

Per finire, come probabilmente già saprete,  
il mio professore ha deciso di mettere in cantiere  
una pubblicazione (su Biblioteca Teatrale) che,  
sfruttando le ricerche svolte da me e altre  
due mie colleghe ai Tempi delle Tesi, illustri e  
analizza gli esordi di Dario, dal Poer Nano  
allo Svitato. Ma i Tempi per queste cose sono  
sempre piuttosto lunghi, quindi Toccherà aspettare.  
Sperando, in ogni caso, di farvi cose gradite,  
vi mando il frutto del mio lavoro.

con stima  
e affetto

Chiara Casarico

Chiara Casarico  
via Emilio Cirino 18  
00136 Roma  
Tel. e fax (06) 354 52 363  
Cell. (0335) 60 77 284

Roma 4 dicembre 1998

Cari Dario e Franca,

ho saputo che vi siete imbarcati nella Titanica e meritoria impresa di digitalizzare il vostro archivio. Il mio zeleatore, il professor Terotti, mi aveva proposto di venire a lavorare per voi, ma evidentemente avete già trovato dei collaboratori.

Da quando mi sono laureata (nell'aprile del '96) mi sono ripromessa più volte di venire a portarvi di persona il frutto delle mie fatiche (la cosiddetta "Tesi sullo svitato"), ma per un motivo o un altro non sono mai riuscita nell'intento. A questo punto mi affido alle Poste Italiane, dato che vorrei piacere di contribuire anch'io col mio studio ed essere presente nel vostro archivio.

Con l'occasione vi mando anche un gravioso mini-book che l'editore Gremese mi ha commissionato dopo il Nobel a Dario e una video cassetta che contiene una mia breve performance (6 min.) che vuole essere, oltre a uno studio, un piccolo omaggio alla vostra arte. Vi piacerebbe avere un vostro giudizio o un consiglio.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA <<LA SAPIENZA>>

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Anno accademico 1994/1995

CORSO DI LAUREA IN LETTERE

Studentessa Casarico Chiara

Matricola n. 10077864

TESI DI LAUREA

IN STORIA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO

"L'APPRENDISTATO DRAMMATURGICO DI DARIO FO:

L'ESPERIENZA DEL CINEMA"

Relatore

Prof. Ferruccio Marotti

Correlatore

Dott. Guido Di Palma

## INDICE

INTRODUZIONE

p. 5

### I - IL PERIODO ROMANO: DAL 1954 AL 1956

I.1	<u>Le esperienze di Dario Fo precedenti al cinema</u>	8
I.2	<u>"Rosso e nero" (1954)</u>	12
I.3	<u>"Le chiacchierate" (1955)</u>	24
I.4	<u>"Lo svitato" (1956)</u>	54

### II - UNA PARENTESI MILANESE: "LO SVITATO"

II.1	<u>Genesi del lavoro: analisi del processo creativo dal soggetto originario al trattamento cinematografico. Varianti e costanti</u>	80
II.1.1	Il soggetto: da Cechov alla parodia del film noir	85
II.1.2	Il soggetto cinematografico: le citazioni da Tati e da Chaplin	96
II.1.3	Il trattamento: definizione dei personaggi, variazione del finale	115
II.2	<u>Analisi del film</u>	136
II.2.1	Trama e struttura	137
II.2.2	Il linguaggio	144
II.2.3	Il finale definitivo: l'elaborazione della "slapstick comedy"	146
II.2.4	Dallo "slapstick" alla scenetta surreale: "funambolismi verbali"	149
II.2.5	Chiavi e tematiche del racconto	153
II.2.6	I personaggi	172
II.2.7	Quadro sinottico delle diverse fasi di stesura de "Lo svitato"	177

III - CONCLUSIONE DEL PERIODO ROMANO: DAL 1956 AL 1964

III.1	<u>"Souvenir d'Italie" (1957)</u>	186
III.2	<u>Ultimi progetti con Pietrangeli. "Nata di marzo", "Sarajevo", "Amori a Capri"</u>	201
III.2.1	<u>"Nata di marzo" (1958)</u>	204
III.2.2	<u>"Sarajevo" (1957-58)</u>	210
III.3	<u>"Rascal fifi'" (1958)</u>	215
III.4	<u>Le ultime esperienze cinematografiche</u>	233
III.4.1	<u>"Cronache del '22" (1961)</u>	238
III.4.2	<u>"Follie d'estate" (1964)</u>	243

IV - DAL PROTOTIPO ALL'ARCHETIPO: DAL CINEMA AL TEATRO.

IV.1	<u>Il ritorno al teatro</u>	249
IV.2	<u>Dall'atto unico alla commedia. Chiavi di scrittura</u>	256
IV.3	<u>Dal cinema al teatro: "Lo svitato" e "Gli arcangeli"</u>	267
	CONCLUSIONI	284
	FILMOGRAFIA	294
	BIBLIOGRAFIA	298

APPENDICE DOCUMENTARIA

vol.II

- I FO Dario e MIDA Massimo, Lo svitato, soggetto ispirato al racconto "Il vendicatore" di Anton Cechov, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F. a Milano, nella cartella n.6, datata a penna 1955. (per gentile concessione dell'autore)

1

II	FO Dario e MIDA Massimo, <u>Lo svitato, soggetto cinematografico</u> , dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F. a Milano, nella cartella n.6, datata a penna 1955. (per gentile concessione dell'autore)	8
III	FO Dario, FRASSINETI Augusto, LIZZANI Carlo, MIDA Massimo, <u>Lo svitato, trattamento cinematografico</u> (con presentazione dei personaggi), dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F. a Milano, nella cartella n.6, datata a penna 1955. (per gentile concessione dell'autore)	29
IV	PIETRANGELI Antonio, BATTISTRADA Lucio, FO Dario, PINELLI Tullio, <u>Le chiacchierate</u> , sceneggiatura, dattiloscritto inedito custodito presso il Centro Culturale S.Biagio (nell'archivio pietrangeliano) a Cesena	89
V	PIETRANGELI Antonio, FO Dario, AGE e SCARPELLI Furio, <u>Souvenir d'Italie</u> , sceneggiatura, dattiloscritto inedito custodito presso il Centro Culturale S.Biagio (nell'archivio pietrangeliano) a Cesena	320
VI	PIETRANGELI Antonio, PINELLI Tullio, FO Dario, PASOLINI Pier Paolo, <u>Sarajevo</u> , trattamento, dattiloscritto inedito custodito presso il Centro Culturale S.Biagio (nell'archivio pietrangeliano) a Cesena	622
VII	"Delitto senza fuga" in FO, DURANO e PARENTI, "Il dito nell'occhio", rivista in due tempi, testo dattiloscritto depositato in S.I.A.E. il 22 giugno 1953, n.265595, pp.62-65	676
VIII	DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DEI FILM "LO SVITATO" E "RASCEL FIFI'"	681
IX	TESTIMONIANZE	
	IX.1 - LIZZANI Carlo	708
	IX.2 - SCARPELLI Furio	733
	IX.3 - VERDE Dino	736
	IX.4 - SANTI Nello	752
	IX.5 - DURANO Giustino	763
	IX.6 - SCOLA Ettore	767
	IX.7 - BATTISTRADA Lucio	770

IX.8 - PINELLI Tullio	793
IX.9 - AGE (Incrocci Agenore)	805
IX.10 - PAOLELLA Domenico	812
IX.11 - LEONI Guido	818
IX.12 - FO Dario	830

## INTRODUZIONE

Dario Fo, autore del teatro contemporaneo tra i più rappresentati all'estero, ripete spesso, nei suoi interventi, che imparare "l'arte dello sceneggiare" è stata una scuola fondamentale per la sua formazione drammaturgica.

Avevo 27-28 anni, ed ho fatto lo sceneggiatore per tre o quattro anni, a Roma. Era un periodo straordinario in cui c'era una produzione enorme di film, anche di grosso valore. Mi ero accorto che lì c'era una grandissima scuola: c'erano tutti gli scrittori che avevano un certo peso.

Mi ricordo che ho avuto la possibilità di cominciare una sceneggiatura con Pietrangeli, Pinelli e Pasolini, il quale, nel frattempo, stava scrivendo altre due opere - lavorava come un pazzo. Pinelli lavorava con Fellini, io con Lizzani, Pietrangeli stava facendo due sceneggiature... Si entrava in una casa e si usciva dall'altra... c'era uno scambio continuo di idee, di situazioni... Roma, per uno che sapeva appena appena scrivere... dava la possibilità di imparare a strutturare un racconto... informazioni, indicazioni, il messaggio della struttura dell'andare, del tagliare le scene...

Lì ho imparato a scrivere per il teatro: usando la stessa tecnica strutturale delle sceneggiature cinematografiche. Gli arcangeli non giocano al

flipper, per esempio, è stata realizzata non con la struttura della commedia, cioè per quadri, per atti e per scene, ma per sequenze cinematografiche.<sup>(1)</sup>

Luigi Allegri, nel suo saggio-intervista<sup>(2)</sup>, ha indicato tre possibili "filoni" che confluiscono nel Dario Fo "Drammaturgo": i fabulatori del lago, l'avanspettacolo e la sceneggiatura cinematografica.

Il periodo cinematografico di Dario Fo non è mai stato preso in considerazione, forse per la sua brevità rispetto alla mole dell'opera dell'autore milanese. Claudio Meldolesi considera tale periodo addirittura "un'avventura".<sup>(3)</sup> Sono pochi i commentatori che ne danno notizia, e spesso si limitano a citare solo l'esperienza de "Lo svitato". Solo Chiara Valentini cerca di affrontare in maniera più dettagliata il "periodo romano", riportando i nomi dei registi e degli sceneggiatori con cui Fo ha lavorato: Carlo Lizzani, Antonio Pietrangeli, Guido Leoni, Mida, Age e Scarpelli.<sup>(4)</sup> Ma forse per questioni di spazio non approfondisce l'argomento.

---

(1) FO Dario, "Lezioni di drammaturgia", trascrizione del seminario tenuto al Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma, 9 dicembre 1986

(2) FO Dario, Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, Laterza, Roma-Bari, 1990, pp.92-93

(3) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, Roma, Bulzoni, 1978, p.58

(4) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, Feltrinelli, Milano, 1977, pp.52-55

Scopo della mia tesi è quello di cercare di capire, attraverso gli incontri, le esperienze, i progetti realizzati e non, in che modo il periodo del cinema si possa inserire nella "biografia" artistica di Dario Fo. Ma soprattutto, attraverso l'analisi dettagliata delle fasi di lavoro che hanno portato alla realizzazione de "Lo svitato", vorrei dare un piccolo contributo allo studio di Dario Fo autore di teatro, cercando di mettere in luce come la sceneggiatura cinematografica possa essere stata propedeutica alla sua drammaturgia.

## I - IL PERIODO ROMANO: DAL 1954 AL 1956

### I.1 - Le esperienze di Dario Fo precedenti al cinema.

Dario Fo nasce a S. Giano, in provincia di Varese, nel 1926. Le origini popolari e paesane ecciteranno la fantasia creatrice dell'artista per tutta la sua carriera, tanto che lo stesso Fo ha comunicato di recente ai giornalisti che ha intenzione di scrivere un'autobiografia impostata sulla propria infanzia fino al momento dell'arrivo a Brera<sup>(1)</sup>, all'età di 14 anni.<sup>(2)</sup>

Si tratta del periodo dei tanto decantati "fabulatori del lago" che Fo nomina sempre più spesso e di cui già parlava negli anni '50 e '60, come ho appreso da un colloquio con Furio Scarpelli<sup>(3)</sup> e come si può leggere nel libro di Binni che, addirittura, cita degli appunti inediti di Fo del 1960: "Ne sono certo, tutto comincia là dove si nasce. (...) 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 tutto nasce di

---

(1) A Brera Dario Fo ha frequentato il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti.

(2) BANDETTINI Anna, "Fo: come ho imparato l'arte di contare storie", La Repubblica, 6 novembre 1995, p.29

(3) SCARPELLI Furio, intervista del 3/10/95, Appendice IX.2, p.734

li, ma è certo che dai miei compaesani ho imparato a guardare e a leggere le cose in quel certo modo".(4)

Alla fine della guerra Dario Fo ha vent'anni e frequenta contemporaneamente la facoltà di Architettura del Politecnico e l'Accademia di Brera, dove studia scenografia.

E' proprio la Milano del dopoguerra, la Milano della Liberazione, dei fermenti culturali del "Politecnico", degli incontri nei bar intorno Brera, dei primi film del neorealismo, del Piccolo Teatro, che lascia un primo segno indelebile nella formazione del giovane Fo. In questo periodo Dario Fo è già un'insaziabile spettatore teatrale e un assiduo frequentatore di sale cinematografiche. Egli si cimenta in piccoli pezzi teatrali, piccoli racconti satirici o fantastici, che improvvisa per gli amici di Brera.

Dopo le prime esperienze di teatro al livello dilettantesco, nel 1950 Fo si presenta a Franco Parenti, attore del Piccolo di Milano passato in quel periodo alla rivista, che lo inserisce in uno spettacolo di "characters" radiofonici dove Fo si esibisce narrando alcune delle storie che aveva sempre riservato agli amici: racconti da fabulatore, compresa la prima parodia dell'episodio di Caino e Abele. Questo incontro segna l'entrata di Fo nel mondo della rivista radiofonica e teatrale.

---

(4) BINNI LANFRANCO, Attento a te! Il teatro politico di Dario Fo, Verona, Bertani, 1975, p.193

Infatti, l'anno successivo, partecipa a "Sette giorni a Milano", rivista estiva con le sorelle Nava. In questa occasione incontra Franca Rame, che recita nel ruolo di "soubrettona, una via di mezzo tra le soubrettes e le soubrettine in slip e reggiseno".<sup>(5)</sup>

L'anno seguente Fo è sul palcoscenico dello spettacolo satirico "Cocoricò" con Giustino Durano. Nel '52, per diciotto settimane, recita alla radio i monologhi del "Poer nano", che sovvertono i rapporti della retorica narrativa "ufficiale", scolastica, mettendo in paradosso i personaggi più famosi della storia.<sup>(6)</sup>

Nello stesso anno i testi del "Poer nano" vengono rappresentati al Teatro Odeon di Milano. Scritti a metà tra il dialetto e il "milanese arioso"<sup>(7)</sup>, questi monologhi toccano una chiave di trasposizione grottesca che Fo impiegherà a lungo: "strumento di dissacrazione, di <<satira a riso aperto>> delle banalità e dei luoghi comuni"<sup>(8)</sup>.

Con lo spettacolo "Cocoricò", invece, Fo si avvicina al filone della satira della "rivista d'importazione", confezionata negli Stati Uniti, e strutturata su una coreografia stile colossal, profondamente superficiale.

---

(5) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, Roma, Gremese, 1982, p.22

(6) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, *ibidem*.

(7) Espressione usata spessissimo da Fo per definire il linguaggio che usa quando non recita completamente in dialetto o in grammelot.

(8) BINNI Lanfranco, Attento a te!, op. cit., p.198

In questa atmosfera nasce, nel 1953, "Il dito nell'occhio", il primo spettacolo della compagnia Parenti, Fo e Durano. Spettacolo originale, sorta di anti-rivista in cui la satira sociale e politica si affermano con chiarezza. Come per il "Poer nano", la storia dei libri scolastici viene usata a pretesto e come filo conduttore per uno spettacolo costituito sullo schema della rivista: ventuno quadri con battute leggere mescolate a temi satirici legati alla realtà contemporanea. Lo schema narrativo ha "carattere di traccia, di canovaccio che, secondo una linea mai più abbandonata da Fo, assume forma compiuta solo dopo essere passato attraverso il filtro della messa-in-scena"<sup>(9)</sup>. E' proprio la messinscena, infatti, a costituire il momento più innovativo dello spettacolo: in luogo dello sfarzo americaneggiante proprio della rivista di quegli anni, Fo progetta una struttura scenografica estremamente funzionale nella sua semplicità. I costumi, sempre ideati da Fo, sono costituiti da pochi ed essenziali elementi da giustapporre alle calzamaglie nere indossate dagli attori. Lo spettacolo ha un'enorme successo. Debutterato nel giugno del 1953 al Piccolo Teatro di Milano, viene replicato per 113 sere e portato in tournée per tutta la stagione successiva. E' in questa occasione che Fo ha il primo contatto col mondo del cinema.

---

(9) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, op. cit., p.35

## I.2 - "Rosso e nero" (1954)

Durante la tournée del "Dito nell'occhio" i "dritti" - così venivano chiamati Parenti, Fo e Durano in contrapposizione ai "Gobbi", Valeri, Bonucci e Caprioli - si trovano a recitare al Teatro Quattro Fontane di Roma<sup>(10)</sup> e vengono notati da Domenico Paoletta.

Nel 1954 Paoletta era un regista già conosciutissimo. Aveva cominciato a lavorare negli anni '30 con tre film sperimentali. Successivamente passato al documentario, assumeva la carica di direttore artistico della Incom e redattore-capo dei cinegiornali dal '46 al '51.

Negli anni '50 diventava famoso per aver diretto i primi documentari a colori. Nel 1951, infatti, aveva ricevuto il Gran Premio a Cannes per il documentario "La tragedia dell'Etna"<sup>(11)</sup>, in cui aveva usato, "primo in Italia, quasi a livello di esperimento, la pellicola Ferraniacolor".<sup>(12)</sup>

Lo spettacolo dei "dritti" aveva destato scalpore e si era rivelato subito un esperimento molto importante: era uno spettacolo di rottura nell'ambito della rivista tradizionale, di cui aveva stravolto tutti i caratteri. Polemica contro i falsi eroi della morale tradizionale, ma polemica anche contro lo sfarzo della rivista americana.

---

(10) DURANO Giustino, intervista del 30/10/95, in App. IX.5, p.764

(11) AA.VV., Filmlexicon degli autori e delle opere, Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1958, p.313-314

(12) PAOLELLA Domenico, lettera del 9/12/95, in App. IX.10, p.815

"Il dito nell'occhio", efficace e pungente, innovativo anche sul piano della messa in scena, grazie all'apporto di Lecoq, venne accolto con entusiasmo dai giornali della sinistra.

"In quel periodo io andavo in giro per teatri" - mi ha detto Paoella - "a cercare cose nuove. Quando vidi questo spettacolo, rimasi subito colpito e volli inserirlo nel mio film".<sup>(13)</sup>

Dopo lo spettacolo Paoella andò a cercare Fo nel camerino. I due simpatizzarono immediatamente, e si scoprirono d'accordo su molti argomenti. Secondo Paoella "Il dito nell'occhio" fu "un terremoto che aveva fatto finalmente traballare quel teatro leggero ormai sfinito e assonnato, che ancora si trascinava sulle scene", e auspicò la continuazione di un'esperienza del genere.<sup>(14)</sup> Fo si rese conto che Paoella lo aveva capito e apprezzato anche per il coraggio. Anche il pubblico aveva apprezzato quello spettacolo che veniva definito una specie di "cabaret" di proporzioni gigantesche che, dopo i primi minuti di disorientamento, creava nel pubblico del teatro tradizionale una "fervida e entusiastica partecipazione".<sup>(15)</sup> "Il dito nell'occhio" venne definito anche anti-rivista per il modo anticonvenzionale e rivoluzionario di raccontare. Paoella aveva "sentito tra

---

(13) PAOLELLA Domenico, intervista del 29/11/95, in App. IX.10, p.815

(14) PAOLELLA Domenico, lettera, cit., in App. IX.10, p.815

(15) PAOLELLA Domenico, ibidem.

le righe la vigorosa e inaspettata presenza degli antichi intrattenitori popolari: una forma di teatro che riemergeva dalle leggende", uno spettacolo con cui si "apriva la demistificazione bonaria e pungente dei tabù".<sup>(16)</sup>

Fu così che Paoletta decise di proporre a Fo, Parenti e Durano, di inserire uno sketch del "Dito nell'occhio" in un film che stava realizzando in quel momento: "Rosso e nero". Stando a quanto mi ha detto lo stesso Fo<sup>(17)</sup>, il film è stato girato quando la compagnia dei "dritti" metteva in scena il secondo spettacolo, "I sani da legare".

Dato che "I sani da legare" debuttava al Piccolo di Milano il 19 giugno del 1954, è probabile che il film sia stato realizzato nella seconda metà dello stesso anno. Secondo i ricordi di Giustino Durano<sup>(18)</sup> le riprese si effettuarono dopo poche settimane dall'incontro con Paoletta a Roma, quindi alla fine del '53 o nella prima metà del '54.

"Rosso e nero" era uno dei tanti film a episodi che Paoletta girò per il produttore Carlo Infascelli che si impose negli anni '50 con la formula del film-antologico con grandi nomi di richiamo.<sup>(19)</sup> Infascelli, come ricorda

---

(16) PAOLELLA Domenico, lettera, cit., in App. IX.10, pp.815-816

(17) FO Dario, intervista del 6/12/95, in App. IX.12, p.831

(18) DURANO Giustino, intervista, cit., in App. IX.5, p.764

(19) AA.VV., Filmlexicon, op. cit., pp.370-371

Guido Leoni, "era un uomo geniale e pazzo"<sup>(20)</sup> che interpellava vari sceneggiatori, come Vinicio Marinucci, Oreste Biancoli, Ugo Pirro, Giuseppe Mangione, Antonio Ghirelli, Alvaro De Torres, Age e Scarpelli, Scola, Leoni, e chiedeva, ad ognuno separatamente, di scrivergli una sceneggiatura su un suo soggetto. In un secondo momento, sceglieva i pezzi migliori che venivano montati e amalgamati in un unico film da Paoletta.

Si trattava di film a bassissimo costo, poiché Infascelli, che spesso - oltre che alla stesura della sceneggiatura - collaborava anche alla regia dei film che produceva, aveva escogitato il sistema di usare le "scene di carta", le scene dipinte, ottenendo così un enorme risparmio.<sup>(21)</sup>

Il film che aveva dato inizio al genere era "Cavalcata di mezzo secolo" del 1952, a cui erano seguiti "Canzoni di mezzo secolo", dello stesso anno, "Canzoni, canzoni, canzoni" e "Amori di mezzo secolo" del 1953, "Gran Varietà" del '54, "Ridere, ridere, ridere" e "Canzoni di tutta Italia" del '55, "Non sono più guaglione" del '57.

Tra la fine degli anni '50 e la prima metà del '60, Infascelli aveva prodotto una serie di "film di montaggio", costruiti sugli spezzoni di questi ed altri film rimaneggiati e rimontati con qualche piccola aggiunta o inversione. Uno di questi è proprio "Follie d'estate".

---

(20) LEONI Guido, intervista del 4/12/95, in App. IX.11, p.821

(21) LEONI Guido, interv., cit., in App. IX.11, p.821

del 1964 che è l'ultimo film del periodo che vede il nome di Dario Fo e Franca Rame fra gli interpreti.<sup>(22)</sup>

In "Rosso e nero" c'erano molti attori in ascesa e molti già affermati, come Renato Rascel, Arnoldo Foà, Aroldo Tieri, Carlo Croccolo, Paola Borboni, Billi, Riva e Diana Dei, Carlo Ninchi<sup>(23)</sup>, Alba Arnova, Domenico Modugno, Paolo Panelli, Walter Chiari, oltre, ovviamente, a Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano e Franca Rame.

Alla sceneggiatura avevano collaborato, tra gli altri, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Galeazzo Benti, Oreste Biancoli e Vittorio Metz. Il direttore della fotografia era Tonino Delli Colli, che sarebbe, in seguito, diventato "un asso internazionale".<sup>(24)</sup>

Tra gli sceneggiatori, oltre che tra gli interpreti, compare anche il nome di Dario Fo. Questa potrebbe essere la prima esperienza in assoluto di Fo sceneggiatore, ma è stato Fo stesso ad insinuare il dubbio che all'epoca avesse già cominciato a lavorare con Pietrangeli.

---

(22) AGE (Incrocci Agenore), intervista del 10/11/95, in App. IX.9, pp.810-811

(23) Questi gli attori citati da Paolella nella sua lettera (in App. IX.10, p.816). Gli altri sono desunti da CHITI Roberto e POPPI Roberto, Dizionario del cinema italiano, dal 1945 al 1959, vol.2, Roma, Gremese, 1991, p.316

(24) PAOLELLA Domenico, lettera, cit., in App. IX.10, p.817

"... avveniva tutto in pochi mesi, tutto molto velocemente e capitava, a volte, che le esperienze si sovrapponevano".<sup>(25)</sup>

"Rosso e nero" è stato definito dal regista, una "parodia del genere musicale americano, un film che prendeva le mosse dalla sceneggiata popolare".<sup>(26)</sup>

Il titolo, mi ha confermato il regista, è semplicemente evocativo, è come dire "destra e sinistra".<sup>(27)</sup>

"Rosso e nero" era un titolo ampiamente sfruttato e quindi abbastanza comune. Oltre a riecheggiare il noto libro di Stendhal, in quegli anni la RAI, radio e televisione, trasmetteva varietà con questo titolo.<sup>(28)</sup>

L'idea per il film venne a Paoletta mentre chiacchierava con il giovane Scola<sup>(29)</sup> e lo scenografo Mario Chiari, al Caffè Rosati di Piazza del Popolo a Roma, "dove all'epoca

---

(25) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.831

(26) PAOLELLA Domenico, interv., cit., in App. IX.10, p.813

(27) PAOLELLA Domenico, interv., cit., in App. IX.10, p.813

(28) AA.VV., Tv Titoli. Intrattenimento leggero 1954-1992, a cura della RAI, Divisione Affari Generali Documentazione e Studi, Edizioni RAI, 1993

(29) Scola esordì nella sceneggiatura professionale, proprio col regista Domenico Paoletta, partecipando alla stesura di "Canzoni di mezzo secolo" nel 1952. Con Paoletta scrisse anche "Canzoni, canzoni, canzoni", "Gran Varietà" e "Rosso e nero". A questi vanno aggiunti i film che Scola sceneggiò per Carlo

si incontravano quelli della sinistra"<sup>(30)</sup>. L'idea era quella di fare un "film per analfabeti, raccontando gli episodi della storia d'Italia contrappuntandoli con le canzoni".<sup>(31)</sup>

L'episodio sceneggiato e interpretato da Fo era un brano del "Dito nell'occhio", che nel copione teatrale depositato alla S.I.A.E. viene intitolato "Delitto senza fuga".<sup>(32)</sup>

Si tratta di una parodia dei film gangster e del musical americano che Paoletta riuscì a trasferire facilmente sullo schermo: "non ci furono perciò sostanziali cambiamenti nell'adattamento: il ritmo risultò stringato ed avvincente. Il musical ambientato tra i gangster era un

---

Infascelli tra cui un episodio di "Amori di mezzo secolo" per la regia di Antonio Pietrangeli. Questo è il film che segna la lunga collaborazione di Scola con Pietrangeli. E' singolare che, immerso in questo ambiente, Scola non abbia mai incontrato Fo che, come vedremo, lavorerà parecchio con Pietrangeli, nel periodo che va dal '54 al '58.

(30) PAOLELLA Domenico, interv., cit., in App. IX.10, p.813

(31) PAOLELLA Domenico, ibidem.

(32) "Il dito nell'occhio", rivista in due tempi di Fo, PARENTI e DURANO, dattiloscritto depositato in S.I.A.E. il 22 giugno 1953, p.62

crescendo di sparatorie, ma su esse spuntava e dominava, in umoristica contraddizione, il canto a piena gola".<sup>(33)</sup> Lo sketch, nei ricordi di Giustino Durano, era una vera e propria carneficina: "ci ammazzavamo tutti e alla fine rimanevamo io e l'Aurora Trampus (...) prendevamo il malloppo e dicevamo, come in Casablanca, al pianista: <<maestro suonaci la nostra canzone>> e uscivamo".<sup>(34)</sup>

Lo sketch era costruito e recitato usando il linguaggio dei romanzi gialli americani del periodo. Come mi ha detto lo stesso Durano, il riferimento specifico era Mickey Spillane.

Spillane, che cominciò a pubblicare i suoi romanzi nel 1947, era uno scrittore apprezzato da un vastissimo pubblico. L'opera di Spillane si presenta subito come il tipico prodotto del dopoguerra, il cosiddetto "hard-boiled novel", il romanzo poliziesco d'ispirazione realistica e d'azione violenta. Genere che aveva avuto il suo precursore in Dashiell Hammett che per primo usò nel romanzo il linguaggio che i suoi protagonisti usano nella realtà, il linguaggio dei gangsters, degli assassini, delle prostitute, delle case d'azzardo clandestine, dei bassi fondi, dei contrabbandieri.

Un linguaggio molto realistico e cinematografico, legato all'azione più che all'introspezione psicologica dei personaggi, più che letteratura, sceneggiatura: "come in

---

(33) PAOLELLA Domenico, lett., cit., in App. IX.10, p.817

(34) DURANO Giustino, interv., cit., in App. IX.5, p.764

un buon film, gli stati d'animo si trasmettono ai gesti".<sup>(35)</sup>

In questo modo, Spillane traduce la realtà in un linguaggio che non ha più niente di letterario, un linguaggio cinematografico e, più precisamente, del cinema d'azione. Atteggiamento, questo, che era già stato annunciato da Marcel Duhamel, direttore della famosa collana francese Série Noire, nel manifesto del romanzo poliziesco del '45, in cui avvertiva i lettori del pericolo che correvano nel prendere in mano un libro della serie da lui curata, in quanto avrebbero trovato solo angoscia, violenza, azione, sangue, rissa e massacro.<sup>(36)</sup> Questa era l'atmosfera che si respirava negli anni '40, sia in Europa che in America. Bisogna tener conto che dopo la seconda guerra mondiale l'Italia si riapriva al mondo, dal quale il regime autarchico del Duce l'aveva esclusa. Inoltre le case di produzione americane premevano perché i loro prodotti, esclusi solo per un paio di anni, fossero immessi nel mercato italiano in maniera massiccia per rifarsi dalle "perdite". Quindi, nel dopoguerra, assistiamo ad una vera e propria invasione e colonizzazione culturale da parte degli Stati Uniti,

---

(35) TEDESCHI Alberto, prefazione a Mickey Spillane, Ti ucciderò. Tragica Notte. Il colpo gobbo, Milano, Il club degli editori, 1973, p.VII

(36) TEDESCHI Alberto, op.cit., p.VIII

"complice il nostro governo, la Democrazia Cristiana, il ministro Scelba e l'Onorevole Andreotti".<sup>(37)</sup>

Il 5 ottobre del 1945 viene revocato il monopolio e l'industria del cinema, fino allora protetta dallo stato, entra in regime di libero mercato. Una valanga di film americani invadono il nostro mercato senza alcuna limitazione. Nel 1946 sono 62 le pellicole italiane contro le 600 americane. Negli anni '50, nonostante i vani tentativi di proteggere l'industria italiana, iniziati nel '47, i film americani supereranno di gran lunga i mille a semestre, mentre la produzione italiana, si aggira sempre nell'ordine del centinaio.

Nel '47 con il piano Marshall si rende ancora più evidente la volontà di colonizzazione, o di "cinefagia", come ha detto Gian Piero Brunetta<sup>(38)</sup>, nei confronti del cinema italiano.

Sin dalla vigilia della Liberazione è chiara la volontà da parte degli Stati Uniti di modificare l'atteggiamento degli italiani nei confronti degli americani e di avviare un processo di defascistizzazione che giochi a loro favore, facendo un uso massiccio di tutti i mezzi di propaganda, primo fra tutti il cinema. Il modello di vita americano - guardato con molta diffidenza e senso di superiorità in Francia - trova in Italia un terreno

---

(37) BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959, vol.3, Roma, Editori Riuniti, 1993

(38) BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano..., op.cit., p.154

disponibile e permeabile.<sup>(39)</sup> Si riferisce probabilmente a questo tipo di situazione, la notazione polemica posta in fondo alla scena nel copione teatrale del "Dito nell'occhio": <<E noi vogliamo che ogni uomo di qualsiasi razza o religione o lingua, trovi qui, su questa terra, la sua strada, il suo lavoro, la sua vita... Abramo Lincoln>>.<sup>(40)</sup>

Il linguaggio usato nello sketch si avvale di una sintassi che riecheggia il siciliano con il verbo alla fine della frase o comunque posposto al soggetto e all'oggetto.

E' un lessico pieno di slittamenti semantici e metafore colorite come <segatura> o <bigliettoni> per <soldi>, <far fuori> o <far ballare la rumba> per <uccidere>, <fare alleluja> per <alzare le mani>, <sputa ceci> o <livellatrice> per <pistola>.

Naturalmente è un linguaggio in cui la funzione conativa è preminente, a dimostrazione di come i rapporti umani siano regolati da una scala gerarchica ben precisa.

L'effetto di "Rosso e nero" fu "travolgente"<sup>(41)</sup>, il film incassò 250 milioni. Fo, Parenti, Durano e Franca Rame (che lavorò nel cinema - anche se solo come interprete - forse più del marito) "si imposero" e come ricorda

---

(39) BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano..., op. cit.

(40) "Il dito nell'occhio", cit., p.65, in App. VII, p.680

(41) PAOLELLA Domenico, lett., cit., in App. IX.10, p.817

Paolella "fu un trionfo. Sembrava la logica anticipazione di un Fo cinematografico".<sup>(42)</sup>

Il film, secondo Albertazzi che lo aveva recensito su <<Intermezzo>>, era una "sgangherata parodia, dei più celebri generi hollywoodiani: dal gangster al lacrimoso-sentimentale"<sup>(43)</sup>, che si aggiungeva alla serie dei film episodico-musicali realizzati da Carlo Infascelli, come una sorta di compendio dei precedenti film dedicati alle canzoni più note inframmezzate da sketches "ora brillanti ora patetici", in cui, si notano parecchi punti deboli, con uno "squilibrio, a volte stridente, tra i vari episodi"<sup>(44)</sup>.

---

(42) PAOLELLA Domenico, ibidem.

(43) CHITI-POPPI, op. cit.

(44) ALBERTAZZI A., "Rosso e nero", Intermezzo, 30/9/1954

### I.3 - "Le chiacchierate" (1955)

Nell'ottobre del 1954 comincia la tournée dei "Sani da legare", ma contrariamente alle aspettative lo spettacolo non va bene, soprattutto nelle provincie minori, risulta un fiasco. Succede allora che, a Roma, la compagnia Fo-Parenti-Durano si scioglie.

Dario Fo era senz'altro molto attratto dal cinema, basti pensare a tutti i riferimenti al mondo della celluloide presenti nei due testi della compagnia dei "dritti".

Nel "Dito nell'occhio" troviamo riferimenti a "Quo vadis", a "Casablanca", la parodia dei gangster, la polemica contro il Dipartimento di Propaganda Patriottica Americana.

Nei "Sani da legare" c'è addirittura una esplicita confessione di "aspirazioni cinematografiche"<sup>(45)</sup>, oltre ad un continuo uso del linguaggio cinematografico sia del piano produttivo, registico, che del piano critico, delle recensioni e dei giudizi sui film. Anche la sintassi del testo è indubbiamente molto cinematografica, si può dire che usi addirittura la tecnica di "montaggio" propria del cinema.

Nella seconda metà del '54, Fo comincia a scrivere dei soggetti, uno in particolare: "Lo svitato".

---

(45) Interessante notare quella che potrebbe essere la descrizione di Dario Fo in quel periodo in una battuta del copione:

<<...ecco il dossier delle indagini sul suo conto...: serietà, ottimi costumi, istruzione media, aspirazioni cinematografiche, legge libri gialli...>>

cfr.: "I sani da legare", rivista di Franco Parenti e Dario Fo, dattiloscritto depositato in S.I.A.E. il 21 giugno 1954, p.49

Grazie a questo soggetto entra in contatto con Carlo Ponti il quale - secondo quello che ho appreso da Fo e dalle altre testimonianze - sembra interessato al soggetto.

Ponti assume Fo come gagman e lo presenta ad Antonio Pietrangeli inserendolo in uno dei progetti più amati dal regista romano: "Le chiacchierate".<sup>(46)</sup>

Da questo momento, per almeno quattro o cinque anni, Antonio Pietrangeli sarà, per Dario Fo, oltre che un amico, un punto di riferimento.

L'incontro con Pietrangeli vuol dire per Fo entrare nel mondo del cinema da una delle porte principali; vuol dire incontrare e lavorare con sceneggiatori della levatura di Pinelli, Age e Scarpelli; vuol dire apprendere la "tecnica dello sceneggiare"<sup>(47)</sup>; vuol dire avere un altro maestro oltre a Lecoq; vuol dire entrare in contatto con la cultura del neorealismo, del centro Sperimentale e delle riviste di cinema.

Pietrangeli aveva cominciato come critico nella redazione di <<Bianco e Nero>> dove aveva appreso la lezione di Chiarini, ma soprattutto di Barbaro. Oltre all'attività di critico negli anni della guerra, aveva intrapreso l'attività di sceneggiatore collaborando con registi affermati come Visconti e Rossellini, Blasetti, Franciolini, Germi, Lattuada.

---

(46) Sia in FO Dario (interv., cit., in App. IX.12, p.831) che in CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, op.cit., p.22

(47) "Lezioni di drammaturgia" tenute da Fo all'università La Sapienza tra il 1986 e il 1988.

Nel 1942 fu aiuto-regista di Visconti in "Osessione" e nel '47 lavorò ne "La terra trema". Subito dopo la guerra Pietrangeli fece una serie di traduzioni dal francese, di cui era ottimo conoscitore. Per Visconti tradusse opere di Merimée, Sartre, Achard, Cocteau.

Secondo quanto dice Furio Scarpelli, Pietrangeli era anche ottimo conoscitore e traduttore degli autori del vaudeville e della pochade. E' possibile che tale passione fosse già condivisa da Fo<sup>(48)</sup> che adorava la cultura francese, e che addirittura sia stato Pietrangeli stesso ad influenzarlo in questo tipo di scelta.<sup>(49)</sup>

Chiuso il capitolo Visconti, nel '51 Pietrangeli collabora con Rossellini a "Europa '51", sia come aiuto-regista che come sceneggiatore e facendo anche una piccola apparizione in veste di attore. Sempre con Rossellini lavora ai copioni di "Viaggio in Italia" e "Dov'è la libertà", "I sette peccati capitali" e "Il medico condotto". In questo periodo Pietrangeli svolge parecchie attività con Ponti e De Laurentiis e successivamente si lega anche alla Lux e alla Costellazione Film. Finalmente, nel '53, dopo un lungo periodo di apprendistato, Pietrangeli approda alla regia con "Il sole negli occhi". Un film nato sotto il segno del neorealismo, scritto con Lucio Battistrada e Suso Cecchi d'Amico, che rivela subito la struttura episodica del racconto tipica delle sue narrazioni future. Ma la storia di Celestina, offuscata anche dal successo di

---

(48) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.832

(49) SCARPELLI Furio, interv., cit., in App. IX.2, p.734

"Pane, amore e fantasia", non viene premiata dal pubblico, mentre la critica accetta di buon grado questo esordio, ponendo l'accento sull'impiego del dialetto considerato, ormai, esclusivo appannaggio di un cinema neorealista passato.

Il dibattito sul dialetto è una delle tematiche più importanti del cinema degli anni '50 che si interroga sul rinnovamento del cinema italiano proprio in un momento di passaggio, negli anni che si stanno lasciando alle spalle la povertà della guerra, ma che non sono ancora arrivati al boom economico del '60, gli anni che Lino Micciché definisce "della crisi"<sup>(50)</sup>, gli anni in cui il cinema non riesce a rappresentare, se non in chiave di commedia, una classe in ascesa come la borghesia. E' nell'ambito di queste riflessioni che Pietrangeli constata l'impossibilità futura di un'indagine neorealista del mondo borghese. I canoni neorealistici si addicono agli umili, ma diventano insufficienti se spostati su altre categorie sociali.

E' in questo momento che Pietrangeli sceglie di cambiare lo strumento con cui indagare la realtà: non più drammi in ambienti dimessi, ma commedie con cui filtrare disagi e malessere.<sup>(51)</sup>

Nel '54 gira un episodio per un film di Carlo Infascelli, "Amori di mezzo secolo", che verrà messo in coda al film a

---

(50) MICCICHE' Lino, Il cinema degli anni sessanta, Padova-Venezia, Marsilio, 1975

(51) MARALDI Antonio, Pietrangeli, Firenze, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, 1991

mo' di comica finale. Si tratta di una briosa pochade, girandola amorosa in bilico tra Feydeau e l'avanspettacolo - sostenuta da Carlo Campanini - che secondo Antonio Maraldi può essere vista come sorta di omaggio al Max Ophuls di "La ronde" (1950).<sup>(52)</sup> Nello stesso anno, Pietrangeli partecipa ad altri film di Infascelli.

Nel febbraio del 1954, Pietrangeli annuncia alla stampa un progetto di un film sulla provincia. Si tratta sicuramente di "Le ragazze chiacchierate", il soggetto a cui il regista romano è più affezionato. Nel corso degli anni l'intreccio e i personaggi si sono meglio precisati, anche se - come dice Antonio Maraldi - la sceneggiatura ultima - stesa con Pinelli, Fo e Battistrada - non si discosta molto da quanto dichiarato a Stelio Martini nel 1955 su <<Cinema Nuovo>><sup>(53)</sup>. E' evidente che si tratta della stessa, dato che il lavoro di Fo, Pinelli e Battistrada è stato fatto in un'unica occasione, sicuramente prima che Fo lavorasse allo "Svitato" che entra in lavorazione il 10 ottobre 1955.

Nel '57, finalmente, dopo intoppi e rinvii il film sembra pronto. Il regista è riuscito a far accettare dalla Vides di Cristaldi l'idea di girare ad Ascoli Piceno. Fatti i sopralluoghi, preparato il piano di lavorazione, ipotizzato il cast, Pietrangeli aspetta solo il momento per

---

(52) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op.cit., p.37

(53) MARTINI Stelio, "Tre domande a Pietrangeli", Cinema Nuovo, n.61, 25 giugno 1955, pp. 449-451. N.B. L'articolo porta i nomi degli sceneggiatori: Pinelli, Fo e Battistrada.

incominciare. Il 22 luglio del 1958 la notizia dell'imminente inizio del film appare su alcuni quotidiani. Su <<Il Giorno>> Rosanna Schiaffino viene presentata come una delle protagoniste di "Le chiacchierate". Nella pagina ascolana del <<Messaggero>>, sempre lo stesso giorno un anonimo cronista annuncia l'improvviso arrivo in città del regista Antonio Pietrangeli: "dopo tanti rinvii e dopo molte vicissitudini, quando oramai sembrava caduta ogni speranza, (...) il film "Le chiacchierate" si girerà e si girerà ad Ascoli".

Secondo il cronista del <<Messaggero>>, il cast sarà composto da Gabriele Ferzetti, Carla Gravina, Virna Lisi, Rosanna Schiaffino, Antonio Cifariello e Valentina Cortese. Il 18 agosto è la data prevista per il primo ciak. Nonostante tutto il film è rinviato e alla fine non parte. Pietrangeli ormai scoraggiato, cede la sceneggiatura a Cristaldi il quale la affida a Francesco Maselli che se ne servirà come base per "I delfini".<sup>(54)</sup> Pietrangeli rimase molto amareggiato per questo e rimproverò spesso a Maselli di "aver fatto il film della sua vita".<sup>(55)</sup>

Secondo Antonio Maraldi, pur cambiando di segno (dalle femminili "Chiacchierate" ai maschili "Delfini"), il film di Maselli (riscritto, oltre che dal regista, da De

---

(54) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op. cit., pp.53-54

(55) AA.VV., L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981

Concini e Aggeo Savioli con la collaborazione di Moravia) ha diversi debiti nei confronti dell'idea di Pietrangeli, dall'ambientazione (Ascoli) ad alcuni personaggi (la contessina Cherè, Fedora che è un concentrato delle pietrangeliane Nicoletta e Fedora, il viscido Ridolfi e in parte il dottor Mario Corsi) e a qualche situazione (la festa della Cherè, i fiori inviati dal misterioso spasimante).<sup>(56)</sup>

La prima idea per "Le chiacchierate" nasce probabilmente "da una certa situazione ascolana"<sup>(57)</sup> che lo sceneggiatore Lucio Battistrada - collaboratore e amico di Pietrangeli - aveva ben presente essendo oriundo di Ascoli.

Battistrada si era diplomato al Centro Sperimentale, come regista, durante la guerra. Subito dopo aveva lavorato come assistente con Chiarini e Pratelli. Dopo la liberazione di Roma conosce Pietrangeli col quale lega in amicizia e collabora anche se non accreditato. Nel '47 torna al Centro Sperimentale come insegnante di sceneggiatura, ma come sceneggiatore esordisce ufficialmente l'anno successivo con "I beati Paoli" di Pino Mercati. Nel '53 collabora al primo film di Antonio Pietrangeli "Il sole negli occhi", ma gli anni '50 lo vedranno ai margini del mondo del cinema impegnato

---

(56) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op.cit., p.55

(57) BATTISTRADA Lucio, intervista del 3/11/95, in App. IX.7, p.776

nell'attività sindacale tra Ascoli e Roma, per "risolvere certe urgenze politiche"<sup>(58)</sup>. Dedito all'attivismo politico e culturale (anche come responsabile della Commissione Cinema presso la Direzione del Pci), particolarmente versato in argomenti civili (storici e contemporanei), Battistrada ha lavorato con registi come Lizzani, Montaldo, Vancini, Giraldi, Taviani e Orsini.<sup>(59)</sup>

La prima stesura delle "Chiacchierate" risale all'estate del 1953 e porta le firme di Antonio Pietrangeli, Lucio Battistrada e Mario Tobino. Infatti nell'intervista a Lino Dal Frà su <<Cinema Nuovo>> del 1 febbraio '54, il giovane regista annuncia le sue intenzioni future, parlando di un film sulla provincia.

Lucio Battistrada ricorda che, insieme a Pietrangeli, si recò a Lucca, nel periodo estivo, per scrivere "Le chiacchierate" con Mario Tobino.

Tobino era il direttore del manicomio di Lucca. Era molto conosciuto, allora, per aver scritto un romanzo su alcune pazienti che aveva in cura, intitolato "Le libere donne di Magliano".

Le sedute di sceneggiatura a Lucca si protraggono per un periodo "abbastanza lungo"<sup>(60)</sup>, ma il lavoro non ha esito,

---

(58) BATTISTRADA Lucio, interv., cit., in App. IX.7, p.778

(59) AA.VV., Filmlexicon degli autori e delle opere, Edizione aggiornata 1972 - 1991, Edizioni della ERI, Roma, 1992, pp.74-75

(60) Circa due settimane. Cfr.: BATTISTRADA, interv., cit., in App. IX.7, p.783

non si sa se per l'inadeguatezza della formazione del gruppo, per la proverbiale indecisione di Pietrangeli o per problemi con la produzione.

Contemporaneamente Dario Fo va in scena con "Il dito nell'occhio" (giugno 1953) replicando a Milano per 4 mesi, prima di andare in tournée.

Il 25 gennaio 1954, Fo è autore, assieme a Parenti e Durano, di una trasmissione televisiva: Teatrino in scatola (regia Daniele D'Anza). Si tratta, probabilmente, di un'unica puntata mandata in onda dalla sede RAI di Milano.<sup>(61)</sup> Il 19 giugno dello stesso anno, i tre autori vanno in scena, al Piccolo Teatro di Milano, con I sani da legare, l'ultimo spettacolo che li vedrà insieme e che si concluderà con la partenza di Fo per Roma.

Dopo 140 repliche milanesi, nell'ottobre del 1954 "I sani da legare" inizia la Tournée nei capoluoghi e nelle province italiane. Il fiasco dello spettacolo sarà una delle cause dello scioglimento della compagnia.<sup>(62)</sup>

"Le chiacchierate", comunque, non si realizza e il giovane regista, Pietrangeli, nel corso del 1954, continua a portare avanti una serie di progetti che ha nel cassetto: scrive varie sceneggiature per la Cines ("Mogli e buoi"), per la Film Costellazione ("La principessa delle Canarie") e per la Titanus ("Ferdinando"), alle quali non è da escludere una partecipazione di Dario Fo come gagman,

---

(61) AA.VV., Tv titoli., op. cit.

(62) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, op. cit.

anche se ciò non è attestato da nessuna parte e non è riscontrabile in alcun modo. Ma se vogliamo dar fede alle parole di Dario Fo - il quale sostiene di aver cominciato a lavorare con Pietrangeli prima di partecipare al film di Paolella (1954) <sup>(63)</sup> - allora quelli sopra citati potrebbero essere i titoli delle opere che lo vedono apprendista nel cinema.

E' noto a molti, infatti, che l'amicizia di Dario Fo e Antonio Pietrangeli risale proprio a quegli anni. <sup>(64)</sup>

A supporto di tale tesi c'è una testimonianza di Margherita Ferrone (vedova Pietrangeli) raccolta da Antonio Maraldi, ai tempi della propria tesi di laurea.

Negli anni '50 - raccontava la signora Ferrone - Dario Fo e Antonio Pietrangeli erano molto legati. Addirittura la famiglia Fo, che ancora non aveva una casa a Roma, era stata ospitata a casa Pietrangeli per più di tre mesi. <sup>(65)</sup>

A conferma di questa frequentazione ed amicizia, interviene Lucio Battistrada, quando mi dice che, anche dopo il fallimento di "Le chiacchierate", quando andava a

---

(63) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.831

(64) Notizia confermatami dalla maggior parte degli intervistati. cfr.: SCARPELLI Furio, interv., cit., in App. IX.2, pp.733-735; BATTISTRADA Lucio, interv., cit., in App. IX.7, pp.770-792; LEONI Guido, Interv., cit., in App. IX.11, pp.818-829; VERDE Dino, intervista del 18/10/95, in App. IX.3, pp.736-752; SANTI Nello, intervista del 19/10/95, in App. IX.4, pp.752-762

(65) Notizia appresa dallo stesso Maraldi quando sono andata a fare le mie ricerche nell'archivio di Pietrangeli. Antonio Maraldi si è laureato con una tesi su Pietrangeli, in seguito alla quale ha ricevuto in custodia l'archivio del regista con una donazione fatta dai figli di Pietrangeli al Centro Cinema Città di Cesena.

trovare Pietrangeli, vi trovava quasi sempre anche Dario Fo. (66)

E' probabile che tutto ciò avvenisse subito prima che Fo prendesse parte alla sceneggiatura delle "Chiacchierate", attività che collocherei nel maggio del 1955, per due ragioni: in primo luogo perché nella sceneggiatura che porta la firma di Fo, c'è un personaggio che pronuncia al presente la data del 18 maggio 1956. E' presumibile che gli sceneggiatori immaginando l'uscita del film per l'anno successivo, si siano riferiti alla data di scrittura aggiungendovi un anno. (67) In secondo luogo, c'è un articolo di Stelio Martini su <<Cinema Nuovo>>, datato 25 luglio 1955, che parla del progetto di "Le chiacchierate" in fase di realizzazione.

Ho avuto varie conferme a questa ipotesi interpellando gli interessati. Lucio Battistrada (68) colloca il lavoro sicuramente prima che Pietrangeli girasse "Lo scapolo" (1955). (69) Tullio Pinelli (70) lo pone di sicuro prima che Fo realizzasse "Lo svitato" (in lavorazione, come già

---

(66) BATTISTRADA Lucio, intervista del 12/10/95, in App. IX.7, p.773

(67) BATTISTRADA Lucio, interv., cit., in App. IX.7, p.777

(68) BATTISTRADA Lucio, interv., cit., in App. IX.7, p.779

(69) Stelio Martini scrive su <<Cinema Nuovo>> del 10 novembre 1955 che "Lo scapolo", entrato in lavorazione i primi giorni di ottobre, è, al momento in cui egli scrive, in fase di ultimazione. Il film, infatti, uscirà alla fine del novembre 1955. Sempre nello stesso articolo Martini ci informa che Pietrangeli ha dovuto rinunciare nuovamente ad un progetto cui teneva moltissimo, "Le ragazze chiacchierate", "per una complicata storia di cui il regista non ama parlare (....). Pietrangeli ancora una volta ha preferito rinunciare al film

detto, nel 1955). Dario Fo<sup>(71)</sup> lo associa al periodo de "I sani da legare" (1954 - 1955). Tutti, comunque, sono concordi nell'indicare il periodo estivo, come il momento in cui si recarono ad Ascoli con Pietrangeli, per scrivere la sceneggiatura de "Le chiacchierate".

Quindi, anche se Antonio Maraldi sembra collocare la partecipazione di Fo a questo progetto tra il 1957 e il 1958, credo che Dario Fo abbia svolto questo lavoro nelle prime due settimane del maggio del 1955.

Come si può notare, gli autori di questa sceneggiatura formavano un gruppo di lavoro estremamente eterogeneo: Pietrangeli, che stava in quel momento imboccando la strada della commedia; Fo, che, provenendo da una formazione attoriale mimica e teatrale, debuttava come sceneggiatore; Battistrada, che veniva da una formazione realistica e drammatica e che in quel momento era forse più interessato alla politica; infine Pinelli.

Quest'ultimo, come ricorda Battistrada, era il più anziano del gruppo e "aveva già un nome nel cinema". Tullio Pinelli dopo essersi affermato come autore teatrale negli anni trenta e quaranta, era passato, alla fine della guerra, alla sceneggiatura. Già dal '45, aveva cominciato

---

piuttosto che sottostare a una imposizione". Ovviamente "Lo scapolo" non era un ripiego, ma "un vecchio soggetto che il regista teneva nel cassetto assieme a quello di "Noi mogli", di argomento similare nel senso che tutti e due toccano (...) il medesimo tema del matrimonio".

MARTINI Stelio, "Lo scapolo", Cinema Nuovo, a.IV, n.70, 10 novembre 1955, pp.329-330

(70) PINELLI Tullio, intervista del 8/11/95, in App. IX.8, p.798

(71) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p. 831

a lavorare con Fellini con il quale aveva realizzato "Luci del Varietà" (1950), "Lo sceicco bianco" (1951), "I vitelloni" (1953).

Pinelli aveva lavorato con Coletti, Lattuada, Germi, Soldati, Rossellini. Con Ennio Flaiano fu il coautore di quasi tutti i film diretti dal 1945 in poi da Federico Fellini.

Pinelli, ne "I vitelloni", si può dire che avesse già affrontato l'argomento della vita di provincia, ma ne "Le chiacchierate" l'attenzione si spostava dai ragazzi sfaccendati del riminese, alle ragazze dell'Italia papalina e conservatrice.

Passiamo, adesso, ad un'analisi più dettagliata della sceneggiatura<sup>(72)</sup> de "Le chiacchierate".

La vita di provincia è caratterizzata dalle lunghe giornate passate nei caffè della piazza a chiacchierare con gli amici dell'ultimo scandalo che ha fatto parlare tutti. Osservare o farsi osservare, questa è l'attività principale; ostentare la propria condizione sociale, la

---

(72) Esistono, nell'archivio pietrangeliano a Cesena, diversi copioni col titolo "Le ragazze chiacchierate" o "Le chiacchierate". Quelli che interessano a noi sono due. Entrambi sono senza data e portano sul frontespizio le firme di Pietrangeli, Fo, Battistrada e Pinelli.

Sono praticamente identici, differiscono soltanto nel finale e per il fatto che uno di essi porta, su quasi tutte le pagine, il timbro della casa di produzione "Costellazione Film". Per la mia analisi ho usato il più completo, dato che quello che porta il timbro della produzione si interrompe alla scena 91 e una scritta a penna recita: "manca il nuovo finale: la chiesa - matrimonio di Nicoletta con il <Ragno>". Appare ovvio, quindi, che si tratti di una riscrittura dello stesso copione.

propria ricchezza o cercare di salire di rango, e, per chi questo non lo può fare, organizzare scherzi feroci.

Protagonisti di questa vicenda i rampolli della borghesia medio-alta, i giovanotti sfaccendati della piccola borghesia, una contessa, un neo-capitalista, un medico venuto dalla città e una ragazza di origini contadine che vorrebbe scavalcare i confini di classe.

Come ha raccontato lo stesso Pietrangeli a Stelio Martini, "ogni storia risulta dal convergere e dal divergere delle altre storie".<sup>(73)</sup> Scopo del regista era mostrare come tutti i personaggi fossero determinati dall'ambiente e come tutti concorressero a formarlo.

Da una parte i frequentatori del caffè Meletti, il ritrovo della élite locale: Alberto Brignenti, "un bel giovanotto elegante, il tipico figlio di papà"<sup>(74)</sup> che gira in Ferrari; la contessina Cherè, "una signorina non più giovanissima, dall'aria di intellettuale di provincia, che parla come una gazza"<sup>(75)</sup>; Marina Bissi, "una ragazza di diciotto anni, bellina"<sup>(76)</sup>; Fedora Alberini, "una bella ragazza molto vistosa, con un abito attillato che mette in risalto le forme"<sup>(77)</sup>; Elsa Guy, la figlia diciottenne di

---

(73) MARTINI Stelio, "La donna chiacchierata", Cinema Nuovo, n.61, 25 giugno 1955, p.450

(74) "Le chiacchierate", sceneggiatura di Antonio Pietrangeli, Dario Fo, Lucio Battistrada e Tullio Pinelli, dattiloscritto dell'archivio pietrangeliiano, s.l., s.d., p.3, in App. IV, p.93

(75) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.94

(76) "Le chiacchierate", ibidem.

(77) "Le chiacchierate", ibidem.

un ricco proprietario terriero; una serie di ragazze e giovanotti "incolori"<sup>(78)</sup> che fanno da sfondo e "vivono per far da coro"<sup>(79)</sup> agli altri.

Dall'altra parte, i frequentatori del caffè dello Sport: Severino, "un tipo dinoccolato, con gli occhi vivi e un po' spiritati"<sup>(80)</sup>, Dick, "l'australiano, dalla corporatura atletica"<sup>(81)</sup>; Gabriele e Beppe.

Questi personaggi vengono tratteggiati nel loro vivere quotidiano, nelle loro case, e la storia sembra non seguire un'unica vicenda. Tante vite parallele che si intrecciano alle vicende di due personaggi che catalizzeranno l'attenzione della narrazione: Mario e Nicoletta.

Il dottor Mario Sartori è un medico venuto da Milano per dirigere l'ospedale, è il nuovo primario, "un uomo ancora giovane, serio, distinto"<sup>(82)</sup>.

Nicoletta Ramella è una giovane ragazza, "bionda, molto graziosa, con due occhi luminosi"<sup>(83)</sup>, che frequenta il Convitto Nazionale, la quale si getta nel fiume perché non sopporta di essere esclusa dalla compagnia a causa della

---

(78) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.94

(79) "Le chiacchierate", ibidem.

(80) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.93

(81) "Le chiacchierate", ibidem.

(82) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.136

(83) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.99

propria condizione sociale bassa, perché "...le sue compagne la scherzavano... le dicevano cafona"<sup>(84)</sup>.

Infine, altro personaggio centrale, il commendator Antimo Ridolfi, detto "il Ragno"<sup>(85)</sup>, "un uomo anziano, ma ancora vigoroso (...). Ha un aspetto rozzo, con qualcosa di equivoco nel volto deciso; è sicuro di sé, aggressivo, osservatore".<sup>(86)</sup>

Ricorda Lucio Battistrada che l'idea per questo film si sviluppava proprio da questo personaggio. Il "Ragno" era un "signorotto, una sorta di neo-capitalista"<sup>(87)</sup>, che viveva ad Ascoli in quel periodo. Si diceva - ricorda Battistrada - che finanziasse, con molta discrezione, le ragazze carine in difficoltà. Di conseguenza le ragazze che passavano sotto queste "forche caudine"<sup>(88)</sup> diventavano "ragazze chiacchierate"<sup>(89)</sup>. Secondo la descrizione di Pietrangeli il Ragno era "un ricco libertino, una specie di maniaco sessuale, nelle cui mani

---

(84) Sono le parole che pronunzia la madre di Nicoletta per spiegare l'insano gesto compiuto dalla figlia. "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.138

(85) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.205

(86) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.114

(87) BATTISTRADA Lucio, interv., cit., in App. IX.7, p.777

(88) BATTISTRADA Lucio, ibidem.

(89) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.177

erano cadute, o per stupida ambizione o per bisogno, un numero inverosimile di ragazze".<sup>(90)</sup>

A volte succedeva che venissero "chiacchierate" anche delle ragazze che non avevano avuto nessun contatto con questo individuo. Questa era la mentalità della provincia. Questo tipo di mentalità - riprodotta in maniera fedele nella sceneggiatura - non risparmiava nemmeno gli uomini. A tal proposito è interessante notare quello che il commendator Ridolfi, il Ragno, dice a Mario all'indomani del suo arrivo in città:

RIDOLFI: La conosco bene, io, questa gente! ... "Se era a Milano, perché l'hanno mandato qui?... si vede che non sapevano cosa farsene"...

(...)

Dia retta a me... Si planti uno studio a Roma... e ci vada almeno una volta alla settimana... Gli faccia vedere che lei, di questa città, se ne frega... Allora verranno a cercarla...<sup>(91)</sup>

Come ha pronosticato il "Ragno", Mario è inizialmente accolto da tutti con gran deferenza e curiosità, ma basta poco perché il giudizio della gente si muti in disapprovazione, di cui il Direttore dell'ospedale si fa portavoce:

---

(90) MARTINI Stelio, op. cit., p.449

(91) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, pp.143-144

DIRETTORE: Sa, questa è una piccola città, lei non ci è abituato... Guardi, io non le parlo come superiore, ma come amico... Lei non tiene abbastanza conto di certe cose, e qui già gliene fanno un appunto serio...

MARIO (Stupito): Che ho fatto?...

DIRETTORE Beh, sa... un mucchio di cose... Lei passeggia sovente dalla parte di là, sotto i portici... le persone di un certo riguardo non ci vanno... E' stato visto al caffè dello Sport... e anche domenica non era a messa...

MARIO: Io non sarò molto fervente, ma proprio domenica a messa ci sono andato...

DIRETTORE: No, io dico a Messa grande. E' lì che bisogna farsi vedere... Ma se c'è perfino qualcuno che la rimprovera di non portare il cappello!<sup>(92)</sup>

Le convenzioni sociali rigide ed incomprensibili per chi viene da una grande città (indicativo il fatto che sia Milano e non Roma) sono espresse e visualizzate in luoghi fisici, i "portici", i "caffè", la "Messa grande". I rapporti umani sono gerarchizzati e limitati attraverso la suddivisione e la segnalazione degli spazi e dei gesti.

---

(92) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, pp.157-158

Il film è scritto secondo una struttura circolare: si apre con un arrivo in città e si chiude con una partenza, forse una fuga. (93)

"Già sotto i titoli di testa vediamo un pesante autotreno con rimorchio che sta correndo lungo una strada nazionale, annunciato ogni volta dal bagliore dei fari". E' notte. "A tratti, sempre più frequentemente la luce dei fari cade su cartelli stradali di questo tenore:

- STRADA SDRUCCIOLEVOLE
  - ATTENZIONE: DISCESA PERICOLOSA
  - RALLENTARE: STRETTOIA
- e da ultimo:
- CADUTA MASSI". (94)

Questa è l'apertura del film e così viene presentata Ascoli, emblema della città di provincia. I cartelli sono messi in rilievo quasi a volerci avvertire della pericolosità del luogo. Ancora una volta un segno spaziale connotato di un significato diverso da ciò che denota. A tal proposito, la frase del camionista suona come un

---

(93) Nella seconda versione del copione, in cui Nicoletta sposa il Ragno, il film si sarebbe concluso con "un vero suicidio morale". Queste le parole di Pietrangeli raccolte da Stelio Martini su <<Cinema Nuovo>> il 25 giugno 1955. Appare chiaro, in questo articolo, come il regista si sia sforzato di cercare le soluzioni più consone, non solo nel corso degli anni, bensì anche all'interno di un'unica stesura. Questo è dimostrato anche dall'esistenza di due copioni quasi identici che portano le stesse firme.

(94) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.91

avvertimento: "Ammazza che città! (...) Quando passo di qua, non so perché ci dò dentro a tutta birra... Se posso, non mi ci fermo neanche a pisciare!"<sup>(95)</sup>

La stessa scena si ripropone quasi identica, anche se all'inverso, nel finale, ma il camion viene sostituito dalla macchina di Mario e Nicoletta che si allontana dalla città che li ha emarginati, e che tentava di imbrigliarli. La scena si svolge, questa volta, di giorno, come se i protagonisti fossero usciti dall'incubo di una lunga notte della ragione.

Le vicende raccontate ruotano attorno a due nodi drammaturgici che si concretizzano nei due locali che si contendono la piazza principale di Ascoli: il Caffè Meletti e il Caffè dello Sport. Tutto ruota attorno a questi locali. L'esistenza dei personaggi è segnata dall'appartenenza ad uno dei due ambienti, esserne fuori significa la morte.

In questa chiave il gesto di Nicoletta (il buttarsi nel fiume) assume un significato che va oltre il capriccio di un'adolescente che si sente incompresa. E' il chiaro segno di un disagio di vivere che accomuna le persone del luogo, e che farà scappare il neo-primario, quasi come Moraldo nel finale de "I vitelloni".

E' il disagio della contessa Cherè che è incompresa nella sua passione letteraria e denigrata da tutti quando apre il proprio salotto al poeta americano, che oltre tutto è negro.

---

(95) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.92

E' il disagio del "Ragno", emarginato perché è un ricco senza appartenere al rango che gli compete; perché è uno che ha cominciato dal basso e si è arricchito, ma nonostante tutti i soldi che ha non è una "persona rispettabile"<sup>(96)</sup>.

E' il disagio di Mario, che nonostante quanti sforzi faccia per adeguarsi (portare il cappello, farsi vedere a "Messa", salutare sempre le persone di rango e non rivolgere mai la parola alle persone di poco conto) non riesce ad abituarsi alla vita di provincia e decide di fuggire dopo aver disatteso in maniera pesante una delle regole principali del luogo: sposare una ragazza "chiacchierata".

Sembra che in provincia non ci sia spazio per la vita privata. Tutto è regolato secondo i dettami del consorzio umano, e la vita di ognuno deve passare al vaglio dei frequentatori assidui di certi luoghi, di chi è inserito in una certa realtà e se ne sente padrone. E' indicativo il fatto che la maggior parte delle scene si svolgano in esterni o in luoghi pubblici come il Caffè Meletti o il selciato antistante il Caffè dello Sport.

La piazza gioca un ruolo di notevole importanza in quanto racchiude e simboleggia la vita di una comunità umana.

E' in piazza che si manifestano e si visualizzano i rapporti umani. "Tutti sono protagonisti" - dice Pietrangeli - "ovviamente nessuno lo è; infatti vera protagonista del film dovrebbe essere la provincia, con le

---

(96) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.179

sue abitudini, con la sua angustia del vivere gomito a gomito, con le sue storie incredibili, con la sua piazza".(97)

Appare chiaro sin dall'inizio che la differenza di classe, la diversità degli ambienti, viene indicata anche a livello di scrittura - senza con questo voler fare una divisione schematica - dato che i personaggi della borghesia vengono dipinti con i moduli della commedia, e a volte anche del dramma, mentre quelli legati al bar dello sport sono definiti con i tratti del comico.

Il personaggio di Severino, viene presentato comicamente per contrasto a quello di Alberto Brignenti che sfreccia in piazza con la sua Ferrari.

Ricordiamo la presentazione di Severino: "un tipo dinoccolato, con gli occhi vivi e un po' spiritati".(98)

E' interessante notarne qualche somiglianza col personaggio che Fo sta sviluppando in quegli anni e che spunta nei "Sani da legare", passa attraverso "Lo svitato", e acquista dignità di Archetipo negli "Arcangeli non giocano al flipper".(99)

Inoltre l'aggettivo <dinoccolato> viene usato spesso in riferimento a Fo, come vedremo in seguito nella

---

(97) MARTINI Stelio, "La donna chiacchierata", op. cit., p.450

(98) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.93

(99) cfr. CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, op. cit.

descrizione di Achille, il protagonista de "Lo svitato", "alto, magro, dinoccolato".

A confermare la tesi che questo personaggio - come altre situazioni che vedremo in seguito - è una possibile creatura di Fo, vengono a sostegno i ricordi di Lucio Battistrada e Tullio Pinelli.<sup>(100)</sup>

Severino è attorniato da un gruppo di amici, i quali non hanno vita propria, se non in relazione a questo personaggio. Si tratta semplicemente di doppioni - a volte di spalle - che gli permettono di compiere i propri lazzi. La prima frase pronunciata da Severino lo colloca subito nel mondo che pertiene al comico:

SEVERINO: (imitando la voce della radio) "Usate Olio Brignenti - E' il sole in padella!" - den - "Friggete Brignenti è il sole in padella" - den - Abbiamo trasmesso comunicati comm...

E' interessante notare le assonanze con il linguaggio usato ne "I sani da legare", nell'uso parodico che Severino fa del linguaggio pubblicitario.

Severino sembra proprio una creatura di Fo, anche nei toni polemici:

"(...) in quel caffè, io non ci sono mai andato, a leccargli i piedi come fai tu! ... Provinciali! ...

---

(100) BATTISTRADA Lucio, interv., cit., in App. IX.7, p.784; PINELLI Tullio, interv., cit., in App. IX.8, pp.800-801

Stanno fermi lì davanti perché loro appartengono all'élite!<sup>(101)</sup>

Ha però anche una punta di cinismo e cattiveria che ricorda lo spirito del "Dito nell'occhio" o dei "Sani da legare", nel gusto di scoprire lo scandalo, il "bubbone" come lo chiama lui, o nei lazzi da avanspettacolo come trasformare la scritta <CARTOLERIA> in <CORNUTERIA> o cantare sotto le finestre di una ragazza "chiacchierata" una "stornellata a dispetto".<sup>(102)</sup> "Dario Fo, in quel periodo - racconta Tullio Pinelli - "era totalmente digiuno di cinema (...) e durante la lavorazione proponeva soluzioni assolutamente non cinematografiche"<sup>(103)</sup> come per esempio la trasformazione di <CARTOLERIA> in <CORNUTERIA> che Fo pretendeva avvenisse totalmente davanti agli occhi dello spettatore, mentre Pinelli spiegava che al cinema ci sono dei tempi diversi dal teatro e certe cose sarebbe assolutamente inutile e noioso mostrarle per intero.

Pinelli è stato - come ricorderà in varie occasioni Fo - un paziente maestro di sceneggiatura.<sup>(104)</sup>

L'uso e la struttura delle canzoni nel copione è quello tipico che Fo ha già sperimentato negli spettacoli con "i dritti".

---

(101) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.94

(102) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.281

(103) PINELLI Tullio, interv., cit., in App. IX.8, p.797

(104) PINELLI Tullio, ibidem.

Le canzoni popolari, da quelle alpine<sup>(105)</sup> a quelle del folclore dell'Italia settentrionale o meridionale<sup>(106)</sup>, vengono usate da Fo come traccia metrica e musicale per riscrivere i propri testi, compiendo un'operazione di montaggio per quel che riguarda i "motivi" utilizzati. Riportiamo, qui di seguito, il testo della "stornellata a dispetto"<sup>(107)</sup>. La prima e la terza strofa sono chiaramente riscritte sulla struttura della canzone popolare che recita: "La domenica andando alla messa / compagnata dai miei amatori / mi sorpresero i miei genitori / monachella mi fecero far!", canzone che già di per sé rispecchia lo spirito e la mentalità provinciale, anche se legata ad un clima, forse, più ottocentesco. E' evidente l'uso di due schemi metrico-musicali diversi per la seconda e la quarta strofa, procedimento - ripeto - già usato nella rivista.

---

(105) "Il primo pezzo alla mia maaamma..." canta un soldato per attirare l'attenzione delle ragazze del convitto. In questo caso è il canto originale che viene usato in funzione parodica, senza bisogno di modificarlo. "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.124

(106) La passione di Fo per la canzone napoletana mi è stata confermata anche da Lucio Battistrada nell'intervista rilasciatami. In particolar modo Battistrada si è ricordato di una canzone che Fo all'epoca cantava spesso: la "Tamurriata nera", citata anche nel copione. cfr.: "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.234

(107) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.281

A tal proposito è chiarificatore l'esempio della canzone "E il taxi tornò solo"<sup>(108)</sup>, cantata nella formazione del quartetto, ne "I sani da legare". In questa canzone (indubbiamente più complessa sia a livello struttural-musicale che sotto il profilo del testo) è evidente il passaggio da un riferimento canoro ad un altro. Ad ogni strofa cambia il riferimento canoro, procedimento, questo, tipico del teatro di rivista. Le parti cantate dello spettacolo di rivista, infatti, sono quasi sempre costruite sulla struttura, sia metrica della strofa, che musicale, di canzoni conosciute e di successo o di motivi popolari egualmente noti. Secondo Tullio Pinelli è molto probabile che questa canzone fosse di Fo.

SEVERINO (cantando, a solo)

Ragazzine che fate all'amore

Compiangete la dolce Ramella

Era pura, era dolce, era bella

Ma una svista l'ha fatta cascar!...

TUTTI (in coro)

Tutti sanno che in amor

Solo il ragno manda i fior

Però nessuno sa

Che ha una rete e due sofà...

---

(108) "I sani da legare", cit., p.21-22

SEVERINO

L'altro giorno per la Nicoletta  
ci ha mandato un bel mazzo di fiori  
E invece ai suoi genitori  
Un pacchetto si vede arrivar...

TUTTI

Maledetto, maledetto  
sia quel dì che v'ho scordate  
là nel prato, in un boschetto  
ancor fresche di bucato!...  
Con il pizzo ricamate  
di merletto refile  
per quei fiori che mi hai donato  
il mio fior l'ho dato a te!... (109)

Altre "tracce" di Fo nel testo si possono intravedere in una serie di piccoli personaggi di sfondo, come per esempio la giornalista Italia che appare in apertura e chiusura di film. Nel momento drammatico e in quello risolutivo, cioè nella scena in cui Nicoletta tenta di suicidarsi buttandosi nel fiume, e nel momento in cui Nicoletta lascia la città con Mario, quasi a sottolineare i punti essenziali della storia. Italia è una "vecchia ubriacona che cammina ciabattando e sbattendo da una parte

---

(109) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.281

all'altra"<sup>(110)</sup>, è quella che attraversa la piazza senza far parte di nessuna classe sociale, senza appartenere a nessun gruppo, che come il pazzo sta ai margini della società.

Ci sono altri elementi, ascrivibili sicuramente a Fo, in cui si notano curiose somiglianze con i film che Fo girerà in seguito.

Il primo elemento è nella scena che si svolge in casa di Elsa Guy: il gatto di casa, che era bianco, è stato "dipinto a strisce nere, come una zebra"<sup>(111)</sup>. Questa scena, seppur in chiave ridotta, sembra una prima cellula dell'episodio dello "Svitato", in cui il protagonista dipinge dei cani bastardi per farli assomigliare ai cani di razza che ha sottratto alla mostra canina della città.<sup>(112)</sup>

Il secondo elemento, si trova in una scena molto più estesa e strutturata. Se il primo caso è paragonabile ad una scenetta da avanspettacolo, o ad una battuta da barzelletta, in questo secondo caso ci troviamo di fronte ad una scena vera e propria che porta chiaramente il segno di Fo.

L'azione si svolge nella sala di un albergo, dove la "Premiata Sartoria Ciampi di Varese sta facendo sfilare i

---

(110) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.134

(111) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.109

(112) cfr.: capitolo su "Lo svitato", al paragrafo II.2.1 Trama e struttura.

suoi modelli".<sup>(113)</sup> La sarta parla in dialetto lombardo stretto, linguaggio ascrivibile certamente a Dario Fo. Il pezzo forte della scena è rappresentato dalla trovata della mannequin miope che ha paura di uscire sulla passerella, perché senza occhiali non ci vede. Il consiglio della sarta è molto pratico: seguire la luce del fotografo che si trova proprio di fronte alla passerella.<sup>(114)</sup>

Questa stessa scena è stata ripresa e sviluppata da Fo in "Rascal fifi" nel 1957. In questo caso, però, la mannequin miope era sostituita dalla danzatrice miope, che viene fatta ballare in uno scantinato sotto la luce di un riflettore con applausi finti, per farle credere di essere veramente davanti ad un pubblico.<sup>(115)</sup>

Un altro personaggio di Fo è, sicuramente, il poeta negro invitato dalla contessa Cherè.

Robinson, il poeta, declama le proprie poesie cantando un blues accompagnandosi con l'ukulele. Il tema della critica al mondo americano, in cui il negro non sa far altro che cantare, si inserisce anche in questo lavoro. Il personaggio del poeta americano è un elemento che porta in sé una buona dose di denuncia sociale, anche se in chiave comica, espressa qui sotto forma di parodia.

---

(113) "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.174. N.B. Varese è la provincia di origine di Dario Fo.

(114) "Te vedet là, dua ghé la luz del fotografo? Punta là driz, che te sbagliet pù..."; "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.177

(115) cfr.: Cap. III.3 "Rascal fifi" (1958)

Questo, probabilmente, ci fa capire su che basi sia nata l'amicizia e la collaborazione tra Dario Fo e Antonio Pietrangeli. Questo potrebbe essere il punto di unione, il filo che lega la satira di Fo del "Dito nell'occhio" agli interessi prevalenti che animano il "mondo morale" di Pietrangeli. (116)

---

(116) MARTINI Stelio, "La donna chiacchierata", cit., p.449

#### I.4 - "Lo svitato" (1956)

Tra maggio e luglio del 1955, Pietrangeli, cercando di realizzare a tutti i costi "Le chiacchierate", rifiuta una serie di proposte per film "non sentiti".<sup>(117)</sup>

Terminato il lavoro ascolano con Pietrangeli, Pinelli e Battistrada, Dario Fo si metterà a scrivere, sotto l'egida di Lizzani, la sceneggiatura dello Svitato - che entrerà in lavorazione il 10 ottobre dello stesso anno.

E' interessante notare, come ci siano una serie di relazioni molto strette, in questo periodo, tra Pietrangeli e Lizzani.

Pietrangeli, non potendo realizzare "Le chiacchierate", a ottobre mette in lavorazione "Lo scapolo"<sup>(118)</sup>, un suo soggetto che risale a qualche anno prima come quello di "Noi mogli", che il regista romano sviluppa insieme a Ruggero Maccari ed Ettore Scola. E' utile sottolineare come la tematica del matrimonio borghese sia una costante nel lavoro di Pietrangeli.

E' opportuno soffermarsi su una delle proposte rifiutate da Pietrangeli: si tratta di un film sulla vita di Nuvolari.

Nello stesso periodo, infatti, Lizzani viene contattato dai produttori Nello Santi e Bruno Vailati per girare

---

(117) MARTINI Stelio, "Intervista a Pietrangeli", Cinema Nuovo, 25 luglio 1955

(118) MARTINI Stelio, "Lo scapolo", Cinema Nuovo, n.70, 10 novembre 1955, pp. 329-330

proprio un film su Nuvolari. Sorge il sospetto che sia lo stesso rifiutato da Pietrangeli.<sup>(119)</sup>

Altre coincidenze fanno pensare che l'idea per "Lo svitato" sia nata, in quegli anni, sotto l'influenza pietrangeliana. Se si pensa, per esempio, al soggetto de "Lo svitato" e lo si confronta con quello di "1910" (episodio di "Amori di mezzo secolo"), con quello di "Noi mogli" o con "Lo scapolo", emergono strane assonanze almeno nella tematica: il matrimonio borghese e il tradimento.

Ritengo anche, che parecchie letture di Fo, tra le quali Feydeau, la pochade francese e Cechov degli atti unici, siano state inizialmente influenzate da Pietrangeli.

Altra ipotesi, che mi suggeriscono le varie coincidenze, è che Fo abbia conosciuto Mida attraverso Pietrangeli, anziché tramite Lizzani. Probabilmente Fo e Mida hanno scritto il primo soggetto de "Lo svitato" ispirandosi a Cechov, sotto l'influsso pietrangeliano.

L'ipotesi sorge da una deduzione (da accettare col beneficio del dubbio) venutami mentre sfogliavo la bio-filmografia di Pietrangeli. Da questa emerge che, fin dal 1942, i contatti professionali tra Antonio Pietrangeli e Massimo Mida sono stati molteplici. All'epoca, infatti, la "generazione del cinema"<sup>(120)</sup> era abbastanza compatta e, una volta entrati nell'ambiente, ci si conosceva, ci si

---

(119) SANTI Nello, interv., cit., in App. IX.4, pp.757-758

(120) BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano..., op.cit.

confrontava e nasceva una circuitazione spontanea di idee e collaborazioni. (121)

Carlo Lizzani, come parecchi cineasti della sua generazione, giunge alla regia nel dopoguerra dopo una seria e attenta preparazione iniziata nell'anteguerra come critico della rivista <<Cinema>> e collaboratore di <<Bianco e Nero>>. A coronamento della sua attività di critico, nel 1953 pubblica una storia del cinema italiano (122), che continuerà ad aggiornare nel corso degli anni.

Nel 1946, Lizzani lavora a Milano come interprete, sceneggiatore e aiuto-regista di Aldo Vergano ne "Il sole sorge ancora"; successivamente lavorerà come sceneggiatore e aiuto-regista con De Santis ("Caccia tragica", "Riso amaro" e "Non c'è pace tra gli ulivi"), Rossellini ("Germania anno zero") e Lattuada ("Il mulino del Po").

Risale al 1951 il suo esordio come regista, con "Achtung, Banditi!", film prodotto dalla neonata <<Cooperativa Popolare Spettatori e Produttori Cinematografici>>, sorta a Genova nell'ambiente partigiano e comunista. Ma il film per cui Lizzani viene ricordato e spesso citato è "Cronache di poveri amanti" (1954), dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini. Questo film, che viene considerato unanimemente una delle opere fondamentali, nonché una

---

(121) BATTISTRADA, interv., cit., in App. IX.7, p.785

(122) LIZZANI Carlo, Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta, Roma, Editori Riuniti, 1982

tappa decisiva del neorealismo, venne premiato con due nastri d'argento (per la musica e la scenografia) e fruttò a Lizzani la "Grolla d'Oro" per la regia.<sup>(123)</sup> Lizzani in quell'occasione venne colpito duramente da una sorta di censura governativa che, in un periodo di "caccia alle streghe", istigata dal maccartismo americano, si accaniva particolarmente contro il cinema neorealista e contro il diffondersi di ideali o attività, anche lontanamente, di sinistra.<sup>(124)</sup> Sulla prima pagina de <<Il Messaggero>> di Roma, veniva pubblicata una sorta di lista di proscrizione in cui si accusavano i maggiori esponenti del cinema italiano di essere in buona parte comunisti. "Su quattordici principali registi cinematografici, almeno quattro sono dichiaratamente comunisti: Visconti, Monicelli, Lizzani e De Santis, mentre altri quattro, ossia De Sica, Germi, Lattuada e Antonioni sono simpatizzanti per partiti di estrema sinistra".<sup>(125)</sup> Quello che ne subì le conseguenze più dure fu indubbiamente Lizzani che era il più giovane. "Cronache di poveri amanti" venne duramente ostacolato. Arrivato miracolosamente a Cannes<sup>(126)</sup>, grazie al favore riscosso presso la critica e all'appoggio della

---

(123) AA.VV., Filmlexicon, op. cit., pp. 1055-1057

(124) LIZZANI Carlo, intervista del 28/9/95, in App. IX.1, pp.710-712

(125) anon., "Il governo ha affrontato il problema di una efficiente difesa della democrazia", Il Messaggero, 20 marzo 1954

(126) In quel periodo, la partecipazione di un film italiano ai festival internazionali non era regolata dalle commissioni organizzatrici, ma l'opera veniva scelta e accompagnata da una delegazione governativa nazionale.

commissione dei produttori<sup>(127)</sup>, "Cronache di poveri amanti" - che rischiava di prendere la Palma d'oro - venne pesantemente osteggiato da Nicola De Pirro, rappresentante del governo italiano, perché non vincessero. Nonostante tutto il film prese il Premio Internazionale.

A questo punto il governo negò il permesso di esportazione della pellicola, decretando così la morte finanziaria del film, nonché il fallimento della «Cooperativa degli Spettatori e dei Produttori Cinematografici» che lo aveva prodotto.<sup>(128)</sup>

E' da notare che in seguito a questi episodi, Lizzani rimase bloccato per quasi due anni fino alla realizzazione de "Lo svitato" che fu, come ha ammesso lo stesso regista, l'unico progetto che gli fu permesso di realizzare.

"Lo svitato", in quanto film comico, aveva la parvenza di essere un film d'evasione e comunque diverso da quelli che sembravano più affini alla vena creativa del "comunista" Lizzani e alla sua preparazione culturale, di conseguenza non venne osteggiato.

---

(127) PAVESI Edgardo, "Quando il nord e il sud si parlavano di nascosto", Cinema Nuovo, 15 luglio 1954, p.24

(128) Sull'azione censoria di Nicola De Pirro e sui veti da lui posti per questo ed altri film vedi anche: GIACCI Vittorio e VITALONE Lorenzo, "Il fantasma della libertà: o come il film debba lottare per passare dal «sogno nel cassetto» al film", in AA.VV., Il cinema italiano degli anni '50, a cura di Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1979, pp.117-131. N.B.: Nello stesso articolo apprendiamo che i film di Lizzani prodotti dalla «Cooperativa» genovese, "Achtung, banditi!" e "Cronache di poveri amanti", attesero più di cinque anni per avere il visto di esportazione per l'estero.

Credo utile soffermarsi per un attimo su uno dei progetti che vedono impegnato Lizzani fino al luglio del 1954, cioè esattamente un anno prima de "Lo svitato".

All'indomani del successo di "Cronache di poveri amanti", Lizzani ebbe "numerose proposte di lavoro"<sup>(129)</sup>. Nelle varie contrattazioni propose di "studiare la possibilità di ridurre cinematograficamente alcuni testi goldoniani:

---

(129) La Minerva Film gli offrì di realizzare un film tratto dall'opera verghiana "L'amante di Gramigna". Lizzani, interessato al problema del brigantaggio, propose un taglio consono alle proprie aspettative di impegno sociale. Ovviamente la proposta non venne accettata. Piovvero altre proposte di girare film con attori di successo italiani o stranieri, tra cui "Il ponte dei sospiri" o "I tre moschettieri". Tali proposte irritarono il senso critico del regista che non sopportava "la mentalità che domina in molti ambienti della nostra produzione" di voler "contrastare l'industria americana sul piano di una cinematografia cosmopolita, avventurosa, vacuamente romantica". Tra gli altri progetti c'erano "Cristo si è fermato ad Eboli", "Le confessioni di un italiano" e la storia della prima missione-radio italiana nel nord durante la

Il bugiardo, La locandiera, Gli innamorati"<sup>(130)</sup>. Gli sembrava legittimo proporre all'attenzione del pubblico "un autore classico che è riuscito a cogliere alcuni motivi della società settecentesca, anche se vista nei suoi difetti esteriori. Goldoni<sup>(131)</sup> poteva essere per me - disse Lizzani a Edgardo Pavesi - un invito al personaggio, uno stimolo per completare lo studio dei

---

primavera del '44. In PAVESI Edgardo, "Quando il nord e il sud...", op. cit.

(130) PAVESI Edgardo, ibidem.

(131) E' interessante notare come Gian Piero Brunetta (nel suo Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959, op. cit., pp.534-535) parli di "una possibilità di messa in scena cinematografica delle strutture del teatro goldoniano" a proposito di due film che contribuiscono alla nascita della "commedia all'italiana", come "Pane, amore e fantasia" e "Pane, amore e gelosia", "ingiustamente visti come opere che contribuiscono allo sfaldamento del neorealismo". Brunetta ci avverte che, negli anni precedenti, c'era stata una memorabile regia di Visconti della "Locandiera", e, proprio in

caratteri".<sup>(132)</sup> Ma il progetto fu bocciato perché "non commerciale".

L'anno successivo, per Lizzani, le cose cominciarono a peggiorare. I produttori, spaventati dall'ostracismo anticomunista, e dal controllo governativo democristiano sulla distribuzione, avevano paura di rischiare.

Finalmente nella primavera del 1955, Lizzani viene avvicinato da due giovani produttori che gli propongono di girare un film sulla vita di Nuvolari (già rifiutato da Pietrangeli). Si trattava di Nello Santi e di Bruno Vailati, i futuri produttori de "Lo svitato".

"Nello Santi - ricorda Lizzani - era uno strano personaggio. Era stato medaglia d'oro della Resistenza e uno dei capi del movimento Giustizia e Libertà".<sup>(133)</sup> Dopo la guerra aveva vissuto una decina di anni a Milano dove era diventato assiduo frequentatore dell'ambiente di Brera e del Piccolo Teatro, dove è probabile che abbia conosciuto Dario Fo.<sup>(134)</sup> Nel '48 aveva sposato Franca Invernizzi, figlia di uno dei proprietari della Galbani. Santi diventa così amministratore delegato della Galbani e

---

quegli anni (1953-1954), era stata messa in luce, a partire dalla critica sovietica, la modernità del mondo goldoniano. E' possibile che Lizzani, da critico e regista attento, avesse percepito questa tendenza e avesse cominciato a cercare una nuova via per una commedia italiana nel cinema, cosa che - le dichiarazioni dell'epoca lo attestano - cercherà di fare esplicitamente con "Lo svitato".

(132) PAVESI Edgardo, *ibidem*.

(133) LIZZANI Carlo, *interv.*, *cit.*, in App. IX.1, p.714

(134) SANTI Nello, *interv.*, *cit.*, in App. IX.4, p.760

con l'aiuto di un amico, Bruno Vailati, si butta nel cinema come produttore finanziario, gestendo delle piccole società di comodo come la Galatea (quella che ha prodotto "Lo svitato") e la Cinefin, o lavorando per conto della Panaria o per la Lux. Alla Lux Santi diventa amico di Riccardo Gualino, "una straordinaria figura d'imprenditore (...) amministratore, mecenate, scrittore e intellettuale antifascista".<sup>(135)</sup> Credo che questo sia stato un incontro determinante nella formazione del giovane produttore, e ritengo che anche grazie alla linea di condotta tracciata da Gualino sia potuto nascere un film come "Lo svitato".<sup>(136)</sup>

Nello Santi aveva al suo attivo il film di Renoir con Anna Magnani "La carrozza d'oro" (1952) e con Bruno Vailati il film di Folco Quilici "Sesto continente" (1954). Furono tanti i commentatori che lodarono l'iniziativa di questi giovani produttori, tra gli altri Benedetti su <<Cinema Nuovo>> mise l'accento "sull'intelligenza e sul

---

(135) BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano, Roma, Editori Riuniti, 1993, p.22

(136) A tal proposito mi sembra importante citare un passo che Gualino annota sul suo diario nel 1945 e che ne riassume il credo: "Si abbia una buona volta il coraggio di avere idee nuove, di tentare strade nuove dalle antiche, di procedere tutti sulle vie che si aprono all'umanità; coraggio di voler far risorgere dalle rovine non un'Italia impaurita che si accontenti di un po' di sole, ma un'Italia degna del posto che le compete per la sua storia, per l'umanità e il favore dei suoi abitanti". E' a questa scuola che si formeranno produttori come Luigi Rovere, Carlo Ponti, Dino De Laurentiis o Antonio Mambretti. In BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano, op. cit., p. 23

coraggio"<sup>(137)</sup> che il produttore de "Lo svitato" doveva avere per finanziare un film diverso da quelli che popolavano il panorama italiano.

Nella primavera del 1955, quindi, Lizzani è impegnato con Santi e Vailati. Per una serie di motivi, "Nuvolari" deve essere rimandato. Nel frattempo Bruno Vailati pensa di assecondare il progetto di Dario Fo e Massimo Mida.

"Lo svitato" viene messo in cantiere nell'estate di quello stesso anno.

Il regista scelto dai produttori, piace molto a Dario Fo, soprattutto per l'impegno dimostrato da Lizzani nell'affrontare certi argomenti. Di contro anche Lizzani è ben felice di compiere questo strano sodalizio che potrebbe aprirgli orizzonti nuovi. Lizzani aveva già sentito parlare del talento di Dario Fo. Infatti, nonostante fosse romano, Lizzani era molto legato all'ambiente e alla città di Milano, dove aveva avuto quello che si può definire una sorta di battesimo cinematografico lavorando nel film di De Santis. A Milano, Lizzani aveva frequentato l'ambiente dei bar intorno a Brera, e si era innamorato di quell'ambiente e di quei movimenti artistici, perché legati ad una cultura più europea. Milano sembrava molto meno provinciale di Roma.

---

(137) BENEDETTI Benedetto, "Lo svitato", Cinema Nuovo, 10 dicembre 1955, p.412

"Avevo questo ricordo seducente - mi ha detto Lizzani di Milano - perché è stato l'anno della mia formazione".<sup>(138)</sup> Nel corso della propria carriera Lizzani tornerà a Milano quasi ogni dieci anni: «sono tornato per "Banditi a Milano", per "San Babila", per "Mussolini ultimo atto"... è una coazione a ripetere. Ritorno sul luogo del delitto, ritorno sull'anno della formazione».<sup>(139)</sup>

Questo serve a capire come, contrariamente alle apparenze, il progetto dello "Svitato" non sia stato un ripiego per il regista ma una scelta vissuta e sentita. In effetti può apparire strano che un regista conosciuto come uno degli ultimi neorealisti, che non si era mai cimentato nel comico e che si era distinto con opere in chiave drammatica e storica, con una precisa impostazione politica e sociale, si sia impegnato in un progetto del genere. A Mario Scolari che gli chiedeva come mai avesse deciso di girare una pellicola comica, Lizzani rispondeva: "Non vedo l'indispensabilità di fare sempre opere del genere, ritengo invece sia necessario fare film di qualità, qualunque sia l'argomento da trattare. E d'altronde, anche se questo film ("Lo svitato", ndr) è in funzione di puro divertimento, in esso è implicita una satira, sia pur leggera, di certa stampa scandalistica".<sup>(140)</sup> A giudicare da certe reazioni

---

(138) LIZZANI Carlo, interv., cit., in App. IX.1, p.714

(139) LIZZANI Carlo, interv., cit., in App. IX.1, p.728

(140) SCOLARI Mario, "Carlo Lizzani lavora a Milano", Cinema T.S., n.156, 10 dicembre 1955, pp.1006-08

all'uscita del film, direi che la satira di questo film non era poi così leggera: Lizzani e Fo avevano ben unito le loro forze.

Lizzani non ricorda la data precisa del suo incontro con Dario Fo. Stando alle sue parole è possibile che abbia conosciuto il giovane comico attraverso Bruno Vailati in occasione de "Lo svitato". Ma non è da escludere, allo stesso tempo, che sia stata l'aiuto-regista di allora, la signora Leone, ad introdurlo nell'ambiente teatrale milanese.<sup>(141)</sup> Fu così che Lizzani andò a vedere "Il dito nell'occhio" e, per intercessione della Leone, conobbe Fo. E' singolare che egli non si ricordi di essere andato a vedere "I sani da legare". E' probabile che, come racconta Dario Fo, i due si siano conosciuti molto prima di girare "Lo svitato"<sup>(142)</sup>. Fo vuol far risalire questo incontro ai tempi in cui frequentava i famosi bar di Brera<sup>(143)</sup>, quando era ancora uno studente di architettura. Forse mediando le due versioni, si potrebbe collocare questo incontro proprio in occasione del "Dito nell'occhio", ma non lo si può affermare con certezza. Un anonimo cronista su "La domenica del corriere" della fine del 1955, e non c'è nessun altro che riporti questa notizia, dice che "il

---

(141) LIZZANI Carlo, interv., cit., in App. IX.1, pp.712-713

(142) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.834

(143) Il Bar della Titta, la Latteria Perovini, il Soldato d'Italia, erano i locali frequentati dall'entourage culturale e studentesco dell'Accademia di Brera e del Politecnico, negli anni dopo la guerra, a Milano.

primo proposito di dare vita alla vicenda comico-patetica" dello "Svitato" risale a cinque anni prima, cioè "quando Dario Fo ne parlò per la prima volta col regista Carlo Lizzani e con lo sceneggiatore Massimo Mida".<sup>(144)</sup> Sempre da questo articolo apprendiamo un curioso aneddoto sulla presunta origine dello "Svitato" da una storia che risale ai tempi in cui Fo studiava all'Accademia di Brera: "Là conobbe un povero pittore, il quale veniva mantenuto da un suo collega molto ricco. Il poveraccio, ogni mattina, per una tacita intesa con il suo mecenate, ne indossava gli abiti eleganti e scendeva nella via per pavoneggiarsi un poco. Rincasava prima che il ricco uscisse e gli restituiva gli abiti, pago di quegli attimi di illusione, nei quali forse si era sentito egli stesso ricco e felice".<sup>(145)</sup>

Questa è chiaramente una delle tante storie estemporanee che Fo inventava al momento, soprattutto ad uso e consumo dei giornalisti.

Lizzani con "Lo svitato" cercava una "strada più decorosa per il film comico italiano"<sup>(146)</sup>, ormai diventato sinonimo di romano o napoletano. "Aveva scelto la via neo-classica, nel senso di rinnovare e aggiornare certe gags ridoliniane e charlottiane ormai entrate nella storia

---

(144) anon., "Lo svitato", La domenica del corriere, 2 dicembre 1955

(145) Ibidem.

(146) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", Cinema T.S., n.163, 1 aprile 1956, pp.115-116

del cinema".<sup>(147)</sup> La ricerca di un nuovo linguaggio viene messa in risalto in tutte le interviste. Quasi tutti i commentatori sono unanimi nel riconoscere questo sforzo, alcuni, addirittura, salutano l'avvento de "Lo svitato" come "l'inaugurazione" di un nuovo genere.<sup>(148)</sup>

Alla fine degli anni '40, dopo il periodo di splendore del primo neorealismo, il cinema italiano entra in crisi. Il vuoto legislativo che non consente il serio sviluppo di un'industria cinematografica italiana, si protrae anche dopo l'intervento di una legge richiesto da più parti. Con la legge del 1949 si ha un contraccolpo che dal 1950 in poi "scatena la corsa all'oro del cinema".<sup>(149)</sup> Nonostante la legge del '49 non portasse reali modifiche alle vigenti disposizioni riguardo il nulla osta per la proiezione in pubblico e per l'esportazione dei film, "l'industria, priva di idee organiche e cresciuta in fretta, si impossessa della forma neorealistica e la volgarizza".<sup>(150)</sup> Secondo Lizzani, dopo il '52 esploderà tutto un cinema popolaresco, macchiettistico e dialettale che deriva dal recupero di frammenti bozzettistici già emersi nel cinema italiano degli anni trenta, riciclati dal neorealismo e tornati in circolo. Su questa strada -

---

(147) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", cit., p.115

(148) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo inaugura un genere comico italiano", L'Unità, 3 marzo 1956

(149) BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano, op. cit., p.490

(150) LIZZANI Carlo, Il cinema italiano..., op. cit., p. 152

scrive Lizzani - nasce un altro fenomeno nuovo del cinema italiano del dopoguerra: il divismo popolaresco, "saporito delle nostre maggiorate fisiche".<sup>(151)</sup> Il decennio che va dal 1949 al 1959 è un periodo molto particolare, si potrebbe dire di transizione. E' il periodo che vede il passaggio dal neorealismo al realismo, la nascita della commedia all'italiana, l'ascesa incontrastata di due grandi autori del cinema italiano: Fellini e Antonioni. Gli anni '50 registrano un massiccio fenomeno di esordi registici: Antonioni, Lizzani, Fellini e Curzio Malaparte nel 1950-51; Pietro Nelli, Dino Risi, Antonio Pietrangeli, Mauro Bolognini e Gianni Puccini dal '52 al '54; Valerio Zurlini, Francesco Maselli, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi e Franco Zeffirelli dal '55 al '58. Altri se ne potrebbero aggiungere, ma sarebbe inutile perché la maggior parte dei nomi rimane sconosciuta. Il mercato sembra in piena espansione. Nonostante l'ottimismo apparente, gli anni cinquanta sono segnati da quelli che Renzo Renzi definisce "i film della crisi", film che <<sono lo specchio di un mondo dove i sogni vengono regolarmente infranti, dove si resta quelli che si è, nonostante i tentativi di rivolta, profondi e legittimi, per umanissime aspirazioni, un mondo dove si è sconfitti dai fatti e si vince soltanto sul piano della coscienza: cioè, in parole povere, dove si impara a "inghiottire" una

---

(151) LIZZANI Carlo, Il cinema italiano..., op. cit., p. 153

amarissima realtà>>.<sup>(152)</sup> I film che a Renzi sembrano riflettere meglio quegli anni sono "Le notti di Cabiria" (Fellini, 1957), "Le notti bianche" (Visconti, 1957), "Il grido" (Antonioni, 1957), "I sogni nel cassetto" (Castellani, 1957). A questi Micciché aggiunge il Lizzani di "Lo svitato" (1956) e di "Esterina" (1958), il Maselli di "La donna del giorno" (1957), il Rossi di "Morte di un amico" (1959).<sup>(153)</sup> I film della crisi sono caratterizzati per Micciché dalla "percezione del mondo come inafferrabile <<alterità>> e la visione dell'individuo come tragica monade".<sup>(154)</sup> Ma oltre ad essere indici della crisi di "oggettività" del neorealismo, rappresentano anche la reazione ai mutamenti in corso nella società italiana che si avviava verso l'industrializzazione completa, il "miracolo economico", nuovi equilibri politici e nuove tendenze culturali.

Secondo Micciché, dopo la fine del neorealismo (da lui collocata tra il 1952-1953), il cinema italiano non ha più avuto un movimento di comuni poetiche, se non al livello del "più basso prodotto di consumo, o nella migliore delle ipotesi, del cosiddetto cinema medio":<sup>(155)</sup> essenzialmente la "commedia all'italiana", nata dall'ibridazione dei

---

(152) RENZI Renzo, "I quattro della crisi", Cinema Nuovo, n.116, 1957; citato in LIZZANI, Il cinema italiano..., op. cit., p.241

(153) MICCICHE' Lino, Il cinema italiano degli anni '60, Padova-Venezia, Marsilio, 1975, pp. 19-20

(154) MICCICHE' Lino, Il cinema italiano ..., op. cit., p. 19

(155) MICCICHE' Lino, Il cinema italiano ..., op. cit., p.15

generi e dalla "cristallizzazione" del neorealismo degenerato in manierismo e ridotto a "bozzetto".<sup>(156)</sup>

Negli anni cinquanta due sono i filoni, derivati direttamente dal neorealismo, che riscuotono i maggiori favori da parte delle platee: il cosiddetto "neorealismo popolare", che ha avuto Matarazzo come capofila, e il cosiddetto "neorealismo rosa", i cui film più emblematici sono "Pane, amore e fantasia" di Comencini e "Poveri ma belli" di Risi.<sup>(157)</sup> Accanto a questi campeggiavano anche altri filoni come il "mitologico" e il "comico". Quest'ultimo ebbe grande diffusione negli anni cinquanta, e vide primeggiare l'astro di Totò.

Nonostante le intenzioni puramente commerciali, i film di Totò portano con sé una carica liberatoria e trasgressiva estranea alla maggior parte dei film dell'epoca. La portata ideologica sottesa ai nuovi filoni porta con sé "l'implicito consiglio a non mettere in discussione l'etica corrente e gli istituti che socialmente la legittimano".<sup>(158)</sup> Il cinema degli anni cinquanta è caratterizzato dalla repressione sessuale, dalla condanna dell'adulterio, dalla glorificazione del matrimonio, dalla fissazione della donna nei suoi ruoli tradizionali.

Il genere commedia, negli anni cinquanta non ben definibile, nasce dalla confusione e dalla intersezione di

---

(156) MICCICHE' Lino, Il cinema italiano ..., op. cit.

(157) TORRI Bruno, "Cinema e film negli anni cinquanta", in AA.VV., Il cinema italiano degli anni '50, op. cit., p.41

(158) TORRI Bruno, "Cinema e film negli anni cinquanta", op. cit., p.40

diverse forme di spettacolo: la rivista, il teatro dialettale, l'avanspettacolo. Una sorta di "contenitore" in cui si raccoglie ogni modalità di espressione culturale definibile "popolare". E' circoscrivibile parzialmente tra il "melodramma" e il "comico", ma comprende numerosi filoni: neorealismo popolare, neorealismo rosa, la farsa, i film cantati, il filone napoletano, il film a episodi. (159)

Lizzani con "Lo svitato" voleva "uscire dalla immediatezza cronachistica" che aveva caratterizzato il neorealismo di maniera per cercare un linguaggio nuovo, "quasi opposto, della pantomima, della visualità (...) senza, però, tradire il sapore dell'epoca". (160) "Lo svitato" era un film che si riagganciava al neorealismo per vari motivi: dalla descrizione degli ambienti all'uso di attori non cinematografici. In questo senso, il fatto che Lizzani avesse usato, anziché attori presi dalla strada, attori di teatro, costituisce una vivificazione dei principi neorealistici.

Il film portava con sé una buona dose di novità. Innanzitutto era incentrato su un "attore assolutamente

---

(159) CASSETTI Francesco, GHEZZI Enrico e MAGRELLI Enrico, "Appunti sulla commedia italiana degli anni cinquanta", in AA.VV., Il cinema italiano degli anni '50, op. cit., pp. 178-190

(160) LIZZANI Carlo, interv., cit., in App. IX.1, p.712

anomalo".<sup>(161)</sup> La comicità di Dario Fo apparteneva, contrariamente alla norma, alla sfera culturale del nord Italia, ad una scuola di pantomima di tipo francese. La formazione attoriale di Fo era legata alla rivista come la maggior parte dei comici di allora, ma si trattava di una rivista singolare, uniformata allo stile del mimo francese Jacques Lecoq. Lecoq, all'epoca sconosciuto in Italia, era stato maestro di Fo per due anni, in occasione delle messe in scena de "Il dito nell'occhio" e "I sani da legare".

"Lo svitato" nasceva, quindi, in un'aura di sperimentazione: non esclusivamente dalla consueta cultura dell'avanspettacolo, ma anche dalla cultura francese della pantomima mescolata agli elementi caratteristici della comicità di Fo: atmosfera surrealista, gusto per il grottesco, tendenza all'iperbole e al paradosso. La stessa carica surreale che aveva in Italia una solida tradizione in Petrolini, Rascel e Totò, e, in campo letterario, primo su tutti Zavattini.

Le aspettative per "Lo svitato" erano grandi. Lo dimostra l'attenzione che <<Cinema Nuovo>> aveva dato a questo film: oltre ad articoli entusiastici sulla lavorazione, la rivista aveva dedicato allo "Svitato" addirittura la copertina del 25 ottobre 1955. Innanzitutto le attenzioni erano concentrate su Lizzani, un regista molto apprezzato sia per la qualità del film di esordio (abbiamo ricordato il clamore che suscitò "Cronache di poveri amanti") che per la serietà con cui aveva affrontato tematiche

---

(161) LIZZANI Carlo, interv., cit., in App. IX.1, p.709

storico-sociali. In secondo luogo, grande interesse avevano suscitato le prove precedenti di Dario Fo nelle due riviste con i "dritti" (<<Cinema Nuovo>> aveva dedicato vari articoli all'argomento, nonostante non si trattasse di cinema). Grande rilievo era stato dato al coraggio avuto da Fo, Parenti e Durano nell'affrontare argomenti impensabili per l'epoca con un'acuta satira politica. Terzo motivo risiedeva nell'ambizione degli autori di tracciare una via nuova per il cinema comico italiano, cosa che ovviamente <<Cinema Nuovo>> non poteva che apprezzare. La rivista <<Cinema>>, quotidiani come <<Il Tempo>>, settimanali come <<L'Europeo>> o <<La domenica del corriere>>, avevano salutato positivamente l'avvento di questo film.

Anche lo spostamento d'attenzione dall'area centro-meridionale, che aveva monopolizzato il cinema italiano, al settentrione, era argomentazione gradita ai critici. Per Vittorio Bonicelli, che scriveva dello "Svitato" su <<Tempo>>, "il fatto di averlo ideato e creato in una città come Milano, apparentemente così lontana dall'ombelico (pieno di polvere) del cinema italiano, ha un sottile significato polemico".<sup>(162)</sup> Sempre Bonicelli riportava le intenzioni non dialettali degli autori dello "Svitato". Girare a Milano significava liberare questo film dai modi e dalle forme del dialetto romano o napoletano che imperavano nel cinema comico

---

(162) BONICELLI Vittorio, "Per bene di Dario Fo", Tempo, 5 dicembre 1955

italiano. Aggiungeva Lizzani nello stesso articolo: «Ho sempre cercato di raggiungere un dialogo italiano; e voler fare un film a Milano è stato per me un volermi forzare a conseguirlo».(163)

L'inizio della lavorazione è annunciato per il 10 ottobre 1955, la durata della riprese è di nove settimane.

L'uscita del film, inizialmente preventivata per il 19 marzo(164), avviene il 2 marzo 1956. Nonostante le aspettative, il film si rivelò un fallimento, anche se non mancarono giudizi positivi. Ugo Casiraghi su «L'Unità» riconobbe agli sceneggiatori il "grande merito" di non aver concesso niente alla volgarità dei dialoghi da "botta e risposta" dei film comici di allora e mise l'accento sul "significato di rottura e di rinnovamento che l'esperienza (poteva) segnare nel panorama ormai stagnante del cinema italiano".(165) Paolo Gobetti, sulla pagina torinese de «L'Unità», notava che nonostante qualche "cedimento" nella costruzione, si trattava di "una delle opere più interessanti degli ultimi tempi".(166) Secondo Gobetti Lizzani era riuscito a portare nel genere comico la ricchezza tematica del neorealismo, anche se sotto forma di satira, facendo "in modo più cosciente ed efficace"

---

(163) BONICELLI Vittorio, "Per bene di Dario Fo", ibidem.

(164) SCOLARI Mario, "Carlo Lizzani lavora a Milano", Cinema T.S., 10 dicembre 1955, p. 1008

(165) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo inaugura un genere comico italiano", L'Unità, 3 marzo 1956

(166) GOBETTI Paolo, "Un personaggio del nostro tempo: Lo svitato", L'Unità, (Torino), 3 marzo 1956

quello che aveva fatto Monicelli con Totò. Su <<Sport e Ricreazione>>, "Lo svitato" veniva definito "il film comico più bello del dopoguerra italiano".<sup>(167)</sup> Oltre al riconoscimento di aver vivificato le vecchie comiche del cinema muto, di aver eguagliato Mac Sennett, Ridolini, Buster Keaton e Tati, questo film è stato quasi unanimemente lodato per il dialogo, definito da Gladis Gloves su <<Controluce>> "il capolavoro di questo filmetto (...) raccolta fiorita del seme gettato dai Gobbi".<sup>(168)</sup> Nonostante tutto le critiche negative furono moltissime e il film non incassò a sufficienza, neanche per coprire le spese di produzione che erano state volontariamente contenute. "Lo svitato", infatti, rientrava nei progetti di produrre film a basso costo secondo una proposta di politica economico-culturale lanciata da <<Cinema Nuovo>> e accolta con favore da alcuni esponenti "illuminati" del mondo del cinema italiano, tra cui Lizzani, Pietrangeli, Amidei, De Santis e Sonego tra gli sceneggiatori e i registi e Bordogni, Cristaldi e Guarini tra i produttori. La proposta era quella di creare, anche nell'industria cinematografica, una "sezione ricerche" con lo scopo di mettere a punto dei prototipi.<sup>(169)</sup>

---

(167) a.d., "Lo svitato", Sport e Ricreazione, 6 marzo 1956

(168) GLOVES Gladis, "Lo svitato", Controluce, 25 marzo 1956

(169) GANDIN Michele, "Film a basso costo", Cinema Nuovo, n. 69, 25 ottobre 1955. N.B.: La campagna per il film a basso costo era iniziata nel n.50 ed era proseguita nei nn. 58, 69, 72.

"Lo svitato" era costato un centinaio di milioni<sup>(170)</sup>, ma ne aveva incassati solo sessantotto.<sup>(171)</sup>

Le critiche al film puntavano il dito principalmente sull'intromissione del teatro di rivista, "le macchiette"<sup>(172)</sup> di Parenti e Bonucci, sull'inadeguatezza del regista nel campo del comico e di Dario Fo nel cinema, e l'insensatezza del gioco satirico sul giornalismo che Bonicelli definisce "descrizione rozzamente realistica di un'allucinazione".<sup>(173)</sup> Su <<Il travaso>>, il film viene accostato a Jerry Lewis de "Il nipote picchiatello" dicendo che la settimana cinematografica presa in considerazione era passata "all'insegna della demenza, della aberrazione, della incoerenza".<sup>(174)</sup> "Lo svitato" appariva come una "brutta copia dei film di Tati, con reminiscenze di Ridolini, Ben Turpin, Buster Keaton e Tino Scotti".<sup>(175)</sup> L'anonimo cronista continuava emettendo una diagnosi: idiotismo per Jerry Lewis e lipemania, ovvero follia malinconica per Dario Fo.

La satira del giornalismo non piacque neanche ai redattori del <<Corriere Lombardo>> che "giuravano che in nessun giornale accadono cose anche lontanamente simili a quelle

---

(170) SANTI Nello, interv., cit., in App. IX.4, p.754

(171) CHITI Roberto e POPPI Roberto, I film, op. cit., p. 352

(172) BONICELLI Vittorio, "Achille ruba cani", Tempo, 15 marzo 1956

(173) BONICELLI Vittorio, "Achille ruba cani", op. cit.

(174) anon., "Io non sono un alienista", Il travaso, 11 marzo 1956

(175) anon., "Io non sono un alienista", op. cit.

che succedono nella redazione de L'Intransigente".<sup>(176)</sup>  
Corrado Terzi su <<Avanti!>> mette a confronto "Lo  
svitato" con film come "L'affaire est dans le sac" dei  
fratelli Pierre e Jacques Prévert, con alcune pellicole  
dei fratelli Marx e i personaggi creati da Tati, ma  
individua nel nostro film un errore irrimediabile nella  
struttura del racconto, nella scelta del tono complessivo.  
"Il carattere eccezionale del protagonista - sostiene  
Terzi - avrebbe avuto il giusto risalto (...) se tutto il  
resto, ambienti e personaggi fossero stati tenuti su un  
altro piano, sul piano della realtà"<sup>(177)</sup> anziché essere  
svitati come il protagonista, errore, questo, che Tati  
aveva appunto evitato in "Les vacances de Monsieur Hulot".  
La critica peggiore arrivò da Lino Micciché sulle colonne  
di <<Cinema>>, il quale salvò da questa fallimentare  
impresa solo il regista nelle "pause sentimentali" del  
racconto dove si ritrovava il Lizzani, "seppur  
annebbiato", di "Cronache di poveri amanti".<sup>(178)</sup> Dario  
Fo, secondo Micciché, era "un elemento pericoloso (...)   
bisognoso del soccorso del proprio pubblico", ovviamente  
un pubblico selezionato, "ben disposto a sorridere alle  
satire del Dito nell'occhio e dei Sani da legare".<sup>(179)</sup>

---

(176) anon., "Giornalismo ma per ridere", Corriere Lombardo, 3 marzo  
1956

(177) TERZI Corrado, "Lo svitato di Carlo Lizzani", Avanti!, 3 marzo  
1956

(178) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", Cinema T.S., n.163, 1 aprile  
1956, pp.115-116

(179) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", op. cit.

"Lo svitato" era stato un esperimento completamente fallito che aveva "deluso senza neppure riuscire ad additare <<nuove strade>> per una più seria produzione italiana di film divertenti".<sup>(180)</sup>

Gian Luigi Rondi sulla cattolica <<Rivista del cinematografo>>, aveva definito "Lo svitato" come una "film pieno di errori, di ingenuità e di ripetizioni quasi antologiche", ma almeno gli aveva riconosciuto "un desiderio di innovazione, un sapore di esperimento, un gusto - anche se sofisticato - di rimodernamento".<sup>(181)</sup> Oltre a riconoscere allo "svitato" lo sforzo di "rompere gli schemi", Rondi ne lodava la "fertilità di trovate, una gustosità dei dialoghi e una coloritura di caratteri certamente insoliti nella maggior parte dei film italiani" da non confondere con i "luoghi comuni e le grasse allusioni delle pochades dell'ultimo Blasetti".<sup>(182)</sup> Il "giudizio morale" posto come sempre nella <<Rivista del cinematografo>> a piè di pagina recitava: "per adulti". Questa era una delle forme di censura che i cattolici esercitavano nel cinema, e che spesso riusciva a modificare l'esito di un film. Basti pensare che la "Guida" del Centro Cattolico Cinematografico era destinata "all'esercizio cinematografico, ai gestori delle sale cinematografiche, ai rev.mi Parroci, alle Associazioni

---

(180) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", op. cit.

(181) RONDI Gian Luigi, "Lo svitato", Rivista del cinematografo, n.4, aprile 1956, pp. 26-27

(182) RONDI Gian Luigi, "Lo svitato", op. cit.

cattoliche e alle famiglie cristiane" perché potessero "scegliere gli spettacoli con sano criterio morale".<sup>(183)</sup> Alla fine dell'anno, la rivista cattolica liquidava definitivamente il film di Lizzani definendolo come del tutto negativo e "infelicissimo connubio stilistico mancante di humour e di ritmo, sciatto e senza gusto".<sup>(184)</sup>

In attesa dell'anteprima dello "Svitato" Fo aveva annunciato al <<Corriere Lombardo>> che sarebbe tornato, dopo qualche mese, a Luino (paese in cui aveva passato l'infanzia e la giovinezza) per dare il primo colpo di manovella di un suo nuovo film: "I mezz ratt" (i pipistrelli).<sup>(185)</sup> Ma di questo progetto non è rimasta traccia, se non nei racconti dei fabulatori del lago, dove i "mezz ratt" sono i contrabbandieri del suo paese natio, Porto Valtravaglia, personaggi notturni come "I pipistrelli" di Fo.

Dopo il fallimento dello "Svitato", Fo tornerà a lavorare con Pietrangeli. L'esperienza con Lizzani lascerà un segno negativo nel nostro autore che nel giro di un paio d'anni deciderà di tornare definitivamente al Teatro.

---

(183) AA.VV., Guida cinematografica 1934-1962, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963

(184) GHELLI Nino, "Non arte del 1956", Rivista del cinematografo, n.12, dicembre 1956, pp.10-11

(185) anon., "Lo svitato in anteprima al Sociale di Luino", Corriere Lombardo, 28 febbraio 1956

## II - UNA PARENTESI MILANESE: "LO SVITATO".

### II.1 - Genesi del lavoro: analisi del processo creativo dal soggetto originario al trattamento cinematografico. Varianti e costanti.

L'idea de "Lo svitato" nasce da un'osservazione molto attenta della realtà, sia della vita quotidiana che delle istanze culturali.

L'esperienza con "i dritti", le relazioni con Strehler, l'incontro con Lecoq<sup>(1)</sup> e i contatti con la cultura Francese, avevano giocato un ruolo fondamentale nella formazione del giovane Fo.<sup>(2)</sup> La poetica e l'insegnamento di Lecoq portavano con sé proprio l'attenzione alla vita

---

(1) Jacques Lecoq, che aveva cominciato a lavorare in teatro nel '45 a Grenoble con la Compagnie des Comédiens di Jean Dasté, e aveva poi proseguito nel '48 con il Teatro Universitario di Padova, nel 1951 era entrato come insegnante alla Scuola, appena aperta, del Piccolo Teatro di Milano. In DE MARINIS Marco, Mimo e mimi, Firenze-Milano, La Casa Usher, 1980, p.61

(2) "Io avevo una cultura teatrale e cinematografica molto legata alla Francia. Da ragazzo, appena ho potuto, sono andato a studiare e lavorare in Francia, e ho visto nascere il primo cabaret francese. Ero legato ai vari... De Funes, per esempio, lo conoscevo personalmente, ho visto uno dei suoi primi lavori, "A les belles baccantes", che era famosissimo... Quindi ero legato a questa cultura, a questi ritmi, a questi paradossi..." in FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.833

quotidiana come strumento creativo, stimolo per l'immaginazione e il lavoro dell'attore.<sup>(3)</sup>

Secondo Chiara Valentini, Dario Fo, nel mettere a punto "Lo svitato", "ha senz'altro in testa la giornata milanese di Sani da legare".<sup>(4)</sup> L'idea - aggiunge Fo - nasce su "tutta la cultura assimilata in quel tempo. A voler andare dentro a vedere, c'è anche il teatro milanese, il "Te coppa", questa idea del successo, della balla enorme raccontata, della truffa ad ogni costo, del gioco del paradosso, della metafisica, di tutto il teatro milanese. Una situazione molto milanese con proiezione di una cultura europea, francese... c'è Max Linder, Keaton, i russi anche..."<sup>(5)</sup>

Il progetto risente, quindi, di altre influenze: "Cechov degli atti unici o delle novelle umoristiche era un grosso terreno di coltura in quel periodo"<sup>(6)</sup>, Zavattini, un modello per molti. In ambito cinematografico i classici delle comiche del cinema muto, Chaplin, Keaton, Tati.<sup>(7)</sup>

Nel 1953 Tati, diventato famoso con "Giorno di festa" nel 1949, crea il personaggio di Hulot, che porta con sé "una

---

(3) G. MOUNIN, "Il mimo contemporaneo" (1970), trad.it. in Introduzione alla semiologia, Milano, Ubaldini, 1972, pp.166-175; riportato in DE MARINIS Marco (a cura di), Mimo e mimi, op.cit., p.62

(4) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.52

(5) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.837

(6) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.721

(7) Cfr.: FO Dario, interv., cit., App. IX.12, pp.830-838; LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, pp.708-732; SANTI Nello, interv., cit., App. IX.4, pp.752-762

gradevole polemica di costume alla maniera borghese".<sup>(8)</sup>  
Nella primavera dell'anno successivo, Tati si trova in Italia per "recitare alla televisione di Milano".<sup>(9)</sup> Nel 1954 viene riproposto, a vent'anni dalla sua prima uscita, il film di Chaplin, "Tempi moderni" (1936), che riscuote un "grandissimo successo".<sup>(10)</sup> I primi giorni di agosto del 1955 viene "proiettata a Bordighera una selezione di film umoristici (o meglio comici), da Méliès a Max Linder, da Stan Laurel a Mack Sennett, da Buster Keaton a Tati".<sup>(11)</sup>

La sceneggiatura de "Lo svitato" porta le firme di sei autori: Dario Fo, Fulvio Fo, Augusto Frassinetti, Carlo Lizzani, Massimo Mida e Bruno Vailati.

Secondo Chiara Valentini, "il lavoro di sceneggiatura viene fatto e rifatto moltissime volte, nel tentativo di accontentare esigenze diverse".<sup>(12)</sup> Nei ricordi di Lizzani, invece, il processo creativo per questo film non è così travagliato: "di fronte all'invenzione, ho dato

---

(8) BONICELLI Vittorio, "Chaplin non mi fa ridere, mi fa ridere Tati", Cinema Nuovo, n.56, 10 maggio 1955, pp.378-379

(9) BONICELLI Vittorio, "Chaplin non mi fa ridere...", cit., p.378

(10) GALLO Mario, "Il potere della macchina", Cinema Nuovo, n.53, 25 febbraio 1955, pp. 128-130

(11) MACCARIO Angelo, "Comiche sulla spiaggia", Cinema Nuovo, n.66, 10 settembre 1955, p.191

(12) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.52

mandato a Fo e a Massimo Mida, che era il mio sceneggiatore di fiducia".<sup>(13)</sup>

"La tecnica cinematografica - racconta Lizzani - è di Massimo Mida, l'invenzione del personaggio deve essere, chiaramente, stata di Fo".<sup>(14)</sup> L'andamento sentimentale della storia, secondo Fo e Lizzani, è stato suggerito e voluto dalla produzione, probabilmente perché si pensava di assecondare i gusti del pubblico, da sempre abituato a legarsi alle vicende sentimentali del protagonista.<sup>(15)</sup>

A testimonianza di questo processo creativo, rimangono tre testi dattiloscritti conservati nell'archivio di Franca Rame e Dario Fo a Milano.

Si tratta di un soggetto "ispirato" a Cechov, firmato da Dario Fo e Massimo Mida; un soggetto "cinematografico" firmato sempre da Fo e Mida; e un trattamento cinematografico firmato da Dario Fo, Augusto Frassinetti, Carlo Lizzani e Massimo Mida. Secondo Lizzani, questi tre documenti possono essere considerati, anche se in maniera approssimativa, già stesure diverse della sceneggiatura.<sup>(16)</sup> Il lavoro - racconta Lizzani - era stato fatto in maniera meticolosa. Dario Fo che era il principale creatore e motore della storia, a volte,

---

(13) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.717

(14) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.718

(15) Cfr.: LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.721 e FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.836

(16) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, pp.725-726

esemplificava, recitando, le soluzioni proposte.<sup>(17)</sup>  
Alcune soluzioni nascevano anche in fase di sopralluogo,  
cosa che Lizzani e Fo avevano fatto insieme, alla ricerca  
di una Milano inedita.<sup>(18)</sup> Ma al momento di girare, la  
sceneggiatura era alla sua versione definitiva, dato che -  
spiega Lizzani - la comicità è fatta di meccanismi che non  
possono essere improvvisati.<sup>(19)</sup>

---

(17) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.725

(18) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.722

(19) LIZZANI Carlo, interv., cit., ibidem.

II.1.1 - Il soggetto: da Cechov alla parodia del film noir. (20)

Il soggetto de "Lo svitato" è costituito da due parti. Nella prima vengono presentati i personaggi, dando grande spazio, ovviamente, a quello del protagonista, Achille.

Nella seconda parte viene illustrata la vicenda che, ricalcando in maniera abbastanza fedele "Il vendicatore" (21) (una delle novelle umoristiche di Cechov), mescola al dramma borghese dell'adulterio la parodia del film noir francese e gangster americano.

In questa prima fase, il progetto è pensato non per Milano, ma per Roma, anche se Fo continua a riferirsi a situazioni milanesi.

"Svitato" - recita inizialmente il soggetto - "si dice di un tipo un po' matto. Di quei tipi cioè che, all'inconsueto modo di esprimersi e di muoversi, uniscono una fantastica interpretazione delle cose". (22) Questa è la caratteristica principale di Achille; questa è probabilmente la sintesi dell'idea iniziale, che Fo riesce a mantenere fino alla realizzazione del film; e su questa

---

(20) "Lo svitato", soggetto di Dario Fo e Massimo Mida ispirato al racconto "Il vendicatore" di Anton Cechov", dattiloscritto originale (per gentile concessione dell'autore), reperibile nell'Archivio del C.T.R.F. (Compagnia Teatrale Rame-Fo) a Milano, collocato nella cartella n.6, datata a penna 1955, in App. I, pp.1-7

(21) CECOV Anton, "Il vendicatore", in Novelle umoristiche, a cura di Salvo Mastellone, Milano, Mastellone Editore, 1951, pp.41-50

(22) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.2

idea Mida e Fo cercheranno di costruire una vicenda, una storia.

Forse per motivi di verosimiglianza, o per seguire una poetica - quella del neorealismo - i due autori hanno bisogno di specificare: "di questi <svitati> ognuno di noi ha avuto modo di conoscerne: a scuola, al servizio militare, e magari ne abbiamo anche tra i nostri parenti più stretti".<sup>(23)</sup> Come a sottolineare che si tratta di una "ricerca sul campo", viene specificata la volontà di non farne una "macchietta", ma di tirare fuori il "lato umano della loro personalità".<sup>(24)</sup>

Che il personaggio nasca sulla scia delle riviste con i "dritti", appare evidente se consideriamo gli elementi del racconto: l'ambiente dei giornali, il cinema inteso come cinefilia o come parodia di generi (noir, gangster e poliziesco), la città con i suoi tram, la famiglia piccolo-borghese e il personaggio dell'impiegato, marito succube di sua moglie.<sup>(25)</sup>

"Alto, lungo, dinoccolato, svitato anche nella persona, più che indossare gli abiti, li porta in giro". I primi tre aggettivi sono spesso usati per definire l'attore Dario Fo<sup>(26)</sup>, ma sono anche le caratteristiche di altri

---

(23) "Lo svitato", soggetto, cit., App. I, p.2

(24) "Lo svitato", soggetto, cit., App. I, p.2

(25) Cfr.: "Il dito nell'occhio", cit., e "I sani da legare", cit.

(26) anon., "Lo svitato", Cinema Nuovo, n.69, 25 ottobre 1955, p.307

personaggi costruiti da Fo, basti ricordare la descrizione di Severino ne "Le chiacchierate".<sup>(27)</sup>

Achille, un "tirapiedi" di redazione, lavora in un giornale della sera. Ama il cinema e gli piace correre<sup>(28)</sup>: "anche un tram nella sua immaginazione diventa un competitore: lo insegue, lo raggiunge e lo batte sul traguardo".

Un elemento che sfumerà nelle varie stesure è "la grande ambizione" di Achille di "diventare un giorno il titolare della critica cinematografica del giornale".<sup>(29)</sup> Achille nel film - conferma Lizzani - non è un ambizioso, poiché le sue caratteristiche sono quelle dell'ingenuità e del candore, ma raccoglie inconsciamente e "anticipa, immerso nella sua epoca, l'ideologia del consumismo".<sup>(30)</sup>

"Di solito Achille non fa niente per apparire diverso da quello che è"<sup>(31)</sup>, ma quando incontra una donna, si atteggia a personaggio vissuto per mascherare la propria timidezza.

"Contrasta" con lui Gigi, un "dritto", proprietario di uno strano garage in periferia. Grosso e grossolano, non certo

---

(27) Cfr.: "Le chiacchierate", cit., in App. IV, p.93

(28) Il cinema e il podismo sono le passioni che Dario Fo ha in comune ad Achille; cfr.: FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.834

(29) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.3

(30) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, pp.712-713

(31) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.3

colto, a suo agio in ogni circostanza, dispensa pacche sulle spalle a chiunque, se potesse, anche al Papa.<sup>(32)</sup>

Poche massime ben precise fanno il suo bagaglio spirituale: <<Le donne sono come galline, più piume hanno più grana mangiano>>, o, ancora: <<Non tutto si può comprare col denaro, ma è sicuro che quando uno ha denaro, quel che non può comprare glielo regalano>>.<sup>(33)</sup>

La descrizione di Gigi e soprattutto il linguaggio attribuitogli, fanno pensare più alla parodia di un gangster americano che a un bullo della periferia romana, coerentemente, per altro, all'idea sviluppata nel finale. L'ultima ragazza di Gigi, è Daina, "una bellona, ex mannequin". Nonostante le apparenze, Daina è "una creatura sensibile (...) la commozione in lei procura fortissimi stimoli all'appetito, attenuati ogni volta da panini imbottiti".<sup>(34)</sup>

Elena è il grande amore di Achille. Il loro incontro avviene nella palestra "Guardabassi", dove lei si sta preparando all'esame di abilitazione per l'insegnamento di educazione fisica.

Elena è presentata inizialmente come una figura angelica, appesa a testa in giù ad un trapezio, con una "calzamaglia

---

(32) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.3

(33) "Lo svitato", soggetto, ibidem.

(34) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.4

bianchissima e attillata" e "movenze da ballerina dell'opera".

Il suo carattere falsamente sensibile e ispirato viene subito smascherato da una serie di "dice": "dice" che avrebbe voluto vivere nell'800; "dice" che il suo ideale è un uomo sensibile e pieno di entusiasmo; in realtà sa tutto "sui redditi di ogni giovane disponibile".<sup>(35)</sup>

Così, Elena sposa Achille per la carriera da lui esageratamente prospettata. Come nelle migliori tradizioni del costume borghese, Elena prende Gigi come amante.

E' in questo momento che la metafora dell'angelo-rovesciato prende forma di realtà.

Come conclusione, viene presentata tutta una carrellata di macchiette, col pretesto di introdurre la famiglia di Elena: una tipica famiglia piccolo-borghese con la madre che piange ad ogni occasione, il padre appassionato di Wagner, e una miriade di fratellini e cuginetti che popolano la casa.

L'inizio della storia ci fa vedere Achille già innamorato. Le sue "esplosioni" di gioia, che suscitano ovunque "stupore e ilarità", vengono mitigate, fino a scomparire con l'avvento del matrimonio, dalla "personalità romantico-pratica di Elena".<sup>(36)</sup>

---

(35) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.4

(36) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.5

Achille da sposato è un "comune impiegato": in ufficio porta le sopramaniche, in casa le pantofole. "E' un normale avvitato".<sup>(37)</sup>

Elena e Gigi si incontrano spesso. La prova del tradimento sconvolge Achille che va in un'armeria per "acquistare una rivoltella" e "vendicare l'oltraggio col sangue", ma ne esce con una "reticella per pescare".<sup>(38)</sup>

All'interno del negozio Achille, con una serie di sogni ad occhi aperti in stile gangsteristico, capisce la sua vera natura e decide di tornare ad essere uno svitato.

Riportiamo di seguito una piccola sinossi delle azioni descritte nel soggetto, ricordando che l'esposizione di questa prima stesura è letteraria, non riporta, cioè, gli avvenimenti in maniera schematica, di conseguenza i numeri sotto indicati non corrispondono ad alcuna divisione del testo.

- 1 - Achille è innamorato. Si comporta da "svitato".
- 2 - Da sposato, Achille è un comune impiegato. E' un normale "avvitato".
- 3 - Scoperta del tradimento. "Ira di Achille".
- 4 - Sete di vendetta. Achille si reca in Armeria.
- 5 - Immaginazione: Achille, come Jean Gabin, uccide la moglie. Pensando ai trent'anni di reclusione, esclude questa idea.
- 6 - Il commesso continua a mostrare armi.

---

(37) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.5

(38) "Lo svitato", ibidem

- 7 - Immaginazione: Achille uccide se stesso e l'amante di lei. Ai funerali la moglie non sa quale feretro seguire e sviene, i parenti e gli amici seguono quello di Gigi.
- 8 - Il commesso mostra una "machine pistole".
- 9 - Immaginazione: Achille, come nei film gangster, compie inseguimenti e sparatorie. Alla fine viene arrestato.
- 10 - Il commesso mostra altre pistole.
- 11 - Immaginazione: Al processo ci sono la famiglia di Elena con i suoi "tic", l'amichetta di Gigi che mangia commossa, i colleghi del giornale. Dalle testimonianze, Achille capisce che verrebbe tutto a suo danno.
- 12 - Achille desiste totalmente dall'idea di vendetta. Imbarazzato per il disordine causato, compra una reticella per pescare.
- 13 - Esce dal negozio. Cammina a caso, Passa un tram, poi un altro. Achille automaticamente si mette in moto, comincia a correre. E' tornato "svitato".

L'intreccio di questa prima stesura è organizzato, essenzialmente, in quattro situazioni principali: Achille è un innamorato svitato; Achille, da sposato, è un comune impiegato; Achille, in preda all'ira, è il vendicatore; Achille, ritrovando se stesso, torna lo svitato di prima. Leggendo lo schema orizzontalmente, o meglio sincronicamente, per situazione, si nota un andamento per analogia: innamorato-svitato, sposato-avvitato, tradito-furioso, sognatore-svitato. La situazione, costituita dall'accostamento di luoghi comuni, determina, di volta in volta, il carattere del personaggio e non viceversa. Il personaggio non è ancora abbastanza forte da imporsi e determinare l'andamento della storia.

Leggendo la vicenda diacronicamente, si nota che la storia procede per contrasto, potremmo dire, schematicamente, per azione e reazione e con un moto circolare. Il punto d'inizio e di fine coincidono: Achille "è tornato lo svitato di una volta".<sup>(39)</sup>

Da questo andamento deriva un profilo del protagonista abbastanza negativo e perfettamente inserito nell'ambito sociale in cui si muove. Di conseguenza la tematica cechoviana del matrimonio borghese che implica il tradimento e la vendetta è del tutto giustificata.

Achille ne esce fuori ambizioso ma anche vigliacco e codardo; "svitato", come nello stereotipo dell'amore, solo perché è innamorato; grigio impiegato e "ometto" succube della moglie, schiacciato da un matrimonio convenzionale e "sopraffatto dalle preoccupazioni economiche e di carriera".<sup>(40)</sup>

Achille è così un personaggio fallito senza la carica innovativa, positiva e "rivoluzionaria" che acquisterà nel film. Anche se sceglie la via del candore e dell'ingenuità, acquistando la reticella anziché la pistola, è chiaro che si tratta di un fallimento e di un atto di vigliaccheria, perché si rende conto che "verrebbe tutto a suo danno".<sup>(41)</sup>

---

(39) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.7

(40) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.5

(41) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.7

Secondo Lino Micciché, "Sordi nei panni di Achille avrebbe avuto grande successo".<sup>(42)</sup> Peccato che Micciché si riferisse al film e non alla stesura del soggetto, altrimenti il giudizio sarebbe stato ineccepibile. Evidentemente Micciché avrà visto nel film i germi di un'idea che partiva dall'analisi dei "tic" della classe piccolo-borghese.

"Quello che avviene nel negozio - avvertono gli autori - è il tema più importante dell'intera vicenda".<sup>(43)</sup>

Il tema della vendetta, traslato dal racconto di Cechov, viene elaborato parodicamente su due filoni cinematografici che hanno parecchio suggestionato Dario Fo: il noir francese e il film gangster americano.

Attraverso l'espedito del sogno ad occhi aperti, Achille interpreta una serie di situazioni classiche, poggiandosi su due figure analoghe, già allora entrate nel mito del cinema mondiale: Humphrey Bogart e Jean Gabin.<sup>(44)</sup>

Prima soluzione immaginata da Achille per soddisfare la propria sete di vendetta: uccidere la moglie.

"Achille si vede nelle vesti del classico giustiziere alla Jean Gabin affrontare la moglie in ginocchio

---

(42) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", Cinema T.S., n.163, 1 aprile 1956, p.115

(43) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.5

(44) GRANICH Tom, "Bogart", Cinema Nuovo, 25 luglio 1955, p.31

supplicante".<sup>(45)</sup> Ma la scena gli dà poca soddisfazione e i trent'anni di galera lo scoraggiano.

Il commesso, che "assomiglia più ad un venditore di profumi che a un venditore di armi", mostrando vari tipi di pistole, permette ad Achille di immaginare altre forme di vendetta.

Seconda soluzione: uccidere se stesso e l'amante di lei. Ma Achille, pensando ai due funerali e immaginando che tutti (la moglie, i parenti e gli amici) seguano il feretro di Gigi, anziché il suo, accantona anche questa idea.

Terza ipotesi: "crivellare di colpi il corpo enorme di Gigi come ha visto fare nei "film sui gangsters americani" con tanto di "combattimento nel garage di periferia" e "inseguimento sull'autostrada".<sup>(46)</sup>

Achille pensando al suo processo, capisce che "gli conviene desistere da qualunque idea di vendetta".<sup>(47)</sup> Imbarazzato per il disordine che ha causato nel negozio, decide di comprare una reticella. Esce e comincia a camminare, un tram gli passa vicino... "automaticamente Achille si mette in moto (...) Achille sta correndo dietro il tram. E' tornato lo svitato di una volta".<sup>(48)</sup>

Rispetto al racconto di Cechov Fo ha compiuto un lavoro di sintesi riproducendo abbastanza fedelmente lo spirito,

---

(45) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.6

(46) "Lo svitato", ibidem.

(47) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.7

(48) "Lo svitato", ibidem.

l'atmosfera e le situazioni de "Il vendicatore",  
attualizzandolo con la tematica gangsteristica. Cosa,  
questa, che vedremo in maniera più approfondita in  
seguito.

II.1.2 - Il soggetto cinematografico: le citazioni da Tati e da Chaplin. (49)

Questo secondo dattiloscritto, che porta ancora le firme di Fo e Mida, è già una sorta di trattamento cinematografico, anche se in versione ridotta e approssimata. Il soggetto iniziale viene così scomposto in ventisette sequenze (a volte vere e proprie scene) sviluppandone le tematiche.

Il soggetto cinematografico non contiene la descrizione dei personaggi, evidentemente le loro caratteristiche, sia i tratti "somatici" che psicologici, non dovevano subire sostanziali cambiamenti, rispetto al soggetto iniziale.

Le scene sono quasi sempre concatenate secondo un procedimento analogico: l'inizio di ogni scena porta con sé un elemento di ricordo che appartiene alla fine di quella precedente. A volte lo stesso elemento congiunge due campi semantici diversi come accade, ad esempio, tra la quinta e la sesta scena, in cui la stessa frase "Dai, dai che ce la fai!", viene pronunciata in chiusura di scena per incoraggiare Achille che sta eseguendo una sospensione sugli anelli e in apertura per incitare Achille a spingere la macchina del suo amico. (50) Altre volte il passaggio è costituito da una metafora come tra

---

(49) "Lo svitato", soggetto cinematografico, dattiloscritto firmato a penna da Dario Fo e Massimo Mida (per gentile concessione dell'autore), reperibile nell'Archivio del C.T.R.F. a Milano, collocato nella cartella n.6, datata a penna 1955, in App. II, pp.8-28

(50) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, p.14

la dodicesima e la tredicesima scena in cui dalla pressa e dai macchinari di un'officina si passa al rullo di una macchina da scrivere in azione.<sup>(51)</sup> Un procedimento simile lo si nota nella scena d'apertura de "I sani da legare", di cui riportiamo un esempio:

VOCE DI DONNA: Non perder tempo, farai tardi...! Farai tardi anche questa mattina... E' tardi! (Si accendono le luci in un ambiente dove tre uomini giocano a carte)

I° UOMO: E' tardi... io direi di smettere!

II° UOMO: Dai... facciamo l'ultimo giro e poi andiamo a dormire!

III° UOMO: A te le carte!... su, sveglia! (cambio di luci in altro ambiente)

MADRE: Sveglia... su caro... svegliati...

ADOLFO: (seccato) Ma è la maniera questa qui di svegliarmi! (...)<sup>(52)</sup>

Prima di inoltrarci nell'analisi del testo del "soggetto cinematografico", riportiamo qui di seguito uno schema che riproduce sinteticamente l'andamento del racconto, rispettando la numerazione originale delle sequenze.

---

(51) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, p.19

(52) "I sani da legare", cit., p.l. N.B.: la sottolineatura è mia.

- 1 - Mattino, quartiere popolare, Achille dorme saporitamente.  
Scena di cantiere con rumori assordanti. Donne che battono materassi cantando canzoni sentimentali. La casa vibra. Al suono impercettibile di una sveglia Achille si alza dal letto e comincia a vestirsi. Fuori casa Achille corre dietro a un tram. Arrivo del tram alla fermata. Achille prosegue con aria di sfida.
- 2 - Correndo entra nello stadio di atletica "Guardabassi". Si ferma di fronte al manager sportivo come "un atleta al traguardo" e mentre fa souplesse dice di essere l'inviato del giornale Roma Sera. Il suo comportamento lo fa passare da intervistatore ad intervistato e il manager gli fa fare la prova degli 800 metri. Dalla situazione nascono una serie di gags.  
Discorso del manager sulla purezza dello sport.
- 3 - Il redattore capo del giornale legge disgustato l'articolo scritto da Achille, il quale viene redarguito pesantemente. Disposizioni sull'impaginazione del giornale (grande rilievo a fatti mondani).  
Achille, sorta di neo-cenerentolo, al giornale viene considerato come un semplice fattorino. Il critico cinematografico sfrutta Achille che racconta, rappresentandolo, un film che ha visto. Per "premio" gli presta la sua tessera cinematografica a patto che scriva per lui le recensioni dei film.
- 4 - Achille fuori dal giornale legge la propria intervista ridotta a tal punto da sembrare un annuncio economico.  
Attraversando distrattamente, rischia di essere investito da un'automobile. Gags con una vecchietta e un tombino.
- 5 - Camminando, Achille, incontra una ragazza tipo mannequin. Specie di inseguimento fino alla palestra dove devono recarsi entrambi.  
Achille entra nella palestra dove ci sono parecchi atleti che praticano discipline diverse. Qui nota una ragazza che sta facendo ginnastica artistica. Il manager lo distoglie dalla contemplazione invitandolo a mettersi in costume ginnico.  
Mimi Cannarino, trattando male la ragazza tipo mannequin che è la sua fidanzata, entra nella palestra dispensando pacche sulle spalle a tutti. Mimi, dopo averlo sfottuto per l'abbigliamento, stringe amicizia con Achille.
- 6 - Achille sta spingendo la macchina di Mimi che non parte. Dalla palestra esce la ragazza della ginnastica artistica e Achille resta incantato. Mimi intuisce l'infatuazione di Achille e invita la ragazza a salire sulla loro macchina. Mimi espone la

sua filosofia sulle donne (sono come galline...) ed elenca tutti i regali che ha fatto alla sua ragazza, specificandone il prezzo.

- 7 - La vecchia macchina corre nella notte e sorpassa macchine più nuove con dispetto dei proprietari. Inseguimenti.
- 8 - Al giornale con gli amici. Achille si dà arie da grande giornalista. Arriva una telefonata: "Un morto. Il solito delitto di periferia".
- 9 - Arrivo sul luogo del delitto. Achille continua con l'atteggiamento del giornalista vissuto. L'amichetta di Mimi, dato che l'emozione le mette fame, si fa accompagnare dal fidanzato in trattoria. Achille e la ragazza della ginnastica si trovano soli. Lui continua a recitare la parte dell'uomo vissuto, ma dopo un po' l'imbarazzo prende il sopravvento. Un ubriaco canta una canzone popolare.
- 10 - Otto del mattino. Dalla finestra di Achille una donna di servizio della casa di fronte canta la stessa canzone. Achille è innamorato. Esce di casa saltellando come una marionetta. Compra un gelato, lo offre ad un vecchietto che suona l'organetto il quale lo dà al suo asino.
- 11 - Dieci del mattino. Cinema di seconda categoria. Achille finalmente usa la tessera del critico cinematografico. Entra ed esce dal cinema sempre sorridente, come in un sogno meraviglioso. Gag della corona mortuaria.
- 12 - Achille corre. Fa attraversare una vecchietta. Sta per essere investito da una macchina: è Mimi. Questi lo porta con sé nella sua "officina". Achille racconta dell'incontro con la ragazza della ginnastica facendo grande vanto. Varie gag con i macchinari.
- 13 - Achille, al giornale, scrive la recensione del film. Ripete tutta la scena madre per ricordarsi una battuta. Il redattore capo, non visto, ascolta i monologhi di Achille.
- 14 - Achille fa souplesse nello stadio "Guardabassi". Lì accanto Elena sta giocando a tennis, un doppio misto con dei ragazzi snob e la mannequin. Elena lo invita a giocare e lo presenta agli amici come critico cinematografico. Gag del servizio imprevedibile.
- 15 - Il direttore del giornale, scoperto l'autore delle recensioni cinematografiche, assume Achille come critico.

- 16 - Achille a casa di Elena. Caos familiare e gag dei saluti.  
 Achille al telefono con Elena. Si intromettono le voci di tutta la famiglia.  
 Passeggiata di Achille ed Elena di fronte alle vetrine dei negozi.  
 Matrimonio. Tutti piangono, il pianto si diffonde a catena. Scene di vita matrimoniale.
- 17 - Achille fa tutto in maniera pignola e meticolosa. La moglie non fa che dargli ordini. Lui le annuncia che deve partire per lavoro.
- 18 - Achille alla stazione. Entra nel bar dove un ragazzino sta giocando al flipper. Si lascia coinvolgere e perde il treno.
- 19 - Achille entra a casa cercando di non fare rumore, ma si accorge che con sua moglie c'è Mimi. Esce stralunato.  
 Dopo aver girovagato si ritrova, all'alba, davanti ad un negozio di armeria, dove entra per preparare la vendetta.
- 20 - Achille immagina di ammazzare la moglie (scena alla Jean Gabin), ma viene riportato alla realtà dal commesso che parla di un capitano che per aver ucciso la moglie "si è preso trent'anni".
- 21 - Achille, allora, pensa di uccidere se stesso e Mimi.
- 22 - Dall'obitorio partono due carri funebri; la moglie non sapendo quale dei due seguire, sviene. Tutti seguono il feretro di Mimi. Dietro al suo feretro, c'è solo il critico cinematografico che sogghigna.
- 23 - "Risveglio nel negozio". "No, ammazzo solo lui"
- 24 - Nel garage di Mimi. Sparatoria e inseguimenti con le macchine, "tipo film gangster americano". Achille uccide Mimi e viene arrestato dai poliziotti.
- 25 - Il commesso del negozio sta mostrando altre pistole. Achille pensa: "Sì, mi arrestino pure, così avrò il piacere di umiliarla davanti ai giudici".
- 26 - Processo. Compagno quasi tutti i personaggi del film. Tutti lo accusano di essere una persona spregevole.
- 27 - Achille ha deciso di desistere da qualunque idea di vendetta. Imbarazzato per il disordine che ha causato facendo portare tutte quelle rivoltelle, compra la prima cosa che gli capita sott'occhio: una rete per la caccia delle quaglie. Esce dal negozio. Comincia a correre dietro a un tram. E' tornato lo svitato di prima.

Confrontando questo primo abbozzo di trattamento col soggetto iniziale, si nota subito che quello che avviene nell'armeria, che era inizialmente indicato come "il tema più importante dell'intera vicenda"<sup>(53)</sup>, viene ristretto in modo da occupare, in maniera più proporzionata, un terzo della storia.

Posto nelle ultime nove scene, il tema della vendetta, affrontato parodicamente alla maniera dei film gangster, sembra assumere le proporzioni di un enorme sketch composto da una serie di gag in progressione.

Il confronto di questa grande sequenza col testo di Cechov a cui è ispirata, mostra una grande aderenza, sia dello spirito che delle azioni narrate, al testo originale.

La truculenza iniziale con cui esordisce Cechov nel descrivere i pensieri del protagonista, deve aver contribuito a stimolare la trasposizione gangsteristica:

... tre cadaveri insanguinati, crani fracassati, fuoriuscita di cervelli, baraonda, una turba di sfaccendati, l'autopsia...<sup>(54)</sup>

Sigàev, il protagonista della novella di Cechov, come Achille è un piccolo-borghese, probabilmente un modesto impiegato, come parecchi dei personaggi che animano la raccolta cechoviana. La "collera" e la "tristezza" di Sigàev, si traducono nel "volto bianco e gli occhi

---

(53) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.5

(54) CECHOV Anton, Novelle umoristiche, op. cit., pp.41-42

dilatati"<sup>(55)</sup> di Achille. Nonostante la serietà del momento, o forse proprio per metterne in evidenza il lato ridicolo, Fo-Achille si produce in una delle tante gag da svagato, usando il classico espediente dello spiazzamento dello spettatore: scoperto un altro nel suo letto, "quasi automaticamente (...) esce di casa. Ha come un ripensamento, ritorna dentro di scatto, si siede e si rimette le scarpe", per poi uscire di nuovo.

Il moto di Achille segue per associazioni di idee: guardando "degli operai che stanno lavorando attorno alle rotaie del tram", fissandone la "pistola ossidrica"<sup>(56)</sup> comincia ad entrare nei panni del vendicatore. "La faccia gli si irrigidisce"<sup>(57)</sup> come i "macrot dei film francesi"<sup>(58)</sup>, di cui Fo ha già dimostrato di conoscere il linguaggio:

"C'è il portacenere per le sigarette... e le svergognate come te per questi due colpi!"<sup>(59)</sup>

Il commesso svolge due funzioni drammaturgiche differenti nei due racconti. In Cechov, rappresentato come una "mobile figurina francese" che "sgambetta con grazia",

---

(55) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.n.19, p.25

(56) "Lo svitato", sogg. cin., cit., ibidem.

(57) "Lo svitato", sogg.cin., cit., ibidem.

(58) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.n.20, p.26

(59) "Lo svitato", sogg. cin., cit., ibidem.

determina, con le sue intromissioni, i cambiamenti d'opinione di Sigàev.

Ne "Lo svitato", anche se la fisionomia è identica (sembra un venditore di profumi e "trotterella graziosamente")<sup>(60)</sup>, il commesso ha una pura funzione di contorno, o sarebbe meglio dire di "spalla", poiché i cambiamenti di opinione avvengono spontaneamente in Achille, a causa delle proprie insicurezze.

Alla fine dei conti, sia Sigàev che Achille risultano vigliacchi. Ma mentre il primo, dopo aver acquistato solo una rete per la caccia delle quaglie, esce dal negozio ancora più offeso, cercando di darsi un contegno, Achille, invece, compiendo lo stesso gesto, grazie a questo oggetto che ricorda il mondo dell'infanzia, ritrova se stesso, ritorna al punto di partenza: "sta correndo dietro al tram. Achille è tornato lo svagato di prima".<sup>(61)</sup>

I primi due terzi del soggetto cinematografico de "Lo svitato" affrontano le tematiche del giornalismo, della cinefilia, dello sport e del matrimonio piccolo-borghese già affrontati da Fo ne "I sani da legare" e con Pietrangeli in "Noi mogli". "Lei, desiderosa di avanzare economicamente e di darsi un tono; lui, giovane

---

(60) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq. 19-21, pp.25-26

(61) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.27, p.28

professionista che si arrabatta per contenere la moglie, temendone i rimbrotti".<sup>(62)</sup>

La giovane coppia così descritta da Pietrangeli a Lino Dal Frà nel 1954, ricorda molto quella di Achille ed Elena.

Le scene di vita matrimoniale della sedicesima sequenza del soggetto cinematografico sembrano svilupparsi, secondo un procedimento di progressione, dalla situazione del "ragioniere ... impacciato e silenzioso"<sup>(63)</sup>, esasperato dalla moglie, de "I sani da legare".

Ogni volta che Achille torna a casa, Elena è sempre più fredda e scostante. Quelli che inizialmente potevano sembrare consigli amorosi diventano ordini, che alla fine la dispotica moglie non si perita più di dare a voce, ma tramite dei minacciosi bigliettini.

La vita piccolo-borghese è illustrata anche con una divertente presentazione della famiglia di Elena, che Fo avrebbe voluto risolvere con una scena di pantomima.

Achille (...) suona alla porta della casa di Elena. Si apre la porta e non appare nessuno. Sta per fare un passo e si trova fra le gambe una bambina piccolissima, che con l'aria della persona grande lo invita ad entrare (...) frastuono della musica, un'opera di Wagner; tre signore gli vengono incontro, una di queste è la madre, due zii, alcuni bambini e in un angolo il padre che ascolta la radio con la

---

(62) DAL FRA Lino, "Gli inquilini di Pietrangeli", cit.

(63) "I sani da legare", cit., pp.2-3

testa appoggiata all'apparecchio e con le mani alle orecchie a mo' di cornetta. Impacciata stretta di mano ad ogni singolo parente in modo diverso a seconda delle varie personalità di ognuno. Per ultimo il saluto indifferente del padre che non volta nemmeno la testa a guardarlo. Il frastuono della radio è così forte che non si sentono le parole. Lo fanno sedere su un puof; tutti gli si schierano davanti in piedi e dal movimento delle bocche si intuisce che gli rivolgono un mucchio di domande alle quali non fa in tempo a rispondere (...) saluta tutti nello stesso modo del suo ingresso (...) appena si chiude la porta (...) Achille abituato per il frastuono ad urlare per farsi sentire si rivolge ad Elena con tono altissimo di voce tanto da spaventarla(...) (64)

La sequenza dei saluti personalizzati - riferibile, in parte, anche agli insegnamenti di Lecoq - ricorda, per certi versi, una scena di "Miracolo a Milano". Totò il buono, per spirito di solidarietà e per evitare che gli altri si sentano diversi, emarginati o soli nella propria sofferenza, saluta ognuno riproducendo mimeticamente il difetto che lo caratterizza.

"Miracolo a Milano", che aveva scatenato una serie di polemiche nella critica, sia di destra che di

---

(64) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.16, p.24

sinistra<sup>(65)</sup>, era piaciuto molto a Fo, il quale, anche se non aveva minimamente pensato di usarlo come modello, è possibile che abbia ricevuto qualche suggestione, magari proprio per tratteggiare il candore del proprio personaggio.<sup>(66)</sup>

Fo aveva una grande ammirazione per Zavattini, il quale - è sempre Dario Fo a dirlo - pare si fosse accorto per primo della validità de "Lo svitato" e abbia insistito per la sua realizzazione.<sup>(67)</sup>

Gli altri personaggi che con Achille definiscono la vicenda, Mimi ed Elena, segnano, come si è potuto notare, due linee direttrici che portano con sé le tematiche caratteristiche di questo primo trattamento: il matrimonio borghese, il tradimento, la vendetta, il "gangsterismo". Gigi, che in questo caso prende il nome di Mimi Cannarino, assume sempre più le fattezze del gangster: notare il nome caratteristico e la continua ostentazione di macchine americane ultra-potenti. La presenza di un siffatto personaggio influirà sulla psicologia di Achille che prenderà le caratteristiche dello sbruffone fino ad arrivare nel finale, con l'espedito del sogno ad occhi aperti, a recitare nel ruolo del "vendicatore" (titolo caratteristico di film gangster).

---

(65) DI GIAMMATTEO Fernaldo, Dizionario del cinema italiano, Roma-Bologna, Editori Riuniti, 1995, pp.111-112

(66) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, pp.836-837

(67) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.837

E' chiaro che Achille agisce per contagio, non riesce a mantenere la propria identità di "svitato", segno che l'idea del personaggio non è ancora forte e ben definita. Accanto ad Elena addirittura "recita" incarnando "il personaggio dell'uomo che ha vissuto la vita"<sup>(68)</sup> e si perde completamente quando, da sposato, "non rincorre i tram, né offre il gelato agli asini, né tiene conferenze ai gatti".<sup>(69)</sup>

Sempre per la presenza di Elena, Achille "si dà arie di grande giornalista"<sup>(70)</sup>, probabilmente imitando la sicumera del critico cinematografico che al giornale assume il "modo di agire delle soubrette".<sup>(71)</sup>

Così nello stadio Achille diventa uno sportivo, "con la sua falcata sgangherata ma agile"<sup>(72)</sup>, lodato dal manager concluderà la scena, con una tirata da teatro, facendo l'esaltazione dello "sport puro".<sup>(73)</sup>

Sempre per questo moto di identificazione, Achille, accanto ad un ragazzino, assume atteggiamenti infantili mettendosi a giocare con le strisce pedonali per strada o al flipper della stazione. E forse, proprio il gioco e il mondo dell'infanzia saranno i punti cardine su cui Fo

---

(68) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.9, p.16

(69) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.5

(70) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.8, p.15

(71) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.3, p.11

(72) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.2, p.9

(73) Ibidem

costruirà progressivamente il proprio personaggio, fino a raggiungere il candore che lo caratterizzerà nel film.

In questa fase Achille sembra la chiave di lettura che l'attore Fo usa per accostarsi alle diverse situazioni, piuttosto che un personaggio a tutto tondo. Sembra ancora il passe-par-tout con cui il comico dell'avanspettacolo passa attraverso mille travestimenti. Il pretesto per creare una serie infinita di gags.

In effetti le gags sembrano spesso forzate o non bene amalgamate col racconto. Si tratta spesso di citazioni esplicite da Tati o da Chaplin.

Per quanto riguarda Chaplin, la scena dell'officina di Mimi ricorda la famosa scena della catena di montaggio in "Tempi moderni". Chaplin, "per rovesciare anarchicamente il rapporto uomo/macchina" usa la follia come "forma di liberazione".<sup>(74)</sup> In Fo è il candore e l'incoscienza a determinare una sorta di vittoria sulla macchina, sia quando Achille correndo sfida e sconfigge il tram, sia quando manda in tilt l'officina di Mimi.

Parlando Achille sempre più infervorato compie una serie di piccoli incidenti ai motori in azione dell'officina, fino all'ultimo incidente, dal quale miracolosamente esce illeso senza rendersene conto: una pressa messa in moto distrattamente dal suo piede

---

(74) CREMONINI Giorgio, Charlie Chaplin, Milano, Il Castoro, 1977, p.74

sta per schiacciarglielo, proprio nell'attimo in cui lo toglie per grattarsi l'altra gamba.<sup>(75)</sup>

Secondo Fo, a differenza di "Tempi moderni", "la base fondamentale del discorso era la felicità del correre, del produrre"<sup>(76)</sup>, in cui il grande dispendio di energia procurava una sorta di liberazione.

La gag della vecchietta e del tombino, nella quarta sequenza, sembra, invece, costruito nello spirito di Tati, anche se la casualità che Tati sfrutta per le sue gags qui è tramutata in distrazione. Achille, che, pensando ad altro, attraversa la strada, sta per essere investito:

Suo salto ai margini di un tombino. Si scusa col guidatore e distrattamente anche col tombino nel quale sta per cadere. Nuovo salto. si trova di fronte una vecchietta con uno strano tic alla bocca che vende semi. Autista della macchina vecchia e scassata si è fermato per insultarlo. Achille imbastisce delle scuse impacciate a base di pardon ed entra da un fruttivendolo (...) esce dalla bottega con un cartoccio di mele sul braccio. Una mela gli cade, la prende a calci, la mela cade nel tombino aperto. Un urlo esce dal tombino, scopriamo un operaio che lavora nella fogna e che ha ricevuto la mela in

---

(75) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.12, p.19. N.B.: La sottolineatura è mia.

(76) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.835

testa. Achille si volta e vede la vecchietta che col suo strano tic sembra abbia parlato. "Scusi signora" dice Achille. Dal tombino: "Ma che signora e signora... v'è a morì ammazzato!". Sgomento di Achille che crede che queste parole siano state pronunciate ancora dalla vecchietta. (77)

I film di Tati avevano impressionato molto Dario Fo, tanto che nel soggetto cinematografico de "Lo svitato" si trovano addirittura due citazioni, molto esplicite, di "Le vacanze di Monsieur Hulot": la gag della corona mortuaria e la gag della partita di tennis.

Questi sono, secondo Roberto Nepoti, "i gag tipici di Tati", dove "il gratuito, il caso, è l'elemento privilegiato del jeu, l'imponderabile capace di sovvertire e ribaltare qualsiasi situazione in atto". (78)

Nel film di Tati, Hulot cercando di sostituire una ruota della propria automobile, "depone a terra una camera d'aria". Casualmente Hulot si trova nei pressi di un cimitero dove si sta svolgendo una cerimonia funebre. Così la camera d'aria ricoperta di foglie, induce uno dei partecipanti al funerale a "scambiarla per una corona offerta al defunto". (79) Secondo Nepoti, questa gag

---

(77) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.4, p.12. N.B.: La sottolineatura è mia.

(78) NEPOTI Roberto, Tati, Il castoro cinema, Firenze-Imola, La Nuova Italia, 1979, p.37

(79) NEPOTI Roberto, Tati, op. cit., ibidem.

"riporta alla memoria, in tutt'altro contesto, l'equivoco delle <<corone>> di Entr'acte di Clair".<sup>(80)</sup>

Nel soggetto di Fo la corona mortuaria è già formata, quindi non c'è reale trasformazione dell'oggetto, bensì giustapposizione di elementi:

Altro ingresso al cinema. Achille si ferma davanti alla locandina, e fatica non poco a trascrivere i nomi degli interpreti sul suo taccuino: nomi lunghissimi, pieni di x, y, w. Si sente chiamare alla sua destra. Una testa ornata da un'enorme corona mortuaria gli chiede il passo. Achille si scosta, e quanto la corona è passata si accorge che sul muro non c'è più la locandina. Guarda sulla corona e s'accorge che la locandina si è infilzata sulla corona, tanto da sembrare che Clark Gable, Lana Turner, ecc. sono i parenti e gli amici che hanno offerto la corona.<sup>(81)</sup>

Rispetto alla gag di Tati si avverte una forzatura e una certa macchinosità nella costruzione. Probabilmente anche per questo, in seguito verrà eliminata.

La seconda gag ripresa da Tati, è quella che ne "Le vacanze di Monsieur Hulot" viene indicata come Il servizio imprevedibile. Si tratta di un esempio di quello che Nepoti definisce "gag atletico", mutuato da Tati "senza dubbio"

---

(80) NEPOTI Roberto, Tati, op. cit., p.37

(81) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.11, p.18

da un suo vecchio numero di music-hall, rinnovato in senso specificatamente cinematografico.<sup>(82)</sup> Nell'estratto del "montaggio", riportato da Nepoti, la gag di Tati è descritta con gran dovizia di particolari: Hulot, invitato a giocare a tennis, riproduce meccanicamente un "movimento dimostrativo di <<servizio>> in tre tempi"<sup>(83)</sup> che la vecchia padrona dell'emporio gli ha mostrato al momento di vendergli la racchetta da tennis. Grazie a questo strano modo di giocare, Hulot sconfiggerà tutti gli avversari. Alla sua compostezza si contrappongono le peripezie e i funambolismi che gli altri giocatori metteranno in atto per prendere la palla lanciata da Hulot. Fo, con estrema sintesi, tratteggia la gag partendo dal presupposto che il "servizio imprendibile" di Achille fa parte del suo corredo di caratteristiche.

Achille si schernisce un po', dice di saper giocare soltanto al modo australiano, e si esibisce in uno strano carosello tutto a rete mandando la palla spesso a campanile e disorientando gli avversari.<sup>(84)</sup>

Al contrario di Hulot, che appare impassibile nel suo modo di proporsi, Achille, anche se in minima misura, prova vergogna, o forse è solo timidezza, sentendosi diverso dagli altri, sentendo di entrare in un ambiente, quello

---

(82) NEPOTI Roberto, Tati, op. cit., p.37

(83) NEPOTI Roberto, ibidem

(84) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.14, p.20

"snob" (85) del tennis, che non gli appartiene. Solo alla fine del gioco, evidentemente corroborato dall'attività fisica e dall'infallibilità della propria performance, si lascerà andare ai rituali borghesi dei baci e degli abbracci, senza tralasciare, però, di baciare anche il cameriere.

Di questa prima stesura, parecchi elementi e parecchie situazioni verranno eliminati. Il trattamento successivo mantiene solo un terzo delle scene sopra elencate. Si tratta, in linea di massima, delle prime dieci sequenze, di cui solo la prima viene mantenuta pressoché invariata. Le scene sopra descritte verranno tutte eliminate, con esse sparirà la tematica del matrimonio borghese, il tradimento e la vendetta e la relativa parodia del film noir. Scompare quasi del tutto anche la tematica della cinefilia, ma permangono quella dello sport e del giornalismo. L'amore avrà spazio come tematica chapliniana dell'amore deluso, e Achille diventerà un personaggio più coerente senza "avvitamenti" improvvisi.

Tra le scene eliminate, per concludere, porrei l'attenzione su due elementi della terza sequenza.

Fo, per far capire che Achille "nel giornale è ritenuto allo stesso conto di un fattorino", si serve del "mito di Cenerentola".

I giornalisti-sorellastre, sono indaffarati nella ricerca di un abito da sera (smoking) per recarsi ad una prima

---

(85) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.14, p.20

cinematografica-ballo. Achille-Cenerentola, oltre a non essere invitato è costretto a cedere il proprio abito.

Nelle vesti di una falsa fatina, il critico cinematografico fornisce ad Achille un surrogato del ballo: raccontargli il film che deve recensire. "Mano a mano Achille, preso dal racconto, si infervora fino al punto da rappresentare i vari personaggi".<sup>(86)</sup> Solo più tardi, il redattore capo-principe azzurro, soffermatosi "ad ascoltare i monologhi di Achille"<sup>(87)</sup>, "capovolgerà la situazione" sposando-assumendo l'ex-fattorino al posto del critico cinematografico fedifrago.<sup>(88)</sup>

Propensione alla contaminazione e gusto per i monologhi, fanno già parte del bagaglio drammaturgico di Dario Fo, mutuati, probabilmente, dalla pratica del varietà teatrale o radiofonico e dell'avanspettacolo.

---

(86) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.3, pp.11-12

(87) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.13, p.19

(88) "Lo svitato", sogg. cin., cit., in App. II, seq.15, p.20

II.1.3 - Il trattamento: definizione dei personaggi e  
variazione del finale.<sup>(89)</sup>

In questa terza fase di scrittura, il gruppo di lavoro viene allargato. Il regista, che aveva dato mandato a Fo e Mida, comincia ad interessarsi al copione in vista della realizzazione. Uno dei produttori, Bruno Vailati, inserisce uno scrittore umoristico, che da poco aveva pubblicato un racconto surreale intitolato "Misteri dei ministeri". Il nome di Augusto Frassinetti, così si chiamava l'amico di Vailati, è legato alla prima commedia di Dario Fo, scritta quattro anni più tardi.

Nel trattamento, i personaggi e le situazioni sono ormai molto vicini alla sostanza del film.

Già dalla presentazione dei personaggi avvertiamo maggiore equilibrio tra le parti e notiamo una maggior consistenza delle quattro figure che hanno perso la fattezze delle macchiette, acquistando più spessore e forse umanità.

Achille è sempre uno "svitato", "un tipo un po' matto"<sup>(90)</sup> che si muove e si esprime in modo strano, che "vive di stimoli esteriori"<sup>(91)</sup> e si entusiasma facilmente interpretando in maniera fantastica ciò che lo circonda.

---

(89) "Lo svitato", Trattamento cinematografico di Dario Fo, Augusto Frassinetti, Carlo Lizzani e Massimo Mida, dattiloscritto originale (per gentile concessione dell'autore), reperibile nell'Archivio del C.T.R.F. a Milano, collocato nella cartella n.6, datata a penna 1955, in App. III, pp.29-88

(90) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, in App. III, p.32

(91) Ibidem.

Il suo aspetto è sempre quello: "alto, magro, dinoccolato, svitato anche nella persona".<sup>(92)</sup>

Nella sua stramberia, si è intromesso l'elemento poetico: "elementi prosaici della vita moderna industriale e meccanizzata (gru, bagliori notturni delle fonderie, ecc.) muovono la sua immaginazione, lo incantano come fossero giostre o fantastiche lune".<sup>(93)</sup> Questa poesia concorre a creare il candore e l'ingenuità di un personaggio totalmente inserito nel proprio tempo, anche se la sua stranezza non lo rende rappresentativo della società a cui appartiene. Rispetto alla prima stesura è scomparso uno dei "pallini" di Achille: il cinema e il podismo sono solo una conseguenza del suo modo di essere, non una passione ben definita e cosciente. L'ambizione di diventare "qualcuno", di "sfondare", è stata trasferita sugli altri, soprattutto su Gigi ed Elena. La sua timidezza non è più mascherata con atteggiamenti da personaggio importante e vissuto "snocciolando una frottola dietro l'altra"<sup>(94)</sup>, ma con "atteggiamenti di importanza relativamente credibili".<sup>(95)</sup> Achille è un personaggio semplice, non è più in grado di fingere. La sua personalità è formata, agirà per contagio solo in senso empatico.

Gigi è un tipo grossolano di "maneggione ingordo e irrequieto". E' il classico "dritto" che ha "sempre sotto

---

(92) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.32

(93) Ibidem.

(94) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.3

(95) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.32

mano un colpo o un affare" che gli possa fruttare la "grana". Gigi non è più Mimi Cannarino e, perdendo le caratteristiche del gangster, ha acquisito la fisionomia italiana del "furbo" che vive per espedienti.

Elena non è più presentata come "il grande amore di Achille".<sup>(96)</sup> E' un personaggio ambiguo e ipocrita: "sembra un angelo (...) ha l'aspetto trasognato, parla strascicato".<sup>(97)</sup> Dice di essere nata fuori tempo in un secolo privo di poesia e che la vita le è stata matrigna. "Le sue espressioni poetiche, ricalcate sui cliché più vieti di una cultura di quart'ordine", danno inizialmente "l'illusione che si tratti di una personcina pulita e malinconica", ma in verità Elena si rivelerà una "ragazza fredda e calcolatrice" che nutre "ambizioni alquanto circoscritte e concrete".<sup>(98)</sup>

Il personaggio di Daina, che nelle precedenti stesure era appena accennato, cresce di importanza assumendo una funzione equilibratrice. Complementare ad Achille e opposta ad Elena, Daina, bella soubrettina sui venticinque anni, "può sembrare una donna facile e vissuta" ma in realtà è "una ragazza semplice e schietta".<sup>(99)</sup> Questa sincerità è manifestata, oltre che da una "rettitudine elementare e istintiva", dalle "frequenti intrusioni di

---

(96) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.4

(97) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.33

(98) Ibidem.

(99) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.34

atteggiamenti e parole plebee. La sua pronunzia è un miscuglio di accenti lombardi, veneti e genovesi".(100)

Daina, con la passione per il cinema, raccoglie uno degli interessi di Achille nel "soggetto".

La passione per i panini imbottiti, le conferiscono un lato comico rendendola ancora più vicina allo "svitato", col quale - vedremo nel corso della storia - condivide anche un entusiasmo, quasi infantile, per il gioco.

Il trattamento è suddiviso in trentotto sequenze non numerate che a volte corrispondono a singole scene, a volte ne raggruppano diverse.

Rispetto al soggetto cinematografico la sintassi delle sequenze non è più paratattica, cioè le sequenze non sono più concatenate o tenute insieme simmetricamente da elementi simili, ma il racconto va avanti secondo una scansione temporale in cui le varie sequenze, logicamente concatenate, non seguono un andamento analogico, ma sono legate da piccole ellissi temporali.

Segue lo schema delle sequenze.

- 1 - Centro di Milano. Vecchio quartiere in demolizione. Operai al lavoro nel cantiere edilizio e cameriere che battono tappeti. Nonostante il frastuono Achille dorme saporitamente. Quando si sveglia ci accorgiamo che dorme vestito. Esce di corsa.

---

(100) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.34 - N.B.: Nel film, Franca Rame, che interpreta il ruolo di Daina, usa, a "tormentone", l'intercalare <realizzi?>, rendendo particolarmente vivo ed efficace il suo personaggio.

- 2 - Inseguimento del tram. I passeggeri nell'abitacolo lo incoraggiano. Achille arriva primo.
- 3 - Sempre di corsa Achille attraversa la strada. Frenate a catena, gag della vecchietta col tic e del tombino. Scuse a base di inchini e "pardon".
- 4 - Incontro con la ragazza mannequin (Daina), che lo scambia per un'importuno. Achille, cercando una via d'uscita dall'equivoco, entra nella "Palestra Guardabassi". Qui incontra Gigi che sta cercando di organizzare un incontro truccato per il pugile Romoli. Improvvisamente Achille è attratto da una visione irrealistica: la ragazza della ginnastica artistica (Elena).  
 Il pugile interrompe gli esercizi della ragazza e Achille accorre in difesa. Contrasto tra la rozzezza del pugile e la delicatezza di Elena. Achille si spaccia per giornalista sportivo. Tirata: "Anche i pugili hanno un cuore".
- 5 - Achille giunge correndo al giornale. Gag del portiere. Nella redazione del giornale: interrogatori di quarto grado; la tortura del fumetto; la polizia vuole avere informazioni sull'andamento di un'inchiesta. Achille è un "tira-piedi / tutto-fare", archivio umano e foto segnaletica vivente. Il direttore si infuria perché la pagina sportiva langue: Achille propone timidamente il suo articolo sui pugili che gli viene strappato di mano. Per consolarlo gli danno un incarico da reporter che tutti hanno rifiutato.
- 6 - Achille corre. Fa attraversare la strada ad una vecchietta.
- 7 - Allo stadio. Gara provinciale di atletica leggera. La banda suona. Achille entra in pista e scatta foto mentre corre e taglia per primo il traguardo.
- 8 - Nella palestra Achille ammira estasiato Elena. Il pugile lo atterra con un pugno per l'articolo che ha scritto. Gigi lo redarguisce e mette le "cose a posto" cercando di circuire Achille. Fanno amicizia. Daina si lamenta con Gigi di essere trascurata, lui le rinfaccia i prezzi dei regali che le ha fatto, poi si offre di accompagnare tutti a casa con la macchina.
- 9 - Elena, vedendo gli altri andare via, si affretta.
- 10 - In strada Achille sta spingendo la macchina di Gigi. Quando Elena appare sul portone della palestra, rimane pietrificato nell'atteggiamento squilibrato

dello spingere. Gigi, interpretando i sentimenti di Achille, invita Elena.  
Gigi con la vecchia macchina sorpassa macchine potentissime. Inseguimenti.  
Gigi sembra molto interessato al mestiere di Achille e propone di andare tutti al giornale.

- 11 - Entrano alla redazione. Il portiere è stato imbavagliato, non si sa da chi. Achille recita la parte del grande giornalista.  
Il "Mostro della via Emilia" vende il suo memoriale.
- 12 - Elena si fa accompagnare a casa da Achille. E' notte. Si prospetta una passeggiata romantica. Ma Achille è impacciato. Elena dice di avere un ricco fidanzato che lei non ama. Dall'erba alta sbucano un gruppo di coppie.
- 13 - Mattina. Alla redazione del giornale tutti parlano del memoriale. Achille ha fatto un vero colpo giornalistico.
- 14 - Achille è innamorato. Esce di casa e cammina come una marionetta. Gag del gelato all'asino.
- 15 - Achille viene elogiato dal direttore per essersi procurato il memoriale del mostro.  
Sermone sulla tecnica del giornalismo: eleganza, stile, freddezza.
- 16 - Achille, su consiglio del direttore, va a comprarsi un vestito nuovo: gag del manichino. Gag dei telefoni scambiati.
- 17 - Achille suona alla porta di Elena e viene assalito dagli strambi parenti: fratellini e sorelline, la mamma, le zie di Elena, il padre che ascolta Wagner. Gag delle strette di mano.
- 18 - Achille espone a Gigi, come se fosse sua, la teoria del giornalismo: "il mondo è pieno di scandali. Basta scoprirli, e quando non si scoprono si inventano". Gigi vedendone una possibilità di guadagno, propone "lanciare le ragazze".  
Daina, rimasta in disparte, si rianima vedendo l'insegna di un "salone giochi".
- 19 - Achille e Daina si gettano sui biliardini all'americana, mentre Gigi ed Elena fanno i primi sogni di gloria.
- 20 - Tornando a casa Achille è affascinato da tutto ciò che vede: accenti di ingenua poesia. Come un bambino, Achille chiede a Daina se Elena gli vuol bene. Daina si intristisce ma lui non se ne accorge.
- 21 - Il giorno dopo Elena è imbavagliata sulle rotaie. Achille scatta foto a questa messa in scena.

- 22 - Mentre i quattro passeggiano a piazza del Duomo, un gruppo di paparazzi corre per fotografare Greta Garbo che si trova nei pressi. Gigi manda Achille cercando di far fotografare Elena assieme alla diva. Achille fallisce nell'intento a causa di un piccione e rimane attaccato ad un pinnacolo del Duomo, mentre i due lo insultano. Daina lo difende.
- 23 - Museo del La Scala. Gigi e Achille assistono ad una mostra di costumi preziosissimi. Pensano che sia un buon colpo. La fantasia di Achille partorisce l'idea geniale per compiere il furto.
- 24 - Nel magazzino di un cartapestaro, Achille spiega il metodo del furto perfetto alla maniera dei greci col cavallo di Troia. Achille prepara gli articoli da far apparire sul giornale: i costumi rubati verranno restituiti, l'unico scopo dell'impresa è lanciare Achille ai vertici della gloria giornalistica.
- 25 - Achille incontra Daina fuori dal teatro in cui lavora, e le chiede come mai non fa pace con Gigi.
- 26 - Nel frattempo Gigi ed Elena stanno tramando alle spalle di Achille. Il colpo sarà vero e loro scapperanno, con la complicità di un impresario di una compagnia di avanspettacolo, in Sud America.
- 27 - Gigi introduce il cavallo che nasconde Achille, al Teatro La Scala, dove il coro sta provando "I masnadieri" di Giuseppe Verdi. La presenza del cavallo infastidisce le prove che vengono interrotte sempre sulla solita battuta. Il cavallo viene issato verso la soffitta.
- 28 - Sartoria del teatro. Il coro porta i costumi in prova che sono costumi da "straccioni".
- 29 - Achille esce dal cavallo. Si toglie le scarpe per non far rumore e solo sentendo la scarpa che cade nel vuoto si accorge di essere sospeso per aria. Dopo una pericolosa discesa attraverso le armature del teatro, cerca di tirare giù il cavallo. Tentativi vani. Degli inservienti lasciano i pacchi con i vestiti da straccioni.
- 30 - Achille si introduce nel museo per prendere i costumi preziosi. Avviene uno scambio tra i costumi preziosi e gli stracci. Ovviamente Achille prende gli stracci.
- 31 - Lavanderia. Al posto degli stracci arrivano i costumi preziosi.
- 32 - Finiti di introdurre i costumi nel ventre del cavallo, Achille plana dolcemente a terra a cavalcioni di un angelo. Viene sorpreso dal custode del teatro. Inseguimento "tragicomico".

- 33 - L'inseguimento prosegue nelle fogne. Il custode esce da un tombino e viene prelevato dal furgone che attendeva Achille.
- 34 - Achille ritorna nel ventre del cavallo e si addormenta. L'indomani Gigi preleva il cavallo. Achille, dentro il cavallo, si frega le mani pensando che sia andato tutto come previsto.
- 35 - Al giornale il redattore capo, che ha davanti l'articolo di Achille, si accerta della veridicità della notizia, ma al La Scala non c'è stato nessun furto.
- 36 - Dentro al camion Elena e Gigi si scambiano effusioni amorose e ridono alle spalle dello sciocco Achille che, con gli occhi pieni di lacrime, senza farsi notare, scende dal camion in un momento di sosta.
- 37 - Al giornale Achille è tornato ad essere quello di sempre. Ma è triste. Gli offrono dei biglietti per il La Scala prendendolo in giro perché non ha una ragazza. Improvvisamente Achille si illumina e corre via.
- 38 - Al teatro La Scala, nell'ultimo loggione, Achille e Daina assistono alla rappresentazione. Lui vorrebbe cingerle la spalla, ma non ne è capace. Daina con un gesto calmo gli preme la mano sulla propria spalla....

Primo elemento di discordanza col soggetto cinematografico è l'ambientazione. Coerentemente con lo spirito della storia, si è passati da Roma a Milano. D'altronde - ricorda Lizzani - gli argomenti affrontati erano tipicamente milanesi: l'espansione edilizia, il boom economico, il giornalismo.<sup>(101)</sup>

La prima metà delle sequenze deriva, con qualche piccola modifica<sup>(102)</sup>, dalla stesura precedente, ed è arrivata, pressoché invariata, al film. La seconda metà, invece, è

---

(101) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.729

(102) Solo una decina di scene, su diciotto, ha subito modifiche rilevanti.

totalmente originale rispetto ai soggetti precedenti, e nel film viene sostituita col furto dei cani di razza.

Le tematiche fondamentali presenti nelle stesure precedenti, vengono quasi completamente annullate o modificate.

Il tema del matrimonio, e così quello del tradimento e della vendetta, viene totalmente eliminato. Rimane solo il primo, come desiderio infantile di Achille, quando, nella ventesima sequenza, chiede a Daina se Elena gli vuole bene.

Tu dici che... se riesco a fare qualche bel colpo... e guadagno tanti soldi, e divento importante... lei poi ci starà a sposarmi? Eh? Dici che lei per me lo lascia il suo fidanzato che viaggia, eh? Io, se lei mi vuole, le faccio magari studiare musica e danza... e magari le compro anche una giostra. Pensa, poveretta, non è mai stata bambina! (103)

La visione che Achille ha del matrimonio e dell'amore, non è più quella codificata del matrimonio borghese visto come uno status in cui ci sono ruoli, diritti e doveri pre-confezionati, in cui si diventa persone rispettabili con un onore da difendere, in cui i sogni di grandezza vengono abbandonati per il saldo e sicuro "posto fisso", in cui si diventa "normali avvitati" e comuni impiegati.

---

(103) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.20, p.66

L'attuale visione che Achille ha del matrimonio, è molto più spensierata e candida, più attenta ai desideri spirituali che materiali, così che, anche il luogo comune del diventare importante e guadagnare tanti soldi per poter avere la donna che si desidera, può essere visto come l'adeguamento infantile al mondo dei grandi, senza per altro rinnegare la propria natura.

Anche Elena ha cambiato atteggiamento di fronte al matrimonio. E' indubbio che vuole "arrivare ad essere una signora"<sup>(104)</sup>, senza farsi scrupolo dei mezzi da usare. Anche per questo, probabilmente, è molto più disincantata e quando esce da sola con Achille, mette le mani avanti inventandosi un ricco fidanzato.<sup>(105)</sup> E' chiaro che Elena non è più il tipo di donna che vuole sposarsi a tutti i costi, che cerca la realizzazione nel matrimonio.

Interessante notare, in questa scena costruita secondo canoni realistici, la notazione di costume che si trasforma in un gag comico. Achille ed Elena passeggiando

Sono giunti vicino ad un prato di erba alta, circondato da muri diroccati. Uno di quei prati che si formano spontaneamente nei lotti di terreno di proprietà del Comune. Elena dice di essere stanca e si abbandona mollemente sull'erba: "Mi sento così strana, stasera... sarà forse questa solitudine..." Si sente non lontano il rumore di uno schiaffo. Una

---

(104) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.34

(105) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.12, p.57

ragazza, sbucando fuori dall'erba, si alza in piedi e grida verso qualcuno che gli è vicino ma non si vede: "Villano!... per chi mi hai presa?!" Come per incanto, su quella piccola area dall'erba alta, apparentemente deserta, appaiono, l'una dopo l'altra, decine di coppie d'innamorati.

Le tematiche del matrimonio e del tradimento vengono convogliate e sintetizzate nel chapliniano tema dell'amore deluso, emblemizzato, nel finale, negli "occhi pieni di lacrime" di Achille che ha scoperto il doppio tradimento dell'amico e dell'amata, ma soprattutto ha scoperto la vera natura delle cose.

Anche la tematica noir subisce una restrizione, ma in misura notevolmente minore. Infatti, se scompare come parodia del gangster, ricompare come parodia del poliziesco, attraverso cui si mette in ridicolo il mondo del giornalismo.

Nella redazione del giornale in cui lavora Achille, si respira "un'atmosfera da commissariato di P.S.": interrogatori di quarto grado, intimidazioni, colpi di scena architettati ad arte, confronti all'americana e sevizie psicologiche "sembrano essere i ferri del mestiere di questi strani giornalisti".<sup>(106)</sup> Rispetto alla parodia dei gangster sovrapposta al "Vendicatore", qui la situazione è ricca di gags. "La tortura del fumetto":

---

(106) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.5, p.44

Ad una servetta che non vuol "cantare", un giornalista offre da leggere un romanzo a fumetti (...) poi sul più bello, cioè al punto cruciale della trama, glielo strappa d'improvviso dalle mani. La servetta smaniosa di sapere come va a finire la storia, si decide a "vuotare il sacco" pur di riavere indietro il fascicolo. (107)

In una redazione del genere è normale che la polizia chieda ragguagli sulle indagini, ed è altrettanto normale che i giornalisti rispondano che "ovvie ragioni di riservatezza non consentono indiscrezioni di sorta". (108)

Achille, completamente a suo agio in questa "atmosfera allucinante (...), vuota cestini, tempera matite, spolvera tavoli" (109) e durante gli interrogatori viene interpellato come se fosse un archivio vivente che "snocciola macchinalmente informazioni" senza interrompere le proprie occupazioni.

A tal proposito, è molto interessante la gag dell'identikit. Achille, nelle mani del redattore capo, diventa un oggetto da plasmare a proprio piacimento.

(...) Achille viene chiamato e viene fatto sedere davanti alla donna.

---

(107) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.5, p.44

(108) Ibidem.

(109) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.5, pp.44-45

"Ha detto con gli occhiali, vero?" la donna annuisce. Immediatamente il giornalista toglie gli occhiali ad un collega e li mette ad Achille.

La donna scuote la testa negativamente e soggiunge: "No, aveva il labbro inferiore che gli cascava giù!" Il giornalista afferra il labbro inferiore di Achille e lo adatta al caso con violenza.

La donna comincia a ravvisare una certa rassomiglianza. "Però lui... aveva la barba lunga...!"

Il giornalista, prende una penna bene intinta nel calamaio e facendo scattare il pennino come fanno i pittori per il finto marmo, spruzza macchioline d'inchiostro sulla faccia di Achille.<sup>(110)</sup> La donna ha un'esclamazione di meraviglia e di spavento: "E' lui...è lui... è proprio preciso...!"<sup>(111)</sup>

Questa gag sembra esemplificare l'immagine che Bergson, nel suo saggio sul comico, usa come aspetto centrale del proprio discorso: "Qualcosa di meccanico applicato al vivente".<sup>(112)</sup> Ciò che fa ridere - secondo Bergson - è la

---

(110) Nel film la penna ad inchiostro è sostituita con un piccolo compressore per l'insetticida caricato ad inchiostro, che rende il procedimento più veloce e l'effetto su Achille più traumatico.

(111) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.5, pp.45-46

(112) BERGSON Henri, Il riso. Saggio sul significato del comico, Roma-Bari, Laterza, 1991, p.37

"trasfigurazione momentanea di una persona in cosa"<sup>(113)</sup>. La meccanicità è una caratteristica che pertiene al mondo delle cose, degli esseri inanimati, mentre esula dal mondo dei viventi, degli uomini, in cui il processo vitale è in continua evoluzione e mai uguale a se stesso.

In questo caso Achille è equiparato ad un pezzo di creta o una tavola da disegno su cui ricostruire un identikit. Ma già l'identikit è un atto abbastanza ridicolo perché è un procedimento secondo cui si scompone e ricompone la figura umana in parti fisse, quindi meccaniche. In questo caso la comicità è composta da due livelli sovrapposti, a cui si aggiunge il riconoscimento finale, da parte della donna, dell'assassino, in un uomo così deformato.

Tornando alla parodia del genere noir, altri elementi vengono associati alla tematica del giornalismo: "il Mostro della via Emilia" e il vestito nuovo di Achille, di cui parleremo in seguito analizzando il film. Per adesso basta considerare il fatto che, il primo, per ovvie ragioni, è un personaggio che appartiene alle atmosfere noir per la sua essenza malavitosa, che qui, secondo un procedimento iperbolico e paradossale, viene messa in ridicolo.

Nel secondo caso, Achille, dopo aver fatto un vero "colpo" giornalistico, viene invitato dal direttore del giornale a comprarsi un abito consono ad un vero giornalista, che

---

(113) BERGSON Henri, Il riso..., op. cit., p.37

deve usare "eleganza, stile, freddezza".<sup>(114)</sup> E' chiaro che Achille-neo-gangster, entrato nella banda-giornale grazie al colpo-notizia sensazionale, deve rispettare il volere del capo-direttore, il quale gradisce che i "suoi ragazzi" siano ben vestiti a testimonianza e memento di come gli affari vadano bene.<sup>(115)</sup>

La tematica del giornalismo, che dà l'impronta all'intera vicenda, determina l'andamento della maggior parte delle scene. Converrà affrontare, adesso, solo le sequenze che riguardano la seconda metà del trattamento, che, nelle stesure precedenti, erano state risolte, come abbiamo già detto, con la rappresentazione della vita matrimoniale di Achille, il tradimento e la vendetta.

Dalla ventunesima sequenza in poi, le azioni rappresentate sono determinate dai vari tentativi, da parte dei personaggi principali, di imporre all'attenzione pubblica, sfruttando l'attività di Achille, le "due ragazze", Elena e Daina, o di "lanciare ai vertici del giornalismo" Achille, ricavandone degli utili per tutta la compagnia (Gigi ed Elena, soprattutto). Questa parte, evidentemente troppo macchinosa e costosa per la produzione<sup>(116)</sup>, viene eliminata e sostituita nel film col furto dei cani di razza.

---

(114) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.15, p.61

(115) GABREE John, Gangster, op. cit., p.15

(116) La produzione aveva mandato un telegramma chiarissimo agli sceneggiatori: "Furto al La scala impossibile, meglio rubare cani". In TREVISANI, "Ridano a crepelle anche le persone intelligenti", L'Europeo, 16 ottobre 1955

Dopo aver involontariamente fatto un colpo giornalistico, Achille, corroborato e incitato dalle parole del direttore del giornale, si atteggia con gli amici "a uomo vissuto", e ancora infatuato dal successo, fa suo il pensiero del suo superiore: "il mondo è pieno di scandali. Si tratta di scoprirli. E quando non si scoprono si inventano".<sup>(117)</sup>

Gigi, da vero "dritto", intuisce subito la portata delle parole ingenuamente pronunciate da Achille e propone di fare "un po' di pubblicità" alle ragazze.

Il primo tentativo è una scena comico-grottesca in cui si mette in scena la storia della "povera fanciulla brutalizzata"<sup>(118)</sup>, con tanto di maniaco e istitutrice. La scena, che Achille dovrebbe riprodurre in un foto-servizio, è strutturata in chiave melodrammatica, ovviamente in forma di parodia.

Da questo momento in poi, tutte le scene sono organizzate in maniera meta-linguistica, o sarebbe meglio dire, meta-cinematografica, o, come appare nel terzo episodio, meta-teatrale.

In questa scena Gigi svolge chiaramente la funzione del regista che assegna le parti e dirige gli attori. Le parole che usa rivolgendosi all'aspirante bruto, sembrano proprio le indicazioni che il regista dà all'attore prima di girare la scena:

---

(117) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.18, p.63

(118) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.21, p.67

Tu sei un criminale senza scrupoli. Hai rapito una fanciulla, le hai strappato dal collo la catenina d'oro che le aveva regalato la sua povera mamma, il braccialetto della prima comunione; l'hai brutalizzata e, adesso, la stai legando alle rotaie della ferrovia dieci minuti prima che passi il treno. (119)

Sembra la trama di un fotoromanzo o di uno di quei "cineracconti" tanto diffusi negli anni cinquanta, costruiti sui drammi sentimentali, sui cosiddetti "drammoni lacrimosi", in cui la tematica melodrammatica viene semplificata e accentuata mettendo in rilievo luoghi comuni tipici di una "cultura di quart'ordine" (120) (quella che, nella presentazione dei personaggi, caratterizza Elena).

Mentre Gigi continua a dare istruzioni, Achille, "seminascosto fra i vicini cespugli, recita (121) la parte del coraggioso fotoreporter che ha sorpreso e fotografato l'orrenda scena". (122) Il verbo usato per definire l'azione di Achille denuncia e conferma la scelta meta-linguistica.

---

(119) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.21, p.67

(120) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.33

(121) La sottolineatura è mia.

(122) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.21, p.67

L'episodio successivo vede Achille impegnato fisicamente in una serie di peripezie, tipiche del cinema comico e soprattutto del cartoneanimato (dove per ovvi motivi non ci sono limiti ai funambolismi dei protagonisti).

Per fotografare la famosa attrice cinematografica, Greta Garbo, Achille è costretto a eseguire una serie di "pericolosissime acrobazie fra gli archetti pensili, i contrafforti e i pennacchi"<sup>(123)</sup> in cima al Duomo di Milano.

Naturalmente fallisce nell'intento per colpa di un piccione che gli si è posato sull'obiettivo della macchina fotografica, e solo in quel momento si accorge di essere in una posizione estremamente rischiosa:

Achille allunga la testa, vede il terribile vuoto che ha sotto, si aggrappa disperatamente al santo che adorna la guglia altissima sulla quale si trova.<sup>(124)</sup>

Questa volta il pezzo di teatro viene affidato a Gigi che, dopo essere stato lasciato dalla propria fidanzata, "con caricata teatralità mette in burletta lo sfogo di Daina".<sup>(125)</sup>

---

(123) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.22, p.68

(124) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.22, p.69

(125) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.22, p.70.  
La sottolineatura è mia.

No, non lasciarmi così, non lasciarmi come potrò vivere senza di te? Sì, è vero, ti ho sfruttata fin dal giorno che ti ho conosciuta! Tu lavavi i pavimenti e andavi all'officina, mentre io dissipavo in bagordi il sudore della tua bianca fronte! Sì, è vero, guardate come ho ridotto un amico che possedeva un castello! Tutto gli ho rubato! Ed ora egli si tiene disperatamente aggrappato all'ultimo pezzo di pietra! (126)

L'ultimo episodio ideato per "inventare" una notizia sensazionale da vendere ai giornali, è molto più complesso dei primi due (consta di una decina di scene), ed è congegnato secondo il meccanismo del "furto perfetto". (127)

Gigi e Achille pensano di rubare alcuni antichi costumi custoditi al museo del teatro La Scala, in vista del loro utilizzo in apertura di stagione al cospetto di importanti personalità internazionali. Solo in seguito alla pubblicazione dell'articolo preventivamente preparato da Achille, sullo scoop, i costumi verranno fatti ritrovare in un "Brefotrofio (...) depositati sulla famosa ruota dell'Istituto, come si usava un tempo per i figli di nessuno". (128)

---

(126) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.22, p.70

(127) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.24, p.72

(128) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.24, p.73

Gigi ed Elena, che tramano alle spalle di Achille progettando di rubare veramente i preziosi costumi e fuggire insieme in Sud America, palesano, finalmente, soprattutto Elena, il vero aspetto del loro carattere.

Di questa scena è interessante notare l'utilizzo di temi mitici e il procedimento meta-teatrale, strumenti che Fo svilupperà e perfezionerà in seguito.

A livello di invenzione bisogna sottolineare l'uscita di Achille dal cavallo con la relativa scoperta di essere sospeso nel vuoto. La totale incoscienza del personaggio sulla propria condizione, e il fatto che si tolga tranquillamente le scarpe ignaro di gettarle nel vuoto, è una situazione classica nella casistica del comico. Estremamente poetico risulta il librarsi di Achille, tra funi e oggetti di scena sospesi per aria, nel tentativo di scendere a terra. Interessante che sia proprio un arcangelo - sorta di deus ex machina - il mezzo con cui porta i costumi fino al ventre del cavallo sospeso per aria, quindi inaccessibile, e con cui "plana elegantemente fino a terra".

La scena finale suona come un riscatto dell'ingenuità e del candore. Achille pensando a Daina ha ritrovato la sua "giocosa eccitazione". Alla prima del La Scala, i due "sono vicini, quasi stretti l'uno all'altra".<sup>(129)</sup> Lui è turbato e intimidito. Lei, con molta calma, "preme la mano

---

(129) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.38, p.88

di Achille costringendola sulla sua spalla".<sup>(130)</sup> Achille ha ritrovato la spensieratezza e l'amore, e con l'amore ha ritrovato se stesso. Achille non è uno sconfitto. Gli sconfitti sono piuttosto Gigi ed Elena che sono partiti con un mucchio di stracci, credendoli costumi pregiati. Come nella migliore tradizione chapliniana, chi beffa è rimasto beffato.

A rendere evidente il passaggio, il coro canta:

Basta un sol... basta un solo  
delle nostra contrada  
basta un sol della nostra masnada  
per la rotta di tutti i costor.<sup>(131)</sup>

Come a sottolineare questo stato di grazia, il coro, che durante le prove, in presenza di Achille, si era fermato sempre allo stesso punto, "è riuscito a superare il crescendo senza incidenti".<sup>(132)</sup> Anzi, "ripete, salendo di un ottava, a voce spiegata che: Basta un sol... basta uno solo...

---

(130) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.38, p.88

(131) Ibidem.

(132) Ibidem.

## II.2 - Analisi del film.

Nel film de "Lo svitato" si individuano tre nuclei tematici fondamentali: lo sport, il giornalismo e l'amore. Queste tematiche derivano, per sintesi, dalle stesure precedenti, e contengono in sé quasi tutti gli elementi fin ora analizzati. Scompare del tutto il motivo della famiglia borghese. Anche l'unica scena sopravvissuta nel trattamento, che presentava la famiglia di Elena, viene eliminata. Il tema del matrimonio è solo accennato in una battuta. Achille rimane sempre se stesso, anche quando si traveste o cerca di darsi un tono. Le gags di raccordo, tipo quella della vecchietta e del tombino, del gelato all'asino o dell'attraversamento pedonale, scompaiono anch'esse, forse in fase di montaggio. In un articolo di Benedetto Benedetti, infatti, viene riprodotta una foto, raffigurante delle anziane signore, in cui la didascalia recita: "Dive a settant'anni: vecchine milanesi si recano a fare un provino per lo svitato. Carlo Lizzani aveva bisogno di una nonnetta".<sup>(133)</sup> Un'altra foto, riportata nell'articolo di Mario Scolari<sup>(134)</sup>, raffigura, invece, Achille intento ad attraversare la strada, nel modo che usano i bambini quando giocano con le strisce disegnate

---

(133) BENEDETTI Benedetto, "Lo svitato", cit., p.412

(134) SCOLARI Mario, "Carlo Lizzani lavora a Milano", cit., p.1008; la didascalia della foto recita: "Lo svitato non attraversa la strada tra le strisce. E' svitato del tutto? Quanti, camminando, non scommettono con se stessi di fare qualcosa di difficile e quasi di acrobatico pena la cattiva riuscita di una impresa che sta a cuore?"

sul selciato. E' chiaro che anche questo è uno dei tanti elementi, o gags, che in fase di montaggio sono stati eliminati per "economia di racconto". (135)

La tematica meta-teatrale permane al livello compositivo in alcune "tirate", ma scompare come argomento testuale vero e proprio.

Cerchiamo di riassumere brevemente il soggetto del film.

### II.2.1 - Trama e struttura.

Milano in piena espansione edilizia. Achille è un "giovane bizzarro e candido" (136), fattorino tutto-fare nella redazione de "L'intransigente", un giornale della sera, che assomiglia più ad un commissariato di polizia.

Spacciatosi per giornalista, riesce a mettere insieme un articolo "sportivo-sentimentale" (137), che in un giorno di magra viene pubblicato dal giornale. In questa occasione conosce i suoi "compagni d'avventura: Gigi, un maneggone, Elena, una maestrina di ginnastica, Daina, una bella soubrette, amante di Gigi". (138) Achille è uno "svitato" che ama correre. I suoi spostamenti avvengono sempre di corsa, e di corsa riesce a fare un reportage

---

(135) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, pp.721-722

(136) AA.VV., "Segnalazioni cinematografiche", Centro Cattolico Cinematografico, op. cit., XXXIX/18, p.142

(137) Ibidem.

(138) MICCICHE' Lino, "Lo svitato", Cinema T.S., cit., p.115

fotografico sul campionato di atletica. Casualmente è autore di uno scoop col "Mostro della via Emilia". Ciò gli frutta una gratifica ed un elogio da parte del direttore.

Con Gigi, che ha intuito la possibilità di sfruttare l'ingenuità di Achille a proprio favore, organizza un "furto perfetto", per essere poi il primo a darne la notizia sui giornali. Si tratta di rubare dei cani di razza di gran valore, esposti in una mostra, sostituendoli con cani bastardi. In un secondo momento, i cani di razza dovrebbero essere restituiti, in modo che Achille possa scrivere un secondo articolo sul loro ritrovamento. In realtà, Gigi ha intenzione di rubare realmente i cani e fuggire con Elena (la ragazza di cui Achille è innamorato).

Una imprevedibile combinazione riporta i cani autentici (quelli di razza) ai loro legittimi proprietari alla mostra, così che il colpo giornalistico sfuma. Achille scopre di essere stato tradito dall'amico e dall'amata e, rattristato e sconfitto, torna ad essere un semplice "tirapiedi" di redazione. Nel finale si consola con Daina, con la quale capisce di avere una grande affinità.

La trama, definita da Lizzani "leggera e molto tenue", doveva servire ai soggettisti "solo come pretesto per dar vita ad una serie di episodi e di gags, dalla cui

riuscita" si attendeva principalmente il successo del film presso il pubblico.<sup>(139)</sup>

L'esposizione della fabula, sopra riportata, denuncia subito, per l'intrusione di elementi assurdi e grotteschi, un andamento da comica finale, da comica del film muto. Intenzione, questa, dichiarata più volte da Fo e Lizzani e riportata da tutti i commentatori. Fo aveva scelto come modello Tati<sup>(140)</sup>, Lizzani pensava anche a Keaton<sup>(141)</sup>, ma dalla trama così esposta, sembra proprio che l'intelaiatura poggi sulla tipica struttura chapliniana, dove "accanto al buffo e patetico vagabondo, prendono rilievo e carattere le figure" della ragazza dolce e sensibile, oggetto amoroso spesso irraggiungibile per il protagonista, e il "gigantesco bullo antagonista e vessatore del povero Charlie".<sup>(142)</sup> Secondo Gian Luigi Rondi "il meccanismo è il solito di quei tempi: eroi per forza, incomprendimenti, beffe in cui chi beffa esce beffato dagli altri, l'amore deluso (l'amore charlottiano eternamente deluso...) e via dicendo. Ma tutto questo tenta di costruirsi secondo uno spirito più attuale, in un clima di umorismo, di ironia, di caricatura che prende sagacemente in giro cose e situazioni e figure del nostro

---

(139) SCOLARI Mario, "Carlo Lizzani lavora a Milano", Cinema T.S., n.156, 10 dicembre 1955, p.1006

(140) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.834

(141) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.719

(142) Alla voce <<comico>> dell'Enciclopedia dello Spettacolo, p.1163

tempo (...) E' una parodia che rasenta il paradosso, che mira al grottesco". (143)

Per un'analisi più accurata riportiamo uno schema riassuntivo delle scene che compongono il film.

- 1 - Centro di Milano. Demolizioni e costruzioni. Operai al lavoro e cameriere che battono tappeti cantando (fig. 1).
- 2 - Nonostante il frastuono Achille dorme beato. Quando si sveglia ci accorgiamo che dorme vestito. Esce di corsa (fig. 2 - 3 - 4).
- 3 - Inseguimento del tram. I passeggeri nell'abitacolo lo incoraggiano. Achille arriva primo alla fermata: "Ho vinto io!" (fig. 5 - 6)
- 4 - Sempre di corsa Achille attraversa la strada. Frenate a catena di macchine che stanno per investirlo.
- 5 - Incontro con la ragazza mannequin (Daina). Achille fa la figura dell'importuno (fig. 6).
- 6 - Scontro con Daina davanti alla "Polisportiva Mediolanum". Qui incontra Gigi che lo allontana in malo modo (fig. 7).
- 7 - Achille entra nella polisportiva. Passa incuriosito e divertito tra gli atleti intenti nei loro esercizi. Improvvisamente è attratto da una visione irrealistica: l'insegnante di ginnastica artistica (Elena). Per evitare guai, Achille si spaccia per giornalista sportivo. Il pugile Frabozzi, incitato da Gigi, si mette a raccontare-mimare uno dei suoi incontri, coinvolgendo Achille sul ring. Il pugile, con un "destro", sbalestra fuori dal ring l'allenatore che, cadendo sulla maestra di ginnastica, provoca una caduta a catena. Achille fa da mediatore. Discorso sulla purezza dello sport. "Anche i pugili hanno un cuore" (fig. 8 - 9 - 10).
- 8 - Achille giunge correndo al giornale. Gag del portiere. Nella redazione del giornale: interrogatori di quarto grado; la polizia vuole avere informazioni sull'andamento di un'inchiesta; il redattore capo travestito da mendicante; Achille è un "tira-piedi" /

---

(143) RONTI Gian Luigi, "Lo svitato", Rivista del cinematografo, n.4, aprile 1956, p.26

tutto-fare", archivio umano e foto segnaletica vivente (fig. 11 - 12 - 13).

Il direttore si infuria perché la pagina sportiva langue: Achille propone timidamente il suo articolo sui pugili che gli viene strappato di mano. Per consolarlo gli danno un incarico da foto-reporter e lo mandano allo stadio.

- 9 - Allo stadio. Gara provinciale di atletica leggera. La banda suona. Achille entra in pista e scatta foto mentre corre e taglia per primo il traguardo. (fig. 14)
- 10 - Palestra. Achille ammira estasiato Elena. (fig. 15)  
Il pugile lo atterra con un pugno per l'articolo che ha scritto. (fig. 16)  
Gigi redarguisce il pugile e mette le "cose a posto" cercando di circuire Achille. Lo invita a cena.
- 11 - Elena, vedendo gli altri andare via, si affretta a uscire.
- 12 - In strada Achille sta spingendo la macchina di Gigi. Quando Elena appare sul portone della palestra, rimane pietrificato nell'atteggiamento squilibrato dello spingere. Gigi, interpretando i sentimenti di Achille, invita Elena. (fig. 17)
- 13 - Gigi entra con la macchina nel suo garage scortato da un vigile in bicicletta. Esaltazione del vigile urbano. (fig. 18 - 19 - 20)
- 14 - Arriva Daina lamentandosi con Gigi che la trascura. Gigi espone la sua filosofia: "Le donne più piume hanno, più grana mangiano..."  
Propone di andare a visitare il giornale di Achille.
- 15 - Di fronte all'entrata del giornale, Achille sta finendo di raccontare l'ennesimo film. Daina è interessatissima.
- 16 - Entrano alla redazione. Il portiere è stato imbavagliato, non si sa da chi. Entra "il Mostro della via Emilia" per vendere il suo memoriale. (fig. 21 - 22 - 23)
- 17 - E' notte. Elena si fa accompagnare a casa da Achille. Si prospetta una passeggiata romantica. Ma Achille è impacciato. Dall'erba alta sbucano decine di coppie.
- 18 - Mattina. Alla redazione del giornale tutti parlano del memoriale. Achille ha fatto un vero colpo giornalistico.
- 19 - Achille vienè elogiato dal direttore per essersi procurato il memoriale del mostro. (fig. 24)

Sermone sulla tecnica del giornalismo: eleganza, stile, freddezza. Le tre regole fondamentali per il giornalista. (fig. 25)

- 20 - Achille, su consiglio del direttore, va a comprarsi un vestito nuovo: gag del manichino. Gag dei telefoni. (fig. 26 - 27)
- 21 - Achille espone a Gigi, come se fosse sua, la teoria del giornalismo: "Solo chi riesce a mordere i cani è un vero giornalista! E vende!"
- 22 - Daina, rimasta in disparte, si rianima vedendo l'insegna di un "salone giochi" e va a giocare.
- 23 - Daina e Achille (che era andato lì con l'intento di portare via Daina) si gettano sui biliardini all'americana, mentre Gigi ed Elena, fuori, fanno i primi sogni di gloria. (fig. 28)
- 24 - Come un bambino, Achille chiede a Daina se Elena gli vuol bene.
- 25 - Mostra canina. Apprezzamenti equivoci della giuria sulle belle "femmine" che sfilano... alludendo ai cani. (fig. 29)
- 26 - Preparazione del colpo. Achille illustra a Gigi il "furto perfetto": rubare cani di razza. (fig. 30)
- 27 - Achille è in cerca di cani identici a quelli che dovrà rubare. Purtroppo viene seguito solo da cani bastardi. (fig. 31 - 32 - 33)
- 28 - Achille a passeggio con i cani randagi, incontra Daina, e fa finta di essere un importuno. Daina capovolge la situazione: fa finta di chiamare la polizia, mettendolo in imbarazzo.
- 29 - Maquillage dei cani. Achille esaltato trucca i bastardi come i cani di razza che dovrà rubare. (fig. 34 - 35)
- 30 - Gigi ed Elena, intanto, stanno già vendendo i cani che Achille ruberà e architettano la fuga-luna di miele.
- 31 - Il giorno del colpo, Achille è eccitatissimo. Si esibisce in vari numeri di trasformismo. (fig. 36)
- 32 - Gigi e Achille portano i cani rubati nel garage del primo.
- 33 - Achille telefona al direttore per avvertirlo della notizia "bomba" che sta per arrivarli. Poi, per uno slancio d'affetto verso i cani, apre il furgone che li contiene, ma questi lo assalgono.

- 34 - Achille comincia a scappare inseguito dai cani.
- 35 - Nei pressi della mostra canina, c'è uno scambio di cani, di cui Achille non si accorge. Achille torna di corsa al garage e rinchiude i cani (randagi) nel furgone.
- 36 - Arrivano Gigi ed Elena che si fanno beffe dell'ingenuo Achille, il quale, non visto, piange. (fig. 37)
- 37 - Al giornale il direttore si accerta della veridicità della notizia riportata dall'articolo di Achille: non c'è stato alcun furto.
- 38 - Achille è tornato a temperare le matite. Unica differenza, è che adesso è triste. Gli arriva l'invito al campionato di calcio da tavolo. Gli altri giornalisti lo sfottono e gli chiedono se ha una ragazza. Dopo un poco, Achille si illumina e riprende il suo atteggiamento gioioso.
- 39 - Al campionato di calcio da tavola, Achille e Daina, seduti dietro la scritta <stampa>, sono finalmente felici. (fig. 38)

A livello sintattico, come nel trattamento, gli episodi sono concatenati logicamente seguendo un andamento ellittico. Appare strana, di conseguenza, l'accusa - da parte di alcuni commentatori, tra cui Marinucci - di "illogicità alla Helzapoppin"<sup>(144)</sup>, dato che la fabula e l'intreccio de "Lo svitato" hanno un impianto estremamente realistico, dovuto, senz'altro, alla formazione del regista e di alcuni dei collaboratori alla sceneggiatura.<sup>(145)</sup>

---

(144) MARINUCCI Vinicio, "Le prime del cinema. Lo svitato", Momento Sera (Roma), 3 marzo 1956

(145) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.710

## II.2.2 - Il linguaggio.

Una delle ragioni per cui "Lo svitato" venne lodato quasi unanimemente, è la cura del linguaggio: "un dialogo ben curato, garbatissimo, al quale - scriveva un cronista del "Giornale di Sicilia" - generalmente non siamo abituati".<sup>(146)</sup> "Alla sceneggiatura e ai dialoghi - incalzava Ugo Casiraghi - si deve riconoscere il grande merito di non aver concesso niente ai moduli correnti di botta e risposta, per lo più dialettali, che conferiscono a quasi tutta la nostra produzione comica quell'aria insolente e volgare".<sup>(147)</sup>

Anche Benedetti sottolinea i meriti di questo "onesto e dignitoso" film comico che, evitando la volgarità e la battuta dialettale di certi "sciagurati filmetti recitati in romanesco", cercava una comicità nuova, che "rinunziasse in partenza ai limiti e alle risorse del dialetto, inteso nel suo senso restrittivo, come matrice di scialbe macchiette".<sup>(148)</sup> Altro elemento lodevole, sempre secondo Benedetti, era l'attenzione al problema "spinoso" della lingua italiana, che ovviamente gli autori de "Lo svitato" non pretendevano di risolvere. Lizzani, sulla scia del dibattito sul "passaggio dal neorealismo al

---

(146) anon., "Lo svitato", Giornale di Sicilia, 2 marzo 1956

(147) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo...", cit.

(148) BENEDETTI Benedetto, "Lo svitato", cit., p.412

realismo"<sup>(149)</sup>, aveva scritto decine di articoli sulla necessità "di formare una lingua italiana, di uscire dai cascami del neorealismo di maniera, che era fatto, appunto, di dialetto".<sup>(150)</sup> Proprio in questo senso voleva "utilizzare tutto il patrimonio del teatro di Fo"<sup>(151)</sup>, sapendo benissimo, in questo, di seguire due direzioni opposte: quella della pantomima alla francese e quella del teatro di rivista.

La comicità di Fo, teatrale e molto mimica, derivata dall'esperienza particolare di una rivista "atipica" - quella con Durano e Parenti, definita anche "rivista da camera" o "anti-rivista" - aveva le caratteristiche giuste per imporre un tipo di linguaggio inconsueto nel cinema italiano dell'epoca.

Secondo Lizzani, "Lo svitato" è un film che si pone su un "crinale che divide due scuole o due generi", da una parte la commedia all'italiana, per quanto riguarda la "logorrea che prevale sulla pantomima", dall'altra il film comico alla Tati, più "visivo".<sup>(152)</sup>

---

(149) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.709

(150) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.724

(151) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.723

(152) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.732

II.2.3 - Il finale definitivo: l'elaborazione della "slapstick comedy".

Come nelle precedenti versioni, la discordanza maggiore tra la sceneggiatura definitiva<sup>(153)</sup> e il trattamento cinematografico sopra analizzato, si trova nella parte finale. Vittorio Bonicelli parla di "sette successive rielaborazioni"<sup>(154)</sup> che dall'idea originale portano alla realizzazione del film. Lizzani, però, assicura che si tratta di "pura leggenda"<sup>(155)</sup>, dato che la sceneggiatura vera e propria è stata scritta solo una volta. Lizzani non ricorda altre versioni oltre a quelle da noi considerate. Dario Fo, invece, parla di tre sceneggiature che differivano solo nel finale, ma poi ne indica solo due: "una ha l'azione finale che doveva avvenire addirittura al La Scala, mentre c'era l'opera, mentre c'erano tutti i travestimenti, le macchine sceniche che volavano, salivano... Si trattava, poi, di farlo non al La Scala, ma in un teatro del Veneto o della Romagna, in uno di quei teatroni immensi che sono grandi come il La Scala (...) (questa soluzione) è stata tagliata per problemi di produzione, perché non ce la facevano con i costi, e allora io ho trovato la soluzione dei cani".<sup>(156)</sup> E'

---

(153) Sceneggiatura che deduciamo dalla visione del film, non essendo reperibile in alcun modo.

(154) BONICELLI Vittorio, "Lo svitato", Il Tempo, 5 dicembre 1955

(155) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.722

(156) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.833

probabile che la terza soluzione non menzionata da Fo, fosse quella strutturata su "Il vendicatore" di Cechov. Le ultime quindici sequenze del film, come nel trattamento, riguardano la ricerca dello scoop giornalistico. Vengono eliminati i tentativi di costruire un "lancio pubblicitario per le ragazze", e si passa direttamente al "furto perfetto". L'episodio è costruito come un grande sketch in cui le gag si succedono a catena in un ritmo sempre più vorticoso. Nonostante il giudizio di parecchi critici, tra cui quello di Casiraghi che considerava il furto dei cani "l'unico complicato e assurdo gag"<sup>(157)</sup>, credo che si tratti di un episodio degno di nota. Secondo Corrado Terzi "questo è il brano del film meglio costruito e più ricco di dinamismo".<sup>(158)</sup> Primo elemento interessante è la rielaborazione personalissima che Fo compie sulla "slapstick comedy", che nel cinema ha il suo referente nella "comica" del cinema muto. "Slapstick indica un tipo di comicità farsesca particolarmente clamorosa, basata su gags elementari ed esplosive".<sup>(159)</sup> La slapstick comedy è caratterizzata da lanci di torte alla crema che si spiaccicano sul viso degli attori e altri scambi di esilaranti e oltraggiose violenze, da risse furibonde e in genere dal movimento frenetico, la recitazione esagitata, il trucco facciale

---

(157) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo inaugura un genere comico italiano, L'Unità, 3 marzo 1956

(158) TERZI Corrado, "Lo svitato di Carlo Lizzani", Avanti!, 3 marzo 1956

(159) Enciclopedia dello spettacolo, p.39

grottesco e la mimica spesso convulsa. Elemento fondamentale di questo tipo di comicità è l'inseguimento, spesso ad opera di poliziotti armati di manganello, nell'eterno rapporto di forza tra guardie e ladri. Corse a perdifiato, capitolomboli e altri incidenti vistosi sono, ormai, l'emblema di quella comicità.

Ne "Lo svitato", Fo trasferisce sul cane le caratteristiche dei personaggi delle comiche, in qualche modo lo personalizza. Achille parla con i cani come se si trattasse di esseri umani. Con l'ausilio della pittura, cerca di truccarli per farli assomigliare ai cani di razza che dovrà rubare. Il "maquillage" del cane può corrispondere al trucco grottesco degli attori dello slapstick, e l'inseguimento di Achille da parte dei cani di razza può essere considerato come il classico inseguimento tra guardia e ladro. A sottolineare il parallelo, il sottofondo musicale della scena è costituito dal classico commento musicale dei film muti: un velocissimo ragtime pianistico ritmato e martellato.

I cani sono anche la figurazione della società, sono il termine di paragone: Achille sta al resto del mondo come il bastardo sta al cane di razza. L'opposizione bastardo/di razza sottolinea la natura dello Svitato, tra Achille e il primo bastardino bianco che gli si avvicina c'è molta affinità. I cani di razza, invece, hanno un atteggiamento aggressivo nei confronti del protagonista: quando Achille apre il furgone per dare un po' di latte ai cani (appena sottratti ai loro padroni), questi gli si scagliano contro provocandone la fuga. In quella

aggressione si può vedere l'ostilità e l'incomprensione dei colleghi di lavoro nei confronti di Achille, l'inveire degli automobilisti per la sua distrazione, il prendersi gioco di lui e il tradimento da parte di Gigi ed Elena. Questo episodio, collocato nella parte conclusiva dello spettacolo, porta con sé una carica risolutiva conducendo - come dice Terzi - ad un "finale piacevole e sorridente"<sup>(160)</sup> in cui gli equilibri sono ristabiliti: Gigi ed Elena hanno rivelato la loro vera natura, Achille ha ripreso ad essere il solito tirapiedi e Daina ha assunto definitivamente il suo ruolo di "svitata" "appassionata e tenera compagna adatta allo svitato".<sup>(161)</sup>

#### II.2.4 - Dallo "slapstick" alla scenetta surreale: "funambolismi verbali".

Personaggio mutuato dal "poliziotto" delle comiche del muto, rielaborato in chiave teatrale e paradossale, è il vigile urbano, interpretato da Alberto Bonucci<sup>(162)</sup>, col

---

(160) TERZI Corrado, "Lo svitato di Carlo Lizzani", cit.

(161) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo...", cit.

(162) Attore romano che, con Franca Valeri e Ettore Caprioli, faceva parte dei tre "Gobbi", iniziatori con lo spettacolo "Carnet des notes" (1951-52) della cosiddetta rivista da camera, sulla cui scia si inserisce l'esperienza di Parenti, Fo e Durano.

quale Dario Fo costruisce una delle gags migliori e più apprezzate dalla critica.<sup>(163)</sup>

Questa gag, di cui non c'è traccia nelle versioni precedenti, è costruita sulla progressione verbale iperbolica. "Noi - ricorda Lizzani - avevamo alle spalle Zavattini, Achille Campanile...", e probabilmente un certo modo surreale di affrontare le situazioni aveva proprio questi referenti.

La costruzione risente comunque della cultura dell'avanspettacolo e ricorda, per certi versi, la progressione del dialogo tra Napoleone e Nelson ne "Il dito nell'occhio".

La macchina, seguita da un vigile in bicicletta entra nel garage di Gigi. Gigi, che non ha i documenti della macchina, prega Achille di dire che è sua.

Scambio di documenti col vigile (se li passano come al gioco delle tre carte). Gigi consiglia al vigile di chiudere un occhio se Achille non ha i documenti perché, dato che si tratta di una giornalista, potrebbe scrivergli "un articolo contro".

VIGILE - Voglio leggerlo questo articolo. Prenda, prenda i numeri!

ACHILLE - Tessera N.245A21...grado...

VIGILE - Vigile scelto.

---

(163) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo...", cit.

ACHILLE - Vigile scelto. Reparto?

VIGILE - Ciclista.

ACHILLE - Ciclista. Bottoni?

VIGILE - Sette.

ACHILLE - (contando) uno, due, tre... sette!

VIGILE - Malattie coloniali niente, vero?

ACHILLE - Regio berretto...N.interno ...45.

VIGILE - Obbiettivo?

ACHILLE - Zeiss uno tre cinque.

VIGILE - (scrivendo) Zeiss uno tre cinque.

ACHILLE - Per piacere, faccia vedere...Scarpe?

VIGILE - Quarantuno. Collo?

ACHILLE - Quindici.

VIGILE - Cravatta?

ACHILLE - Seta.

VIGILE - Nylon!

ACHILLE - Scusi, un attimo, le spalle. (le misura con la cinghia della macchina fotografica), Strette!  
(scrive) strette.

VIGILE - (come un medico gli guarda occhi e lingua; rimane un po' schifato) Eh!

ACHILLE - Permette una foto?

VIGILE - Prego.

ACHILLE - Sorrida. Sorrida! (Il vigile si mette in posa) Grazie.

VIGILE - Sono proprio curioso di leggere questo articolo.

ACHILLE - Lo leggerà, lo leggerà!

VIGILE - Ma cosa vuol sapere lei dei vigili!

ACHILLE - Stia a sentire! Il corpo dei vigili, detto anche urbano, è stato fondato nel 1870; è il più antico ordine pubblico di tutta Europa. (con enfasi) Se oggi vantiamo nella nostra città una delle circolazioni più organiche, lo dobbiamo soltanto ai vigili, al loro sacrificio, alla loro grande abnegazione e al loro comportamento addirittura eroico! A dimostrare ciò bastano le cifre: 227 medaglie al valor civile, 85 diplomi di benemerenzza. Sempre pronti, sempre presenti, in qualsiasi tempo e in qualsiasi circostanza! (In un crescendo di enfasi) Salutiamoli questi oscuri e sconosciuti eroi, questi nostri fratelli che hanno voluto dedicare la loro vita a difesa di tutti gli onesti cittadini! Grazie! Grazie! A loro va la nostra fraterna riconoscenza! Evviva! Evviva! Evviva! i vigili della nostra città! Ripresa dal discorso del Sindaco di Milano del 3 agosto 1917, in cui, fra l'altro, era detto: Siate orgogliosi...

(sfuma sulla musica che cresce)

Mentre Achille recita con enfasi l'elogio al corpo dei vigili urbani, il vigile si inorgoglisce sempre più, si aggiusta la divisa, si impettisce, si mette sull'attenti, fa il saluto militare e con sguardo fiero sale sulla sua bicicletta come se si trattasse di un fido destriero e si allontana pedalando meccanicamente come se stesse

marciando, riecheggiando la rigida andatura del "passo dell'oca" dei soldati nazisti.

Questa gag - racconta Lizzani - si era sviluppata con una serie di improvvisazioni degli attori sulla traccia della sceneggiatura, "dato che ad un attore, messo con una certa uniforme, viene più spontaneo dire <mostrine> piuttosto che altro". (164)

### II.2.5 - Chiavi e tematiche del racconto.

Da una prima lettura del film, emerge chiaramente che le chiavi fondamentali del racconto sono costituite dalla vena neorealistica, ascrivibile certamente a Lizzani e a Massimo Mida, un certo gusto teatrale di esporre le situazioni, (gusto per la parodia, per il grottesco e per il paradosso) legato a Fo e agli attori del suo entourage, e la rivisitazione delle comiche del muto, molto vicina alla formazione attoriale di Fo, per la visualità e la fisicità delle gags.

La tematica neorealista, costituita dallo sfondo in cui è inserita la vicenda, era stata in qualche modo assunta da Fo. Intanto il suo intervento era stato determinante, in fase di sopralluogo, nella scelta degli ambienti. Ne "Lo svitato" era presente "tutta una Milano minore, quella che conosce soltanto uno che è nato a Milano, che come me è un oriundo. Io sono - racconta Dario Fo - un <arioso>, come

---

(164) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.728

li chiamano qui, i <falchet>, quello che viene fuori da ragazzo e che assimila Milano... Nello <Svitato> c'è tutto, c'è il Naviglio, le strade periferiche, c'è perfino una zona nuova, moderna, assurda, incollata alla terra quasi per caso".(165)

"Non la Milano di De Sica, dunque, né la Milano di Antonioni, ma un'altra, inedita per il cinema italiano, nella quale si aggirerà un personaggio che fa venire in mente quelli ideati e realizzati da Jacques Tati".(166)

Una Milano "inedita e suggestiva"(167) tocca la sensibilità di Achille: "elementi prosaici della vita moderna, industriale, meccanizzata, come le gru, i gasometri, i bagliori notturni delle fonderie muovono la sua immaginazione, lo incantano come fossero giostre o fantastiche lune".(168) Sembra quasi la stessa città che provoca "uno stupore immenso"(169) nel personaggio di Totò il buono di Zavattini. In effetti "Lo svitato" nasce sicuramente sulle suggestioni che Fo ha ricevuto della poetica zavattiniana.(170) Ma nel film, questi accenti poetici di Achille sono solo accennati, anche se tutte le dichiarazioni rilasciate durante la lavorazione ne fanno

---

(165) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, pp.714-715

(166) anon., "Lo svitato", Cinema Nuovo, n.69, 25 ottobre 1955, p.307

(167) LUALDI Aldo, "Lo svitato a Milano", Avanti!, 15 ottobre 1955

(168) anon., "Lo svitato", Cinema Nuovo, n.69, cit., p.307; idem in "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.II

(169) ZAVATTINI Cesare, Totò il buono, op. cit., p.16

(170) FO Dario, interv., cit., App. IX.12, p.838

menzione. In compenso è il candore dello "Svitato" a denunciare una parentela con le atmosfere zavattinine. (171)

Il film si apre sulla veduta di un cantiere edilizio. Una musica giocosa, da banda comunale (172) sfuma lentamente lasciando spazio ai rumori del cantiere. Colpi di martello, di piccone, rumore delle escavatrici...

Panoramica sulle immagini di palazzi in costruzione. Una donna, che batte i tappeti alla finestra, canta una canzone popolare. Al centro del cantiere, un palazzo che ha tutto l'aspetto di dover essere demolito da un momento all'altro. All'interno un uomo dorme placidamente cullato dai rumori e dalle vibrazioni del cantiere.

Il suono della sveglia è appena percepibile con tutto quel frastuono, ma Achille lo sente e si sveglia di soprassalto. Si alza nascondendosi pudicamente dietro il lenzuolo cercando di non essere visto dalla finestra dalla signora di fronte. Appena Achille chiude la finestra, capiamo il perché di quell'atteggiamento: lo "svitato" dorme vestito di tutto punto.

---

(171) KEZICH Tullio, "Un rigoletto dei poveri", Settimo giorno, 24 settembre 1959

(172) La colonna sonora, diretta da Massimo Pradella sulla musica di Roberto Nicolosi, è costituita da due temi centrali: il primo è una sorta di ragtime molto veloce che riproduce il classico commento musicale alle comiche del muto; il secondo, che ha l'andamento pomposo e gioioso della musica delle bande di paese, è strutturato sulla "Monferrina", una danza popolare folcloristica dell'astigiano.

Achille, sempre sorridente, esce di corsa saltellando tra gli operai che lavorano.<sup>(173)</sup>

Nel trattamento, Achille prima di uscire, e nonostante abbia "l'aria di chi ha una gran fretta, (...) indugia un momento al davanzale e guarda intenerito la gru che ruota lentamente portando in giro l'uomo all'altezza delle finestre".<sup>(174)</sup>

Nella ventesima sequenza del trattamento, Achille esterna "poeticamente" la propria passione per questo tipo di mondo di cui si sente figlio.

E' mezzanotte passata. Achille e Daina, come due vecchi amici, camminano per strada nei pressi dello Scalo Farini. Grandi Fasci di rotaie, locomotive in manovra, ciminiere, metallici ricami di centrali elettriche, fumi e bagliori di grandi officine.

Achille è affascinato da tutto ciò e parla con accenti di ingenua poesia.<sup>(175)</sup>

"Io sono nato qui" dice ad un certo punto sorridendo intenerito. "Mia madre mi diceva che mi ha portato una gru, quella lì del ferro e che mi avevano trovato sotto il gazometro..." Parla ancora con commozione di quello strano mondo senz'alberi. Dice quanto gli sarebbe piaciuto di fare il gruista, di quelli che

---

(173) Ripreso dal film.

(174) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.1, pp.36-37

(175) La sottolineatura è mia.

stanno sempre per aria e girano in tondo passando vicino alle finestre. Daina ascolta incredula e insieme rapita. (...)(176)

Nel film, probabilmente per ragioni di brevità, la scena verrà accorciata, a discapito, proprio, degli accenti poetici di Achille. E' da notare che, sia nel soggetto cinematografico, che nel trattamento, la prima scena corrisponde (con qualche piccolissima variazione) a quella sopra descritta, segno che l'ambiente e la tematica neorealista erano presenti sin dall'inizio.

Alla comicità in chiave di parodia, satira e grottesco è legata la descrizione del mondo giornalistico.

Oltre alla descrizione della strana redazione, in chiave di poliziesco, il racconto assume la chiave del paradosso con l'entrata in scena del "Mostro della via Emilia", interpretato "argutamente"(177) da Franco Parenti.

Come ne "Il dito nell'occhio" e ne "I sani da legare", questo sketch è giocato sul ribaltamento del luogo comune. La scena viene annunciata e preparata dal segretario del Mostro, come se si trattasse un grande evento teatrale:

---

(176) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.20, p.65

(177) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo...", cit.; quasi tutti i commentatori hanno riconosciuto in questo sketch, e nell'attore che lo interpretava, uno dei punti meglio riusciti del film.

Entra uno strano tipo in giacca e cravatta nera, che sembra tanto un impiegato delle pompe funebri. Sotto gli occhi di tutti, con calma e "professionalità", taglia i fili dei telefoni della redazione. Facendo accomodare gli astanti come se si trattasse di un pubblico, cerca di conferire al momento un certo grado di solennità, data l'importanza del personaggio che sta per entrare in scena. Raccomanda di non fare troppe domande, perché "Lui" è molto nervoso. Entra un signore in impermeabile, con l'aria febbricitante. Tiene una pistola in mano, tremando. Silenzio.

SECRETARIO - (Con tono professionale) E' forse inutile che io vi presenti il "Mostro della via Emilia" stasera qui tra noi.

L'oggetto della visita del mostro qui presente è l'offerta, in esclusiva, al vostro giornale, di una biografia memoriale, intesa a rettificare...

MOSTRO - Basta! (...)

La gente mi chiama Mostro, anche i giornali mi chiamano Mostro, ma non sanno... anche voi non sapete...quando uno nasce nello sporco, dentro al lerciume più disgustoso, da un padre alcoolizzato e...e da una madre...lasciamo correre...Di quali orrori, di quali atrocità può essere capace!

ACHILLE - E beh, sì... può succedere a tutti...

MOSTRO - E, invece, per me, no! Per me non è stato così facile! Mio padre era un benestante, anche mia

madre lo era. Io mi sono dovuto mettere contro la mia famiglia. Tutto da solo ho dovuto fare! Cominciando dal niente! Gli altri bambini giocavano e io la sera me ne andavo fuori per le strade. Volevo imparare. Le prime rapine stentate...con nessuno che abbia per te una parola buona, che ti dica: "Bravo, andrà meglio la prossima volta!" E poi l'angoscia del primo colpo...Queste sono cose che vanno dette! Io non sono un prodotto comune della società; io sono un autodidatta! Se sono arrivato ad essere il Mostro che sono, lo devo soltanto a me stesso! E qui ci sono i certificati e le fotografie! Mio padre...mia madre...io a tre mesi, a due anni, a dieci... (con trasporto) Il primo temperino...!

SEGRETARIO - (Languido) Sono cose che strappano il cuore! (Col tono del venditore) E tutto questo lo potete pubblicare con diritto di riduzione con la somma di 300.000 lire. Contanti, prego.

(...)

MOSTRO - (legge alcuni stralci) pag. 12: "Una notte sul ponte N.° 3" ...oppure pag. 25 : "Una donna sola: l'urlo infranto". E' qui, tutto scritto, rubando le ore al sonno, ancora stravolto, con le mai che tremano.

(...)

SEGRETARIO - Faccia sentire almeno quella del passaggio a livello! (rapito) E' splendida.

MOSTRO - Piove. Sferragliano gli autotreni laggiù sotto la cantoniera 312. Sono nel fosso, immerso nel

pantano, da più di due ore. I fari delle macchine falciano il buio delle notte come i contadini, di giugno, il grano.

Piango. Sto aspettando che qualche camion slitti nella curva, dove ho versato quattro bidoncini d'olio. Piango. La stessa tecnica che usavo da ragazzo per esercitarmi. Ma ecco che un camion ha abbordato la curva. Ha slittato. Ecco uno schianto! Si è ribaltato! Io scoppio in singhiozzi! Era completamente vuoto!

ACHILLE - Beh, adesso non se la prenda così, andrà meglio la prossima volta... (178)

Secondo Lizzani, questo sketch rispecchia un "mondo che comincia ad essere un po' una piccola giungla, dove anche il criminale cerca di essere qualcuno".(179) Il personaggio del "Mostro", porta con sé una carica avveniristica: sembra di assistere a certe trasmissioni televisive in cui la brutalità e il crimine sono protagonisti, cadendo facilmente nel paradosso dell'assassino corteggiato e vezzeggiato come un divo. Ma a pensarci bene, il gangster, il criminale, è una figura mitica del cinema, e per sua natura "è una figura paradossale: da un lato incarna tutto il male immaginabile, dall'altro rappresenta il Sogno Americano

---

(178) Dalla visione del film.

(179) LIZZANI Carlo, interv., cit., App. IX.1, p.732

fatto realtà, l'immigrante che lo realizza grazie alla dedizione e al duro lavoro". (180)

Ancora una volta, come ne "Il dito nell'occhio", con la polemica contro il Dipartimento di Propaganda Patriottica Americana (181) o lo sketch "Delitto senza fuga", Fo mette in ridicolo il concetto americano dell'uomo che si è fatto da solo, che è diventato "qualcuno" nonostante le difficoltà e le avversità, contro il volere della famiglia e contro gli ostacoli frapposti dalla società "crudele". Inoltre il personaggio del mostro, del maniaco, appartiene all'immaginario giornalistico dello "sbatti il mostro in prima pagina", della notizia ad effetto, dello sfruttare l'argomento macabro per "vendere" più copie. In questo senso la polemica al giornalismo scandalistico è diventata più sottile e mirata rispetto alla scena melodrammatica della "ragazza brutalizzata e legata alle rotaie della ferrovia". (182)

Tutta la "tirata" del "Mostro", è intervallata dai primi piani degli "spettatori": Daina, attentissima e partecipe, tanto da farsi venire il singhiozzo per lo spavento alla fine, Gigi, inebetito, con l'aria di chi non coglie il significato delle battute, Achille, interessato e compenetrato nella storia, non fa nessuna fatica ad

---

(180) GABREE John, Gangster, op. cit., p.11

(181) "Il dito nell'occhio", cit., p.61

(182) Si tratta della scena, già descritta, che nel trattamento occupa la ventunesima sequenza; in "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.21, p.66-67

entrare nella logica paradossale del soggetto che si trova di fronte. Infatti le notazioni di Achille non suonano artificiali, a differenza che nel trattamento, in cui Achille cercando di darsi un tono, "si destreggia come può fra la paura e la vanità di non mostrarla". (183)

Come abbiamo già detto Achille, nel film, non "recita", è sempre uguale a se stesso, anche quando cambia d'abito, o meglio si traveste. Nella gag del "manichino" (184), per esempio, quando Achille esce dal negozio vestito in maniera del tutto identica al manichino esposto all'ingresso, entra meccanicamente nei panni del manichino, riproducendone perfettamente l'atteggiamento, ma poco dopo, lo strano incedere, denuncia chiaramente la sua personalità.

L'elogio del direttore gli ha conferito solo maggior sicurezza, ma Achille continua ad essere uno svitato, basta vedere come ha recepito la lezione sul giornalismo fatta dal suo capo: "Solo chi riesce a mordere i cani è un vero giornalista! E vende!"

Anche nel finale, quando, per necessità di "copione", è costretto a travestirsi sul serio, Achille non riesce a recitare fino in fondo. Per compiere la complicata operazione del furto dei cani, deve impersonare l'anziano conte proprietario di uno dei cani di razza. Nel mentre,

---

(183) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.21, p.55

(184) Nel trattamento alla sequenza n. 26; nel film alla sequenza n. 20.

gli passa accanto il redattore capo che, travestito da spazzino, sta cercando di cogliere in flagrante due adulteri. Achille, nonostante il travestimento, si fa sfuggire un "Buongiorno, dottore!", essendo abituato a salutare sempre i superiori, per rimanere, poi, immobilizzato e tremante dalla paura di essere stato scoperto.

Altro pezzo iperbolico e paradossale è il "sermone sulla tecnica del giornalismo".<sup>(185)</sup> Achille ignaro del successo riscosso dal memoriale del Mostro, "ammette ingenuamente la propria responsabilità; viene portato di peso dal direttore, il quale lo assale con dei complimenti".<sup>(186)</sup> Achille stupito, ma contento, ride nervosamente e cerca di assecondare il direttore nel suo ragionamento. "Come un tenore, il direttore sta facendo un a-solo sulle sue esperienze e sulle sue idee riguardo al giornalismo".<sup>(187)</sup>

DIRETTORE - Bravo! E' così che si fa il giornalismo! Guardiamo i classici: Eschilo, Omero, l'Eneide...la guerra di Troia, soprattutto!

Ora il più grande cantore di tutti i tempi, Omero, che, prima di essere un poeta, è stato un grande giornalista, sapeva che cosa vuole, cosa pretende il pubblico! Ma su che cosa ti imposta la guerra di

---

(185) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.15. p.60

(186) Ibidem

(187) Ibidem

Troia? Una piccola guerra che altrimenti sarebbe rimasta inosservata? Su un fatto scandalistico! Un adulterio! Il classico eterno triangolo! Elena, Menelao e Paride. Il marito, la moglie e l'amante. E con un fatto di cronaca, magari inventato, passa alla storia e vende. Vende! Sono quasi trenta secoli che vende! Ah ah, mi fa ridere il Corriere della sera!  
(...)

Come un maestro elementare, il direttore impartisce ad Achille le tre regole fondamentali del giornalismo.

DIRETTORE: Uno - In materia di cronaca nulla si crea e tutto si distrugge. Il mondo é pieno di fatti sensazionali; si tratta di scoprirli. E se non si scoprono, si inventano, vedi guerra di Troia.

Due - (Agitando la testa dall'alto in basso come a voler imboccare Achille a rispondere "si") Un cane che morde un uomo é un fatto giornalistico?

ACHILLE: (Assecondandolo) Si!

DIRETTORE: No! Non é un fatto giornalistico. (...)  
(Scuotendo la testa orizzontalmente per significare "no") Un uomo che morde un cane, é un fatto giornalistico?

ACHILLE: No!

DIRETTORE: E invece si, mio caro! E' un grande fatto giornalistico! (...)

Tre - In ogni luogo, tempo e circostanza: eleganza, stile freddezza! (...) (188)

Il colpo di Achille, secondo il direttore, é andato bene perché non ha inventato niente, perché é inserito nella tradizione. Omero e il Cavallo di Troia erano argomenti che Fo aveva già sfruttato nel lungo sketch sui greci, ne "Il dito nell'occhio". (189)

Anche in questo pezzo, si avverte una forma di mistificazione della storia e di appropriazione del mito, classica in Fo.

Achille è "un entusiasta, un istintivo, e la sua energia vitale, la sua vivacità, il suo amore per il gioco e il movimento trovano nel mondo dello sport il loro specchio naturale". (190) Lo sport, secondo Carlo Lizzani, ha una "funzione rivelatrice sul personaggio". (191) Lo svitato vede lo sport con la purezza infantile: "una contesa continua ma senza inganni e doppi fini, un divertimento trasparente e limpido, più un gioco da ragazzi che un esercizio da professionisti". (192) E si potrebbe

---

(188) Dalla visione del film.

(189) "Il dito nell'occhio", cit., pp.9-19

(190) LIZZANI Carlo in Casiraghi Ugo, "Lo svitato Dario Fo campione suo malgrado", Il campione, 28 novembre 1955, p.22

(191) Ibidem.

(192) Ibidem.

aggiungere che lo sport, così inteso, è metafora della vita, ovviamente secondo il candido Achille.

Achille entra, spacciandosi per giornalista, nella "Polisportiva Mediolanum", dove si sviluppano un paio di gag sugli sportivi. La palestra è affollatissima, così che Achille è costretto a scavalcare "l'ammasso di corpi" in movimento come se si trattasse di un campo minato. Qui, dopo un'intervista paradossale al pugile Frabozzi, e dopo essere rimasto incantato da Elena, si esibisce in una "tirata" teatrale, in uscita, sulla purezza dello sport e la bontà dei pugili.

ACHILLE - (...) (Riferendosi al puggile) Ehi... la notte, solo, nel buio della sua cameretta ha fatto perfino un voto (...) Vedrà che adesso non tirerà più così. Bravol Bravol Lei è un vero sportivo! Se tutti i pugili fossero come lei lo sport ritornerebbe ad essere lo sport, non ci sarebbero più né vinti né vincitori, ma soltanto degli atleti, dei puri, degli angeli generosi, perché ricordate che anche i pugili, anche i pugili hanno un cuore!"

(Esce, con l'enfasi del consumato attore<sup>(193)</sup> di teatro, e via di corsa).<sup>(194)</sup>

Si tratta di un pezzo teatrale, ma Achille è sincero. L'enfasi recitativa gli deriva, probabilmente, dall'essere un "sognatore"<sup>(195)</sup>, un entusiasta, "stravolgente figura di idealista fantasioso, sciocco e giocherellone".<sup>(196)</sup> Grazie alle "tirate" teatrali, il candore e l'ingenuità di Achille si caricano di un senso trasgressivo e dissacratorio, seppur generico, rispetto alla falsa retorica e al luogo comune. Fo, ne "I sani da legare", aveva affrontato il tema dello sport convogliandolo principalmente su un tono di polemica contro la carica di retorica legata al culto del fisico e alla purezza morale degli sportivi.

Secondo Massimo Mida, Dario Fo "è un attore particolarmente adatto a interpretare scene di vita sportiva. Non solo per il suo glorioso passato di atleta, ma per la stessa sua formazione d'attore, di mimo e di sincero cultore degli insegnamenti di un maestro come

---

(193) Nel trattamento viene testualmente indicato: "alla maniera dei teatranti che si apprestano all'«uscita per la comune», Achille si avvia verso l'uscita della palestra". In "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.4, p.43; la sottolineatura è mia.

(194) Dalla visione del film.

(195) MOSCA, "Lo svitato", L'Informazione (Milano), 3 marzo 1956

(196) g.b.c., "Film nuovi", L'Avvenire d'Italia (Bologna), 3 marzo 1956

Lecoq".(197) Mida mette anche in rilievo le doti acrobatiche e l'andatura agile e spericolata di Fo, indicando in lui "un'attitudine alla figura intera".(198) "Fin dai primi contatti che ho avuto con Fo - prosegue Mida - per ricercare con lui il soggetto adatto per il suo esordio nel cinema, in un modo o nell'altro, lo sport era sempre presente nelle sue idee".(199) In effetti già nella prima stesura Achille aveva il "pallino del podismo"(200) e nella seconda erano già abbastanza sviluppate le scene della corsa dietro al tram, quella del campionato d'atletica e quella della palestra.

Nell'ambiente della palestra, Fo sviluppa una serie di piccole gag visive tratteggiando tante piccole "macchiette" di sportivi. Achille, nel film, si aggira incantato da tutti quei corpi in movimento, ma col personaggio del pugile inscena una serie di interessanti gags, come quando compie l'intervista sul ring facendo la parte dello sfidante, mentre prende appunti, o quando cerca di ribaltare il luogo comune secondo cui un pugile deve essere per forza un brutto senza cervello, per poi rappresentarlo tale, nella scena successiva alla pubblicazione del famoso articolo sulla bontà dei pugili: il pugile Frabozzi se ne sta seduto in un angolino, come

---

(197) MIDA Massimo in Casiraghi Ugo, "Lo svitato Dario Fo...", cit., p.23

(198) Ibidem.

(199) Ibidem.

(200) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.2

un bambino in castigo, con aria deficiente. Sotto i comandi di Gigi si alza per scusarsi con Achille, al quale ha dato or ora un pugno, abbracciandolo "ma non troppo".

Lo sport è legato alla tematica del gioco, che è fondamentale nella definizione del personaggio interpretato da Fo. E' proprio grazie al gioco che Achille rimane se stesso, e grazie al gioco scopre le sue affinità con Daina (sorta di alter-ego, al femminile, di Achille). Anche l'elemento del gioco, così come quello dello sport, è presente sin dall'inizio. A questo si lega la presenza dei bambini e il rapporto che ha la figura infantile nei confronti di Achille.

Nelle prime stesure, i bambini occupano uno spazio decisamente maggiore rispetto a quello occupato nel film, cosa che, credo, sia stata anch'essa determinata da ragioni di economia di racconto.

Achille è affiancato spesso da bambini. Nel soggetto cinematografico tutta la sua vita da "svitato" è segnata dalla presenza dei bambini: nella prima scena, quando esce di casa, "scavalca un bambino" e come usano fare i ragazzini "si serve della ringhiera per appoggio e per evitare così mezza rampa di scale".<sup>(201)</sup> Nella decima scena, essendo innamorato, "si ferma a fare i complimenti

---

(201) "Lo svitato", sogg.cin., cit., in App. II, seq.n.1, p.9

al bambino che sta sulle scale"<sup>(202)</sup> e si trova, poi, per strada "a camminare sulle righe del selciato"<sup>(203)</sup> fino a calpestare "le righe segnate col gesso"<sup>(204)</sup> da altri bambini che stanno giocando. Nella sequenza successiva, Achille entra al cinema con un gruppo di ragazzini, la maschera "conta i ragazzini uno per uno compreso Achille".<sup>(205)</sup> Nella scena della partita a tennis, Achille, che vuol prendere la palla uscita di campo per farsi notare da Elena, ha "un breve alterco" col ragazzino "raccatta-palle".<sup>(206)</sup> Quando va a trovare Elena a casa, la prima persona che lo accoglie è proprio una Bambina.<sup>(207)</sup> Similmente, quando Achille perde la sua caratteristica di "svitato" "non degna più di uno sguardo il ragazzino che sta giocando al solito sul pianerottolo, anzi, lo redarguisce dicendo che sulle scale è proibito giocare".<sup>(208)</sup> E sarà ancora un ragazzino che permetterà ad Achille di rendersi conto della falsità della vita che conduce. Al bar della stazione un bambino sta giocando con un "biliardino all'americana". Gli "scampanellii", i "suoni dei contatti elettrici" e gli "scatti luminosi dei numeri sul quadrante" faranno dimenticare ad Achille

---

(202) "Lo svitato", *sogg.cin., cit., in App. II, seq.n.10, p.16*

(203) *Ibidem.*

(204) "Lo svitato", *sogg.cin., cit., in App. II, seq.n.10, p.17*

(205) "Lo svitato", *sogg.cin., cit., ibidem.*

(206) "Lo svitato", *sogg.cin., cit., in App. II, seq.n.14, p.20*

(207) "Lo svitato", *sogg.cin., cit., in App. II, seq.n.15, p.24*

(208) "Lo svitato", *sogg.cin., cit., in App. II, seq.n.17, p.23*

l'impegno di lavoro. Grazie a questo episodio Achille scoprirà il tradimento della moglie e assumerà i panni del "vendicatore", per ritornare ad essere se stesso acquistando un oggetto infantile: una reticella.

Nel trattamento la presenza infantile resta quasi invariata, anche se Achille comincia ad assumere sempre più su di se le caratteristiche fanciullesche.

Nel film i bambini sono quasi assenti. Le uniche due scene che li comprendono, mostrano una certa ostilità dei bambini nei confronti di Achille.

Nella scena della corsa dietro il tram, i passeggeri nell'abitacolo fanno il tifo per Achille: "Ce la fà! Ce la fà! Bravo! Bravo!", strilla una bambina nell'abitacolo. Ma Achille prosegue dritto come se avesse tagliato il traguardo: "Primo! Ho vinto io!" Allo sconcerto della gente si unisce una smorfia di incompiensione della bambina, sottolineando, chiaramente, la sua adesione al mondo dei grandi e la sua mancanza di fantasia. In un'altra scena, invece, dei bambini che giocano al bordo della strada, ridono di Achille che ha infilato inavvertitamente i piedi in una pozzanghera.

Il candore, la fantasia e la purezza del mondo infantile, non dipendono da ragioni anagrafiche. A questo discorso si lega la tematica dell'apparenza e del doppio, evidente nella costruzione dei personaggi.

## II.2.6 - I personaggi.

I personaggi sono costruiti secondo uno schema di opposizioni: Achille vs Gigi, Elena vs Daina. Ciò appare chiaro dalle connotazioni superficiali di ciascuno di loro: se Achille è uno "svitato", un "grullo", un "candido maldestro dal cuore buono"<sup>(209)</sup>, Gigi è un "dritto", un "furbo", un "maneggione (...) che ha sempre sottomano un colpo o un affare"<sup>(210)</sup> "non troppo pulito". Gigi è un opportunista, uno che cerca l'amicizia di Achille solo perché può trarne vantaggio.

Elena si presenta come una ragazza "malinconica (...) dall'aspetto trasognato"<sup>(211)</sup>, "sempre assorta in un suo delicato mondo interiore (...), sembra un angelo".<sup>(212)</sup> Non sopporta la volgarità e la violenza, ostentando una certa purezza d'animo.

Daina, di contro, è una ragazza "vistosa", che lavora come soubrette in teatro. Con Gigi, di cui è l'amante, ha spesso degli alterchi che possono farla apparire altrettanto opportunista e a volte sguaiata. A prima vista può sembrare una "donna facile e vissuta".<sup>(213)</sup>

Così, all'inizio della vicenda, vengono assimilati il personaggio di Achille con quello di Elena e Gigi con

---

(209) BONICELLI Vittorio, "Lo svitato", Il Tempo, 5 dicembre 1955

(210) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.32

(211) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.33

(212) Ibidem

(213) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.34

Daina. Come nella migliore tradizione di commedia, con lo sciogliersi della vicenda, ci sarà un ribaltamento delle coppie. Sono proprio le donne che giocano questo ruolo, dato che i personaggi maschili mantengono la fisionomia iniziale per tutta la storia.

Gigi, infatti, mostra subito la sua natura "poco raccomandabile". L'unico a non accorgersene è Achille. Similmente, Achille non si accorge della falsità e dell'opportunità di Elena, che si rivela ben presto una "ragazza fredda e calcolatrice".<sup>(214)</sup> Sarà proprio Daina, rivelatasi "una ragazza semplice e schietta (...) caratterizzata da una rettitudine elementare e istintiva"<sup>(215)</sup>, a mettere in guardia Achille da Gigi.

Lungo tutta la storia si assiste, così, ad un lento processo di ribaltamento e di rivelazione del contrario. Nel finale l'equazione è invertita rispetto all'inizio. Avremo così Achille vs Gigi e Achille vs Elena, Daina vs Gigi e Daina vs Elena.

Ugo Casiraghi ha sottolineato "il sottile passaggio che avviene nei quattro protagonisti dall'esteriorità un po' caricate dei primi atteggiamenti al loro intimo carattere".<sup>(216)</sup>

Nelle prime stesure, il personaggio di Daina svolge una semplice funzione di contorno, non ha peso nella storia.

---

(214) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.33

(215) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, p.34

(216) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo...", cit.

Più che un personaggio è una "macchietta" che serve per dare delle piccole notazioni comiche oltre a quelle già presenti nel testo.

Daina è una bellona ex-mannequin. Non reagisce che blandamente ai modi poco raffinati che Gigi usa verso di lei, né si adombra, quando ad ogni occasione, Gigi vanta con gli amici i regali che le ha fatto, precisando il prezzo di acquisto e il valore effettivo sul mercato.

Daina è una creatura sensibile, e forse perché lo stomaco è anch'esso centro di riflessi nervosi, la commozione in lei procura fortissimi stimoli all'appetito, attenuati ogni volta da panini imbottiti. (217)

Nel film, invece, Daina è un personaggio a tutto tondo, caratterizzato da una buona dose di umanità. A differenza di Achille, il suo candore e la sua semplicità, non sono incoscienti, Daina è molto più smaliziata di Achille e per certi versi più matura, senza però escludere la sua passione "infantile" (218) per il gioco e il cinema (passioni condivise anche da Achille).

Nel soggetto Achille non ha ancora assunto completamente l'aspetto e le caratteristiche dello "svitato", anche a causa dei vari "travestimenti psicologici" con cui appare

---

(217) "Lo svitato", soggetto, cit., in App. I, p.4

(218) "Lo svitato", trattamento, cit., in App. III, seq.n.19, p.65

diverso da quello che è, recitando la parte del personaggio sicuro, estroverso e aggressivo.

Man mano che si rafforzano le istanze del personaggio di Daina (gioco e semplicità) e vengono ristrette quelle di Elena (matrimonio e tradimento), Achille acquista sempre più la fisionomia di "svitato" che avrà nel film. Uno dei motivi che mi ha portato a ipotizzare l'influenza pietrangeliiana nella prima stesura de "Lo svitato" è proprio dato dal fatto che nel soggetto iniziale il tema fondamentale è legato al personaggio femminile, ad Elena. La vicenda ruota attorno all'amore borghese, e a ciò che esso comporta. Tutto il resto è contorno: lo sport, il giornalismo, la vendetta, il gangsterismo. Tutti i comportamenti di Achille sono dettati da questo "dispotico" personaggio (Elena) che, nonostante non debba essere protagonista, "detta legge" sulla vicenda. Di conseguenza Achille risulta schizofrenico. Achille è un personaggio che deve giocare il ruolo del protagonista in una vicenda che gli va "stretta". E' un personaggio uscito dalla fantasia iperbolica di Dario Fo - espressa spesso in chiave grottesca - inscritto in una "pochade" filtrata dal realismo pietrangeliiano.

Il personaggio di Daina è il "doppio", al femminile, di Achille. In base a questo, l'azione può assumere un andamento più consono ai movimenti e alla psicologia dello "svitato".

Daina risulta, quindi, un personaggio equilibratore, fondamentale per la costruzione del personaggio di Fo.

Infatti, Achille, che nella prima stesura subisce processi di "avvitamento", che spesso "recita" altri ruoli e che appare "svitato" in conseguenza dell'innamoramento, nel film ha raggiunto una coerenza e una consistenza tali da poterlo definire il primo vero personaggio creato da Dario Fo. Un prototipo sul quale Fo costruirà, in seguito, parte della propria poetica. (219)

Così, nel 1955, concludeva Vittorio Bonicelli il suo articolo sulla lavorazione del film: "sta nascendo una nuova maschera comica del cinema italiano e non semplicemente un nuovo attore. Fo punta alla creazione di un tipo umano che potrebbe durare oltre il film. Fo ne ha le capacità, la preparazione e il fisico". (220)

---

(219) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op.cit.

(220) BONICELLI Vittorio, "Lo svitato", Il tempo, cit.

**Il.2.7 - Quadro sinottico delle diverse fasi di stesura de " Lo svitato".**

SOGGETTO	SOGGETTO CINEMATOGRAFICO	TRATTAMENTO	FILM
	1 Mattino, quartiere popolare Roma. Achille dorme saporitamente. Cantiere edilizio, rumori assordanti. Donne che battono tappeti cantando.	1 Mattino, centro di Milano. Quartiere in demolizione. Operai al lavoro e cameriere. Achille dorme saporitamente.	1 Mattino, centro di Milano. Demolizioni, operai al lavoro e cameriere che battono tappeti cantando.
	La casa vibra. Sveglia di Achille che si alza e si veste.	Sveglia di Achille che dorme vestito. Esce correndo.	2 Achille dorme cullato dal frastuono. Si sveglia: dorme vestito. Esce correndo.
	Fuori casa Achille corre dietro al tram. Arrivo del tram alla fermata. Achille prosegue con aria di sfida.	2 Inseguimento del tram. Passeggeri che incoraggiano. Achille taglia per primo il traguardo della fermata.	3 Inseguimento del tram. Passeggeri che incoraggiano. Achille taglia per primo il traguardo della fermata: "ho vinto io!"
	2 Correndo, Achille entra nello stadio di atletica "Guardabassi". Mentre fa souplesse dice di essere l'inviato del giornale "Roma Sera".		
	Da intervistatore diventa intervistato. Il manager gli fa fare la prova degli 800 metri. GAG delle SCARPE STRETTE		
	GAG SPORTIVE. Discorso del manager sulla PUREZZA DELLO SPORT.		
		3 Sempre di corsa Achille attraversa la strada: Frenate a catena.	4 Sempre di corsa Achille attraversa la strada. Frenate a catena.
		GAG della VECCHIETTA e del TOMBINO.	
		4 Achille risulta importuno con Daina.	5 Achille risulta importuno con Daina.
		Achille cerca scampo nella "Palestra Guardabassi". Qui incontra Gigi che sta organizzando un incontro truccato per il pugile ROMOLI.	6 Davanti alla "Polisportiva Mediolanum". Achille viene redarguito e allontanato da Gigi.
		Achille è attratto da Elena. Incidente del pugile con Elena. Achille si spaccia per giornalista sportivo e intervista il pugile.	7 Achille entra nella palestra. Rimane incantato alla vista di Elena. Achille si spaccia per giornalista sportivo. Intervista il pugile. Incidente del pugile con Elena. Achille fa da mediatore.
		Tirata: "ANCHE I PUGILI HANNO UN CUORE!"	Tirata: "ANCHE I PUGILI HANNO UN CUORE!"

SOGGETTO	SOGGETTO CINEMATOGRAFICO	TRATTAMENTO	FILM
	3 AL GIORNALE. Il redattore capo rimprovera Achille per l'articolo sulla purezza dello sport. ACHILLE CENERENTOLO	5 AL GIORNALE. GAG del PORTIERE. La redazione sembra un commissariato di P.S.:interrogatori di quarto grado, tortura del fumetto, polizia che chiede informazioni sull'andamento delle indagini.	8 AL GIORNALE. GAG del PORTIERE. La redazione sembra un commissariato di P.S.: (rispetto al trattamento viene eliminata solo la gag della tortura del fumetto).
	Il critico cinematografico sfrutta Achille per scrivere la recensione di un film che non ha visto: Per "Premio" gli dà l'incarico di recensire altri films.	La pagina sportiva langue. Achille propone il suo articolo sui Pugili che gli viene brutalmente strappato di mano. Per consolazione gli danno un	La pagina sportiva langue. Achille propone timidamente il suo articolo sui Pugili . Il redattore sportivo se ne appropria subdolamente . Per
	4 Fuori dal giornale Achille legge quel che rimane della propria intervista.		
	Mentre attraversa la strada rischia di essere INVESTITO. GAG della VECCHIETTA e del TOMBINO.	6 Achille sguscia tra le macchine. FA ATTRAVERSARE LA STRADA A UNA VECCHIETTA.	
		7 STADIO di ATLETICA LEGGERA. Achille entra in pista. Correndo scatta foto. Taglia il traguardo per primo.	9 STADIO di ATLETICA LEGGERA. Achille entra in pista e, correndo a fianco ai corridori, scatta foto.
	5 Achille, camminando per strada, risulta importuno con Daina.		
	Entra nella palestra. Rimane incantato vedendo Elena. Il manager lo invita a mettersi il costume ginnico.		
	Entra MIMI CANNARINO che fa la MACCHIETTA dello SPORTIVO, sfotte Achille, ma poi stringe amicizia con lui.		
		8 Nella palestra Achille ammira, estasiato, Elena. Il pugile lo atterra con un pugno. Gigi cerca di mettere le cose a posto e stringe amicizia con Achille.	10 Nella palestra Achille ammira, estasiato, Elena. Il pugile lo atterra con un pugno. Gigi cerca di mettere le cose a posto e invita a cena Achille.
		Daina e Gigi litigano.	
		9 Elena vedendo gli altri andare via, si affretta ad uscire.	11 Elena vedendo gli altri andare via, si affretta ad uscire.
	6 Fuori dalla palestra Achille sta spingendo la macchina di Mimi. Vedendo Elena rimane bloccato in una posizione di squilibrio.	Fuori dalla palestra Achille sta spingendo la macchina di Gigi. Vedendo Elena rimane bloccato in una posizione di squilibrio.	12 Fuori dalla palestra Achille sta spingendo la macchina di Gigi. Vedendo Elena rimane bloccato in una posizione di squilibrio.
	Mimi, intuendo le intenzioni di Achille, invita Elena a salire in macchina.	Gigi, interpretando i sentimenti di Achille, invita Elena a salire in macchina.	Gigi, interpretando i sentimenti di Achille, invita Elena a salire in macchina.
	MIMI ESPONE LA SUA FILOSOFIA SULLE DONNE		

SOGGETTO		SOGGETTO CINEMATOGRAFICO		TRATTAMENTO		FILM	
		7	INSEGUIMENTI.	10	INSEGUIMENTI.		
						13	GAG del VIGILE URBANO.
						14	Daina si lamenta con Gigi. Gigi espone la sua FILOSOFIA SULLE DONNE.
					Gigi interessato, propone di andare a visitare il giornale di Achille.		Poi propone di andare a visitare il giornale di Achille.
						15	All'entrata del giornale Achille sta finendo di raccontare del film che ha visto. L'unica ad essere veramente interessata è Daina.
		8	AL GIORNALE. Achille si dà arie da gran giornalista.	11	Entrano nella redazione del giornale. Il portiere è stato imbavagliato. Achille si dà arie da gran giornalista.	16	Entrano nella redazione del giornale. Il portiere è stato imbavagliato.
			Arriva una telefonata: "un morto. il solito delitto di periferia".		Entra il "MOSTRO della VIA EMILIA".		Entra il "MOSTRO della VIA EMILIA".
		9	Arrivo sul luogo del delitto. Achille continua a recitare la sua parte. Mimi e Daina vanno in trattoria, perché lei, alla vista del morto, si è emozionata.				
			Achille ed Elena, soli, passeggiano. Lui continua nella sua parte, ma è visibilmente imbarazzato. Un ubriaco canta una canzone popolare.	12	Achille ed Elena, soli, passeggiano romanticamente. Lui è impacciato.	17	Achille ed Elena, soli, passeggiano romanticamente. Lui è impacciato.
					Elena dice di avere un ricco fidanzato, che però non ama.		
					Dall'erba sbucano decine di COPPIETTE.		Dall'erba sbucano decine di COPPIETTE.
		10	Mattina. Dalla finestra di Achille si vede una donna che canta la stessa canzone che cantava l'ubriaco.				
				13	Mattina. Al giornale tutti parlano del "colpo" giornalistico di Achille.	18	Mattina. Al giornale tutti parlano del "colpo" giornalistico di Achille.
1	Achille è INNAMORATO.		Achille è INNAMORATO. Esce di casa saltellando. GAG del GELATO all'ASINO.	14	Achille è INNAMORATO. Esce di casa saltellando. GAG del GELATO all'ASINO.		

SOGGETTO	SOGGETTO CINEMATOGRAFICO	TRATTAMENTO	FILM
Si comporta da svitato (corre dietro i tram, offre il gelato agli asini, tiene conferenze ai gatti, ama CINEMA e PODISMO)			
	11 Dieci del mattino. CINEMA. Achille, finalmente, può usare la tessera del critico cinematografico. Serie di ingressi al cinema.		
	GAG della CORONA MORTUARIA.		
	12 Achille corre.FA ATTRAVERSARE UNA VECCHIETTA. Sta per essere investito da una macchina. Il conducente è Mimì che lo porta nella sua OFFICINA.		
	GAG della PRESSA Achille involontariamente arpeggia con i macchinari dell'officina.		
	13 Al giornale Achille scrive le recensioni per il critico cinematografico mettendo in scena dei piccoli MONOLOGHI.		
	Il redattore capo, non visto, lo ascolta.		
	14 Achille, allo stadio, sta facendo souplesse. Nelle vicinanze, Elena e Daina giocano a tennis con alcuni ragazzi SNOB. Elena invita Achille a giocare con loro.		
	GAG del servizio Imprendibile ( TENNIS )		
	15 Al giornale, il direttore, scoperto l'inganno, licenzia il critico cinematografico e ASSUME ACHILLE.	15 Al giornale Achille viene elogiato per essersi procurato il memoriale del "Mostro della via Emilia".	19 Al giornale Achille viene elogiato per essersi procurato il memoriale del "Mostro della via Emilia".
		SERMONE sulle tecniche del GIORNALISMO.	SERMONE sulle tecniche del GIORNALISMO.
		16 Achille, su consiglio del direttore, va a comprarsi un VESTITO NUOVO.	20 Achille, su consiglio del direttore, va a comprarsi un VESTITO NUOVO.
		GAG del MANICHINO.	GAG del MANICHINO.
		GAG dei TELEFONI.	GAG dei TELEFONI.

SOGGETTO		SOGGETTO CINEMATOGRAFICO		TRATTAMENTO		FILM	
		16	Achille a CASA di ELENA. Caos familiare e GAG dei SALUTI.	17	Achille a CASA di ELENA. Caos familiare e GAG dei SALUTI.		
			Achille al telefono con Elena: si intromettono le voci dei familiari di lei.				
			FIDANZAMENTO MATRIMONIO.				
2	Da SPOSATO, Achille è un normale	17	Achille è un impiegato pignolo e meticoloso. Elena è una moglie dispotica.				
			Achille annuncia un proprio viaggio di lavoro.				
				18	Achille espone a Gigi la TEORIA sul GIORNALISMO.	21	Achille espone a Gigi la TEORIA sul GIORNALISMO.
					Daina, con entusiasmo infantile, entra in un SALONE GIOCHI.	22	Daina, con entusiasmo infantile, entra in un SALONE GIOCHI.
		18	Achille nel bar della stazione gioca a BILIARDINO con una ragazzino. E' così che perde il treno e decide di tornare a casa.	19	Achille e Daina giocano col BILIARDINO all'AMERICANA.	23	Achille e Daina giocano a CALCIO da TAVOLA.
					Gigi ed Elena, intanto, fanno sogni di gloria, pensando di servirsi dell'ingenuo Achille.		Gigi ed Elena, intanto, fanno sogni di gloria, pensando di servirsi dell'ingenuo Achille.
3	Achille scopre il TRADIMENTO	19	Achille entra a casa, ma si accorge che nel letto con sua moglie c'è Mimi.				
4	Per vendicarsi decide di andare in un'ARMERIA.		Esce di casa stralunato.				
5	IMMAGINA: Achille, vendicatore alla Jean Gabin, uccide la moglie.	20	IMMAGINA: Achille, vendicatore alla Jean Gabin, uccide la moglie.				
	Il pensiero di dover scontare la galera lo fa tornare alla realtà.		Il commesso, parlando di un capitano che per lo stesso motivo ha scontato la galera, lo fa tornare alla realtà.				
6	Il commesso mostra le armi.						
7	IMMAGINA: Achille uccide se stesso e l'amante della moglie.	21	Achille pensa di uccide se stesso e l'amante della moglie.				

SOGGETTO		SOGGETTO CINEMATOGRAFICO		TRATTAMENTO		FILM	
	Ai funerali nessuno segue il feretro di Achille.	22	Ai FUNERALI, dietro al feretro di Achille, c'è solo il critico cinematografico che sogghigna soddisfatto.				
8	Il commesso mostra una "machine pistole".	23	"Risveglio" nel negozio di armi. Achille pensa che sia meglio uccidere solo Mimi.				
9	IMMAGINA: come nei film gangster, INSEGUIMENTI e SPARATORIE.	24	IMMAGINA: come nei film gangster, INSEGUIMENTI e SPARATORIE.				
10	Il commesso mostra altre pistole.	25	Il commesso mostra altre pistole. Achille pensa al processo.				
11	IMMAGINA: il processo. Achille comprende che verrebbe tutto a proprio svantaggio.	26	IMMAGINA: al processo tutti lo accusano. Achille comprende che verrebbe tutto a proprio svantaggio.				
12	Achille decide di desistere dall'idea di vendetta.	27	Achille decide di desistere dall'idea di vendetta.				
	Imbarazzato per il disordine che ha causato decide di comprare una reticella per pescare.		Imbarazzato per il disordine che ha causato decide di comprare una reticella per la caccia delle quaglie.				
13	Fuori dal negozio Achille cammina a caso. Passa un tram Achille comincia a correre: è tornato lo SVITATO di una volta.		Fuori dal negozio Achille cammina a caso. Passa un tram Achille comincia a correre: è tornato lo SVITATO di una volta.				
	FINE		FINE				
				20	Tornando a casa, Achille è affascinato da ciò che vede: "ACCENTI DI INGENUA POESIA".		
					Achille chiede a Daina se Elena gli vuole bene.	24	Tornando a casa, Achille chiede a Daina se Elena gli vuole bene.

SOGGETTO	SOGGETTO CINEMATOGRAFICO	TRATTAMENTO	FILM
		21 Elena imbavagliata sulle ROTAIE DEL TRENO. Achille, recitando la parte del coraggioso reporter, scatta foto per un improbabile scoop giornalistico.	
		22 Piazza Duomo. GRETA GARBO Attornata da un gruppo di paparazzi. Achille cerca di fotografare Elena accanto alla diva. Nell'impresa rimane appeso ad un pinnacolo del Duomo.	
		23 MUSEO del LA SCALA. MOSTRA di preziosissimi costumi.	25 MOSTRA di CANI di RAZZA.
		La fantasia di Achille partorisce l'idea geniale per compiere il FURTO PERFETTO.	
		24 Magazzino di un cartapestaro. Metodo da usare per il furto: il CAVALLO DI TROIA.	26 Preparazione del furto perfetto.
			27 Achille in cerca di cani identici a quelli da rubare. Riesce a procurarsi solo CANI BASTARDI: sono gli unici che lo seguono.
		25 Achille incontra Daina davanti al teatro in cui lei lavora, e le chiede perché non fa pace con Gigi. Lei cerca di fargli capire che Gigi è un poco di buono.	28 Achille incontra Daina. Fa finta di essere un importuno. Daina capovolge la situazione. Daina scoraggia Achille dal frequentare Gigi.
			29 MAQUILLAGE dei CANI: Achille armato di vernici e pennelli cerca di trasformare i bastardi in cani di razza.
		26 Gigi ed Elena, intanto, tramano alle spalle di Achille.	30 Gigi ed Elena, intanto, tramano alle spalle di Achille.
		Progettano di rubare i costumi che Achille dovrebbe sottrarre solo per un paio di giorni e di fuggire insieme in Sudamerica, come se fosse una "luna di miele".	Vendono, preventivamente, i cani che Achille dovrebbe sottrarre solo per un paio di giorni e progettano una "luna di miele".
		27 Gigi introduce, nel teatro, il cavallo che nasconde Achille.	
		Il coro sta provando "I MASNADIERI" di Verdi. Le prove vengono disturbate dal cavallo e interrotte continuamente, sempre alla stessa battuta.	

SOGGETTO	SOGGETTO CINEMATOGRAFICO	TRATTAMENTO	FILM
		Il cavallo, allora, viene issato fino alla soffitta	
		28 Sartoria del teatro: i costumi che il coro indossa sono fatti di stracci..	
		29 Achille, uscendo dal cavallo, si accorge di essere sospeso per aria.	
		Varie GAG per scendere dal cavallo e farlo calare a terra.	
			31 Il giorno del furto, Achille è eccitatissimo. TRAVESTIMENTI.
			32 Achille e Gigi portano i cani di razza, appena rubati, nell'officina di quest'ultimo.
			33 Achille telefona al direttore del giornale per annunciare la notizia del furto dei cani.
			Mosso a compassione per i cani rinchiusi nel furgone, decide di farli uscire e dargli un po' di latte. I cani lo assalgono.
			34 Achille scappa INSEGUITO dai CANI.
		30 Achille al Museo ruba i costumi preziosi che, per un equivoco, a sua insaputa, vengono SCAMBIATI con gli stracci usati dal coro.	35 SCAMBIO di CANI: alla mostra canina i bastardi prendono a seguire Achille, mentre i cani di razza vanno a prendere il posto che gli compete sul podio da campioni.
			Achille torna all'officina inseguito dai cani bastardi.
		31 In lavanderia, al posto degli stracci, arrivano i costumi preziosi che Achille avrebbe dovuto rubare.	
		32 Achille introduce i costumi-stracci nel ventre del cavallo, poi plana a terra a cavallo di un grosso ARCANGELO di cartapesta.	
		Scoperto dal custode, Achille comincia a scappare. INSEGUIMENTI.	

SOGGETTO	SOGGETTO CINEMATOGRAFICO	TRATTAMENTO	FILM
		33 Inseguimento nelle fogne. Il custode, affacciato da un tombino, viene risucchiato dal furgoncino che avrebbe dovuto prelevare Achille.	
		34 Achille soddisfatto e compiaciuto si addormenta nel ventre del cavallo.	
			36 Arrivano Gigi ed Elena, che, scambiandosi effusioni, si fanno BEFFE del povero ACHILLE che, non visto PIANGE.
		35 Al giornale, il redattore capo verifica la veridicità della notizia fornitagli da Achille, ma al La Scala non c'è stato alcun furto.	Al giornale, il direttore verifica la veridicità della notizia fornitagli da Achille, ma alla mostra canina non c'è stato alcun furto.
		36 Nel camion, Gigi ed Elena, scambiandosi effusioni, si fanno BEFFE del povero ACHILLE che, non visto, PIANGE e, approfittando di una sosta, scende dal veicolo.	
		37 Al giornale Achille è tornato ad essere quello di sempre.	38 Al giornale Achille è tornato ad essere quello di sempre: tempera matite.
		Gli offrono due biglietti per il La Scala e lo prendono in giro perché non ha una ragazza con cui andarci.	Arrivano gli inviti per il CAMPIONATO di CALCIO da TAVOLA. I giornalisti lo prendono in giro perché non ha una ragazza con cui andarci.
		Improvvisamente, Achille si illumina e corre via.	Improvvisamente, Achille si illumina e riprende l'atteggiamento gioioso di sempre.
		38 Al Teatro La Scala, Achille e Daina assistono alla rappresentazione de "I MASNADIERI" di Verdi.	39 Al campionato di calcio da tavola, Achille e Daina sorridono felici dietro la scritta <<STAMPA>>.
		Lui è impacciato, lei, più decisa e risoluta, si fa cingere la spalla...	Lui è impacciato, lei, più decisa e risoluta, si fa cingere la spalla...
		FINE	FINE

### III - CONCLUSIONE DEL PERIODO ROMANO: DAL 1956 AL 1964

#### III.1 - "Souvenir d'Italie (1957)

L'esperienza de "Lo scapolo", che sancisce il passaggio definitivo di Pietrangeli ai moduli della commedia, si conclude in maniera positiva.

Durante la prima metà del 1956 Pietrangeli torna a lavorare a "Le carmelitane" e a "Le ragazze chiacchierate". Di quest'ultimo, ci avverte Antonio Maraldi, Pietrangeli fa stampare il soggetto nel luglio del 1956.<sup>(1)</sup>

Dario Fo, anche se amareggiato dall'insuccesso dello "Svitato", non si dà per vinto e torna a lavorare con Pietrangeli. Come si legge nel libro di Chiara Valentini, Dario Fo "mette in moto la sua testardaggine lombarda: non è il caso di fermarsi davanti ad un fallimento, le porte del cinema non devono restargli chiuse".<sup>(2)</sup> Fo si stabilisce definitivamente a Roma dove trova casa accanto

---

(1) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op. cit., p.43

(2) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, Milano, Feltrinelli, 1977, p.54

agli "irregolari" Roberto Rossellini e Ingrid Bergman.<sup>(3)</sup> Nel frattempo, in estate, Pietrangeli accetta la proposta di dirigere un film su un soggetto di Age e Scarpelli. La sceneggiatura, come risulta anche dai titoli di testa del film, viene scritta da Age e Scarpelli, Dario Fo e Antonio Pietrangeli.

La sceneggiatura, presente nell'archivio pietrangeliano a Cesena, riporta sul frontespizio solo i nomi di Age, Scarpelli e Pietrangeli, e reca in basso il nome della casa di produzione e l'anno: Athena 1956. E' possibile che Fo sia stato inserito successivamente tra gli autori, pur lavorando al progetto fin dal primo momento.

Il film, scritto quasi a ridosso della sua realizzazione<sup>(4)</sup>, entra in lavorazione gli ultimi mesi del 1956. Uscirà, un po' in ritardo, nell'aprile del 1957.<sup>(5)</sup> Contemporaneamente, l'8 luglio, per undici settimane, Dario Fo si ritrova con Franco Parenti a dirigere una trasmissione sul secondo canale della radio: Non si vive di solo pane, rivista radiofonica - il cui sottotitolo recita "Comode evasioni con morale inedita" - cui partecipano anche Franca Rame, Franca Valeri, e un gruppo di attori della Compagnia di rivista della Radiotelevisione Italiana di Milano. Le musiche sono di Fiorenzo Carpi, la regia di Giulio Scarnicci.

---

(3) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.22

(4) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.54

(5) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op. cit., p.43

Si tratta di una rassegna di debolezze umane in chiave satirica, non priva di notazioni di costume, con presentazione di tipi umani e caratteristici luoghi comuni.

"Souvenir d'Italie" è un film decisamente commerciale<sup>(6)</sup>, fatto con attori di successo come Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Gabriele Ferzetti, Antonio Cifariello e Massimo Girotti.

Dario Fo, oltre a comparire tra gli sceneggiatori, è anche aiuto-regista e recita in un ruolo secondario, quello di Carlino, la guida del museo di Certaldo. Tra gli attori spiccano i nomi di alcuni "mimi" che appartengono all'entourage teatrale di Fo: Giancarlo Cobelli, Graziella Galvani, Camillo Milli, Edo Cacciari.

La trama è piuttosto semplice, racconta di tre ragazze straniere che visitano l'Italia in autostop. Oltre alle bellezze artistiche e paesaggistiche di un'Italia da cartolina, non poteva mancare, per le tre belle turiste, l'esperienza amorosa.

Con la sceneggiatura, ho trovato, nell'archivio Pietrangeli, il dattiloscritto, che riproduce solo i dialoghi e che corrisponde, probabilmente, ad una stesura

---

(6) MORANDINI Morando, "Souvenir d'Italie", La Notte, 25 aprile 1957

finale, comunque successiva alla sceneggiatura e molto vicina al film.

Questo dattiloscritto non è né firmato né datato, ma sul frontespizio è indicato solo "Souvenir d'Italie. Dialoghi".

Secondo la versione di Chiara Valentini, la sceneggiatura viene scritta durante le riprese. Probabilmente, durante le riprese, venivano apportate delle modifiche, riportate anche sul copione dei dialoghi, destinato sicuramente al doppiaggio.

Dal confronto tra la sceneggiatura e i dialoghi si notano, infatti, dei cambiamenti, seppur minimi. La variazione più grossa è, senza dubbio, quella della scena della visita al castello.

+++

Una ragazza inglese di famiglia benestante, attraversa la frontiera a Ventimiglia con la sua MG. Si tratta di Margaret Hopper, una "giovane donna sui 25 anni, vestita con eleganza tipicamente inglese".<sup>(7)</sup> Subito si capisce che si tratta di una ragazza viziata e un po' distratta, anche se, per altri versi, meticolosa e ordinata.

Sulla strada, Margaret dà un passaggio a due ragazze che fanno l'autostop, Hilde, tedesca, e Josette, francese.

Hilde Glaeser "ha in mano uno zaino enorme e ne porta un'altro sulle spalle. Il suo abbigliamento è simile a

---

(7) "Souvenir d'Italie", sceneggiatura dattiloscritta, firmata da Age, Scarpelli e Pietrangeli, rinvenuta nell'archivio pietrangeliiano di Cesena, datata 1956, in App. V, p.322

quello di Josette, ma il suo modo di fare è un po' meno sfrontato e invadente".<sup>(8)</sup> E' una ragazza onesta e con la testa sulle spalle, modesta, sensibile e intelligente.

Josette Perrier viene così descritta: "bella ragazza, ancor giovanissima, con un sorriso accattivante. Indossa una maglietta e un paio di blue-jeans".<sup>(9)</sup> Il carattere fanciullesco, candido e fanfarone ne fanno il personaggio comico della triade. Ma Josette ha un aspetto che ricorda un altro personaggio della galleria pietrangeliiana: è bugiarda. Per questo può essere considerata la Francesca di "Nata di marzo" in nuce, cosa che lo stesso Pietrangeli ammise nelle sue interviste.

Ma proseguiamo il viaggio delle giovani turiste. Prima di arrivare a Portofino, l'MG di Margaret finisce in acqua. Convinta da un console inglese ormai molto italianizzato, Margaret decide di proseguire il viaggio in autostop con le altre due ragazze.

La prima tappa importante è, ovviamente, Venezia. A piazza S. Marco, assistendo ad una scena di maschere della commedia dell'arte, incontrano, Vittorio De Sica nei panni di un anziano Conte napoletano che, rimasto vedovo di una nobile veneziana, per mantenersi, adesca turisti danarosi per portarli nel proprio palazzo trasformato in albergo.

---

(8) "Souvenir d'Italie", sceneggiatura, cit., in App. V, p.in App. V, p.333

(9) "Souvenir d'Italie", sceneggiatura, cit., in App. V, p. ibidem.

Ma soffermiamoci un attimo sulla scena delle maschere. Il testo riporta solo la descrizione della piccola scena recitata dai mimi ex-compagni di lavoro di Fo. E' plausibile che la scena fosse giocata all'improvviso, magari sotto la direzione dello stesso Fo, ripescando dal repertorio dell'esperienza al Piccolo Teatro, con Lecoq o l'Arlecchino di Strehler.

"Nel campiello si sta svolgendo uno spettacolo messo su alla bell'e meglio da una compagnia di attori ambulanti. Sono mimi che rappresentano una specie di pantomima ispirata ai classici motivi della commedia dell'arte: Arlecchino, Brighella, Florindo e Colombina. Con una messa in scena tanto provvisoria quanto divertente le quattro maschere hanno organizzato uno spettacolo fatto di capriole, di lazzi, di spintoni e di passi di danza - tutto basato sul <<tempo>> di un particolarissimo balletto. Arlecchino sta facendo una specie di dichiarazione d'amore a Colombina affacciata ad un balcone di cartapesta e, vedendo Florindo, che si accinge a mangiare un lauto pranzo al tavolo dell'osteria di Brighella, pensa di dimostrare concretamente il suo amore alla ragazza, derubando l'oste e il cliente dei pesci, dei polli e delle leccornie di cui è composto il banchetto. Naturalmente sia Florindo che Brighella si risentono e cominciano una specie di partita di

pallacanestro con il lancio delle più svariate portate". (10)

Curiosamente nel copione de "Il dito nell'occhio" c'è una scena intitolata "Maschere"<sup>(11)</sup>, in cui viene riportato solo il testo della canzone che, come vedremo in seguito, viene inserita nel film "Nata di marzo" col titolo "Lina". La scena è evidentemente una sorta di intermezzo, costruito alla maniera della pantomima francese, sulla tradizione dell'Arlecchino, il Pierrot lunare.

Le coincidenze sono sorprendenti, perché la scena riproduce buona parte della sequenza sopra descritta, dato che si tratta di un "particolare balletto", in cui l'Arlecchino lunare fa la sua dichiarazione d'amore alla sua Lina, che sta affacciata ad un balcone di cartapesta. Nel "Dito nell'occhio" la canzone è scritta metà in francese e metà in milanese, con un procedimento di mediazione e appropriazione culturale che Fo perfezionerà in seguito, anche con l'invenzione del grammelot.

A questo discorso si lega ciò che ha detto Furio Scarpelli riguardo la volontà di Fo di "portare nel cinema elementi di un ambiente culturale nordico, legato più alla figura di Arlecchino che a quella meridionale di Pulcinella o Rugantino".<sup>(12)</sup> Interessante notare, a tal fine, proprio l'attenzione posta, nei dialoghi del film, alla figura di

---

(10) "Souvenir d'Italie", sceneggiatura, cit., in App. V, p.395-396

(11) "Il dito nell'occhio", cit., p.47-48

(12) SCARPELLI Furio, interv., cit., in App. IX.2, p.734

Arlecchino che viene descritto dal personaggio del conte (De Sica) "pazzo e saggio, eroico e codardo".<sup>(13)</sup> Un piccolo elogio ad una figura mitica, luogo degli opposti, che ha segnato la ricerca poetica di Dario Fo fino alla creazione di uno spettacolo incentrato sulla figura di Arlecchino negli anni ottanta.

Superate le prime difficoltà e le prime diffidenze le tre ragazze diventano amiche e il loro viaggio si tramuta, ben presto, nella ricerca dell'anima gemella.

Visita al castello di Certaldo: breve apparizione di Dario Fo, nei panni della guida turistica. Sketch interessante anche se di secondo piano rispetto alla storia. Il personaggio interpretato da Fo si sdoppia e prosegue nella figura della "madre della guida". Anche se è difficile, se non impossibile, accertare delle paternità in un lavoro di sceneggiatura, a me pare di ravvisare nella struttura, nella tematica e nel linguaggio usati, la presenza determinante di Fo. La guida del castello è un personaggio iperbolico e paradossale. Il linguaggio che usa è quello degli imbonitori delle feste paesane e la tematica rientra nella forma, tanto cara a Fo, della mistificazione di storie e di leggende, tipica del Fo dei monologhi, dal "Poer nano" al "Mistero buffo" alle storie del "Fabulazzo".

La scena è, probabilmente, una sorta di satira sull'ignoranza e la superficialità di certe guide

---

(13) "Souvenir d'Italie", sceneggiatura, cit., in App. V, p.397

turistiche, sulla gestione familiare delle opere artistiche e una critica ad un certo modo svilente di consumare l'arte.

La scena, caratterizzata da una sindrome affabulatoria, riporta la visione della leggenda smitizzata, la quale, a sua volta, rimanda alla degradazione del mito di Omero da sommo poeta a giornalista ne "Lo svitato".<sup>(14)</sup> Indicativo il discorso che fa il professor Parenti a Margaret a proposito della leggenda di Nerio e Silvestra narrata da Carlino la guida:

"Un comune fatto di cronaca. "Accoltella l'amante della sorella che per il dolore si avvelena". Eppure in mano a Boccaccio è diventata una meravigliosa storia d'amore".<sup>(15)</sup>

Questa scena nel copione della sceneggiatura si svolgeva al castello di Gradara e la leggenda di cui si parla era quella di Paolo e Francesca narrata da Dante. Nel film, e quindi nel copione dei dialoghi, il castello è quello di Certaldo, la leggenda quella di Nerio e Silvestra (in tutto simile a quella di Paolo e Francesca) e il poeta è Boccaccio. Forse scomodare Dante in una scena del genere era troppo dissacratorio.

---

(14) cfr.: cap. su "Lo svitato" al par. II.2.5 Chiavi e tematiche del racconto.

(15) "Souvenir d'Italie", dialoghi, dattiloscritto rinvenuto nell'archivio pietrangeliiano, senza firma e senza data, p.39

A causa di queste modifiche era stata tagliata anche un'altra scena, nella quale due portantini della croce rossa, cantano una canzone che potrebbe essere stata scritta da Dario Fo:

Francesca, Francesca  
La faccia tutta smorta  
E l'anca bianca e forte  
Francesca Francesca  
L'amor ti perderà.

A Gradara nel castello  
fu partito il suo fratello  
Lei gli leggeva il libro  
Lui le guardava gli occhi;  
Lei richiudeva il libro  
Lei cadde ai suoi ginocchi  
E la bocca gli baciò  
Francesca Francesca  
Quel Paolo Malatesta  
Ti fa girar la testa  
D'amor ti perderà!<sup>(16)</sup>

Al castello di Certaldo, Margaret riconosce, tra i visitatori, un ex-tenente (Massimo Girotti) prigioniero in Inghilterra ai tempi della guerra, quando lei era una

---

(16) "Souvenir d'Italie", sceneggiatura, cit., in App. V, p.433

ragazzina. Adesso lui è professore di storia dell'arte in viaggio di istruzione.

I due si attardano a parlare nel castello oltre l'orario di chiusura, scocca, così, la prima scintilla dell'innamoramento.

Si danno appuntamento a Firenze.

Nel capoluogo toscano, mentre Margaret visita la città col suo professore, Hilde e Josette si recano in biblioteca per consultare alcuni testi antichi di architettura, tra cui il codice leonardesco.

In biblioteca Josette, che come abbiamo già detto ha le caratteristiche del comico, con delle forti sfumature del personaggio del soldato fanfarone, si prodiga in una serie di gags aprendo e chiudendo un grosso libro che fa volare gli appunti di un anziano signore.

Più tardi Josette, in un Caffè, ha "attaccato bottone" con una vecchia signora e il suo Gigolot (Alberto Sordi).

Sergio (il mantenuto) decide di partire con la francese affascinato dalla giovane bellezza e dalla libertà che lei rappresenta: "sconosciuti la mattina e amici la sera".

Sordi interpreta il classico personaggio dell'italiano scansafatiche, parassita, sempre in cerca di vecchie ereditiere da affascinare col suono del suo mandolino.

La satira sugli italiani latin-lovers, che mangiano spaghetti e suonano il mandolino, rappresenta una delle scene migliori. Lo stesso Aristarco che, sulle colonne di <<Cinema Nuovo>>, si chiede polemicamente se il film abbia un'intenzione satirica "nel presentarci così banalmente

personaggi e paesaggio"<sup>(17)</sup>, salva solo questo episodio come l'unico che resti a testimonianza dell'intelligenza e delle doti di Pietrangeli: un regista che "seppe legare il suo nome a film come Ossessione".<sup>(18)</sup>

In questo episodio Sordi è perfetto nel ruolo del vitellone ex ragazzo di barbiere mantenuto dalla vecchia signora americana. E proprio qui che, secondo Aristarco, si può notare un l'atteggiamento critico che porta il film sul piano della vera commedia di costume.

L'episodio si conclude con Sergio e Josette che fanno l'autostop alla volta di Pisa dove dovranno ricongiungersi alle altre due ragazze, ma Sergio, denunciato dalla vecchia e raggiunto dai carabinieri è costretto a tornare indietro.

Intanto Margaret e Hilde, fingendo un malore in mezzo alla strada, riescono a farsi dare un passaggio da un ragazzo (Antonio Cifariello) e a raggiungere Pisa.

A Roma, mentre Margaret e Josette vanno al consolato inglese, Hilde visita la città accompagnata dal ragazzo che le aveva portate a Pisa, Gino.

Intanto Josette, intrufolatasi ad un'asta presso il consolato, gioca al rialzo, ma senza voler comprare nulla. Un giovane avvocato (Gabriele Ferzetti) la toglie dai guai comprando al suo posto un orribile e ingombrante carillon.

---

(17) ARISTARCO Guido, "Souvenir d'Italie", Cinema Nuovo, 15 maggio 1957, p.313

(18) ARISTARCO Guido, "Souvenir d'Italie", op. cit.

Josette comincia a fare una corte sfrenata all'avvocato che sembra non curarsi minimamente di questa ragazzina straniera.

Intanto Gino, innamorato di Hilde, studia come un matto la storia di Roma, per non fare brutta figura con la ragazza. Margaret girovaga col "suo" professore.

Josette va a trovare l'avvocato.

Hilde, ai fori imperiali, si fida con Gino.

Il professore ringrazia Margaret per avergli dato la forza di cambiare e le dice che lei è la sua migliore amica.

Gino presenta alla famiglia la sua fidanzata.

Josette, con l'avvocato, recita la parte della donna vissuta ma, ubriaca, si addormenta. Lui da bravo gentiluomo la adagia sul divano e la fa dormire, ma al suo risveglio decide di farle uno scherzo e di farle intuire che è "successo qualcosa" tra di loro, per poi rivelarle che non è vero e confermarle il suo giudizio su di lei: "sei proprio una bambina".

A notte inoltrata, sia Josette che Margaret, tornano a casa ubriache e deluse per non aver coronato la loro storia d'amore. L'unica ad essere soddisfatta è Hilde.

Margaret decide di tornare in Inghilterra.

All'aeroporto arriva l'avvocato e dichiara il suo amore a Josette. Hilde e Gino sono felici.

Salendo sull'aereo, Margaret incontra un suo vecchio compagno di università...

La prima cosa che salta agli occhi leggendo una sceneggiatura del genere è l'andamento paratattico del

racconto e la struttura episodica del film. Caratteristica, questa, di tutte le opere di Antonio Pietrangeli.

Con "Souvenir d'Italie", Pietrangeli entra in quello che Spinazzola definisce "una sottospecie di neorealismo rosa".<sup>(19)</sup> Rispetto alla serie di "Pane, amore e fantasia" e di "Poveri ma belli" lo spazio fisico e geografico qui è dilatato: dal borgo o dalle borgate all'Italia intera. Ma le schermaglie amorose restano le stesse anche se avvengono su fondali turistici. Aristarco, notando le incongruenze tra il Pietrangeli critico cinematografico e il Pietrangeli regista, lo accusa di vuoto e inconcludente decorativismo, di nuovo formalismo legato alla commedia dei "telefoni bianchi", di bozzettismo.

Guardando in prospettiva, il film, anche se in maniera superficiale, ci mostra una nazione in sviluppo, in espansione, in cui emerge una borghesia in ascesa. E' l'Italia che si sta avvicinando al boom economico, l'Italia vuota dei clichés che viene messa alla berlina, anche se da questo punto di vista il film è assolutamente discontinuo. A ciò valgano le critiche di Aristarco. Nelle intenzioni è molto probabile che il messaggio fosse quello che traspare dall'unico episodio unanimemente lodato: quello già citato di Sordi. In questo caso, dice Antonio Maraldi, lo stereotipo nel momento stesso in cui viene denunciato, è prontamente riproposto. "Il film è giocato

---

(19) SPINAZZOLA Vittorio, in Cinema e pubblico, Milano, Bompiani, 1974

proprio sulla riproposta degli stereotipi (...) non a caso gli scenari sono i luoghi deputati dell'Italia da cartolina".(20)

"Souvenir d'Italie" è l'unica esperienza che Pietrangeli fece all'interno del cosiddetto filone comico-turistico, che annovera film come "Vacanze ad Ischia" (1957) di Camerini, "Venezia, la luna e tu" (1958) di Risi, "Camping" (1957) di Zeffirelli, "Avventura a Capri" (1959) di Lipartiti, il cui progenitore può essere indicato in "Vacanze romane" (1953) di Wyler.

---

(20) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op. cit., p.46

III.2 - Ultimi progetti con Pietrangeli. Nata di marzo,  
Sarajevo, Amori a Capri.

Nel corso del 1957, Pietrangeli riprende in mano due progetti di vecchia data: "Le chiacchierate" e "Noi mogli".

Del primo ne conosciamo già la storia, e sappiamo che Pietrangeli continuerà a sperare nella sua realizzazione fino alla fine del 1958, quando cederà definitivamente i diritti del copione al produttore Franco Cristaldi. Il secondo, è un'altro dei tanti progetti del regista che passano al vaglio delle mille rielaborazioni, e che per un periodo viene individuato come "La storia di Albertina".

Nel '57 Pietrangeli viene contattato da Carlo Ponti, il quale, scartando "Le chiacchierate", accetta di finanziare "Noi mogli", diventato "Nata di marzo". Il film uscirà nel febbraio del 1958. Fo che, stando a quanto mi ha detto, nel '54 aveva scritto con Pietrangeli il trattamento di "Noi mogli", viene escluso dalla sceneggiatura. Pietrangeli, probabilmente come segno di amicizia e in riconoscenza di quel primo trattamento, lo inserisce all'ultimo momento nel film facendogli fare una piccola apparizione nei panni di un chitarrista. I titoli di testa del film riporteranno il nome di Fo come autore della canzone "Lina".

Questa canzone faceva parte della scena del "Dito nell'occhio" di cui abbiamo parlato sopra, quella indicata sul copione col titolo "Maschere". Nel film viene proposta

la strofa che costituiva il ritornello e che riproduciamo qui di seguito:

La luna l'è una lampadina  
tacada in sul plafun  
i stel paren limun  
butà in de l'acqua  
Mi sun chi sul marciapé  
che camini avanti e 'ndré... Lina  
Me fa male i pé... Lina...<sup>(21)</sup>

Ettore Scola, che non ricorda di aver conosciuto Dario Fo in quegli anni, ricorda però le parole e il titolo della canzone qui riprodotta. Nonostante le mie richieste non è stato in grado di dirmi la ragione dell'inserimento di Dario Fo in questo film.

Nello stesso periodo, Dario Fo è impegnato, come sceneggiatore e come interprete, nella realizzazione di un film di Guido Leoni, che uscirà nell'ottobre del 1957. Dell'attività di Fo con Leoni ne parleremo nel prossimo paragrafo.

Nel corso del '58, Pietrangeli mette mano di nuovo a vari progetti che non verranno mai realizzati. Quello che ci interessa è uno dei più singolari: "Sarajevo", ricostruzione dell'attentato a Ferdinando d'Asburgo, la cui morte causò lo scoppio della prima guerra mondiale. Pietrangeli ne scrive il soggetto nel corso del 1957 e

---

(21) "Il dito nell'occhio", cit., p. 47

l'anno dopo sviluppa il trattamento in collaborazione con Tullio Pinelli, Dario Fo e Pier Paolo Pasolini. Il film, dopo vari tentativi, salta definitivamente e non verrà più ripreso.

Sempre in questo periodo - leggo sul libro di Chiara Valentini - Fo lavora di nuovo con Age e Scarpelli ad un'idea per un film che racconti di una galleria di personaggi che cercano l'anima gemella a Capri. Si tratta, probabilmente, di un progetto nato sulla scia di "Souvenir d'Italie" e del filone rosa-turistico. Ma il lavoro, come mi ha confermato Age, rimane alla fase di progetto e viene subito abbandonato. Si trattava chiaramente di normale routine lavorativa che impegnava gli sceneggiatori nei momenti vuoti, e che rientrava nella produzione di film commerciali. E' possibile che questo film sia stato realizzato, sempre nel 1958, da Giuseppe Lipartiti col titolo "Avventure a Capri", con alcuni degli attori di "Poveri ma belli" come Maurizio Arena e Alessandra Panaro.

### III.2.1 - "Nata di marzo" (1958)

Per parlare di "Nata di marzo" in riferimento a Dario Fo bisogna tornare indietro al periodo de "Le chiacchierate", a quando, cioè, Pietrangeli racconta a Lino Dal Frà il soggetto di "Noi mogli". E' il 1954, e Fo è appena entrato in contatto col mondo del cinema, con Paolella, Pietrangeli e forse già anche con Massimo Mida e Lizzani. Come ho già detto, Dario Fo mi ha raccontato di aver scritto con Pietrangeli il trattamento di "Nata di marzo", ma di non aver partecipato alla sceneggiatura perché in quel periodo, "su sollecitazione di Franca, che era tornata tranquillamente al teatro"<sup>(22)</sup>, aveva deciso di abbandonare il cinema per riprendere l'attività teatrale. Credo che il trattamento di cui parla Fo, sia proprio quello di "Noi mogli", anche perché mi sembra più vicino al modo di narrare e alle invenzioni di Fo. Un altro motivo che mi spinge a pensare questo risiede nella testimonianza di Domenico Paolella. In una lettera, Paolella scrive che <<Fo collaborò anche alle sceneggiature dei film "Souvenir d'Italie" del 1954 e "Nata di marzo" del 1958>>.<sup>(23)</sup> L'errore di datazione di "Souvenir d'Italie", che è del 1957, mi fa credere che si possa trattare un lapsus. Paolella deve aver trasferito nella data del primo film qualcosa che riguarda il secondo, che come sappiamo non è stato realizzato da Fo.

---

(22) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.837

(23) PAOLELLA Domenico, lett., cit., in App. IX.10, p.817

Comunque, se è vero che "Noi mogli" è il soggetto a cui partecipa Fo, si tratta del primo in assoluto, insieme al già citato episodio del film di Paoletta.

Parliamo di "Noi mogli". Nel giugno del 1954, Lino Dal Frà annuncia, dalle colonne di <<Cinema Nuovo>>, che Pietrangeli vuol fare un film corale sulla piccola borghesia, vista nel momento in cui si installa in un nuovo condominio. Il film, che "vuol essere la cronaca fedele del primo anno di vita in una casa nuova", rappresenterà la "febbre della casa nuova, quella patetica frenesia che non lascia pace alle famiglie piccolo borghesi".<sup>(24)</sup> Il film sarebbe nato ancora sotto l'influsso del neorealismo de "Il sole negli occhi", primo film del regista. Pietrangeli, in linea con i tempi che stavano cambiando, aveva spostato l'attenzione sulla piccola borghesia e la nascente esplosione edilizia ad essa legata.

La storia si sarebbe dipanata "rincorrendosi da un pianerottolo all'altro, in una panoramica di fatti, reazioni, psicologie. Sia la tematica che la struttura del racconto ricordano molto "I sani da legare". Lo spettacolo di Fo, Parenti e Durano era costruito proprio sulla vita di una città, dall'alba alla notte. Sorprendente come lo spettacolo si aprisse presentando proprio "lo spaccato di un caseggiato" adottando una tecnica cinematografica fatta

---

(24) DAL FRA' Lino, "Gli inquilini di Pietrangeli", Cinema Nuovo, n.37, 13 giugno 1954, p.342

di "stacchi e dissolvenze di luci".<sup>(25)</sup> Ad ogni stacco si entrava in un appartamento diverso, ogni dissolvenza portava con se una storia nuova: dallo "scapolone" che abita ancora con la mamma e appena sveglia telefona alla fidanzata, alla coppia che non si incontra mai perché uno lavora di giorno e l'altro di notte, al ragioniere ossessionato dalla moglie dispotica e petulante. Tante storie piccolo-borghesi rinchiusi in un unico caseggiato. Il film di Pietrangeli, che si strutturava su questa falsa-riga, ruotava attorno alla tipica coppia di quegli anni: "lei, desiderosa di elevarsi economicamente e di darsi un tono; lui, giovane professionista che si arrabatta per contentare la moglie, temendone i rimbrotti".<sup>(26)</sup> La descrizione di Albertina e Nazario (così dovevano chiamarsi inizialmente i protagonisti di "Nata di marzo") riecheggia quella di Achille ed Elena nella prima stesura de "Lo svitato", quella che a mio parere è nata sotto l'influsso pietrangeliiano. Ma la vicenda di Albertina e Nazario, in "Noi mogli", non doveva assumere un ruolo di particolare preponderanza rispetto a quelle delle altre famiglie. La famiglia del salumaio Feroci, che aveva sposato la sua cassiera, ed ha il negozio nella piazza. Dal salumaio si servono tutti gli inquilini, che un po' lo disprezzano, un po' lo temono e lo riveriscono per i debiti con lui contratti.

---

(25) "I sani da legare", cit., p.1

(26) DAL FRA' Lino, "Gli inquilini di Pietrangeli", op. cit.

La moglie insoddisfatta del marito distratto, la quale, sentendosi invecchiare, sfiora l'adulterio.

Gli amori nelle soffitte tra i figli dei coniugi Rossi e Picciché.

Le reciproche invidie che nascono dall'abbigliamento, mettono a confronto i guardaroba del primo, secondo, terzo e quarto piano.

Queste erano le vicende che Pietrangeli continuerà a rielaborare fino alla realizzazione di "Nata di marzo", in cui un'unica vicenda prendeva il sopravvento: quella di Francesca e Sandro e l'azione si spostava da Roma a Milano, forse proprio sotto consiglio di Dario Fo.<sup>(27)</sup>

"Nata di marzo" viene realizzato da Carlo Ponti in coproduzione con la Francia. Accanto a Pietrangeli, due coppie di sceneggiatori ormai affermate: Age e Scarpelli e Maccari e Scola. Tra gli attori, accanto a Gabriele Ferzetti, la giovane Jacqueline Sassard, lanciata l'anno prima da Lattuada in "Guendalina".

Il film racconta di un matrimonio tra una studentessa viziata e un architetto quarantenne.

Francesca è una "marzolina"<sup>(28)</sup>, a questo si attribuiscono le sue stranezze, le sue bugie, le sue rivendicazioni. Alessandro è un calmo e posato architetto.

---

(27) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.837

(28) PIETRANGELI Antonio, Nata di marzo, soggetto originale stampato nella tipografia Marconi & Beccarini, Roma, 14 giugno 1957

La vicenda procede per flashbacks: Francesca racconta a un amico la storia del suo matrimonio, del come è nato e perché è fallito nel giro di due anni.

I problemi tra i coniugi sorgono sia per la differenza di età che per le rivendicazioni di parità e indipendenza da parte di lei. "Per voi, una ragazza non dovrebbe avere tante idee in testa, soltanto segatura, come una bambola: <<si caro, sì, hai ragione, come vuoi tu...>>, ma ti sembra vita questa?"

La volontà di Pietrangeli è, ancora una volta, quella di scardinare i principi medievali che ancora regolano la vita delle donne, identificabili in alcuni pregiudizi di carattere sociale, nei residui "feudali" del concetto di "marito-padrone tutt'ora viventi nella pratica oltretutto sanciti dalle leggi: da cui deriva la posizione subordinata della moglie, esclusa dalla possibilità di una vita personale autonoma e d'altronde difficilmente soddisfatta delle proprie occupazioni casalinghe".(29)

Affrontato il problema del dialogo fra coniugi, quello del lavoro di entrambi, dei ruoli, delle possibilità di ciascuno, della famiglia che annienta sempre uno dei due, del fatto che uno deve sacrificare la propria felicità a favore dell'altro, poiché la felicità piena la può raggiungere uno solo, l'ultimo vero scoglio che impedisce la rappacificazione di Francesca e Alessandro è il tradimento. Mentre Lei ha perdonato Alessandro per averla

---

(29) MARTINI Stelio, "Tre domande a Pietrangeli", Cinema Nuovo, n.126, 1 marzo 1958, p.132

tradita con la vicina di casa, lui non è disposto a mandare giù che sua moglie abbia fatto altrettanto.

"Io, la parità, come la intendi tu, non la capirò mai", dice Alessandro, nel finale, a Francesca. L'unica soluzione è la separazione, anche se a malincuore. Lei, quindi, si allontana, e dal tram lo saluta in lacrime. Lui ci ripensa e la chiama, allora lei scende dal tram e di corsa si butta tra le braccia di lui piangendo: "Non è vero! Non ho fatto niente!".

Il rappacificamento finale, che suscitò grosse polemiche nell'ambito della sinistra, deve essere stato il compromesso a cui Pietrangeli dovette cedere per non uscire troppo dai canoni della realtà e della morale comune. "Il lieto fine è salvo, il pensiero di Pietrangeli anche, la morale pure".<sup>(30)</sup>

Dario Fo e Antonio Pietrangeli cominciavano a non essere più tanto vicini. Pietrangeli nel modo di narrare e negli argomenti stava raggiungendo una stabilità, un'autonomia e una statura non più conciliabili con la personalità e la teatralità di Fo. Dario Fo, del resto, con l'apprendistato nei caroselli televisivi di cui era sceneggiatore, attore, montatore e regista, e il recupero della parodia e del grottesco con Guido Leoni, stava riacquistando forza e sicurezza per un ritorno alle origini che avrebbe segnato la definitiva nascita di un grande autore di teatro.

---

(30) DETASSIS Piera, MASONI Tullio e VECCHI Paolo, (a cura di) Il cinema di Antonio Pietrangeli, Venezia, Marsilio, 1987

### III.2.2 - "Sarajevo" (1957-58)

Tra la metà del 1957 e i primi mesi del 1958, Pietrangeli mette in cantiere un progetto molto singolare. Si tratta di "Sarajevo", un soggetto sull'attentato che portò allo scoppio della prima guerra mondiale. Singolare per l'argomento, estraneo alle tematiche generalmente affrontate da Pietrangeli, singolare per l'eterogeneità degli autori che ne firmano la sceneggiatura: Pietrangeli, Pinelli, Fo e Pasolini. Questi i nomi che abbiamo trovato sul frontespizio del trattamento reperibile presso l'archivio pietrangelianiano. Trattamento che non porta data ma che risale sicuramente al periodo citato. La prima generica notizia viene data su <<Cinema Nuovo>> del 14 agosto 1957.<sup>(31)</sup> A dicembre l'idea sembra sul punto di concretizzarsi: Rondi annuncia da Belgrado l'imminente inizio della lavorazione di un film di Lattuada, tratto da Puskin, e di uno di Pietrangeli sull'attentato di Sarajevo, da realizzarsi con una collaborazione italo-jugoslava.<sup>(32)</sup>

Il film non si farà e il regista resterà fermo fino al 1960, anno in cui esce "Adua e le compagne". Fino a quella data, Pietrangeli tenta a più riprese di "chiudere" il film. Ne parla anche con la Bergman, nel '59, dicendo che si tratta di una grossa iniziativa con la più importante

---

(31) anon., "Notizie. Cosa fanno", Cinema Nuovo, n.112, 15 agosto 1957, p.66

(32) RONDONI Gian Luigi, "Notizie flash", Notiziario dello spettacolo, 14 dicembre 1957

casa di produzione italiana, da realizzare tra la metà dell'anno successivo e il 1961. Il film salta definitivamente.<sup>(33)</sup>

Tullio Pinelli mi ha raccontato che in questo progetto non ha lavorato con Dario Fo, col quale aveva collaborato solo in occasione de "Le chiacchierate". Pinelli era stato incaricato da un produttore di scrivere un trattamento sull'attentato di Sarajevo. Pinelli si era documentato a lungo sulle modalità dell'attentato e sulla psicologia e le abitudini dell'Arciduca e di sua moglie. Aveva così steso il trattamento strutturando la storia, concentrandosi particolarmente sulla giornata tipo dell'Arciduca, "dal momento in cui si alzava al momento in cui tornava la sera a casa e andava a letto con questa moglie che amava moltissimo. Una giornata da militare, da soldato: la scherma, il reggimento, il cavallo".<sup>(34)</sup> Lui, un uomo durissimo, un autocrate, di ghiaccio con tutti, ma dolcissimo con la moglie. Lei, una donna dolcissima, semplice, mite e modesta. Pasolini, "che - nei ricordi di Pinelli - era un ragazzo molto timido", si era occupato della parte irredentista, partecipando, in un secondo momento, ad un paio di sedute di sceneggiatura. Di Dario Fo, invece, non se ne sa nulla. Secondo Pinelli è possibile che abbia partecipato ad una fase finale, che qualcuno "gli abbia sottoposto il copione" per una revisione, e che lui sia intervenuto a livello di qualche

---

(33) MARALDI Antonio, Pietrangeli, op. cit., p.53

(34) PINELLI Tullio, interv., cit., in App. IX.8, p.803

battuta, dato che il copione corrisponde a quello raccontatomi, con tanta precisione, da Pinelli. L'intervento di Fo sembra comunque strano in un copione del genere, un copione storico, e come dice Pinelli: "Fo ha fatto l'anti-storia... è uno che ha usato molto la storia, ma proprio come anti-storia, come demolitore del mito".<sup>(35)</sup>

Quindi trovare delle tracce di Fo in questo lavoro sembra molto arduo. Ma si può tentare.

E' possibile che Fo sia intervenuto nella definizione dei tre ragazzi serbi, che, animati da una grossa fede politica, preparano l'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando, simbolo dell'oppressione austriaca alla Serbia.

I loro nomi sono Princip, Grabec e Cabrinovich.

Il terzo mi fa pensare a Fo per l'apparenza stordita, giocherellona, spensierata, "incosciente"; per il suo modo di parlare, perché usa le canzoni, per la sua fantasia estrosa e l'inventiva che lo fa chiacchierare "animatamente con quel poliziotto, un poco lo prende in giro, un poco lo intrattiene in finta serietà (...) e il poliziotto si diverte, finisce per dimenticare i suoi sospetti..."<sup>(36)</sup> come se avesse assistito ad uno

---

(35) PINELLI Tullio, interv., cit., in App. IX.8, p.

(36) "Sarajevo", trattamento cinematografico firmato da Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli, Dario Fo e Pier Paolo Pasolini, rinvenuto nell'archivio pietrangeliiano, senza data, in App. VI, p.632

spettacolo teatrale.<sup>(37)</sup> In un altro momento Gabrinovich "per distrarre da sé l'attenzione di un poliziotto fermo poco discosto, incomincia ad interpellare un vecchio scemo che risponde con dei lazzi".<sup>(38)</sup> Infine per una piccola notazione sul gioco della "lippa".<sup>(39)</sup> In occasione de "Lo svitato", Fo aveva raccontato a Ugo Casiraghi che le sue doti atletiche gli derivavano dal gioco della lippa. "A tredici anni ero campione di lippa dell'intera Valtravaglia" - raccontava Fo, spiegando che "la lippa è un gioco popolare molto simile al <<baseball>>, che nel centro Italia ha preso il nome di la nizza" e proseguiva "per giocare bene la lippa occorre fiato, colpo d'occhio, scatto e senso della posizione (...) Grazie a queste doti accresciute e affinate nel gioco della lippa, a diciotto anni potevo essere ammesso in una delle maggiori società d'atletica italiane: specialità 400 metri piani e salto in alto".<sup>(40)</sup>

Questi i pochi elementi che possono far avvertire, a mio avviso, la presenza di Fo nella stesura di "Sarajevo".

E' possibile che la fantasia creatrice di Fo sia stata suggestionata dal personaggio del Pope (il padre di

---

(37) cfr.: anche la scena del vigile urbano ne "Lo svitato". Vedi il par. II.2.4 Dallo "slapstick" alla scenetta surreale: funambolismi verbali.

(38) "Sarajevo", cit., in App. VI, p.669

(39) "Sarajevo", cit., in App. VI, p.651

(40) CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato Dario Fo campione suo malgrado", Il campione, 28 novembre 1955, p.23

Grabec)<sup>(41)</sup> che comparirà, in seguito, in chiave comica in una scena de "Gli arcangeli non giocano a flipper".

---

(41) "Sarajevo", cit., in App. VI, p.634

### III.3 - "Rascal fifi" (1957)

Nel corso del 1957, Dario Fo è impegnato nella realizzazione di "Rascal fifi", film comico-commerciale che riscosse grandissimo successo di pubblico ("incassò ottocento milioni e ne era costato quarantotto").<sup>(42)</sup> Il film, prodotto da Franco Cristaldi per la Vides, uscì ad ottobre.

La sceneggiatura era stata scritta da Guido Leoni (che aveva firmato anche la regia), Dino Verde e Dario Fo. Nei titoli di testa del film o nelle locandine dei giornali, campeggiavano a grandi lettere i nomi di Renato Rascel, Franca Rame e Dario Fo. Nel cast, Annie Fratellini, Peppino De Martino, Arturo Bragaglia, Gino Buzzanca, Carlo Hintermann e altri.

Guido Leoni aveva cominciato la sua carriera alla radio come autore di radiodrammi (ne aveva scritti trentaquattro) e nel cinema come documentarista. Autore di riviste radiofoniche, prima, e televisive, dopo, lavorò con Mario Riva, Fiorenzo Fiorentini, Vittorio Veltroni e Dino Verde.

Alla fine degli anni '40, in Radio, conobbe Renato Rascel, col quale lavorò per diciotto anni, sia in cinema che in televisione.

Il primo contatto con Dario Fo e Franca Rame risale ai tempi de "Il dito nell'occhio". Mentre i due attori

---

(42) LEONI Guido, interv., cit., in App. IX.11, p.824

debuttavano al Piccolo Teatro, Guido Leoni, al teatro Odeon di Milano, curava la regia di una rivista con le sorelle Nava, "Casanova in casa Nava". Fo aveva debuttato in teatro un paio di anni prima proprio con le sorelle Nava. Ma la vera amicizia e collaborazione tra Fo e Leoni avviene in occasione de "Lo svitato", in quanto Lizzani aveva interpellato Leoni per dirigere il doppiaggio del film (attività che svolge tutt'oggi come direttore presso la C.I.D.). E' proprio in seguito a "Lo svitato" che Leoni e Fo, legati dalla comune passione per la comicità grottesca, surreale e parodica, mettono in cantiere una serie di progetti di cui restano pochissime testimonianze.

Tra i progetti non realizzati il primo è sicuramente quello de "I balordi". Un soggetto che è stato venduto due o tre volte nel corso degli anni, passando da un produttore ad un altro e che pare sia stato, dopo parecchio tempo, realizzato da un regista milanese di cui Leoni non ricorda il nome.

"I balordi" doveva essere un film "sulla maniera di sbarcare il lunario nei modi più fantasiosi e meno legali (...) una storia sugli imbrogliatori, sulle truffe".<sup>(43)</sup> Il cast doveva comprendere una serie di attori famosi, tra cui Vittorio De Sica.

"Astro Rascel zeta due" era un soggetto, commissionato da Cristaldi, per fare un film di fantascienza con Rascel,

---

(43) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.828

scritto sulla scia del successo riscosso dalla omonima trasmissione televisiva condotta da Leoni.

"Ercole all'ultima fatica", di cui Fo e Leoni hanno scritto la sceneggiatura, era una parodia del genere mitologico con Folco Rulli nella parte di un Ercole grasso ed impacciato e Walter Chiari nella parte di Teseo, ufficialetto alla prima nomina. Una delle trovate più "divertenti" di questo film - ricorda Leoni - era di Dario Fo: Ercole, grasso e basso, per montare a cavallo, doveva usare un sistema di carrucole.<sup>(44)</sup>

"Avevo capito - racconta Leoni - che bisognava fare le parodie dei film che uscivano".<sup>(45)</sup> Su questa scia si inseriva un altro soggetto, non realizzato, scritto da Leoni e Fo: "Rascal corral".

Gli unici progetti realizzati dai due autori sono: "Rascal fifi" (1957) e "Rascal marine" (1958).

Per quanto riguarda il secondo, non ho trovato nessun riscontro oggettivo che attesti, in qualche modo, la partecipazione di Dario Fo al film. C'è solo la testimonianza di Leoni, che ricorda di averne scritto la sceneggiatura con Fo.

Vale la pena, comunque, analizzare soltanto il primo.

---

(44) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.827

(45) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.824

"Rascal fifi" è una parodia dei film americani, a metà fra musical e noir. Franco Cristaldi, interessato al successo che Rascal stava ottenendo in televisione nella trasmissione condotta e ideata da Guido Leoni e Dino Verde, aveva sollecitato la realizzazione di un film che ne riprendesse i motivi. "Rascal la nuit" era un varietà televisivo, sorta di contenitore ante-litteram, in cui Rascal si esibiva in macchiette, canzoni e travestimenti, scenette originali e pezzi classici del suo repertorio. L'ambiente in cui "il piccoletto" si muoveva era un locale notturno, il "Rascal la nuit" appunto, gestito da Renato Rascal e Peppino De Martino, "spalla" abituale di Rascal. All'interno del locale Rascal svolgeva tutti i ruoli, dall'usciera al guardarobiere al cameriere allo chansonnier. Ma il pezzo forte era quello, definito da Leoni, di "sotto-finale" in cui, mancando la vedette di turno o l'artista di punta che doveva venire da Parigi o Londra, Rascal si esibiva in pezzi "esilaranti" sostituendosi all'artista mancante. "Una volta era una ballerina sulle punte, un'altra volta un comico noto, un'altra volta era un giocoliere che sbagliava tutto o l'enfant-prodige".<sup>(46)</sup>

Lo sketch del pianista che viene da Cracovia è esemplare. Rascal entrava vestito da pianista e vedendo un pianoforte per la prima volta domandava serissimo: "Questo è un pianoforte?... Lo sospettavo..." Poi cominciava a suonare in maniera ispirata e forsennata. Percorreva tutta

---

(46) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.824

l'estensione della tastiera da un capo all'altro del pianoforte, arrivando addirittura a cadere per terra, e candido esclamava: "E' corto!... A Cracovia sono molto più lunghi!"

Purtroppo non rimangono registrazioni di questo programma, dato che, durante i primi anni di vita della televisione italiana ("Rascal la Nuit" è del 1955-56), i programmi venivano trasmessi in diretta o con sistemi cinematografici. Il sistema ampex cominciava ad essere usato per le registrazioni televisive ancora in chiave sperimentale, soprattutto per avvantaggiarsi sulla preparazione dei programmi di varietà in cui venivano preregistrati solo i balletti. Degli sketches di Rascal rimangono solo quelli che il comico ripropose in seguito pescando dal proprio repertorio.

"Rascal fifi", come aveva suggerito il produttore, era stato ricalcato sulla situazione di "Rascal la Nuit". Ma - sostiene Leoni - mentre una rivista si basa sulla situazione, il film ha bisogno di una storia da raccontare. Quindi alla situazione del locale fu aggiunto un "elemento gansteristico", con la classica guerra tra bande rivali, per creare la dialettica necessaria da cui far nascere una storia.<sup>(47)</sup> Punto cardine su cui la storia faceva perno, il rapimento di Renatino, il figlio del proprietario del "Rascal la Nuit". Elemento drammaturgico,

---

(47) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.824

questo, che determina uno sviluppo della storia con continui colpi di scena e ribaltamenti di situazione.

Renatino, il bambino "pestifero"<sup>(48)</sup>, "enfant terrible"<sup>(49)</sup>, viziato e "leziusetto"<sup>(50)</sup>, ingenuo e "pasticcione"<sup>(51)</sup>, vivace e "birichino"<sup>(52)</sup>, faceva già parte del repertorio di Rascel. I toni ingenui,

---

(48) grag., "Rascel fifi", Il Tirreno, (Livorno), 19 gennaio 1958

(49) anon., "Rascel fifi", Corriere della Sera, 22 ottobre 1957

(50) anon., "Rascel fifi", Cinema Nuovo, n.117, 1 novembre 1957, p.234

(51) ALBERTAZZI A., "Rascel fifi", Intermezzo, nn.19-20, 30 ottobre 1957

(52) anon., "Rascel fifi", in AA.VV., Segnalazioni cinematografiche, a cura del Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, XLII/19, p.203

pargoleggianti e incantati, erano stati quelli che avevano inizialmente caratterizzato il personaggio di Rascel.<sup>(53)</sup> La trovata di far recitare contemporaneamente padre e figlio - ricorda Leoni - nasceva dai caroselli, dove addirittura, usando il metodo della doppia esposizione, sembrava che i due personaggi recitassero contemporaneamente.<sup>(54)</sup>

L'elemento noir, contrariamente a quanto possiamo pensare, visto gli interessi di Dario Fo, apparteneva a Guido Leoni che aveva scritto il soggetto del film con Dino Verde. I personaggi dei gangsters, soprattutto quello soprannominato "Tre dita", nascevano da un altro lavoro di Leoni, il quale, ai tempi in cui lavorava alla radio, aveva scritto e sceneggiato una serie di "gialli comici" che venivano letti durante la trasmissione per ragazzi "Capitan Matamoro".<sup>(55)</sup>

"La prima stesura della sceneggiatura l'avevo scritta da solo - racconta Leoni - col supporto di Giorgio Lotta, il mio aiuto regista, che conosceva molto bene il repertorio di Rascel, e aveva una memoria prodigiosa. La seconda stesura l'avevo scritta con Dino Verde. Alla fine è intervenuto Dario Fo con le gags. Dario scriveva le gags".<sup>(56)</sup>

---

(53) anon., "Rascel fifi", op. cit.

(54) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.823

(55) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.825

(56) LEONI Guido, interv., cit., in App., pp.825-826

Secondo Leoni, Dario Fo era un ottimo sceneggiatore, anche se limitato da un certo gusto teatrale, comunque pieno di inventiva: "tutte le trovate più paradossali, più eleganti, venivano proprio da Dario (...) il gagman più interessante che abbia mai conosciuto!"<sup>(57)</sup>

Oltre ai gags, Dario Fo aveva scritto e costruito il personaggio che avrebbe interpretato: "Pupo biondo", tipo di bullo-scemo ricalcato sulla propria figura. Pupo biondo è "il gangster feroce che non sa di essere buono"<sup>(58)</sup>; è il duro che fa il gradasso e dice freddamente "il pargolo lo ammazzo io", rimanendo, poi, gabbato dalla vittima che non ha saputo eliminare, perché troppo "tenero di cuore"; è il candido maldestro che inventa soluzioni fantasiose per disfarsi di Renatino senza spargimenti di sangue (che gli da un "po' fastidio") come giocare col bambino a "mosca cieca" nel fitto del bosco, col fine di abbandonarlo (ricalcando lo schema favolistico alla "Hansel e Gretel").

Chiaramente, Fo ha costruito il suo personaggio giocando sul rovesciamento parodico delle principali caratteristiche del gangster: "duro, freddo, spietato, brutale, spesso squilibrato, sempre astuto quanto malvagio".<sup>(59)</sup>

---

(57) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.828

(58) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.825

(59) GABREE John, Gangsters, a cura di Ted Sennett, Milano Libri Edizioni, 1976 (Pyramid Communication, Inc., 1973), p.11

Dario Fo-Pupo Biondo, si trova spesso a far da spalla a Rascel-Renatino, di cui può essere considerato una sorta di antagonista o alter-ego.

E' il personaggio tramite il quale scopriamo l'entità degli intrighi che si tessono al "La Lanterna Rotta", il locale che fa concorrenza al "Rascel la Nuit".

La rivalità tra i due locali è accesissima, anche perché, due night nella stessa strada sono effettivamente troppi. Uno dei due deve chiudere, logicamente quello degli onesti e pacifici Renato e Gedeone.

"La Lanterna Rotta" è, ovviamente, un ambiente malavitoso, gestito da gangster. La banda è composta da Gionatan Asso di Picche, il capo (Gino Buzzanca), Pupo Biondo, il Professore, il "cervello" del gruppo, che per pensare ha bisogno che una "pupa" gli massaggi le tempie (Arturo Bragaglia), Undici, (Riccardo Cucciolla) il marito geloso e possessivo di Barbara, detta la Bionda, la soubrette fatale (Franca Rame), Tre dita, un energumeno idiota che picchia a comando (Carlo Hintermann).

Il film va avanti a sketches legati dai goffi e fallimentari sforzi della "banda" per far chiudere il locale di Renato.

Il primo tentativo è il "tormentone" del vetro rotto. I vetri infranti sostituiscono semanticamente il sangue e la violenza caratteristici nei film del genere parodiato.

Secondo tentativo: far chiudere il locale per atti osceni, con uno spogliarello, a sorpresa, della Bionda. Qui, una

"formidabile"<sup>(60)</sup> Franca Rame - definita "il super satellite naturale lanciato da Renato Rascel"<sup>(61)</sup> - si esibisce brillantemente in un numero da femme-fatal cantando "Fa tanto caldo" (canzone - scritta da Leoni su musica di Rascel - che entrò subito nelle classifiche dei dischi più venduti con gli altri brani cantati del film: "Joe mitraglia", "Con un po' di fantasia", "Vuol dire amor", "Ho attaccato un palloncino", "Vogliamoci tanto bene"<sup>(62)</sup>).

La procace e seducente figura di Franca Rame - in quegli anni paragonata a Rita Haywort e Anita Ekberg<sup>(63)</sup> - venne usata come testimonial del film.

Fallito il tentativo della Bionda, si passa ad un altro piano d'attacco: far scoppiare una rissa nel locale cercando di provocare "Tigre Nebraska", il più grande "attacca-brighe" di Brooklin, il quale, paradossalmente, è stato, nel frattempo, ipnotizzato da un santone indiano che gli ha imposto di non far male ad una mosca. Fallisce anche il secondo piano.

Ultima speranza: rapire Renatino. Sempre nel rispetto del genere noir americano non potevano mancare le rotatorie dei giornali, che annunciano il rapimento. Elemento parodico, le foto e i titoli di giornale: "Padre orbato

---

(60) anon., "Ecco Frankick", Lancio, 26 ottobre 1957

(61) anon., "Ecco Frankick", cit.

(62) anon., "Rascel fifi", Musica e Dischi, gennaio 1958

(63) anon., "Week-end con gli ultracorpi di Anita Ekberg e Franca Rame", La Notte, 22 ottobre 1957

della propria creatura", "La vittima colta in un atteggiamento naturale ed intelligente". "La molletta rivelatrice", ecc.

Nel covo della banda, Renatino fa disperare i suoi carnefici.

Intanto Renato va in TV per fare un appello accorato ai rapitori di suo figlio.

La scena è una parodia del mondo della TV, insensibile nei confronti dei drammi umani, ma sempre pronta a farsene carico. Questo è forse l'unico punto in cui, oltre alla parodia e al paradosso, si intravede un minimo di satira, seppur edulcorata dall'atmosfera di un "film che non va al di là della farsa". (64)

REGISTA: Lei non può sentirsi disperato, la trasmissione è offerta dal dentifricio Padum, il dentifricio al molitene, quello di: "con Padum al molitene ti andrà sempre tutto bene!"

RENATO: E invece a me va tutto male.

REGISTA: Non è possibile. Qui va sempre tutto bene. Su, sorrida.

(...)

RENATO: Come può capire il dolore di un padre orbato della propria creatura?

---

(64) PIBI, "Rascel fifi", La Gazzetta del Veneto, 20 gennaio 1958

Parodia anche al mondo della pubblicità ottimista fino all'eccesso e idiota oltre ogni limite. Esempio il personaggio dell'annunciatrice stupida e svagata.

ANNUNCIATRICE: Interrompiamo i nostri programmi per trasmettervi l'appello di un padre orbato della propria creatura. L'interruzione è gentilmente offerta da: (canta) Padum, Padum, il dentifricio delle donne belle, Padum, Padum, lava bene pure le piastrelle!

Il tenore delle battute, comunque, non si discosta dallo stile televisivo-rivistaiolo o da barzelletta, basate sul qui-pro-quo, sullo slittamento di significato e sui giochi di parola tipo:

- Finalmente, era ora!
- Era ora? Che ora era?

oppure:

- Mio padre s'è perso.
- E non l'hai ancora trovato?
- Che c'entra! E' su una cattiva strada!
- E pure noi!!!! (si scostano di fretta evitando una macchina che li stava investendo)

oppure:

GEDEONE (porgendo la pistola ad un ipotetico ladro, per perquisirlo) Tieni un po' questa...  
Attenzione che se ti muovi spara!

Unica scena degna di nota<sup>(65)</sup>, anche dal punto di vista del linguaggio, è la sequenza della scazzottatura di Horror Street che precede i titoli di testa.

In assolverenza dal nero compare una scritta: "Horror street".

Mentre scorrono le prime immagini, una voce fuori campo, con una cadenza tra il trasognato e il cantilenante, recita:

V.F.C.: "Vecchia, cara Horror street, tutto cambia, ma tu sei rimasta tale e quale, con lo stesso lampione, le stesse case e la stessa gente di sempre...

E questo è Temperino Smith, con il suo eterno sorriso sulle labbra

(dal primo piano si passa al mezzo busto scoprendo che l'uomo ha un coltello conficcato nella schiena)...

beh, eterno...

La vita ormai ci ha disperso qua e là, chi a Sing Sing, chi all'Isola del Diavolo, chi altrove.... Ma ditemi: c'è ancora quell'esistenza tranquilla, serena, che dalle case traboccava nella strada e in un attimo coinvolgeva in piacevoli discussioni

(escono da una casa due persone che si stanno prendendo a pugni e dopo poco si scatena una rissa)

tutta la brava gente del quartiere...

Oh, vecchia, cara Horror street..."

---

(65) Vice, "Rascal fifi", Corriere Lombardo, 26 ottobre 1957

Un urlo di donna, poi si scatena una rissa furibonda volutamente finta come la scenografia che è visibilmente di cartone, finta come le risse di clown, con cascate teatrali, schiaffoni sonori, salti, ribaltamenti e denti sputati!

La scena è accompagnata da una musicchetta briosa alla Fred Buscaglione.

A conclusione di questa sorta di prologo, entra in scena Renato Rascel che accende l'insegna del proprio locale notturno, mentre la voce fuori campo, con tono sempre più patetico, finisce di recitare le ultime battute:

V.F.C.: "Ogni giorno una nuova avventura (...) e la brava gente del quartiere, avrà per un giorno, un nuovo eroe.

Solo uomini tremendi, dal fisico d'acciaio e dalla tempra eccezionale possono sopravvivere in un ambiente come questo, dove l'unica legge che viene rispettata, è quella della giungla... la legge del più forte."

toni, questi, che ricordano la comicità, il linguaggio e le atmosfere de "I sani da legare" o de "Lo svitato" (ad esempio la scena del vigile urbano), in cui la retorica e l'ampollosità costituiscono la comicità a livello linguistico, determinando l'andamento della scena anche sotto il profilo visuale.

Una scena che appartiene sicuramente a Fo, come abbiamo già detto in precedenza, è quella della ballerina

cecoslovacca, Galina U' Navecchia, che viene fatta ballare sotto un finto riflettore nello scantinato del locale di Renato, il quale, per introdursi nel locale dei rapitori di suo figlio, si è spacciato per la ballerina mandata dall'agenzia.

Lo stesso sketch lo abbiamo già trovato ne "Le chiacchierate".

Altro elemento interessante del film risiede nella comicità di Rascel che, col pretesto dell'inaugurazione del locale, ripropone parecchi sketches del proprio repertorio teatrale e televisivo, in una sorta di delirio "trasformistico". Ricalcando esattamente lo schema della trasmissione televisiva dell'anno precedente, dopo aver impersonato l'usciera, la guardarobiera, il cameriere, il barman e il direttore dell'orchestra che sta suonando (in cui è anche musicista), Rascel si esibisce in una gustosa parodia di Yves Montand che canta "Les feuilles mortes". Pezzo abbastanza surreale, in cui Rascel, cantando in francese maccheronico, danza con una fagliona gigante che alla fine verrà portata via in barella, perché... morta. Il pezzo prosegue di seguito, in un crescendo di invenzione e illogicità, con l'entrata in scena di una "donna" innamorata del noto cantante francese, che va a parare in un divertente duetto tra Rascel e la grassa ammiratrice impegnati nella tipica danza tirolese che si conclude in un tripudio di schiaffoni.

Il finale è il trionfo dei buoni sentimenti: tutte le questioni vengono risolte, l'eroe positivo risulta vincente, i malvagi gangster de "la Lanterna Rotta",

anziché essere puniti diventano buoni e onesti collaboratori al servizio di Renato che sposa la figlia di Gionata, la quale, baciata dall'amore, da brutto anatroccolo è diventata uno splendido cigno. E come nella migliore tradizione disneyana, il film si chiude con un finale corale in cui tutti "felici e contenti" cantano appassionatamente la canzone che ne costituisce il motivo conduttore:

TUTTI (in coro): "Vogliamoci tanto bene amore mio.... (...) e tutto finisce bene, è un film d'amor!"

"Rascal fifi", in definitiva, più che parodiare i film gangster o i musical americani, era costruito sui moduli della rivista e dell'avanspettacolo, in cui l'esile trama fungeva da trait-d'union per una serie di sketches, gags, pezzi danzati e canzoni.

Il titolo - ricorda Leoni - riecheggiava il film di Dassin, "Le rififi" (che l'anno precedente aveva riscosso tanto successo) solo per ragioni commerciali, di richiamo. E' evidente che non aveva alcuna relazione con questo film.

"Rascal fifi" era un film troppo teatrale, girato quasi sempre in interni, di conseguenza veniva a mancare la materia prima che nelle intenzioni degli autori si voleva parodiare.

I film di gangster, infatti, sono caratterizzati da codici ben precisi e riconoscibili, molto ben codificati, di

conseguenza anche facilmente parodiabili, ma, per la maggior parte assenti nel film di Leoni.

Come tutti i generi filmici americani, il "noir" è ricco di connotazioni, soprattutto a livello iconografico.

"I vestiti sono indice dello status sociale e il gangster in ascesa se ne serve per renderlo pubblico".<sup>(66)</sup>

L'ostentazione è il classico atteggiamento del gangster, e il vestito serve a far visualizzare velocemente la propria potenza, determina il proprio ruolo all'interno della banda e, all'esterno, è prova e memento di come vanno bene gli affari.

L'automobile, come i vestiti, "è un mezzo con cui il capobanda in ascesa dimostra il suo successo".<sup>(67)</sup>

L'automobile è anche uno "strumento del mestiere": serve per raggiungere o allontanarsi dal luogo del delitto, per intimidire, per fuggire. Gli inseguimenti in macchina (tra polizia e criminali o tra bande rivali) sono elementi fondamentali nel genere.

Anche le armi, ovviamente, sono fonte di potere, strumento della propria autorealizzazione e sfogo dei propri umori.

Automobile e pistola, comunque, sono i simboli iconografici più importanti. La città, o meglio, la metropoli con le sue strade caotiche, i quartieri malfamati, le sirene della polizia, le squallide stanze d'affitto o alberghi a buon mercato, gli appartamenti di lusso, "fronti del porto", magazzini insidiosi, bar

---

(66) GABREE John, Gangsters, op. cit., p.15

(67) GABREE John, ibidem.

clandestini, night-club e posti di polizia, è il retroterra del gangster, il suo rifugio, il suo luogo d'azione.

Il film di gangster è "uno dei tanti esempi della tendenza costante del cinema a creare modelli drammatici fissi"<sup>(68)</sup> e ripetibili all'infinito. Il personaggio di base, che comincia sempre la propria carriera povero e senza potere, è il più "duro" e il più "sveglio" degli altri banditi che gli stanno attorno, i quali, "meno acuti e meno penetranti", finiscono per accettarne l'autorità e la protezione. L'ambiente sociale del gangster è caratterizzato da poliziotti (onesti o corrotti, quasi sempre stupidi), esponenti delle bande, investigatori privati, giudici, informatori, giornalisti, allibratori, tenutari di sale di biliardo o palestre. Le donne si distinguono tra "signore o pupe".<sup>(69)</sup>

Paradossalmente, Dario Fo, ne "Lo svitato", ha toccato in maniera più cospicua la parodia di questo genere, senza averne l'intenzione, se non nell'idea iniziale del film.

---

(68) GABREE John, Gangsters, op. cit., p.19

(69) GABREE John, Gangsters, op. cit., p.20

#### III.4 - Le ultime esperienze cinematografiche.

Il 1958 è l'anno che segna una svolta decisiva nella carriera artistica di Dario Fo. La sua attività cinematografica stenta a decollare, forse anche perché Fo è sempre diviso tra la figura di sceneggiatore e quella di attore.

In questo periodo Carlo Ponti, che aveva appena prodotto l'ultimo film di Pietrangeli, "Nata di marzo", e avrebbe dovuto produrre il progetto a cui stavano lavorando Pinelli Pasolini e Fo, "Sarajevo", "offre a Dario Fo un lunghissimo contratto come sceneggiatore".<sup>(70)</sup> Ma Fo non accetta.

Forse, come era già accaduto ai tempi dei "Sani da legare" con i colleghi di allora, la "sua individualità è troppo cresciuta"<sup>(71)</sup> per continuare sulla strada dei compagni e collaboratori del momento; forse è stanco di Roma, "una città che non gli è mai piaciuta"<sup>(72)</sup> per i suoi ritmi caotici; forse - ricorderà Fo - "per il tempo infinito che si perde a contattare i produttori, a parlare di cose che poi non si faranno mai, a discutere del niente".<sup>(73)</sup>

"A Dario interessava scrivere nella chiave del comico - racconta Leoni - ma sapeva di non poter scrivere le sue

---

(70) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.54

(71) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p.VII

(72) VALENTINI Chiara, op. cit., p.54; cfr.: anche in LEONI Guido, interv., cit., in App., p.

(73) In VALENTINI Chiara, op. cit., p.54

cose".(74) Per questo motivo, probabilmente, e su "sollecitazione"(75) di Franca Rame, che in quel periodo recitava in un teatro di Roma, atti unici di Cechov, Labiche e Feydeau, Dario Fo si mette a scrivere una serie di farse che, come le riviste dei "dritti", verranno rappresentate durante la stagione estiva del Piccolo di Milano.

Secondo Quadri, mentre la "scelta del cinema implica un compromesso", in teatro Dario Fo è libero di "andare alla ricerca di se stesso, di chiarirsi le proprie origini".(76) Libero di esprimersi nella forma a lui più congeniale(77), libero di gestire la propria impresa dall'inizio alla fine essendo lui l'unico imprenditore di se stesso e l'unico capo-comico a cui obbedire.(78)

L'esperienza televisiva, invece, iniziata contemporaneamente a quella cinematografica, si fa sempre più soddisfacente. Dario Fo, soprattutto dopo il ritorno al teatro e fino al 1962, sarà costantemente invitato a lavorare per la RAI.

---

(74) LEONI Guido, interv., cit., in App., p.827

(75) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.837

(76) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p. VIII

(77) Cfr. le critiche rivoltegli in occasione de "Lo svitato" sulla teatralità delle situazioni da lui disegnate e della sua recitazione.

(78) Molti anni più tardi, in un'intervista di Rita Cirio, alla domanda "da quale regista accetteresti di farti dirigere per una volta", Fo risponderà: "No, no! Credo che mi sarebbe molto difficile accettare la regia di qualcun altro, a meno di non essere molto molto d'accordo. Forse potrei provare a farmi

Il 30 gennaio 1959 va in onda la tanto attesa trasmissione "Monetine da cinque lire". Un originale televisivo di Paolo Emilio D'Emilio, con la regia di Claudio Fino. Dario Fo, che ne è l'interprete principale, è Andrea Monzelli, "un impiegato un po' <<svitato>> e un po' sfortunato, perseguitato da quattromila monetine".<sup>(79)</sup> La vicenda, che si adatta perfettamente alla "personalità prorompente di Dario Fo"<sup>(80)</sup>, è paradossale e iperbolica. E' la storia di un povero impiegatuccio che si fida con una ragazza incontrata in vacanza a Riccione. Un giorno la fidanzata gli annuncia che andrà a trovarlo con la madre che lo vuole conoscere. Per non fare brutta figura con la futura suocera, Andrea che alla fine del mese si trova sempre squattrinato, cerca di farsi prestare ventimila lire per poter offrire la cena alle due donne. Ma nessuno è in grado di prestargli quei soldi. All'ultimo momento giunge provvidenziale l'intervento della portiera che gli presterà la cifra richiesta in monetine da cinque lire. Fo ha introdotto nella storia le gags del "suo inesauribile repertorio ed ha caratterizzato a tal punto

---

dirigere da Grotowski, potrei persino accettare il suo misticismo. Lo farei quasi come una terapia. Forse anche con Peter Brook, lo conosco, lo stimo. Mi voleva anche Strehler per la <<Grande magia>>; è venuto qui tutto un giorno a parlare, io gli dicevo quel che mi andava nel testo, certo pirandellismo di riporto. Chissà, forse avrei anche potuto lavorare con lui; poi magari mi sarebbe venuto un fegato così". Cfr.: CIRIO Rita, "Mestiere Buffo", L'Espresso, 3 maggio 1987, p.130

(79) e.c., "Divertenti monetine", L'Unità, 31 gennaio 1959

(80) e.c., "Divertenti monetine", op. cit.

il personaggio e le situazioni, da superare, con la mimica e col gioco dei toni, le battute del testo".<sup>(81)</sup>

Come auspicato dal critico televisivo de "L'Unità" ("ci piacerebbe vedere Fo sul teleschermo qualche volta di più")<sup>(82)</sup>, il 3 febbraio 1959, in diretta dal Teatro Gerolamo di Milano, viene teletrasmessa una delle farse che Fo sta continuando a replicare con grande successo: "I cadaveri si spediscono" (la censura televisiva ha, ovviamente, soppresso l'ultima parte del titolo "le donne si spogliano").<sup>(83)</sup>

A giugno, la RAI, constatato il successo che aveva riscosso l'impiegato Monzelli, ripropone "Monetine da cinque lire".<sup>(84)</sup>

L'anno successivo, ancora a giugno, viene ritrasmesso l'originale televisivo di Emilio D'Emilio.<sup>(85)</sup>

Sempre nello stesso periodo, Franca Rame e Dario Fo sono impegnati nella realizzazione dell'atto unico "Souper" di Molnar.<sup>(86)</sup>

Il 20 febbraio 1962 viene inaugurato il secondo canale della RAI con una delle farse di "Comica finale". Per cinque settimane, le farse di Dario Fo sono presenti nella

---

(81) e.g., "Divertenti monetine", op. cit.

(82) e.c., "Divertenti monetine", op. cit.

(83) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.38

(84) anon., "Provvidenziale la portinaia per il povero impiegatuccio", Momento Sera, 9 giugno 1959

(85) anon., "Dario Fo protagonista di un originale televisivo", Stampa Sera, 8 giugno 1960

(86) anon., (senza titolo), Bolero Film, 19 giugno 1960

programmazione. Il 10 maggio dello stesso anno Fo e la Rame, ormai popolarissimi, partecipano alla trasmissione "Chi l'ha visto?". Il nome di Dario Fo, con Leo Chiosso e Vito Molinari, compare tra gli autori.

Il 18 ottobre, la stessa équipe, debutta con la trasmissione più importante della televisione italiana, "Canzonissima". Ma tra scenette a contenuto politico e gags da clown, coi pomodori e le torte in faccia, la coppia Fo-Rame scatena le ire della destra che si prodiga in una serie infinita di interrogazioni parlamentari, affinché la commissione parlamentare di controllo della RAI si riunisca a discutere il "caso Fo".<sup>(87)</sup> La censura televisiva si accanisce sui copioni delle scenette di "Canzonissima". Il 26 novembre finisce "l'incubo"<sup>(88)</sup> della coppia Fo-Rame con l'abbandono della trasmissione. Per la televisione, prevalentemente negli sketches di Carosello, Fo "saccheggia la moltitudine di sketches"<sup>(89)</sup> che erano stati "scartati" nella realizzazione de "Lo svitato".

"Carosello - nei ricordi di Fo - era una scuola incredibile, perché erano sketches brevi, con ritmi indiavolati... All'epoca era il non-plus-ultra della velocità, tutto doveva avvenire in pochi minuti, una storia doveva essere raccontata completamente, con le battute, le situazioni... tagliata, montata... io facevo

---

(87) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.80

(88) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit.

(89) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.835

tutto, il trattamento, la sceneggiatura, la messa in scena, l'interpretazione, il montaggio e anche la regia".<sup>(90)</sup>

Evidentemente la televisione, in quanto industria più giovane e più a misura d'uomo rispetto al cinema, consentiva maggiormente a Fo di essere il principale artefice del proprio lavoro. Ma, come abbiamo visto, il controllo sulla libertà d'espressione è, forse, più severo e più forte.

#### III.4.1 - "Cronache del '22" (1961)

La "messa al bando"<sup>(91)</sup> dalla Rai coincide con la ricomparsa del nome di Dario Fo nel cinema. Si tratta di poca cosa.

Nel 1961 il suo nome è legato a un film diviso in episodi, "Cronache del '22", in cui Laura Betti interpreta delle ballate scritte da Fo col musicista Fiorenzo Carpi.

Le filmografie non fanno menzione dell'intervento di Fo. E' Chiara Valentini a riportare la notizia. Il sesto volume delle commedie di Fo pubblicate da Einaudi, riproduce, nelle ultime pagine, alcuni brani delle ballate

---

(90) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.832

(91) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.84

"scritte per il film <<Cronache del '22>>".<sup>(92)</sup> Il nome di Carpi, legato da sempre a Fo, è un altro indizio.

Gli episodi, contrappuntati dalle canzoni, sono scritti e diretti da cinque giovani registi al loro esordio: Moraldo Rossi, Giuseppe Orlandini, Francesco Cinieri, Stefano Ubezio e Guidardino Guidi. Tra gli attori due vecchie conoscenze dei tempi del "Dito nell'occhio", Giustino Durano e Graziella Galvani.

Il film ebbe una limitatissima circolazione, indice di questo l'assoluta esiguità dell'incasso: 7.700.000 lire.<sup>(93)</sup>

"Cronache del '22" forniva un quadro, uno spaccato di vita, "dell'inquieto periodo che vide sorgere il fascismo".<sup>(94)</sup>

Queste, in breve, le trame dei vari episodi.

1 - "SPEDIZIONE PUNITIVA": Un giovane fascista, che assiste fra l'attonito e il divertito alle <imprese> di alcuni camerati, incontra nella casa di un socialista (vittima designata per una spedizione punitiva) una compagna di infanzia. Rimasto solo con lei è scacciato e umiliato dal padrone di casa.

2 - "LO SQUADRISTA": Una borghesuccio, fascista per interesse, chiede un favore ad un collega fanatico. Dopo

---

(92) FO Dario, Le commedie di Dario Fo, a cura di Franca Rame, Einaudi, Torino, 1984, vol. VI, pp.221-222

(93) POPPI Roberto e PECORARI Mario, Dizionario del cinema italiano. I film dal 1960 al 1969, Roma, Gremese, 1992, vol.III, pp. 140-141

(94) AA.VV., Guida cinematografica 1934-1962, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, LII/5, p.40

una scampagnata sua moglie si accorge di essere stata derubata di perle preziose. Queste sono finite nelle tasche di alcuni squadristi, che le utilizzeranno per il bene del partito.

3 - "LA NUOVA LEGGE": Un maresciallo dei carabinieri, pestato a sangue da un gruppo di fascisti, lascia l'incarico e si ritira a vita privata. Contattato da alcuni camorristi-fascisti, cede alla violenza della <nuova legge> e (forse) si schiera dalla loro parte.

4 - "INCONTRO AL MARE": Un giovane fascista incontra su una spiaggia una bella ragazza. Potrebbe nascere un amore, ma lui preferisce seguire un manipolo di squadristi in marcia verso Roma.

5 - "GIORNO DI PAGA": Un ragazzo e una ragazza si fanno consegnare da un amico truffatore la lista degli squadristi che hanno effettuato la marcia su Roma e si presentano in vari punti della città a riscuotere il "soldo". Il giovane, inseguito dai fascisti per un ulteriore furtarello dell'amica, resta ucciso.

Le ballate cantate da Laura Betti, prendono il titolo dai singoli episodi.

"I singoli avvenimenti - secondo il Centro Cattolico Cinematografico - difettano tutti di un'autentica prospettiva storica e morale, così che l'opera appare approssimativa e a momenti gratuita". (95)

---

(95) AA.VV., Guida cinematografica, op. cit.

Fino dal 1955, Dario Fo aveva cominciato a comporre i testi di canzoni, che "in quegli anni cominciano ad avere successo".(96)

Dalla seconda metà degli anni '50, il mondo musicale "leggero" si arricchisce del filone della cosiddetta canzone "intellettuale".(97)

Si tratta di una ricerca che in quegli anni si sviluppa in varie direzioni e che ha uno dei suoi momenti più significativi nell'esperienza di "Cantacronache", avviata a Torino nel 1957 da musicisti come Amodei, Margot e Liberovici, e da scrittori come Calvino, Jona, Fortini. Il proposito era quello di "riportare nella canzone italiana il duro contenuto della cronaca quotidiana".(98)

In questo clima si diffonde anche la canzone "politica", come cronaca delle lotte operaie e i fermenti contro i governi "clerico-fascisti".(99)

Nello stesso periodo, a Milano, Gianni Bosio e Roberto Leydi, si fanno promotori di un vivace lavoro di ricerca sul canto e sulle tradizioni popolari. Esperienza che, nel '62, sfocerà nella creazione del "Nuovo canzoniere italiano", nato dalla fusione con il gruppo di "Cantacronache". In questo ambiente, quattro anni più

---

(96) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.69

(97) BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, Milano-Cles (TN), Mondadori, 1992, p. 268

(98) BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, op. cit., p.259

(99) BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, op. cit., p.262

tardi, si svilupperà lo spettacolo di Dario Fo, "Ci ragiono e canto".

Sempre nella seconda metà degli anni '50, Strehler al Piccolo Teatro, sulla scia di Brecht e Kurt Weill, inizia a produrre una serie di recital e a scrivere canzoni. Nel '59 Ornella Vanoni interpreta ineguagliata le "canzoni della mala"<sup>(100)</sup>, tra cui "Hanno ammazzato il Mario in bicicletta", scritta nel '55 da Fo e Carpi.<sup>(101)</sup>

Ma il maggior interprete, nonché collaboratore, del Fo autore di canzoni è senza dubbio Enzo Jannacci, "un giovanotto allampanato e spaurito", che negli anni sessanta dice di essere "un disgraziato che canta i disgraziati".<sup>(102)</sup>

Sarà Jannacci a far conoscere al grosso pubblico le canzoni di Dario Fo, come "La brutta città", "Aveva un taxi nero", "Veronica", "L'Armando", "Ho visto un re". Canzoni che hanno, almeno riguardo a Fo, sapore di ripescaggio nel proprio repertorio teatrale e cinematografico, basti pensare alla canzone "La luna è una lampadina" che ad un certo punto recita "(...) me fa male i pè, me fa male i pè", che Fo aveva scritto per "I sani da legare", prima, e riproposto in "Nata di marzo" col titolo "Lina", dopo. Tornando a "Cronache del '22", Laura Betti, che con la sua voce introduceva ogni brano del film, era, allora,

---

(100) BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, op. cit., p.271

(101) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.69

(102) BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, op. cit., p.285-286

"l'interprete ideale della canzone intellettuale".<sup>(103)</sup>  
Nel 1960 si era affermata con "Giro a vuoto", spettacolo in cui veste i panni "dell'esistenzialista, con calzemaglie nere alla Juliette Greco, ma anche con molto spirito, molta verve e una voce notevole da soprano leggero", interpretando canzoni di Fortini, Carpi-Arbasino e Pasolini.<sup>(104)</sup>

#### III.4.2 - "Follie d'estate" (1964)

L'ultimo film che annovera tra gli attori il nome di Dario Fo, è "Follie d'estate", del 1964.

Si tratta di un "film di montaggio", costruito, per la maggior parte, con pezzi di repertorio appartenenti alla produzione di Carlo Infascelli degli anni cinquanta, di cui abbiamo già parlato in occasione di "Rosso e nero".

La regia del film è firmata da Edoardo Anton e dallo stesso Infascelli, che, come sempre, collaborava alla realizzazione dei film che produceva.

Anton, che, come Paoletta, aveva cominciato a lavorare nel cinema durante il fascismo, negli anni '50 aveva collaborato come sceneggiatore ad alcuni film di Totò, diretti da Camillo Mastrocinque. In "Follie d'estate" aveva diretto l'episodio di collegamento (interpretato da Tiberio Murgia e Annie Gorassini) che introduce i singoli

---

(103) BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, op. cit., p.270

(104) BORGNA Gianni, ibidem.

racconti, che - secondo quanto riportato da Roberto Poppi nel dizionario Gremese dei film - non sono altro che gli sketches riproposti di un altro film che Anton aveva diretto per Infascelli: "Ridere, ridere, ridere", del 1955.

Dario Fo, come in "Rosso e nero", faceva la parte del gangster, Franca Rame quella della sua "Pupa".

Il film ha una trama piuttosto semplice. Una coppia di siciliani viaggiano su un treno diretto verso una località di villeggiatura. L'uomo, con continui andirivieni, contratta affari con numerose belle ragazze. Egli vende biancheria intima. Giunti a destinazione, la moglie, per pubblicizzare gli articoli da commerciare, decide di indossarli, suscitando le ire del gelosissimo marito.

La sceneggiatura di questo fantomatico film era firmata, tra gli altri, da Ettore Scola, Age e Scarpelli e Guido Leoni. Nessuno di loro ricorda questo film.

Nella memoria di Age - che esclude categoricamente la partecipazione degli sceneggiatori coinvolti in sedute, cosiddette, "rituali"<sup>(105)</sup> - non c'è traccia di questo film. Egli lo associa, per l'assonanza del titolo, ad un altro film che scrisse, lo stesso anno, per la regia di Luigi Zampa, con Benvenuti, Monicelli e Scarpelli: "Frenesia dell'estate".

"In quel periodo - ricorda Age - noi (Age e Scarpelli, ndr) eravamo molto coinvolti in film di un certo impegno, come <<I compagni>> e <<I mostri>>. Evidentemente abbiamo

---

(105) AGE (Incrocci), interv., cit., in App. IX.9, p.810

semplicemente accettato di concedere un'idea di una situazione, di un episodio, di uno sketch, ad altri colleghi che li avranno sviluppati indipendentemente". (106)

Con "Follie d'estate", a dieci anni dall'esordio, si chiude definitivamente l'esperienza cinematografica di Dario Fo, ormai impegnato in una personalissima ricerca teatrale. Alle soglie dei quarant'anni, Dario Fo è un eclettico autore e uomo di teatro in continua ascesa.

Riguardo al cinema non ci saranno ripensamenti, tranne la partecipazione al film di un amico, Stefano Benni, nel 1989: "Musica per vecchi animali".

Il titolo riecheggia uno dei primi film di Totò, girato dal comico napoletano esattamente cinquant'anni prima. Si tratta di una "farsa assurda" (107), giocata in chiave surrealista, ideata da Achille Campanile e diretta da Carlo Ludovico Bragaglia, "Animali pazzi" (1939), le cui "intenzioni furono tradite da una realizzazione inadeguata". (108)

Totò aveva debuttato nel cinema a trentanove anni, lavorava in teatro già da vent'anni e da almeno quindici era popolare. Da cinque anni, anche capocomico. Per lui "il cinema sarebbe rimasto per molto tempo solo

---

(106) AGE (Incrocci), interv., cit., in App. IX.9, p.810

(107) D'AMICO Masolino, La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975, Milano, Mondadori, 1985, p.28

(108) D'AMICO Masolino, La commedia all'italiana, op. cit., p.29

un'attività collaterale, sporadica, nella quale investire gli spiccioli del proprio impegno".<sup>(109)</sup> Nei primi film Totò, allora magro e affilato, si presenta vestito di nero e con la faccia imbiancata, "più vicino a Ridolini che a Charlot (...) e quando propone i suoi sketch già collaudati sul palcoscenico, appare legato e come impacciato dalla mancanza del contatto col pubblico vivo".<sup>(110)</sup>

Gli esordi "fallimentari" di Totò nel cinema ricordano tanto quelli di Fo-Svitato, anche se il percorso del comico milanese, sembra quasi ricalcare, all'inverso, quello del comico napoletano. E' interessante notare che, mentre negli anni cinquanta, Fo rifugge in un certo senso la napoletanità, intento come è nel cercare di affermare una nuova comicità legata all'ambiente milanese e alla cultura europea, negli anni ottanta e novanta arriva ad una dichiarazione della propria poetica proprio attraverso il più grande rappresentante delle istanze meridionali, Totò.

E' proprio parlando di Totò nel "Manuale dell'attore comico"<sup>(111)</sup>, che Fo parla di se stesso, delle proprie origini, della propria poetica, delle proprie aspirazioni morali.

---

(109) D'AMICO Masolino, La commedia all'italiana, op. cit., p.28

(110) D'AMICO Masolino, *ibidem*.

(111) FO Dario, Totò: manuale dell'attore comico, a cura di Liborio Termine, Torino-Enna, Aleph Editore, 1991

L'esperienza del cinema - continua a ripetere Dario Fo - ha lasciato in lui un segno indelebile, sia come comico che come drammaturgo. "Dalla pratica del linguaggio del cinema Fo acquisisce l'agilità della scansione narrativa per sequenze, la ritmica del montaggio, l'affrancamento dalla convenzione spazio-temporale, la sinteticità del dialogo".<sup>(112)</sup> Dopo l'esperienza come sceneggiatore - secondo Franco Quadri - Fo non può più prescindere dalle tecniche linguistiche immediate del cinema. "Non si può più proporre un teatro diviso in scene e irregimentato nelle convenzioni di spazio o di tempo, cui i riti più quotidiani del cinema evadono".<sup>(113)</sup>

Anche se nell'ambito delle esperienze di un artista della levatura di Dario Fo, quella del cinema può apparire irrilevante sia per consistenza che per durata, bisogna riconoscere che solo in seguito all'apprendistato come sceneggiatore, Fo comincerà a scrivere le sue commedie, diventando l'autore italiano più rappresentato all'estero. In seguito all'apprendistato come sceneggiatore, Fo "dilata tematicamente e tecnicamente lo sketch esemplare tipo <<Dito nell'occhio>> alle dimensioni dell'atto unico", oppure, utilizzando "tutte le possibilità che il repertorio gli offre", fa convergere "tendenze e materiali eterogenei" nella struttura della "rivista a filo

---

(112) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario fo, op. cit., p.23

(113) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p. IX

conduttore".<sup>(114)</sup> Grazie alla compenetrazione di ambienti, oggetti, sequenze, Fo "ottiene un incastro spettacolare che permette montaggi alternati tra situazioni lontane, con una evidente propensione per la tecnica cinematografica, per le dissolvenze incrociate, gli stacchi improvvisi, sempre presente nel Fo più drammaturgico futuro".<sup>(115)</sup>

Sarà proprio il cinema e, soprattutto, l'esperienza de "Lo svitato", a portare Fo a quella che Puppa definisce la "svolta drammaturgica", determinandone i contenuti e la forma.<sup>(116)</sup>

"Lo svitato" sarebbe potuto essere anche il preludio di un Fo cinematografico, ma "forse - dice Paoletta - il film anticipava troppo i tempi".<sup>(117)</sup>

Domenico Paoletta, che per primo aveva intravisto una possibile e felice carriera cinematografica per il giovane attore de "Il dito nell'occhio", rimasto "fedele spettatore dei testi di Fo, (...) non ha mai parlato più di cinema a Fo. Sapeva di toccare una piaga ancora non rimarginata. Ma - avverte Paoletta - non è mai detta l'ultima parola: Dario Fo non lo sa".<sup>(118)</sup>

---

(114) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., pp. VIII-X

(115) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza, Venezia, Marsilio, 1978, p.32

(116) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.62

(117) PAOLELLA Domenico, lett., cit., in App. IX.10, p.816

(118) PAOLELLA Domenico, lett., cit., in App. IX.10, p.817

#### IV - DAL PROTOTIPO ALL'ARCHETIPO: DAL CINEMA AL TEATRO

##### IV.1 - Il ritorno in teatro.

I primi mesi del 1958 segnano la svolta decisiva dell'attività artistica di Dario Fo. Spinto dalla moglie Franca Rame, Fo decide di chiudere con Roma e col cinema e di ritornare al teatro.<sup>(1)</sup>

Franca Rame, che in questo periodo aveva alternato attività cinematografiche<sup>(2)</sup> a riviste teatrali e televisive, durante l'estate del 1957 si trova a Milano. Al Teatro Olimpia riscuote grande successo in una rivista di Amurri, Faele e Zapponi, con Raffaele Pisu e Antonella

---

(1) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op.cit., p.55

(2) Riportiamo, in breve, la filmografia di Franca Rame, che "nel cinema sembra aver trovato la sua strada nel disegnare amene figurette di <<vamp>> svaporate e un po' chiocce, alle quali presta il suo fisico seducente, e di un controllato umore caricaturale" (in AA.VV. Filmexicon, op. cit., p.1012).

FILM - 1954: "Rosso e nero" di Domenico Paoletta, con Renato Rascel e Walter Chiari - 1956: "Lo svitato" di Carlo Lizzani, con Dario Fo e Giorgia Moll - 1957: "Amarti è il mio destino" di Francesco Baldi, con Narciso Parigi e Lyla Rocco; "Rascel fifi" di Guido Leoni, con Renato Rascel, Annie Fratellini e Dario Fo; "Il cocco di mamma" di Mauro Morassi, con Maurizio Arena ed Inge Schoener; "La zia d'America va a sciare" di Roberto Montero, con Tina Pica e Rosario Borelli - 1958: "Caporale di giornata" di Carlo L. Bragaglia, con Nino Manfredi

Steni: "Tre e simpatia".<sup>(3)</sup> Tornata a Roma, Franca Rame entra nella neonata Compagnia <<T.'58>><sup>(4)</sup> diretta da Sergio Sollima.<sup>(5)</sup>

Il 22 novembre, la compagnia va in scena al Teatro Arlecchino con uno spettacolo dal titolo "Tutto il mondo ride!". Si tratta di cinque atti unici comici: "L'orso" di Cechov, "La donna nell'armadio" di Ennio Flaiano, "Non date confidenza alle serve" di Labiche, "Il vitalizio" di Gabriel D'Hervilliez, "Non andartene in giro tutta nuda" di George Feydeau. La Rame fu lodata da più parti per la propria bravura e venne segnalata soprattutto per "la vitalità e la verve" che aveva conferito al personaggio

---

e Maurizio Arena - 1963: "Amore e alfabeto" di Massimo Mida Puccini, (protagonista) con Carlo Giuffrè, Carlo Bagno, episodio di "Amore in quattro dimensioni" di Massimo Mida, Jacques Romain, Gianni Puccini, Mino Guerrieri - 1964: "Follie d'estate" di Carlo Infascelli e Edoardo Anton, con Walter Chiari e Renato Rascel.

(3) RIVA Valerio, "Tre e simpatia", Avanti!, 14 agosto 1957

(4) La compagnia era composta da Gianni Agus, Gianni Bonagura, Maria Pia Coen, Giusi Dandolo, Carlo Hintermann, Valeria Moriconi, Roberto Paoletti e Franca Rame.

(5) anon., "Compagnia T. 58", Sipario, settembre 1957

interpretato, "con una misura da attrice consumata"<sup>(6)</sup>, nell'atto di Feydeau. Lo spettacolo fu un vero successo e restò in scena per più di tre mesi.<sup>(7)</sup> Nel febbraio del 1958 Franca Rame abbandona la Compagnia <<T. '58>> e col marito decide di tornare a Milano.

Dario Fo, intanto, "per consolarsi dall'ambiente fasullo e spesso becero di Cinecittà", aveva cominciato "a leggere a più non posso Courteline, i testi del teatro tedesco, l'avanguardia sovietica".<sup>(8)</sup>

Stimolato dall'ultima esperienza teatrale di Franca Rame, Fo si mette a scrivere una serie di atti unici, nelle chiavi a lui più congeniali della farsa e del grottesco, che metterà in scena unitamente ad un suo personalissimo adattamento della breve commedia di Feydeau in cui si era già cimentata, recitando "con una misura da attrice consumata"<sup>(9)</sup>, sua moglie.

Così, "dopo un discreto periodo di assenza"<sup>(10)</sup>, Dario Fo torna a calcare le scene del Piccolo Teatro di Milano, "preoccupato - secondo Franco Quadri - di andare alla ricerca di se stesso e di chiarirsi le proprie

---

(6) TALARICO Vincenzo, "Tutto il mondo ride al teatro Arlecchino", Momento Sera, (Roma), 23 novembre 1957

(7) MONICELLI Elena, "Tre mesi di applausi all'Arlecchino", Libero Pensiero, 20 gennaio 1958

(8) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.54

(9) TALARICO Vincenzo, "Tutto il mondo ride...", cit.

(10) RIPAMONTI Icilio, "Ladri manichini e donne nude", Avanti!, 7 giugno 1958

origini".<sup>(11)</sup> Professionalmente cresciuto, Dario Fo, con Franca Rame, fonda una propria compagnia.

Il 6 giugno 1958 debutta come autore, attore e regista con "Ladri, manichini e donne nude", "un saporito pot-pourri fondato sugli espedienti più gustosamente risaputi del vecchio teatro: pochade, Vaudeville, circo vi s'incontrano con un ritmo armonioso e veloce".<sup>(12)</sup>

Anche questa volta a Fo vengono riconosciute delle "aspirazioni di ricerca" unite al "tentativo di congegnare un linguaggio nuovo nella scena italiana portandovi esperienze straniere inedite".<sup>(13)</sup> Secondo Quadri si trattava di "una specie di risposta italiana agli Ionesco e agli Adamov".<sup>(14)</sup>

Il nome di Fo non era stato minimamente offuscato dalle "esperienze cinematografiche non sempre fortunate".<sup>(15)</sup> Anzi, reso popolare dagli sketches televisivi, il suo nome continuava ad essere legato allo "Svitato".<sup>(16)</sup> Sarà così fino almeno agli inizi degli anni '60.

"Ladri, manichini e donne nude viene replicato fino a settembre del 1958. I primi di dicembre, Fo ha già pronto

---

(11) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", in FO Dario, Le commedie di Dario Fo, Einaudi, Torino-Milano, 1966, vol. I, p. VIII

(12) RIPAMONTI Icilio, "Ladri, manichini e...", cit.

(13) RIPAMONTI Icilio, "Ladri, manichini e...", cit.

(14) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p. VIII

(15) BUTTAFAVA Vittorio, "Le tre farse di Dario Fo", Oggi, 25 giugno 1958

(16) MOSCA Benedetto, "Teatro. La famiglia degli svitati", Gente, 3 settembre 1959

un altro spettacolo: "Comica finale". Con un lavoro di "contaminazione, (...) che a volte arriva all'irresistibile rifacimento manieristico, un po' per gusto del falso storico alla Borges"<sup>(17)</sup>, Fo compie un'indagine storica sul genere della farsa. Grazie a sua moglie, "recupera copioni e canovacci dell'antica famiglia, di attori girovaghi, Rame".<sup>(18)</sup> Debuttato al Teatro Stabile di Torino sotto l'egida di Gianfranco De Bosio, "Comica finale", si sposta al Teatro Gerolamo di Milano il 19 dicembre. Dopo quasi tre mesi di repliche, in cui si alternano e si confondono le rappresentazioni di "Ladri, manichini e donne nude" e "Comica finale"<sup>(19)</sup>, la compagnia Fo-Rame inizierà una fortunata tournée nei principali capoluoghi italiani. Con De Bosio, Fo compie un "passo ben più deciso verso il filone del teatro popolare"<sup>(20)</sup> Gianfranco De Bosio si era occupato di Brecht, di Ruzante, di commedia dell'arte. Sin dall'inizio della propria attività, aveva puntato l'attenzione sulla ricerca delle forme espressive del teatro nazional-popolare, rifacendosi al pensiero gramsciano mescolandovi "i suoi lazzi, le sue maschere".<sup>(21)</sup> Terminata con successo la tournée di "Comica finale", nel luglio del 1959, Fo scrive "Gli arcangeli non giocano al

---

(17) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p.VIII

(18) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, op. cit., p.42

(19) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, op. cit., p.38

(20) VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.57

(21) VALENTINI Chiara, *ibidem*.

flipper".<sup>(22)</sup> Si tratta della prima commedia in tre atti, quella che segnerà l'inizio di una "proliferante e vitalistica produzione"<sup>(23)</sup> che farà consacrare Dario Fo come "lo scrittore del nostro teatro di oggi più rappresentato all'estero".<sup>(24)</sup>

I primi di agosto Fo comincia a provare il nuovo spettacolo, che debutterà l'11 di settembre inaugurando il Teatro Odeon di Milano. La caratteristica dei testi di Fo - scrive Franco Quadri - è quella di derivare da un lungo e attento lavoro di sintesi fatto durante le prove. "Le sue commedie pubblicate sono lontane dalla prolissa aritmia delle stesure originarie, (...) rese teatralmente comunicative dal lavoro su e con gli attori, e in seguito dall'incontro col pubblico che ne promuove il continuo divenire".<sup>(25)</sup> Probabilmente questo è uno dei motivi per cui Dario Fo ha rinunciato al cinema. La sua natura di autore-attore ha bisogno di interagire direttamente col pubblico a tutti i livelli, inoltre, anche sullo schermo, "l'attore Fo si affida a una violenza di impatto prettamente teatrale".<sup>(26)</sup> Come è stato notato in seguito,

---

(22) anon., "E' sempre un sano da legare", Fenarete, 7 luglio 1959

(23) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.9

(24) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p.IX

(25) QUADRI Franco, *ibidem*.

(26) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.VIII

il rapporto col destinatario è un tema determinate nella  
"strategia culturale di Fo".(27)

---

(27) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.13

#### IV.2 - Dall'atto unico alla commedia. Chiavi di scrittura.

Con le farse, Dario Fo "dilata tematicamente e tecnicamente lo sketch esemplare tipo <<Dito nell'occhio>> alle dimensioni di una composizione autonoma, diciamo un lungo atto unico".<sup>(28)</sup>

Preoccupato di ricercare un mezzo espressivo e un genere linguistico che gli si confaccia, Fo si serve della pochade e del vaudeville, contamina vecchie farse ottocentesche, usa le tecniche clownistiche e la pantomima, attinge alle antiche tradizioni del teatro girovago e cita i lazzi della commedia dell'arte.

Le tematiche affrontate non sono nuove: l'amore borghese campeggia su tutto. L'eterno triangolo moglie-amante-marito viene raddoppiato all'infinito in un curioso e perfetto gioco di intrecci. I meccanismi "ad orologeria" della pochade vengono riprodotti e utilizzati da Fo in maniera perfetta. Le chiavi di lettura, che Fo sta perfezionando, sono sempre le stesse: grottesco, paradosso e iperbole.

I temi dell'adulterio, della gelosia e del delitto d'onore, sviluppati in chiave paradossale, vengono utilizzati a pretesto per creare una serie di gag che si susseguano in maniera iperbolica. A volte si ha addirittura l'impressione che sia la gag a creare la situazione da cui si sviluppa tutta l'azione, o forse, semplicemente, la innesta.

---

(28) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.VIII

Ogni farsa, comunque, si sviluppa da una situazione semplice, anche se paradossale, che si evolve "ingarbugliandosi" su una serie di gags che derivano l'una dall'altra, in un continuo gioco di rimandi e ribaltamenti di situazione. Secondo quanto lo stesso Fo ama ripetere, "ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi di azione".<sup>(29)</sup>

Come appare dai sottotitoli di ciascuna farsa, Fo cerca di usare diverse chiavi di lettura, quasi si trattasse di un esercizio di stile. "Le farse - spiega Fo a Chiara Valentini - erano state per me un'esercitazione importantissima per capire come si scrive un testo teatrale. Avevo imparato a montare e rimontare i meccanismi della comicità, a scrivere direttamente per la scena, senza nessun passaggio letterario".<sup>(30)</sup>

Come nel teatro del vaudeville, l'interesse è puntato sull'intreccio che, nelle farse di Fo, procede meccanicamente per stimoli, se così si può dire, di costruzione e non per impulsi psicologici dei personaggi, semmai, dell'autore.

"Gli imbianchini non hanno ricordi" è una farsa per clown: sono clowns i falsi imbianchini (classici ciarlatani) e clownesca è la scala con cui essi armeggiano.

---

(29) FO Dario, riportato in Cappa Marina e Nepoti Roberto, Dario Fo, op. cit., p.39

(30) In VALENTINI Chiara, La storia di Fo, op. cit., p.58

Il tema della gelosia viene presentato, senza mezzi termini, in chiave paradossale. Un marito viene "imbalsamato" dalla moglie gelosa. Grazie all'intervento accidentale di due imbianchini, sarà la moglie a rimanere imbalsamata e il marito potrà "spassarsela" di nuovo.

Su questa esile traccia si innestano gli equivoci e le invenzioni che costruiscono e costituiscono la storia.

La prima parte di questa farsa è costituita da una serie di gags reiterate quasi meccanicamente con piccole variazioni aggiuntive: un imbianchino "entrando ha sulle spalle una scala di cui non vediamo che alcuni pioli, il resto prosegue all'esterno".<sup>(31)</sup> Per fare entrare il secondo imbianchino, il primo è costretto ad "avanzare per l'appartamento tirandosi dietro la scala, scomparendo dietro la porta finché appare abbrancato all'ultimo piolo della lunga scala"<sup>(32)</sup> l'altro imbianchino.

Su questo schema si susseguono in crescendo le altre gags, coinvolgendo, di volta in volta, la vedova padrona di casa o un signore che passa per caso, in un susseguirsi di slittamenti orizzontali. Esaurito il gioco degli spostamenti, la scala viene messa in verticale, ovviamente senza che gli imbianchini di siano staccati dagli estremi, con la conseguenza che uno dei due si trova sul soffitto aggrappato ad un capo della scala. Il tutto si conclude con un capitombolo, di cui sentiamo solo il rumore, dato

---

(31) FO Dario, Le commedie, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1984, vol. VI, p.41

(32) FO Dario, Le commedie, ibidem.

che Fo per risolvere la scena usa l'espedito di far spegnere la luce.

Il buio viene usato altre volte come elemento drammaturgico in grado di sciogliere situazioni: in "Non tutti i ladri vengono per nuocere", serve ad introdurre il personaggio del ladro e a farlo scomparire, in "Un morto da vendere" è l'espedito usato dall'oste e i suoi "compari" per barare a poker.

"Non tutti i ladri vengono per nuocere" è una pochade a chiave raddoppiata: il triangolo moglie-marito-amante è raddoppiato in quanto ciascun coniuge ha il proprio amante, ma paradossalmente gli amanti di lui e di lei sono marito e moglie. Già questo basterebbe a provocare una serie di equivoci, ma il gusto per l'esagerazione fa introdurre a Fo altri due personaggi, un ladro e la moglie gelosa, che provocano l'innescarsi dei qui-pro-quo e degli equivoci, introducendo un che di grottesco.

Lo spunto da cui prende avvio la situazione è il paradosso secondo il quale anche le mogli dei ladri telefonano sul "posto di lavoro" dei loro mariti.

"L'uomo nudo e l'uomo in frack" è indicata come "farsa musicale".<sup>(33)</sup> Un ambasciatore - fuggito dal letto della sua amante, al sopraggiungere improvviso del marito - viene trovato nudo in un bidone della spazzatura da un netturbino, al quale "spetterà il compito di dare il via a

---

(33) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.38

un complicato snodarsi di situazioni, nella ricerca di un frack con cui vestire l'uomo".<sup>(34)</sup>

In "Quando sarai povero sarai re", alcuni comici si beffano di un vecchio balordo convinto che diventerà re quando avrà sperperato tutto ciò che possiede. Secondo Marina Cappa questa farsa "richiama il tema del Carnevale come momento di inversione dei ruoli, con i riti di incoronazione del villano e di scoronamento del potente".<sup>(35)</sup>

"La Marcolfa". Farsa "in chiave classica"<sup>(36)</sup> che "attualizza e riprende il motivo della scornata furberia dei villani".<sup>(37)</sup> Una brutta e povera fantesca di un conte squattrinato, creduta, equivocamente, in possesso del biglietto vincente della lotteria, viene chiesta in moglie da diversi signorotti. Alla fine Marcolfa "opta per l'antico fidanzato nullatenente"<sup>(38)</sup> artefice dell'equivoco.

Nel finale si assiste a un doppio ribaltamento di situazione. Francesco, un "uomo libero", svela agli "interessati" pretendenti della sua fidanzata che la storia del biglietto vincente l'ha congegnata lui apposta

---

(34) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.39

(35) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.42

(36) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.3

(37) DE CHIARA Ghigo, "Le farse di Dario Fo", Avanti!, (Milano), 31 marzo 1959

(38) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.42

per beffarsi di loro e mettere in luce la loro vera natura. Dopo che questi strappano il biglietto, sopraggiunge inaspettatamente uno strillone di giornali annunciando il numero vincitore della lotteria: proprio quello del biglietto appena strappato.

Abbiamo così il ribaltamento del ribaltamento, procedimento tipico in Fo, che spesso viene spinto oltre la formula del doppio ribaltamento in un succedersi continuo di situazioni in cui la precedente contraddice e ribalta la successiva.

Anche in "Un morto da vendere" ci sono vari ribaltamenti di situazione. Giocata "alla maniera delle comiche finali"<sup>(39)</sup>, con grande uso di pantomima e una buona dose di parodia dei film western, il ribaltamento di situazione provoca "l'inversione punitiva tra soggetti e oggetti della beffa"<sup>(40)</sup> riproponendo il tema caro a Fo, "dell'ingenuo (camuffato, in questo caso) che ha la meglio su quanti lo angariano".<sup>(41)</sup>

Un finto tonto vince alcuni bari al gioco, essi decidono di farlo fuori, ma scoprono che è un pericoloso delinquente. Nelle sue tasche ci sono un paio di messaggi per gli eventuali assassini: col primo si scopre che si tratta di un ricercato sulla cui testa pende una grossa taglia. Ma a ribaltare la situazione di felicità degli

---

(39) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.33

(40) PUPPA Paolo, *ibidem*.

(41) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.42

assassini, interviene un secondo biglietto che avverte chi ha compiuto l'omicidio che i soldi della taglia dovranno essere usati per i propri funerali. Nel finale si scopre che il morto non è il bandito in questione, non è neanche morto, ma si è finto tale per poter sposare la figlia dell'oste. Il vero bandito è vivo e vegeto e si rivela come l'innocuo ubriaco che era stato precedentemente "spennato" al gioco, e adesso vuole rifarsi.

Il personaggio dell'ubriaco lascia presagire quello dell'ingenuo-furbo che Fo svilupperà in maniera più approfondita in seguito.

"I tre bravi" è una farsa alla maniera della commedia dell'arte in cui si ravvisano elementi parodistici del film di gangster e western. In cui ci sono le caratteristiche di alcuni personaggi tipici di Fo, come il bullo-scemo o il gangster crudele maldestro e lo sbruffone "soldato millantatore".

"I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano" è, secondo Paolo Puppa, una "mediazione tra le farse e le successive commedie borghesi, e costituisce l'addio di Fo al genere farsa astratta manieristica"<sup>(42)</sup>, rappresentando un concentrato di moduli utilizzati da Fo fino a questo momento.

---

(42) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.34

"I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano" è un "vaudeville contaminato dalla farsa gialla".<sup>(43)</sup>

L'azione si svolge in una sartoria teatrale. In scena, una guardia borbonica. Dalle quinte giunge un canto di romanza tipo Tosca. L'idea sembra partire dalla situazione finale del trattamento de "Lo svitato", "il furto al La Scala", ma la tematica meta-teatrale delle prove dell'opera, viene solo accennata come introduzione musicale.

Anche il tema del matrimonio borghese, con i suoi luoghi comuni, sembra mutuato da "Lo svitato", ma l'elaborazione è più libera, piena di invenzioni, ribaltamenti, iperboli, notazioni grottesche e paradossali, il tutto racchiuso in una "struttura proteiforme (...) che procede in maniera zig-zagante, con accelerazioni e ritardi".<sup>(44)</sup>

L'azione di sussegue per scoperte successive: dai preparativi del matrimonio dell'Uomo in Tight e di Francisca (la padrona della sartoria teatrale), si passa all'omicidio dell'Uomo in Tight. A questo primo cadavere se ne aggiungono tanti altri con una sorta di raddoppiamento a catena. Con una serie di rivelazioni si viene a scoprire che la sartoria è una copertura che Francisca usa per la società, da lei gestita, "per il divorzio a secco (...) Non esistendo in Italia possibilità

---

(43) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.39

(44) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.34

alcuna per un divorzio legale, l'unico rimedio è quello di far secco uno dei coniugi".<sup>(45)</sup>

Personaggi chiave che sciolgono l'intrigo, sono un "uomo-donna" e, non poteva mancare, un becchino.

Il primo è definito in maniera iperbolica da una serie di travestimenti: è un uomo con grandi baffoni, travestito da dama del settecento, che si fa passare per un ragioniere agente del dazio costretto a travestirsi dal capufficio per il matrimonio-addio al celibato di quest'ultimo, ma che poi si scopre agente di polizia incaricato di svolgere le indagini sul gran numero di cadaveri che circolano in provincia.

Altra trovata paradossale che serve a sciogliere l'intreccio è quella di far parlare un morto: l'uomo in tight, una volta defunto, viene animato come un manichino e fornito di voce da un magnetofono.

L'intreccio, assai difficile da raccontare, procede dallo sviluppo delle gags secondo un percorso tortuoso costellato di "travestimenti e metamorfosi con incroci uomo/donna, vivo/morto, col manichino a fare da mediazione tra i due poli. L'agnizione scoppia praticamente alla fine di ogni sequenza per essere subito dopo smentita".<sup>(46)</sup>

I personaggi delle farse, spesso identificati con nomi generici come uomo, donna, ladro, vedova, imbianchino, signore, figlia, moglie, padre, ubriaco, cliente,

---

(45) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.181

(46) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.34

becchino, guardia o spazzino, sono pure funzioni attanziali, a sottolineare l'importanza del meccanismo che regola la pièce a discapito della psicologia.

L'unica farsa in cui i personaggi hanno un loro carattere ben "identificato" è "La Marcolfa", dove, appunto, i nomi sono il Marchese di Trerate, Marcolfa, Francesco, Teresa e Giuseppe.

Secondo Marina Cappa, si inizia a intravedere "quella che diverrà la tipologia dei personaggi" interpretati da Dario Fo: "un po' fuorilegge (il ladro di Non tutti i ladri vengono per nuocere), poveri (uno spazzino di L'uomo nudo e l'uomo in frack), sfruttati-sfruttatori (il capo imbianchino di Gli imbianchini non hanno ricordi)".<sup>(47)</sup>

Memore dell'esperienza cinematografica di Fo, Giorgio Prosperi così definisce l'autore-attore milanese: "alto, svitato, con gesti di un paradossale astrattismo, in cui par ridursi a una silhouette in movimento; ma al tempo stesso con una fisionomia mite e malinconica da cane frustato, che stimola la creazione di personaggi mansueti e succubi, in chiave quasi realistica".<sup>(48)</sup> Secondo Prosperi, sintetizzando le due componenti (quella astratta e paradossale e quella malinconica e realistica) in chiave clownesca, Dario Fo raggiunge il "suo stile, che esprime il raptus di automatismo morale, spirituale e fisiologico, da cui è contagiato un ingenuo in una società sempre più

---

(47) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.40

(48) PROSPERI Giorgio, "E' di scena lo svitato", Incom, n.51, gennaio 1959; N.B.: la sottolineatura è mia.

automatica".<sup>(49)</sup> Prosperi concludeva individuando la "moralità" del teatro di Fo nel personaggio dell'ingenuo, messo nei guai per gli "imbrogli degli altri, in un mondo governato dalla pazzia".<sup>(50)</sup> Giudizio per certi versi simile a quelli espressi, dai vari commentatori, su "Lo svitato".

Ormai padrone dei propri mezzi, Dario Fo abbandona la struttura dell'atto unico per passare ai tre atti della commedia con "Gli arcangeli non giocano a flipper".

L'andamento della commedia si presenta ancora non lineare, ogni elemento o battuta può essere pretesto per nuove digressioni e sketches. Una precisa meccanica strutturale, caratterizzerà da questo momento le pièce di Fo, costruite, "alla maniera dei gialli o delle commedie di Labiche, come macchine sceniche che offrono la possibilità della verifica all'incontrario, di una stesura iniziata dalla conclusione per risalire fino all'inizio, all'indietro".<sup>(51)</sup> Una tecnica che Fo definisce "dello scrivere da destra a sinistra" o del "ritorno a rovescio".<sup>(52)</sup>

---

(49) PROSPERI Giorgio, "E' di scena lo svitato", cit. La sottolineatura è mia.

(50) PROSPERI Giorgio, "E' di scena lo svitato", ibidem.

(51) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.X

(52) "Lezioni di drammaturgia", tenute da Dario Fo al Teatro Ateneo dell'Università "La Sapienza" di Roma, nel 1986

IV.3 - Dal cinema al teatro: "Lo svitato" e "Gli arcangeli".

"Gli arcangeli non giocano a flipper" prende spunto da una novella di Augusto Frassinetti, che era stato collaboratore di Fo ne "Lo svitato". "Misteri dei ministeri"<sup>(53)</sup> costituisce lo spunto da cui parte la costruzione della parte centrale della commedia di Fo. Questa novella di Frassinetti è un racconto satirico e surreale che è stato definito "un acutissimo saggio sul burocratismo italiano, anzi sul burocratismo senza aggettivi".<sup>(54)</sup> Frassinetti ha "inventato la <<ministerialità>>, quintessenza, in chiave pressoché surreale del fenomeno burocratico, concepito come un mondo a parte provvisto di una sua logica illogica, completamente diversa da quella della vita comune".<sup>(55)</sup>

Fo, "scrutando minuziosamente il mondo che lo circonda"<sup>(56)</sup>, spinge il paradosso fino all'invenzione dell'uomo registrato all'anagrafe come cane bracco su cui costruisce e articola la propria rappresentazione, prendendo di mira "La burocrazia, l'arrivismo, il

---

(53) FRASSINETI Augusto, Misteri dei ministeri, Modena, Guanda, 1952

(54) f.vir., "Gli arcangeli non giocano al flipper", La voce repubblicana, 5 novembre 1959

(55) f.vir., ibidem.

(56) PELLEGRINI Mario, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Giornale del mattino, (Firenze), 24 febbraio 1960

malcostume, il conformismo ufficiale, la stessa vita quotidiana". (57)

Esponiamo qui brevemente la trama de "Gli arcangeli non giocano al flipper".

I ATTO. Un gruppo di "balordi" (58), servendosi dello scemo della compagnia, organizza una truffa ai danni di un pasticciere, accusandolo di aver avvelenato il Lungo (lo scemo) con dei cannoli avariati. Estorte, così, centomila lire e svariate torte al malcapitato, dopo una serie di inseguimenti funambolici col pasticciere, il Lungo batte la testa e sviene. I balordi organizzano l'ennesima beffa al Lungo. Gli fanno credere di sposare una bellissima ragazza illibata, che in realtà è una prostituta. Il Lungo si innamora a prima vista e si comporta come se tutto fosse successo davvero. Angela, sorpresa dal candore del Lungo, indignata rivela l'inganno. Ma il Lungo è cosciente degli scherzi perpetrati ai suoi danni, anzi li sfrutta per vivere, è il suo mestiere, quello, cioè, di "Rigoletto dei poveri". (59)

II ATTO. Stimolato dalla Bionda (Angela), Tempo Sereno, Nuvolo, Agitato (questi i nomi del Lungo) si reca

---

(57) PELLEGRINI Mario, "Gli arcangeli non giocano al flipper", ibidem.

(58) FO Dario, Le commedie, Einaudi, Torino, 1966, vol.I, p.7

(59) FO Dario, Le commedie, op. cit., vol.I, p.26

a Roma per andare a riscuotere la pensione di invalidità con tutti gli arretrati, poiché in guerra è stato mutilato all'osso sacro. Al ministero, dopo una serie infinita di difficoltà (che scatenano una miriade di gag esilaranti) scopre di essere stato registrato all'anagrafe come cane bracco. Al colmo dell'exasperazione il Lungo minaccia gli impiegati con una bomba, trovandosi dopo poco, al commissariato. Sciolto l'arcano dell'errore burocratico (un anziano impiegato, impazzito, per vendicarsi di non essere stato promosso, aveva messo nel caos l'intera divisione ministeriale) l'unico modo che il Lungo ha di poter riacquistare la sua posizione di uomo, e ottenere la pensione, è quella di morire come cane. Finisce così, per rispettare le formalità, in una gabbia del canile municipale. Qui, l'esecuzione nella camera a gas, prospettatagli come finzione in segno di pura formalità, rischia di diventare vera, sempre per un ottuso ossequio alle regole. Riscattato da un anziano prestigiatore, che ha perduto il proprio barboncino, è costretto a vivere come un cane, camminando carponi, con una "copertina di lana a disegno scozzese che gli avvolge il tronco e una calzamaglia pezzata che gli copre il resto del corpo".<sup>(60)</sup> Vestito da cane, il Lungo fugge. Si infila in un treno, ruba un paio di pantaloni ad un onorevole che deve andare a presenziare la cerimonia della "posa di una prima pietra". Sostituitosi all'onorevole, il Lungo, alla presenza del sindaco e della cittadinanza, partecipa

---

(60) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.62

all'inaugurazione, compiendo una serie di giochi di prestigio. Qui ritrova la bionda, nelle vesti dell'amante del ministro.

III ATTO. Il Lungo, ancora nei panni del ministro, riceve una "bustarella" contenente nove milioni, poi compreso che Angela "palpita d'amore per lui"<sup>(61)</sup>, figge con la bionda, lasciando ancora una volta il vero ministro in mutande.

Mentre corre con la ragazza, l'atmosfera si fa irreale. Il Lungo, disteso per terra come nella prima scena, si risveglia e scopre di aver sognato tutto. Trovandosi davanti il Pope pronto per la cerimonia nuziale, Sereno capisce che la scena del matrimonio deve ancora compiersi e con estremo candore cerca di affrettare gli avvenimenti per poter rivedere Angela.

Il rito del matrimonio si ripete identico, ma questa volta la sposa ha un aspetto orrendo. Il Lungo se la prende con gli amici e soprattutto con gli arcangeli, che nei suoi ricordi di bambino sono "quelli che organizzano i sogni".<sup>(62)</sup>

Angela, allora, si toglie la maschera e dice che vuol stare con lui. Gli amici inscenano una "sviolinata romantica". Il Lungo, scusandosi con gli arcangeli, si accorge che del sogno sono rimasti anche i soldi. "Tutto

---

(61) VERGANI Orio, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Informazione, 12 settembre 1959

(62) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.88

finisce in un appello di ringraziamento agli arcangeli che hanno premiato la sua fondamentale innocenza".<sup>(63)</sup>

Gli episodi, differenziati e slegati tra loro, si concatenano secondo uno "schema paratattico".<sup>(64)</sup> Le unità di tempo e luogo sono completamente frantumate. Le scene, come in una sceneggiatura cinematografica, sono connesse da ellissi spazio-temporali. Nella scrittura, liberata dalle convenzioni tradizionali, Fo mette a frutto gli anni passati "a studiare le tecniche del linguaggio immediato del cinema".<sup>(65)</sup>

Contaminando il tema estraniante dei "song" di tipo brechtiano con i moduli della rivista, ogni episodio è, quasi sempre, introdotto e concluso con una canzone.

Le canzoni, oltre a svolgere il ruolo di cesura, sono elementi drammaturgici usati, a volte in senso descrittivo, didascalico, a volte in senso lirico, di commento. "Le canzoni - afferma Dario Fo - non sono solo raccordi, ma raccontano, puntualizzano, fanno da sostegno a tutto l'andamento".<sup>(66)</sup>

---

(63) VERGANI Orio, "Gli arcangeli non giocano al flipper", cit.

(64) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.45

(65) QUADRI Franco, "Nota introduttiva", op. cit., p.IX

(66) "Lezioni di drammaturgia", cit.

"Non far tilt"<sup>(67)</sup>, per esempio, ha un valore narrativo, serve a introdurre i personaggi dei balordi, gente che vive di espedienti e di truffe.

In una "bizzarra geometria che sta tra il balletto, la pantomima e la commedia musicale"<sup>(68)</sup>, si mescolano gli elementi della pochade e del vaudeville, Labiche e Feydeau, i moduli della farsa e le "buffonerie dei clowns del circo"<sup>(69)</sup>, le "rarefatte atmosfere di Ionesco e quelle edulcorate di Molnar"<sup>(70)</sup>, passando dal "naturalismo all'astrattismo (...) dall'epica umoristica di stampo intellettuale agli effetti da comica finale"<sup>(71)</sup>, il tutto inserito in una struttura che, secondo Franco Quadri, è ancora quella della "rivista a filo conduttore".<sup>(72)</sup>

Le tematiche affrontate sono essenzialmente la truffa (le "bidonate" di chi vive di espedienti e gli "scherzi" degli statali) e l'amore (che in quanto matrimonio, in quanto rito, è finto, ma come sentimento è vero).

---

(67) E' la canzone di apertura de "Gli arcangeli non giocano al flipper"; in FO Dario, Le commedie, op. cit., p.7

(68) anon., "L'ultimo Fo", Vita, 1 ottobre 1959

(69) e.p., "Gli arcangeli non giocano al flipper", Corriere della Sera, 12 settembre 1959

(70) anon., "L'ultimo Fo", Vita, 1 ottobre 1959

(71) RISPOLI Franco, "Arcangeli del flipper", Corrispondenza socialista, 22 novembre 1959

(72) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.X

I motivi che portano avanti l'intreccio sono esposti chiaramente e semplicemente all'inizio.

Le gags scaturiscono dalla situazione, "fiscicizzando"<sup>(73)</sup> le battute, senza badare se le contraddicono o ne riportano il senso. L'elemento visivo - fa notare Franco Quadri - trae spunto dai ritmi dell'azione e viene tradotto in movimenti corali esasperati e meccanici secondo gli insegnamenti di Lecoq o riprendendo le accelerazioni e i ritmi forsennati di un Lerry Semon (Ridolini).

Caratteristica del teatro di Fo, secondo Claudio Meldolesi, è il "procede per spiazzamenti continui"<sup>(74)</sup>, con continue trovate in cui l'oggetto perde la propria funzione originaria innescando una serie di gag. Con la "defunzionalizzazione"<sup>(75)</sup> la commedia "trapassa nel gioco", così che la gag si costruisce sull'elemento ludico: "il passa mano, i quattro cantoni, il battipalma, il rugby".<sup>(76)</sup> Ne "Gli arcangeli", ad esempio, ci sono parecchi gag "giocati" con le sedie.

I "giochi scenici"<sup>(77)</sup> utilizzati in questo caso da Fo, si inseriscono nella tradizione comica che va dal teatro plautino alla commedia dell'arte al vaudeville, con

---

(73) QUADRI Franco, "Nota ...", p.IX

(74) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, Roma, Bulzoni, 1978, p.68

(75) MELDOLESI Claudio, ibidem.

(76) MELDOLESI Claudio, ibidem.

(77) QUADRI Franco, "Nota...", p.IX

immissioni di slapstick comedy e clownesque. Il "classico esempio del camuffamento o della confusione sull'identità dei personaggi, (viene) sfruttato in ogni possibile gamma"<sup>(78)</sup>, dal travestimento con abiti diversi alla trasformazione in animale (cane bracco).

Qui lo scambio di persone diventa addirittura il tormentone delle somiglianze, infatti, a parte il Lungo e la Bionda, tutti gli altri personaggi vengono suddivisi tra gli attori, in modo che ogni interprete abbia più di un personaggio. Questa spersonalizzazione rende evidente la riduzione dei personaggi di contorno a pure funzioni drammaturgiche, comicamente raddoppiate come in un gioco di specchi.

Secondo Marina Cappa, "pretestuale filoconduttore è il personaggio del Lungo".<sup>(79)</sup> Questa è una delle due grosse novità che, secondo Paolo Puppa, intervengono rispetto alle farse. Per la prima volta compaiono "due personaggi autonomi, delineati a tutto tondo, un lui/lei coppia con una sua love story progressivamente emergente (...) che funzionerà spesso anche nelle altre commedie successive".<sup>(80)</sup>

Secondo elemento innovativo è la presenza di "un gruppo socialmente determinato, non più il concentrato precedente di tipi fissi absurdisti". Si tratta di un gruppo di

---

(78) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.IX

(79) PROSPERI Giorgio, "E' di scena lo svitato", ibidem.

(80) PUPPA PAOLO, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.37

balordi, sorta di proletariato di periferia, che vive di espedienti. "Specie di sottobosco marginalizzato", che sembra uscire dalla fantasia surrealista di Zavattini o di Fellini, "da cui il protagonista dovrà liberarsi per affermarsi come individuo".<sup>(81)</sup> Questi spiantati, "un po' vitelloni e un po' Teddy boys"<sup>(82)</sup>, che compiono scherzi atroci<sup>(83)</sup>, costituiscono la nota distintiva che ritorna anche negli altri lavori di Fo: "o son della mala, o son battone, ruffiane o bari; se lavorano, da tassisti o da becchini, galleggiano sempre provvisori, in cerca dell'occasione, in un contesto incerto che lascia margini all'equivoco".<sup>(84)</sup>

Tra "Lo svitato" e "Gli arcangeli non giocano a flipper" si possono notare delle analogie.

Entrambi prendono spunto da una novella e derivano dall'incontro del personaggio creato da Fo, con una situazione letteraria. In questo caso, però, si tratta di un racconto che non contiene elementi drammaturgici.

Ne "Gli arcangeli", a differenza che ne "Lo svitato", la situazione di partenza, la "ministerialità" di Frassinetti, non potendo servire da intelaiatura, gioca solo a livello di suggestioni. Mutuando, probabilmente, da "Lo svitato"

---

(81) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.37

(82) DE CHIARA Ghigo, "Le prime a Roma", Avanti!, 4 novembre 1959

(83) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.XI

(84) QUADRI Franco, "Nota...", op. cit., p.XI

la tematica del cane e portando alle estreme conseguenze l'affinità di Achille col "bastardo", Fo inventa l'errore anagrafico dell'uomo registrato come cane bracco.

Il tema del cane che assomiglia al padrone, che in quanto miglior amico dell'uomo ne riproduce i rapporti sociali (contrapposizione bastardo/di razza) e le caratteristiche fisiognomiche (somiglianza di Achille col bastardino bianco), che ne "Lo svitato" occupa buona parte del film e una serie di divertenti gags, ora viene "intellettualizzato al massimo".<sup>(85)</sup>

L'idea si innesta, probabilmente, su quello che Frassinetti definisce "il potere della <<pratica>> sull'uomo".<sup>(86)</sup>

(...) è la persona che deve conformarsi allo stato della pratica (così come la pratica si conforma al fascicolo, il fascicolo allo scaffale, ecc.) e non viceversa, va da sé che gli interessati sono costretti a mutare continuamente (improvvisando) condizioni, stato civile, età, connotati (i mutamenti di sesso degli adulti sono anch'essi da addebitare in parte a ragioni amministrative) (...) Il signor Lutero Settepelli (...) Anagraficamente defunto e non essendosi rassegnato alla simulazione,

---

(85) anon., "Gli arcangeli di Fo", Epoca, 16 agosto 1959

(86) FRASSINETI Augusto, Misteri dei ministeri, op. cit., p.38

ha dovuto morire a tutti gli effetti o almeno scomparire.<sup>(87)</sup>

Per quanto riguarda l'ambientazione della storia, ci troviamo sempre a Milano. Achille è inserito nella Milano della speculazione edilizia e del boom economico, in un ambiente che contempla sia gli onesti lavoratori che i "maneggioni" che vivono di affari "poco puliti": da una parte i tranvieri, gli operai, le donne di servizio, gli impiegati, dall'altra Gigi e i suoi traffici loschi, le sue macchine col motore truccato, la sua officina piena di "roba che scotta".

Il Lungo, invece, fa parte di una "compagnia di sfaccendati", una "gran ghenga di balordi"<sup>(88)</sup> che vive di piccoli furti (valigie, radio, cani e gatti), di ricatti, o "bidoni"<sup>(89)</sup>, e si diverte a far scherzi e prendere in giro lo "scemo del villaggio". Il luogo ideale di questi "perdigiorno" è il bar, dove troneggia il flipper, un gioco meccanico da poco importato dall'America, e che influenza anche il modo di parlare, il gergo giovanile, così che oltre alla formula "non far tilt", vengono usate espressioni gergali che denunciano una fusione tra la parlata dialettale e il linguaggio americaneggiante mutuato dai film gangster: <Faccia di palta>, <sei proprio un pistola>, <pezzo di sleppa>, <sbolognare>, <fare il

---

(87) FRASSINETI Augusto, Misteri dei ministeri, op. cit., pp.39-40

(88) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.7

(89) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.8

polverone>, <far flanella>. A questo proposito, bisogna notare che rispetto a "Lo svitato" il linguaggio si è perfezionato. Attraverso lo studio parodico del linguaggio gangster, per esempio, Fo raggiunge una scioltezza nell'eloquio che fanno apparire "naturali" questi dialoghi da "bulli".

AMICO: Oheh, dico... Sei tu che parli o è un fratello laureato che ti sei tenuto nascosto in naftalina? Poco poco, allora facevi lo scemo per non pagar dazio... Ma guarda sto figlio di battona... E noi che si credeva di fargli il paglione...

LUNGO: Già... Come è strana la vita, uno crede una cosa e invece... Questi soldi, per esempio, tu credi che siano tuoi e invece, zach... adesso sono miei...

AMICO: Dammi la grana... o ti spacco la faccia.. (Lo afferra per lo stomaco costringendolo costringendolo in piedi)

LUNGO: Un'altra cosa mi dimenticavo di dirti... che ho un discreto scatto di destro... (Esegue: lo prende a calci e lo sbatte fuori dalla porta) Fuori! Fuori! (90)

(...)

LUNGO: Senti, direttore; già mi stai antipatico per via che assomigli sputato a un mio amico che ha la faccia da schiaffi; perciò t'avverto: se ti azzardi un'altra volta a farmi il segno di Zorro con la

---

(90) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.31

frusta, vengo fuori e ti pilucco come una margherita,  
salvo il giallo centrale.<sup>(91)</sup>

La tipologia e il linguaggio dei film gangster questa volta serve per raccontare "le storie dei poveri cristi che conoscono le bidonville alle sponde del Naviglio e le osterie sghignazzanti della periferia milanese".<sup>(92)</sup>

Si tratta - secondo Tullio Kezich - dello stesso ambiente "dei racconti di Giovanni Testori, con gli amici del caffè, i fans della rivista e perfino una copia conforme della Gilda del Mac Mahon (che è poi ancora un controtipo della Ninetta del Verzee di Carlo Porta)".<sup>(93)</sup> Kezich, che aveva apprezzato molto l'attacco de "Gli arcangeli non giocano al flipper", avrebbe preferito che lo spettacolo di Fo fosse andato nella direzione di una specie di "West Side Story" in formato ridotto: "una cronaca di quartiere nelle forme dello spettacolo musicale".<sup>(94)</sup>

Il tema gangsteristico verrà affrontato approfonditamente da Fo nello spettacolo successivo, "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri", in cui il protagonista è un bandito della banda pollastri, Giovanni Gallina. "Una specie di Giuliano" che ha istituito dei sindacati per ladri", rivoluzionando il sistema del furto e accusando le

---

(91) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.59

(92) MA.RAI., "Gli arcangeli non giocano al flipper di Dario Fo", La Giustizia, 4 novembre 1959

(93) KEZICH Tullio, "Un rigoletto dei poveri", Settimo giorno, 24 settembre 1959

(94) KEZICH Tullio, ibidem.

debolezze che ci sono nelle nostre istituzioni, in quanto le mette in serie difficoltà".<sup>(95)</sup>

Dalla propria esperienza cinematografica, Dario Fo mutua, i modi di costruire e strutturare una storia, le atmosfere o le tematiche affrontate, ma, soprattutto, la tipologia dei personaggi.

I "balordi" derivano, probabilmente, da una spersonalizzazione e un raddoppiamento parodico delle istanze del personaggio di Gigi de "Lo svitato" e dallo sviluppo teatrale e clownesco di Severino e gli amici del Bar dello Sport de "Le chiacchierate".

Il Lungo e la Bionda, rispecchiano, dopo un processo di maturazione e una presa di coscienza, i protagonisti de "Lo svitato". Achille e Daina sono diventati rispettivamente un balordo e una prostituta. Subendo una sorta di degradazione esteriore i due punti cardine degli intrecci di Fo acquistano sempre più una fisionomia umana, differenziandosi dalla miriade di "funzioni", dagli anonimi attanti che affollano la galleria dei personaggi delle commedie di Fo.

Il Lungo è "uno svampito, pigro, il matto del villaggio, l'idiota"<sup>(96)</sup>, è un personaggio ingenuo e sprovveduto, candido e infantile, ma dotato di una buona dose di cinismo e di coscienza critica.

---

(95) PRIORE Aldo, "Ha l'aria dello Svitato", cit.

(96) PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo, op. cit., p.37

Sereno è un personaggio "sotto il quale si scopre lo Svitato di sempre"<sup>(97)</sup>. Ma è uno "svitato" più consapevole, che non vive più facendosi scivolare le cose addosso, ma che ha acquistato una propria coscienza, tanto da caricarsi della ruolo di giullare, di "Rigoletto dei poveri".<sup>(98)</sup>

"Nel Lungo - ammette Fo - c'è una coscienza cinica, nel senso addirittura filosofico. Questo personaggio recita la parte del tonto, dell'inciampatore, forsennato nell'immagine, nel suo accogliere tutto, nella sua credulità e poesia".<sup>(99)</sup> Il Lungo incarna consapevolmente e coerentemente lo "sdoppiamento dell'ingenuo-furbo"<sup>(100)</sup>, è un personaggio che "sfata le apparenze (...) che ha capito tutto e recita una parte, quella del doppio. Lo <<Svitato>> invece no, lui è purissimo".<sup>(101)</sup>

"Fo e il suo personaggio - secondo Marina Cappa - occhieggiano l'uno all'altro, autore e attore si inseguono e la risultante è la creazione dell'archetipo dell'ingenuo-furbo, fool cui tutto è permesso purché si mantenga nello spazio che gli è stato designato (nel caso,

---

(97) R.Rad., "Gli arcangeli non giocano al flipper", Il giornale d'Italia, 4 novembre 1959

(98) FO Dario, Le commedie, op. cit., p.26

(99) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p.836

(100) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.46

(101) FO Dario, interv., cit., in App. IX.12, p. 836

i compari passano gratis vitto e alloggio a Sereno Tempo, a patto che egli si presti a venire burlato)".(102)

Il personaggio trasgressivo, il "balordo-testimone"(103), che con la propria diversità svela le contraddizioni del contesto in cui agisce, giunge, secondo Roberto Nepoti, alla dignità di archetipo con il protagonista de "Gli arcangeli non giocano al flipper". Tra gli "aspetti collaterali" che agiscono nel "complesso personaggio creato da Fo"(104), Nepoti vede due aspetti che rimandano a specifici linguistici diversi dal teatro: il cinema e il circo. Nel primo caso il riferimento immediato è Monsieur Hulot, il tipo fisso creato da Jacques Tati, "l'Arlecchino lunare (...) candido, diverso, non-adattato, la cui stessa alterità mette implicitamente in discussione i rapporti sociali codificati".(105) Il personaggio di Tati, fa notare Nepoti, "presenta notevoli analogie con il tipo teatrale di balordo"(106) creato da Dario Fo.

Lo "Svitato" nasceva proprio dalla suggestione che Fo aveva ricevuto dalla creazione di Tati, i cui "atteggiamenti gestuali"(107) sono spesso evocati dalla mimica di Fo (complice una vaga somiglianza fisica e una formazione mimica di scuola francese).

---

(102) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.47

(103) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.15

(104) Ibidem.

(105) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit. p.16

(106) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.15

(107) CAPPÀ Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.16

In questo senso, il legame che unisce il candido e svagato Achille all'ingenuo-furbo Sereno Tempo, si fa più forte, tanto da poter dire che se il Lungo è un archetipo del teatro di Fo, lo "Svitato" ne è il prototipo.

## CONCLUSIONI.

L'esperienza del cinema, così, si rivela importante nella formazione drammaturgica di Dario Fo, sia a livello di scrittura che per le atmosfere, le situazioni e i personaggi affrontati.

Come autore, Fo compie un vero e proprio apprendistato, che gli consentirà di raggiungere una sicurezza e una competenza tali da intraprendere una solida carriera caratterizzata da una produzione inesauribile di testi.

Dei tre filoni indicati da Luigi Allegri<sup>(1)</sup> come costitutivi della drammaturgia di Fo, direi che il cinema ha sicuramente un peso da non sottovalutare.

Con Pietrangeli e Lizzani - e gli sceneggiatori che fanno parte dell'entourage di questi registi - Dario Fo impara a costruire delle storie che abbiano una coerenza unitaria. In questo ambiente ha la possibilità di "capire i meccanismi sottesi all'andamento della storia", di far vivere e agire dei personaggi che non siano pure macchiette e che subiscano un'evoluzione durante lo svolgimento della storia. Il lavoro con gli sceneggiatori (soprattutto Pinelli, Mida e Scarpelli) gli permette anche di acquisire un metodo di lavoro, come dice Fo, il "rimandare continuamente a scaletta", il dover esprimere

---

(1) In FO Dario, Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, con Luigi Allegri, Laterza, Roma-Bari, 1990, pp.92-93

l'azione in due righe, l'individuare le chiavi del racconto, i punti che sciolgono l'azione.

Col linguaggio del cinema Fo ha spiegato certi passaggi della propria drammaturgia, il "Manuale minimo dell'attore"<sup>(2)</sup>, per esempio, è pieno di termini che si riferiscono al cinema, basta consultare il piccolo "dizionario" sui termini teatrali che Fo aggiunge alla fine e notare termini come "carrellata", "inquadratura", "montaggio", "ralenti", "sceneggiare", "sequenza incrociata", "trattamento", "Zoom".<sup>(3)</sup> Interessante è l'uso dei termini cinematografici impiegati per sottolineare i mezzi di costruzione del monologo della "Tigre", che Fo ha spesso riproposto in diverse occasioni.<sup>(4)</sup>

A livello di tematiche o di atmosfere, indubbiamente, si possono già individuare, nell'attività cinematografica di Fo, i germi della sua drammaturgia futura.

La tematica del matrimonio borghese, affrontata sia con Lizzani che con Pietrangeli, primeggia nelle farse, ma ritorna in chiave diversa ne "Gli arcangeli" o in "Chi

---

(2) FO Dario, Manuale minimo dell'attore, Torino, Einaudi, 1987

(3) FO Dario, Manuale minimo dell'attore, op. cit., pp.325-357

(4) Brano riportato in FO Dario, Manuale minimo dell'attore, op. cit., pp.192-216, ripreso da un ciclo di "lezioni-spettacolo" che Fo ha rappresentato al Teatro Argentina di Roma nel 1985 e mandate in onda dalla RAI; lo stesso argomento è stato ripreso in un ciclo di seminari, svolti da Fo al Teatro Ateneo dell'Università di Roma tra il 1986 e il 1988, intitolati "Lezioni di drammaturgia".

rubare un piede è fortunato in amore", fino ad arrivare a "Coppia aperta, quasi spalancata". Le atmosfere neorealiste, l'attenzione alle realtà di periferia o certe situazioni della vita di provincia, avranno, probabilmente contribuito alla creazione dei personaggi "balordi", dei "furbi" che vivono di espedienti, dei "bidonisti", così come avranno accentuato l'interesse di Fo per la cronaca, per la vita quotidiana.

Il cinema, soprattutto quello neorealista, pone la sua attenzione alla riproduzione e allo studio della realtà. Gli sfaccendati del bar dello Sport de "Le chiacchierate", con i loro lazzi e i loro scherzi feroci (tipo quello della cornuteria), sembrano presagire i "balordi" de "Gli arcangeli non giocano al flipper". Per quanto riguarda la cronaca, parecchi sono gli spettacoli di Fo che prendono spunto da un fatto cronachistico, a cominciare da "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri".

In questo testo, Fo riprende e sviluppa anche una delle tematiche più scandagliate negli anni di apprendistato: il gangster. Abbiamo fatto notare come questo personaggio abbia stimolato a lungo la fantasia di Fo. Il gangster, la parodia del film noir americano e francese, si sviluppa dal "Dito nell'occhio", a "Rosso e nero", al soggetto cinematografico de "Lo svitato", fino a "Rascal fifi" e negli sketches dei Caroselli televisivi.

Con Pupo Biondo (uno dei gangster di "Rascal fifi") Dario Fo comincia, probabilmente, a mettere a punto il tipo del bullo-scemo. Il gangster, abbiamo fatto notare, è una figura paradossale in quanto mitica, ma è anche un eroe

dei sobborghi, nonché un fuorilegge astuto, caratteristiche, queste che troveremo ampiamente sviluppate nel teatro di Fo. Il fuorilegge tenero di "Rascal fifi", ad esempio, può essere già considerato un avvicinamento al tipo dell'ingenuo-furbo, figura archetipica del teatro di Fo, visto ancora esclusivamente in chiave parodica e grottesca, quasi caricaturale.

Il gangster buono, contiene in sé l'ossimoro che caratterizza le costruzioni di Fo: il tema del doppio, il ribaltamento di situazione, il personaggio che rivela due nature opposte.

Elementi riscontrabili dal "Poer nano" alle commedie ai grandi monologhi teatrali. Ingenuità e candore contrapposte a furbizia e cattiveria sono alcuni dei punti fondamentali della drammaturgia di Fo.

Abbiamo visto come dal candore incosciente di Achille ne "Lo svitato", Fo sia arrivato al candore "malizioso" e consapevole del Lungo ne "Gli arcangeli". Dalla contrapposizione di due personaggi contrapposti, anche a livello funzionale, come Achille e Gigi, Fo arriva alla fusione dei caratteri in un unico personaggio che assumerà principalmente su di sé la dialettica necessaria a che l'intreccio possa svolgersi. Il tema del doppio o del ribaltamento di situazione è riscontrabile anche nella rivelazione dei personaggi femminili de "Lo svitato", che assumono una sorta di travestimento "psicologico". Di contro, i vari travestimenti assunti dal capo-redattore, sempre ne "Lo svitato", o dallo stesso Achille quando compie il furto perfetto, richiamano i travestimenti che

dovranno compiere gli interpreti de "Gli arcangeli". Ma mentre nel primo caso il travestimento ha una sua funzione interna al racconto, nel secondo caso la funzione è sia interna che esterna.

In "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri" il personaggio del protagonista è sdoppiato, anche fisicamente, in due: da una parte un feroce bandito spregiudicato e senza scrupoli, dall'altra un innocuo smemorato, candido e delicato, che fa il prete. I due, ovviamente si assomigliano. In un gioco di sostituzioni, il candido ha la meglio sul bandito e, spacciandosi da fuorilegge, lo elimina. Solo nel finale si scopre che questi è lo smemorato.

In "Chi ruba un piede è fortunato in amore" abbiamo ancora un personaggio ingenuo che assomiglia per certi versi allo "Svitato", soprattutto quello del soggetto iniziale che "per vigliaccheria (...) torna al proprio mondo".<sup>(5)</sup>

In "Isabella, tre caravelle e un cacciaballe" troviamo il personaggio del "furbo e cacciaballe", sdoppiato nella figura dell'attore "povero cristo" e di Cristoforo Colombo l'astuto. In questo testo la chiave meta-teatrale è accentuata e perfezionata nell'espedito di far raccontare la storia di Cristoforo ad un attore mandato al patibolo. Anche le tecniche propriamente cinematografiche sono utilizzate con l'uso di "continui flash-back".

---

(5) CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, op. cit., p.54

Al tema del doppio si ricollega quello delle opposizioni classiche di Fo: pazzo vs sano, "svitato" vs "dritto", sogno vs realtà. Ancora ne "Lo svitato" troviamo chiaramente questi contrasti. Nel "soggetto cinematografico" del film, addirittura abbiamo contemporaneamente l'opposizione pazzo/sano indicata nel binomio svitato/avvitato, e quella sogno/realtà rappresentata nei desideri di vendetta di Achille, sfumati alla fine con l'acquisto della reticella e il ritorno del personaggio al suo naturale stato di "svitato". Se il processo logico è quello secondo cui tornare alla realtà vuol dire tornare ad essere svitati, è chiaro che la "poetica del mondo alla rovescia", si afferma, nella fase di apprendistato, anche e soprattutto con "Lo svitato". Così, anche il candore legato al personaggio di Achille, passa attraverso la maggior parte dei personaggi creati da fino fino a giungere al villano candido e sciocco de "La parpaja topola".

Il mondo dell'infanzia e il tema del gioco sono presenti in quasi tutte le sceneggiature firmate da Fo.

Ne "Lo svitato" si esplicano nei caratteri di Achille e Daina, e nel loro gusto per il gioco (il flipper, il biliardino).

Ne "Le chiacchierate", gli scherzi feroci di Severino e compagni sono dei giochi, gli "informatori" sono dei ragazzini, e la scena in cui i ragazzi frequentatori del caffè Meletti mettono a soqquadro la casa della Cherè giocando (come spesso fanno i bambini) a travestirsi da

donna con i vestiti della contessa, sembra sia stata ripresa da Fo ne "Gli arcangeli" quando i balordi fanno baldoria (e si travestono da donna) in casa della Bionda, per festeggiare il finto matrimonio.

In "Rascal fifi", Pupo Biondo, quando rivela l'aspetto "bonaccione" del proprio carattere, mostra una buona dose di infantilismo con continui piagnucolii, invocazioni alla "sua mamma che vive nel montana" e con una passione per il gioco del flipper. In questo caso, infanzia e gioco sono sinonimi di sciocchezza e scemenza, e non portano in sé la dose di innocenza, ingenuità e candore che Fo insegue nei suoi lavori.

Anche in "Sarajevo", nei piccoli frammenti ascrivibili a Fo è presente l'elemento del gioco.

In "Souvenir d'Italie", invece, l'elemento infantile è incarnato da Josette, che è anche il personaggio comico della triade. Sempre in questo film troviamo, accennata, una delle tematiche più care a Fo: la commedia dell'arte e le maschere.

Ne "Lo svitato" Achille dice che gli sarebbe piaciuto nascere nel quattrocento. Più tardi, ne "Gli arcangeli", il Lungo affermerà di essere, come i giullari, un "Rigoletto dei poveri". La strada di Fo si stava ormai delineando.

Ma quello che risulta maggiormente dall'esperienza cinematografica di Fo è proprio la nascita di un prototipo che diventerà, dopo qualche anno, il "testimone" di una

"poetica".<sup>(6)</sup> Bisogna accogliere infatti quanto dice Claudio Meldolesi a proposito dell'urgenza di Dario Fo nel voler "realizzare un personaggio vero di moralità contemporanea".<sup>(7)</sup> Questa ricerca si era concretizzata nella "sintomatica esperienza"<sup>(8)</sup> de "Lo svitato". Nelle avventure e nelle stranezze di Achille, "un personaggio fuori dalle regole e svitato dal contesto sociale", Dario Fo cercava "la maschera che gli mancava, il tipo popolare-milanese-suo proprio testimone del momento".<sup>(9)</sup> Meldolesi, con la consapevolezza che le dichiarazioni del comico possano essere una "truffa", pone all'origine del teatro di Fo il "personaggio del fabulatore" da cui deriva il personaggio del "balordo". Con le commedie il "personaggio del fabulatore arriva in città"<sup>(10)</sup>, la città del boom economico che presenta "negozi e ritrovi, la casa della Bionda, il tram, il treno, gli uffici ministeriali, il posto di polizia, il canile, (...) il manicomio, la casa del gangster, il museo, il cantiere edile, l'ufficio dell'ingegnere, la sua casa, il cimitero".<sup>(11)</sup> In questo panorama, nella "city", al balordo si affianca la balorda che, nella coppia, costituisce un tutt'uno nella

---

(6) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, op. cit., p.61

(7) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, op. cit., p.55

(8) Ibidem.

(9) Ibidem.

(10) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, op. cit., p.59

(11) Ibidem.

definizione della "maschera".<sup>(12)</sup> Così, secondo Meldolesi, "il balordo, matto o ladro, ingenuo o furbo", affonda le sue radici "nel mondo del lago Maggiore" portandosi in dote una buona dose di sana follia dovuta anche alla "sostanza assurda della vita del mondo esterno"<sup>(13)</sup>, un mondo dal quale ci si deve "straniare" attraverso la "festa del cervello", la follia, la fantasia. Con un gusto per un'interpretazione colta, Fo scriveva nel 1960:

E' proprio dai discorsi dei miei compaesani matti che ho imparato a pensare al teatro". (...)

(...) Io credo sì che il teatro sia follia, ma non fine a se stessa. Invenzione fantastica, di un'aria che esiste, se pur inespressa, intorno a noi. Questo è dove cerco di arrivare con il mio teatro. Un teatro dove la follia mi permetta di fare di una scala a pioli un personaggio e di un personaggio in frak la spalla di un bidone della nettezza urbana, ma dove alla fine ha ragione la ragione".<sup>(14)</sup>

Questo discorso sembra scritto sulla scia delle suggestioni zavattiniane e, soprattutto, del personaggio di Totò il buono, tipo puro e candido, attorniato da

---

(12) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, op. cit., p.59

(13) MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, op. cit., p.60

(14) Si tratta di appunti inediti risalenti al 1960, riportati da Lanfranco BINNI in Attento a te! (op. cit., pp. 193-195) e ripresi da MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta, op. cit., pp.58-59

"poveri che sono matti", che decide di indirizzare la sua scopa "verso un regno dove dire buon giorno vuol dire veramente buon giorno".<sup>(15)</sup> Non dimentichiamo che da queste stesse suggestioni nasce anche il personaggio di Achille, personaggio che, per primo, incarna il candore di questa follia.

Non sta a me decidere se la "follia", la diversità dello "svitato" derivi proprio dai fabulatori o se possa essere il contrario, l'importante è aver potuto, anche se minimamente, dare un piccolo contributo per far luce sulla nascita di un archetipo.

---

(15) ZAVATTINI Cesare, Totò il buono, Milano, Bompiani, 1943, p.145

## FILMOGRAFIA DI DARIO FO

---

### "ROSSO E NERO" (1954)

di Domenico Paolella

PRODUZIONE: Carlo Infascelli per Roma Film, Excelsa Film.

SOGGETTO E

SCENEGGIATURA: Oreste Biancoli, Vinicio Marinucci, Giuseppe Mangione, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Galeazzo Benti, Vittorio Metz, Dario Fo, Giustino Durano, (Guido Leoni), da un'idea di Carlo Infascelli.

REGIA: Domenico Paolella.

INTERPRETI: Renato Rascel, Rosy Mazzacurati, Nico Pepe, Anna Maria Fabbri, Fanny Landini, Ludovico Ceriana, Mario Siletti, Marco Tulli, Maria Bianconi, Sonia Moser, Carlo Croccolo, Alba Arnova, Carlo Ninchi, Arnoldo Foà, Aroldo Tieri, Paola Borboni, Fulvia Mammì, Carlo Mazzarella, Lilly Scaringi, Patrizia Della Rovere, Ugo Filippini, Franca Gandolfi, Franco Scandurra, Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano, Franca Rame, Giuseppe Porelli, Domenico Modugno, Mimmo Craig, Patrizia Lari, Riccardo Rioli, Eliana Antonini, Enrico Urbini, Anna Maria Ermelli, Carlo Mazzacurati, Arturo Dominici, Goffredo Spinedi, Ennio Sannmartino, George Zoritch, Annalise Urban, Van Wood e il suo Complesso, L'Orchestra <<New Orleans Jazz Band>>, con Diana Dei, Walter Chiari, Galeazzo Benti, Paolo Panelli, Riccardo Billi e Mario Riva.

dir. fot. Tonino Delli Colli, mus. Carlo Rustichelli, mo. Dolores Tamburini.

### "LE CHIACCHIERATE" (1955)

di Antonio Pietrangeli

(non realizzato)

SCENEGGIATURA: A. Pietrangeli, Lucio Battistrada, Dario Fo, Tullio Pinelli.

**"LO SVITATO" (1956)**  
di Carlo Lizzani

PRODUZIONE: Bruno Vailati per la Galatea E.N.I.C.  
SOGGETTO E  
SCENEGGIATURA: Dario Fo, Fulvio Fo, Augusto Frassinetti,  
Carlo Lizzani, Massimo Mida, Bruno Vailati.  
REGIA: Carlo Lizzani  
COLL. REGIA: Massimo Mida, Dario Fo.  
AIUTO REGIA: Fulvio Fo  
INTERPRETI: Dario Fo, Franca Rame, Georgia Moll, Leo  
Pisani, Alberto Bonucci, Franco Parenti, Enrico  
Rame, Jacopo Fo, Umberto D'Orsi, Giustino Durano,  
Antonio Cannas, Carlo Bagno, Lilliana Fontana,  
Anna Panattoni, Italia Mufanò, Giorgio  
Barbafiera, Raffaella Moro, Augusta Cicognini, il  
piccolo Piero Giachino, Giovanni Riva, Mario  
Pirovano, Egidio Toninelli, Piero Vezzani,  
Tonolli.  
f: Armando Nannuzzi; scg: G. Avolio; mo: Enzo Alfonsi; m:  
Roberto Nicolosi.

**"SOUVENIR D'ITALIE" (1957)**  
di Antonio Pietrangeli

PRODUZIONE: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la  
Athena Cinematografica-Rank Film (Italy)  
SOGGETTO: Age e Furio Scarpelli da un'idea di Fabio  
Carpi e Nelo Risi.  
SCENEGGIATURA: Antonio Pietrangeli, Age, Furio  
Scarpelli, Dario Fo, Armando Crispino.  
REGIA: Antonio Pietrangeli  
AIUTO REGIA: Armando Crispino e Dario Fo.  
INTERPRETI: June Laverick, Isabelle Corey, Inge  
Schoner, Alberto Sordi, Gabriele Ferzetti,  
Vittorio De Sica, Isabelle Jeans, Antonio  
Cifariello, Massimo Girotti, Mario Carotenuto,  
Charles Clay, Margherita Autuori, Caryl Gunn,  
Franca Mazzoni, Gabriella Galvani, Francesco  
Mulè, Anna Sanmartin, Elvira Tonelli, Raffaello  
Gambino, Camillo Milli, Dario Fo, Umberto  
Aquilino, Mario Marsili-Libelli, Mario Fanelli,  
Jill Adams, Lucio Giuliani, Giancarlo Cobelli,  
Edo Cacciari, Vittorio Mangano, Giuseppe Pertile.  
f: (technirama, technicolor) Aldo Tonti; scg: Aldo  
Tomassini con la superv. di Mario Chiari; mo: Eraldo da  
Roma; m: Lelio Luttazzi.

**"RASCEL FIFI"** (1957)  
di Guido Leoni

PRODUZIONE: Franco Cristaldi per la Vides.  
SOGGETTO: Guido Leoni e Dino Verde.  
SCENEGGIATURA: Guido Leoni, Dino Verde, Dario Fo  
REGIA: Guido Leoni  
AIUTO REGIA: Alberto De Martino e Giorgio Lotta.  
INTERPRETI: Renato Rascel (Renato/Renatino), Dario Fo  
(Pupo biondo), Franca Rame (Barbara), Annie  
Fratellini (Michaela), Peppino De Martino  
(Gedeone), Gino Buzzanca (Gionata), Carlo  
Hintermann, Arturo Bragaglia, Enzo Garinei,  
Riccardo Cucciolla, Stefano Sibaldi, Paolo  
Amendola, Gisella Sofio, Maria T. Vianello, Elena  
Francera, Mimmo Poli, Ignazio Leone, Dina De  
Santis, Antonella Steni, Mino Del Fabbro, Zoe  
Incrocci, Cesare Ranucci.  
f: Gianni Di Venanzo; scg: Gianni Polidori; mo: Otello  
Colangeli, mus: Renato Rascel e Gino Mazzocchi.

**"SARAJEVO"** (1957-58)  
di Antonio Pietrangeli  
(non realizzato)

TRATTAMENTO: Tullio Pinelli, Pier Paolo Pasolini, Dario  
Fo.

**"NATA DI MARZO"** (1958)  
di Antonio Pietrangeli

PRODUZIONE: Carlo Ponti - Euro International films -  
Les Films Marceau (Italia - Francia)  
SOGGETTO: Antonio Pietrangeli.  
SCENEGGIATURA: Age, Furio Scarpelli, Ruggero Maccari,  
Ettore Scola, Antonio Pietrangeli.  
REGIA: Antonio Pietrangeli.  
ASSISTENTI ALLA REGIA: Armando Crispino e Stefano Ubezio.  
INTERPRETI: Jacqueline Sassard, Gabriele Ferzetti,  
Mario Vademarin, Tina De Mola, Eraldo da Roma,  
Franca Mazzoni, Lina Furia, Ester Carloni, Franco  
Rossellini, Lina Furia, Gina Rovere, Elvira  
Tonelli.  
f: Carlo Carlini; scg: Piero Poletto; mo: Eraldo da Roma;  
mus: Piero Morgan (Piero Piccioni). Canzoni: Lina di  
Dario Fo, Io Ciccio e 'sta chitarra di Mimmo Del Sud.

**"CRONACHE DEL '22" (1961)**

di F.Cinieri, G.Guidi, B.Orlandini,  
M.Rossi, S. Ubezio

PRODUZIONE: Nord Industrial Film

SOGGETTO E

SCENEGGIATURA: S. Ubezio, F. Interlenghi.

Fotogr.: Tony Secchi - Mus.: **Fiorenzo Carpi** - Dur.: 98'

EPISODI:

Giorno di paga

di: Guidardino Guidi

con: Adriana Asti, Paolo Poli, Enzo Cerusico.

Spedizione punitiva

di: Moraldo Rossi

con: Cosetta Greco, Walter Santesso, Carlo Alighiero.

Lo squadrista

di: Beppe Orlandini

con: Didi Perego, Francesco Mulé, Giustino Durano.

La nuova legge

di: Francesco Cinieri

con: Andrea Checchi, Graziella Galvani, Alan Elledge.

Incontro al mare

di: Stefano Ubezio

con: Franco Interlenghi, Paola Pitagora, Alberto Sorrentino, Sante Monachesi.

N.B.; Cominciava con una **BALLATA di Dario Fo**,

(interpretata da Laura Betti)

**"FOLLIE D'ESTATE" (1964)**

di Carlo Infascelli e Edoardo Anton

PRODUZIONE: Carlo Infascelli per Parc Film.

SOGGETTO E

SCENEGGIATURA: Vinicio Marinucci, Ettore Scola, Age  
e Scarpelli, E. Anton, Galeazzo Benti, Ferrante  
Alvaro De Torres, Marcello Marchesi, Leo Bomba,  
Achille Campanile, Guido Leoni.

REGIA: Edoardo Anton.

INTERPRETI: Walter Chiari, Renato Rascel, Ugo Tognazzi,  
Raimondo Vianello, Alba Arnova, Annie Gorassini,  
Tiberio Murgia, Carlo Dapporto, Monica Vitti,  
Franca Gandolfi, Giustino Durano, Fanfulla,  
Galeazzo Benti, Giancarlo Zanfati, Francesco  
Mulè, Riccardo Billi, Carlo Campanini, Memmo  
Carotenuto, Pina Gallini, Nico Pepe, Anna di  
Lorenzo, Ferruccio Amendola, Silvio Bagolini,  
Umberto D'Orsi, Marco Tulli, Rosy Mazzacurati,  
Silvana Blasi, **Dario Fo**, Franca Rame, Bruno  
Corelli e Mimmo Craig, Anna Maestri, Franco  
Parenti, Mimmo Billi, Linda Sini, Fausto Guerzoni  
dir. fot. Mario Damocelli, mus. Carlo Rustichelli, mo.  
Dolores Tamburini.

## BIBLIOGRAFIA

---

### OPERE DI DARIO FO

- FO Dario, DURANO Giustino, PARENTI Franco, Il dito nell'occhio, Rivista in due tempi, testo depositato in S.I.A.E. il 22 giugno 1953, n.265595 (pubblicato in parte anche in "Teatro d'oggi", N.3, Anno II, 1954)
- FO Dario, PARENTI Franco, I sani da legare, testo depositato in S.I.A.E. il 21 giugno 1954, n.267059 (pubblicato in parte anche in "Sipario", Milano, Bompiani, dicembre, 1955)
- FO Dario, MIDA Massimo, Lo svitato. Soggetto ispirato al racconto "Il vendicatore" di Anton Cechov, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F., datato a penna 1955 (per gentile concessione dell'autore)
- FO Dario, MIDA Massimo, Lo svitato. Soggetto cinematografico, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F., datato a penna 1955 (per gentile concessione dell'autore)
- FO Dario, FRASSINETI Augusto, LIZZANI Carlo, MIDA Massimo, Lo svitato. Trattamento cinematografico, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F., datato a penna 1955 (per gentile concessione dell'autore)
- FO Dario, "Gli arcangeli non giocano al flipper", in Sipario, N. 161, settembre 1959
- FO Dario, Il teatro dell'occhio: uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro, (con interventi di Capriolo, Dort, Landi et al.), Firenze, La casa Usher, 1984
- FO Dario, Manuale minimo dell'attore, Torino, Einaudi, 1986
- FO Dario, Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, con Luigi ALLEGRI, Roma-Bari, Laterza, 1990
- FO Dario, Totò: manuale dell'attor comico, a cura di Liborio Termine, Torino-Enna, Aleph Editore, 1991
- FO Dario, Fabulazzo. Il teatro la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991, Milano, KAOS Edizioni, 1992

### OPERE SU DARIO FO

- ARTESE Erminia, (a cura di), Dario Fo parla di Dario Fo, Cosenza, Lerici, 1977
- BINNI Lanfranco, Attento a te ! Il teatro politico di Dario Fo, Verona, Bertani, 1975
- BINNI Lanfranco, Dario Fo, Firenze, La Nuova Italia, 1977

- BRUSATI Cesare, Dario Fo: politica provocazione arte, Milano, C.U., 1977
- CAPPA Marina e NEPOTI Roberto, Dario Fo, Roma, Gremese, 1982
- CHESNEAUX Jean, Dario Fo. La censura fallita, Milano, Mazzotta, 1977
- HOLM Bertrand, Il mondo rovesciato. Dario Fo e la fantasia rovesciata, Stoccolma, 1980
- MELDOLESI Claudio, Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo bambino, Roma, Bulzoni, 1978
- PUPPA Paolo, Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza, Venezia, Marsilio, 1978
- STRANIERO Michele, Giullari e Fo, Roma, Lato Side, 1978
- VALENTINI Chiara, La storia di Dario Fo, Milano, Feltrinelli, 1977

---

### "ROSSO E NERO"

- AA.VV., "Paolella Domenico", in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1958, pp.313-314
- AA.VV., "Infascelli Carlo", in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1958, pp.370-371
- ALBERTAZZI A., "Rosso e nero", Intermezzo, 30 settembre 1954
- CHITI Roberto, POPPI Roberto, "Rosso e nero", in Dizionario del cinema italiano, dal 1945 al 1959, Roma, Gremese, 1991, vol.2, p.316
- "Delitto senza fuga", in FO, DURANO e PARENTI, Il dito nell'occhio, rivista in due tempi, testo dattiloscritto depositato in S.I.A.E. il 22 giugno 1953, n.265595, pp.62-65

### "LE CHIACCHIERATE"

- AA.VV., L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981
- AA.VV., "Battistrada Lucio", in Filmlexicon degli autori e delle opere. Edizione aggiornata 1972-1991, Roma, Edizioni della ERI, 1992, pp.74-75
- MARALDI Antonio, Pietrangeli, Firenze, La Nuova Italia, 1991
- MARTINI Stelio, "La donna chiacchierata", Cinema Nuovo, n.61, 25 giugno 1955
- MARTINI Stelio, "Intervista a Pietrangeli", Cinema Nuovo, n.62, 25 luglio 1955
- MARTINI Stelio, "Lo scapolo", Cinema Nuovo, n.70, 10 novembre 1955

PIETRANGELI Antonio, FO Dario, BATTISTRADA Lucio, PINELLI Tullio, Le chiacchierate. Sceneggiatura, dattiloscritto inedito, custodito al Centro S.Biagio di Cesena, s.d.

### "LO SVITATO"

- (anonimo), "Si lascia incantare dai gasometri lo svitato Dario Fo", La Provincia, (Varese), 13 ottobre 1955
- (anonimo), "Lo svitato", L'Unità, 15 ottobre 1955
- (anonimo), "Lo svitato", Cinema Nuovo, N.69, 25 ottobre 1955, p. 307
- (anonimo), "Si gira Lo svitato", Il Campione, 7 novembre 1955
- (anonimo), "Lo svitato", La domenica del corriere, 2 dicembre 1955
- (anonimo), "Lo svitato in anteprima", Corriere Lombardo, 28 febbraio 1956
- (anonimo), "Schermi", Giornale del Popolo, (Bergamo), 2 marzo 1956
- (anonimo), "Lo svitato", Il Giornale di Sicilia, 2 marzo 1956
- (anonimo), "Giornalismo ma per ridere", Corriere Lombardo, 3 marzo 1956
- (anonimo), "Lo svitato", La Gazzetta del Popolo, (Torino), 3 marzo 1956
- (anonimo), "Ribalte", L'Italia, 3 marzo 1956
- (anonimo), "L'anteprima a Luino di: Lo svitato", Luce, 9 marzo 1956
- (anonimo), "Io non sono un alienista", Il Travaso, 11 marzo 1956
- (anonimo), "Lo svitato", L'Unità (Milano), 5 giugno 1956
- Art., "C'è anche Milano, signori del cinema", La domenica del corriere, dicembre 1955
- AA.VV. "Lo svitato" (segnalazioni cinematografiche), in Guida cinematografica 1934-62, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, vol.39, p.142
- AA.VV., "Lizzani Carlo" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.1055
- AA.VV., "Mida Massimo" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.749
- a.d., "Lo svitato", Sport e Ricreazione, 6 marzo 1956
- BENEDETTI Benedetto, "Lo svitato", Cinema Nuovo, N.72, 10 dicembre 1955, pp. 411-13
- BONICELLI Vittorio, "Achille ruba cani", Tempo (Milano), 15 marzo 1956
- c.g., "Ricorda Lo svitato le comiche di Mac Sennett", Roma-Napoli, 13 marzo 1956
- CALISI Romano, "Sassi nella piccionaia del film comico italiano", Lavoro, febbraio 1956
- CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato Dario Fo campione suo malgrado", Il campione, 28 novembre 1955
- CASIRAGHI Ugo, "Lo svitato di Lizzani e Dario Fo inaugura un genere comico italiano", L'Unità, 3 marzo 1956

- CHITI Roberto, POPPI Roberto (a cura di), "Lo svitato", in Dizionario del cinema italiano. I film dal 1945 al 1959, vol.2, Gremese, Roma, 1991, p.352
- d.z., "Le prime del cinema", Il Resto del Carlino, 4 marzo 1956
- g.b.c., "Film nuovi", L'Avvenire d'Italia, Bologna, 3 marzo 1956
- GLOVES Gladis, "Lo svitato", Controluce, 25 marzo 1956
- GHELLI Nino, "Note sul cinema italiano. Non arte del 1956", Rivista del Cinematografo, a. XXIX, N. 12, dicembre 1956, pp. 10-11
- GOBETTI Paolo, "Un personaggio del nostro tempo: Lo svitato", L'Unità, 3 marzo 1956
- l.c., "Lo svitato", Il Globo, 6 marzo 1956
- LUALDI Aldo, "Lo svitato a Milano", Avanti!, 15 ottobre 1955
- m.c., "Sullo schermo", Il Secolo XIX, (Genova), 4 marzo 1956
- m.g., "Lo svitato", Avanti! (Roma), 4 marzo 1956
- MARINUCCI Vinicio, "Le prime del cinema, Lo svitato", Momento Sera, Roma, 3 marzo 1956
- MICCICHE' Lino, "Lo svitato", Cinema T.S., N. 163, 1 aprile 1956, pp. 115-16
- MOSCA, "Lo svitato", L'Informazione (Milano), 3 marzo 1956
- p.g.c., "Lo svitato", Il Popolo (Milano), 3 marzo 1956
- POPPI Roberto (a cura di), "Lizzani Carlo", in Dizionario del cinema italiano. I registi, Gremese, Roma, 1993, p.154
- RONDI Gian Luigi, "Lo svitato", Rivista del Cinematografo, a. XXIX, N. 4, aprile 1956, pp. 26-27
- SACCHI Franco, "Lo svitato", Al cinema col lapis, Mondadori, 1958
- SCOLARI Mario, "Carlo Lizzani lavora a Milano", Cinema T.S., N.156, 10 dicembre 1955, pp. 1006-08
- t.ci., "Lo svitato", Lavoro Nuovo (Genova), 4 marzo 1956
- TREVISANI Giuseppe, "Ridano a crepapelletta anche le persone intelligenti", L'Europeo, 16 ottobre 1955
- TERZI Corrado, "Lo svitato di Carlo Lizzani", Avanti!, 3 marzo 1956
- V(ittorio) B(onicelli), "Per bene di Dario Fo", Tempo, 5 dicembre 1955
- Vice, "Le prime del cinema", La provincia (Como), 4 marzo 1956
- CECHOV Anton, "Il vendicatore", in Novelle umoristiche, a cura di Salvo Mastellone, Milano, Mastellone Editore, 1951, pp.41-50
- FO Dario e MIDA Massimo, Lo svitato, soggetto ispirato al racconto "Il vendicatore" di Anton Cechov, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F. a Milano, nella cartella n.6, 1955
- FO Dario e MIDA Massimo, Lo svitato, soggetto cinematografico, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F. a Milano, nella cartella n.6, 1955
- FO Dario, FRASSINETI Augusto,

LIZZANI Carlo, MIDA Massimo, Lo svitato, trattamento cinematografico, dattiloscritto inedito, custodito presso l'archivio del C.T.R.F. a Milano, nella cartella n.6, 1955

### "SOUVENIR D'ITALIE"

- AA.VV. "Sovenir d'Italie" (segnalazioni cinematografiche), in Guida cinematografica 1934-62, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, vol.41, p.198
- ARISTARCO Guido, "Souvenir d'Italie", Cinema Nuovo, a. VI, n.107, 15 maggio 1957, pp.312-13
- BERUTTI Franco, "Souvenir d'Italie", Settimo giorno, 11 maggio 1957
- BONICELLI Vittorio, "Souvenir d'Italie", Tempo, 16 maggio 1957
- CHITI Roberto, POPPI Roberto (a cura di), "Souvenir d'Italie", in Dizionario del cinema italiano. I film dal 1945 al 1959, vol.2, Gremese, Roma, 1991, p.344
- COMPAGNONE Luigi, "Souvenir d'Italie", Il Borghese, 10 maggio 1957
- LANOCITA Arturo, "Souvenir d'Italie", Il Corriere della Sera, 25 aprile 1957
- MARALDI Antonio, "Scritture col cinema: Pietrangeli regista. Souvenir d'Italie", in Antonio Pietrangeli, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 43-48
- MAROTTA Giuseppe, "Souvenir d'Italie", L'Europeo, 28 aprile 1957
- MORANDINI Morando, "Souvenir d'Italie", La notte, 25 aprile 1957
- MORSIANI Alberto, "La personale completa di Antonio Pietrangeli. Souvenir d'Italie", Segnocinema, n.29, settembre 1987
- PESTAZZOLA Luigi, "Colonna sonora", Cinema Nuovo, a. VI, n. 107, 15 maggio 1957, p.316
- SPINAZZOLA Vittorio, Cinema e pubblico, Milano, Bompiani, 1974
- SERRA Claudio e ARISTARCO Guido, "Souvenir d'Italie", L'Europeo, 13 febbraio 1976
- PIETRANGELI Antonio, (FO Dario), AGE e SCARPELLI Furio, Souvenir d'Italie, sceneggiatura inedita, custodita al Centro S.Biagio di Cesena, datata 1956

### "NATA DI MARZO"

- (anonimo), "Il secondo film è la storia di Albertina", L'Eco del cinema e dello spettacolo, n.84, 15 novembre 1954
- (anonimo), "Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli", Bianco e Nero, n.5, maggio 1967
- (anonimo), "Notizie. Italia. Cosa fanno" (Note sul lavoro di Pietrangeli per il film Nata di Marzo), Cinema Nuovo, N. 112, 15 agosto 1957, p.66

- (anonimo), "Nata di marzo", Cinema Nuovo, N. 124, 1 febbraio 1958, p.95
- (anonimo), "Nata di marzo", Cinema Nuovo, N.127, 15 marzo 1958, p.185-86
- AA.VV. "Nata di marzo" (segnalazioni cinematografiche), in Guida cinematografica 1934-62, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, vol.43, p.135
- AA.VV., "Pietrangeli Antonio" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.625
- AA.VV., "Age" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.33
- AA.VV., "Scarpelli Furio" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.207
- AA.VV., "Scola Ettore" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.314
- AUTERA Leonardo, "Pietrangeli", in AA.VV., Venti anni di cinema italiano, Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, Roma, 1965
- CASTELLO Giulio Cesare, "Nata di marzo", Bianco e Nero, n.5, maggio 1958
- CHITI Roberto, POPPI Roberto (a cura di), "Nata di marzo", in Dizionario del cinema italiano. I film dal 1945 al 1959, vol.2, Gremese, Roma, 1991, p.246
- DAL FRA Lino, "Gli inquilini di Pietrangeli", Cinema Nuovo, n.37, 13 giugno 1954, p.342
- DETASSIS Piera, MASONI Tullio, VECCHI Paolo (a cura di), Il cinema di Antonio Pietrangeli, Venezia, Marsilio, 1987
- G.C., "Nata di marzo", Rivista del Cinematografo, a. XXXI, N. 5, maggio 1958, p. 175
- MARALDI Antonio, "Scritture col cinema: Pietrangeli regista. Nata di marzo", in Antonio Pietrangeli, Il castoro cinema, n.153, La Nuova Italia, Firenze, 1991, pp. 48-53
- MARTINI Stelio, "Tre domande a Pietrangeli", Cinema Nuovo, N.126, 1 marzo 1958, p.132
- PESTELLI Leo, "Nata di marzo", La Stampa, 1 marzo 1958
- POPPI Roberto (a cura di), "Pietrangeli Antonio", in Dizionario del cinema italiano. I registi, Gremese, Roma, 1993, p.203
- RINAUDO Fabio, "Primi piani. Antonio Pietrangeli", Rivista del cinematografo, N. 7-8, luglio-agosto, 1958, pp. 232-33
- RONDOLINO Gianni, "Nata di marzo", in Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1956-1965, Torino, Bolaffi, 1967
- TURRONI Giuseppe, "Nata di marzo" (recensione del film), Filmcritica, a. IX, N. 75, febbraio-marzo 1958, pp. 62-63
- VALMARANA Paolo, "Nata di marzo", Fiera del Cinema, 5 maggio 1960
- ZANELLI Dario, "Nata di marzo", Il Resto del Carlino, 1 marzo 1958

## SARAJEVO

- (anonimo), "Notizie. Italia. Cosa fanno" (Note sul lavoro di Pietrangeli per il film Nata di Marzo), Cinema Nuovo, N. 112, 15 agosto 1957, p.66
- RONDI Gian Luigi, "Notizie falshe", Notiziario dello spettacolo, 14 dicembre 1957

PIETRANGELI Antonio, PINELLI Tullio, FO Dario, PASOLINI Pier Paolo, Sarajevo, trattamento inedito, custodito presso il Centro S.Biagio a Cesena, senza data.

## "RASCEL FIFI"

- (anonimo), "Rascal fifi", Il Corriere della sera, 22 ottobre 1957
- (anonimo), "Week-end con gli ultracorpi di Anita Ekberg e Franca Rame", La Notte, 22 ottobre 1957
- (anonimo), "Ecco Frankick", Lancio, 26 ottobre 1957
- (anonimo), "Rascal fifi", Cinema Nuovo, N.117, 1 novembre 1957, p.234
- (anonimo), "Rascal fifi", Musica e Dischi, gennaio 1958
- (anonimo), "Rascal fifi", Il Corriere della sera, 19 gennaio 1958
- (anonimo), "Rascal fifi", Corriere di Sicilia, 19 gennaio 1958
- (anonimo), "Rascal fifi", La Provincia (Como), 19 gennaio 1958
- AA.VV. "Rascal fifi" (segnalazioni cinematografiche), in Guida cinematografica 1934-62, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, vol.XLII/19, p.203
- AA.VV., "Leoni Guido" in Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, p.983
- ALBERTAZZI A., "Rascal fifi", Intermezzo, n.19/20, 30 ottobre 1957
- CHITI Roberto, POPPI Roberto (a cura di), "Rascal fi-fi", in Dizionario del cinema italiano. I film dal 1945 al 1959, vol.2, Roma, Gremese, 1991, p.305
- grag., "Rascal fifi", Il Tirreno, (Livorno) 19 gennaio 1958
- PIBI, "Rascal fifi", La Gazzetta del Veneto (Padova), 20 gennaio 1958
- POPPI Roberto (a cura di), "Leoni Guido", in Dizionario del cinema italiano. I registi, Gremese, Roma, 1993, p.144
- VICE, "Rascal fifi", Il Corriere Lombardo, 26 ottobre 1957

## "CRONACHE DEL '22"

- AA.VV. "Cronache del '22" (segnalazioni cinematografiche), in Guida cinematografica 1934-62, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963, vol.52, p.40
- CROCIANI A., "Cronache del '22", Il Giorno, 4 settembre 1961

PECORARI Mario, POPPI Roberto (a cura di), "Cronache del '22", in Dizionario del cinema italiano. I film dal 1960 al 1969, vol.3, Roma, Gremese, 1992, p.71

**"GLI ARCANGELI NON GIOCANO AL FLIPPER"**

- (anonimo), "Gli arcangeli di Fo", Epoca 16 agosto 1959  
(anonimo), "Non tutti però giocano al flipper", La Notte, 17 agosto 1959  
(anonimo), "Burocrazia su misura", Espresso, 6 settembre 1959  
(anonimo), "Strane avventure di uno scombinato", Il Giorno, 12 settembre 1959  
(anonimo), "L'ultimo Fo", Vita, 1 ottobre 1959  
(anonimo), "Anche sullo schermo gli arcangeli di Fo?", Espresso, 21 ottobre 1959  
(anonimo), "Caldi consensi di pubblico a Dario Fo e alla sua commedia", Il Resto del Carlino (Bologna), 9 marzo 1960  
ag.sa., "Gli arcangeli non giocano al flipper", L'Unità, (Roma) 4 novembre 1959  
BRAGAGLIA Anton Giulio, "Arcangeli e spettri tra urla e lamenti", Lo Specchio, (Roma) 22 novembre 1959  
CALEB, "Successo di Dario Fo", Il Giornale del Popolo, (Bergamo) 6 marzo 1960  
CASTELLANI Leandro, (senza titolo), L'ordine civile, 15 dicembre 1959  
CATALANI Vittorio, "Palcoscenico", Vostre Novelle, 26 settembre 1959  
DE CHIARA Ghigo, "Gli arcangeli non giocano al flipper", L'avanti! (Roma), 4 novembre 1959  
e.p., "Gli arcangeli non giocano al flipper", Il Corriere della Sera, 12 settembre 1959  
f.b., "Gli arcangeli non giocano al flipper con Dario Fo, al teatro Carignano", Stampa, (Torino), 23 dicembre 1959  
f.vir., "Gli arcangeli non giocano al flipper", La voce repubblicana, 5 novembre 1959  
FANOLI Mario, "Un mite Rigoletto per la povera gente", Lombardo, 25 agosto 1959  
FRATEILI Arnaldo, "Gli arcangeli non giuocano al flipper", Paese Sera, 4 novembre 1959  
G. Ant., "Gli arcangeli non giocano al flipper", Il Messaggero, 4 novembre 1959  
G.B., "Caloroso successo della commedia di Fo Gli arcangeli non giocano a flipper", Il Gazzettino (Trieste), 17 marzo 1960  
G(iorgio) PROS(peri), "Gli arcangeli non giocano al flipper", Il Tempo, (Roma), 4 novembre 1959  
GIORGETTI Mario, "Non giocano al flipper gli arcangeli di Dario Fo", Carlino sera, 2 settembre 1959  
GIOVETTI Carlo A., "Era iscritto all'anagrafe come cane bracco", Il Giorno, 14 agosto 1959  
KEZICH Tullio, "Un Rigoletto dei poveri", Settimo Giorno, 24 settembre 1959  
M.F. "Gli spettacoli di Dario Fo aprono nuove vie al teatro", Il nuovo mondo, 30 settembre 1959

- MACCARIO Angelo, "Perché gli arcangeli non giocano al flipper", L'eco della Riviera (San Remo), 13 marzo 1960
- PALMIERI Ferdinando E., "Un'allegra serata con la commedia di Fo", La Notte, 12 settembre 1959
- PALMIERI Ferdinando E., "Gli arcangeli non convincono", Epoca, 27 settembre 1959
- PELLEGRINI Mario, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Giornale del mattino, (Lucca) 24 febbraio 1960
- PRIORE Aldo, "Ha l'aria dello Svitato", Piccolo Sera, (Trieste) 19 marzo 1960
- QUASIMODO Salvatore, "Gli arcangeli di Fo", Il Tempo, 29 settembre 1959
- R. Rad., "Gli arcangeli non giocano al flipper di Dario Fo al Valle", Il Giornale d'Italia, 4 novembre 1959
- REBORA Roberto, "La stagione si apre all'insegna del divertimento", Sipario, ottobre 1959, p.22
- RISPOLI Franco, "Arcangeli del flipper", Corrispondenza Socialista, 22 novembre 1959
- TALARICO Vincenzo, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Momento Sera (Roma), 4 novembre 1959
- VERGANI Orio, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Informazione, 12 settembre 1959
- Vice, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Avanti!, 12 settembre 1959
- Vice, "Gli arcangeli non giocano al flipper", Stampa sera (Torino), 22 dicembre 1959
- Vice, "Successo al Teatro Duse", L'Avvenire d'Italia, (Bologna) 27 febbraio 1960
- Vice, "Arcangeli e flipper", Il Piccolo (Trieste), 17 marzo 1960

---

**OPERE TEATRALI DI DARIO FO**  
(in ordine di pubblicazione o di rappresentazione)

- 1952 **Poer Nano**  
in Poer nano ed altre storie, con disegni di Jacopo Fo, Milano, Ottaviano, 1976
- 1953 **Il dito nell'occhio**,  
Teatro d'oggi, N.3, Anno II, Rivista mensile diretta da Vito Pandolfi, 1954
- 1954 **Sani da legare**,  
Sipario, Milano, Bompiani, dicembre, 1955
- 1957 **Ladri, manichini e donne nude**  
(comprende:  
L'uomo nudo e l'uomo in frak.  
Non tutti i ladri vengono per nuocere.  
Gli imbianchini non hanno ricordi.  
I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano.)

in Le commedie di Dario Fo, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984, (prima edizione Garzanti 1962 col titolo di Teatro comico)

1958 **Comica finale**

(comprende:

La Marcolfa.

I tre bravi.

Un morto da vendere.)

in Le commedie di Dario Fo, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984, (prima edizione Garzanti 1962 col titolo di Teatro comico)

1959 **Gli arcangeli non giocano al flipper**

in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, vol. I, 1974

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., Filmlexicon degli autori e delle opere, Roma, Edizioni Bianco e nero, 1958
- AA.VV., Filmlexicon degli autori e delle opere. Edizione aggiornata 1972-1991, Roma, Edizioni della ERI, 1992
- AA.VV., Segnalazioni cinematografiche, a cura del Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963
- AA.VV., Guida cinematografica 1934-1962, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1963
- AA.VV., L'avventura del cabaret, a cura di Roberto Mazzucco, Cosenza, Lerici, 1976
- AA.VV., Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi: 1890 - 1970, a cura di Stefano De Matteis, Martina Lombardi e Marilena Somarè, con una prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1980
- AA.VV., Le masque du rire au théâtre, Paris, CNRS, 1985
- AA.VV., Lessico zavattiniano, a cura di Guglielmo MONETTI, Venezia, Marsilio, 1992
- AA.VV. Tv titoli. Intrattenimento leggero 1954-1992, a cura della RAI, Divisione affari generali documentazione e studi, Edizioni RAI, 1993
- BERGSON Henri, Il riso. Saggio sul significato del comico, ("Revue de Paris", 1899), Roma-Bari, Laterza, 1991
- BORGNA Gianni, Storia della canzone italiana, Milano-Cles (TN), Mondadori, 1992
- BRUNETTA Gian Piero, Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959, Vol.3, Roma, Editori Riuniti, 1982
- CAMPARI Roberto, Hollywood - Cinecittà. Il racconto che cambia, Milano, Feltrinelli, 1980
- CELATI Gianni, Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura, Torino, Einaudi, 1975
- CHITI Roberto e POPPI Roberto, Dizionario del cinema italiano dal 1945 al 1959, vol.2, Roma, Gremese, 1991
- CREMONINI Giorgio, Charlie Chaplin, Firenze, Il castoro cinema, La Nuova Italia, 1977
- D'AMICO Masolino, La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975, Milano, Mondadori, 1985
- DE MARINIS Marco (a cura di ), Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento, Firenze, La Casa Usher, 1980
- DE MARINIS Marco, Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo, Milano, Bompiani, 1982
- DE MARINIS Marco, Mimo e teatro del Novecento, Firenze, La Casa Usher, 1993
- DETASSI Piera, MASONI Tullio e VECCHI Paolo, (a cura di) Il cinema di Antonio Pietrangeli, Venezia, Marsilio, 1987
- DI GIAMMATTEO Fernaldo, "I film comici italiani" in AA.VV., Materiali sul cinema italiano degli anni '50, a cura di Adriano APRA', Vol. I e II, N. 74 e 74 bis, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, 3 - 10 giugno 1978, pp. 69-71

- DI GIAMMATTEO Fernaldo, Dizionario del cinema italiano, Roma-Bologna, Editori Riuniti, 1995
- FALDINI Franca e FOFI Goffredo, (a cura di) L'avventurosa storia del cinema italiano 1945-1959, Milano, Feltrinelli, 1979
- FALDINI Franca e FOFI Goffredo, (a cura di) L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969, Milano, Feltrinelli, 1981
- FERRONI Giulio Il comico nelle teorie contemporanee, Roma, Bulzoni, 1974
- FOFI Goffredo, MORANDINI Morando, VOLPI Gianni, Storia del cinema. Dal neorealismo alla fine della guerra fredda, Milano, Garzanti, 1988, vol.2
- FRASSINETI Augusto, Misteri dei ministeri, Modena, Guanda, 1952
- GABREE John, Gangsters, (Pyramid Communications, 1973), Milano Libri Edizioni, 1976
- GREIMAS A.J. e COURTES J., Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio, (Librairie Hachette, 1979) a cura di Paolo Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986
- LIZZANI Carlo, Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta, Roma, Editori Riuniti, 1982
- MARALDI Antonio, Antonio Pietrangeli, Il castoro cinema, n.153, Firenze, La Nuova Italia, 1991
- MELDOLESI Claudio, Fondamenti del teatro italiano, Sansoni, 1984
- MICCICHE' Lino, Il cinema italiano degli anni sessanta, Padova-Venezia, Marsilio, 1975
- MORANDINI Morando, "Il cinema italiano dal neorealismo all'alienazione (1945-1955)" in AA.VV., Bianconero, rosso e verde. Immagini del cinema italiano 1910-1980, a cura di Davide TURCONI e Antonio SACCHI, Milano, La casa Usher, 1983, pp.85-98
- NEPOTI Roberto, Jacques Tati, Il castoro cinema, Firenze, La Nuova Italia, 1978
- PIETRANGELI Antonio, "Perché il dialetto" in AA.VV., Materiali sul cinema italiano degli anni '50, a cura di Adriano APRA', Vol. I e II, N. 74 e 74 bis, XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, 3 - 10 giugno 1978, pp. 62-65
- POPPI Roberto e PECORARI Mario, Dizionario del cinema italiano. I film dal 1960 al 1969, Roma, Gremese, 1992
- QUADRI Franco, "Nota introduttiva", in Le commedie di Dario Fo, vol. I, Torino, Einaudi, 1974, pp.V-XIV
- TAVIANI Ferdinando, Uomini di scena, uomini di libro, Bologna, Il Mulino, 1995
- TEDESCHI Alberto, "Prefazione", in SPILLANE Mickey, Ti uccierò. Tragica notte. Il colpo gobbo, Milano, Il club degli editori, 1973
- TINAZZI Giorgio (a cura di), Il cinema italiano degli anni '50, Vicenza-Venezia, Marsilio, 1979,
- UBERSFELD Anne, Theatricalon. Leggere il teatro, Roma, La Goliardica, 1984
- ZAVATTINI Cesare, Totò il buono, Milano, Bompiani, 1943