelizzante premarxiano»[81]. Naturalmente la "lezione", che tende anche a smascherare le opinioni della storiografia ufficiale, è a sua volta una semplificazione e non manca di tendenziosità: il fallimento dei movimenti ereticali è infatti imputato solo alla repressione violenta della Chiesa, per cui « ...occorre sottolineare come la rievocazione non offra un'analisi dialettica e problematica del perchè della sconfitta»[82]. Nessun accenno è fatto sul carattere disorganizzato, improvvisato, frammentario di quei movimenti, nè

---

[81] PUPPA 1978, p. 113.

sulle loro peculiarità, che rendono difficile la *reductio ad unum* di quelle diverse esperienze, e nemmeno sul fatto che il pauperismo fu un fenomeno molto variegato che operò sia all'interno che all'esterno della Chiesa[83]. Ma non si deve dimenticare che il didatticismo di Fo – dati il luogo e il destinatario – è quanto meno irrituale e ha una sua funzionalità particolare proprio perché conserva la sua dimensione di *recita* e di *spettacolo* all'interno del quale si giustifica l'evidente preconfezionamento ideologico delle varie parti della rappresentazione. Ciò che preme a Fo è in fondo dare un ulteriore conferma dell'antinomia tra morale evangelica e struttura della società, e quindi tra il messaggio originale del Cristianesimo e la deformazione attuatane dalle gerarchie ecclesiastiche. A questo fine risponde il brano su Bonifacio VIII, che non a caso si conclude in un diretto scontro verbale tra il potente pontefice e Gesù. Il pezzo è tutto "interpretato" da Bonifacio, attraverso le sue parole e i suoi gesti, si intuiscono le parole e i gesti degli altri personaggi (il valletto, il frate prigioniero, lo stesso Cristo). Visto in teatro, è un autentico pezzo di bravura di Fo che con la sua mimica e la sua recitazione evoca nello spazio scene, persone e oggetti, dà vita a fatti e situazioni, ma il tutto filtrato attraverso la visione straniata di Bonifacio. Questi è rappresentato nell'atto di procedere alla propria solenne

---

[82] *Ibidem.*

[83] Su questo punto lo stesso Puppa rimanda a C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, vol. I, Torino, Einaudi, 1980, pp. 603-70.

vestizione con i paramenti papali, mentra accompagna l'azione con un canto di origine catalana sul Giudizio Universale: il contrasto stridente tra il contenuto ammonitorio del canto e la cura vanitosa con cui Bonifacio procede alla vestizione genera un effetto comico che si rifrange per tutto il brano.

Completata la vestizione, Bonifacio vede Gesù con la Croce in spalla e resta stupefatto: «Guarda guarda... orcu... com a l'è cunzad... desgrasiò! Adess cumprendi perché ol ciamen "pover cristu"... »[84]. Poi pensa, con furba diplomazia, che è meglio per lui aiutare Cristo a portare la Croce, affincché la gente creda alla bontà del papa. Ma Gesù non lo riconosce. Allora Bonifacio ordina al chierico di togliergli gli orpelli: « ...No far vedere che go i aneli... No far veder roba che sbarlüssega... oh a l'è gotico tremendo quelo! A l'è un originalum... Cosa vo', l'è mato!»[85]. Per dimostrare la falsità delle accuse sul suo conto, si fa portare un frate prelevato dalla prigione e lo bacia, cercando di celarne il disgusto. Ma quando tenta di prendere la Croce, Gesù gli assesta una pedata. Qui scatta la reazione di Bonifacio, vero dominatore della situazione. Cristo è investito dagli insulti del suo vicario, il quale, a sfida, prorompe nel suo programma edonistico per festeggiare la Crocifissione: « ... ca incoo giüsta am voj,

---

[84] Fo 1977b, p. 117. Traduzione: «Guarda guarda... orco... com'è conciato... disgraziato! Adesso capisco perchè lo chiamano "povero cristo"... ».

ciucare, a voi torme lo plaser de balare... balare! andà de pütane! parché sunt Bonifax a mi... »[86]. Poi esce (*tronfio e impettito*) cantando di nuovo il canto escatologico.

AL JORN DEL JUDICI
PARRÀ QUI AVRÀ FET SERVICI [87]
UN REY VINDRÀ PERPETUAL
VESTIT DE NOSTRA CARN MORTAL
DEL CIEL VINDRÀ TOT CERTAMENT
. . . . . .
. . . . . .

L'uscita trionfale del pontefice segna la ricorrente vittoria della reazione, e del resto Bonifacio più che personaggio storico è qui proiezione universale di un modello storico: è il prototipo di tanti papi conservatori o reazionari che Fo vede succedersi sul trono di Pietro. Non per nulla questo è probabilmente l'unico brano di *Mistero buffo* costruito per intero da Fo, forse traendo spunto dal canto pseudo-catalano, che Bonifacio stravolge a suo uso trasformandolo da annuncio di giustizia a strumento minatorio finalizzato alla gestione del "potere". Così il finale a tutto vantaggio di Bonifacio impedisce l'eventuale risolversi dell'azione in un lieto fine, mantenendo inalterata l'attualità e la necessità del messaggio politico.

---

[85] *Ibidem*. Traduzione: « ... Non far vedere che ho gli anelli... Non far vedere roba che luccica... oh è un fissato tremendo, quello! Un originalone... Cosa vuoi, è matto... ».

[86] IDEM, p. 119. Traduzione.: « che oggi giusto mi voglio ubriacare, voglio togliermi il pacere di ballare... ballare! Andare a puttane! Perché sono Bonifacio, io... ».

[87] *Ibidem*. Traduzione: « ...il giorno del giudizio \apparirà colui che ha creato tutto \ verrà un re eterno \ vestito di nostra carne mortale \ verrà dal cielo certamente... ».

3.9. DAL GIULLARE AL *FOOL*.

Fra i cosiddetti *Testi della Passione*, che costituiscono l'ultima sezione di *Mistero buffo*, due hanno per protagonista il matto, il *fool*, ritenuto tale per la sua logica disarmante e per l'assoluta fedeltà della parola al pensiero e al sentimento, al di fuori delle grandi e piccole ipocrisie che caratterizzano la cosiddetta "normalità". I due brani in questione formano in realtà un *continuum* idealmente identificato dal triangolo Matto-Morte-Cristo che ne costituisce il motivo ispiratore, mentre gli altri personaggi (gli avventori della locanda e l'ostessa in *Il matto e la morte*, i soldati-carnefici in *Gioco del matto sotto la croce*) fanno non solo da contorno ambientale, ma costituiscono un esempio appunto di quella presunta "normalità" di cui si diceva: è "normale", infatti, per i compagni di gioco dell'osteria temere la Morte e fuggirne la sua vista, laddove il Matto dialoga con lei, la corteggia, la lusinga, la convince a concedersi a lui nella speranza di distrarla dal suo vero scopo, che è quello di prendersi Cristo; ed è altrettanto "normale" che i soldati obbediscano all'ordine di crocifiggere lo stesso Gesù eseguendo accuratamente il "lavoro" e anzi sottolineandone le varie fasi con crude osservazioni e, talvolta, con una punta di sarcasmo. Il Matto, al contrario, continua nel suo tentativo di salvare il *fiol de Deo* fino ad arrivare al punto

di "comprare" la salvezza del Crocifisso con i soldi vinti a dadi agli stessi crociatori e con i trenta denari di Giuda ritrovati in un cespuglio di rovi. Ma si trova di fronte a un Gesù "più matto di lui", che rifiuta di essere salvato: « ...e par quel razon donca! P'ol sacrifizi? Se te diset cos'è? Ol salvamento? La redenzion... cos te straparlet cosa? O poveraz! asfido mi... at g'ait la fever... sent'me te bujet... »[88]..

Emerge, ora, il pessimismo di Fo, specialmente riguardo alle rivoluzioni ideali che non riescono a sovvertire l'ordine sociale esistente. Il Matto sa, (lo ha appreso dalla Morte durante il convegno amoroso) che quel sacrificio sarà inutile, che gli stessi «mandatari ideali della crocifissione»[89](vescovi, signori, militaristi, menzionati prima nel canto di scherno dei crociatori) non solo continueranno a detenere il potere, ma anzi faranno di più: trasformeranno l'Uomo in Croce in una statua d'oro e brillanti, perfino le gocce di sangue si cambieranno in «una sfilza di rubini sbarluscenti... e tüto quest a ti, che t'hait sgulat a parlag d'la povertà»[90]. Il Cristo sanguinante e dalle ossa slogate metamorfizzato in una sorta di idolo prezioso è come l'emblema di quella Chiesa ricca e potente, alleata con gli altri ricchi e potenti della Terra, sovvertitrice e adulteratrice dell'autentico messaggio

---

[88] IDEM, p. 157. Traduzione: « ...e per quale ragione? Per il sacrificio? Cosa dici? Cosa? Il salvamento? La redenzione... Che cosa straparli? Cosa? O poveraccio... sfido io... hai la febbre... senti come scotti... ».

[89] PUPPA, 1978, p. 116.

[90] FO 1977b, p. 157. Traduzione: « ...e tutto questo a te, che ti sei sgolato a parlare loro della povertà».

cristiano, che Fo è venuto delineando per tutta la rappresentazione. Ma la Chiesa farà di più: permetterà che quella immagine di Croce venga adoperata come simbolo di violenza e di sopraffazione: «...la picheran in da par tüto: sora ai scudi, sü e bandere de guera... sü e spade a copar zente... a copare parfin in d'ol nome de ti... »[91]. Il Matto-profeta in effetti ha ridotto tutta la questione in termini storici e umani, ha dato ad essa connotati pratici, addirittura fisiologici; la stringatezza logica del suo ragionamento preclude la via a qualsiasi prospettiva escatologica. Attraverso le sue parole s'intendono le ragioni avanzate da Cristo per il suo sacrificio, si capisce che viene considerato necessario anche se utile alla salvezza di un solo uomo: ma si capisce anche che quel linguaggio metastorico risulta incomprensibile al Matto. La visione di Fo è ribaltata di simmetricamente rispetto ai canoni tradizionali. Salendo sulla Croce nella prospettiva di una giustizia oltremondana il Cristo di Fo sembra allontanarsi dagli uomini, sembra vanificare quella sua stessa immagine di *pover crist* che nei testi precedenti aveva campeggiato. Non a caso il Matto ricorda entusiasticamente la cacciata dei mercanti dal tempio, cioè un intervento diretto, anche fisico, contro i suoi nemici ideali. Quella era la via, secondo il codice ideologico di Fo, che traspare nella battuta finale: « ...Pica', pica' tüti, l'era ol to mestè, tüti quei che fon mercat in gesa: lader, balos, impustur e fürbacioni: foera,

---

[91] *Ibidem*. Traduzione: « ...la pianteranno dappertutto: sugli scudi, sulle bandiere da

picà, picà!»[92] e sotto la maschera del matto si intravedono quelle del villano-giullare, del prete pauperista, del Cristo-Arlecchino, e di tutti i personaggi su cui Fo esprime il segno indelebile della sua visione di classe.

3.10. IL DRAMMA DI UNA DONNA.

Quanto si è appena detto trova un'eccezione per i *Testi della Passione* che hanno per protagonista la Madonna. *Maria viene a conoscere della condanna inflitta al figlio e Maria sotto la Croce* sono infatti come i due tempi di un'unica Sacra Rappresentazione in cui il Mistero della Crocifissione è tutto svolto dal punto di vista della *mater dolorosa*. La figura della Vergine è del tutto umanizzata, spogliata di ogni elemento dottrinario, rappresentata in una dimensione popolare, terrena, di donna che non accetta il suo ruolo di *mater Dei* perchè non può comprenderlo, perchè quel figlio lo ha generato lei, perchè ora il messaggio dell'angelo dell'Annunciazione le sembra quasi una beffa: « ...Ohj! Gabriel... te set 'gni a dime che saria gnü Rejna mi... e beata, jucunda a cap de toeti i doni. Vàrdum, vàrdeme chí loga me sont a tochi e sberlüsciada, l'ultima dona al

---

guerra... sulle spade, per uccidere gente... uccidere nel tuo nome... ».

[92] IDEM, p. 159. Traduzione: « ...Bastonare, bastonare tutti, tutti quelli che fanno mrcato in chiesa, ladri, truffoni, impostori e furbacchioni. Fuori, bastonare! Bastonare!»

mundo me sont discoverta...!»[93]. L'arcangelo è investito con l'epiteto di *malongnon* (truffatore). Nel primo brano la Madonna è attratta, come per un presentimento, dalla folla tumultuante che assiste al passaggio di tre condannati alla Crocifissione. Altre donne (Giovanna, Amalia, poi la Maddalena) cercano di distogliere la sua attenzione, di portarla via. Ma sopraggiunge Veronica che mostra il fazzoletto dove miracolosamente è rimasto impresso il volto di Cristo. L'istinto materno è espresso soprattutto nella inspiegabile attrazione che la Vergine prova verso la scena del passaggio dei condannati che si svolge poco lontano: «No g'ho fame a mi... no ghe descovro la reson... ma m'è gnit a doso un strencio de stomego... bisogna proprio che vaghi a vedar cos' l'è ca va, a là in funda... »[94].

Ma il tratto più vivo dell'umanizzazione di Maria si fa, a nostro giudizio, poche battute prima, là dove la madre disegna progetti matrimoniali per il figlio e accarezza per sé il sogno di poter essere presto nonna. Nella convenzionalità, nella apparente banalità delle frasi pronunziate, c'è tutta l'identità umana e terrena di Maria: «Par mi, quela che lü ol scernerà, mi ag vurarò ben 'me fùdes la mia fiola... E ag speri tanto ca vegna prest quel dí...

---

[93] IDEM, pp. 166-67. Traduzione: « ...Oh! Gabriele... sei venuto a dirmi che sarei diventata Regina io... e beata, felice, in testa a tutte le donne! Guarda, guardami qui come sono a pezzi e sfottuta, l'ultima donna al mondo mi sono scoperta...!».

[94] IDEM, p. 143. Traduzione: «Non ho fame, io... non ne scopro la ragione... Ma mi è venuta addosso una stretta di stomaco... Bisogna proprio che vada a vedere cos'è che succede, là in fondo».

che ormai ol g'ha compit trentatrí ani... e l'è ora ch'al meta sü famegia...»[95]. E ancora: «Tanto me plazería averghe per casa di bambin so' de lü, de far ziogare, ninar... e darghe i vizi... e contarghe fabole... »[96].Tutto il pezzo è percorso da un'atmosfera angosciante, con elementi da tragedia popolare. L'angoscia si trasfonde, invece, in un dolore non più frenato nell'animo, ma gridato a piena voce, smisurato, nella seconda parte dell'azione: (*Maria sotto la Croce*); nel monologo la Madonna passa gradualmente dal dolore-stupore al dolore-delirio, attraverso una fase drammatica in cui tenta di montare sulla Croce per liberare Gesù. Qui il registro sembra elevarsi e si avvertono chiaramente gli echi jacoponiani del *Pianto della Madonna*, specialmente in due passi, dapprima dove Maria cerca di darsi una ragione di quell'ingiusto castigo inflitto a suo figlio: «Cosa ol 'veva fait, sto me tarloch, de véghel inscí a scann de fav tanto canaja con lü... »[97] (cfr. Jacopone: «com' essere porria, / ché non fece follia, / Cristo, la spene mia, / om l'avesse pigliato?»)[98]; quindi là dove esprime il desiderio di morire insieme con il figlio: «Fait che ne sofega insema matri e fiol e che ne mett imbrasat

---

[95] *Ibidem*. Traduzione: «Per me, quella che lui sceglierà, io le vorrò bene come se fosse una mia figliola. E ci spero tanto che venga presto quel giorno... che ormai ha compiuto trentatré anni... ed è ora che metta su famiglia... ».

[96] *Ibidem*. Traduzione: «Mi piacerebbe tanto averci per casa di bambini suoi,... di lui da far giocare, cullarli... e viziarli... e raccontar loro favole... ».

[97] IDEM, p. 163. Traduzione: «Cosa vi aveva fatto questo mio tontonole, d'averlo così in odio, da farvi tanto canaglie con lui?... »

[98] Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso...*, in *Letteratura Italiana delle Origini* (a c. G. Contini) [1970], Firenze, Sansoni ,1982, p. 208.

toecc e doj in una tomba sola»[99] (cfr. Jacopone: Ch'una aiam sepoltura, / figlio de mamma scura:/ trovarse en afrantura / mate e figlio affocato»)[100]. Nel secondo brano tra i personaggi che interloquiscono c'è anche Cristo (e anche questo può essere un elemento jacoponiano), ma le sue parole non spostano mai il baricentro dell'attenzione che rimane fisso sulla figura materna, la quale affranta va *in strambula,* cioè è come se parlasse nel sonno, per poi cadere a terra e tacere, o meglio, come dice in chiusura l'angelo Gabriele, per cantare la sua «canzon plangida sanza vose» («canzone piante senza voce». Quel doloroso, tragico silenzio fa da suggello a tutta la rappresentazione[101].

La recitazione è "imposta" con struggente durezza, per i monologhi di Maria, dalla Rame che, spoglia di qualsiasi vena surreale o straniata, interpreta il dramma della madre, che soffre carnalmente del distacco mortale dal figlio. Nessuna eroicità, solo il pianto di una donna disperata eppure forte del suo stesso dolore, unico argine alla pazzia, dove qui la pazzia ha il segno scuro dell'ingiustia e della estrema fisicità, è l'ultimo passaggio nella catena metaforica delle vicende dei "poveri cristi", è il segno laico di una resurrezione negata, di un riscatto che non si consuma in un "altrove" e non consuma il dramma liturgico.

---

[99] IDEM, p. 167. Traduzione: «Fa' che ci soffochino insieme, madre e figlio, che ci mettano abbracciati tutti e due, in una tomba sola».

[100] Jacopone da Todi, *op. cit.* p. 210-11.

3.11. IL *GRAMMELOT*.

Le diverse edizioni del testo hanno imposto una selezione dei monologhi, ma sembra opportuno, anche per un aggancio a quanto affermato a proposito delle differenze tra *koinè* e *grammelot*, l'esame di alcuni brani inseriti da Fo nelle rappresentazioni spettacoli degli anni Settanta. Il primo brano di cui si tenta l'analisi, (*grammelot* de) *La fame dello Zanni*[102], si collega al testo letterario in maniera topica: il motivo della fame, dopo quello della maternità è certo quello più presente nello spettacolo, nelle sue metafore di miseria, malattia e morte, ma in questo brano viene complicato dall'influenza onirica, che permette a Fo di "arrampicarsi" in una rappresentazione iperbolica, in cui lo Zanni sogna una mangiata pantagruelica, una *gran magnada* , dove prepara in un inesistente *paiolon,* posto su un fuoco altrettanto immaginario: polenta, uova, polli e ogni sorta di leccornie. L'intervento di Fo è nella creazione spaziale degli oggetti, che si impogono nella loro rarefatta fisicità al pubblico. Un vuoto-pieno scenico compensa il vuoto millenario dello stomaco del povero, in una

---

[101] Per i riferimenti cfr. Fo 1977b, pp. 169-71.

sferzante autoironia. Ma, improvvisamente la metafora si rovescia nell'antico *lazzo della mosca*, degli zibaldoni della Commedia dell'Arte. Lo Zanni, risvegliatosi, deluso e affamato, accortosi della presenza di una mosca la cattura e la mangia "pezzo a pezzo", come fosse cacciagione, anzi immaginando che lo sia e, potenza della suggestione o disperazione dettata dalla fame, si sentirà alfine sazio. Secondo Puppa: «Qui non c'è solo *disperazione*, ma anche ironia, anzi *autoparodia*. Il corpo che si gonfia e si mostra saziato... è un'immagine crudele... piena di pietà e di rabbia, con una *tensione di avvicinamento* e insieme di *straniamento* verso la situazione presentata»[103]

Nel 1976, dunque, Fo esplicita la sua ricerca di un linguaggio che sfuggendo a qualsiasi regola possa allargare le maglie del discorso del potere, creare una alternativa culturale e lo fa presentando a Roma per la prima volta Il *Grammelot detto di Scapino*[104]. Il problema di Fo, in quegli anni era soprattutto quello di evitare interruzioni censorie dello spettacolo e permettersi comunque di usare un registro satirico sulla situazioni politico-sociali. Questo aspetto si perde negli anni a vantaggio di una recitazione più complessa ma, forse, meno incisiva. Si preferisce così far riferimento, per i

---

[102] *La fame dello Zanni* è disponibile in audiocasseta: D. Fo, *Mistero Buffo*, vol. IV, Roma, «C.T. La Comune» maggio 1976; in videocassetta: D. Fo, *Monologhi da Mistero Buffo*, Milano, C.T.F.R., 1991.

[103] PUPPA 1978, p. 118.

commenti a questo brano e al successivo, alle registrazioni del 1976, appunto.

Fo ricorda che Molière, per evitare la censura di un suo testo[105], in cui, in una aperta critica alla «Confraternita del Santo Sacramento», si raccontava dell'"entrata in società" di un giovane, improvvisamente rimasto orfano del padre, ricco banchiere, pensò ad un *escamotage* per la messinscena. Un vecchio servitore del ragazzo, in origine il personaggio era un prete gesuita, avrebbe dovuto insegnare al giovane i "costumi" più idonei per succedere all'incarico paterno. L'esempio di "tartufismo" del servitore aveva provocato il veto della censura clericale, così Molière pensò di affidare la recitazione del personaggio al suo maestro: Scapino, che si sarebbe espresso in *grammelot*, unico linguaggio incomprensibile al potere. Nel prologo Fo spende ogni possibile spunto per far riferimento a personaggi politici, satireggiando sui loro difetti fisici, un tipo di satira, piuttosto immediata, che Fo negli anni Ottanta renderà più sottile, abbandonando la *gag* della camminata di Andreotti e della statura di Saragat, ormai troppo scontate.

Tornando al brano, Scapino-vecchio servitore consiglia ogni sorta di artificio al giovane, dalla tecnica del "vestirsi", a quella del comportamento

---

[104] Il brano è disponibile in audiocassetta in D. Fo, *Mistero buffo*, 1976, vol.1 e in videocassetta D. Fo, *Monologhi da Storia della tigre e Mistero buffo*, 1991, Milano, «Teatro lirico», produzione C.T.F.R.

in pubblico. Fo-Scapino mima enormi parrucche, mantelli impossibili, pizzi e merletti che, più che vestire, aggrediscono il corpo. L'intenzione del servo è quella di dare un aspetto quanto più morigerato al giovane suggerendogli anche l'abbandono di ogni forma di violenza sia verbale che fisica e il rifugio nella preghiera. Si vede come l'attacco al clero nella trasposizione linguistica venga conservato in pieno, permettendo a Fo di utilizzare le tecniche già sperimentate in *Bonifacio VIII*. Nel gioco mimico finale si vedrà Scapino recitare un finto processo, in cui l'imputato viene inesorabilmente condannato a morte, senza possibilità di difesa, ma con la scusante che la Legge deve sostituirsi alla violenza (dirà Fo, suggerendo un parallelo rischioso) *diretta*. Ancora Scapino dopo aver giustiziato il condannato, chiedendo perdono a Dio, si avvicina ad una balaustra, su cui sono deposte delle ostie, comunicandosi ripetutamente ma finendo poi col mangiare voracemente tutto ciò che è esposto sul balcone. Facile e fin troppo ovvio è il messaggio anticlericale che stigmatizza la chiusura del "pezzo", ma anche violento e iconoclasta.

E, infine, in funzione di "memoria", per non dimenticare le conquiste per i diritti umani che si ottennero non più di un ventennio fa, piace commentare

---

[105] Probabilmente Fo si riferisce alle diverse redazioni del *Tartufo*.

un altro monologo di Fo, in cui un avvocato inglese del 1600 deve difendere uno stupratore in sede processuale: *Grammelot dell'avvocato inglese* [106].

Anche questo è un pezzo legato alla Commedia dell'Arte nonostante la figura del leguleio, quale spunto per la satira, sia presente un po' in tutta la letteratura teatrale iglese del 1500/1600, come ricorda Fo nel prologo, citando anche fonti illustri quali Shakespeare. Il rapporto con la Legge, tema presente in molte delle commedie di Fo, si dilata in questo *grammelot*, in cui all'avvocato spetta inventare ogni arguzia e cavillo giuridico per salvare un giovane che ha violentato una donna di grado superiore al suo, per cui non ha potuto, come di consuetudine, gettare sul corpo della ragazza una congrua somma di sterline, al grido di: Viva la regina! E, dunque, rischia l'impiccagione.

Come commenterà l'accaduto l'avvocato, presentandosi tronfiamente ai giudici? Ma è ovvio, incolpando la ragazza! E, nel commento del brano, Fo si concede una giusta digressione, sottolineando come, per quanto ci si senta lontani da quei tempi, le scorie culturali siano dure a morire. Ora se si pensa a tutti i processi per stupro degli anni Settanta e Ottanta, che si conclusero con l'assoluzione dei violentatori, il monito dell'autore non diventa certo facile moralismo.

---

[106] Anche in questo caso il brano è disponibile in audiocassetta: Fo 1976, vol.I e in videocassetta D. Fo, *Monologhi da Fabulazzo osceno e da Mistero Buffo*, Milano, C.T.F.R. 1991.

CONCLUSIONI

La carriera di Fo è stata, e continua tutt'ora ad essere un itinerario, in cui ogni tappa ha sempre e coerentemente implicato quella successiva. Rivisitato in senso diacronico, quell'itinerario manifesta tutta la singolare linearità del suo sviluppo, fino a porsi come paradigma di un impegno d'arte e di cultura che, attraverso i vari "generi" di volta in volta sperimentati, non ha mai mancato di ambire al coinvolgimento del pubblico.

In tal senso il teatro di Fo è stato costantemente "politico", ed è una connotazione che non è stata sempre còlta certa critica, per lo più molto vigile intorno alle ragioni puramente ideologiche per celebrarle o demonizzarle a seconda dei casi e dei momenti. A questa chiave interpretativa si sostituisce il giudizio stesso di Fo che ha sempre ribadito una sua posizione scevra da intellettualismi di qualsiasi genere. Solo

accettando questa ipotesi si può cogliere appieno la validità delle sue esperienze le quali documentano l'evoluzione della sua produzione artistica secondo un "blocco strutturale" mai mutato.

Da questa prospettiva esegetica si è cercato di ritrovare, attraverso l'*excursus* biografico letterario dell'autore e lo studio della sua opera, i "momenti" di un "racconto teatrale" sempre *in fieri*. Il lavoro non pretende di essere esaustivo nè di definire le valenze di un "personaggio", la cui veste, sempre mutevole di autore-attore-regista, sembra essere fatta apposta per eludere qualsiasi tentativo di catalogazione o di interpretazione "totali".

APPENDICE PRIMA*

La produzione artistica di Dario Fo e Franca Rame.

Il dito nell'occhio

Rivista in due tempi di Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano.

Compagnia: Parenti-Fo-Durano.

Regia: Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano — *Composizioni mimiche*: Jacques Lecoq — *Musiche*: Vittorio Paltrinieri e Giustino Durano — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI:

Carlo Bagno, Wanda Benedetti, Marisa Cairanti, Antonio Cannas, Ignazio Colnaghi, Giustino Durano, Dario Fo, Florence Luchaire, Camillo Milli, André Jean Moign, Franco Parenti, Franca Rame, Aurora Trampus.

Prima: Milano, Piccolo Teatro, giugno 1953.

Repliche: 113.

Tournée: Durata tutta la stagione successiva, toccando numerose città italiane (Genova, Bologna, Torino, Firenze, Roma), con grande affluenza del pubblico.

I sani da legare

Rivista in due tempi di Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano.

Compagnia: Parenti-Fo-Durano.

Regia: Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano — *Composizioni mimiche*: Jacques Lecoq — Musiche: Fiorenzo Carpi[1] — *Scene e costumi*: Dario Fo.

---

* Per gli spettacoli fino al 1982 si fa riferimento al già citato testo di Marina Coppa e Roberto Nepoti.. Per la produzione cinematografica e televisiva, nonché per le regie, le notizie sono state riprese dai copioni di scena a cura di Franca Rame.

INTERPRETI:

Edo Cacciari, Antonio Cannas, Giancarlo Cobelli, Giustino Durano, Jole Fierro, Dario Fo, Graziella Galvani, Carlo Mazzone, Camillo Milli, Franco Parenti, Paola Pieracci, Luisa Rossi, Anna Sora.

Prima: Milano, Piccolo Teatro, 19 giugno 1954.

Tournée: Dopo le repliche a Milano lo spettacolo declina nel successo soprattutto in provincia.

Ladri, manichini e donne nude

Spettacolo di farse in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Fo-Rame.

Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — Scene e costumi: Dario Fo e Paolo Tilche.

INTERPRETI E PERSONAGGI:

NON TUTTI I LADRI VENGONO PER NUOCERE (pochade).

Antonio Cannas (*altro ladro*), Mimmo Craig (*uomo*), Dario Fo (*ladro*), Ennio Groggia (*Antonio*), Franca Rame (*donna*), Maddalena Schirò (*moglie del ladro*), Rosella Spinelli (*Anna*).

L'UOMO NUDO E L'UOMO IN FRACK (farsa musicale)

Antonio Cannas (*uomo in frack*), Mimmo Craig (*primo spazzino*), Dario Fo (*secondo spazzino*), Ennio Groggia (*uomo nudo*), Enrico Rame (*guardia notturna*), Franca Rame (*donna*).

GLI IMBIANCHINI NON HANNO RICORDI (farsa per *clown*)

---

[1] Inizia la collaborazione tra Fo e Carpi che durerà fino al 1968. Parte dei testi delle canzoni dello spettacolo sono in D.Fo, *Ballate e canzoni*, Verona, Bertani, 1974.

Antonio Cannas (*imbianchino*), Mimmo Craig (*signor Milvio*), Dario Fo (*capo imbianchino*), Ennio Groggia (*manichino*), Lisetta Landoni (*Diana*), Franca Rame (*Anna*), Maddalena Schirò (*vedova*), Rosella Spinelli (*Sonia*).

I CADAVERI SI SPEDISCONO, LE DONNE SI SPOGLIANO (farsa gialla)[2]
Antonio Cannas (*guardia*), Mimmo Craig (*sposo bendato*), Dario Fo (*uomo-donna*), Ennio Groggia (*becchino*), Lisetta Landoni, Maddalena Schirò, Rosella Spinelli (*tre amanti*), Franca Rame (*Francesca*)

Prima: Milano, Piccolo Teatro, 6 giugno 1958. Dal 22 luglio l'atto unico di Feydeau *Non andartene in giro tutta nuda* è sostituito con *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano*, di Dario Fo.
Repliche: Lo spettacolo, dopo cento repliche di estiva verrà ripreso nella stagione invernale '58-'59, assieme a *Comica finale*.

Comica Finale

Spettacolo di farse in due tempi e quattro quadri di Dario Fo[3].

Compagnia: Fo-Rame.
Regia : Dario Fo — Musiche: Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi* : Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:

QUANDO SARAI POVERO SARAI RE (primo quadro).
Gioanni Bosso (*guardia*), Antonio Cannas (*capocomico*), Mimmo Craig (*padre*), Dario Fo (*trombettiere*), Lisetta Landoni, Maddalena Schirò, Rosella Spinelli (*attrici*), Maddalena Schirò (ragazza).

---

[2] Il 3 febbraio 1959 la R.A.I. trasmette *I cadaveri si spediscono* (viene soppresso in parte il titolo per motivi di censura) in diretta, durante una rappresentazione al Teatro Gerolamo di Milano.

[3] Nel febbraio del 1962 si inaugura il secondo canale della R.A.I. con cinque farse di Fo, tratte sia da *Ladri, manichini e donne nude* che da *Comica finale*, per la regia di Romolo Siena.
Nell'estate 1969, in agosto, le due farse: *Non tutti i ladri vengono per nuocere* e *La Marcolfa* vengono rappresentate a Off Broadway, nel teatro cantina «Cubicolo», per la traduzione di Maurice Edwards.

LA MARCOLFA (secondo quadro).

Gioanni Bosso (*giornalaio*), Antonio Cannas (*Giuseppe*), Mimmo Craig (*Francesco*), Dario Fo (*marchese*), Lisetta Landoni (*Teresa*), Franca Rame (*Marcolfa*).

UN MORTO DA VENDERE (terzo quadro).

Gioanni Bosso (*cliente*), Antonio Cannas (*Marco*), Mimmo Craig (*padre*), Dario Fo (*ubriaco*), Franca Rame (*Maria*).

I TRE BRAVI (quarto quadro).

Gioanni Bosso (*bachicultore*), Antonio Cannas (*primo bravo*), Mimmo Craig (*secondo bravo*), Dario Fo (*terzo bravo*), Franca Rame (*prima figlia*), Rosella Spinelli (*seconda figlia*), Lisetta Landoni (*terza figlia*).

Prima: Torino, Teatro Stabile, 10 dicembre 1958.

Tournée: Dopo una settimana di repliche a Torino lo spettacolo andrà in scena al Teatro Gerolamo di Milano, da dove partirà la *tournée* che toccherà i principali capoluoghi italiani.

Gli arcangeli non giocano a flipper

Commedia in tre atti di Dario Fo, ispirata a un racconto di Augusto Frassineti.

Compagnia: Fo-Rame

Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi* Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:

Dario Fo (*Il Lungo, Tempo Sereno*), Giulio Brogi (*primo amico /impiegato / accalappiacani / carabiniere / partecipante all'inaugurazione*), Piero Nuti (*secondo amico / impiegato / direttore del canile / sindaco*), Antonio Cannas (*terzo amico / cameriere / brigadiere / prestigiatore / cerimoniere*), Mimmo Craig (*pasticciere / pope / signore agli sportelli / commissario / ministro*), Cristiano Censi (*quarto amico / impiegato / guardiano del canile / capostazione / partecipante all'inaugurazione*), Gianni Coppi (*quinto amico / dottore / impiegato / capotreno*), Giorgio Villa (*sesto amico / impiegato / carabiniere / premiato all'inaugurazione*), Franca Rame (bionda [*Angela*]), Lisetta

Landoni (*prima amica / signora agli sportelli / signora che partecipa all'inaugurazione*), Alba Petrone (*seconda amica / seconda signora agli sportelli / signora che partecipa all'inaugurazione*), Antonella De Chirico (*terza amica / signora che partecipa all'inaugurazione*).

Prima: Milano, Teatro Odeon, 11 settembre 1959.
Repliche: 43 repliche, concluse il 18 ottobre 1959.
Tournée: La tournée de *Gli arcangeli non giocano a flipper*, durata otto mesi, coinvolge le principali piazze dell'Italia centrale e settentrionale, giungendo fino in Sicilia[4].

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri
Commedia in tre atti di Dario Fo.

Compagnia: Fo-Rame.
Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Giuseppe Marchese (*professore / commimssario-capo / Merenda*), Mimmo Craig (*maggiore / commissario*), Giulio Brogi (*medico / agente-donna / Pinin)*, Laura Ambesi, Mina Marcucci (*due infermiere*), Dario Fo (*smemorato / Giovanni Gallina*), Franca Rame (*Luisa*), Silvia Monelli (*Angela*), Antonio Cannas (*biondo*), Aldo Massasso (*brigadiere / Aldino*), Milvio Calusio (*cantante-chitarrista*).

Prima: Milano, Teatro Odeon, 2 settembre 1960.
Repliche: Due mesi, fino al primo novembre 1960.
Tournée: La *tournée* italiana dello spettacolo, iniziata a Genova, il 3 novembre attira un pubblico di 69.000 spettatori, con un primato d'incassi comparabile solo all'*Adelchi* di Vittorio Gassman.

---

[4] Successivamente lo spettacolo, dopo quasi duecento repliche, in Italia, viene rappresentato con successo all'estero, da altre compagnie (in Jugoslavia, Cecoslovacchia, Polonia, Olanda, Svezia e Spagna). Dal 1959 e per cinque anni Fo conoscerà un successo crescente che lo porterà ad essere l'autore più moderno più rappresentato in Europa nella stagione 1964-65.

Chi ruba un piede è fortunato in amore
Commedia in due atti di Dario Fo.

Compagnia: Fo-Rame.
Regia: Dario Fo — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Fario Fo (*tassista, primo imbroglione*), Valerio Ruggeri (*amico del tassista, secondo imbroglione*), Liliana Zoboli (*signorina, segretaria dell'imprenditore*), Gigi Pistilli (*ingegnere*), Antonio Cannas (*imprenditore*), Franca Rame (*Dafne, moglie dell'imprenditore*), Piero Nuti (*medico*), Alberto Andreani (*agente di polizia*).

Prima: Milano, Teatro Odeon, 8 settembre 1961.
Repliche: Durano fino alla fine di ottobre.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe
Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Fo-Rame
Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene*: Dario Fo - *Costumi*: Chino Bert.

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Carlo Montini (*carpentiere / dotto / Quintinilla, tesoriere della regina / vescovo Fonseca*), Antonio Cannas (*carpentiere /frate /dotto*), Dario Fo (*attore condannato /Colombo, interpretato dall'attore condannato*), Pia Rame (*donna, parente del condannato / ancella*), Grazia Bon (*ancella*), Franca Rame (*Regina Isabella / Giovanna la Pazza*), Ettore Conti (*Re Ferdinando*), Arturo Corso, Guido Gagliardi (*due araldi*), Piero Nuti (*dotto /padre Diego /accusatore*), Rino Silveri (*frate impiccione /accusatore*).

Prima: Milano, Teatro Odeon, 6 settembre 1963.

Repliche: Le repliche si concludono ai primi di novembre, con un incasso medio di 1.000.000. a serata[5] .

Tournée: Il *Colombo* di Fo viene rappresentato nelle principali città italiane.

Settimo: ruba un po' meno

Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Fo-Rame.

Regia : Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:

Valerio Ruggeri (*becchino / commissario / pazzo*), Eligio Irato (*becchino / pazzo / giudice*), Ettore Conti (*becchino / ladro / ricattato / eccellenza*), Arturo Corso (*becchino / agente / pazzo*), Franca Rame (*Enea*), Piero Nuti (*direttore del cimitero / pazzo*), Dario Fo (*commercialista feretrofobo*), Pia Rame (*moglie del feretrofobo / moglie del guardiano / madre superiora / battona*), Mariangela Melato (*battona / suora*), Aldo Bertani (*agente / pazzo*), Gabriella Forno (*battona / suora*), Carlo Montini (*guardiano / professore / pazzo*).

Prima: Milano, Teatro Odeon, 4 settembre 1964.

Repliche: Dopo il successo al Teatro Odeon, con un'affluenza di pubblico di 46.500 spettatori, lo spettacolo si sposta al Teatro Puccini, fino alla fine di novembre.

Tournée: Nella stagione 1964-65 *Settimo: ruba un po' meno* viene rappresentato in 51 città italiane, attirando 158.000 presenze, e concludendosi in Sardegna il 30 aprile 1965[6] .

La colpa è sempre del diavolo

---

[5] A Genova, in dicembre, lo spettacolo viene aspramente criticato, dai concittadini offesi del navigatore, a Roma, durante una replica al Teatro Valle, (18 gennaio 1964) alcuni giovani assalgono l'autore con lanci di ortaggi.
Lo spettacolo subisce anche una denuncia il 20 febbraio 1964 per villipendio alle forze armate.
Isabella, tre caravelle... viene riproposta dopo tredici anni nell'allestimento alla Palazzina Liberty e trasmessa dalla Rete 2 della R.A.I., in due puntate nel maggio 1977, per il ciclo di puntate *Il Teatro di Dario Fo.*

[6] *VII Tu voleras... un peu mone*: è il titolo francese dello spettacolo di Dario Fo rappresentato (con la regia di Arturo Corso) al Theâtre National di Liegi il 16 gennaio 1970.
Settimo: ruba un po' meno è trasmesso dalla Rete 2 della RAI il 6 maggio 1977.

Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Fo-Rame.
Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Arturo Corso (*condannato / servo scemo*), Dario Fo (*nerbatore / presunto duca / duca* [*Gian Galeazzo*] / *manichino del duca*), Franca Rame (*Amalasunta*), Piero Nuti (*giudice / stregone*) Sergio Le Donne (*contadino* [*Antonio dei Milini*]), Rosetta Salata (*contadina* [*moglie di Antonio*] / *Caterina* [*ancella della duchessa*]), Mariangela Melato (*strega /sorella di Marco*), Vincenzo De Toma (Brancalone / Marco) Cip Barcellini (*accusatore / capitano delle guardie*), Secondo De Giorgi (*Barnaba da Jacovazzo*), Ettore Conti (*monaco*), Pia Rame, (*duchessa* [*moglie di Gian Galeazzo*]).

Prima: Milano, Teatro Odeon, 10 settembre 1965.
Repliche: Si concludono il 14 novembre 1965: circa 42.000 spettatori e 60 milioni di incassi.
Tournée: La *tournée* italiana, conclusasi il 31 marzo 1966, passa per il Veneto, il Piemonte, la Liguria, l'Emilia, la Toscana per poi continuare all'estero (Inghilterra, Francia, Russia, Jugoslavia, Ungheria, Romania, Bulgaria, Polonia, Finlandia, Svezia, Norvegia, Olanda, Danimarca, Islanda e Germania), dove, con *La colpa è sempre del diavolo*, vengono rappresentate anche alcune farse.

Ci ragiono e canto

Rappresentazione popolare in due tempi su materiale originale curato da Cesare Bermani e Franco Coggiola.

Compagnia: Gruppo II Nuovo Canzoniere Italiano:
Regia: Dario Fo — *Assistente musicale*: Giovanna Marini.

INTERPRETI:
Rosa Balistrieri, Caterina Bueno, Paolo Ciarchi, Franco Coggiola, Giovanna Daffini, Ivan Della Mea, Silvia Malagugini, Giovanna Marini, Cati Mattea: *Gruppo Padano di*

Piadena: Dalio Chitto, Policarpo Lanzi, Amedeo Merli; Coro del Galletto di Gallura: Pietro Carta, Salvatore Cassoni, Francesco Cossu, Salvatore Stangoni.

Prima: Torino, Teatro Carignano, 16 aprile 1966.
Repliche: Dopo Torino lo spettacolo si sposta al Teatro Manzoni di Milano al 27 aprile al 22 maggio 1966.

La passeggiata della domenica
Commedia in due tempi di Georges Michel, adattata da Dario Fo.

Compagnia: Compagnia stabile del Teatro Durini.
Regia: Dario Fo — *Musiche*: Dario Fo e Oscar — *Scene e costumi:* Dario Fo.

INTERPRETI:
Marco Berneck, Kadjia Bove, Luigi Carani, Angela Cardile, Franco Carli, Luigi Castejon, Renzo Fabris, Daniela Finzi.

Prima: Milano, Teatro Durini, 18 gennaio 1967.

La signora è da buttare
Commedia in due tempi di Dario Fo[7] .

Compagnia: Fo-Rame.
Regia: Dario Fo — *Musiche* Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI:

---

[7] La commedia viene rappresentata in Francia il 19 gennaio 1969 dalla Comèdie de l'ouest, diretta da Georges Goubert e Guy Parigot, alla Maison de la culture di Rennes, nello stesso anno, con il titolo (*il faut jeter la vieille*) viene messa in scena in Canada (Montrèal) al Théâtre Port-Royal, con la regia di paul Boissoneau.
La versione televisiva dello spettacolo, va in onda nel novembre 1976. sempre per il ciclo *Il Teatro di Dario Fo*.

Carlo Columbaioni, Romano Columbaioni, Arturo Corso, Secondo De Giorgi, Dario Fo, Maria Teresa Letizia, Ezio Marano, Bob Marchese, Gabriella Portner, Franca Rame, Lynne Robinson, Valerio Ruggeri, Alberto Vitali, Vittorio Vitali, Oscar e i suoi compagni dell'orchestra.

Prima: Milano, Teatro Manzoni, 15 settembre 1967.

Grande pantonomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi
Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Nuova Scena.
Regia: Dario Fo — *Scene e costumi*: Dario Fo.

INTERPRETI:
Flavio Bonacci, Libero Bondi, Mauro Borghi, Salvatore Cafiero, Paolo Ciarchi, Secondo De Giorgi, Antonio Fava, Dario Fo, Mauro Franzoni, Gianni Giolo, Maria Teresa Letizia, Norma Midani, Enrica Minnini, Ferdinando Miselli, Franca Rame, Armando Spatuzza.

PERSONAGGI:
Generale, Capitale, Confindustria, Vescovo, La Regina-Alta Finanza, Gesù Gesù, Principe, Personaggio in Frack, Pupazzo Re, Carabinieri, Contadini, Tecnico Radio, Drago, Beghine, Professore, Assistenti, Maestra di ballo, Ragazza, Voce speaker, Ragazzo, Ragazza Ricciolona, Ingegnere programmatore, Tecnici televisivi, Regista televisione, Segretaria, Pupazzone, Pupazzi piccoli e medi, Rivoltosi manifestanti.

Prima: Milano, Camera del Lavoro, Sala di Vittorio, autunno 1968.

Ci ragiono e canto 2
Rappresentazione popolare in due tempi.

Compagnia: Nuova Scena
Regia: Dario Fo — *Assistenza musicale*: Paolo Ciarchi, Giovanna Marini.

INTERPRETI:

Rosa Balistrieri, Guido Boninsegna, Caterina Bueno, Paolo Ciarchi, Gianni Giolo, Antonio Infantino, Policarpo Lanzi, Silvia Malagugini, Giovanna Marini, Cati Mattea, Norma Midani, Enrica Minnini, Enzo del Re, Coro del galletto di Gallura: Pietro Carta, Salvatore Cassoni, Francesco Cossu, Salvatore Stangoni.

Prima: Milano, Camera del Lavoro, 8 aprile, 1969.

Tournée: Lo spettacolo gira diverse piazze d'Italia (Sestri Levante, Livorno, la provincia romana), per essere rappresentato a Milano il 16 giugno, 1969 alla Camera del Lavoro[8]. Il 22 giugno sempre a Milano, si fa una rappresentazione durante l'occupazione dell'«Università Statale» di Milano.

Mistero buffo

Giullarata popolare in lingua padana del '400 di Dario Fo.

Prima serie Lauda dei battuti / L'ubriaco / Strage degli innocenti / Resurrezione di Lazzaro / Passione / Il matto e la Morte / Moralità del cieco e dello storpio / Maria viene a conoscere della condanna imposta al Figlio / La Crocefissione / Bonicacio VIII / La nascita del villano.

INTERPRETI

Dario Fo.

Seconda serie Rosa fresca aulentissima. Lauda dei battuti / Strage degli innocenti / Moralità del cieco e dello storpio / Le nozze di Cana / Nascita del giullare / La nascita del villano / Resurrezione di Lazzaro / Bonifacio VIII.

INTERPRETI

Dario Fo, Franca Rame.

---

[8] La stagione 1968-69 si conclude per Nuova Scena con 375 rappresentazioni all'attivo, in 125 piazze (delle quali solo 12 sono capoluoghi). Ogni lavoro attira una media di 70.000 spettatori, con un incasso di 200.000 lire per serata (il prezzo politico del biglietto è 500 lire). I maggiori successi vengono riscossi in Lombardia e in Emilia Romagna.

Prima: Dal momento che *Mistero buffo* è in realtà una serie di monologhi che danno origine a spettacoli numerosissimi e sempre diversi nelle modalità di messincena, è pressocchè impossibile dare notizie definitive sulle rappresentazioni che ne sono state fatte nel corso degli anni[9]

La stessa data della «prima» è incerta: lo spettacolo provato il 30 maggio 1969 nell'Università Statale di Milano (a sostegno del periodico del Movimento Studentesco) «debutta» - secondo tradizione - il primo ottobre 1969 a Sestri Levante, in occasione di un convegno teatrale.

Tournée: Dopo un "giro" in Liguria (alla SMS di Pontedecimo, poi al Teatro *off* della Gioventù di Genova), *Mistero buffo* va in scena alla Camera del Lavoro di Milano dal 14 al 22 ottobre, per poi ripartire alla volta di Roma (Cinema Jolly, 18 novembre) e di Napoli (23 novembre). Il "giro" continua a Torino (8 gennaio 1970), a Novara (14 gennaio), a Livorno (19 gennaio). Da questo momento lo spettacolo verrà riproposto più volte. nelle piazze, nei palazzi dello sport (a Pontedera inaugura la stagione 1981-82), nei circoli «La Comune», al Quarticciolo di Roma dal 19 al 21 aprile 1973), perfino in una chiesa (a Vispa, in provincia di Savona, sempre nel 1973). Nel 1973 lo spettacolo giunge all'estero e viene presentato in luglio al Festival di Avignone e recitato nella Piazza Grande a Locarno il 19 settembre.

La seconda serie di *Mistero buffo* coincide con l'occupazione della Palazzina Liberty, al ritorno di Fo da una *tournée* francese, durante la quale l'attore ha presentato lo spettacolo a Chaillot (dal 4 al 28 gennaio 1974), Parigi (The(a)tre National Populaire) e BesanÇon. Nel luglio 1977 Dario Fo presenta in anteprima a Vispa di Carcare uno spettacolo dal titolo *Misteri aprocrifi*: tre monologhi ripresi dai Vangeli aprocrifi e della Protobibbia. Il primo (*Strage degli innocenti*) che faceva già parte di *Mistero buffo*, più gli altri (*Sacrificio di Isacco, il miracolo di Gesù Bambino*) che confluiranno nel 1979, nello spettacolo *Storia della tigre e altre storie*.

Dario Fo riprenderà più volte *Mistero buffo* ed è importante ricordare le rappresentazioni che ne sono state fatte nel 1991, in alcune piazze d'Italia tra le quali Milano e Roma,

---

[9] *Mistero buffo* verrà trasmesso in tutti e due i cicli che nel 1977 la rete 2 della RAI dedica al teatro di Dario Fo: le quattro puntate che vengono registrate alla Palazzina Liberty, verranno trasmesse nei giorni 22 e 29 aprile, 18 e 25 novembre. Dello spettacolo esistono diverse riproduzioni in videocassetta, sia delle rappresentazioni del 1977 che di quelle del 1991. Lo spettacolo fu portato in scena da Arturo Corso nella piccola sala sperimentale del T. R. M. di Bruxelles (recitato alternativamente in lingua francese e olandese, dal 16 al 30 novembre 1972).

durante l'interruzione dello spettacolo *Zitti! Stiamo precipitando!* nella stagione 1990-91.

L'operario conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone

Due atti di Dario Fo.

Compagnia: Nuova Scena.
Regia: Dario Fo.

INTERPRETI E TECNICI

Roberto Aristarco, Alfeo Bozzoli, Secondo De Giorgi, Massimo De Vita, Nestor Garay, Gianni Giolo, Manuela Morosini, Domenico Negri, Franca Rame, Ernesto Rossi, Armando Spatuzza, Clara Zovianoff.

PERSONAGGI:
Prima operaia, seconda operaia, terza operaia, primo operaio, secondo operaio, terzo operaio, quarto operaio, quinto operaio, sesto operaio.

Prima: Genova, Teatro Della Gioventù, 3 novembre 1969.
Mentre Dario Fo, con pochi tecnici, è impegnato nelle rappresentazioni di *Mistero buffo*, in tutta Italia, la compagnia Nuova Scena propone due diverse programmazioni, sempre per il circuito A.R.C.I., nelle case del popolo. Vittorio Franceschi presenta un'elaborazione collettiva con *MTM* (*come rendere musicale e quali dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica*), una parodia politica dell'automatismo dei ritmi alienanti di lavoro cui è sottoposto il lavoratore; e un'elaborazione personale con *Un sogno di sinistra*, ritratto delle velleità rivoluzionarie di un giovane intellettual-borghese. Franca Rame, con il resto della compagnia, propone contemporaneamente due spettacoli (debuttanti a Genova rispettivamente il 3 e il 5 novembre 1969) scritti da Fo: *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* e *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso.*

Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso
Due atti unici di Dario Fo e Franco Loi.

Compagnia: Nuova Scena.
Regia: Dario Fo.

IL TELAIO

PERSONAGGI:
Operai e operaie, la madre, il padre, la figlia, il Mangiavespe, la committente, il prete.

IL FUNERALE DEL PADRONE

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Franca Rame (*prima operaia Franca / vedova del padrone / seconda attrice*), Clara Zovianoff (*seconda operaia Clara / amante del padrone / prima attrice*), Manuela Morosini (*terza operaia / Angela / terza attrice*), Secondo De Giorgi (*primo operaio Secondo / carabiniere / capolivellatore / secondo attore*), Ernesto Rossi (*secondo operaio Ernesto / medico / secondo capolivellatore*), Domenico Negri (*quarto operaio Menico / Gran Poiano / secondo parlamentare / terzo attore*), Gianni Giolo (*quinto operaio Gianni / prete / quarto attore*), Roberto Aristarco (*sesto operaio Roberto*).

Prima: Genova, Teatro della Gioventù, 5 novembre 1969.
Tournée: Nuova Scena rappresenterà a breve distanza di tempo tutti i cinque spettacoli della stagione, in ogni luogo scelto per le rappresentazioni: *Mistero buffo*; *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso, L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone, Un sogno di sinistra, MTM.*

Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente
RESISTENZA: parla il popolo italiano e palestinese.
Due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.

INTERPRETI:

Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Dario Fo, Renzo Lovisolo, Ireneo Petruzzi, Franca Rame.

PERSONAGGI:

Primo attore, secondo attore, attrice, coro.

Prima: Milano, Capannone di via Colletta, 27 ottobre 1970.

Morte accidentale di un anarchico
Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.

Regia: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:

Ireneo Petruzzi (*commissario Bertozzi*), Dario Fo (*matto*), Renzo Lovisolo (*agente*), Mario Bajo (*commissario sportivo*), Enrico Bertorelli (*questore*), Pino Tamagni (un agente), Silvana De Santis (*giornalista*).

Prima: Milano, Capannone di via Colletta, 10 dicembre 1970.

Tournée: dopo un "giro" in Italia, *Morte accidentale di un anarchico* torna a Milano (Cinema Italia) nei giorni 14 e 15 giugno 1971.

Riprese: nel 1972 lo spettacolo viene ripreso con titolo modificato in *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi.*

Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?
(Lotte operaie 1911-1922)
Due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.

Regia: Dario Fo - *Musiche*: Paolo Ciarchi.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Franca Rame (*Antonia*), Ireneo Petruzzi (*capitano*), Enrico Bertorelli (*Norberto / prefetto*), Silvana De Santis (*sarta/signora Burgos / donna in visita al carcere*), Isabella Cagnardi (*ragazza / donna in visita al carcere*), Mario Bajo (*fascista /capo guardia del carcere*), Giorgio Naddi (*sindacalista*).

Prima: Varese, Casa del Popolo, 27 marzo 1971.

Tournée: Presentato a pochi mesi di distanza da *Morte accidentale di un anarchico*, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma, scusa, quello non è il padrone*? viene portato in tournée assieme allo spettacolo precedente.

Morte e resurrezione di un pupazzo

Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.

Regia: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:

Flavio Bonacci (*vescovo / rivoltoso / esaminando / un burattino*), Isabella Ciarchi (*regina / rivoltosa / alta finanza*), Paolo Ciarchi (*chitarrista / strumentalista / rivoltoso*), Secondo De Giorgi (*capo rivoltoso / un burattino*), Silvana De Santis (*rivoltosa / borghesia / confindustria*), Dario Fo (*rivoltoso / re / Palmiro/pazzariello*), Renato Gari (*rivoltoso / giudice / un burattino*), Renzo Lovisolo (*pupazzo / alleato USA / rivoltoso*), Carpo Lanzi (*rivoltoso / operaio*), Giorgio Naddi (*generale / rivoltoso / un burattino*), Ireneo Petruzzi (rivoltoso / pancione / industriale/ un burattino), Silvano Piccardi (*rivoltoso / un operaio / un burattino*), Oreste Tamagni (*principe erede / rivoltoso*).

Prima: Milano, Capannone di via Colletta, 4 dicembre 1971.

Fedayn

La rivoluzione palestinese attraverso la sua cultura e i suoi canti.

Due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.

INTERPRETI:

Franca Rame, Abu-Alì, Jamil, Abu Medien, Ibrahim, Mohammed, Mustafà, Mahmud, Sameer, Abdullha.

PERSONAGGI:

Attrice, ragazzino, primo fedayn, secondo fedayn, donna, madre, terzo fedayn, quarto fedayn, quinto fedayn, moglie, Abu Ali, sesto fedayn, coro.

Prima: Milano, Capannone di via Colletta, gennaio 1972.

Repliche: A Milano fino al 13 febbraio 1972.

Tournée: a Mestre il 29 febbraio 1972.

Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!

Commedia in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.

Regia: Dario Fo — Musiche — Dario Fo e Paolo Ciarchi.

INTERPRETI:

Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Silvana De Santis, Renzo Lovisolo, Chicco Magni, Ireneo Petruzzi, Silvano Piccardi, Franca Rame, Pino Tamagni.

PERSONAGGI:

la madre, il padre, la figlia, il figlio, il Mangiavespe, la battona, il committente, il prete, il gipo.

Prima: Milano, Capannone di via Colletta, autunno 1972.

Tournée: 8 novembre 1972 al Palazzetto dello Sport di Livorno, 18 novembre 1972 a Bologna.

Pum! pum! Chi è? La polizia!
Due atti di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.
Regia: Dario Fo — Musiche: Paolo Ciarchi.

INTERPRETI:
Isabella Cagnardi, Paolo Ciarchi, Silvana De Santis, Dario Fo, Renzo Lovisolo, Chicco Magni, Ireneo Petruzzi, Silvano Piccardi, Pino Tamagni.

PERSONAGGI:
Dirigente superiore, primo dirigente, secondo dirigente, terzo dirigente, quarto dirigente, quinto dirigente, sesto dirigente, primo dirigente donna, secondo dirigente donna.

Prima: Roma, Circolo Quarticciolo La Comune, 7 dicembre 1972.
Tournée: Lo spettacolo rimane al Cinema Rossini di Milano dall'8 febbraio al 4 marzo 1973. Il successo di *Pum, pum! Chi è? La polizia*!, induce Fo ad aggiungere altre serate di replica. Ma i proprietari del Cinema Rossini, a causa delle pressioni della polizia, tentano di rescindere il contratto di locazione con La Comune, che occupa la struttura.

Ci ragiono e canto 3
Due tempi di Dario Fo[10] .

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune.
Regia: Dario Fo.

INTERPRETI:
Cicciu Busacca, Chicca, Carpo Lanza, Piero Sciotto.

Prima: Genova, Teatro della Gioventù, 27 febbraio, 1973.

---

[10] Una versione televisiva di *Ci ragiono e canto* viene trasmessa dalla RAI in due puntate il 28 ottobre e il 4 novembre 1977, sul secondo canale e per la regia di Franca Rame.

Tournée: Palazzo dello Sport di Modena, 31 marzo 1973; al Quarticciolo di Roma; 8 aprile 1973, a Padova; 13 giugno 1973, a Taranto; 15 giugno 1973, a Bari.

Guerra di popolo in Cile
Due atti di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo.
Regia: Dario Fo.

INTERPRETI:
Franca Rame, Carpo Lanzi, Cicciu Busacca, Piero Sciotto, Alfonso Santagata, Sandro Pipinato, Gino d'Ario, Fiore Carrer, Dario Fo.

Prima: Bolzano, Palazzo dello Sport, 20 ottobre 1973.
Tournée: Al Palalido di Milano il 31 ottobre 1973; la *tournée* prosegue per l'Italia, quando durante le repliche in Sardegna, Fo viene arrestato a Sassari 9 novembre 1973 per resistenza a pubblico ufficiale e rilasciato dopo diciotto ore in seguito a proteste e mobilitazioni popolari.

Non si paga, non si paga!
Farsa in due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo.
Regia: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Franca Rame (*Antonia*), Dario Fo (*Giovanni*), Piero Sciotto (*Luigi*), Anna Bergamin (*Margherita*), Franco Ferri (*primo app. p.s. /brigadiere / becchino / vecchio*), Sandro Pipinato (*secondo app. p.s.*), Alfonso Santagata (*carabiniere*).

Prima: Milano, Palazzina Liberty, 3 ottobre 1974.
Tournée: Come sempre la *tournée* tocca numerose città italiane: fra le altre, è a Roma il 31 ottobre 1974, a Brescia e il 4 e 5 dicembre 1974, e al Palasport di Torino il 6 luglio 1975.

Riprese: Una nuova versione di *Non si paga, non si paga!* viene presentata alla Palazzina Liberty nel settembre 1980.

All'epoca della nuova versione, il testo di Fo è il più rappresentato in Europa: si ricordano - tra l'altro - l'interpretazione del Berliner Ensemble e quella londinese;(*Can't pay? Won't pay*); con rappresentazioni oltreoceano (*We won't pay*: Chelsea Theaatre dell'off Broadway, con la regia di Ronnie Davis).

Il Fanfani rapito

Tre tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo

Regia: Dario Fo.

INTERPRETI E COLLABORATORI:

Anna Bergamin, Cicciu Busacca, Antonio Cecchinato, Arturo Corso, Franco Ferri, Dario Fo, Angelo Malagutti, Luciano Morini, Sandro Pipinato, Franca Rame, Marisa Ricordi, Alfonso Santagata, Piero Sciotto, Giuliano Viani, Valeria Zacchi.

PERSONAGGI:

Fanfani, I rapitore, II rapitore, III rapitore, donna capobanda rapitori, medico, I armato, II armato, suora, frate, chirurgo, aiuto chirurgo, infermiere, infermiera, poliziotto, pupazzo fascista, pupazzi carabinieri, Madonna, Padreterno, Gesù, San Michele, pupazzi vari, impiegata, I guardia, II guardia.

Prima: Milano, Palazzina Liberty, 5 giugno 1975.

Riprese: Spettacolo di origine elettorale (alcuni brani sono presentati in anteprima durante la trasmission televisiva del Pdup), *Il Fanfani rapito* viene in seguito riproposto al pubblico in versione modificata[11].

---

11 A Milano, l'8 novembre 1975, Fo, Franca Rame, Cicciu Bisacca e "I ragazzi di classe" presentano uno spettacolo composto con stralci del *Fanfani* e nuovi monologhi sulla morte di Franco. IL Sahara, le più recenti vicende italiane, in una ex-fabbrica occupata di via Tortona.
Lo spettacolo va al Teatro Tenda nel maggio 1976, assieme a *Mistero buffo*; *Non si paga, non si paga!*; *La marijuana della mamma è la più bella,* per la grande *rentrée* romana (oltre un mese) di Fo.

Il 20 settembre 1975 Dario Fo tiene, a favore di Soccorso Rosso, uno spettacolo presso la pista del ghiaccio Resega di Lugano. Ne fanno parte brani di *Mistero buffo* e nuovi pezzi sui detenuti politici, sulla Svizzera e sul Ticino (tra questi, una scelta di lettere di emigrati ticinesi).

La giullarata
Due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo.
Regia: Dario Fo.

INTERPRETI:
Cicciu Busacca, Concetta Busacca, Pina Busacca.

Prima: Milano, Palazzina Liberty, 11 novembre 1975.
Tournée: *La giullarata* tocca tutte le principali città italiane, da Trento alla Sicilia, dove Cicciu Busacca aveva svolto per molti anni la sua attività di cantastorie. Nel marzo 1976 è al Folkstudio di Roma.

La marjuana della mamma è la più bella
Due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo.
Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi.

INTERPRETI E PERSONAGGI:
Franca Rame (*Rosetta la madre*), Dario Fo (*il nonno*), Claudio Bigalgi (*Luigi il figlio*), Piero Sciotto (*l'amico*), Anna Bergamin (*Camelia*), Nicola De Buono (*Antonino il carabiniere*), Ennio Fantastichini (*il prete*).

Prima: Milano, Palazzina Liberty, 2 marzo 1976.

Tournée: Al Teatro Tenda di Roma, *La marijuana della mamma è la più bella* viene portata in scena assieme a *Mistero buffo*; *Non si paga, non si paga*! e *Il Fanfani rapito*, a partire dal 7 maggio 1976.

Parliamo di donne
Due tempi di Dario Fo

Regia: Dario Fo — *Regia Televisiva*: Guido Tesi — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene*: Dario Fo.

INTERPRETI:
Silvana Angeli, Flavio Bonacci, Gianni Cajala, Martina Carpi, Franco Ferri, Dario Fo, Orlando Mezzabotta, Norma Midani, Camillo Milli, Alessandro Pipinato, Gianni Quilico, Franca Rame, Valerio Ruggeri, Piero Sciotto.

Lo spettacolo, preparato per il ciclo televisivo della Rete 2 della RAI, *Il teatro di Dario Fo*, si rappresenta alla Palazzina Liberty di Milano il 21 marzo 1977. Diviso in due puntate, *Parliamo di donne* è trasmesso nei giorni 18 e 20 maggio 1977.

Tutta casa, letto e chiesa
di Franca Rame e Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretto da Dario Fo.
Regia: Dario Fo.

Prologo / Una donna sola / La mamma fricchettona / Il risveglio / Abbiamo tutte la stessa storia / Contrasto a una voce sola / Medea.
Monologo della puttana in manicomio / Alice nel paese senza meraviglie / Michele lu Lanzone / Io, Ulrike, grido..../ Accadde
donami.

INTERPRETI:
Franca Rame.

Prima: La prima edizione va in scena a Milano, alla Palazzina Liberty, il 6 dicembre 1977; la seconda ancora a Milano, al teatro Cristallo, il 27 febbraio 1981.
Tournée: Durante le rappresentazioni a Genova nel gennaio 1978, Franca Rame resta vittima di un incidente, investita da un'auto rimane a letto per molti mesi. *Tutta casa, letto e chiesa* torna in scena al Palasport di Rimini il 9 settembre 1978, per continuare la *tournée* da Trento fino alla Sicilia. Dal 25 settembre all'11 ottobre 1981 è al teatro Odeon di Milano.

Storie della tigre e altre storie
di Dario Fo.

Storia della tigre / Il primo miracolo del Bambino Gesù / Dedalo e Icaro / Il sacrificio di Isacco.

INTERPRETI:
Dario Fo.

Prima: Il monologo *Storia della tigre* va in scena il 22 settembre 1977, al Palasport di Bologna. Dal 2 al 20 febbraio 1978 lo spettacolo viene presentato alla Palazzina Liberty in una "forma" semidefinitiva, un certo numero di varianti si registra, infatti, nelle versioni successive, come quella tenuta il 17 e il 19 febbraio 1980 al Teatro Malibran di Venezia per il Carnevale del teatro.
Tourneé: Anche *Storia della tigre e altre storie* tocca un rilevante numero di piazze: da Novara, Bergamo, Verona, Bolzano, a Porto Torres e altri centri sardi.

La storia di un soldato
Azione scenica di Dario Fo con musiche di Igor Stravinskij (Histoire du soldat - Ottetto).

Regia : Dario Fo -*Scene e costumi*: Dario Fo —*Direttore d'orchestra*: Donato Renzetti - *Movimenti acrobatici*: Alfredo Columbaioni -*Realizzazione scene*: Angelo Sala - *Realizzazione costumi* : Pia Rame.

INTERPRETI

Strumentisti del Teatro alla Scala; Attori mimi: Dorotea Ausenda, Gabriella Casiraghi, Laura Cepeda, Cosetta Coceanis, Lucia Crespi, Cornelia Grindatto, Marina Hetenyi Francini, Fiorella Hisoardi, Grazia Manconi, Sabrina Marsili, Marisa Miritello, Laura Moruzzi Bracigliano, Maria Teresa Morasso, Simona Peruzzi, Virginia Rosci, Anella Todeschini, Regina Tronconi, Lucia Vasini, Ahmad Bteibet, Alberto Cancemi, Marco Columbro, Francesco Cosenza, Lando Hetenyi Francini, Giampiero Frondini, Stefano Manca, Livio Moroni, Sandro Roberti, Paolo Rossi, Antonio Rosti, Roberto Tiraboschi, Alessandro Tavano, Franco Trevisi.

Prima: Cremona, Teatro Ponchielli, 18 novembre 1978, nel programma di attività decentrate del Teatro alla Scala.
Tournée: Dopo il Teatro Lirico (aprile 1979), una serie di sedi decentrate della Lombardia, quindi Bologna, Roma e altre città italiane.

Clacson, trombette e pernacchi
Due tempi di Dario Fo.

Compagnia: Collettivo Teatrale La Comune diretta da Dario Fo.
Regia: Dario Fo — *Musiche*: Fiorenzo Carpi — *Scene e costumi*: Dario Fo-*Realizzazione scene*:: C.T. La Comune.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Dario Fo (*Antonio / Agnelli*), Luisa Giardini (*Lucia*), Franca Rame (*Rosa*), Giorgio Biavati (*medico / agente segreto*), Raffaele Arena (*I infermiere / agente segreto*), (Flavio Cova (*II infermiere / agente segreto*), Gianni Franco (*III infermiere / agente segreto*), Nicola Del Buono (*commissario*), Ingnazio Gamboni (*agente segreto*), Fabio Mazzari (*giudice / cameriere*).

Prima: Milano, Cinema-Teatro Cristallo, 14 gennaio 1981.
Tournée: Tra le altre, si ricordano le messinscene al Teatro Tenda di Firenze (4-15 marzo 1981); al Palazzo dei Congressi di Bologna (8-17 gennaio 1982).

L'opera dello sghignazzo

Dalla Beggar's Opera di John Gay e da alcune idee di Jacopo Fo
Due atti di Dario Fo.

Regia: Dario Fo — Musiche: Fiorenzo Carpi — Scene e costumi: Dario Fo.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Ditta Peachum: Graziano Giusti/ Dario Fo (*Gionata Germania Peachum*), Maria Monti (*signora Peachum*), Nada Malanima / Silvia Nebbia (*Polly Peachum*), Oliviero Corbetta (*Ned -Raff*), Margherita Baffico (*Diana Trapy*), Raffaele Arena (*Tony*), Claudio Ferrara (*I prototipo*), Domenico Brioschi (*II prototipo*), Brunella Casolari (*III prototipo*), Erica Marchi (*IV prototipo*).

Banda Macheath: Maurizio Micheli (*cap. Macheath Messer*), Domenico Brioschi (*Mat-Min*), Marco Zannoni (*Ben-Palo*), Eugenio Allegri (*Jimmy -Tic*), Diego Dettori (*Harry - Padd*), Francesco Guzzetti (*Watt lo Squallido*), Claudio Ferrara (*Bob*), Raffaele Arena (*rev. Paddington)*, Oliviero Corbetta (*Oliver*), Rodolfo Banchelli (*I bandito*), Giancarlo Grottelli (*II bandito*).

Famiglia Lockit: Cesare Gelli (*Robin Lockit la Fogna*), Violetta Chiarini (*Lucy Lockit*), Marco Zannoni (*sergente Smith*), Diego Dettori (*I poliziotto*), Oliviero Corbetta (*II poliziotto*), Raffaele Arena (*III poliziotto*), Eugenio Allegri (*IV poliziotto*), Rodolfo Banchelli (*V poliziotto*), Giancarlo Grottelli (*VI poliziotto*).

Le ragazze della Sexy House: Carla Càssola (*Jenny*), Anna Zapparoli (*Suckey*), Alessandra Giacomin (*Pegy*), Silvia Nebbia (*Betty -Ganza*), Anna Cuculo (*I prostituta*), Erica Macchi (*II prostituta*), Margherita Baffico (*III prostituta*), Brunella Casolari (*IV prostituta*), Gabriella Dal Farra (*V prostituta*), Maria Pia Tudisca (*VI prostituta*).

Complesso musica da "da evasione": Caudio Ferrara (*I trapano*), Francesco Guzzetti (*I fiamma ossidrica*), Eugenio Allegri (*martelli e scalpelli*), Rodolfo Banchelli (*lima e compressore*).

I Rock and Roll Show: Sara Biccica, Maria Pia Tudisca, Rodolfo Banchelli, Giancarlo Grottelli.

La *band* dell'opera dello sghignazzo diretta da Gaetano Liguori.

Prima: Prato, Teatro Il Fabbricone, 1 dicembre 1981.

Tournée: Lo spettacolo esordisce a Roma, al Teatro Brancaccio, il 30 dicembre; va poi in scena al Teatro Nuovo di Torino (dal 3 febbraio 82) e a Bologna. Giunto al Teatro Nazionale di Milano nell'aprile 1982. *L'opera dello sghignazzo* si presenta variato nel testo e nella messa-in-scena, mentre Dario Fo prende il posto di Graziano Giusti nel ruolo di Gionata Geremia Peachum.
Il 12 marzo 1982, la rete 3 della RAI trasmette un programma registrato a Prato durante le prove dello spettacolo.

Il fabulazzo osceno

Quattro monologhi di Dario Fo.

Regia: Dario Fo.

INTERPRETI:
Dario Fo, Franca Rame.

Prima: Milano, Cinema Smeraldo, 11 marzo 1982.
Repliche: A Milano il 12, 13 e 14 marzo, lo spettacolo non prevede per il momento ulteriori rappresentazioni.

Per gli spettacoli a partire dal 1982 fino al 1994, in mancanza di criteri attendibili e completi, ci si è riferiti al materiale (locandine, recensioni alle prime teatrali), contenuto nell'archivio della Compagnia Fo-Rame.

Coppia aperta

di Dario Fo e Franca Rame.

Prima: Trieste Teatro Sloveno 30 novembre 1983

INTERPRETI:
Franca Rame e Nicola Del Buono

Quasi per caso una donna: Elisabetta
Commedia in due tempi di Dario Fo.

Prima: Riccione il 7 dicembre 1984

INTERPRETI:
Dario Fo, Franca Rame, Annamaria Lisi, Giorgio Biavati, Ubaldo Lo Presti, Giuliano Bison, Raffaele Arena e Mario Pirovano.

Dio li fa, poi li accoppa (non rappresentato)

Hellequin, Harlekin, Arlecchino
di Dario Fo.

Biennale di Venezia 18-19-20 ottobre 1985

INTERPRETI:
Dario Fo, Franca Rame Eugenio Facchin, Lanfranco Lanza, Giuseppe Pasculli e Mario Pirovano.

La fine del mondo II (non rappresentato)

Il ratto della Francesca
Commedia in due tempi di Dario Fo.

Prima: Trieste Teatro Sloveno 3 dicembre 1986

INTERPRETI:

Franca Rame, Nicola De Buono Narcisa Bonati, Giorgio Biavati, Ubaldo Lo Presti, Giorgio Giorgi, Alessandro Balducci, Federico Grassi e Mario Pirovano.

Parti femminili: una giornata qualunque

Atti unici di Dario Fo e Franca Rame.

Prima: Milano Teatro Nuovo 9 ottobre1986

INTERPRETI:
Giorgio Biavati e Alessandro Balducci
Coppia aperta nuova edizione (di Franca Rame e D. Fo)
con Giorgio Biavati e Alessandro Balducci

La parte del leone

di Dario Fo.

Prima: «*Festival* dell'Unità» di Bologna 1987

Lettera dalla Cina

Prima: Arco della Pace di Milano giugno 1989

Il Papa e la strega

Prima: Novara Teatro Faraggiana 31 ottobre 1989

Regia: Dario Fo - *Musiche:* Fiorenzo Carpi - Scene: Dario Fo

INTERPRETI:

Dario Fo, Franca Rame, Ireneo Petruzzi, Elio Veller, Maurizio Trombini, Maurizio Accattato, Elisabetta Cesone, Alessandra Faiella, Enzo Giraldo, Suzanne Marion, Mario Pirovano, Davide Rota.

Zitti! Stiamo precipitando!

Prima: La Spezia Teatro Astra 21 novembre 1990

Regia Dario Fo - Scene Dario Fo *Musiche* Davide Rota

INTERPRETI:
Franca Rame, Dario Fo, Elio Veller, Nicola De Buono, Emiliana Perina, Nino Bignamini, Maurizio Accattato, Alessandro Balducci, Enzo Giraldo, Muriel Moscatelli, Mario Piromano, Davide Rota e Rosiva Volani.

Parliamo di donne: l'eroina - Grassa è bello

Atti unici di Franca Rame e Dario Fo

Prima: Ravenna, 26 novembre 1991

Regia Dario Fo - Scene Dario Fo

INTERPRETI:
Franca Rame, Giorgio Biavati, Elena Andreoli, Yan Chizzini, Fabrizio De Giovanni, Marina De Juli, Antonio Rucco, Marco Zanni.

Johan Padan a la descoverta de le Americhe

Monologo in due tempi di Dario Fo.

Prima: «Casa del Diavolo» (PG) ,agosto 1991.

Settimo: ruba un po' meno! N. 2

Monologo in due tempi di Dario Fo e Franca Rame.

Prima : Carrara «Teatro Animosi», 20 novembre 1993.

Monologo con Franca Rame.

La commedia viene riproposta, riadattata in base alle vicende della cronaca politica contemporanea.

Dario Fo incontra Ruzante

di Dario Fo per la «Fondazione Teatro Stabile» dell'Umbria.

Debutto al «Teatro Nuovo» di Spoleto per il 36° «*Festival* dei due mondi», 8-11 luglio 1993.

INTERPRETI:

Dario Fo, Franca Rame, Virgilio Zernitz e Marina De Juli.

Lo spettacolo diventa un monologo con Dario Fo e presentato dalla Compagnia Fo-Rame debutta il 19-21 apr. 1994 a Verona al Teatro Filarmonico e con il nuovo titolo: *Dario Fo recita Ruzante*, col quale viene ripreso e portato in *tournée* nel gennaio 1995.

Cinema

1956 Lo svitato.

1989 Musica per vecchi animali di Stefano Benni.

Trasmissioni televisive

1956 *Monetine da cinque lire.*

1961 *Chi l'ha visto?* , R.A.I. 2 (6 puntate).

1962 *Canzonissima* , con Dario Fo e Franca Rame, R.A.I. 1 (13 puntate interrotte dalla censura).

1977 *Il teatro di Dario Fo* (*Settimo: ruba un po' meno*; *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*; *Ci ragiono e canto*; *La signora è da buttare*; una doppia versione di *Mistero buffo*; *Parliamo di donne*), con Dario Fo e Franca Rame, R.A.I. 2.

1978 *Buonasera* con Franca Rame, R.A.I. 2 ,(20 puntate).

1978 *Parliamo di donne* , R.A.I. 2, (2 puntate).

1981 *La professione della signora Warren* (regia di G. Albertazzi).

1988 *Trasmissione forzata* — R.A.I. 3.

1989 *Una lepre con la faccia da bambina*, con Franca Rame (regia di G. Serra).

1989 *Parti femminili* , con Franca Rame, R.A.I. 2.

1990 *Coppia aperta* , con Franca Rame, TV Svizzera italiana.

1991 *Settimo: ruba un po' meno* , R.A.I. 2.

1991 *Mistero buffo* – R.A.I. 2.

Regie

1962 *Gli amici della battoneria* , Venezia, «Teatro Ridotto» .

1963 *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, Helsinkj, «Lilla Theater».

1967 *La passeggiata della domenica*, di G. Michel (traduzione e riduzione di Dario Fo), Milano, «Teatro Durini».

1968 *Enzo Jannacci: 22 canzoni.*

1978 *La storia di un soldato* da *Histoire du soldat* di Igor Stravinskij, Milano, «Teatro alla Scala».

1981 *L'opera dello sghignazzo* , da J. Gay, *Beggar's opera* .

1986 *Tutta casa letto e chiesa* (regia di Franca Rame), in Belgio e Danimarca.

1987 *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini (ripresa), Amsterdam, «De Nederlandse Opera».

1987 *Gli arcangeli non giocano a flipper*, Cambridge, USA, «American Repertory Theatre».

1988 *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini, Bari, «Teatro Petruzzelli».

1989 *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini, *Tourneé* del Teatro Petruzzelli a San Paolo e a Rio de Janeiro

1990 *Il medico per forza / Il medico volante* di Molière, Parigi, «Comédie Française».

1990 *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini (ripresa), Amsterdam «De Nederlandse Opera».

1992 *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, Valencia «Centro Dramatico Nacional».

1992 *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini,Parigi, «Opera Garnier».

APPENDICE SECONDA*

Il teatro di Dario Fo e Franca Rame.

– OPERE PUBBLICATE E RAPPRESENTATE:

1952 - POER NANO , Milano, Ottaviano, 1976 (l'edizione è illustrata da disegni di Jacopo Fo).

1953 - IL DITO NELL'OCCHIO, in «Teatro d'oggi», Milano, anno II, n. 3, 1954.

1954 - I SANI DA LEGARE, in «Sipario», Milano, dicembre 1955.

1958 - LADRI, MANICHINI E DONNE NUDE, in D. Fo, *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1962; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984.

1958 - COMICA FINALE, in D. Fo, *Teatro comico*, cit.; poi in *Le commedie di Dario Fo* vol. VI, cit.

1959 - IL NOVECENTONOVANTANOVESIMO DEI MILLE, in *Poer nano*, cit.

1959 - GLI ARCANGELI NON GIOCANO A FLIPPER, in «Sipario», sett. 1959, n. 161, poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1966.

1960 - AVEVA DUE PISTOLE CON GLI OCCHI BIANCHI E NERI, in «Sipario», ago.-sett. 1960, n. 172, poi in*Le commedie di Dario Fo*, vol. I, cit.

1961 - CHI RUBA UN PIEDE E' FORTUNATO IN AMORE, in «Sipario», ott. 1961, n. 186, poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, cit.

---

* Le rappresentazioni di commedie di Dario Fo e le loro relative pubblicazioni, ove non specificato, hanno lo stesso titolo.

1963 - ISABELLA, TRE CARAVELLE E UN CACCIABALLE, in «Sipario», ott. 1963, n.210, poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., 1966; poi in *Compagni senza censura 1*, [1970], Milano, Mazzotta, 1977; poi in D. Fo, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.

1964 - SETTIMO: RUBA UN PO' MENO in «Sipario», ago.-sett. 1964, n. 220-221, poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit.

1965 - LA COLPA E' SEMPRE DEL DIAVOLO, in «Sipario», ott. 1965, n. 234, poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit.

1966 - CI RAGIONO E CANTO (a c. del «Nuovo Canzoniere Italiano»), Milano, Edizioni Bella Ciao, 1966.

1967 - LA SIGNORA E' DA BUTTARE, Torino, Einaudi,1974 (la prima edizione è in «Sipario», ott. 1967, n. 258).

1968 - GRANDE PANTOMIMA CON BANDIERE E PUPAZZI PICCOLI E MEDI, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit., 1975 (la prima edizione è in «Sipario», genn. 1969, n. 273).

1969 - CI RAGIONO E CANTO 2, Verona, Bertani, 1972; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, cit., 1977.

1969 - MISTERO BUFFO, Milano, Nuova Scena, 1969; poi in *Compagni senza censura 1*, cit.; poi in *Mistero buffo*, Verona, Bertani, 1973; poi in *Mistero buffo*, Verona, cit., 1977; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, cit.; poi in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit.

1969 - L'OPERAIO CONOSCE 300 PAROLE IL PADRONE 1000 PER QUESTO LUI E' IL PADRONE, Milano, Nuova Scena, 1969; poi in *Compagni senza censura 1*, cit.; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit.

1969 - LEGAMI PURE CHE TANTO IO SPACCO TUTTO LO STESSO, Milano, Nuova Scena, 1969; poi in *Compagni senza censura 1*, cit.; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit.

1970 - VORREI MORIRE ANCHE STASERA SE DOVESSI PENSARE CHE NON E' SERVITO A NIENTE, Verona, Bertani, 1970; poi in

Compagni senza censura 2, [1973], Milano, Mazzotta, 1977; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, cit., 1977.

1970 - MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO, Verona, Bertani, 1971; poi in *Compagni senza censura 2*, cit.; poi in *Morte accidentale di un anarchico*, Torino, Einaudi, 1974.

1971 - TUTTI UNITI! TUTTI INSIEME! MA SCUSA, QUELLO NON E' IL PADRONE?, Verona, Bertani, 1971; poi in *Compagni senza censura 2*, cit.; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, cit.

1971 - MORTE E RESURREZIONE DI UN PUPAZZO, Milano, Edizioni Sapere, 1971.

1972 - FEDAYN, Milano, Edizioni Sapere, 1972; poi in *Compagni senza censura 2*, cit.; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, cit.

1972 - ORDINE PER DIO.OOO.OOO.OOO!, Verona, Bertani, 1972.

1972 - PUM! PUM! CHI E'? LA POLIZIA!, Verona, Bertani, 1972; poi in *Compagni senza censura 1*, cit., 1977.

1973 - CI RAGIONO E CANTO 3, Verona, Bertani, 1973.

1973 - GUERRA DI POPOLO IN CILE, Verona, Bertani, 1974.

1974 - BALLATE E CANZONI, Verona, Bertani, 1974; poi in *Ballate e canzoni*, Roma, Newton Compton, 1976.

1974 - NON SI PAGA, NON SI PAGA!, Milano, La Comune, 1974.

1975 - IL FANFANI RAPITO, Verona, Bertani, 1975; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. X, cit., 1994.

1975 - LA GIULLARATA, Verona, Bertani, 1975.

1976 - LA MARJUANA DELLA MAMMA E' LA PIU' BELLA, Verona, Bertani, 1976.

1977 - TUTTA CASA LETTO E CHIESA, Milano, La Comune, 1977; poi in *Tutta casa letto e chiesa*, Verona, Bertani, 1978.

1978 - LA STORIA DI UN SOLDATO, Milano, Electa, 1979.

1979 - STORIA DELLA TIGRE E ALTRE STORIE , Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1980.

1979 - DIO LI FA E POI LI ACCOPPA, in «Ridotto», lugl.-ago. 1986, nn. 7-8.

1981 - CLACSON, TROMBETTE E PERNACCHI, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1981; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. X, cit.

1981 - L'OPERA DELLO SGHIGNAZZO, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1981.

1982 - FABULAZZO OSCENO, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1982.

1982 - UNA MADRE, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, cit., 1989.

1983 - COPPIA APERTA, Milano, Edizioni F. R. La Comune, 1983.

1984 - QUASI PER CASO UNA DONNA: ELISABETTA, in «Ridotto-Sipario», Roma, lugl.-ago.-sett. 1984.

1985 - HELLEQUIN, HARLEKIN, ARLEKIN, Gubbio, Alcatraz News, 1985.

1985 - DIARIO DI EVA, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, cit.

1986 - IL RATTO DELLA FRANCESCA, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1986; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. X, cit.

1986 - PARTI FEMMINILI, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1986; poi in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IX, cit.,1991.

1989 - LETTERA DALLA CINA, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IX, cit.

1989 - IL PAPA E LA STREGA, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. X, cit.

1989 - VENTICINQUE MONOLOGHI PER UNA DONNA, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, cit.

1990 - ZITTI! STIAMO PRECIPITANDO! (copione di scena a c. di F. Rame), Milano, C.T.F.R., 1990.

1991 - PARLIAMO DI DONNE (copione di scena a c. di F. Rame), Milano, C.T.F.R. ,1991.

1991 - JOHAN PADAN A LA DESCOVERTA DE LE AMERICHE, Firenze, Giunti, 1992.

– OPERE RAPPRESENTATE E NON PUBBLICATE:

1973 - BASTA CON I FASCISTI.

– OPERE NON RAPPRESENTATE E PUBBLICATE:

1960 - STORIA VERA DI PIERO D'ANGERA CHE ALLA CROCIATA NON C'ERA, Milano, F. R. La Comune, 1981.

– OPERE NON RAPPRESENTATE E NON PUBBLICATE:

1978 - IL CASO MORO.

1989 - STORIA DI QU.

1989 - IL RICERCATO.

APPENDICE TERZA*

Il teatro di Dario Fo e Franca Rame: rappresentazioni degli spettacoli all'estero.

LEGENDA

TITOLO nel PROSPETTO	TITOLO ORIGINALE
Anarchico	Morte accidentale di un anarchico
Arcangeli	Gli arcangeli non giocano a flipper
Arlecchino	Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino
Aveva due pistole	Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri
Chi ruba un piede	Chi ruba un piede è fortunato in amore
Clacson	Clacson, trombette e pernacchi
Coppia aperta	Coppia aperta
Diario di Eva	Diario di Eva
Elisabetta	Quasi per caso una donna. Elisabetta
Fabulazzo osceno	Fabulazzo osceno
Fine del mondo	La fine del mondo
Farse/...	Ladri manichini e donne nude/ Comica Finale/ I cadaveri si spediscono le donne si spogliano/ Gli imbianchini non hanno ricordi/ Ladri manichini e donne nude/ La Marcolfa/ Un morto da vendere/ Non tutti i ladri vengono per nuocere/ Quando sarai povero sarai re/ L' uomo nudo, l' uomo in frac/ I tre bravi
Funerale del padrone	Il funerale del padrone
Giornata qualunque	Una giornata qualunque
Grande pantomima	Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi
Guerra popolo in Cile	Guerra di popolo in Cile
Isabella	Isabella, tre caravelle e un cacciaballe
La colpa è sempre	La colpa è sempre del diavolo
Legami pure	Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso

---

* Il prospetto delle rappresentazioni degli spettacoli è stato fornito da Piero Sciotto, su concessione della «Compagnia Teatrale di Dario Fo e Franca Rame».

TITOLO nel PROSPETTO	TITOLO ORIGINALE
L' operaio conosce	L' operaio conosce300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone.
Marijuana	La marijuana della mamma è la più bella
Misteri Apocrifi	I misteri apocrifi
Mistero buffo	Mistero buffo
Nascita del giullare	La nascita del giullare
Non si paga	Non si paga, non si paga !
Ordine per Dio.oooo!!!!	Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO!!!!
Parti Femminili	Parti femminili: Una giornata qualunque/ Coppia aperta
Patapunfete	Patapunfete
Poer nano	Poer Nano
Pum Pum	Pum, Pum: chi è? La polizia!
Ratto Francesca	Il ratto della Francesca
Settimo	Settimo: ruba un po' meno
Sghignazzo	L' opera dello sghignazzo
Signora è da buttare	La signora è da buttare
Sun cuntent	Sun cuntent (collage)
Tutta casa	Tutta casa, letto e chiesa: Una donna sola/ La mamma fricchettona/ Il risveglio/ Abbiamo tutte la stessa storia/ Contrasto/ Medea/ Una madre/ La puttana in manicomio/ Alice nel paese senza meraviglie/ Io, Ulrike; grido/ Accadde domani/ Lo stupro.
Tutti uniti	Tutti uniti, tutti insieme... ma scusa, quello non è il padrone?
Tigre	Storia della tigre ed altre storie

TESTO	NAZIONE	CITTÀ'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Anarchico	ARGENTINA	Buenos Aires	Zema/Teatro Bambalinas	83/84
Anarchico	ARGENTINA	Buenos Aires	Zema/Teatro Bambalinas	84/85
Anarchico	ARGENTINA	Buenos Aires /tour	Zema/Teatro Bambalinas	85/86
Anarchico	ARGENTINA	tour	Zema/teatro Municipal	86/87
Anarchico	AUSTRALIA	Sidney	Sidney University	77/78
Anarchico	AUSTRALIA	New Castle	Freewheels Theatre Cc	80/81
Anarchico	AUSTRALIA	New Castle	Freewheels Theatre Cc	81/82
Anarchico	AUSTRALIA	Sidney	Nimrod Theatre	82/83
Anarchico	AUSTRALIA	Queensland	TN Theatre Co.	83/84
Anarchico	AUSTRALIA	Sidney	New Theatre Compan	87/88
Anarchico	AUSTRALIA	Albany	Coco Youth Theatre	88/89
Anarchico	AUSTRALIA		Glenunga Hight School	88/89
Anarchico	AUSTRALIA		Victorian College Arts	88/89
Anarchico	AUSTRIA			77/78
Anarchico	AUSTRIA	Vienna	Ensemble Theater	78/79
Anarchico	AUSTRIA			78/79
Anarchico	AUSTRIA	Innsbruck	Keller Th.	79/80
Anarchico	AUSTRIA			79/80
Anarchico	BELGIO FIAMM.	Bruxelles	Jeud & Th. Werkgroep	79/80
Anarchico	BELGIO FIAMM.	Gent/Bruxelles/tour	Nederlands Toneel	81/82
Anarchico	BELGIO FIAMM.	Gent/Bruxelles/tour	Nederlands Toneel	82/83
Anarchico	BELGIO FIAMM.	Birbeek	Spelevaren	88/89
Anarchico	BELGIO FRANC.		(SIAE)	78/79
Anarchico	BELGIO FRANC.		(SIAE)	80/81
Anarchico	BELGIO FRANC.		J. Echantillon	82/83
Anarchico	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. de l'Esprit Frappeur	83/84
Anarchico	BRASILE	Rio de Jan./tour	Teatro dos Cuatro	80/81
Anarchico	BRASILE	Rio de Jan./tour	Teatro dos Cuatro	81/82
Anarchico	BRASILE	San Paolo	LTDA/Teatro Titiita	84/85
Anarchico	BRASILE		(SBAT)	87/88
Anarchico	BRASILE	Campinas	University Group	88/89
Anarchico	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	81/82
Anarchico	BULGARIA		Handjiev Pecheva	83/84
Anarchico	BULGARIA	Bourgas	Theatre Bourgas	84/85
Anarchico	CANADA FR.		Atelier de Sherbrooke	80/81
Anarchico	CANADA FR.	Ottawa	Theatre Grande Corvée	84/85
Anarchico	CANADA FR.	Ottawa	Theatre Port Royal	85/86
Anarchico	CANADA ING.	Toronto	SFMT/Open Circle Th.	80/81
Anarchico	CANADA ING.	Calgary	University of Calgary	81/82
Anarchico	CANADA ING.	Toronto	(SIAE)	81/82
Anarchico	CANADA ING.	Edmonton	Tiger Hill Theatre	87/88

Anarchico	CECOSLOVACCHIA	Praga	T. Stabile di Praga	83/84
Anarchico	CECOSLOVACCHIA		DILIA	89/90
Anarchico	CILE	Santiago	(SIAE)	82/83
Anarchico	CILE	Santiago	C. Martinez	85/86
Anarchico	CILE	Santiago	Medina/T.Musrana	85/86
Anarchico	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	72/73
Anarchico	DANIMARCA	Aarhus/Aalborg	Svalegagen Teater	73/74
Anarchico	DANIMARCA	Copenaghen/Svendborg	Fiol Teater	75/76
Anarchico	DANIMARCA	Odense/tour	Odense Teater	80/81
Anarchico	DANIMARCA	Copenaghen	Det Danske Teater	86/87
Anarchico	FINLANDIA	Helsinki	Intimi Teatteri	82/83
Anarchico	FINLANDIA	Kotka	kaupunginteatteri	82/83
Anarchico	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen T.	82/83
Anarchico	FRANCIA	La Bruyère	(SIAE)	79/80
Anarchico	FRANCIA	St. Etienne	Foyer de l' Ecole	80/81
Anarchico	FRANCIA		(SIAE)	80/81
Anarchico	FRANCIA	Limonges	(SIAE)	81/82
Anarchico	FRANCIA	Eze/Nice	(SIAE)	82/83
Anarchico	FRANCIA	Parigi/tour	De la Bruyère	82/83
Anarchico	FRANCIA	Valdeblore/Valbonne	(SIAE)	82/83
Anarchico	FRANCIA		produzione televisiva	82/83
Anarchico	FRANCIA	Bordeaux/tour	(SIAE)	83/84
Anarchico	FRANCIA	Foix	(SIAE)	83/84
Anarchico	FRANCIA	Le Havre/tour	(SIAE)	83/84
Anarchico	FRANCIA	Parigi	De la Bruyère	83/84
Anarchico	FRANCIA	St. Etienne/St. Gauden	(SIAE)	83/84
Anarchico	FRANCIA	Limonges	(SIAE)	84/85
Anarchico	FRANCIA	Limonges	Théatre Balise (amat.)	84/85
Anarchico	FRANCIA		produzione televisiva	84/85
Anarchico	FRANCIA	Aix en Provence	(SIAE)	85/86
Anarchico	FRANCIA	tour	British tour C.	87/88
Anarchico	FRANCIA		Théatre Amateur	87/88
Anarchico	GERMANIA EST	Berlino Est/tour	Berliner Ensemble	78/79
Anarchico	GERMANIA EST	Berlino Est	Berliner Ensemble	79/80
Anarchico	GERMANIA EST	Berlino Est	Mixed Media Studio	80/81
Anarchico	GERMANIA EST	Anklam	Theater Anklam	84/85
Anarchico	GERMANIA EST	Anklam	Theater Anklam	85/86
Anarchico	GERMANIA EST	Dresda	Kleines Haus	85/86
Anarchico	GERMANIA EST	Anklam	Theater Anklam	86/87
Anarchico	GERMANIA EST	Dresda	Kleines Haus	86/87
Anarchico	GERMANIA EST	Zeitz		86/87
Anarchico	GERMANIA EST	Pforsheim	Stadttheater Pforzeim	88/89
Anarchico	GERMANIA EST	Stralsund	Theater Stralsund	89/90
Anarchico	GERMANIA OVEST	Francoforte	Stadtische Buhnen	77/78
Anarchico	GERMANIA OVEST	Karl Marx	Stadtische Theater	78/79
Anarchico	GERMANIA OVEST	Oldenburg	Stadttheater	81/82
Anarchico	GERMANIA OVEST	Monaco/tour	Theater im Weinhaus	79/80
Anarchico	GERMANIA OVEST	Osnabruck/tour	Stadtische Buhnen	80/81
Anarchico	GERMANIA OVEST	Berlino/tour	Stadttheater	81/82
Anarchico	GERMANIA OVEST	Osnabruck/tour	Stadtische Buhnen	81/82
Anarchico	GERMANIA OVEST	Eisleben/tour	Munzer Theater	82/83
Anarchico	GERMANIA OVEST	Osnabruck/tour	Stadtische Buhnen	82/83
Anarchico	GERMANIA OVEST		produzione televisiva	83/84
Anarchico	GERMANIA OVEST			83/84

Anarchico	GERMANIA OVEST	Brema	Schauspielhaus	84/85
Anarchico	GERMANIA OVEST	Bremerhaven	Kelines Haus	84/85
Anarchico	GERMANIA OVEST	Kaiserslautern	Kammerspiele	84/85
Anarchico	GERMANIA OVEST	Trier	Studio	84/85
Anarchico	GERMANIA OVEST	Wuppertal	Stadtische Buhnen	84/85
Anarchico	GERMANIA OVEST			85/86
Anarchico	GERMANIA OVEST			85/86
Anarchico	GERMANIA OVEST	Colonia	Theater der Keller	86/87
Anarchico	GERMANIA OVEST			86/87
Anarchico	GERMANIA OVEST	Colonia	Theater der Keller	87/88
Anarchico	GERMANIA OVEST			87/88
Anarchico	GERMANIA OVEST	Dinkelsbuhl	Frankisch-Schwabisches	88/89
Anarchico	GERMANIA OVEST	Pforzheim	Stadttheater Pforzheim	88/89
Anarchico	GERMANIA OVEST	Stoccarda	Studiotheater	88/89
Anarchico	GERMANIA OVEST	Dinkelsbuhl	Frankisch-Schwabisches	89/90
Anarchico	GIAPPONE		Gekidan Mingei	83/84
Anarchico	GIAPPONE	Tokio/Osaka	Gekidan Mingei	84/85
Anarchico	GRECIA	Atene	Alfa	76/77
Anarchico	GRECIA	Atene	Alfa	77/78
Anarchico	GRECIA	Atene/tour	Lineos-Fotiu	78/79
Anarchico	GRECIA		Stamatiou	84/85
Anarchico	INGHILTERRA	Londra/Liverpool/tour	Belt&Braces Co/Windham Th	78/79
Anarchico	INGHILTERRA	Londra	Belt&Braces Co/Windham Th	79/80
Anarchico	INGHILTERRA	Londra	Belt&Braces Co/Windham Th	80/81
Anarchico	INGHILTERRA	Bristol/Hampshire	New Vic Studio	81/82
Anarchico	INGHILTERRA	Londra	Belt&Braces Co/Windham Th	81/83
Anarchico	INGHILTERRA	Liverpool/Newcastle/tour	Playhouse Th.	82/83
Anarchico	INGHILTERRA	Birmingham/tour	Birmingham Th.	85/86
Anarchico	INGHILTERRA	Eastbourne	The Tickled Pink Th.	85/86
Anarchico	INGHILTERRA	Leeds	Workshop Th.	85/86
Anarchico	INGHILTERRA	Sheffield	Crucible Th.	85/86
Anarchico	INGHILTERRA	Southampton	Nuffield Th.	85/86
Anarchico	INGHILTERRA	Gloucestershire		86/87
Anarchico	INGHILTERRA		(Amatoriale)	87/88
Anarchico	INGHILTERRA		(Amatoriale)	88/89
Anarchico	INGHILTERRA		Century Theatre	88/89
Anarchico	IRLANDA	Galway	Druid Theatre	82/83
Anarchico	IRLANDA	Limerick	Belltable Th.	82/83
Anarchico	IRLANDA	Sligo	Hawks Well Thatre	83/84
Anarchico	ISLANDA	Rejkjavik	Alpjduleikhunsid	80/81
Anarchico	ISRAELE	Tel Aviv/tour		81/82
Anarchico	JUGOSLAVIA	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	79/80
Anarchico	JUGOSLAVIA	tour	(SIAE)	79/80
Anarchico	JUGOSLAVIA	Zagabria	T. IDT	79/80
Anarchico	JUGOSLAVIA	Belgrado	Beograd Drama T.	80/81
Anarchico	JUGOSLAVIA	Lubiana/Belgrado/tour	T. Nazionale Sloveno	81/82
Anarchico	JUGOSLAVIA	Osijeka	Comp.Nazionale	80/81
Anarchico	JUGOSLAVIA	Zagabria/tour	T. IDT	80/81
Anarchico	JUGOSLAVIA	Lubiana/Belgrado/tour	T. Nazionale Sloveno	81/82
Anarchico	JUGOSLAVIA	Zagabria/tour	T. IDT	81/82
Anarchico	JUGOSLAVIA	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	82/83
Anarchico	LUSSEMBURGO	Luxembourg	Nederlands Toneel Gent	81/82
Anarchico	LUSSEMBURGO		Th. de la Dulise	84/85
Anarchico	MESSICO		Univ. Autonoma de Mexico	80/81

Anarchico	MESSICO	Città Messico/tour	Josè Luis Cruz	81/82
Anarchico	MESSICO	Città Messico/tour	Josè Luis Cruz	82/83
Anarchico	MESSICO	Città Messico/tour	Josè Luis Cruz	84/85
Anarchico	NORVEGIA	Trondheim	Trondelag Teater	75/76
Anarchico	NORVEGIA	Bergen	Den Nationalen Scene	81/82
Anarchico	NORVEGIA	Mo	Nordland Teater	83/84
Anarchico	NORVEGIA	Mo	Nordland Teater	84/85
Anarchico	NUOVA GUINEA	Papua	Moresby Theatre	82/83
Anarchico	NUOVA ZELANDA	Christchurch	The Court Theatre	82/83
Anarchico	NUOVA ZELANDA	Newton	Corporate Theatre	81/82
Anarchico	NUOVA ZELANDA	Wellington	Downstage Theatre	81/82
Anarchico	OLANDA		Haagse Komedie	72/73
Anarchico	OLANDA		Haagse Komedie	73/74
Anarchico	OLANDA		Haagse Komedie	74/75
Anarchico	OLANDA	Amsterdam/tour	Nieuwe Amsrelstraat	80/81
Anarchico	OLANDA	Amsterdam/tour	Nieuwe Amsrelstraat	81/82
Anarchico	OLANDA		Toneelgroep Saga	82/83
Anarchico	OLANDA	Amsterdam/Enchinizen	Toneelgroep Saga	83/84
Anarchico	POLONIA	Cracovia/tour		79/80
Anarchico	POLONIA	Cracovia/tour		80/81
Anarchico	PORTOGALLO	Lisbona	Barraca	80/81
Anarchico	PORTOGALLO	Cascais	Boite Re Maior	82/83
Anarchico	PORTORICO	San Juan	Bohio Puertoriqueno	80/81
Anarchico	PORTORICO		Mario Paoli	81/82
Anarchico	ROMANIA	Craiova	Teatro Nazionale Craiova	80/81
Anarchico	ROMANIA	Bucarest/tour	T. Davila	81/82
Anarchico	ROMANIA	Botosani	Theatre Botosani	83/84
Anarchico	ROMANIA	Craiova	Teatro Nazionale Craiova	83/84
Anarchico	ROMANIA	Mures	Theatre Tg.Mures	83/84
Anarchico	SCOZIA	Glasgow	Theatre Co.	82/83
Anarchico	SCOZIA	Edinburgo	Th. Workshop/Little Lyceum	83/84
Anarchico	SINGAPORE	Singapore	Stage Club	82/83
Anarchico	SPAGNA	Madrid	Espolon del Gallo	76/77
Anarchico	SPAGNA	tour	(SIAE)	77/78
Anarchico	SPAGNA		(SIAE)	79/80
Anarchico	SPAGNA	Barcellona/tour	Pere Planella Reixach	80/81
Anarchico	SPAGNA	Saragozza/tour	T.Estabile de Zaragoza	80/81
Anarchico	SPAGNA	Valencia	Alonso Osorio	80/81
Anarchico	SPAGNA	Alicante/tour	(SIAE)	81/82
Anarchico	SPAGNA	Canet de Mar/tour	(SIAE)	81/82
Anarchico	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	81/82
Anarchico	SPAGNA	Madrid/Barcellona/tour	Coop Tabano	81/82
Anarchico	SPAGNA	San Feliu/tour	(SIAE)	81/82
Anarchico	SPAGNA	Saragozza/tour	(SIAE)	81/82
Anarchico	SPAGNA	Toledo	Pere Planella Reixach	81/82
Anarchico	SPAGNA	Valencia	Alonso Osorio	81/82
Anarchico	SPAGNA	Vilafranca/Cadiz	(SIAE)	81/82
Anarchico	SPAGNA	Barcellona/tour	(SIAE)	82/83
Anarchico	SPAGNA	Caravaca	(SIAE)	82/83
Anarchico	SPAGNA		J.R.Romani/prod.cinemat.	82/83
Anarchico	SPAGNA	Alicante/tour	(SIAE)	83/84
Anarchico	SPAGNA	Calahorra/tour	(SIAE)	83/84
Anarchico	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	83/84
Anarchico	SPAGNA	Saragozza/tour	(SIAE)	84/85

Anarchico	SPAGNA	Calahorra/tour	(SIAE)	84/85
Anarchico	SPAGNA	Logro/Granada	(SIAE)	85/86
Anarchico	SPAGNA	Valencia/Alcudia	(SIAE)	85/86
Anarchico	SPAGNA	Catalogna/tour	(SIAE)	86/87
Anarchico	SUD AFRICA	Durban	Our House Theatre	81/82
Anarchico	SVEZIA	Stoccolma	Narren Teatern	78/79
Anarchico	SVEZIA	Norrkoping	Ostergotlands	81/82
Anarchico	SVIZZERA FRANC.		J..Echantillon	82/83
Anarchico	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	Teatricul	87/88
Anarchico	SVIZZERA TED.	Berna	Galerietheater	77/78
Anarchico	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	77/78
Anarchico	TURCHIA	Ankara	Yucel Erten	78/79
Anarchico	TURCHIA	Istanbul	Mehmet N. Karaca	86/87
Anarchico	TURCHIA	Istanbul	Mehmet N. Karaca	87/88
Anarchico	TURCHIA		Mehmet N. Karaka	88/89
Anarchico	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	83/84
Anarchico	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	84/85
Anarchico	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	85/86
Anarchico	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	86/87
Anarchico	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	87/88
Anarchico	URUGUAY	tour	T. La Candela	84/85
Anarchico	URUGUAY	tour	T. La Candela	85/86
Anarchico	URUGUAY			87/88
Anarchico	USA	San Francisco/tour	S. Franc.Mime Troupe	80/81
Anarchico	USA	New York	The Shubert Theater	82/83
Anarchico	USA	Washinton	Arena Stage	83/84
Anarchico	USA	New York	Belasco Theatre	84/85
Anarchico	USA	San Francisco	Eureka Theatre	84/85
Anarchico	USA		(Amatoriale)	87/88
Anarchico	ZIMBABWE	Salisbury	Repertory Theatre	82/83

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Arcangeli	BELGIO FRANC.	Aywaille/Engis/tour	(SIAE)	73/74
Arcangeli	BELGIO FRANC.	Namur	Théatre de l'Escalier	73/74
Arcangeli	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Equipe Th. de Univer.	75/76
Arcangeli	BELGIO FRANC.	Bruxelles	produzione televisiva	78/79
Arcangeli	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Th. National de Belgique	78/79
Arcangeli	BELGIO FRANC.		(SIAE)	80/81
Arcangeli	BELGIO FRANC.		(SIAE)	81/82
Arcangeli	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Les Amis de l'Athénée	82/83
Arcangeli	BELGIO FRANC.	St.Ghislaine	Le club Th. St. Josepf	85/86
Arcangeli	BRASILE	Rio de Janeiro	A.de Bonis-Caroneiro	84/85
Arcangeli	BULGARIA	Sofia	Handjiev Pecheva	81/82
Arcangeli	BULGARIA	Sofia/tour	T.Pop. della Gioventù	82/83
Arcangeli	BULGARIA	Sofia/tour	T.Pop. della Gioventù	83/84
Arcangeli	BULGARIA	Sofia/tour	T.Pop. della Gioventù	84/85
Arcangeli	BULGARIA	Sofia	T.Pop. della Gioventù	85/86
Arcangeli	BULGARIA	Sofia/tour	T.Pop. della Gioventù	86/87
Arcangeli	BULGARIA	Gabrovo	NTM	87/88
Arcangeli	BULGARIA	Gabrovo	NTM	88/89

Arcangeli	CANADA FR.	Montreal	Theatre Nouveau Monde	72/73
Arcangeli	CANADA FR.	Montreal	Less Gens d'en Bas	82/83
Arcangeli	CANADA FR.	Montreal/Ottawa	André Brassard	87/88
Arcangeli	CECOSLOVACCHIA			62/63
Arcangeli	CECOSLOVACCHIA			73/74
Arcangeli	DANIMARCA	Aarhus	Aarhus Teater	64/65
Arcangeli	DANIMARCA	Copenaghen	Gladsaxe Teater	69/70
Arcangeli	FINLANDIA		Tapereen Tyovaen Teatteri	63/64
Arcangeli	FINLANDIA	Oulu/tour	Kaupunginteatteri	82/83
Arcangeli	FINLANDIA	Sauvossa	Sauvon Kesateatteri	88/89
Arcangeli	FRANCIA	Rennes/tour	Comedie de l'Ouest	67/68
Arcangeli	FRANCIA		produzione televisiva	67/68
Arcangeli	FRANCIA		(SIAE)	68/69
Arcangeli	FRANCIA	Cannes/tour	Comedies de Remparts	73/74
Arcangeli	FRANCIA	Yvoir/tour	(SIAE)	73/74
Arcangeli	FRANCIA	Parigi	Thèatre Triangle	78/79
Arcangeli	FRANCIA		(SIAE)	79/80
Arcangeli	FRANCIA	Alpes Maritimes	Comedies de Remparts	81/82
Arcangeli	FRANCIA	Finistère	Théatre de l'Istant	81/82
Arcangeli	FRANCIA	Laval	(SIAE)	82/83
Arcangeli	GERMANIA OVEST	Wattenscheid/Castrop R.	Landestheater	80/81
Arcangeli	GERMANIA OVEST	Munster	produzione televisiva	83/84
Arcangeli	GERMANIA OVEST	Munster	Stadtische Buhnen	83/84
Arcangeli	GRECIA	Atene/tour		82/83
Arcangeli	GRECIA	tour	T. Pop. Gioventù Sofia	83/84
Arcangeli	INGHILTERRA	Watford	Palace Theatre	86/87
Arcangeli	INGHILTERRA		(Amatoriale)	86/87
Arcangeli	INGHILTERRA			89/90
Arcangeli	JUGOSLAVIA	Zagabria		60/61
Arcangeli	JUGOSLAVIA		(SIAE)	69/70
Arcangeli	OLANDA	Maastricht/tour	Bij Leven en Welzijn	82/83
Arcangeli	OLANDA		(SIAE)	83/84
Arcangeli	POLONIA	Lodz/Bydgoszcz/Lublin	Powszechny	61/62
Arcangeli	POLONIA		produzione televisiva	75
Arcangeli	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	60/61
Arcangeli	SPAGNA	Varie	(SIAE)	82/83
Arcangeli	SPAGNA	Madrid/Palma/Puerto Real	(SIAE)	83/84
Arcangeli	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85
Arcangeli	SPAGNA	Bilbao	(SIAE)	85/86
Arcangeli	SPAGNA	Madrid/ San Sebastian	(SIAE)	85/86
Arcangeli	SVEZIA	Stoccolma/Norrkoping	Stadsteatern	63/64
Arcangeli	SVEZIA	Stoccolma/tour	Stadsteatern	64/65
Arcangeli	SVEZIA	Norrkoping	Stadsteatern	65/66
Arcangeli	SVEZIA	Goeteborg	Stadsteatern	69/70
Arcangeli	SVEZIA	Stoccolma	Svenska riksteatern	71/72
Arcangeli	SVIZZERA FRANC.	Chaux de Fond	(SIAE)	68/69
Arcangeli	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	Theatre de La Comèdie	80/81
Arcangeli	SVIZZERA ROMANDE		Centre Dramatique	80/81
Arcangeli	UNGHERIA	Budapest	Joszef Attila Szinhaz	69/70
Arcangeli	UNGHERIA	Budapest	Scuola di cinema teatro	69/70
Arcangeli	URSS	Minsk		
Arcangeli	USA	Cambridge	American Repertory Th.	86/87

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Arlecchino	BRASILE	Rio de Janeiro	N.Castro Veneziano	87/88
Arlecchino	BRASILE	Campinas	University Group	88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Aveva due pistole	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Tea	64/65
Aveva due pistole	FRANCIA	Brame/Gerzatte	(SIAE)	83/83
Aveva due pistole	FRANCIA	Bellerive/Gerzat	(SIAE)	83/84
Aveva due pistole	FRANCIA	Echandens/tour	(SIAE)	84/85
Aveva due pistole	FRANCIA	Nantes/tour	(SIAE)	85/86
Aveva due pistole	FRANCIA	Noirmoutier/Toulon	(SIAE)	86/87
Aveva due pistole	GERMANIA OVEST	Weilburg/tour	Konzertdirekt. Landgraf	87/88
Aveva due pistole	GRECIA			76/77
Aveva due pistole	JUGOSLAVIA	Zagabria		60/61
Aveva due pistole	ROMANIA	Arad	T.Nazionale	81/82
Aveva due pistole	ROMANIA	Bucarest	T. Comedia	81/82
Aveva due pistole	ROMANIA	Bucarest/tour	Le Fondul Literar	84/85
Aveva due pistole	ROMANIA	tour	Le Fondul Literar	85/86
Aveva due pistole	ROMANIA	tour	Le Fondul Literar	86/87
Aveva due pistole	SPAGNA	Barcellona/tour	Bras Massuet	81/82
Aveva due pistole	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	81/82
Aveva due pistole	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	82/83
Aveva due pistole	SPAGNA	Bilbao	Mascarada	83/84
Aveva due pistole	SPAGNA	Madrid/San Sebastian	(SIAE)	83/84
Aveva due pistole	SVEZIA	Boras	Stadsteatern	69/70

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Chi ruba un piede	AUSTRIA	Vienna		86/87
Chi ruba un piede	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	83/84
Chi ruba un piede	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	84/85
Chi ruba un piede	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	85/86
Chi ruba un piede	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	86/87
Chi ruba un piede	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	87/88
Chi ruba un piede	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	88/89
Chi ruba un piede	CECOSLOVACCHIA	Nitra	Theatre Nitra	76/77
Chi ruba un piede	CECOSLOVACCHIA	Nitra	Theatre Nitra	77/78
Chi ruba un piede	DANIMARCA	Copenaghen	Folke Teater	66/67
Chi ruba un piede	FINLANDIA	Helsinki	Lilla Teatern	66/67
Chi ruba un piede	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tiovaen Teatteri	66/67
Chi ruba un piede	FINLANDIA	Valkeakoske	Kaupunginteatteri	69/70
Chi ruba un piede	FINLANDIA	Helsinki	Kaupunginteatteri	77/78
Chi ruba un piede	FINLANDIA	Helsinki/tour	Kaupunginteatteri	78/79
Chi ruba un piede	FINLANDIA	Helsinki	Kaupunginteatteri	79/80

Chi ruba un piede	GERMANIA OVEST	Norimberga	Willi Eck/Kummerspiele	86/87
Chi ruba un piede	GERMANIA OVEST	Munster/Bremer/Wurzburg	Kleines Haus/Stadtische B.	86/87
Chi ruba un piede	GERMANIA OVEST	BremerhavenWurzburg	Stadttherter	87/88
Chi ruba un piede	GERMANIA OVEST	Monaco	Modernes Theater	87/88
Chi ruba un piede	GERMANIA OVEST	Linz	Landestheater	88/89
Chi ruba un piede	GRECIA	Atene	Ramsis	77/78
Chi ruba un piede	ISLANDA	Rejkjavik	Rejkjavikur Teater	70/71
Chi ruba un piede	PERU'	Lima	Filodrammatica	69/70
Chi ruba un piede	SCOZIA	Edimburgo	Circuit 4 Castle	83/84
Chi ruba un piede	SCOZIA	Glasgow	Channel 5 Theatre	83/84
Chi ruba un piede	SPAGNA	Madrid	M. L. Ponte	78/79
Chi ruba un piede	SVEZIA	Boras	Boras Teatern	66/67
Chi ruba un piede	SVEZIA	Stoccolma/tour	Svenska Riksteatern	69/70

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Clacson	ARGENTINA	Buenos Aires	Zerna/Teatro Municipal	86/87
Clacson	AUSTRALIA	tour	New Moon Th.Company	84/85
Clacson	AUSTRALIA	tour	Playhouse Theatre	84/85
Clacson	AUSTRALIA	Melbourne/tour	Melbourne Theatre	85/86
Clacson	AUSTRALIA	tour	New Moon Th.Company	85/86
Clacson	AUSTRALIA	tour	Playhouse Theatre	85/86
Clacson	AUSTRALIA	Perth	Playhouse Perth	86/87
Clacson	AUSTRALIA	Sidney	Tau Theatre	86/87
Clacson	AUSTRALIA		Centrepoint Theatre	87/88
Clacson	AUSTRIA	Vienna	Fo Festival	81/82
Clacson	BELGIO FIAMM.	Anversa/Bruxelles	Nieuwe Komedie	82/83
Clacson	BELGIO FIAMM.	Anversa	Fakkeltheater	85/86
Clacson	BELGIO FIAMM.	Anversa	Fakkeltheater	86/87
Clacson	BELGIO FIAMM.	Lokeren	De Sinfravrienden	88/89
Clacson	BRASILE	Rio de Janeiro	Roberto Vignati	85/86
Clacson	BULGARIA	Haskovo	Theatre Haskovo	86/87
Clacson	BULGARIA	Haskovo	Theatre Haskovo	87/88
Clacson	BULGARIA	Haskovo	Theatre Haskovo	88/89
Clacson	BULGARIA	Haskovo	Theatre Haskovo	89/90
Clacson	BULGARIA	Sofia Varna	N.A.	89/90
Clacson	CANADA ING.	Toronto		86/87
Clacson	DANIMARCA	Copenaghn/Aalborg	Ved Sorte Hest Teater	82/83
Clacson	DANIMARCA	Odense	Odense Teater	83/84
Clacson	FINLANDIA	Pori	Porin Teatteri	86/87
Clacson	GERMANIA OVEST	Stoccarda	Bochum Theater	81/82
Clacson	GERMANIA OVEST	Dortmund/Amburgo	Stadtische Buhnen	82/83
Clacson	GERMANIA OVEST	Monaco/Munster/Pforzhein	Commedia Politica	83/84
Clacson	GERMANIA OVEST	Francoforte	Stadtische Buhnen	84/85
Clacson	GERMANIA OVEST	Munster/tour	Zimmertheater	84/85
Clacson	GERMANIA OVEST	Ulm	Ulmer Theater	84/85
Clacson	GERMANIA OVEST	Wuppertal	Grosses Haus	85/86
Clacson	GERMANIA OVEST	Kassel	Staatstheater	86/87
Clacson	GERMANIA OVEST			87/88
Clacson	GIAPPONE	Tokyo	Naylor Hara	86/87
Clacson	GIAPPONE	Tokyo	Naylor Hara	87/88

Clacson	GIAPPONE	Tokyo	Naylor Hara	88/89
Clacson	GIAPPONE	Tokyo	Naylor Hara	89/90
Clacson	GRECIA		Livados	84/85
Clacson	GRECIA	Atene	SO.PE	85/86
Clacson	GRECIA	Atene	Afkina	86/87
Clacson	GRECIA		SO.PE	87/88
Clacson	INGHILTERRA	Irvine	Borderline	84/85
Clacson	INGHILTERRA	Londra	Phoenix Th.	84/85
Clacson	INGHILTERRA	Irvine	Borderline	85/86
Clacson	INGHILTERRA	Londra	Phoenix Th.	85/86
Clacson	INGHILTERRA	York	Yorik Th.	85/86
Clacson	INGHILTERRA	tour LussembuARGENTINAo	New World Theatre	87/88
Clacson	INGHILTERRA		Druid Theatre Company	87/88
Clacson	INGHILTERRA			89/90
Clacson	JUGOSLAVIA	Jugoslavia/Belgrado/tour	T. IDT	82/83
Clacson	JUGOSLAVIA		Bagdan Jerkovic	85/86
Clacson	LUSSEMBURGO	Luxembourg	A. Mitchell	88/89
Clacson	LUSSEMBURGO	Luxembourg	New World Theatre Club	
Clacson	MESSICO		Teresa Cornejo	85/86
Clacson	MESSICO		Teresa Cornejo	86/87
Clacson	NORVEGIA	Oslo	National Teatret	82/83
Clacson	NORVEGIA	Trondheim	Trondelag Teater	82/83
Clacson	NUOVA ZELANDA		Corporate Theatre	85/86
Clacson	NUOVA ZELANDA	Wellington	Downstage Theatre	86/87
Clacson	OLANDA	Den Haag/Amsterdam/tour	Nieuwe Komedie	81/82
Clacson	OLANDA	Den Haag	Nieuwe Komedie	82/83
Clacson	SPAGNA	Madrid/Barcellona/tour	Coop. Tabano	82/83
Clacson	SPAGNA	Catalogna	Enric Flores/GAT	89/90
Clacson	SUD AFRICA	Durban	Sneddon Th./Natal Univ.	87/88
Clacson	SVEZIA	Goteborg	Stadsteatern	82/83
Clacson	SVEZIA	Malmo	Teatern 25	83/84
Clacson	SVEZIA	Goteborg	Stadsteatern	84/85
Clacson	SVEZIA	Norrkoping	Ostgotateater	84/85
Clacson	SVEZIA	Stoccolma	Stockholm Stadsteater	84/85
Clacson	SVEZIA	Stoccolma	Stockholm Stadsteater	86/87
Clacson	SVIZZERA TED.	Wetzikon	Kulturfabrik	83/84
Clacson	SVIZZERA TED.			85/86
Clacson	SVIZZERA TED.			86/87
Clacson	USA	Yale/New York	Yale Rep./Metropolitan	83/84
Clacson	USA		Eureka Theatre	85/86
Clacson	USA	New York	Metropolitan Th. Allian	87/88
Clacson	USA		(Amatoriale)	88/89
Clacson	USA		produzione televisiva	88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
Coppia aperta	ARGENTINA		R.D.W. Producciones S.A.	87/88
Coppia aperta	ARGENTINA		R.D.W. Producciones S.A.	88/89
Coppia aperta	AUSTRALIA		Laidback Th. Company	88/89
Coppia aperta	AUSTRIA	Vienna	Fo Festival	85/86
Coppia aperta	AUSTRIA	Linz	Landestheater	86/87

Coppia aperta	AUSTRIA	Salisburgo/Innsbruck	Kleines Theater	86/87
Coppia aperta	AUSTRIA	Vienna	produzione televisiva	86/87
Coppia aperta	AUSTRIA	Vienna	Josefstadt Theater	87/88
Coppia aperta	AUSTRIA			87/88
Coppia aperta	BELGIO	Bruxelles	(SIAE)	86/87
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Anversa	Van Gastle	84/85
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Anversa	Fakkeltheater	85/86
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Brugge	Spiraal Antwerpen	87/88
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Anversa	Spiraal Antwerpen	88/89
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Borgerhout	De Passanten	88/89
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Dilbeek	Kring	88/89
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Sint-Niklaas	Pleuni Touw EnHugoMetser	88/89
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Broechen/lier	Tk Teater Lier	89/90
Coppia aperta	BELGIO FIAMM.	Edegem/Anversa	De Passanten	89/90
Coppia aperta	BELGIO FRANC.	Namur/Liegi	(SIAE)	87/88
Coppia aperta	BRASILE	Rio de Jan./San Paolo	Herson Capri	84/85
Coppia aperta	BRASILE	Rio de Jan./San Paolo	Herson Capri	85/86
Coppia aperta	CANADA FR.	Montreal	Quat'sous	84/85
Coppia aperta	CANADA FR.	tour	Quat'sous	85/86
Coppia aperta	CECOSLOVACCHIA	Praga	Zednicek	87/88
Coppia aperta	CECOSLOVACCHIA		Prazske Kulturni Stredisko	87/88
Coppia aperta	CECOSLOVACCHIA		LITA	89/90
Coppia aperta	CILE	Santiago	Carla Christi	85/86
Coppia aperta	CILE	Santiago	Carla Christi	86/87
Coppia aperta	CILE	Santiago	Carla Christi	87/88
Coppia aperta	CILE	Santiago	Carla Christi	88/89
Coppia aperta	DANIMARCA	Copenaghen/tour	Deg Danske Teater	88/89
Coppia aperta	DANIMARCA	Odense	Odense Teater	88/89
Coppia aperta	DANIMARCA	Copenhagen	Teater Ved Sorpehes	88/89
Coppia aperta	FINLANDIA	Helsinki	Laila Teatteri	85/86
Coppia aperta	FINLANDIA	Torniossa	Tornion Teatteri	87/88
Coppia aperta	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	88/89
Coppia aperta	FRANCIA	St.Etienne	Comp. St.Etienne	84/85
Coppia aperta	FRANCIA	Charleville		85/86
Coppia aperta	FRANCIA	Colmar/Mulhouse/Melun	(SIAE)	85/86
Coppia aperta	FRANCIA	Drancy		85/86
Coppia aperta	FRANCIA	Lione/Marsiglia	(SIAE)	85/86
Coppia aperta	FRANCIA	Roche sur Yon	L'Ecarquille	85/86
Coppia aperta	FRANCIA	tour	Comp.St.Etienne	85/86
Coppia aperta	FRANCIA	Istres/Bienne	(SIAE)	86/87
Coppia aperta	FRANCIA	Metz		86/87
Coppia aperta	GERMANIA EST	Berlino Est	Renaissance Theater	84/85
Coppia aperta	GERMANIA EST	Berlino Est	Reinaissance Theater	85/86
Coppia aperta	GERMANIA EST			86/87
Coppia aperta	GERMANIA EST	Celle	Schlosstheater	87/88
Coppia aperta	GERMANIA EST	Dresda	Staatstheater	87/88
Coppia aperta	GERMANIA EST	Berlino Est	Deutschen Theater	88/89
Coppia aperta	GERMANIA EST	Dresda	Staatsschauspiel	88/89
Coppia aperta	GERMANIA EST		produzione radiofonica	88/89
Coppia aperta	GERMANIA EST		D. Nationalth. Weimar	89/90
Coppia aperta	GERMANIA OVEST	Amburgo/tour	Theater im Zimmer	84/85
Coppia aperta	GERMANIA OVEST	Bochum	Schauspielhause	84/85
Coppia aperta	GERMANIA OVEST	Colonia	Theater der Keller	84/85
Coppia aperta	GERMANIA OVEST	Giessen	Staatstheater	84/85

Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Gottingen	Junges Theater	84/85
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Heidelberg	Theater der Stadt	84/85
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Hildescheim	Staatstheater	84/85
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Kassel	Staatstheater	84/85
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Neu Isenburg	Spottlicht	84/85
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Amburgo/tour	Theater im Zimmer	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Bochum	Schauspielhaus	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Bonn	Theater Central	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Brema	Packhaus im Schnoor	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Bremerhaven	Stadttheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Colonia	Theater der Keller	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Francoforte		85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Giessen	Staatstheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Gottingen	Junges Theater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Hannover	Werkstatt Th.	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Heidelberg	Theater der Stadt	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Hildescheim	Stadttheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Ingolstadt	Werkstatt Buhnen	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Kassel	Staatstheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Kiel	Die Komoedianten	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Mainz	Th. der Landeshauptst	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Marburg	Schauspiel	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Munster	Zimmertheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Neu Isenburg	Spottlicht	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Oldenburg	Staatstheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	Staatstheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Wiesbaden	Hess. Staatstheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Wurzburg	Stadttheater	85/86
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Aachen/tour	Grenzlandtheater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Augsburg	Stadtische Buhnen	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Bielfeld	Bulmen	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Bonn	Euro Theater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Brema/tour	Packhaus im Schnoor	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Detmold	Landestheater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Francoforte	Stadtische Buhnen	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Ingolstadt	Stadttheater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Karlsruhe	Sandkorntheater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Kassel	Staatstheater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Koblenz	Theater Forum	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Marburg	Schauspiel	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Norimberga	Theaterforum	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Oldenburg	Staatstheater	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Regensburg	Stadtische Buhnen	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Rottweil	Hinterzimmer Th.	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Trier	Theater der Stadt	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Ulm	Theaterei	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	St. Polten	Full House	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST		produzione televisiva	86/87
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Aachen	Grenzlandtheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Aschaffenburg	Junge Buhne	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Bonn/tour	Euro Theater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Detmold	Landestheater	87/88

Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Francoforte	Stadtische Buhnen	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Heilbronn	HeilbronnerTheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Hof	Stadttheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Ingolstadt	Stadttheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Kaiserslautern	Pfalztheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Karlruhe	Sandkorntheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Lubecca	Buhnen der Hansestadt	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Norimberga	Theaterforum	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Oldebburg	Staatstheater	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Stoccarda	Th. der Altstadt	87/88
Coppia Aperta	GERMANIA OVEST	Ulm	Theaterei Herlingen	87/88
Coppia Aperta	GRECIA	Atene	M.Gheorgouli/Apothiki Th.	84/85
Coppia Aperta	GRECIA	Loutsa	Papadupoulou	85/86
Coppia Aperta	GRECIA	Atene	M. Gheorgouli	86/87
Coppia Aperta	GRECIA	Ioannina	T. Regionale di Ioannina	89/90
Coppia Aperta	INGHILTERRA	Londra	Soho Poly	83/84
Coppia Aperta	INGHILTERRA	Londra	Resource Prod.	84/85
Coppia Aperta	INGHILTERRA	Londra	Resource Prod.	85/86
Coppia Aperta	ISRAELE			86/87
Coppia Aperta	ISRAELE		Moadim	87/88
Coppia Aperta	ISRAELE		Moadim	88/89
Coppia Aperta	ISRAELE		Moadim	89/90
Coppia Aperta	MESSICO	Città Messico	Teatro El Granero	86/87
Coppia Aperta	MESSICO		Teresa Cornejo	86/87
Coppia Aperta	MESSICO	Città Messico	Teatro El Granero	87/88
Coppia Aperta	MESSICO		Teresa Cornejo	87/88
Coppia Aperta	MESSICO		Teresa Cornejo	88/89
Coppia Aperta	OLANDA		Caroline Van Gastel	84/85
Coppia Aperta	OLANDA	Arnhem/tour	(SIAE)	87/88
Coppia Aperta	OLANDA		Pleni Touw Prod.	87/88
Coppia Aperta	OLANDA		Polona Produkties	88/89
Coppia Aperta	OLANDA		Polona Produkties	89/90 Produkties
Coppia Aperta	PORTOGALLO		Apolloni Geada	83/84
Coppia Aperta	PORTOGALLO		Apolloni Geada	84/85
Coppia Aperta	PORTOGALLO	Lisbona	(SIAE)	85/86
Coppia Aperta	PORTOGALLO		produzione televisiva	89/90
Coppia Aperta	ROMANIA	Bucarest	T. Satirico-Musicale	89/90
Coppia Aperta	SPAGNA	Madrid	Mira De Andres	84/85
Coppia Aperta	SPAGNA	Santander/Valencia/tour	Carla Matteini	84/85
Coppia Aperta	SPAGNA		M.Angel/Hernandez	84/85
Coppia Aperta	SPAGNA		Carla Matteini	85/86
Coppia Aperta	SPAGNA		Teatro Casona	85/86
Coppia Aperta	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	85/86
Coppia Aperta	SPAGNA	Cadiz	Carla Matteini	86/87
Coppia Aperta	SPAGNA	Vitoria	Grupo Gasteiz	86/87
Coppia Aperta	SPAGNA		Teatro Casona	86/87
Coppia Aperta	SPAGNA	Barcellona/tour	Enric Flores/GAT	87/88
Coppia Aperta	SPAGNA	Catalogna	Enric Flores/GAT	88/89
Coppia Aperta	SPAGNA	Catalogna	Enric Flores/GAT	89/90
Coppia Aperta	SPAGNA	Paesi Baschi/Galizia	Teatro Espronceda	89/90
Coppia Aperta	SVEZIA	Stoccolma	Pistol Teatern	82/83
Coppia Aperta	SVEZIA	Orebro	Orebroe Lanst.	84/85
Coppia Aperta	SVEZIA	Norrkoping	Ostgotteater	86/87

Coppia Aperta	SVEZIA	Norrkoping	Norrkoping Stadtsteater	88/89
Coppia Aperta	SVIZZERA FR.	Friburgo/Geneve		85/86
Coppia Aperta	SVIZZERA FR.	Bienne		86/87
Coppia Aperta	SVIZZERA FR.	Losanna	(SIAE)	87/88
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	Berna		84/85
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	Basilea	Scala Th.	86/87
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	Bremgarten	Theater am Spittel	86/87
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	Zurigo	Bernhard Th.	86/87
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	St. Gallen	Die Kellerbuhne	87/88
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	Basilea	Basler Theater	88/89
Coppia Aperta	SVIZZERA TED.	Friburgo	Wallgrabentheater	88/89
Coppia Aperta	TURCHIA		Ankara Theatre	86/87
Coppia Aperta	UNGHERIA		Ayi Magitai	85/86
Coppia Aperta	URUGUAY		Marcellino Duffau	89
Coppia Aperta	USA	San Francisco	Eureka Theatre	86/87

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE.
Diario di Eva	BELGIO FIAMM.	Anversa	Spiraal Antwerpen	88/89
Diario di Eva	USA		Festival Teatro Italiano	87

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE.
Elisabetta	AUSTRIA	Linz	Landestheater	85/86
Elisabetta	BELGIO FIAMM.	Anversa	Int. Nieuwe Scene	85/86
Elisabetta	BELGIO FIAMM.	Bruxelles	(SIAE)	85/86
Elisabetta	BELGIO FIAMM.	Aarschot/tour	(SIAE)	87/88
Elisabetta	BELGIO FIAMM.	Dilsen/Dadizele	Ins. Kollektief	88/89
Elisabetta	BELGIO FIAMM.	Cokeren/tour	Int. Nieuwe Scene	88/89
Elisabetta	BELGIO FRANC.	Bruxelles/Buizingen	(SIAE)	85/86
Elisabetta	BELGIO FRANC.	Charleroi/tour	(SIAE)	87/88
Elisabetta	DANIMARCA	Odense	Odense teater	86/87
Elisabetta	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	85/86
Elisabetta	FRANCIA	Chinon/tour	(SIAE)	84/85
Elisabetta	FRANCIA	Alzonne/tour	(SIAE)	84/85
Elisabetta	FRANCIA	Orleans/tour	(SIAE)	85/86
Elisabetta	FRANCIA	Lione/tour	(SIAE)	86/87
Elisabetta	GERMANIA EST	Berlino Est	Berliner Ensemble	86/87
Elisabetta	GERMANIA EST	Plauen	Theater Plauen	88/89
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Kassel	Schaspielhaus	85/86
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Monaco/Dortmund	Staatsschauspiel	85/86
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Recklinghausen	Ruhr Festspiele	85/86
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Amburgo	Hamburger Kammerspiele	86/87
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Berlino	Weckwerth/Berliner	86/87
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Recklinghausen	Theater im Depot	86/87

Elisabetta	GERMANIA OVEST	Berlino	Manufaktur am Halleschen	86/87
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Amburgo	Hamburger Kammerspiele	87/88
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Aachen	Stadttheater	88/89
Elisabetta	GERMANIA OVEST	Singen	Farbe GmbH	88/89
Elisabetta	INGHILTERRA	Londra	Half Moon Theatre	86/87
Elisabetta	INGHILTERRA		(Amatoriale)	87/88
Elisabetta	INGHILTERRA		Half Moon Theatre	87/88
Elisabetta	INGHILTERRA		Half Moon Theatre	88/89
Elisabetta	INGHILTERRA		Half Moon Theatre	89/90
Elisabetta	OLANDA	Groningen/Arnhem/tour		86/87
Elisabetta	PORTOGALLO	Lisbona	(SIAE)	85/86
Elisabetta	SPAGNA	Catalogna	J.A.Ortega/T.Villaroel	88/89
Elisabetta	SVEZIA	Odense	Odense Teater	86/87
Elisabetta	SVIZZERA FRANC.	Losanna	Th. Kleber-Melau	86/87
Elisabetta	SVIZZERAROMAND	Renens	Th. Kleber-Melau	86/87
Elisabetta	SVIZZERA TED.	Berna	strabarzen Th.	86/87
Elisabetta	USA	Los Angeles	L.A. Theater Centre	87/88
Elisabetta	USA	Los Angeles	L.A. Theater Centre	88/89
Elisabetta	USA	Yale	Yale Repertory Theater	88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Fabulazzo osceno	AUSTRIA	Vienna	Neue Wolkskomoedie	85/86
Fabulazzo osceno	AUSTRIA	Vienna	Erhard Pauer	86/87
Fabulazzo osceno	AUSTRIA	Graz	Skelet Theater	87/88
Fabulazzo osceno	BELGIO FIAMM.	Bruxelles/Anversa/tour	Kami jn-Jan de Clair	83/84
Fabulazzo osceno	BELGIO FRANC.	Bruxelles	ASBL/Kami jn-Jan de Clair	83/84
Fabulazzo osceno	BRASILE	Rio de Janeiro	Roberto Vignati	85/86
Fabulazzo osceno	BRASILE		Roberto Vignati	89/90
Fabulazzo osceno	FRANCIA	St.Etienne/tour	Tretaux Luminas	85/86
Fabulazzo osceno	GERMANIA OVEST	Brema	Freies Burg Theater	84/85
Fabulazzo osceno	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	84/85
Fabulazzo osceno	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	85/86
Fabulazzo osceno	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	86/87
Fabulazzo osceno	GERMANIA OVEST	Mannheim	Nationaltheater	87/88
Fabulazzo osceno	INGHILTERRA	Londra	Gregson	
Fabulazzo osceno	OLANDA	Tilburg/Amsterdam/tour	Kami ji	83/84
Fabulazzo osceno	OLANDA	Amersfoort/tour	(SIAE)	84/85
Fabulazzo osceno	OLANDA	Amsterdam/tour	Kami ji	84/85
Fabulazzo osceno	OLANDA	Purmerend	(SIAE)	84/85
Fabulazzo osceno	OLANDA	Vlissingen	(SIAE)	84/85
Fabulazzo osceno	OLANDA	Wageningen/tour	(SIAE)	86/87
Fabulazzo osceno	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	85/86
Fabulazzo osceno	SVEZIA	Vara		84/85

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Farse/Cadaveri	AUSTRALIA	South Australia	Flinders University	72/73

Farse/Cadaveri	CANADA ING.	Windsor	University of Windsor	81/82
Farse/Cadaveri	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	62/63
Farse/Cadaveri	DANIMARCA		produzione radiofonica	77/78
Farse/Cadaveri	FRANCIA		(SIAE)	74/75
Farse/Imbianchini	AUSTRIA			65/66
Farse/Imbianchini	AUSTRIA			66/67
Farse/Imbianchini	AUSTRIA			71/72
Farse/Imbianchini	CANADA ING.		(SIAE)	80/81
Farse/Imbianchini	DANIMARCA		Kolding	65/66
Farse/Imbianchini	DANIMARCA		produzione radiofonica	66/67
Farse/Imbianchini	DANIMARCA	Copenaghen	TU Teater	67/68
Farse/Imbianchini	DANIMARCA		produzione televisiva	68/69
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Riihima	Riihiman Teatteri	65/66
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Vaasa	Vaasan Teatteri	65/66
Farse/Imbianchini	FINLANDIA		Finland Keuruus T.	65/66
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Lappeenranna	Tyovaenopisto	75/76
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Vili Auvinen	Tyoryhma	75/76
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Alastro	Kansalaisoppisto	76/77
Farse/Imbianchini	FINLANDIA		produzione televisiva	76/77
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Oulu	Oulas Opisto	80/81
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Loviisa	Harrastajateatteri	82/83
Farse/Imbianchini	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaenopisto	88/89
Farse/Imbianchini	FRANCIA	Digione	Università di Digione	74/75
Farse/Imbianchini	FRANCIA		(SIAE)	77/78
Farse/Imbianchini	GERMANIA OVEST	Mannheim	Freilichtbuhne	83/84
Farse/Imbianchini	JUGOSLAVIA	Lubiana	T.Nazionale Sloveno	82/83
Farse/Imbianchini	MONTECARLO	Monte Carlo	(SIAE)	80/81
Farse/Imbianchini	SVEZIA	Stoccolma	Arena	60/61
Farse/Imbianchini	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	62/63
Farse/Imbianchini	SVEZIA	Goteborg	Stadsteatern	66/67
Farse/Imbianchini	SVEZIA	Uppsala	Stadsteatern	69/70
Farse/Imbianchini	SVEZIA		Amatoriale	70/71
Farse/Imbianchini	SVEZIA	Boras	Stadsteatern	72/73
Farse/Imbianchini	SVEZIA.	Stoccolma	Svenska Riksteatern	76/77
Farse/Imbianchini	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	Theatre de la Comèdie	78/79
Farse/Ladri Manichini	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	65/66
Farse/Ladri Manichini	SVEZIA	Boras	Stadsteatern	71/72
Farse/Marcolfa	BELGIO FRANC.	Moutiers	Gruppo del liceo	77/78
Farse/Marcolfa	DANIMARCA	Aarus	Landsteater	65/66
Farse/Marcolfa	DANIMARCA	Als	Lysabild Skovby	80/81
Farse/Marcolfa	FINLANDIA	Helsinki	Kellariteatteri	77/78
Farse/Marcolfa	FINLANDIA	Lanevede	Lanneveden Sampo	78/79
Farse/Marcolfa	FRANCIA	La Garde	Act. Cult.Provence Medit.	70/71
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Arles	Th. Municipal de Arles	71/72
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Avignone	Action Cult. Ollioules	72/73
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Nizza	Th. de la Ville	80/81
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Valbonne/St.Laurent/tour	(SIAE)	80/81
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Aix en Provence	(SIAE)	83/84
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Dampierre/Gray/7Jussey	(SIAE)	83/84
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Dole/Scey/Saone	(SIAE)	84/85
Farse/Marcolfa	FRANCIA	Epinal/tour	(SIAE)	86/87
Farse/Marcolfa	GROENLANDIA		Greenland Teater	70/71
Farse/Marcolfa	JUGOSLAVIA	Lubiana	T.Nazionale Sloveno	82/83
Farse/Marcolfa	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	62/63

Farse/ Marcolfa	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	66/67
Farse/ Marcolfa	SVEZIA	Stoccolma	Ungdomsgards	69/70
Farse/ Marcolfa	SVEZIA	Boras	Stadsteatern	72/73
Farse/Marcolfa,Immbia.	AUSTRIA	Vienna	Landumer/Ist.Cult.It.	76/77
Farse/ Morto da vendere	BRASILE	Municipal/San Paolo	(SIAE)	82/83
Farse/ Morto da vendere	BRASILE	Rio de Jan./Preto Jan	(SIAE)	83/84
Farse/ Morto da vendere	CANADA ING.	Windsor	New Theatre	82/83
Farse/ Morto da vendere	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	62/63
Farse/ Morto da vendere	FINLANDIA	Helsinki	Issalma Teatteri	64/65
Farse/ Morto da vendere	FINLANDIA	Rauna	Kaupunginteatteri	65/66
Farse/ Morto da vendere	FINLANDIA	Messukyla	Messukylan Toverit	80/81
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	La Garde	Act. Cult. Provence Medit.	70/71
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Arles	Th.Municipal de Arles	71/72
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Avignone	Action Cult.Ollioules	72/73
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA		(SIAE)	74/75
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA		(SIAE)	75/76
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA		(SIAE)	77/78
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Arles/tour	(SIAE)	81/82
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Chartres/tour	(SIAE)	82/83
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Jussey/Mamay/Gray	(SIAE)	83/84
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Bourges/tour	(SIAE)	83/84
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Dole/tour	(SIAE)	83/84
Farse/ Morto da vendere	FRANCIA	Nancy/tour		87/88
Farse/ Morto da vendere	LUSSEMBURGO	Luxembourg	(SIAE)	82/83
Farse/ Morto da vendere	NORVEGIA		produzione radiofonica	68/69
Farse/ Morto da vendere	OLANDA		(SIAE)	82/83
Farse/ Morto da vendere	PORTOGALLO	Lisbona	(SIAE)	81/82
Farse/ Morto da vendere	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	62/63
Farse/ Morto da vendere	SVEZIA	Boras	Stadsteatern	72/73
Farse/ Morto da vendere	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	72/73
Farse/ Morto da vendere	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	76/77
Farse/ Morto da vendere	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	79/80
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRALIA	Canberra	Australian National Univ.	77/78
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRIA			71/72
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRIA			74/75
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRIA			76/77
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRIA			77/78
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRIA	Vienna	Volkstheater	82/83
Farse/ Non tutti i ladri	AUSTRIA	Bregent	Bregenzer Festspiel	87/88
Farse/ Non tutti i ladri	BRASILE		Simona Vidal	84/85
Farse/ Non tutti i ladri	BSASILE		Gruppo Italo Brasileiro	88/89
Farse/ Non tutti i ladri	CANADA ING.	Calgary	University of Calgary	79/80
Farse/ Non tutti i ladri	DANIMARCA	Copenaghen	ABC Teater	62/63
Farse/ Non tutti i ladri	DANIMARCA	Copenaghen	TU Teater	65/66
Farse/ Non tutti i ladri	DANIMARCA		produzione televisiva	65/66
Farse/ Non tutti i ladri	DANIMARCA	Copenaghen	Gladsaxe Teater	68/69
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Lahden	Kaupungiteatteri	64/65
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Lapeenranna		64/65
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Rovanieme		64/65
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	65/66
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA		produzione radiofonica	65/66
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Uude	Kaupungiteatteri	71/72
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Keski	Keskusammattikoulu	74/75
Farse/ Non tutti i ladri	FINLANDIA	Kokkola	S. Opintojarjesto	75/76

Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Nummenmma	Nummenmaen Tyov. Naytta.	78/79
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Vammala	Vammalan Teatteri	78/79
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA		Alkon Teatterikerho	78/79
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Nummenmma	Nummenmaen Tyov. Naytta.	79/80
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA		produzione televisiva	79/80
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Aanekoske	KSL Nayttamo	80/81
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Harrastaja	Harrastajateatteri	82/83
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Oulujarve	K. Naytemapiiri	82/83
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Lappeenranta	Nuorisoseura Rajan N. Ry	88/89
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Suolahdesa	Suolahden Tyovaenopisto	88/89
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA	Turenki	Turengin Tyovaen Nayttamo	88/89
Farse/Non tutti i ladri	FINLANDIA		Puruveden Kansalaisopisto	88/89
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA EST	Berlino Est	Volksbuhne	82/83
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA EST	Dobeln	Stadttheater Dobeln	89/90
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Friburgo	Stadtische Buhnen	77/78
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Tubinga	Zimmertheater	77/78
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Esslinghen	Wurtt Landesbuhne	80/81
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Dinslaken	Burghofb.	83/84
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Karlsruhe	Die Spur	84/85
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Munster	Stadtische Buhnen	84/85
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	Saarlandisches Landesth.	85/86
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	SaarlandischesLandesth.	86/87
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Konstanz	Stadttheater	86/87
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	Saarlandisches Landesth.	87/88
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Schleswig	Landestheater	87/88
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Berlino	Intimes Theater	88/89
Farse/Non tutti i ladri	GERMANIA OVEST	Stoccarda	Th. der Altstadt	88/89
Farse/Non tutti i ladri	GRECIA	Atene	SO.PE	86/87
Farse/Non tutti i ladri	GRECIA	Isola di Rodi	Teatro Municipale	86/87
Farse/Non tutti i ladri	GRECIA	Atene	SO.PE	87/88
Farse/Non tutti i ladri	INGHILTERRA	Richmond	Richmond Fringe Th.	79/80
Farse/Non tutti i ladri	NORVEGIA		produzione radiofonica	68/69
Farse/Non tutti i ladri	NORVEGIA	Molde	Vart Teater	83/84
Farse/Non tutti i ladri	SPAGNA	Barcellona	Pequeno Teatro	79/80
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA		Kangansalan	65/66
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	66/67
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA	Goteborg	Atelier Teatern	69/70
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA	Linkoping	Stadsteatern	69/70
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA	Norrkopin	Stadsteatern	69/70
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA		produzione televisiva	70/71
Farse/Non tutti i ladri	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	79/80
Farse/Non tutti i ladri	SVIZZERA TED.		produzione televisiva	83/84
Farse/Non tutti i ladri	UNGHERIA		produzione televisiva	78
Farse/Non tutti i ladri	USA	Brooklyn	Brooklyn Col.	85/86
Farse/Quando sarai	FINLANDIA	Lahden	Teini Teatteri	65/66
Farse/Quando sarai	FINLANDIA	Teekkeri	teekkariteatteri	80/81
Farse/Tre Bravi	BELGIO FRANC.	Ciney	Thèatre Municipal	78/79
Farse/Tre Bravi	FRANCIA	Caen	Y.P. Laurent	76/77
Farse/Tre Bravi	MONTECARLO	Monte Carlo	(SIAE)	80/81
Farse/Tre Bravi	SVEZIA	Stoccolma	Lilla Teatern	62/63
Farse/Tre bravi,Uomo	CANADA ING.	Windsor	University of Windsor	74/75
Farse/Uomo nudo	AUSTRIA			65/66
Farse/Uomo nudo	AUSTRIA			74/75
Farse/Uomo nudo	AUSTRIA			78/79

Farse/Uomo nudo	BELGIO FRANC.		(SIAE)	83/84
Farse/Uomo nudo	CANADA ING.		(SIAE)	80/81
Farse/Uomo nudo	FINLANDIA		produzione televisiva	65/66
Farse/Uomo nudo	FINLANDIA	Varkaus	Nuorisoteatteri	78/79
Farse/Uomo nudo	FINLANDIA	Helsinki	Posket On	81/82
Farse/Uomo nudo	FINLANDIA	Turu	Ylioppilasteatteri	81/82
Farse/Uomo nudo	FINLANDIA	Jyvaskyla	Ad Astra	88/89
Farse/Uomo nudo	FINLANDIA		Rantisilan Nayttamo	88/89
Farse/Uomo nudo	FRANCIA	Gray	Comp. de l'Esquif	83/84
Farse/Uomo nudo	FRANCIA	Laval	(SIAE)	83/84
Farse/Uomo nudo	FRANCIA	St. Ghislain	(SIAE)	86/87
Farse/Uomo nudo	GERMANIA EST	Berlino Est	Volksbuhne	82/83
Farse/Uomo nudo	GERMANIA EST	Berlino Est	Theater Unterm Dach	88/89
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Berlino	Freie Volksbuhne	77/78
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Augsburg	Akku	78/79
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Monaco/Francoforte/tour	Th Piccolo Bavaria	80/81
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Karlsruhe	Die Spur	84/85
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Munster	Stadtische Buhnen	84/85
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	Saarlandisches Landesth.	85/86
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	Saarlandisches Landsth.	86/87
Farse/Uomo nudo	GERMANIA OVEST	Saarbrucken	Saarlandisches Landesth.	87/88
Farse/Uomo nudo	INGHILTERRA	Cardiff	Sherman Arena Th.	83/84
Farse/Uomo nudo	ISLANDA		produzione radiofonica	67/68
Farse/Uomo nudo	LUSSEMBURGO		produzione televisiva	74/75
Farse/Uomo nudo	OLANDA		(SIAE)	82/83
Farse/Uomo nudo	OLANDA	Heerlen	(SIAE)	84/85
Farse/Uomo nudo	OLANDA	Groningen	(SIAE)	87/88
Farse/Uomo nudo	SVEZIA	Stoccolma	Pionjarnteatern	61/62
Farse/Uomo nudo	SVEZIA		produzione radiofonica	66/67
Farse/Uomo nudo	SVEZIA	Norrkoping	Stadsteatern	76/77
Farse/Uomo nudo	SVIZZERA		(SIAE)	83/84
Farse/Uomo nudo	SVIZZERA ITAL.	Lugano	(SIAE)	81/82
Farse/Uomo nudo	SPAGNA		Comp. La Fidel	88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIO
Fine del mondo	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Sans Souci	78/79

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIO
Funerale del padrone	AUSTRALIA	Sidney	Wales University	84/85
Funerale del padrone	BELGIO FRANC.		Th. Pop. de Jurassemen	79/80
Funerale del padrone	BELGIO FRANC.	St. Midard	Th. Amateur St. Midard	84/85
Funerale del padrone	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	71/72
Funerale del padrone	DANIMARCA	Copenaghen	Jomfru Ane Teater	73/74
Funerale del padrone	FRANCIA	Nord de la France/tour	Thèatre de Libertè	78/79
Funerale del padrone	FRANCIA	Chartres	Ligne de L'Enseignement	79/80

Funerale del padrone	FRANCIA	Angeres	Th.Duotre	80/81
Funerale del padrone	FRANCIA	Morbihau	Th. Chimère de Hennebout	80/81
Funerale del padrone	FRANCIA	Règion de Tarn	Les Treteaux de Languedoc	81/82
Funerale del padrone	FRANCIA		Comp. Th. de Nogen Lartaud	81/82
Funerale del padrone	FRANCIA	Roche sur Yon	L'Ecarquille	84/85
Funerale del padrone	LUSSEMBURGO	Luxembourg		79/80
Funerale del padrone	NORVEGIA	Oslo	National Teatret	73/74
Funerale del padrone	POLONIA		produzione televisiva	71
Funerale del padrone	POLONIA	Wroclav/Cracovia/tour	Kalambour	80/81
Funerale del padrone	PORTOGALLO	Lisbona	Apolloni Geada	75/76
Funerale del padrone	PORTOGALLO		produzione televisiva	75/76
Funerale del padrone	PORTOGALLO		(SIAE)	76/77
Funerale del padrone	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	72/73
Funerale del padrone	SVIZZERA FRANC.	Grenoble	Th. Populaire Jurassien	78/78
Funerale del padrone	SVIZZERA FRANC.	Granoble	Th. Populaire Jurassien	79/80
Funerale del padrone	SVIZZERA FRANC.	Losanna	Theatre Universitaire	79/80

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIO
Giornata qualunque	AUSTRALIA		Universal Theatre	88/89
Giornata qualunque	AUSTRIA	Vienna	Fo Festival	85/86
Giornata qualunque	BELGIO FIAMM.	Gent	Kollektief Int. Niewe Scene	88/89
Giornata qualunque	BRASILE		Roberto Vignati	89/90
Giornata qualunque	GERMANIA OVEST	Karlsruhe	Sandkorntheater	87/88
Giornata qualunque	GRECIA		SO.PE	89/90
Giornata qualunque	MESSICO		Lucy Tovar	88/89
Giornata qualunque	MESSICO		Lucy Tovar	89/90
Giornata qualunque	OLANDA	Amsterdam/tour	Pleni Touw Prod.	87/88
Giornata qualunque	SPAGNA	Catalogna	Enric Flores/GAT	89/90
Giornata qualunque	USA	New York	Columbia Univ. (lettura)	87/88
Giornata qualunque	USA		Festival Teatro Italiano	87/88
Giornata qualunque	USA	San Francisco	Eureka Theatre	87/88

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Giullarata	FRANCIA		(SIAE)	74/75

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Grande Pantomima	BELGIO FIAMM.		Int. Nieuwe Scene	74/75
Grande Pantomima	BELGIO FIAMM.	Aalst	Soc. Jeugdatelier Arend	87/88
Grande Pantomima	BELGIO FRANC.	tour	(SACD)	74/75
Grande Pantomima	GRECIA			75/76
Grande Pantomima	OLANDA	Rotterdam/Amsterdam/tour	Nuova Scena Int.di Anversa	74/75

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Guerra Popolo in Cile	BELGIO FRANC.	Bruxelles/Liege/Herstal	Nouvelle Scene	73/74
Guerra Popolo in Cile	SVEZIA	Stoccolma	Narren Teatern	74/75
Guerra Popolo in Cile	OLANDA	Eindhoven/Nijmegen	Nuova Scena Int. di Anversa	73/74

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Isabella	AUSTRIA	Vienna	Universal Edition	70/71
Isabella	AUSTRIA			78/79
Isabella	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	70/71
Isabella	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	71/72
Isabella	BELGIO FRANC.	Braine	Thèatre Municipal	82/83
Isabella	BELGIO FRANC.	Bruxelles/Waterloo	(SIAE)	84/85
Isabella	BRASILE	Rio de Janeiro	Joao Batista Pinheiro	84/85
Isabella	BRASILE	San Paolo	Joao Batista Pinheiro	85/86
Isabella	BRASILE	Rio de Janeiro	Joao Batista Pinheiro	86/87
Isabella	BULGARIA		produzione radiofonica	81/82
Isabella	CECOSLOVACCHIA	Cheb	Zapadoceske/Divadlo	72/73
Isabella	CECOSLOVACCHIA	Brno	Na Provazku	73/74
Isabella	DANIMARCA	Copenaghen	Ved Sorte Hest Teater	81/82
Isabella	DANIMARCA	Aarhus	Aarhus Teater	84/85
Isabella	FRANCIA	Parigi	produzione televisiva	70/71
Isabella	FRANCIA	Parigi/Avignone	Jean Mercure/Th. de la Ville	70/71
Isabella	FRANCIA	Parigi	Jean Mercure/Th. de la Ville	71/72
Isabella	FRANCIA		produzione radiofonica	73/74
Isabella	FRANCIA	Bourges	Thèatre de la Ville	79/80
Isabella	FRANCIA	Chatellerault	Th. Pop. de Chatellerault	79/80
Isabella	FRANCIA	tour	Le Groupe Thèatre	79/80
Isabella	FRANCIA	Chateau/Thierry	Thèatre de la Mascara	80/81
Isabella	FRANCIA	La Salvetat	Thèatre de la Ville	80/81
Isabella	FRANCIA	Vignot	Troupe d'Amateur de Vignot	80/81
Isabella	FRANCIA		Tsycoum Tsycoum	80/81
Isabella	FRANCIA	Mantes La Jolie	Centre d'Action cult.	82/83
Isabella	FRANCIA	Brame	(SIAE)	82/83
Isabella	FRANCIA	Gerzatte	(SIAE)	82/83
Isabella	FRANCIA	Bellerive sur Allier	Amicale Laique de Bellerive	83/84
Isabella	FRANCIA	Clermont Ferrand/tour	(SIAE)	83/84
Isabella	FRANCIA	Toulon	Le Thèatre de la Chilière	83/84
Isabella	FRANCIA	Benevent	Club Th. Benevent	84/85
Isabella	FRANCIA	Condat/tour	(SIAE)	84/85
Isabella	FRANCIA	Cuincy	La Caboche	84/85
Isabella	FRANCIA	Gap/Nantes	(SIAE)	84/85
Isabella	FRANCIA	Lorient/tour	(SIAE)	84/85
Isabella	FRANCIA	Nantes/tour	(SIAE)	84/85

Isabella	FRANCIA	Orbes/Echandens	(SIAE)	84/85
Isabella	FRANCIA	Reims/Charleroi	(SIAE)	84/85
Isabella	FRANCIA	St. Sebastien/Loire	Omega Theatre	84/85
Isabella	FRANCIA	Toulon	Fed. des Oeuvres Laiques	84/85
Isabella	FRANCIA	Noirmoutier/Macon	(SIAE)	85/86
Isabella	GERMANIA OVEST	Kiel	Bulmen der Landeshauptstadt	78/79
Isabella	GERMANIA OVEST	Esslingen	Landesbuhnen	85/86
Isabella	GERMANIA OVEST	Monaco	Lion Feuchtwanger	88/89
Isabella	GRECIA	Atene	C. Koun/Teatro dell'Arte	74/75
Isabella	GRECIA	Atene	C. Koun/Teatro dell'Arte	75/76
Isabella	NORVEGIA	Oslo	Nya Teater	84/85
Isabella	PORTOGALLO		Anabela Mendes	89/90
Isabella	ROMANIA	Constanta	T. Nazionale	73/74
Isabella	SPAGNA	Saragozza/tour	(SIAE)	85/86
Isabella	SPAGNA	Alcazar/tour	(SIAE)	87/88
Isabella	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	87/88
Isabella	SPAGNA	Madrid/Vitoria	(SIAE)	88/89
Isabella	SPAGNA		El Timbal	89/90
Isabella	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	65/66
Isabella	SVIZZERA TED.		Sc. Teatro Dimitri	

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
L'operaio conosce	BELGIO FRANC.	Bruxelles	(SIAE)	83/84
L'operaio conosce	BRASILE		Cooperativa Paulista	89/90
L'operaio conosce	CANADA FR.	Ottawa	(SIAE)	84/85
L'operaio conosce	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	70/71
L'operaio conosce	FRANCIA	Laon/tour	(SIAE)	80/81
L'operaio conosce	FRANCIA	Turenne	(SIAE)	80/81
L'operaio conosce	FRANCIA	Laon/St.Quentin/tour	(SIAE)	81/82
L'operaio conosce	FRANCIA	Moustier	Thèatre Municipal	81/82
L'operaio conosce	FRANCIA	La Bruyère	(SIAE)	83/84
L'operaio conosce	FRANCIA	La Bruyère/tour	(SIAE)	83/84
L'operaio conosce	FRANCIA	Aix en Provence/tour	(SIAE)	85/86
L'operaio conosce	FRANCIA	Mt.de Marsan/Foix	(SIAE)	85/86
L'operaio conosce	FRANCIA		produzione televisiva	85/86
L'operaio conosce	FRANCIA	Saint Gaudens	(SIAE)	86/87
L'operaio conosce	FRANCIA		produzione televisiva	86/87
L'operaio conosce	GRECIA	Salonicco	Salonicco Theatre	76/77
L'operaio conosce	INGHILTERRA	Londra	Yorick Theatre	84/85
L'operaio conosce	LUSSEMBURGO	Luxembourg	(SIAE)	83/84
L'operaio conosce	MESSICO		(SIAE)	84/85
L'operaio conosce	SPAGNA	Barcellona/saragozza	tour	81/82
L'operaio conosce	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	82/83
L'operaio conosce	SPAGNA	Alicante/tour	(SIAE)	83/84
L'operaio conosce	SPAGNA	Agramunt/tour	(SIAE)	84/85
L'operaio conosce	SPAGNA	Barcellona/tour	(SIAE)	84/85
L'operaio conosce	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85
L'operaio conosce	SPAGNA	Almansa/Villareal	(SIAE)	85/86
L'operaio conosce	SPAGNA	Alicante/tour	(SIAE)	86/87
L'operaio conosce	SVIZZERA FRANC	Losanna	(SIAE)	84/85

L'operaio conosce	URUGUAY	tour	(SIAE)	86/87

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
La colpa è sempre	ARGENTINA	Buenos Aires	Alicia Curi/ABC	69/70
La colpa è sempre	JUGOSLAVIA	Belgrado	Jugoslav Drama	79/80
La colpa è sempre	JUGOSLAVIA	Sarajevo	T.Nazionale	83/84
La colpa è sempre	JUGOSLAVIA	Sarajevo	T.Nazionale	84/85
La colpa è sempre	JUGOSLAVIA	Sarajevo	T.Nazionale	85/86
La colpa è sempre	POLONIA			70

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Legami pure	FRANCIA		(SIAE)	78/79
Legami pure	FRANCIA		(SIAE)	79/80
Legami pure	FRANCIA		(SIAE)	80/81
Legami pure	FRANCIA	Amac Pompat/tour	(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA	Bagnols	(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA	Lorient	(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA	Servian	(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA	St. Georges	(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA	Terguier	(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA		(SIAE)	81/82
Legami pure	FRANCIA	Dammadra	(SIAE)	82/83
Legami pure	FRANCIA	Toul/Risery	(SIAE)	82/83
Legami pure	FRANCIA	Die	(SIAE)	82/83
Legami pure	FRANCIA	St.Quentin/tour	(SIAE)	82/83
Legami pure	FRANCIA	La Roche	(SIAE)	83/84
Legami pure	FRANCIA	Les Herbiers	(SIAE)	84/85
Legami pure	FRANCIA	Bertrix	(SIAE)	84/85
Legami pure	FRANCIA	Mouchamps	(SIAE)	85/86
Legami pure	FRANCIA	Dompierre	(SIAE)	85/86
Legami pure	FRANCIA	Fontenay	(SIAE)	85/86
Legami pure	FRANCIA	La Genetouze	(SIAE)	85/86
Legami pure	FRANCIA	Laval	(SIAE)	85/86

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Marijuana	AUSTRIA			77/78
Marijuana	AUSTRIA			78/79
Marijuana	AUSTRIA			79/80
Marijuana	AUSTRIA	Linz	Landestheater	81/82
Marijuana	AUSTRIA	Salisburgo	Landestheater	82/83
Marijuana	AUSTRIA	Vienna	Fo Festival	82/83
Marijuana	BELGIO FIAMM.	Bruxelles/tour	Brialmont Theater	80/81

Marijuana	BELGIO FIAMM.	Bunsbeek	Bunsbeekse Ouderkring	88/89
Marijuana	BELGIO FIAMM.	Edegem	Volvet	88/89
Marijuana	BRASILE	Rio de Janeiro	Ricardo Petraglia	87/88
Marijuana	BRASILE		Herson Capri/Malu Rocha	89/90
Marijuana	DANIMARCA	Aalborg	Jomfru Ane Teater	79/80
Marijuana	FINLANDIA	Vaasa/tour	Kaupunginteatteri	82/83
Marijuana	GERMANIA OVEST	Aachen	Stadttheater	77/78
Marijuana	GERMANIA OVEST	Wiesbaden	Hess.Staatstheater	77/78
Marijuana	GERMANIA OVEST	Amburgo	Deutsches Schauspielhaus	78/79
Marijuana	GERMANIA OVEST	Colonia	Theater der Keller	78/9
Marijuana	GERMANIA OVEST	Karlsruhe	Kellerth. Sandkorn	78/79
Marijuana	GERMANIA OVEST	Reutlingen	Theater in der Tonne	78/79
Marijuana	GERMANIA OVEST	Giessen	Stadttheater	79/80
Marijuana	GERMANIA OVEST	Hannover/tour	Mittwoch	80/81
Marijuana	GERMANIA OVEST			81/82
Marijuana	GERMANIA OVEST	Klagenfurt/Heilbronn	Klagenfurtes Ensemble	82/83
Marijuana	GERMANIA OVEST	Porta Westfalica/Bonn	Freilichtbuhne	83/84
Marijuana	GERMANIA OVEST	Berlino	Wuhlmause	84/85
Marijuana	GERMANIA OVEST	Bonn	Theater der Jugend	84/85
Marijuana	GERMANIA OVEST	Neuwied	Landestheater	84/85
Marijuana	GERMANIA OVEST	Berlino	Freies Schauspiel	85/86
Marijuana	GRECIA	Atene/tour	C.Koun/Teatro dell'Arte	81/82
Marijuana	GRECIA	Atene	Polytech. Theatre	85/86
Marijuana	ISLANDA	Rejkjavik	Leikfelag Rejkjavikur	81/82
Marijuana	NORVEGIA	Oslo	National Teatret	78/79
Marijuana	NORVEGIA	Oslo	Lille Teater	83/84
Marijuana	NORVEGIA	Tromso	Ombelicus Teatret	83/84
Marijuana	OLANDA	Woerden	Brialmontth. Bruxelles	80/81
Marijuana	OLANDA		Diskus Theatre	86/87
Marijuana	SVEZIA	Stoccolma	Turteatern	79/80
Marijuana	SVEZIA	Helsingborg	Stadtsteatern	80/81
Marijuana	SVEZIA	Vasteras	Vastmanlands Lanst.	80/81
Marijuana	SVEZIA	Uppsala	Panikteatern	81/82
Marijuana	SVEZIA	Goteborg	Stadtsteatern	82/83
Marijuana	SVEZIA	Boras	Stadtsteatern	83/84
Marijuana	SVIZZERA TED.	Solothurn	Protheater	79/80
Marijuana	SVIZZERA TED.	berna	Stadttheater	81/82

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Misteri Apocrifi	BELGIO FRANC.	Bruxelles	(SIAE)	85/86
Misteri Apocrifi	BELGIO FRANC.	Liegi	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	BRASILE	San Paolo	(SIAE)	81/82
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Strasburgo	(SIAE)	79/80
Misteri Apocrifi	FRANCIA		(SIAE)	80/81
Misteri Apocrifi	FRANCIA		(SIAE)	81/82
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Fontenay	(SIAE)	83/84
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Cavalaire	(SIAE)	84/85
Misteri Apocrifi	FRANCIA	La Garde/Valence	(SIAE)	84/85
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Valence	(SIAE)	84/85
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Villejuif	(SIAE)	84/85

Misteri Apocrifi	FRANCIA	Bellegarde/tour	(SIAE)	85/86
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Avignone	Festival	85/86
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Miramas	(SIAE)	85/(6
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Arras/tour	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Grenoble/Malissol	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	FRANCIA	La Garde	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	FRANCIA	La Louvriere	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Montelimar	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Strasburgo/tour	(SIAE)	87/88
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Annecy	(SIAE)	87/88
Misteri Apocrifi	FRANCIA	Vernissieaux	(SIAE)	87/88
Misteri Apocrifi	LUSSEMBURGO	Luxenbourg	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	OLANDA	Amsterdam	(SIAE)	81/82
Misteri Apocrifi	OLANDA	Rotterdam	(SIAE)	82/83
Misteri Apocrifi	OLANDA	tour	(SIAE)	83/84
Misteri Apocrifi	OLANDA	Leiden/Cuyk/Delft	(SIAE)	87/88
Misteri Apocrifi	OLANDA	Rotterdam/Maastricht	(SIAE)	87/88
Misteri Apocrifi	PORTOGALLO	Province	(SIAE=	87/88
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Setatell	(SIAE)	81/82
Misteri Apocrifi	SPAGNA		(SIAE)	81/82
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	82/83
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	83/84
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	83/84
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Santiago/tour	(SIAE)	83/84
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Saragozza/tour	(SIAE)	83/84
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Figueiras	(SIAE)	84/85
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Madrid/Saragozza	(SIAE)	84/85
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Vilafranca/Valladolid	(SIAE)	85/86
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Almeira	(SIAE)	85/86
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Aviles/tour	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Marbella/tour	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Vitoria	(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	87/88
Misteri Apocrifi	SVIZZERA FRANC.	Losanna/Ginevra/tour	(SIAE)	85/86
Misteri Apocrifi	URUGUAY		(SIAE)	86/87
Misteri Apocrifi	VENEZUELA	Caracas		87/88

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
Mistero buffo	ARGENTINA		Jorge Venturini	87/88
Mistero buffo	ARGENTINA		Jorge Venturini	88/89
Mistero buffo	AUSTRALIA	South Australia	Flinders University	77/78
Mistero buffo	AUSTRALIA	Adelaide	University of Adelaide	87/88
Mistero buffo	AUSTRALIA		London Theatre Workshop	88/89
Mistero buffo	AUSTRIA			74/75
Mistero buffo	AUSTRIA			79/80
Mistero buffo	AUSTRIA	Doren	Die Kiste	85/86
Mistero buffo	AUSTRIA			86/87
Mistero buffo	AUSTRIA	Graz	Skelet Theater	87/88
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Bruxelles	De la Monnaie	72/73

Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Anversa	(SIAE)	73/74
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Gent/Ukkel	(SIAE)	73/74
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	tour	Int. Nieuwe Scene	74/75
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Beersel	(SIAE)	81/82
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Anversa/Bruxelles/Liegi	Int.Nieuwe Scene	82/83
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Gent/tour	Nat. Theater Arena	82/83
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Heeswijk	De Kersouwe	83/84
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Anversa/Bruxelles	(SIAE)	84/85
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Galmaarden	(SIAE)	85/86
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Aarschot	(SIAE)	86/87
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Zwevegem	Het Zwevegems Theater	86/87
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Brugge	De Korre	87/88
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Dilbeek	Int. Nieuwe Scene	88/89
Mistero buffo	BELGIO FIAMM.	Houthulst/Wevelgem/tour	Het Zwevegems Theater	88/89
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Nouvelle Scene	72/73
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Nouvelle Scene	73/74
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Nouvelle Scene	74/75
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Cercle Dramatique	75/76
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Limousin	Centre Theatral	75/76
Mistero buffo	BELGIO FRANC.		(SIAE)	78/79
Mistero buffo	BELGIO FRANC.		(SIAE)	80/81
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles	(SIAE)	81/82
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Ath	Groupe Jeunesse Poètique	82/83
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Nouvelle Scene	82/83
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Nouvelle Scene	83/84
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Groupe Faces	84/85
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Charleroi	Th. de Lundi de Jambes	86/87
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Groupe Faces	87/88
Mistero buffo	BELGIO FRANC.	Liegi	(SIAE)	87/88
Mistero buffo	BRASILE	Rio de Janeiro	Juca de Olivera Prod.	86/87
Mistero buffo	BRASILE	Rio de Janeiro	Juca de Oliveira Prod.	87/88
Mistero buffo	BRASILE		Grupo Italo Brasileiro	87/88
Mistero buffo	CANADA FR.	Montreal	Theatre Nouveau Monde	73/74
Mistero buffo	CANADA FR.	Montreal	Theatre du Vieux Quebec	81/82
Mistero buffo	CANADA FR.	Ottawa	Theatre Port Royal	85/86
Mistero buffo	CECOSLOVACCHIA	Brno	Na Provazku	77/78
Mistero buffo	CECOSLOVACCHIA		Karlovy Vary/V. Neval	79/80
Mistero buffo	CECOSLOVACCHIA	Praga	Jiri Schmiedt	84/85
Mistero buffo	DANIMARCA	Odense	Banden	80/81
Mistero buffo	DANIMARCA	Aarhus	Byens Abne Scene	87/88
Mistero buffo	FINLANDIA	Helsinki	Kom Teatteri	82/83
Mistero buffo	FINLANDIA	Kotka	Kaupunginteatteri	83/84
Mistero buffo	FINLANDIA	Vaasa	Vaasan Teatteri	83/84
Mistero buffo	FINLANDIA	Kokkola	Kokkolan Kaupunginteatteri	84/85
Mistero buffo	FINLANDIA	Tampere	Tampereen TyovaenTeatteri	86/87
Mistero buffo	FINLANDIA	Helsinki	Rantisilan Nayttamo	87/88
Mistero buffo	FINLANDIA	Helsinki	Rantisilan Nayttamo	88/89
Mistero buffo	FINLANDIA	Turkw	Tuomo Seppala	88/89
Mistero buffo	FINLANDIA	Avignone/tour	(SACD)	72/73
Mistero buffo	FINLANDIA	Parigi/Besancon	(SACD)	73/74
Mistero buffo	FRANCIA	Caen/tour	M.Dubois/Comèdie de Caen	74/75
Mistero buffo	FRANCIA	Clermont Ferrand	Th. Action de Prairalle	74/75
Mistero buffo	FRANCIA	Strasburgo/tour	(SACD)	74/75
Mistero buffo	FRANCIA	tour	(SIAE)	75/76

Mistero buffo	FRANCIA	Digione/Cluny/tour	Group Règ.d'Action Theatral	77/78
Mistero buffo	FRANCIA	Valence/tour	Spect. Vallée du Rhone	77/78
Mistero buffo	FRANCIA		Le Baladins du Rhin/Th.Pop.	77/78
Mistero buffo	FRANCIA	tour	(SIAE)	77/78
Mistero buffo	FRANCIA	Auxerre	Centre d'animation d'Auxerr	78/79
Mistero buffo	FRANCIA	Genovillac	F.R.J.P.	78/79
Mistero buffo	FRANCIA	Ponrenty	Treteaux du Midi	78/79
Mistero buffo	FRANCIA	Strasburgo/tour	(SIAE)	78/79
Mistero buffo	FRANCIA	Bordeaux/Gradignan	GFAT de Bordeaux	79/80
Mistero buffo	FRANCIA	Laon	Thèatre Municipal	79/80
Mistero buffo	FRANCIA	Valence	Comp.Th.des Margandiers	79/80
Mistero buffo	FRANCIA	Valence/Bordeaux	Co.L'Archipel de Gradignan	79/80
Mistero buffo	FRANCIA	Strasburgo/tour	(SIAE)	79/80
Mistero buffo	FRANCIA	Béthune	Comp.de la Recontrance	80/81
Mistero buffo	FRANCIA	Parigi	Treteaux du Midi	80/81
Mistero buffo	FRANCIA	Région de Lille	Comp.de la Folle Avoine	80/81
Mistero buffo	FRANCIA	Villers les Nancy	Le Centre Loisirs et Culture	80/81
Mistero buffo	FRANCIA	Faches Thumes	(SIAE)	80/81
Mistero buffo	FRANCIA	Franche	Comp.de l'Esquif	80/81
Mistero buffo	FRANCIA	Agen	Theatre amateur d'Agen	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Arles/La Rochelle	Th. la Calade de Arles	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Bagnols/tour	(SIAE)	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Montpellier/Languedoc	Le Th.d'un Jour	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Parigi	Treteaux du Midi	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Somain	L'amicale laique de Somain	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Valence	Theatre de Margandiers	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Villenouve/tour	(SIAE)	81/82
Mistero buffo	FRANCIA	Gujan Mestras	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Lille/tour	Comp.de la Folle Avoine	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Orange/tour	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Toulose/tour	Th.la Traverse de Tourlose	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Valence	Treteaux du Midi	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Castres/tour	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Terguier/tour	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	FRANCIA	Arles/tour	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Digione	Ass.Establis. Enseign.	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Montpellier/tour	Thèatre d'un Jour	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Orleans	Thèatre de l'Escarpolette	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Dammadra	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Orleans/tour	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Solan/tour	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	FRANCIA	Avignone	T.Déchargears	84/85
Mistero buffo	FRANCIA	Crouy sur our/tour	(SIAE)	84/85
Mistero buffo	FRANCIA	Douai	Atelier du Tigre	84/85
Mistero buffo	FRANCIA	Largentiere/tour	(SIAE)	85/85
Mistero buffo	FRANCIA	Parigi	Thèatre Grec	84/85
Mistero buffo	FRANCIA	Toulouse/tour	(SIAE)	84/85
Mistero buffo	FRANCIA	Bollene/tour		85/86
Mistero buffo	FRANCIA	Lione	Thèatre de la Platte	85/86
Mistero buffo	FRANCIA	Montelimar/lyon tour	(SIAE)	85/86
Mistero buffo	FRANCIA	La Roche/tour	(SIAE)	85/86
Mistero buffo	FRANCIA	Epinal/tour		86/87
Mistero buffo	FRANCIA	Fontenay/tour	(SIAE)	86/87
Mistero buffo	FRANCIA	Nancy/tour	(SIAE)	86/87

Mistero buffo	FRANCIA	Nassogne		86/87
Mistero buffo	FRANCIA	Parigi	J.P.Yvars	86/87
Mistero buffo	FRANCIA	St. Herblain	(SIAE)	86/87
Mistero buffo	FRANCIA	Aix en Provence/tour	(SIAE)	87/88
Mistero buffo	FRANCIA		Festival du M.	87/88
Mistero buffo	FRANCIA	Cote d'Azur/tour	Thèatre de la Rampe	83/84
Mistero buffo	FRANCIA			
Mistero buffo	FRANCIA			
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Essen	StadtischeBuhnen	73/74
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Essen	Stadtische Buhnen	74/75
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Munster	(SIAE)	78/79
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Brema	Freis Burg Theater	84/85
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Berlino	Frei Volksbuhne	85/86
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Kassel	Staatstheater	85/86
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	85/86
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Francoforte	Andrea Wellano	86/87
Mistero buffo	GERMANIA OVEST	Oberhausen	Theater Oberhausen	86/87
Mistero buffo/*Lucio*	GERMANIA OVEST	Berlino	Barnebeck-Peetz	86/87
Mistero buffo/*Giull*	GERMANIA OVEST	Bochum	Schauspielhaus	86/87
Mistero buffo	GRECIA			75/76
Mistero buffo	GRECIA	Atene	V. Diamandoupulos	79/80
Mistero buffo	GRECIA	Atene/tour	V. Diamandoupulos	80/81
Mistero buffo	GRECIA	Atene	(SIAE)	81/82
Mistero buffo	GRECIA		Sikeon	84/85
Mistero buffo	GRECIA	Salonicco	Art Center	87/88
Mistero buffo	INGHILTERRA			
Mistero buffo	INGHILTERRA		Methuen	87/88
Mistero buffo	INGHILTERRA	Perth	SWY Theatre Co	89/90
Mistero buffo	ISRAELE	Tel Aviv	Moadim	88/89
Mistero buffo	ISRAELE	Tel Aviv	Moadim	89/90
Mistero buffo	JUGOSLAVIA		(SIAE)	74/75
Mistero buffo	JUGOSLAVIA	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	76/77
Mistero buffo	JUGOSLAVIA		(SIAE)	78/79
Mistero buffo	JUGOSLAVIA	Rijeka	Ivan Zajc/T.Nazionale	79/80
Mistero buffo	JUGOSLAVIA	Trieste	Teatro Stabile Sloveno	79/80
Mistero buffo	JUGOSLAVIA	Rijeka/Belgrado/tour	Ivan Zajc/T. Nazionale	81/82
Mistero buffo	LUSSEMBURGO		Atelier Duoi	84/85
Mistero buffo	MESSICO	Città del Messico	N. Cardenas	83/84
Mistero buffo	NORVEGIA	Tromso	Hologaland Teater	80/81
Mistero buffo	OLANDA	Amsterdam/Rotterdam/tour	Nuova Scena Int. di Anversa	73/74
Mistero buffo	OLANDA	Amsterdam	Hot Amsterdam Jongerentoneel	80/81
Mistero buffo	OLANDA	Hertogenbosch	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	OLANDA	Amsterdam/Den Haag	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	OLANDA	Amsterdam/Sittar/tour	Limburgs Toneel	83/84
Mistero buffo	OLANDA	Heeswijk	De Kersouwe	83/84
Mistero buffo	OLANDA		Delftse Komedi	84/85
Mistero buffo	OLANDA	Tilburg/tour	(SIAE)	86/87
Mistero buffo	OLANDA	Amsterdam/Leiden	(SIAE)	87/88
Mistero buffo	OLANDA	Den Haag	(SIAE)	87/88
Mistero buffo	PORTOGALLO	Oporto/Lisbona	Seiva Trupe	82/83
Mistero buffo	PORTOGALLO	Oporto	Seiva Trupe	83/84
Mistero buffo	PORTOGALLO	Lisbona	(SIAE)	84/85
Mistero buffo	SCOZIA	Glasgow/tour	Maskot Puppet Theatre	83/84
Mistero buffo	SPAGNA	Barcellona	Vincente Simon	77/78

Mistero buffo	SPAGNA		(SIAE)	77/78
Mistero buffo	SPAGNA	Valencia	(SIAE)	79/80
Mistero buffo	SPAGNA		(SIAE)	79/80
Mistero buffo	SPAGNA	Barcellona/tour	Universal Comics	81/82
Mistero buffo	SPAGNA	Madrid/tour	Alonso Osorio	81/82
Mistero buffo	SPAGNA	Logro/tour	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	82/83
Mistero buffo	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	82/83
Mistero buffo	SPAGNA	Barcellona	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	SPAGNA	Tolosa/tour	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	SPAGNA	Valencia/tour	(SIAE)	83/84
Mistero buffo	SPAGNA	Miajadas/tour	(SIAE)	84/85
Mistero buffo	SPAGNA		Univarsal Comics	85/86
Mistero buffo	SPAGNA	Bilbao/Barcellona	(SIAE)	85/86
Mistero buffo	SPAGNA		produzione televisiva	85/86
Mistero buffo	SPAGNA	Barcelona	Teatro Anabasis	87/88
Mistero buffo	SPAGNA	Santander	F. Valcarce/La Caraba	87/88
Mistero buffo	SPAGNA		produzione televisiva	88/89
Mistero buffo	SPAGNA		produzione televisiva	89/90
Mistero buffo	SUD AFRICA	Johannesburg	(SIAE)	87/88
Mistero buffo	SUD AFRICA	Pretoria	(SIAE)	87/88
Mistero buffo	SVEZIA		produzione televisiva	69/70
Mistero buffo	SVEZIA	Stoccolma	Narren Teatern	78/79
Mistero buffo	SVIZZERA FRANC.	Bienne	(SACD)	74/75
Mistero buffo	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	Theatre de Carouge	76/77
Mistero buffo	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	Trateaux du Midi	79/80
Mistero buffo	SVIZZERA FRANC.	St. Moritz	(SIAE)	81/82
Mistero buffo	SVIZZERA FRANC.	Losanna	Univ. Lausanne (amat)	84/85
Mistero buffo	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	Theatre Ephemere	86/87
Mistero buffo	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	85/86
Mistero buffo	TURCHIA		T. Sanatevi	84/85

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
Nascita del giullare	DANIMARCA	Copenaghen	Ved Sorte Hest Teater	79/80
Nascita del giullare	NORVEGIA		Grenland Friteater	79/80
Nascita del giullare	SVEZIA		Somkopings	82/83
Nascita del giullare	SVIZZERA TED.	Zurigo	Guckkastenkomoedie	78/79

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
Ordine per DIO.OOO	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	74/75

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE

Non si paga	ARGENTINA	Buenos Aires	E.Shafer/Sale Sindacali	76/77
Non si paga	ARGENTINA		Julio Piquer	83/84
Non si paga	ARGENTINA	Buenos Aires	Piqueiro/Teatro S.Martin	84/85
Non si paga	ARGENTINA		Piqueiro/Teatro Municipal	86/87
Non si paga	ARGENTINA		Eduardo Pavelic	87/88
Non si paga	ARGENTINA		Eduardo Pavelic	88/89
Non si paga	AUSTRALIA	Mount Lawley	Mont Lawley College	80/81
Non si paga	AUSTRALIA	Sidney	Freewheels/Nimrod Th.	80/81
Non si paga	AUSTRALIA	Sidney	New Theatre Company	80/81
Non si paga	AUSTRALIA	Sidney/tour	Little Theatre	81/82
Non si paga	AUSTRALIA	Fremantle/Murray River	Winter Theatre/Performing	82/83
Non si paga	AUSTRALIA	Melbourne	Elizabeth Grubb Co.	82/83
Non si paga	AUSTRALIA	Lismore/Victoria	Nomads Theatre Co.	83/84
Non si paga	AUSTRALIA	Sidney	Tony Mitchell	85/86
Non si paga	AUSTRALIA		Hunter Valley Theatre	85/86
Non si paga	AUSTRALIA	Victoria	Monash University	87/88
Non si paga	AUSTRALIA		Now Theatre Company	88/89
Non si paga	AUSTRIA			76/77
Non si paga	AUSTRIA	Vienna	Schauspielhaus	77/78
Non si paga	AUSTRIA	Linz	Landestheater	78/79
Non si paga	AUSTRIA	Salisburgo	Scene der Jugend	78/79
Non si paga	AUSTRIA	Vienna	Fo Festival	78/79
Non si paga	AUSTRIA	Graz	Vereiningte Buhnen	79/80
Non si paga	AUSTRIA	Innsbruck	Th. am Landhausplaz	79/80
Non si paga	AUSTRIA			80/81
Non si paga	AUSTRIA			81/82
Non si paga	AUSTRIA			82/83
Non si paga	AUSTRIA			83/84
Non si paga	AUSTRIA			84/85
Non si paga	AUSTRIA			85/86
Non si paga	AUSTRIA	Vienna	Volkstheater	87/88
Non si paga	AUSTRIA	Innsbruck	Tiroler Landestheater	88/89
Non si paga	BELGIO	Bruxelles	(SIAE)	87/88
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Gent	Nat. Theater de Gent	79/80
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Gent	Nat. Theater de Gent	80/81
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Bruxelles/Anversa/Gent	Brialmont Theater	81/82
Non si paga	BELGIO FIAMM.		Int. Nieuwe Scene	83/84
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Anversa	Int. Nieuwe Scene	84/85
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Brugge	De Valk	88/89
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Evergem	T.V. Keerpunt	88/89
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Heusden	T.V. De Scheldezonen	88/89
Non si paga	BELGIO FIAMM.	Kortrijk	T.K. Isegrim	88/89
Non si paga	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Nicole Colchat/T. Ciné Rio	79/80
Non si paga	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Nicole Colchat	80/81
Non si paga	BELGIO FRANC.	Liegi/Bruxelles	Sans Souci	80/81
Non si paga	BELGIO FRANC.	Louvain	(SIAE)	81/82
Non si paga	BELGIO FRANC.	Seraing	Athenée Royal	85/86
Non si paga	BRASILE	Rio de Jan./Santos/tour	(SIAE)	81/82
Non si paga	BRASILE	San Paulo	Regine Vianna	81/82
Non si paga	BRASILE	Rio de Janeiro	Teatro Varuoci	84/85
Non si paga	BRASILE	Rio de Janeiro	Dina Sfat Empr.	86/87
Non si paga	BULGARIA	Sofia	Th. de Chambre 199	82/83
Non si paga	BULGARIA		T. Vidin	85/86
Non si paga	BULGARIA	tour		86/87

Non si paga	BULGARIA	Haskovo/Sofia	Th. de Chambre 199	87/88
Non si paga	BULGARIA	Haskovo	Th. de Chambre 199	88/89
Non si paga	BULGARIA	Haskovo	Th. de Chambre 199	89/90
Non si paga	CANADA FRANC.	Montreal	Theatre du Rideau Vert	80/81
Non si paga	CANADA FR.		Ass. Quebecoise de Jeune	80/81
Non si paga	CANADA FR.	Montreal	Les Gens d'en Bas	81/82
Non si paga	CANADA FR.	Montreal	Troupe de Caraquet	82/83
Non si paga	CANADA FR.	Quebec	J.J. Boutet	83/84
Non si paga	CANADA ING.	Toronto	LAMT/Open Circle Th.	81/82
Non si paga	CANADA ING.	Montreal	Dawson COLANDAege	82/83
Non si paga	CANADA FR.	Brunswick	T.N.	85/86
Non si paga	CECOSLOVACCHIA		produzione televisiva	77/78
Non si paga	CECOSLOVACCHIA		produzione televisiva	79/80
Non si paga	CILE	Santiago	Medina/T. Musrana	85/86
Non si paga	CILE	Santiago	Carla Christi	86/87
Non si paga	CINA	Hong Kong	Kathy Wai	84/85
Non si paga	DANIMARCA	Funen	Baggardsteater	77/78
Non si paga	DANIMARCA	Copenaghen/Thorshavn	Ved Sorte Hest T./Grima	78/79
Non si paga	DANIMARCA	Isole Faeroe	Comp. amatoriale	78/79
Non si paga	DANIMARCA	Aarhus	Aarhus Teater	79/80
Non si paga	DANIMARCA	Copenaghen/tour	Deg Danske Teater	88/89
Non si paga	FINLANDIA	Helsinki/tour	Lilla Teatern	78/79
Non si paga	FINLANDIA	Kikkola/tour	Kaupunginteatteri	79/80
Non si paga	FINLANDIA	Tampere/tour	Tampereen Tyovaen Teatteri	80/81
Non si paga	FINLANDIA	Joensu	Kaupunginteatteri	81/82
Non si paga	FINLANDIA	Kokkola	Kaupunginteatteri	81/82
Non si paga	FINLANDIA	Lisalm	Lisalmen Teatteri	81/82
Non si paga	FINLANDIA	Varkaus	Varkauden Teatteri	81/82
Non si paga	FINLANDIA	Koukola	Koukolan Teatteri	82/83
Non si paga	FINLANDIA	Savonlinna	Kaupunginteatteri	82/83
Non si paga	FRANCIA	Bèziers/tour	J. Echantillon	75/76
Non si paga	FRANCIA	Parigi/tour	Tr. du Midi/Echantillon	79/80
Non si paga	FRANCIA	Chartes	Cercle laique de Chartres	80/81
Non si paga	FRANCIA	Parigi/tour	Tr. du Midi/Echantillon	80/81
Non si paga	FRANCIA	Le Havre/tour	J. Echantillon	81/82
Non si paga	FRANCIA	Perigueux	L'atèlier Theatre	81/82
Non si paga	FRANCIA	Annency/tour	J. Echantillon/Tr. de France	82/83
Non si paga	FRANCIA	Nanteuil	Les Tiots Tr. de Nanteuil	82/83
Non si paga	FRANCIA	Pont St.Maxence/tour	Foyer de l'Ecole	83/84
Non si paga	FRANCIA	Auvergne	Theatre Populaire	85/86
Non si paga	FRANCIA	Clermont Ferrand	Th. Action de Prairalle	85/86
Non si paga	FRANCIA	Cotes du Nord		85/86
Non si paga	FRANCIA	Languis	F.J.E.P.	85/86
Non si paga	FRANCIA	Orzens/La Roche/Colmar	(SIAE)	86/87
Non si paga	FRANCIA	tour	Gais Lurons de cheux	86/87
Non si paga	FRANCIA	Aix en Provence/tour	(SIAE)	87/88
Non si paga	FRANCIA	Marseille	(SIAE)	87/88
Non si paga	FRANCIA	Nyon	(SIAE)	87/88
Non si paga	GERMANIA EST	Dresda	Stadttheater	78/79
Non si paga	GERMANIA EST	Magdeburgo	Buhnen der Stadt	78/79
Non si paga	GERMANIA EST	Berlino Est	Berliner Ensamble	79/80
Non si paga	GERMANIA EST	Berlino Est	Volkstreater Rostock	79/80
Non si paga	GERMANIA EST		produzione radiofonica	79/80
Non si paga	GERMANIA EST	Zittau	Buhnen Zittau	80/81

Non si paga	GERMANIA EST	Annaberg	Eduard von Winterstein	81/82
Non si paga	GERMANIA EST	Berlino Est	Berliner Ensemble	81/82
Non si paga	GERMANIA EST	Berlino Est	Berliner Ensemble	82/83
Non si paga	GERMANIA EST		Berliner Ensemble	83/84
Non si paga	GERMANIA EST	Berlino Est	Berliner Ensemble	84/85
Non si paga	GERMANIA EST	Schwedt	Stadttheater	84/85
Non si paga	GERMANIA EST	Senftenberg	Theater Bergarbeiter	84/85
Non si paga	GERMANIA EST	Altenburg	Berliner Ensemble	85/86
Non si paga	GERMANIA EST	Altenburg	Landestheater	86/87
Non si paga	GERMANIA EST	Plauen	Theater Plauen	86/87
Non si paga	GERMANIA EST	Senftenberg	Landestheater	86/87
Non si paga	GERMANIA EST	Leipzig	Theater Leipzig	88/89
Non si paga	GERMANIA EST	Rudolstadt	Theater Rudolstadt	88/89
Non si paga	GERMANIA OVEST	Amburgo	Deutsches Schauspielhaus	76/77
Non si paga	GERMANIA OVEST	Francoforte	Stadtische Buhnen	77/78
Non si paga	GERMANIA OVEST	Monaco/tour	Th. in der Kreide	77/78
Non si paga	GERMANIA OVEST	Dusseldorf	Kammerspiele	78/79
Non si paga	GERMANIA OVEST	Osnabruck/tour	Stadtische Buhnen	79/80
Non si paga	GERMANIA OVEST	Marburgo	Marburger Shauspiel	80/81
Non si paga	GERMANIA OVEST	Bruchasal/Braunschweig	Badische Landesb.	81/82
Non si paga	GERMANIA OVEST	Gera/Porta Westf./tour	Freilichtbuhne	82/83
Non si paga	GERMANIA OVEST	Lippstadt	Lippstadter B.	83/84
Non si paga	GERMANIA OVEST			84/85
Non si paga	GERMANIA OVEST	Augsburg	Studio	85/86
Non si paga	GERMANIA OVEST	Monaco	Modernes Theater	85/86
Non si paga	GERMANIA OVEST			86/87
Non si paga	GERMANIA OVEST	Berlino	Schorspielensemble	87/88
Non si paga	GERMANIA OVEST	Colonia	Piccolo Theater	87/88
Non si paga	GERMANIA OVEST	Ingolstadt	Stadttheater	87/88
Non si paga	GERMANIA OVEST			87/88
Non si paga	GIAPPONE	Tokio/Osaka	Mingei	84/85
Non si paga	GRECIA	Atene	Alfa	79/80
Non si paga	GRECIA	Atene/tour	Lineos Theatre	80/81
Non si paga	GRECIA	Atene/tour	Lineos Theatre	81/82
Non si paga	GRECIA	Atene/tour	Strofi	83/84
Non si paga	GRECIA	Atene	Lineos Theatre	84/85
Non si paga	GRECIA	Ioannina	Ioannina Theatre	85/86
Non si paga	GRECIA	Lamia	Lamia Theatre	85/86
Non si paga	GRECIA	Atene	Ioannina Theatre	86/87
Non si paga	GRECIA	Lamia	Lamia-Roumeli	86/87
Non si paga	INGHILTERRA	Londra	Half Moon Theatre	77/78
Non si paga	INGHILTERRA	tour	Belt & Braces Co.	78/79
Non si paga	INGHILTERRA	Cardiff	Univ. COLAND Aege/Sherman	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Derby	THA Studio	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Leeds	Leeds Univ. Union Th. Gr.	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Londra	Dramsoc Imp. Coll. Union	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Plymouth	Plymouth Action Community	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	York	York Art Center	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Kingston upon Thames	Overground Theatre	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Liverpool	Everyman	79/80
Non si paga	INGHILTERRA	Phoenix	Upstairs Arts Theatre	80/81
Non si paga	INGHILTERRA	Londra	Criterion Theatre	81/82
Non si paga	INGHILTERRA	Lincoln/Hull/tour	Great Estern Stage	82/83
Non si paga	INGHILTERRA	Londra	Criterion Theatre	82/83

Non si paga	INGHILTERRA	Plymouth/Stoke on Trent	Drumbeat Co.	82/83
Non si paga	INGHILTERRA	Manchester/tour	Contactt Theatre	83/84
Non si paga	INGHILTERRA	Dyfed	Torch Th.	84/85
Non si paga	INGHILTERRA	Harborough	N.Lights Th.	84/85
Non si paga	INGHILTERRA	Londra	Globe Th.	84/85
Non si paga	INGHILTERRA	St. Albans	(Amatoriale)	84/85
Non si paga	INGHILTERRA	Banberry	Playhouse Th.	85/86
Non si paga	INGHILTERRA	Harrogate	Harrogate Main Th.	85/86
Non si paga	INGHILTERRA	Horsington	Somerset & Dorset	85/86
Non si paga	INGHILTERRA	Londra/tour	London Bubble Th.	85/86
Non si paga	INGHILTERRA	Salisbury	Salisbury Th.	85/86
Non si paga	INGHILTERRA	Scarborough	Stephan Th.	85/86
Non si paga	INGHILTERRA		Dundee Repertory Theatre	86/87
Non si paga	INGHILTERRA		Spilsby Theatre	86/87
Non si paga	INGHILTERRA		The Crucible	86/87
Non si paga	INGHILTERRA		Mirror Theatre	87/88
Non si paga	INGHILTERRA		Royal Lyceum	87/88
Non si paga	INGHILTERRA		(Amatoriale)	88/89
Non si paga	INGHILTERRA		(Amatoriale)	88/89
Non si paga	INGHILTERRA		Proscenium Theatre Company	89/90
Non si paga	INGHILTERRA		The Young Vic	89/90
Non si paga	IRLANDA	Dublin	Projects Arts Centre	82/83
Non si paga	IRLANDA	Dublin	Legit Theatre Co.	83/84
Non si paga	ISRAELE	Tel Aviv/tour		80/81
Non si paga	ISRAELE	Tel Aviv/tour		81/82
Non si paga	ISRAELE	Tel Aviv	Habimah	85/86
Non si paga	YUGOSLAVIA	Zagabria	Komedija Zagrab	75/76
Non si paga	YUGOSLAVIA	Rijeka	Croatian Drama	77/78
Non si paga	YUGOSLAVIA	Zagabria	T. Group Tresnjevka	78/79
Non si paga	LUSSEMBURGO	Luxembourg	(SIAE)	82/83
Non si paga	MESSICO	Citta' Messico/tour	Manolo Fabregas	81/82
Non si paga	MESSICO	Citta' Messico/tour	Manolo Fabregas	82/83
Non si paga	NORVEGIA	Oslo	National Teatret	78/79
Non si paga	NORVEGIA	Tromso	Hologaland Teater	78/79
Non si paga	NORVEGIA	Trondheim	Trondelag	78/79
Non si paga	NORVEGIA	Bergen	Den Nationalen Scene	70/80
Non si paga	NORVEGIA	Forde	Sogn og Fordena	79/80
Non si paga	NUOVA ZELANDA		Ann Robinson	80/81
Non si paga	NUOVA ZELANDA		Auckland Youth Theatre Inc.	80/81
Non si paga	NUOVA ZELANDA	Dunedin	Fortune Theatre	81/82
Non si paga	NUOVA ZELANDA	Wellington	Town and Country Players	82/83
Non si paga	OLANDA	Den Haag	Nieuwe Komedie	78/79
Non si paga	OLANDA	DenHaag/Amsterdam/toAmste	Nieuwe Komedie	80/81
Non si paga	OLANDA	Amsterdam/Rotterdam	Dendermonde Brialmont	81/82
Non si paga	OLANDA	Amsterdam	Toneelgroep Th.	82/83
Non si paga	OLANDA	Arnhem/tour	Arnhem Theater	82/83
Non si paga	OLANDA		Piccolotheater	82/83
Non si paga	OLANDA	Amsterdam/Deventer/tour	(SIAE)	83/84
Non si paga	OLANDA	Amsterdam/tour	Nieuwe scene	83/84
Non si paga	OLANDA	Apeldoorn/Arnheim	(SIAE)	83/84
Non si paga	OLANDA	Wageningen	(SIAE)	83/84
Non si paga	OLANDA	Breda/tour	(SIAE)	84/85
Non si paga	OLANDA	Zaandam	(SIAE)	84/85
Non si paga	OLANDA	Amsterdam/tour	(SIAE)	85/86

Non si paga	OLANDA	Groningen	(SIAE)	86/87
Non si paga	OLANDA	Valkenswaard	(SIAE)	86/87
Non si paga	OLANDA	Den Haag	Anglo-American Theatre	87/88
Non si paga	PORTOGALLO	Lisbona	Comucopia	80/81
Non si paga	PORTOGALLO	Lisbona	(SIAE)	81/82
Non si paga	PORTOGALLO		G. Rigeira	85/86
Non si paga	PORTORICO	San Juan	Bohio Puertorriqueno	82/83
Non si paga	SPAGNA	Madrid	Marquina	81/82
Non si paga	SPAGNA	Alicante	(SIAE)	82/83
Non si paga	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	82/83
Non si paga	SPAGNA	Madrid/Barcellona	Oliveida	82/83
Non si paga	SPAGNA	Alicante		83/84
Non si paga	SPAGNA	Bercellona/Terragona	tour	83/84
Non si paga	SPAGNA	Barcellona/tour	T. Estabile de Barcellona	83/84
Non si paga	SPAGNA	Madrid		83/84
Non si paga	SPAGNA	Barcellona/tour	T. Estabile de Barcellona	84/85
Non si paga	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	84/85
Non si paga	SPAGNA	Pinoso/tour	(SIAE)	84/85
Non si paga	SPAGNA	Barcellona/Tortosa	tour	84/85
Non si paga	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85
Non si paga	SPAGNA	Abades	(SIAE)	85/86
Non si paga	SPAGNA	Barcellona/tour	T. Estabile de Barcellona	85/86
Non si paga	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	85/86
Non si paga	SPAGNA	Valencia/tour	(SIAE)	85/86
Non si paga	SPAGNA	Bilbao/tour	(SIAE)	85/86
Non si paga	SPAGNA	Figueiras/Vilafranca	(SIAE)	85/86
Non si paga	SPAGNA	Madrid/tour		85/86
Non si paga	SPAGNA	Barcellona/Vitoria	La Colla de Cullera	86/87
Non si paga	SPAGNA	Cadiz	(SIAE)	86/87
Non si paga	SPAGNA	Carcagente	(SIAE)	86/87
Non si paga	SPAGNA	Navalcabal/tour		86/87
Non si paga	SPAGNA	Ordizia	(SIAE)	86/87
Non si paga	SPAGNA	Zumarraga	(SIAE)	86/87
Non si paga	SPAGNA		Teatro Estabile La Cazuela	86/87
Non si paga	SPAGNA	Alicante/tour	(SIAE)	87/88
Non si paga	SPAGNA	Benavente/tour		
Non si paga	SPAGNA	Bilbao/Madrid/Vigo	(SIAE)	87/88
Non si paga	SPAGNA	Catalogna	La Colla de Cullera	87/88
Non si paga	SPAGNA		produzione televisiva	87/88
Non si paga	SPAGNA	Madrid/San Sebastian	(SIAE)	88/89
Non si paga	SPAGNA		produzione televisiva	88/89
Non si paga	SUD AFRICA		Dalro	81/82
Non si paga	SVEZIA	Stoccolma	Pistol Teatern	75/76
Non si paga	SVEZIA	Boras	Boras Teatern	77/78
Non si paga	SVEZIA	Goteborg	Stadsteatern	77/78
Non si paga	SVEZIA	Malmo	Teatern 25	77/78
Non si paga	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	77/78
Non si paga	SVEZIA	Vaxjo	Region Teatern Vajo	77/78
Non si paga	SVEZIA		Vastmanlands Lanst.	77/78
Non si paga	SVEZIA		Wasteros Region Teatern	77/78
Non si paga	SVEZIA	Helsingborg	Stadsteatern	78/79
Non si paga	SVEZIA	Norrkoping	Lansteatern Ostergotland	80/81
Non si paga	SVEZIA	Uddevalla	Vastsvenska Teatern	80/81
Non si paga	SVEZIA	Uppsala	Stadsteatern	80/81

Non si paga	SVEZIA	Goteborg	Stadsteatern	81/82
Non si paga	SVEZIA	Jonkoping	Lansteatern	81/82
Non si paga	SVEZIA	Orebro	Svenska Riksteatern	81/82
Non si paga	SVEZIA	Skelleftea	Wasterbottens Teatern	81/82
Non si paga	SVEZIA	Gavle	Gaevleborg Folkteater	85/86
Non si paga	SVEZIA	Blekinge	Blekinge Teater	87/88
Non si paga	SVEZIA	Sundsvall	Vasternorrland T.	87/88
Non si paga	SVEZIA	Sundsvall	Harnosand Regionteater	88/89
Non si paga	SVIZZERA		Chier	84/85
Non si paga	SVIZZERA		(SIAE)	87/88
Non si paga	SVIZZERA FRANC.	tour	Trateaux du Midi	80/81
Non si paga	SVIZZERA FRANC	Losanna	(SIAE)	81/82
Non si paga	SVIZZERA FRANC.	Losanna	Centre Dramatique	81/82
Non si paga	SVIZZERA FRANC.	tour	J. Echantillon	82/83
Non si paga	SVIZZERA FRANC.	Ginevra	(SIAE)	86/87
Non si paga	SVIZZERA FRANC.	Orzens	Choeur Mixte d'Orzens	86/87
Non si paga	SVIZZERA TED	Baden	Die Claque	77/78
Non si paga	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	77/78
Non si paga	SVIZZERA TED			78/79
Non si paga	SVIZZERA TED	Basilea	Basler Theater	79/80
Non si paga	SVIZZERA TED			81/82
Non si paga	SVIZZERA TED	Lucerna	Stadttheater	83/84
Non si paga	SVIZZERA TED	Winterthur	Th. für den Kanton	83/84
Non si paga	SVIZZERA TED	Chur	Stadttheater	84/85
Non si paga	SVIZZERA TED	Biel/Solothurn	Stadtbundtheater Biel	88/89
Non si paga	SVIZZERA TED	Biel/Solothurn	Stadtbundtheater Biel	89/90
Non si paga	TURCHIA	Ankara	Yucel Erten	78/79
Non si paga	TURCHIA		T. Sanatevi	84/85
Non si paga	TURCHIA	Ankara	Ankara Theatre	85/86
Non si paga	TURCHIA	Ankara	Ankara Theatre	86/87
Non si paga	UNGHERIA	Budapest	Joszef Attila Szinhaz	87/88
Non si paga	UNGHERIA	Eger	Gadornyi Geza	87/88
Non si paga	UNGHERIA		Artisjus (Agenzia)	87/88
Non si paga	USA	San Francisco	S. Franc. Mime Troupe	79/80
Non si paga	USA	New York	Chelsea Theater	80/81
Non si paga	USA	New York	Univ. School of Art	80/81
Non si paga	USA	Los Angeles/New York	Loa Angeles Mime Troupe	81/82
Non si paga	USA	Brooklyn	Brooklyn Col.	84/85
Non si paga	USA		Sangamon University	84/85
Non si paga	USA	Los Angeles	Teatro de Esperanza	85/86
Non si paga	USA		D. Hubbard	85/86
Non si paga	USA		(Amatoriale)	87/88
Non si paga	USA		(Amatoriale)	88/89
Non si paga	VENEZUELA		J. Palacias	84/85
Non si paga	VENEZUELA	Caracas	(SIAE)	87/88
Non si paga	VENEZUELA	Caracas	Johnny Gavloski	88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Parti Femminili	BRASILE		Teresa Rachel	89/80
Parti Femminili	CINA	Hong Kong	Chung Ying Th.	89/90

Parti Femminili	INGHILTERRA		Antonia de Sancha	84/85
Parti Femminili	INGHILTERRA		Northern Lights Co.	84/85
Parti Femminili	INGHILTERRA		Contact Theatre Co.	86/87
Parti Femminili	INGHILTERRA		Hull Truck Theatre Company	87/88
Parti Femminili	INGHILTERRA		St.Stephens Theatre	87/88
Parti Femminili	NUOVA ZELANDA		(Amatoriale)	88/89
Parti Femminili	PARAGUAY	Asuncion	Franco Gallarini	89/90
Parti Femminili	USA		(Amatoriale)	87/88

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Patapunfete	BRASILE	Rio de Janeiro	Roberto Vignati	85/86

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Poer Nano	SVEZIA	Stoccolma	Fria Teatern	80/81

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Pum Pum	CECOSLOVACCHIA		produzione televisiva	79/80
Pum Pum	JUGOSLAVIA		(SIAE)	74/75
Pum Pum	JUGOSLAVIA		produzione radiofonica	74/75
Pum Pum	SPAGNA	Tenerife	Teatro Samborombon	87/88
Pum Pum	SPAGNA	Madrid		88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Ratto Francesca	AUSTRIA	Vienna	Burgtheater	
Ratto Francesca	BELGIO FIAMM.		Kollektief Int. Nieuwe Scene	88/89
Ratto Francesca	BRASILE		Jandira Martini	89/90
Ratto Francesca	DANIMARCA	Copenaghen	Gladsaxe Teater	88/89
Ratto Francesca	FINLANDIA	Helsinki	National Teater	87/88
Ratto Francesca	FINLANDIA	Helsinki	Suomen Kansallisteatteri	88/89
Ratto Francesca	FINLANDIA	Kotka	Kotkan Kaupungin Teatteri	88/89
Ratto Francesca	GERMANIA OVEST	Wurzburg	Stadttheater	87/88
Ratto Francesca	INGHILTERRA		Hampstead Th.	89/90
Ratto Francesca	NORVEGIA	Oslo	National Teater	88/89
Ratto Francesca	SVEZIA	Landskrona	Skansa Teatern	87/88
Ratto Francesca	SVEZIA	Lulea	Norrbottens Teatern	87/88
Ratto Francesca	SVEZIA	Stoccolma	Teater Baldakinen	88/89

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./YEATRO	STAGIONE
Settimo	ARGENTINA		Bernardo Schifrin	75/76
Settimo	ARGENTINA	Buenos Aires	E.Shafer/Sale Sindacali	76/77
Settimo	AUSTRALIA		Eunice Hanger	69/70
Settimo	AUSTRALIA	S.Lucia	Queensland Univ./Schonell	73/74
Settimo	BELGIO FIAMM.	Anversa	K.N.S.	70/71
Settimo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	69/70
Settimo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	70/71
Settimo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	71/72
Settimo	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	76/77
Settimo	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Groupe D'Egide	84/85
Settimo	BELGIO FRANC.		Athenèe Royal	86/87
Settimo	BRASILE	Rio de Janeiro	Herson Capri/Malu Rocha	83/84
Settimo	BRASILE	Rio de Jan./San Paolo	Herson Capri	85/86
Settimo	BRASILE	Rio de Janeiro	Herson Capri	86/87
Settimo	BRASILE	Rio de Janeiro	Herson Capri	87/88
Settimo	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	71/72
Settimo	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	72/73
Settimo	BULGARIA	Sofia	Theatre de la Satyre	73/74
Settimo	BULGARIA	Bourgas	Theatre Plovdiv	84/85
Settimo	BULGARIA	Bourgas	Theatre Plovdiv	86/87
Settimo	BULGARIA	Bourgas	Theatre Plovdiv	87/88
Settimo	BULGARIA	Bourgas	Theatre Plovdiv	88/89
Settimo	BULGARIA	Bourgas	Theatre Plovdiv	89/90
Settimo	CECOSLOVACCHIA			67/68
Settimo	CECOSLOVACCHIA		(ETI)	79/80
Settimo	DANIMARCA	Aalborg	Stadsteater	70/71
Settimo	DANIMARCA	Copenaghen	Det Kongelige	72/73
Settimo	DANIMARCA	Aarhus	Aarhus Teater	75/76
Settimo	DANIMARCA	Aalborg	Aalborg Teater	87/88
Settimo	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	72/73
Settimo	FINLANDIA	Hammeelinna/tour	Kaupunginteatteri	79/80
Settimo	FINLANDIA	Tapanila	Tyovaen Nayttamo	81/82
Settimo	FINLANDIA	Lappeenranna	Kaupunginteatteri	82/83
Settimo	FINLANDIA	Turu/tour	Kaupunginteatteri	82/83
Settimo	FINLANDIA	Helsinki	TNL	83/84
Settimo	FINLANDIA	Joensum	Joensum Kaupunginteatt.	84/85
Settimo	FINLANDIA		Salme Lihtonen	88/89
Settimo	FRANCIA	Carcassonne	T.N.B. Belgio	68/69
Settimo	FRANCIA	Carcassonne	Thèatre du Midi	71/72
Settimo	FRANCIA	Nizza/tour	(SIAE)	71/72
Settimo	FRANCIA	Parigi/La Rochelle	(SIAE)	71/72
Settimo	FRANCIA		(SIAE)	76/77
Settimo	FRANCIA		(SIAE)	77/78
Settimo	FRANCIA	Chelles	Thèatre en Libertè	78/79
Settimo	FRANCIA	Montereau	Thèatre Municipal	78/79
Settimo	FRANCIA	Gembloux	Athènèe Royal	86/87
Settimo	GERMANIA EST		produzione televisiva	67/68
Settimo	GERMANIA EST	Zittau	Buhnen Zittau	70/71
Settimo	GERMANIA EST	Greifswald	Stadttheater	75/76
Settimo	GERMANIA EST	Nordhausen	Theatergruppe	75/76

Settimo	GERMANIA EST	Leipzig	Stadtisches Theater	76/77
Settimo	GERMANIA EST	Zwickau	Zwickautheater	82/83
Settimo	GERMANIA EST	Eisenach	Landestheater	85/86
Settimo	GERMANIA OVEST	Gorlitz	G. Hauptmann Th.	69/70
Settimo	GERMANIA OVEST	Berlino	Tribune	70/71
Settimo	GERMANIA OVEST	Ulm	Ulmer Theater	75/76
Settimo	GERMANIA OVEST	Bensheim	Theater der Keller	78/79
Settimo	GERMANIA OVEST	Stralsund	Theater Stralsund	78/79
Settimo	INGHILTERRA	Londra	(SIAE)	71/72
Settimo	JUGOSLAVIA	Zagabria	(SIAE)	65/66
Settimo	JUGOSLAVIA		(SIAE)	77/78
Settimo	JUGOSLAVIA	Trieste	Teatro Stabile Sloveno	78/79
Settimo	JUGOSLAVIA	Lubiana	produzione televisiva	81/82
Settimo	OLANDA	Rotterdam/tour	Tonelraad	73/74
Settimo	POLONIA	Varsavia/tour		80/81
Settimo	POLONIA		Zaics	86/87
Settimo	ROMANIA	Bacau	Bacovia	66/67
Settimo	ROMANIA	Bucarest	Giuliesti	72/73
Settimo	ROMANIA	Oradea	T.Nazionale	76/77
Settimo	ROMANIA	Nord Satu	T.Nazionale	81/82
Settimo	ROMANIA	Bacau	Theatre Bacau	83/84
Settimo	ROMANIA	Brazov	Teatro Drammatico	83/84
Settimo	ROMANIA	Constanta	Theatre Constanta	83/84
Settimo	ROMANIA	Oradea	Theatre Oradea	83/84
Settimo	ROMANIA	Brazov	Teatro Drammatico	87/88
Settimo	SVEZIA	Stoccolma	Stadsteatern	69/70
Settimo	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	69/70
Settimo	SVEZIA	Aalborg	Stadsteatern	70/71
Settimo	TURCHIA			70/71
Settimo	UNGHERIA		produzione radiofonica	73
Settimo	UNGHERIA	Pecs/tour	T.Nazionale di Pecs	81/82

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Sghignazzo	BELGIO FIAMM.	Bruxelles/tour	Int. Nieuwe Scene	88/89
Sghignazzo	DANIMARCA	Copenaghen	Gladsaxe Teater	84/85
Sghignazzo	GERMANIA OVEST	Tubinga/tour	Landestheater	84/85
Sghignazzo	GERMANIA OVEST	Bremerhaven	Stadttheater	84/85
Sghignazzo	GERMANIA OVEST	Brema	Theaterwerkstatt	87/88
Sghignazzo	GRMANIA OVEST	Recklinghausen	Ruhr Festspiele	87/88
Sghignazzo	OLANDA	Eindhoven/tour	(SIAE)	82/83
Sghignazzo	OLANDA	Amsterdam	(SIAE)	83/84
Sghignazzo	OLANDA	Rotterdam	RO-Theater	83/84
Sghignazzo	OLANDA	Alkmaar/tour	(SIAE)	85/86
Sghignazzo	OLANDA	Purmerend/tour	(SIAE)	85/86
Sghignazzo	OLANDA		produzione televisiva	85/86
Sghignazzo	OLANDA	Rotterdam/Vara	(SIAE)	86/87
Sghignazzo	ROMANIA	Braila	Teatro Drammatico	89/90
Sghignazzo	SPAGNA	Cadiz/Alicante	(SIAE)	81/82
Sghignazzo	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	81/82
Sghignazzo	SPAGNA	Madrid/tour	(SIAE)	81/82

Sghignazzo	SPAGNA	Salamanca/tour	(SIAE)	82/83
Sghignazzo	SPAGNA	Madrid	(SIAE)	83/84
Sghignazzo	SPAGNA	Toledo	Comp. La Quinteria	86/87
Sghignazzo	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	87/88
Sghignazzo	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	83/84

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Signora da buttare	AUSTRIA			79/80
Signora da buttare	BELGIO FRANC.	Bruxelles/tour	Th. National de Belgique	68/69
Signora da buttare	BELGIO FRANC.	Seraing	(SIAE)	68/69
Signora da buttare	BELGIO FRANC.	Bruxelles	produzione televisiva	69/70
Signora da buttare	BELGIO FRANC.	Eupen/Bruxelles	Th. National de Belgique	69/70
Signora da buttare	BELGIO FRANC.	Charleroi	Institut St.Andrè (amat)	83/84
Signora da buttare	BELGIO FRANC.	Waterloo/tournèe	(SIAE)	83/84
Signora da buttare	CANADA FR.	Montreal	Theatre Municipal	69/70
Signora da buttare	CANADA FR.	Montreal	Th. Nouveau Monde	72/73
Signora da buttare	DANIMARCA		produzione televisiva	68/69
Signora da buttare	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	68/69
Signora da buttare	FINLANDIA	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	69/70
Signora da buttare	FINLANDIA	Kuopio	Yhteis Teatteri	72/73
Signora da buttare	FRANCIA	Rennes	Comedie de L'Ouest	68/69
Signora da buttare	FRANCIA	Nanterre	Thèatre des Amandiers	69/70
Signora da buttare	FRANCIA	Hennebont	(SIAE)	71/72
Signora da buttare	FRANCIA	Bordeaux/tournèe	(SIAE)	81/82
Signora da buttare	FRANCIA	Laon	Thèatre de la Ville	81/82
Signora da buttare	FRANCIA	Aix en Provence	(SIAE)	83/84
Signora da buttare	FRANCIA	Bedarieux	(SIAE)	83/84
Signora da buttare	GERMANIA EST	Berlino Est	Schauspielabteilung	71/72
Signora da buttare	GERMANIA EST	Leipzig	Teatro Dilettante	82/83
Signora da buttare	GERMANIA EST	Rostock		86/87
Signora da buttare	GERMANIA OVEST	Halle	Theater Halle	78/79
Signora da buttare	GERMANIA OVEST	Tubinga	Zimmertheater	79/80
Signora da buttare	GERMANIA OVEST	Monaco	Comedia Theater	82/83
Signora da buttare	GRECIA			78/79
Signora da buttare	GRECIA	Atene	(SIAE)	82/83
Signora da buttare	OLANDA	Den Haag/tour	Haagse Komedie	70/71
Signora da buttare	OLANDA	Amsterdam	(SIAE)	82/83
Signora da buttare	OLANDA	Amsterdam	(SIAE)	83/84
Signora da buttare	OLANDA	Heeswijk	(SIAE)	84/85
Signora da buttare	OLANDA	Den Haag	(SIAE)	87/88
Signora da buttare	OLANDA	Zutphen	(SIAE)	87/88
Signora da buttare	PORTOGALLO	Lisbona	(SIAE)	85/86
Signora da buttare	PORTOGALLO	Nonifrates	(SIAE)	87/88
Signora da buttare	SPAGNA	Barcellona/Madrid	(SIAE)	81/82
Signora da buttare	SPAGNA	Marbella	(SIAE)	81/82
Signora da buttare	SPAGNA	Madrid/Palma	(SIAE)	83/84
Signora da buttare	SPAGNA	Saragozza	(SIAE)	83/84
Signora da buttare	SPAGNA	Alcorcon/tour	(SIAE)	84/85
Signora da buttare	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85
Signora da buttare	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85

Signora da buttare	SPAGNA	Burgos/Madrid/tour	(SIAE)	85/86
Signora da buttare	SPAGNA	Barcellona	tour	85/86
Signora da buttare	SPAGNA	Barcellona/Vitoria	(SIAE)	86/87
Signora da buttare	SPAGNA	St. Quintin/Barcellona	(SIAE)	87/88
Signora da buttare	SUD AFRICA	Johannesburg/Pretoria	(SIAE)	87/88
Signora da buttare	SVEZIA	Stoccolma	Teatro Nazionale	68/69
Signora da buttare	SVIZZERA TED.	Berna	Zahringer Podium	80/81

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Sun Content (collage)	BELGIO FIAMM.	Anversa	Int. Nieuwe Scene	82/83
Sun Content (collage)	BELGIO FIAMM.	Anversa	Int. Neuwe Scene	83/84
Sun Content (collage)	OLANDA	Tilburg/Amsterdam/tour	Nuova Scena Int. di Anversa	83/84

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Tigre	AUSTRALIA	Adelaide	Adelaide Festival	88/89
Tigre	BELGIO FIAMM.	Anversa/Bruxelles/Gent	Karmijn- Jan de Clair	81/82
Tigre	BELGIO FIAMM.	Anversa/Bruxelles/Gent	Karmijn- Jan de Clair	82/83
Tigre	BELGIO FIAMM.	Brugge	De Korre	87/88
Tigre	BELGIO FIAMM.	Bruxelles	Door- Jan de Clair	84/85
Tigre	BELGIO FIAMM.	Gits	Zwevegems Theater	88/89
Tigre	BELGIO FRANC.	Bruxelles	ASBL/Karmijn-Jan de Clair	84/85
Tigre	BELGIO FRANC..	Colletif		87/88
Tigre	BRASILE	San Paolo	M. Vanceau	84/85
Tigre	BRASILE		Antonio Pedro	89/90
Tigre	DANIMARCA	Copenaghen	Total Teater	83/84
Tigre	DANIMARCA	Copenaghen	Stig Krabbe	84/85
Tigre	DANIMARCA	Copenaghen	Stig Krabbe	85/86
Tigre	FRANCIA	Drome/Ardèche/Rhone	Th. de l'Oeil Nu de Romans	83/84
Tigre	FRANCIA	Magnac/Touvre	Thierry Duclos	83/84
Tigre	FRANCIA	Parigi	Ass. Parcours d'Affabulation	83/84
Tigre	FRANCIA	La Garde	Thèatre du Rocher	84/85
Tigre	FRANCIA	Drome/Avignon/Romans	Th. de l'Oeil Nu de Romans	85/86
Tigre	FRANCIA	La Garde	Cesar Gattego/T.Rocher	85/86
Tigre	FRANCIA	Limoges	Regis Gayrard	85/86
Tigre	FRANCIA	Parigi	Jacques Sabattier	85/86
Tigre	FRANCIA	Avignone/Paris/tour	Regis Gayrard	86/87
Tigre	FRANCIA	Parigi	Jacques Sabattier	86/87
Tigre	FRANCIA	Parigi/Lyon/tour	Comp. du Trefle d'Annecy	86/87
Tigre	FRANCIA	Parigi	Comp. dei Capovolti	86/87
Tigre	FRANCIA	Romans/tour	Th. de l'Oeil Nu de Romans	86/87
Tigre	FRANCIA		Collectif 2000	86/87
Tigre	FRANCIA	Istres	Th. Demain d'Arles	87/88
Tigre	FRANCIA	Parigi/Annecy/tour	Comp. du Trefle d'Annecy	87/88
Tigre	FRANCIA	Parigi/tour	Regis Gayrard	87/88
Tigre	FRANCIA	Provence/Cote Azur	Th. Demain d'Arles	87/88
Tigre	FRANCIA		produzione radiofonica	87/88

Tigre	FRANCIA		Le treteaux	88/89
Tigre	GERMANIA OVEST	Berlino	Tiger Theater	81/82
Tigre	GERMANIA OVEST	Oberhausen/Mainz/Brema	TIP	82/83
Tigre	GERMANIA OVEST	Stoccarda	produzione radiofonica	82/83
Tigre	GERMANIA OVEST	Monaco	Th. Rechts der Isar	83/84
Tigre	GERMANIA OVEST	Dusseldorf	Schauspielhaus	84/85
Tigre	GERMANIA OVEST	Dusseldorf	Schauspielhaus	85/86
Tigre	GERMANIA OVEST	Kassel	Staatstheater	85/86
Tigre	GERMANIA OVEST	Dusseldorf	Schauspielhaus	86/87
Tigre	GERMANIA OVEST	Hannover	Werkstatt Th.	86/87
Tigre	GERMANIA OVEST	Neustadt	Theaterwehr	86/87
Tigre	GERMANIA OVEST			87/88
Tigre	GIAPPONE	Tokyo/tour	Ryuko Saeki	82/83
Tigre	GIAPPONE	Tokyo/tour	Black Tent Th.	83/84
Tigre	GIAPPONE	Tokyo/tour	Black Tent Th.	84/85
Tigre	INGHILTERRA		Fo-Rame Theatre Project	88/89
Tigre	OLANDA	Amsterdam/Groningen/tour	Karmijn-Jan de Clair	82/83
Tigre	PORTOGALLO		T.E.C. Esperimental	82/83
Tigre	PORTOGALLO		M. Vanceau	84/85
Tigre	SPAGNA	Barcellona/tour	J.A. Ortega/Teatro Villaroel	82/83
Tigre	SPAGNA	Barcellona/tour	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	84/85
Tigre	SPAGNA	Barcellona/tour	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	85/86
Tigre	SPAGNA	Barcellona/tour	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	86/87
Tigre	SPAGNA	Barcellona/tour	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	87/88
Tigre	SVEZIA	Stoccolma/tour	Fagel Bla	82/83
Tigre	SVEZIA	Vasteras	Vastmanlands Lanst	83/84
Tigre/Dedalo e Icaro	SVEZIA	Harnosand	Vasternorrland T.	86/87
Tigre	SVIZZERA FRANC.	Yverdone	J.Echantillon	84/85
Tigre	SVIZZERA FRANC.	Yverdone	J. Echantillon	85/86
Tigre	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	84/85

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Tutta casa	ARGENTINA	Tandil	Alicia Dolinsky/T.Municipal	84/85
Tutta casa	ARGENTINA	Tandil	Alicia Dilinsky/T.Municipal	85/86
Tutta casa	ARGENTINA	tour	Alicia Dilinsky/T.Municipal	86/87
Tutta casa	AUSTRALIA	New Castle/tour	Freewheels Theatre Co.	82/83
Tutta casa	AUSTRALIA	South Australia	Flinders University	82/83
Tutta casa	AUSTRALIA	Cambema /tour	Act Arts Theatre Co.	83/84
Tutta casa	AUSTRALIA	Sidney	C.Guglielmo	84/85
Tutta casa	AUSTRALIA		Actors Studio Theatre	87/88
Tutta casa	AUSTRIA			79/80
Tutta casa	AUSTRIA	Vienna	Die Komoedianten	80/81
Tutta casa	AUSTRIA	Vienna	Die Komoedianten	81/82
Tutta casa	AUSTRIA	Innsbruck/Graz	Keller Th./Forum Stadtpark	82/83
Tutta casa	AUSTRIA			83/84
Tutta casa	AUSTRIA	Salisburgo	Landestheater	84/85
Tutta casa	AUSTRIA			85/86
Tutta casa	AUSTRIA			86/87
Tutta casa	AUSTRIA	Vienna	Theatergrouppe M.	87/88
Tutta casa	BELGIO		(SIAE)	78/79

Tutta casa	BELGIO FIAMM.	Anversa	Int. Nieuwe Scene	78/79
Tutta casa	BELGIO FIAMM.	Anversa	F.Roth (amatoriale)	81/82
Tutta casa	BELGIO FIAMM.	Brugge	De Kelk (Amatoriale)	81/82
Tutta casa	BELGIO FIAMM.	Bruxelles/Gent		82/83
Tutta casa	BELGIO FIAMM.	Asse	Vriendenkring Rijswacht Asse	89/90
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Bruxelles/Parigi	Sans Souci	77/78
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Th. Cinè Rio	78/79
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Bruxelles/Parigi		79/80
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Bruxelles	Sans Souci	80/81
Tutta casa	BELGIO FRANC.	La Louvriere	(SIAE)	85/86
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Bruxelles	CDL-Nouveau Th. de Belgique	86/87
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Liegi	Les Comedians Animateurs	88/89
Tutta casa	BELGIO FRANC.	Liegi	Les Comedians Animateurs	89/90
Tutta casa	BRASILE	San Paolo/tour	(SIAE)	81/82
Tutta casa	BRASILE	San Paulo	LTDA/Teatro Titiita	83/84
Tutta casa	BRASILE	Rio de Janeiro	D. Stoklos	85/86
Tutta casa	BRASILE	San Paolo/Rio de Jan.	Studio M. Colar	85/86
Tutta casa	BRASILE		Pera e Pessoa	85/86
Tutta casa	BULGARIA	Sofia	Scene de l'acteur	83/84
Tutta casa	BULGARIA	Sofia	Th. Sofia	85/86
Tutta casa	BULGARIA	Sofia	Th. Sofia	86/87
Tutta casa	BULGARIA	Sofia	Th. Sofia	87/88
Tutta casa	BULGARIA	Sofia	Th. Sofia	88/89
Tutta casa	BULGARIA		Jusautor	89/90
Tutta casa	CANADA FR.	Montreal	Th. de l'Ouvrage	83/84
Tutta casa	CANADA FR.	Montreal		85/86
Tutta casa	CANADA ING.	Toronto	HT Studios	82/83
Tutta casa	CANADA ING.	Toronto	Toronto Other Theatre	87/88
Tutta casa	CILE	Santiago	(SIAE)	82/83
Tutta casa	CILE	Santiago	Carla Christi	83/84
Tutta casa	CILE	Santiago	Carla Christi	84/85
Tutta casa	CILE		Oscar Olavarria	87/88
Tutta casa	DANIMARCA	Copenaghen	Ved Sorte Hest Teater	79/80
Tutta casa	DANIMARCA	Isola Faeroe	Comp. amatoriale	80/81
Tutta casa	DANIMARCA	Aarhus	Landsteater	81/82
Tutta casa	DANIMARCA	Odense	Baden	82/83
Tutta casa	DANIMARCA	Copenaghen	Dnsk Total Teater	83/84
Tutta casa	DANIMARCA	Hillered	Annie Vindt	83/84
Tutta casa	FINLANDIA	Heklsinki/Tampere/tour	Suomen Kansalisteatteri	80/81
Tutta casa	FINLANDIA	Koukola	Koukolan Teatteri	81/82
Tutta casa	FINLANDIA	Oulu/tour	Kaupunginteatteri	82/83
Tutta casa	FINLANDIA	Hyvynkaan	Hyvynkaan T.	84/85
Tutta casa	FINLANDIA	Kansalli	Suomen Kansalisteatteri	84/85
Tutta casa	FINLANDIA	Ravaniemen	Ravaniemen Kaupunginteatt.	84/85
Tutta casa	FINLANDIA	Majukka	Majukka Teatteri	85/86
Tutta casa	FINLANDIA	Ravanicmen	Ravanicmen Kaupungintcatt.	85/86
Tutta casa	FINLANDIA	Tampere	Tamperen Teattrikesa	85/86
Tutta casa	FINLANDIA	Helsinki	JurkkaTeatteri	88/89
Tutta casa	FINLANDIA	Kouvola	Kouvola Teatteri	88/89
Tutta casa	FINLANDIA	Tampere	Sisstteatteri	88/89
Tutta casa	FINLANDIA	Yhdistys	Janakkalan	88/89
Tutta casa	FRANCIA		(SIAE)	78/79
Tutta casa	FRANCIA		(SIAE)	78/79
Tutta casa	FRANCIA		(SIAE)	79/80

Tutta casa	FRANCIA	Strasburgo/Reims/tour	Sans Souci	80/81
Tutta casa	FRANCIA	Parigi/tour	Thèatre de la Rame de Paris	81/82
Tutta casa	FRANCIA	Les Yvelynes	Fed. des Oeuvres Laiques	82/83
Tutta casa	FRANCIA	Parigi	De la Bruyère	83/84
Tutta casa	FRANCIA	La Louvriere/le Mans	Darry Echantillon	84/85
Tutta casa	FRANCIA	St. Etienne	Comp. St. Etienne	84/85
Tutta casa	FRANCIA	La Rochelle/tour	Darry Echantillon	85/86
Tutta casa	FRANCIA	Stasburgo/tour	(SIAE)	85/86
Tutta casa	FRANCIA	Avignone/Cholet/Reims	(SIAE)	87/88
Tutta casa	FRANCIA		Thèatre Blimo	88/89
Tutta casa	GERMANIA EST	Einsensch	Landestheater	84/85
Tutta casa	GERMANIA EST	Dresda	Staatsschauspiel	85/86
Tutta casa	GERMANIA EST	Einsensch	Landestheater	85/86
Tutta casa	GERMANIA EST	Meinigen	Meininger Theater	85/86
Tutta casa	GERMANIA EST	Zwickau	Theater im der Muhle	85/86
Tutta casa	GERMANIA EST	Altenburg	Landestheater	86/87
Tutta casa	GERMANIA EST	Berlino Est	Henschelverlag Kunst & Ges	86/87
Tutta casa	GERMANIA EST	Gera	Buhnen der Stadt	86/87
Tutta casa	GERMANIA EST	Zwickau	Theater in der Muhle	86/87
Tutta casa	GERMANIA EST	Parchim	Landestheater	87/88
Tutta casa	GERMANIA EST	Stralsund	Theater Stralsund	88/89
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Berlino/Lubecca/tour		78/79
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Francoforte	Stadtische Buhnen	79/80
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Monaco	Tams Theater	79/80
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Brema/tour	Th. der Freien Hansestath.	80/81
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Norimberga/Munster/tour		81/82
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Reutlingen/tour	Th. in der Tonne	81/82
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Aachen/Colonia/tour	Stadttheater/Buhnen	82/83
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Koblenz/tour	Theater fur 99	83/84
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Baden Baden	Theater Baden Baden	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Berlino	Theater der Jugen	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Colonia	Freies Werkstatt Th.	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Dortmund	Stadtische Buhnen	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Hannover	Foyer Dullhaus	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Regensburg	Stadtische Buhnen	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Tubingen	Landestheater	84/85
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Bruchsal	Landesbuhnen	85/86
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Celle	Schlosstheater	85/86
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Colonia	Freies Werkstatt Th.	85/86
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Duisburg	Università	85/86
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Hannover/tour	Staatstheater	85/86
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Moers	Schlosstheater	85/86
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Hannover	Werkstatt Th.	86/87
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Moers	Moers Schlosstheater	86/87
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Moers	Moers Schlosstheater	87/88
Tutta casa	GERMANIA OVEST	Monaco	Studiotheater	87/88
Tutta casa	GRECIA	Atene	Apothiki Theatre	79/80
Tutta casa	GRECIA	Atene/tour	Aliki Gheorgouli	80/81
Tutta casa	GRECIA	Atene	Apothiki Theatre	81/82
Tutta casa	GRECIA	Atene/Salonicco	Xenoudaki (amatoriale)	81/82
Tutta casa	GRECIA	Atene/tour	Aliki Gheorgouli	81/82
Tutta casa	GRECIA	Atene	Apothiki Theatre	82/83
Tutta casa	GRECIA	Atene	Aliki Gheorgouli	84/85
Tutta casa	GRECIA	Atene	Aliki Gheorgouli	86/87

Tutta casa	GRECIA		SO.PE	89/90
Tutta casa	INGHILTERRA	Leicester/Londra/Watford	(amatoriale9	81/82
Tutta casa	INGHILTERRA	Londra	Yvonne Bryceland	81/82
Tutta casa	INGHILTERRA	Durham	Univ. of Durham	82/83
Tutta casa	INGHILTERRA	Essex	Univ. Women's Group	82/83
Tutta casa	INGHILTERRA	Hull	Drama Department	82/83
Tutta casa	INGHILTERRA	Oxford	Univ. of Oxford	82/83
Tutta casa	INGHILTERRA	Winchester	King Alfred College	82/83
Tutta casa	INGHILTERRA	Londra	National Theatre	83/84
Tutta casa	INGHILTERRA	Worcester/Londra/Barnsby	Swan Theatre	83/84
Tutta casa	INGHILTERRA	Harborough	N.Lights Th.	84/85
Tutta casa	INGHILTERRA	Londra	Antonia de Sancha	84/85
Tutta casa	INGHILTERRA	Londra	Cafè Theatre	84/85
Tutta casa	INGHILTERRA	Swansea	Wrench Th.	84/85
Tutta casa	INGHILTERRA	Derby	Derby Playhose	85/86
Tutta casa	INGHILTERRA	Harborough	N.Lights Th.	85/86
Tutta casa	INGHILTERRA	Harrogate	Anne Kingsley	85/86
Tutta casa	INGHILTERRA	Londra	Antonia de Sancha	85/86
Tutta casa	INGHILTERRA	Musselbourgh	Brunton Th.	85/86
Tutta casa	INGHILTERRA	Tottenaham	Control S.Prod.	85/86
Tutta casa	INGHILTERRA	Londra	Tifter Theatre Company	86/87
Tutta casa	INGHILTERRA	Hull	Spring Street Theatre	87/88
Tutta casa	IRLANDA	Dublin	Project Arts Centre	82/83
Tutta casa	IRLANDA	Belfast	A. Pelan	84/85
Tutta casa	ISLANDA	Rejkjavik	Alpjduleikhusid	80/81
Tutta casa	ISRAELE			81/82
Tutta casa	ISRAELE	Tel Aviv	Habimah Theatre	83/84
Tutta casa	JUGOSLAVIA	Zagabria/Lubiana/tour	T.Group Tresnjevka	81/82
Tutta casa	JUGOSLAVIA	Belgrado	Drama T.	82/83
Tutta casa	LUSSEMBURGO	Luxemburg	(SIAE)	85/86
Tutta casa	MALTA	Malta	Cafè Theatre	82/83
Tutta casa	MESSICO	Città' Messico	Norma Aleandro	80/81
Tutta casa	MESSICO	Città' Messico	Del Granero	81/82
Tutta casa	MESSICO		Cuauhtemoc/Zuniga	82/83
Tutta casa	MESSICO		B.Rojas	84/85
Tutta casa	NORVEGIA	Oslo	National Teatret/Trondelag	79/80
Tutta casa	NORVEGIA	Trondheim	Trondelag Teater	79/80
Tutta casa	NORVEGIA	Tromso	Hologaland	82/83
Tutta casa	NUOVA ZELANDA	Christchurch/tour	Court Theatre	81/82
Tutta casa	OLANDA	Amsterdam	PiccoloTheater	81/82
Tutta casa	OLANDA	Arnhem/tour	(SIAE)	82/83
Tutta casa	OLANDA	Rotterdam/tour	Cooperatief	82/83
Tutta casa	OLANDA	Heiloo/Tricht	(SIAE)	86/87
Tutta casa	OLANDA	Maastricht	(SIAE)	86/87
Tutta casa	OLANDA	Rotterdam	(SIAE)	86/87
Tutta casa	PORTOGALLO	Lisbona/tour	Laurenco	81/82
Tutta casa	PORTOGALLO		Estudio	81/82
Tutta casa	PORTOGALLO	Lisbona/tour	T. Nacional de Maria II	82/83
Tutta casa	PORTOGALLO	Estoril	Pedro Carlos Rovai	88/89
Tutta casa	SCOZIA	Edimburgo	Festival	81/82
Tutta casa	SCOZIA	Aberdeen	University of Aberdeen	82/83
Tutta casa	SCOZIA	Glasgow	Glasgow Theatre	82/83
Tutta casa	SCOZIA	Irvine	Borderline Theatre	82/83
Tutta casa	SCOZIA	Glasgow/Edimburgo	Pam Strachan	87/88

Tutta casa	SPAGNA	Saragozza	Teatro Estabile de Zaragoza	80/81
Tutta casa	SPAGNA	Consuegra/tour	(SIAE)	81/82
Tutta casa	SPAGNA	Madrid/tour	Coll.Teatral Guirigai	81/82
Tutta casa	SPAGNA	Madrid	A.M. Rojas	82/83
Tutta casa	SPAGNA	La Coruna/tour	(SIAE)	83/84
Tutta casa	SPAGNA	Saragozza/Madrid	(SIAE)	83/84
Tutta casa	SPAGNA	Madrid	Coll. Claro de Luna	84/85
Tutta casa	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85
Tutta casa	SPAGNA	Alicante/Madrid/Cadiz	(SIAE)	85/86
Tutta casa	SPAGNA	Madrid/Barcellona	Coll.Claro de Luna	85/86
Tutta casa	SPAGNA	Cartagena/Burgos	(SIAE)	85/86
Tutta casa	SPAGNA	Colmenar		85/86
Tutta casa	SPAGNA	Murcia	Teatro del Viaje	85/86
Tutta casa	SPAGNA	Madrid	Coll. Claro de Luna	86/87
Tutta casa	SPAGNA	Murcia	Teatro deViaje	86/87
Tutta casa	SUD AFRICA	Cape Town/tour	Robin Saunders Prod.	82/83
Tutta casa	SUD AFRICA	Johannesburg/tour	Joh.Performing Arts Centre	82/83
Tutta casa	SUD AFRICA	Johannesburg	Market Th.	84/85
Tutta casa	SUD AFRICA	Johannesburg	Graeme Messer	85/86
Tutta casa	SVEZIA	Stoccolma	Pistol Teatern	78/79
Tutta casa	SVEZIA	Umea	Ogonblicksteatern	78/79
Tutta casa	SVEZIA	Abo	Svenska Teatern	79/80
Tutta casa	SVEZIA	Boras	Stadsteatern	79/80
Tutta casa	SVEZIA	Lulea	Norrbottens Teatern	79/80
Tutta casa	SVEZIA	Ostanas	Turteatern Varmland	79/80
Tutta casa	SVEZIA	Goteborg/tour	Stadsteatern	80/81
Tutta casa	SVEZIA	Lulea	Lansteatern	80/81
Tutta casa	SVEZIA	Stoccolma	Svenska Riksteatern	80/81
Tutta casa	SVEZIA	Uppsala	Stadsteatern	81/82
Tutta casa	SVEZIA	Jonkoping	Jonkoping Lansteater	84/85
Tutta casa	SVEZIA	Stoccolma	Stockolm Stadst: (turco)	84/85
Tutta casa	SVEZIA	Jonkoping	Jonkoping Lansteatern	85/86
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Losanna/tour	(SIAE)	84/85
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Losanna	Centre Dramatique	85/86
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Darry	J.Echantillon	86/87
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	79/80
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Basilea/Berna	Basler Theater	80/81
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Stafa//Zurigo	Kleine Buhnen am Buchegg.	81/82
Tutta casa	SVIZZERA TED.			82/83
Tutta casa	SVIZZERA TED.			83/84
Tutta casa	SVIZZERA TED.	St. Gallen	Stadtheater	85/86
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Winterthur	(SIAE)	85/86
Tutta casa	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	85/86
Tutta casa	SVIZZERA TED.			86/87
Tutta casa	TURCHIA		Ankara Theatre	84/85
Tutta casa	TURCHIA	Istambul	Deniz Turkali	86/87
Tutta casa	TURCHIA		Deniz Turkali	87/88
Tutta casa	UNGHERIA	Budapest/tour	T.Nazionale di Budapest	81/82
Tutta casa	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	85/86
Tutta casa	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	86/87
Tutta casa	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	87/88
Tutta casa	UNGHERIA		Artisjus (Agenzia)	88/89
Tutta casa	UNGHERIA	Budapest	Artisjus (Agenzia)	89/90
Tutta casa	URUGUAY	Montevideo	Norma Aleandro	79/80

Tutta casa	URUGUAY		(SIAE)	85/86
Tutta casa	URUGUAY		Marcellino Duffau	87/88
Tutta casa	USA	Noroton/tour	Pepsco Summer Fair	81/82
Tutta casa	USA	Portland	New Rose Theatre	81/82
Tutta casa	USA	New York/tour	Estelle Parson	83/84
Tutta casa	USA	Seattle	Empty Space Theatre	83/84
Tutta casa/*Donna sola*	FRANCIA	Parigi	Thèatre Arcane	87/88
Tutta casa/*Donna sola*	SPAGNA	Madrid	Esperanza Roy	86/87
Tutta casa/*Donna sola*	SPAGNA	Paesi Baschi	Anabel Alonso	86/87
Tutta casa/*Donna sola*	BELGIO FIAMM.	Bruxelles	Door Soir C.Van Gastel	87/88
Tutta casa/*Donna sola*	BELGIO FIAMM	Kontich	Tejatergroep Black Out	88/89
Tutta casa/*Donna sola*	BELGIO FIAMM	Tienen	V.N.V.T.K	88/89
Tutta casa/*Donna sola*	OLANDA	Amsterdam/tour	Plenij Touw Prod.	87/88
Tutta casa/*Donna sola*	OLANDA		Polona Produkties	88/89
Tutta casa/*Donna sola*	OLANDA		Polona Produkties	89/90
Tutta casa/*Donna sola*	USA		produzione televisiva	
Tutta casa/*DS,Put,Risv*	GERMANIA EST	Cottbus	Landestheater	86/87
Tutta casa/*Donna sola*	INGHILTERRA	Keighly	Low Mill lane Social Club	82/83
Tutta casa/*Donna sola*	INGHILTERRA		Linda Partridge	88/89
Tutta casa/*Donna sola*	INGHILTERRA		produzione televisiva	88/89
Tutta casa/*Madre*	CANADA FR.	Quebec	(SIAE)	84/85
Tutta casa/*Madre*	FRANCIA	Avignone/tour	(SIAE)	84/85
Tutta casa/*Madre*	FRANCIA	Blanzat/tour	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	FRANCIA	Salon de Provence	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	INGHILTERRA	Londra/tour	Resource Productions	85/86
Tutta casa/*Madre*	INGHILTERRA		Fo-Rame Theatre Project	88/89
Tutta casa/*Madre*	INGHILTERRA		Netherbrow arts Centre	88/89
Tutta casa/*Madre*	INGHILTERRA		The Corner Theatre Club	88/89
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Amsterdam/Zevenaar	(SIAE)	84/85
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Deventer/tour	(SIAE)	85/86
Tutta casa/*Madre*	OLANDA		produzione televisiva	85/86
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Aastelveen/Zwolle	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Tilburg/Eind	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Wageningen/Valkenswaard	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Amsterdam/Leiden/tour	(SIAE)	87/88
Tutta casa/*Madre*	OLANDA	Groningen	(SIAE)	87/88
Tutta casa/*Madre*	SPAGNA	Bilbao/tour	(SIAE)	84/(5
Tutta casa/*Madre*	SPAGNA	Madrid	produzione televisiva	84/85
Tutta casa/*Madre*	SPAGNA	Alfajarin/tour	(SIAE)	84/85
Tutta casa/*Madre*	SPAGNA	Barcellona/tour	(SIAE)	85/86
Tutta casa/*Madre*	SPAGNA	Abades/tour	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	SPAGNA	Catalogna	La Cazuela de Alcoi	88/89
Tutta casa/*Madre*	URUGUAY		(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre*	VENEZUELA	Caracas	(SIAE)	86/87
Tutta casa/*Madre,Ulrike*	INGHILTERRA	Londra	Cafè Theatre	86/87
Tutta casa/*Madre fric.*.	MESSICO		Xavier Rojas	88/89
Tutta casa/*Medea*	INGHILTERRA		Leicestershire C.Council	88/89
Tutta casa/*parliamo*	GERMANIA OVEST	Francoforte	Theater Frankfurt	78/79
Tutta casa/*Put,Fricchet.*	SPAGNA	Madrid	Grupo La Quebrada	86/87
Tutta casa/*Risv.,Medea*	USA	St. Louis	New Stagecraft	81/82
Tutta casa/*Risveglio*	AUSTRALIA	Sidney	Males University	85/85
Tutta casa/*Risveglio*	GERMANIA EST		produzione radiofonica	86/87
Tutta casa/*Risveglio*	INGHILTERRA	Accrington	Haworth Gallery	83/84
Tutta casa/*Risveglio*	IRLANDA	Belfast	Liric Players Th.	83/84

Tutta casa/*Risveglio*	SPAGNA	Paesi Baschi	Teatro Vivo-Madrid	86/87
Tutta casa/*Risveglio*	SVEZIA	Goteborg	Stadsteatern	78/79
Tutta casa/*Risveglio*	SVEZIA	Vasteras	Vastmanlands Lanst	78/79
Tutta casa/*Risveglio*	SVEZIA	Norrkoping	Stadsteatern	79/80
Tutta casa/*Risveglio*	UNGHERIA		Artisjus (Agenzia)	88/89
Tutta casa/*Risveglio*	UNGHERIA		Artisjus (Agenzia)	89/90
Tutta casa/*Stessa Storia*	ARGENTINA	Buenos Aires	Susana Mayo	87/88
Tutta casa/*Stessa Storia*	SPAGNA	Madrid	Susana Mara	86/87
Tutta casa/*Ulrike*	SUD AFRICA	Johannesburg	C.P. Leach	83/84

TESTO	NAZIONE	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
Tutti uniti	AUSTRIA			78/79
Tutti uniti	AUSTRIA			78/79
Tutti uniti	DANIMARCA	Copenaghen	Fiol Teater	74/75
Tutti uniti	GERMANIA OVEST	Stoccarda	Wurttemberg Staatstheater	76/77
Tutti uniti	GERMANIA OVEST	Brema/Monaco	Theater im Packhaus	80/81
Tutti uniti	GRECIA			77/78
Tutti uniti	OLANDA	Amsterdam	Miek Stramner	80/81
Tutti uniti	SVEZIA	Stoccolma	Pistol Teatern	74/75
Tutti uniti	SVIZZERA TED.	Zurigo	Theater am Neumarkt	81/82

BIBLIOGRAFIA*

TESTI DI DARIO FO

1962 *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1971.

1966a *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1992[2].

1966b *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo* , vol. I, cit.

1966c *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, cit.

1966d *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., 1991[2].

1966e *Settimo: ruba un po' meno*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit., s. e.

1966f *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, cit.

1969a *Mistero buffo, giullarata popolare in lingua padana*, Milano, Nuova Scena.

1969b *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit., 1991[3].

1969c *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit.

* Per i testi di Dario Fo, effettivamente citati e consultati, è stata rispettata la cronologia originaria, facendo riferimento alle date delle prime edizioni, non reperibili, ma di cui viene data notizia in Appendice seconda (tutte le commedie pubblicate da Einaudi sono a cura di Franca Rame).

1970a *Mistero buffo*, in *Compagni senza censura 1*, Milano, Mazzotta.

1970b *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente*, in *Compagni senza censura 2*, cit., 1977[4].

1971a *Morte accidentale di un anarchico*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, cit., s.e.

1971b *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone*, in *Compagni senza censura 2*, cit.

1971c *Morte e resurrezione di un pupazzo*, Milano, Edizioni Sapere.

1972a *Ci ragiono e canto 2*, Verona, Bertani.

1972b *Fedayn*, in *Compagni senza censura 2*, cit.

1972c *Ordine per DIO.OOO.OOO.OOO*, Verona, Bertani.

1972d *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, in *Compagni senza censura 1*, cit.

1973a *Mistero buffo*, in *Compagni senza censura 2*, cit.

1973b *Mistero buffo*, Verona, Bertani.

1973c *Mistero buffo*, ed. bilingue, Verona, Bertani.

1973d *Ci ragiono e canto 3*, Verona, Bertani.

1974a *Guerra di popolo in Cile*, Verona, Bertani.

1974b *Ballate e Canzoni*, a c. di L. Binni, Verona, Bertani.

1974c *Non si paga, Non si paga!*, Milano, La Comune.

1974d *La signora è da buttare*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, cit., s.e.

1975a *Il Fanfani rapito*, Verona, Bertani.

1975b *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, cit., 1991[2].

1976a *La marjuana della mamma è la più bella*, Verona, Bertani, 1981.

1976b *Poer nano*, Milano, Ottaviano.

1977a *Mistero buffo*, giullarata popolare, Verona, Bertani.

1977b *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo* vol. V, cit., 1987[5].

1977c *Il teatro politico di Dario Fo* (a c. di J. Chesneaux), Milano, Mazzotta.

1980 *Storia della tigre ed altre storie*, Milano, Edizioni F.R. La Comune.

1981a *Clacson, trombette e pernacchi*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. X, cit., 1994[2]

1981b *Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era*, Milano, Edizioni F.R. La Comune.

1981c *L'opera dello sghignazzo*, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1982.

1982 *Fabulazzo osceno*, Milano, Edizioni F.R. La Comune, 1982

1984a *Mystère bouffe*, Paris, Édition Dramaturgie .

1984b *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, in «Ridotto - Sipario», Roma, lugl.-ago.-sett., 1984.

1987a *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1988.

1987b *Coppia aperta, quasi spalancata*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IX, cit., 1991[2].

1989 *Venticinque monologhi per una donna*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, cit.

1990 *Zitti! Stiamo precipitando!* (copione di scena a c. di F. Rame), Milano, C.T.F.R.

1991 *Totò, manuale dell'attore comico*, Torino, Aleph.

1992a *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni.

1992b *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* (copione di scena a c. di F. Rame), Milano, C.T.F.R., 1992.

1992c *Johan Padan a la descoverta de le Americhe,* Firenze, Giunti, s.e.

1994 *Il papa e la strega*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. X, cit.

VIDEO E AUDIOREGISTRAZIONI

1976 *Mistero buffo* (audiocassetta, a c. del «C. T. La Comune»), Roma.

1977 *Mistero buffo*, VideoRai, Fonit Cetra, 1991[2].

1990 *Ci ragiono e canto* (audiocassetta), Milano, C.T.F.R.

1991 *Grammelot dell'avvocato inglese* (videocassetta), in *Fabulazzo osceno e Mistero buffo*, Milano, C.T.F.R.

1991 *Grammelot di Scapino* (videocassetta), in *Monologhi* da *Storia della tigre e Mistero buffo*, Milano, C.T.F.R.

1994 *Dario Fo incontra Ruzante*, registrazione R.A.I., 11 lugl.

TESTI CRITICI

AA. VV., *Contro l'industria culturale, materiali per una strategia socialista*, Rimini, Guaraldi, 1971.

" *Il teatro italiano dalle origini al Quattrocento*, tomo I, Torino, Einaudi, 1975.

" *Cultura e comunicazione di massa, lotta di classe*, Roma, Savelli, 1976.

" *Enciclopedia dello spettacolo del Novecento*, a c. di M. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980.

ABRUZZESE A., *Dario Fo, comico, tragico e prosaico*, in «Rinascita», n. 13, 26 mar. 1976.

ALBERTI A. C., *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1974.

ALLEGRI L. - Fo D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990.

ALLEGRI L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988.

ANDRÉ DE LA VIGNE, *Moralité de l'aveugle et du boiteux* (trad. a c. di D. Valeri), in AA.VV. (a c. di G. Contini), *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1949.

ANGELINI F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1976.

APOLLONIO M., *Storia del teatro italiano*, vol. I, [1938], Firenze, Sansoni, 1951.

ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio*, [1968], Torino, Einaudi, 1978.

ARTESE E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977.

BACHTIN M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

BARTOLUCCI G., *Una storia di ricerche tra politica e costume*, in «Sipario», dic. 1963.

BATTAGLIA S., *La trasmissione giullaresca*, in *La coscienza letteraria nel Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.

BERMANI C., *L'altra cultura*, Milano, Edizioni del Gallo, 1970.

BERMANI C. - BOSIO G. - LONGHINI C., «Nota introduttiva», in G. BOSIO, *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975.

BINNI L., *Attento te... !, il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975.

BOCCA G., *Palmiro Togliatti*, Bari, Laterza, 1973.

BOSIO G., *L'intellettuale rovesciato*, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975.

CAMPORESI P., *Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo e età moderna*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, Annali IV, Torino, Einaudi, 1987.

CAPRIOLO E., *Un dito nell'occhio a Colombo*, in «Vie Nuove», 12 sett. 1963.

" *Una becchina svergognata vuole capire*, in «Vie Nuove», 10 sett. 1964.

CERVONE P., *Uno straccione a corte*, in «Corriere della sera», 13 lugl. 1993.

CHESNEAUX J., *La censura fallita*, in D. Fo, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.

CLAUDEL P., *Cristoforo Colombo*, in «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953.

COCCHIARA G., *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981.

COHEN G., *Le théâtre en France au Moyen âge*, voll. I - II, Paris, Les Éditions Rieder, 1928.

COLOMBO A., *Comica finale*, in «Lettura», dic. 1958.

CONTINI G. (a c. di), *Letteratura italiana delle origini*, [1970], Firenze, Sansoni, 1982.

" *Poeti del Duecento*, tomo I, Milano - Napoli, 1960.

COPPA M. - NEPOTI R., *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982.

D'ANCONA A., *Origini del teatro italiano*, vol. I, [1877], Loescher, Torino, 1891.

DAVOLI G., *Ruzante? Per me è un maestro*, in «La Cronaca di Verona», 19 apr. 1994.

DE BARTHOLOMAEIS V., *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924.

DEGLI INCERTI D., *La sinistra rivoluzionaria in Italia*, Roma, Savelli, 1976.

DEL CARRIA R., *Proletari senza rivoluzione*, Milano, Edizioni Oriente, 1971.

DE MARINIS M., *Capire il teatro*, Firenze, La casa USHER, 1988.

" *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1992.

DE POLI M., *Dario Fo*, in «Belfagor», n. 1, 1976.

FADINI E., *Bravo il puparo, penose le idee*, in «Rinascita», n. 2, 1972.

FOFI G., *Ritorno al teatro*, in «Ombre Rosse», mar. 1974.

FOLENA G., *Il linguaggio del caos*, Torino, Bollati - Boringhieri, 1991.

" *Un superdialetto teatrale, Goldoni*, in (a c. di G. L. Beccaria) *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975.

FONTANA A., *La scena*, in AA. VV., *Storia d'Italia (Caratteri originali)*, vol. I, Torino, Einaudi, 1980.

GALLI G., *La sinistra italiana nel dopoguerra*, Bologna, il Mulino, 1958.

GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, [1989], Torino, Einaudi, 1990.

GINZBURG C., *Folklore, magia, religione*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. I, cit.

" *Il giudice e lo storico*, Torino, Einaudi, 1991.

GINZBURG N., *Non capisco Dario Fo* in «Corriere della Sera», 1 mag. 1972.

GRASSI P., *Teatro corporativo*, in «Sipario», n. 48, 1948.

GUAZZOTTI G., *Comica finale*, in «Il dramma», nov. 1958.

IACOPONE DA TODI, *Donna de Paradiso...* , in (a c. di G. Contini) *Letteratura italiana delle origini*, cit.

LAURENTI M., *Dario Fo*, tesi di laurea in Letteratura Italiana, Milano, A.A. 1977-78, p. 20.

MAJAKOVSKIJ V., *Teatro ed altri scritti*, vol. I, [1958], Roma, Editori Riuniti, 1980.

MAZZUCCO R., *Il teatro di Fo: italianità e libertà*, in «Il ponte», n. 12, 1976.

MELDOLESI C., *Su un comico in rivolta, Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.

" *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984.

MILANI L., *Lettera ad una professoressa*, Scuola di Barbiana, Firenze, 1967.

NICOLAI J., *Commentatio de ritu antiquo et odierno Bacchanaliorum*, Helmstadt 1679.

PANDOLFI V., *La commedia dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 1957.

" *Storia del teatro drammatico*, Torino, Utet, 1964.

PASOLINI P. P., *Dario Fo, la peste del teatro italiano*, in «Panorama», 10 nov. 1973

PAULSON R., *The fiction of satire*, Baltimora, Johns Hopkins University Press Baltimora, 1967.

GARAVINI S. - PUGNO E., *Gli anni duri alla Fiat*, Torino, Einaudi, 1975.

PUPPA P., *Il teatro di Dario Fo, dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978.

" *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?*, in «L'Erba Voglio», n. 5, apr. 1972.

QUADRI F., *Il teatro del regime*, Milano, Mazzotta, 1976.

" «Nota introduttiva», in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, [1966], Torino, Einaudi, 1992.

" *Ruzantissimo Fo*, in «La Repubblica», 10 lugl. 1993.

RABONI G., *Più che Ruzzante questo è Dario Fo*, in «Corriere della sera», 10 lugl. 1993.

RAME F., «Nota introduttiva», in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, [1975], cit., 1991.

" Franca Rame parla di *Mistero buffo*, in «Ridotto», n. 8-9-10, ago.-sett.-ott. 1984.

SEGRE C., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

SOGLIUZZO R., *Puppets for a Proletarian Revolution*, in «The Drama Review», n. 3, 1972.

STRANIERO M. L., *Giullari e Fo*, Roma, Latoside, 1978.

TOSCHI P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976.

.VALENTINI C., Nostra *Cina quotidiana*, in «Panorama», 25 sett. 1975.

" *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.

VITTORINI E., *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», n. 1, 1945.

" *Lettera ad un cattolico*, cit., n. 7, 1945.

VITTORINI E., *Natale, perché?*, cit., nn. 13-14, 1945.

WRIGHT A., *Franca Rame parla di Mistero buffo*, in «Ridotto», ago.-sett.-ott. 1984.

ZEMA L. N., *La vicenda teatrale di Dario Fo da «Nuova Scena» alla «Palazzina Liberty»*, tesi di laurea in Organizzazione dello Spettacolo, Bologna, A.A. 1983 - 84.

	ERRATA	CORRIGE
p. 2, rg. 22	» 294	» 296
p. 421, rg. 1	” *Storia*	Pandolfi V., *Storia*
p. 422, rg. 1	” , *La storia*	Valentini C., *La storia*