
I.U.L.M.
CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Anno accademico 1996/1997

ROBERTO C. PROVENZANO

Fra teatro e politica:
DARIO FO



COOPERATIVA LIBRARIA I.U.L.M

I.U.L.M.
CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Anno accademico 1996/1997

ROBERTO C. PROVENZANO

Fra teatro e politica:
DARIO FO

Caro Dario
Complimenti, sei grandissimo.

Come vedi anche nell'Università di
Carlo Bo c'è qualche scheggia impazzita
che si ricorda di te.

grazie
Roberto 8375 229
0338-5044440

**Questa dispensa, curata dalla Cooperativa Libreria I.U.L.M.,
Via Filippo da Liscate 1.2 - Milano,
esce pro-manuscripto ad esclusiva circolazione interna
per gli studenti del corso di
Storia del teatro e dello spettacolo dello I.U.L.M.**

Milano, maggio 1997

INDICE

<i>Premessa</i>	I
<i>Tavola cronologica</i>	V

CAPITOLO I

Infanzia, giovinezza e prime esperienze di un teatrante diverso	1
<i>Il dito nell'occhio</i>	8
<i>Sani da slegare</i>	13
<i>Lo svitato</i>	15

CAPITOLO II

Impara l'arte (borghese) e...	29
<i>Chi ruba un piede è fortunato in amore</i> (1961)	41
Canzonissima	43
<i>Isabella, tre caravelle e un cacciaballe</i>	44
<i>Settimo, ruba un po' meno</i> (1964)	52
<i>La colpa è sempre del diavolo</i> (1965)	59
<i>Ci ragiono e canto</i> (1966)	61
<i>La signora è da buttare</i>	62

CAPITOLO III

Il teatro militante	65
<i>Mistero buffo, ovvero il teatro medievale come attualità</i>	71
Il teatro cronaca	79

ALLEGATI

allegato 1 – (da Meldolesi C., <i>Su un comico in rivolta. Dario Fo. Il bufalo. Il bambino</i>) Dario Fo, <i>Intellettuali e cultura</i>	1-5
allegato 2 – (da Straniero M., <i>Giullari & Fo</i>): <i>Retroscena di una giullarata</i>	1-10
<i>Mistero bluff?</i>	11-25
<i>Comica finale: come Fo racconta la storia</i>	26-31
allegato 3 – (da Binni L., <i>Attento te! Il teatro politico di Dario Fo</i>) 1970-74. <i>Il collettivo teatrale e la Comune</i>	1-32
allegato 4 – (da Hirst David L., <i>Dario Fo and Franca Rame</i>) <i>Farce and Satire</i>	1-22
allegato 5 – (da Puppa P., <i>Il teatro di Dario Fo</i>) <i>Per una lettura complessiva: Fo e il suo pubblico</i>	1-19

Bibliografia essenziale

Premessa

Dario Fo è un personaggio che mette paura.¹

E' difficile parlare di Fo, (...) perché il suo teatro è una realtà sempre in movimento, trasparente rispetto alla scena reale, ricevendo dal dibattito e dallo scontro politico via via emergenti una continua contaminazione e stimoli incessanti a mutare collocazioni e alleanze. I suoi "gesti", programmaticamente "sporchi" provocano (...) adesioni viscerali e rigetti iconoclasti di natura ideologica.²

Il teatro di Dario Fo è diventato con gli anni una presenza politica tanto ovvia e costante da porsi come elemento di contraddizione nell'ambito stesso della "nuova sinistra", e da impegnare il giudizio critico su una moltitudine di piani - etico, letterario, storico, militante, politico - di difficile sintesi.³

Le tre citazioni riportate in epigrafe - tutte tratte dal primo capoverso dei testi citati - non sono un semplice omaggio all'importanza del personaggio, com'è spesso d'uso in questi casi, ma intendono mettere immediatamente in grande evidenza e rilievo la prudenza con cui critici e storici si sono accostati a Fo e al suo teatro. Prudenza, per le difficoltà che il discorso comporta e per la paura di essere fraintesi sui motivi per cui se ne vuole parlare, rischiando, di conseguenza, di suscitare reazioni opposte e divergenti: di grande solidarietà o di aperta ostilità.

Paura e apprensione - che determinano la necessità di una doverosa prudenza - sono anche le emozioni che prova lo scrivente nel proporre questo corso perché, anche se sono mutate le condizioni socio-politiche della nostra società, nella politica e nella società italiane continua ad essere viva e forte una contrapposizione dialettica che, spesso, solo per convenzione o per celia si dice che non sia più di natura ideologica. I timori che si possa pensare che si intenda parlare di Dario Fo come fatto culturale e non per un discorso propagandistico di parte aumentano peraltro quando, come in questo caso, ci si deve rivolgere ad una platea indifferenziata nelle più o meno paludate aule di una università, in un luogo cioè in cui tutte le idee

¹ Cappa M. e Nepoti R., *Dario Fo*, Gremese, Roma, 1982, p. 7. (il corsivo è nostro)

² Puppa P., *Il teatro di Dario Fo*, Marsilio, Venezia, 1978, p.9. (il corsivo è nostro)

³ Straniero M., *Giullari & Fo*, Lato Side, Roma, 1978, p. 5. (il corsivo è nostro)

debbono necessariamente avere motivo e modo di espressione e dove nessuna idea poilitica dovrebbe essere propagandata come più valevole di altre.

Il modo migliore per esorcizzare tale paura è allora confessarla apertamente e assicurare che si è assolutamente lontani da intenzioni di parte. Ma è possibile non prendere posizione di parte parlando di Dario Fo e del suo teatro? E' possibile cioè parlare in termini distaccati e oggettivi e senza "fare" politica di un teatro talmente politico, nella sua ultima fase, da autodefinirsi "militante" (cioè che sta da una ben precisa ed identificata parte politica)? E' possibile parlarne in termini "oggettivi" in un'epoca come la nostra che ha scoperto che l'oggettività non esiste? E' possibile parlare, senza preconcetti o prese di posizione aprioristiche, di un "teatro che era politica attiva", in un'epoca come la nostra in cui - come e più di sempre - "la politica è un teatro" con scenari, soggetti, parti e personaggi prefissati, senza rimanere invischiati in una contrapposizione ideologica riferita all'oggi? L'unica risposta coscientemente possibile è che è indubbiamente arduo!

E allora, considerate le difficoltà dovute alla molteplicità dei piani di analisi, considerato l'alto rischio di creare nell'auditorio studentesco una forte contrapposizione di posizioni e considerato che la "trasparenza rispetto al reale" del teatro militante di Fo degli anni '70, cioè il suo diretto rapporto con la cronaca⁴ non può più esistere in quanto la cronaca riferita in quegli spettacoli è diventata ormai storia e quindi quel teatro, quegli spettacoli, potrebbero non avere più senso; **perché rischiare e parlare di Dario Fo?**

Innanzitutto, perché passati oltre 20 anni dai momenti di massima acutizzazione politica del suo teatro militante, grazie appunto alla distanza temporale, da un lato è più facile guardare ai testi di Fo con distacco emotivo; dall'altro perché nello studioso e nell'amante del teatro nascono il desiderio, l'interesse e la curiosità di rileggere quei testi per verificare se contengano qualche valore artistico che vada oltre il didascalismo cronachistico dell'epoca in cui furono scritti.

In secondo luogo, perché il suo teatro ha avuto sempre e comunque un grande successo di pubblico che merita di essere indagato nelle sue ragioni e motivazioni, in particolare per quanto riguarda il suo teatro degli anni '50-'60 quando egli non si rivolgeva ad un pubblico idealmente e politicamente selezionato. Un teatro, quello dei suoi inizi e della prima maturità, che è comunque un importante capitolo della storia del teatro italiano in quanto è un teatro innovativo con innesti di surrealismo che in qualche modo lo apparentano (o meglio lo mettono in parallelo) al teatro dell'assurdo e perché programmaticamente recupera la lezione del teatro dell'arte e riesce a nobilitare l'uso della farsa, cioè di un genere solitamente ritenuto deterioro e reputato di scarso rilievo artistico.

⁴ Fo ha in più occasioni ammesso il condizionamento e la dipendenza del suo teatro dalla cronaca. Vedi ad esempio l'intervista da lui rilasciata a "Playboy" nel dicembre 1974.

In terzo luogo perché Dario Fo è il nostro autore vivente più rappresentato all'estero, cioè in un luogo (o meglio luoghi) non solo temporalmente ma anche geograficamente e culturalmente diverso/i dall'Italia. Il che supporta immediatamente l'ipotesi succitata che quei testi abbiano valore non solo se e in quanto legati alla cronaca politica dell'epoca.

Infine, perché Fo è un esempio unico di autore-attore-regista che è anche scenografo, disegnatore di costumi e autore di canzoni; con una cifra stilistica precisa e immediatamente identificabile in ognuna di queste espressioni artistiche e perché le sue capacità attoriali, la sua grandezza istrionica gli conferiscono un fascino ed un carisma che può permettere, anche a chi non può assolutamente condividere le sue idee e le sue posizioni politiche, di apprezzarlo comunque nelle sue qualità di artista-performer.

Se, quindi, non mancano le ragioni per parlare di Dario Fo e del suo teatro anche in un'aula universitaria, rimane il problema di come parlarne evitando l'insorgere di forti e contrastanti reazioni emotive. Se l'oggettività non esiste e si vuole d'altronde evitare la partigianeria si dovrà, innanzitutto, puntare più a rilevare la qualità teatrale delle sue messe in scena molto più che o prima che i contenuti. Cifra teatrale che è rilevabile sia dalla visione diretta degli spettacoli registrati e oggi disponibili, sia dalla semplice lettura dei testi che sono infarciti di indicazioni mimiche e di movimenti di scena. Indicazioni, il cui contenuto scenico (cioè la descrizione precisa e puntigliosa dell'azione che gli attori debbono agire) oltre ad essere quantitativamente elevata è qualitativamente indipendente dal contenuto del discorso verbale. Nelle sue messe in scena infatti l'azione mimica, pur essendo esattamente prevista e descritta, assume l'apparenza di una improvvisazione comico-farsesca a se stante - come nella più pura commedia dell'arte - e potrebbe tranquillamente funzionare scenicamente anche in una storia e in un contenuto affatto diversi.

Inoltre, si potrà analizzare il particolare tipo di rapporto che il suo "fare" teatrale istituisce con il pubblico; cioè definire le modalità in cui tende a selezionarlo e stabilire la qualità degli effetti (e degli "affetti") che esso produce sul pubblico stesso e confrontare poi questi effetti con quelli da altre forme e "modi" di teatro politico (ad esempio il teatro dialettico di Brecht).

In ogni caso, quando il riferimento storico-politico risulterà comunque ineludibile e ineliminabile (e sarà più che sovente), si specificherà di volta in volta il punto di vista - cioè i convincimenti ideali e culturali - da cui la presa di posizione politica di Fo origina, in modo che ognuno possa, individualmente e personalmente, confrontare il suo punto di vista con il proprio.

Avvertenza sul ruolo, la funzione e l'uso di questa dispensa scolastica.

La presente dispensa non si propone come un'indagine o una rilettura globale del teatro di Fo, bensì come una semplice guida, o meglio come una "traccia", un'indicazione di percorso. La sua redazione non è stata infatti imposta dalla sfiducia

nei testi storico-critici esistenti, bensì dalla loro totale indisponibilità sul mercato. Per un discorso su Fo più completo (sia dal punto di vista biografico che critico), gli studenti sono pertanto invitati ad approfondire i punti e gli argomenti di loro maggiore interesse cercando di reperire nelle biblioteche qualcuno dei testi indicati nella bibliografia.

Stante, come detto, che il teatro di Fo si evolve e si sviluppa con riferimento all'attualità del momento in cui viene prodotto, la contestualizzazione storico-culturale di ognuna delle opere risulta di primaria importanza al fine della comprensione dell'opera; per questo, considerando che non è possibile riferire con ampiezza di tutti gli eventi storici della nostra storia più recente, per permettere un inquadramento storico-politico-culturale di ognuno dei momenti dello sviluppo della vita/carriera di Fo (e della Rame), si fanno precedere gli appunti, le brevi note critiche e le riproposizioni antologiche di cui questa dispensa si compone, da una tavola sinottica suddivisa in tre colonne parallele riportanti, rispettivamente e cronologicamente gli eventi privati e pubblici dell'autore-attore, gli eventi culturali (teatrali e cinematografici principalmente) e i più rilevanti fatti e avvenimenti politici e sociali.

Per dare un quadro più realistico delle reazioni controverse che il teatro di Fo suscitava; per quanto concerne il suo periodo di attività politico teatrale più militante si è preferito lasciare la parola a critici e storici che si sono espressi in periodi quasi contemporanei alla messa in scena di quegli spettacoli. Il primo ad essere ospitato nell'antologia di riproposizioni critiche è, ovviamente, Dario Fo con un breve intervento su quello che a suo avviso doveva essere il ruolo dell'intellettuale in quella particolare contingenza sociopolitica.

Seguono un colto intervento su *Mistero Buffo* di Michele Straniero, uno fra i più critici osservatori del suo teatro, anche se non apertamente un detrattore e, per converso, un saggio di Lanfranco Binni sul primo periodo "eroico" de "La Comune". Avendo vissuto in prima persona quel periodo, Binni è certamente fra i più qualificati per darne una visione "dall'interno".

Per presentare anche un punto di vista "neutrale" ed a titolo di testimonianza del tipo di accoglienza del teatro di Fo all'estero; il quarto inserto è un estratto di un saggio del critico inglese David H. Hirst. Considerate le (supposte) capacità linguistiche degli studenti cui la dispensa è rivolta, si è creduto più opportuno presentare questo estratto nella redazione originale piuttosto che in traduzione.

Infine, un saggio di Paolo Pappa sul rapporto fra il teatro di Fo ed il (suo) pubblico. Nel testo dell'autore esso costituisce l'introduzione al suo discorso storico-critico, ma viene qui riproposto come intervento conclusivo in considerazione del fatto che Pappa si rivolgeva a lettori contemporanei che conoscevano gli spettacoli di Fo per averli visti a teatro, mentre qui ci si rivolge a studenti che per poter comprendere il suo discorso hanno la ovvia necessità di essere prima introdotti alle singole opere.

(Roberto Provenzano)

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
1925			Il 3 gennaio Mussolini, con un discorso alla nazione, instaura di fatto la dittatura fascista.
1926	Nasce a Sangiano (o S. Giano) in provincia di Varese. Padre. Felice, ferroviere; madre casalinga, Pina Rota, nonno materno contadino e due fratelli minori: Fulvio e Bianca		
1927	↓		Il governo fascista chiude i <i>tabarin</i>
1928	↓	In Germania Bertol Brecht mette in scena <i>L'opera da tre soldi</i> .	Uno speciale tribunale fascista condanna Gramsci e tutti gli altri dirigenti del Partito comunista a lunghi periodi di reclusione.
	↓	Dalla fantasia di W. Disney, nasce Mickey Mouse.	
	↓		
	↓		
	↓		
1931	i quali mette in scena piccoli soggetti molto fantasiosi e immaginifici da lui stesso elaborati	La legge di censura fascista stabilisce che i copioni da rappresentare devono essere sottoposti alla approvazione del Ministero dell'Interno	
↓			
↓			
↓			
1935		Inizia il regime delle sovvenzioni statali al teatro	
↓			
↓			
1936		Viene pubblicata l'enciclica di Pio IX "Vigilanti Cura" sul cinema.	In Francia il <i>Front Populaire</i> vince le elezioni;
↓		Morte di Pirandello.	In Spagna scoppia la guerra civile;
↓		Vengono istituiti Cinecittà e il CSC (Centro Sperimentale Cinematografico).	L'Italia conquista l'Etiopia e Mussolini proclama l'Impero.
1937			
↓			
↓			
1938		In Germania va in scena <i>Terror e miseria del Terzo Reich</i> di Brecht.	Hitler occupa l'Austria e poi entra in Cecoslovacchia. Nasce l'asse Roma-Berlino. Viene pubblicata la "Carta della razza"; la Libia diventa parte del territorio nazionale italiano.
		A Venezia invece <i>La nave</i> di d'Annunzio con la regia di Guido Salvini.	
1939		Brecht presenta <i>Vita di Galileo</i> e <i>Madre Coraggio</i>	Viene annessa la Cirenaica. Muore Pio XI e viene eletto Papa il cardinale Pacelli con il nome di Pio XII. Fine della guerra civile spagnola con la vittoria dei franchisti. L'Italia invade l'Albania - di cui il Re accetta la corona - poi firma un patto d'acciaio con la Germania. La Germania invade la Polonia. Francia e Inghilterra alleate dichiarano guerra a Germania.
1940		Brecht: <i>Il signor Puntila e il suo servo Matti</i> ; In Italia: <i>Non ti pago</i> di Eduardo De Filippo.	La Germania invade il Belgio e la Francia e inizia a bombardare l'Inghilterra. Accordi di non belligeranza russo-germanici. Mussolini dichiara guerra a Francia e Inghilterra. Italiani e tedeschi invadono la Jugoslavia e la Grecia.

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
1941 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓		Brecht: <i>L'anima buona di Sezuan</i>	L'Italia dichiara guerra alla Russia e truppe tedesche invadono la Russia: assedio di Stalingrado; i giapponesi attaccano Pearl Harbor; Italia e Germania dichiarano guerra agli Stati Uniti. Le truppe inglesi penetrano in Libia, gli italiani capitolano. La flotta inglese batte gli italiani al largo delle coste greche.
1942			
1943		Brecht: <i>Schweyk nella seconda guerra mondiale</i> Sugli schermi breve apparizione di <i>Ossessione</i> di L. Visconti, che però viene presto ritirato e riedito alla fine della guerra. Viene pubblicato il manifesto <i>Per un teatro del popolo</i>	Il 25 luglio con l'arresto di Mussolini cade il fascismo. L'8 settembre l'Italia firma un armistizio con gli alleati. Nascono i gruppi partigiani e scoppia la guerra civile.
1944			Gli americani sbarcano in Sicilia e le truppe alleate fra Nettuno e Anzio. Il 4 giugno Roma viene liberata. Scioperi in Italia settentrionale.
1945	Dopo la guerra Fo si trasferisce a Milano, si iscrive all'Accademia di Brera, dove studia scenografia, e alla Facoltà di Architettura che frequenterà fino a sette esami dalla laurea.	Brecht: <i>Il cerchio di gesso del Caucaso</i> . In Italia: <i>Napoli milionaria</i> di Eduardo De Filippo e <i>L'albergo dei poveri</i> di Gorkij con la regia di Strehler. Nasce il neorealismo. In letteratura con <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> di C. Levi, <i>Kaputt</i> di C. Malaparte, <i>Uomini e no</i> di E. Vittorini, ecc.; al cinema con <i>Roma città aperta</i> .	Il 29 aprile le truppe tedesche in Italia capitolano. Vengono sganciate bombe atomiche a Hiroshima e Nagasaki. Resa del Giappone e fine della guerra con la vittoria degli alleati. Conferenza di Yalta. Con un referendum, il 2 giugno, nasce la Repubblica. Muore Roosevelt e gli succede Harry Truman.
1946	L'interesse principale di Fo in questo periodo è la pittura e nell'ambiente di Brera si fa molti amici con i quali - per movimentare ancor più il già stimolante tessuto culturale cittadino e per sferzare il pesante perbenismo - organizza delle grandi burle, quali ad esempio un falso arrivo di Picasso a Milano. Contemporaneamente è però un gran divoratore di teatro ed è sempre presente a tutti gli spettacoli in città.	Sulle scene: <i>La guerra spiegata ai poveri</i> di Ennio Flaiano e <i>Questi fantasmi</i> e <i>Filumena Marturano</i> di Eduardo De Filippo. Sugli schermi: <i>Paisà</i> di Rossellini, <i>Sciucchià</i> del duo De Sica Zavattini, che vince il premio Oscar quale miglior film straniero e, inoltre, <i>Germania anno zero</i> di Rossellini.	Un discorso di Churchill dà inizio alla «guerra fredda». Abdicazione di V. Emanuele (maggio). Viene indetto un Referendum in seguito al quale nasce la Repubblica (2 giugno). Viene eletta la Costituente; De Nicola è il provvisorio Presidente della Repubblica mentre Alcide De Gasperi è Primo ministro nel primo governo di coalizione.
1947		In maggio si inaugura l'attività del Piccolo Teatro di Milano e in luglio vi trionfa già la prima edizione dell' <i>Arlecchino servitore di due padroni</i> .	Piano Marshall per la ricostruzione economica. Il partito socialista si scinde in due. Il quarto Governo De Gasperi nasce senza più socialisti e comunisti. All'Est nasce il Kominform.

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
1948	Nel 1948, a Luino, mette in scena una sua grottesca pièce: <i>La tresca ci divide</i> , storia di una mucca contesa fra due paesi confinanti, che è in effetti una presa in giro delle elezioni.	La legge Andreotti sul teatro inaugura la stagione dei finanziamenti a pioggia. Sulle scene: <i>Le voci di dentro</i> di Eduardo De Filippo e <i>Marito e moglie</i> di Betti. Sugli schermi: <i>La terra trema</i> di Visconti e <i>Ladri di biciclette</i> , secondo Oscar per De Sica e Zavattini.	Attentato contro Togliatti. Assassinio di Gandhi. Luigi Einaudi viene eletto Presidente della Repubblica. Inizia la guerra fra arabi e israeliani.
1949		Sulle scene, trionfo di <i>Corruzione al Palazzo di Giustizia</i> di Betti e al Piccolo Teatro prima edizione dei <i>Giganti della montagna</i> di Pirandello con regia di Strehler.	
1950	Grazie a Franco Parenti - all'epoca già attore ben noto - debutta in spettacoli di piazza nella provincia lombarda, come monologhista cioè come narratore di storielle fantastiche e parodistiche, di sapore goliardico, da lui stesso scritte e che era solito raccontare agli amici e ai colleghi di Brera. Racconti che sono per lo più demitizzazioni di episodi mitologici, biblici e storici come l'episodio di Caino e Abele in cui Caino si lamenta di essere la vittima di Abele, che è il favorito di Dio, narrati con uno stile molto affine a quello dei fabulatori della sua terra di origine.	In Francia E. Ionesco presenta <i>La cantatrice calva</i> . Sugli schermi: <i>Il cammino della speranza</i> di Germi e <i>Cronaca di un amore</i> del debuttante Michelangelo Antonioni. Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri creano la compagnia dei «Gobbi»	Sesto Governo De Gasperi. Viene istituita la Cassa per il Mezzogiorno. Accordo Cina-URSS. Harry Truman autorizza la fabbricazione della bomba H. Inizia la guerra di Corea. Il Congresso USA approva l'International Security che, consentendo l'arresto dei comunisti, darà l'avvio al maccartismo e alle "black list" di Hollywood.
1951	Nell'estate del 1951, partecipa alla rivista <i>Sette giorni a Milano</i> , con le sorelle Nava, all'epoca alquanto famose e si fida con Franca Rame, conosciuta pochi mesi prima, che partecipa allo spettacolo.	A Genova viene fondato il Teatro d'Arte. Nei cinema: <i>Miracolo a Milano</i> di De Sica e Zavattini, <i>Achtung! Banditi!</i> di Lizzani.	Nasce la Comunità Europea. In Inghilterra sale al trono Elisabetta II.
1952	Parenti lo introduce alla Radio dove - per diciotto settimane - recita i monologhi del "Poer nano", cioè ancora demitizzazioni parodistiche di episodi e personaggi leggendari o da romanzo, comunque ben noti nella cultura popolare. Interrotto il rapporto con la radio per probabili motivi di censura, gli stessi racconti vengono presentati al teatro Odeon di Milano. Insieme a Franco Parenti e Giustino Durano allestisce lo spettacolo di rivista <i>Cocoricò</i> che ottiene un buon successo.	Esce <i>Umberto D.</i> ancora di De Sica e Zavattini. Non mancano gli apprezzamenti critici, ma la grande stagione del neorealismo puro sembra già volgere verso la fine.	
1953	<i>Il dito nell'occhio</i> , spettacolo di rivista (poi definita antirivista) satirica. Prima al Piccolo Teatro di Milano. 113 repliche, poi <i>tournee</i> di gran successo in Italia.	Viene istituito il Ministero del Turismo e dello Spettacolo che non modifica il regime di sovvenzioni. Nasce la «Compagnia dei Giovani» (De Lullo, Valli, Falk, Guarnieri). In Francia S. Beckett presenta <i>Aspettando Godot</i> . Con <i>Niagara</i> di H. Hataway esplode in tutto il mondo un nuovo modello di <i>sexy-symbol</i> : Marilyn Monroe.	In Russia muore Stalin e viene eletto Nikita Kruscev. In USA, i coniugi Rosenberg sono accusati di spionaggio a favore dell'Unione Sovietica e vengono condannati a morte.

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
1954	<i>Sani da legare</i> . Seconda antirivista. Prima e 140 repliche al Piccolo Teatro, poi <i>tournee</i> . La satira è molto più pungente e la risposta critica è meno positiva. Problemi con la censura.	Lizzani adatta per lo schermo <i>Cronache di poveri amanti</i> di Vasco Pratolini, Luchino Visconti inventa il realismo all'italiana con <i>Senso</i> mentre Fellini vince il suo primo Oscar con <i>La strada</i> .	Iniziano le trasmissioni regolari della neonata televisione italiana.
1955	Fo tenta la carta del cinema e per tre anni si trasferisce a Roma. Insieme a Lizzani scrive il soggetto di <i>Lo svitato</i> che poi interpreta insieme a Franca Rame.	Strepitoso successo di <i>Lascia o raddoppia</i> , programma televisivo condotto da Mike Bongiorno, che costringe molte sale cinematografiche a dotarsi di televisore, ma è l'anno record per il cinema con 819 milioni di biglietti venduti.	La FIAT presenta la 600, l'utilitaria che motorizza l'Italia.
↓	Nonostante l'insuccesso del film, Fo rimane comunque a Roma a lavorare come sceneggiatore "negro" (cioè senza <i>credit</i> nei titoli dei film) stipendiato dalla Ponti-De Laurentis e collabora con Age, Scarpelli, Mida, Pinelli e altri per film quali: <i>Souvenir d'Italie</i> (Antonio Pietrangeli, 1957); <i>Rascel fifi</i> (Guido Leoni, 1957) o il ben più qualificante <i>Nata di Marzo</i> (Pietrangeli, 1958).	Buongiorno, che costringe a dotarsi di televisore, ma è l'anno record per il cinema con 819 milioni di biglietti venduti.	Il 14 dicembre l'Italia viene ammessa all'O.N.U.
↓		Con <i>Poveri ma belli</i> di Dino Risi nasce il "neorealismo rosa"	Al XX Congresso del partito comunista sovietico vengono denunciati gli efferati crimini di Stalin.
↓			Un'insurrezione in Ungheria viene repressa nel sangue dai carri armati sovietici.
↓			Nasser nazionalizza il canale di Suez e intervengono le truppe anglo-francesi.
↓			
↓			
↓			
↓			
↓			
↓			
1957	Dario Fo e Franca Rame formano la loro prima compagnia.	In televisione, a febbraio iniziano le trasmissioni di <i>Carosello</i> , breve programma di pubblicità che arriverà ad avere fino a 20 milioni di telespettatori. Con <i>Le notti di Cabiria</i> Fellini vince un secondo Oscar	Il 25 marzo a Roma si firmano gli accordi che decretano la nascita del Mercato Comune Europeo.
↓			
↓			
↓			
↓			
↓			
↓			
1958	A Milano, mette in scena <i>Ladri, manichini e donne nude</i> , uno spettacolo collage composto da tre atti unici da lui scritti (<i>Non tutti i ladri vengono per nuocere</i> , <i>Gli imbianchini non hanno ricordi</i> , <i>L'uomo nudo e l'uomo in frac</i>) cui affianca una classica <i>pochade</i> geometrica di Feydeau (<i>Non andartene in giro tutta nuda</i>), successivamente sostituita da un altro atto unico da lui scritto (<i>I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano</i>). Incoraggiato dal successo ottenuto, nello stesso anno mette in scena <i>Comica finale</i> . Anche questo un collage di farse che Fo desume dai canovacci della famiglia Rame (la compagnia di teatro itinerante dei genitori di Franca). Lo spettacolo è costituito da quattro diverse farse (<i>Quando sarai povero sarai Re</i> , <i>La Marcolfa</i> , <i>I tre bravi</i> , <i>Un morto da vendere</i>).		In ottobre muore Pio XII e, con molta sorpresa, dopo un lunghissimo conclave, viene eletto il cardinale Roncalli (patriarca di Venezia, ma lombardo di nascita) con il nome di Giovanni XXIII.
1959	Scriva e mette in scena la sua prima commedia: <i>Gli arcangeli non giocano a Flipper</i>	Eduardo De Filippo presenta <i>Sabato, Domenica e Lunedì</i> . Sugli schermi, fra gli altri, <i>Il</i>	

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
		<i>generale della Rovere</i> di Rossellini, <i>La grande guerra</i> di Monicelli, <i>Europa di notte</i> di Blasetti, <i>Un maledetto imbroglio</i> di Germi.	
1960	<i>Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri</i>	Sulle scene: <i>Un marziano a Roma</i> di Flaiano. Sugli schermi: <i>La dolce vita</i> , di Fellini, <i>L'avventura</i> di Antonioni, <i>La ciociara</i> di De Sica che frutterà un Oscar alla Loren, <i>Rocco e i suoi fratelli</i> di Visconti, ecc.	Viene eletto il governo Tambroni con l'appoggio del MSI, ma manifestazioni di piazza in tutta Italia ne decretano la veloce caduta. John F. Kennedy viene eletto Presidente degli Stati Uniti.
1961	<i>Chi ruba un piede e fortunato in amore.</i>	Sugli schermi: <i>Accattone</i> di Pasolini, <i>Il federale</i> di Salce, <i>Banditi a Orgosolo</i> di De Seta, <i>La notte</i> di Antonioni, <i>Il posto</i> di Olmi, <i>Una vita difficile</i> di Dino Risi, ecc. A teatro, debutto di Carmelo Bene.	L'astronauta russo Yuri Gagarin compie il primo volo umano nello spazio. La televisione si potenzia con un secondo canale.
1962	E' il primo anno cruciale per Fo e la Rame. Già noti al pubblico televisivo per i loro <i>Caroselli</i> , vengono invitati prima a presentare nel neonato secondo canale della televisione cinque delle loro farse, poi a condurre lo spettacolo <i>Chi l'ha visto</i> per il neonato secondo canale e infine a condurre lo spettacolo del sabato sera sul primo canale, <i>Canzonissima</i> , cioè il programma di maggiore ascolto di tutta la televisione, legato alla lotteria di Capodanno. L'accoglienza è "freddina", ma il fatto grave è che, dopo poche settimane, in seguito a vari tagli e rimaneggiamenti ad una scenetta, la pesante censura dei dirigenti Rai spinge Fo e la Rame ad abbandonare la trasmissione. Questo comportamento di "rottura" diventerà l'elemento più caratterizzante della loro immagine pubblica.	Nonostante l'abolizione della censura, a Genova, <i>Il diavolo e il buon Dio</i> di Sartre, con la regia di Squarzina, viene denunciato per «vilipendio alla religione». Sugli schermi: <i>Il sorpasso</i> , campione d'incasso, di Dino Risi; <i>Divorzio all'italiana</i> di Germi che vince un Oscar per la miglior sceneggiatura e, fra gli altri: <i>La comare secca</i> , debutto di Bernardo Bertolucci, <i>Mamma Roma</i> di Pasolini, <i>La marcia su Roma</i> di Dino Risi, <i>L'eclisse</i> di Antonioni, <i>Mondo cane</i> di Jacopetti.	Viene formato il primo governo di centrosinistra che, oltre a nazionalizzare l'ENEL, abolisce (almeno sulla carta) la censura teatrale. Giovanni XXIII apre il Concilio ecumenico Vaticano II. J.F. Kennedy denuncia l'installazione di missili sovietici a Cuba. Nel corso di un confronto diplomatico USA-URSS il mondo rischia la terza guerra mondiale.
1963	<i>Isabella, tre caravelle e un cacciaballe.</i>	Strehler mette in scena <i>Vita di Galileo</i> , che suscita polemiche per il suo anticlericalismo e i suoi costi. Visconti traspone per lo schermo <i>Il gattopardo</i> , grande successo letterario di Tomasi di Lampedusa. Sugli schermi inoltre: <i>Le mani sulla città</i> di Rosi, <i>I mostri</i> di Dino Risi, <i>Le ore dell'amore</i> di Salce, <i>La parmigiana</i> di Pietrangeli, <i>Una storia moderna (L'ape regina)</i> di Ferreri, ecc.	
1964	<i>Settimo ruba un po' meno.</i>	Successo di Carmelo Bene con <i>Salomé</i> . Prima tournée italiana del «Living Theatre». Eugenio	Dopo l'improvvisa morte di Antonio Segni, viene eletto il primo Presidente "laico": il

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
		Barba pubblica: <i>Alla ricerca del teatro perduto</i> introducendo l'opera e il pensiero di Jerzy Grotowski. <i>Per un pugno di dollari</i> di Sergio Leone ottiene un inatteso e strepitoso successo e inaugura la grande stagione degli "spaghetti western".	socialdemocratico Giuseppe Saragat. Dopo anni di lavori, viene completata l'autostrada del Sole. A Dallas viene assassinato J.F. Kennedy e il Lyndon B. Johnson, vicepresidente, è nominato Presidente.
1965	<i>La colpa è sempre del diavolo.</i>	Nei cinema: <i>Io la conoscevo bene</i> di Pietrangeli, <i>I pugni in tasca</i> , debutto shock di Bellocchio e <i>Per qualche dollaro in più</i> di Leone.	Iniziano i bombardamenti americani sul Vietnam del Nord Si conclude il Concilio Vaticano II.
1966	Fo accetta la regia di <i>Ci ragiono e canto</i> , spettacolo del "Nuovo Canzoniere Italiano" (Ivan della Mea, Gianni Bosio, Giovanna Marini, Gianni Ciarchi e molti altri che in quegli anni avevano svolto un grande lavoro di ricerca per il recupero della cultura popolare). E' un'importante occasione che gli permette di entrare in contatto con la cultura popolare contenuta nei testi delle canzoni.	Strehler propone una nuova versione dei <i>Giganti della montagna</i> . <i>Mamma Roma</i> di Pasolini è denunciato per oscenità. Sugli schermi anche: <i>La battaglia d'Algeri</i> di Gillo Pontecorvo, <i>Il buono il brutto il cattivo</i> di Leone. Muore Totò, il grande comico napoletano.	
1967	<i>La signora è da buttare</i>	Sulle scene. <i>Il contratto</i> , di Eduardo de Filippo: <i>Metti una sera</i> di Patroni Griffi e <i>La monaca di Monza</i> di Giovanni Testori.	
1968	E' un altro anno cruciale per Fo e la Rame, caratterizzato da un secondo atto di "rottura". Decidono di uscire dal circuito teatrale ufficiale e, sciolta la vecchia compagnia, costituiscono la <i>Associazione nuova scena</i> con la quale avviano il progetto di costituzione di un "circuito teatrale alternativo" che si appoggia organizzativamente all'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale Italiana) che fa riferimento al PSI e al PCI e più in particolare alle Case del Popolo gestite dal PCI. E' un modo per andare alla ricerca di un nuovo pubblico popolare che sovente non è mai andato a teatro. In meno di due anni, dall'autunno '68 all'inizio del '70, mette in scena e porta in giro per l'Italia, con non poche difficoltà, sette spettacoli, il primo dei quali è <i>Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi</i> .	Muore Quasimodo. Strehler abbandona il Piccolo Teatro e forma compagnia in proprio. De Bosio si dimette dalla direzione del Teatro Stabile di Torino.	La contestazione studentesca esplode in Francia e in Italia. In Agosto i carriarmati del Patto di Varsavia mettono fine alla "Primavera di Praga" di Dubcek. In USA, muoiono assassinati Martin Luther King e Robert Kennedy e viene eletto Presidente Richard Nixon, che quasi subito sospende i bombardamenti in Vietnam.
1969	<i>Ci ragiono e canto 2</i> ; prima edizione di <i>Mistero Buffo Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso</i> (spettacolo in due atti composto da: <i>Il telaio</i> ; <i>Il funerale del padrone</i>); <i>L'operaio conosce 300 parole e il padrone 1000, per questo lui è il padrone</i> . La radicalizzazione della satira politica di que-	Nascono molte cooperative teatrali. Sulle scene italiane sono in tournée il «Bread and Puppet», il «Théâtre du Soleil» di Tadeus Kantor, il «Living Theatre» con <i>Paradise Now</i> , mentre Luca Ronconi allestisce l' <i>Orlando per</i>	In giugno all'interno del PCI si costituisce il gruppo del Manifesto che, in seguito verrà espulso e si costituirà in gruppo politico autonomo e pubblicherà l'omonimo giornale. Il 12 dicembre una bomba all'interno di un'agenzia della

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
	sti ultimi spettacoli, che arriva a colpire anche il PCI, fa nascere ben presto delle frizioni con molti dirigenti locali e nazionali e Fo subisce un duro attacco dalle colonne de "L'Unità", organo ufficiale del partito. In un teatro di New York <i>Off-Broadway</i> vengono rappresentati due suoi atti unici (<i>La Marcolfa</i> e <i>Non tutti i ladri vengono per nuocere</i>, tradotti da Muarice Edwards).	il Festival di Spoleto e Eugenio Barba presenta <i>Ferali</i>. <i>La strategia del ragno</i> di B. Bertolucci prodotto dalla RAI ottiene un buon successo nelle sale.	Banca Nazionale Agricoltura di Milano uccide più di una dozzina di persone. Una bomba esplode anche a Roma.
1970	La "rottura" (siamo alla terza) con l'ARCI diventa inevitabile e si spacca anche (e 4!) l'<i>Associazione Nuova Scena</i> che a maggioranza decide di rimanere nel circuito, mentre Fo e la Rame e pochi altri costituiscono il "Collettivo Teatrale <i>La Comune</i>" con l'intento di costruire un ennesimo circuito teatrale alternativo che stavolta si appoggia ai gruppi dell'ultrasinistra. A Milano viene aperta una specifica sala in via Pietro Coletta, che conferisce piena autonomia al collettivo e diventa il centro nevralgico del circuito. A partire da <i>Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente</i> (spettacolo in sostegno della resistenza palestinese), nasce quello che è stato definito il "teatro cronaca", cioè, il teatro che si propone come megafono della contrinformazione sulla lotta di classe in atto in Italia e in tutto il mondo, per stimolare all'interno del pubblico presente un dibattito che porti ad una sempre più chiara e definitiva "presa di coscienza" della condizione di sfruttati delle masse popolari. Un teatro che si presuppone e si autodefinisce "militante" e che diventa quindi anche momento di sostegno diretto e di raccolta di finanziamento a supporto delle lotte in atto (vuoi politiche che sindacali). <i>Morte accidentale di un anarchico</i>, commedia farsesca che ha un chiaro riferimento al caso dell'anarchico Pinelli).	Sulle scene: <i>Il monumento</i> di Eduardo De Filippo; sugli schermi: <i>Il giardino dei Finzi Contini</i> di De Sica che vince un Oscar come miglior film straniero. Sugli schermi, inoltre: <i>Il conformista</i> di Bertolucci liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Moravia,	Dopo un'aspra battaglia parlamentare e nel paese viene introdotto il divorzio, che segnerà una svolta nel costume sociale italiano. Impazzano gli scioperi operai, le occupazioni di università e scuole, le manifestazioni di piazza degli studenti, gli attentati terroristici e nascono gruppi extraparlamentari di sinistra. Alla Sit-Siemens di Milano compaiono i primi volantini firmati Brigate Rosse.
1971	<i>Tutti uniti! Tutti insieme! ma scusa quello non è il padrone?</i>, <i>Morte e resurrezione di un pupazzo</i>,	<i>La classe operaia va in paradiso</i> di Petri, <i>Mimi metalurgico ferito nello onore della Wertmuller</i>.	
1972	<i>Fedayn ; Ordine per Dio.ooo.ooo.ooo; Pum, pum! Chi è? La polizia</i>. Nemmeno la vicinanza ai gruppi dell'estrema sinistra permette a Fo un quieto vivere. Deve resistere ai tentativi di egemonia e di strumentalizzazione dell'uno o dell'altro gruppo e in autunno «La Comune» viene sfrattata dalla sua sede di via Pietro Coletta.	Strehler ritorna al Piccolo come Direttore unico. Sugli schermi: <i>I racconti di Canterbury</i> di Pasolini, <i>Il caso Mattei</i> di Rosi e <i>Ultimo tango a Parigi</i> di B. Bertolucci che suscita un enorme scandalo e che in seguito verrà condannato al rogo.	La televisione italiana diventa "a colori".

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
1973	Nel luglio c'è una nuova "rottura" nella vita di Fo e della Rame (e 5!). Il collettivo «La comune» si spacca e Fo e la Rame ne escono alquanto indeboliti. "Si apre quindi un periodo di spettacoli di intervento, caratterizzati da una progressiva rinuncia all'uso di strumenti specificatamente teatrali (costumi, scenografie, ecc.) e da una sempre maggiore aderenza agli episodi della cronaca politica". (Binni) Fra gli spettacoli messi in scena dopo la rottura: <i>Guerra di popolo in Cile</i> e <i>Ci ragiono e canto</i> n° 3	Franco Parenti, Andrée Ruth Shammah, Giovanni Testori, a Milano, fondano il Salone Pier Lombardo. Sulle scene: <i>Gli esami non finiscono mai</i> di Eduardo De Filippo e <i>Ambleto</i> di Giovanni Testori Sugli schermi: <i>Il fiore delle mille e una notte</i> di Pasolini, <i>La grande abbuffata</i> di Ferreri, <i>Pane e cioccolata</i> di Brusati.	
1974	Per un periodo il nuovo collettivo utilizza cinema-teatri presi in affitto, poi all'inizio del 1974, con un atto dimostrativo, occupa la Palazzina Liberty, che infine sarà loro assegnata dal Comune di Milano dopo una grande polemica su tutti i giornali. Qui vengono messi in scena (fra gli altri) <i>Non si paga, non si paga!</i> ,	Muore Vittorio De Sica. Ettore Scola dedica alla sua memoria <i>C'eravamo tanto amati</i> , forse, il suo miglior film, che ricostruisce 30 anni di vita italiana.	
1975	<i>Il Fanfani rapito</i>	Nasce il «centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale» di Pontedera. Il «Teatr Laboratorium» di Grotowski presenta in Italia <i>Apocalypsis cum figuris</i> . Sugli schermi: <i>Cadaveri eccellenti</i> di Rosi da un romanzo di Sciascia, <i>1990</i> di Bertolucci, <i>L'ultima donna</i> di Ferreri.	In Italia viene concesso il voto ai diciottenni e viene approvata la riforma del diritto di famiglia. Inoltre, scoppia il grave scandalo Lockheed, che travolgerà il Presidente Leone e Craxi si affaccia sulla scena politica, mentre il terrorismo continua a uccidere guardie carcerarie, poliziotti e magistrati.
1976	Nuova edizione di <i>Mistero Buffo</i> ; <i>La marijuana della Mamma è la più bella</i>	Muore Luchino Visconti.	Muore Mao Tze-Tung. Berlinguer propone la politica del «compromesso storico»
1977	<i>Tutta casa, letto e chiesa</i> . Fo è finalmente "perdonato" dalla RAI che registra e trasmette molte sue commedie e <i>Mistero buffo</i> .	Muore Roberto Rossellini.	Pace Egitto-Israelle
1978	Regia de <i>L'histoire d'un soldat</i> .	Sugli schermi: <i>Una giornata particolare</i> di Scola,	Aldo Moro viene rapito nel giorno della formazione di un nuovo governo con la partecipazione esterna del PCI e assassinato il 9 Maggio '78. Sandro Pertini viene eletto Presidente della Repubblica. Muore Paolo VI. Viene eletto Papa il Cardinale Luciani con il nome di Giovanni Paolo I, che però muore dopo poche settimane e viene quindi eletto Papa il polacco Karol Wojtyla.
1979	<i>Storia della tigre e altre storie</i> In Inghilterra, all'Half Moon Theatre, va in scena <i>Accidental Death of an Anarchist</i>	<i>L'albero degli zoccoli</i> di Olmi vince la Palma d'Oro a Cannes. Fra gli altri film: <i>Khomeini</i> caccia lo Scià e <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> di	La sig.ra Thatcher vince le elezioni nel Regno Unito, prende il potere in Iran.

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
		Rosi <i>Ecce Bombo</i> di Nanni Moretti, <i>Ratataplan</i> del debuttante Maurizio Nichetti.	
1981	<i>Clacson, trombette e pernacchie, L'opera dello sghignazzo.</i> A Londra, al Criterion Theatre, il 15 luglio, va in scena: <i>Can't Pay? Won't Pay</i>	Muiono Peppino De Filippo e Alfred Hitchcock. Eduardo De Filippo è nominato Senatore a vita. L'impegno politico comincia a non essere più di moda e s'inizia a parlare di "riflusso", mentre in TV impazza <i>Quelli della notte</i> , spettacolo di tarda serata di Renzo Arbore.	Negli Stati Uniti viene eletto Presidente Ronald Reagan, ex-attore. Scoppia la guerra fra Iran e Iraq. Scoppia lo scandalo della loggia massonica segreta P2.
1982	<i>Il fabulazzo osceno.</i>		
1983	<i>Coppia aperta, quasi spalancata</i>		In agosto Craxi viene nominato Presidente del Consiglio. In URSS muore Breznev e viene eletto Andropov.
1984	<i>Quasi per caso una donna, Elisabetta</i>	Il 31 Ottobre muore Eduardo De Filippo. <i>Quelli della notte</i> , nuovo show televisivo della tarda serata di Renzo Arbore, conquista l'Italia televisiva mentre per giustificare il crescente disimpegno politico degli italiani si parla sempre più di "edonismo reaganiano".	Muore Enrico Berlinguer, segretario del PCI. Muore anche Andropov e viene eletto Cernienko. Cossiga è eletto Presidente.
1986	<i>Il ratto della Francesca.</i> All'Half Moon Theatre di Londra, il 3 novembre, va in scena <i>Elizabeth</i>		Grave incidente in una centrale nucleare a Chernobyl, in Russia. Scoppia la guerra fra Iran e Iraq.
1987			A novembre, negli Stati Uniti viene eletto Presidente Bush, ex-vice di Reagan.
1988	In Inghilterra, la Borderline Theatre Company mette in scena <i>An Ordinary Day</i>		
1990		Dopo il Premio Speciale della Giuria di Cannes l'anno precedente, <i>Nuovo Cinema Paradiso</i> di G. Tornatore vince l'Oscar per il miglior film straniero	Muore Sandro Pertini, forse, il Presidente più amato dagli italiani.
1991	<i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i>		
1992	Abbandonata la scrittura di nuove commedie, Fo partecipa a qualche spettacolo improntato su monologhi stile <i>Mistero Buffo</i> e si dedica alla regia di opere liriche buffe quali: <i>Il barbiere di Siviglia</i> di Mozart e <i>L'italiana in Algeri</i> di Rossini, che debutta a Cagliari il giorno della Befana 1997.	<i>Mediterraneo</i> di Gabriele Salvatores vince, a sorpresa, l'Oscar per il miglior film straniero.	Scoppia "tangentopoli" che porterà a una seria e lunga crisi istituzionale. La mafia uccide politici (Salvo Lima) e magistrati (Giuseppe Falcone e Paolo Borsellino).
			Mentre nella politica italiana

Anno	Vita di Dario Fo	Avvenimenti culturali	Avvenimenti storici
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓			“impazza” il leghismo e i partiti si scompongono e ricompongono o cambiano identità, entra nella scena politica il magnate delle televisioni Silvio Berlusconi che riesce a formare un governo per pochi mesi, poi un ennesimo governo “tecnico” e nuove elezioni vinte dal centrosinistra
1997			Bill Clinton viene rieletto Presidente degli Stati Uniti.

Capitolo I°

Infanzia, giovinezza e prime esperienze di un teatrante diverso.

Primogenito di Pina Rota, casalinga di origini contadine e di Felice Fo, Dario nasce a Sangiano (o S. Giano) nel 1926 e trascorre una normale e tranquilla infanzia insieme al fratello Fulvio e alla sorella Bianca, spostandosi da un paese all'altro della provincia di Varese, in seguito ai vari trasferimenti del padre, dipendente delle Ferrovie dello Stato.

Non ci sono eventi o segni premonitori eclatanti nella vita giovanile di Fo. Anche se alcuni biografi amano ricordare che a soli sette anni egli intaglia dei burattini con i quali mette in scena piccoli soggetti molto fantasiosi e immaginifici da lui stesso elaborati, ma l'episodio - al di là della ammirazione per le sue precoci abilità artigianali - in effetti sembra poco indicativo del futuro artistico del commediografo-attore in quanto tutti i ragazzini giocano a inventare storie con i soldatini o pupazzetti (anche se non li hanno costruiti loro). Più rilevanti sembrano invece un paio di esperienze che meritano di essere ricordate e sottolineate: il suo grande interesse e amore per i "fabulatori" locali che, per alcuni versi, gli forniranno il modello scenico-teatrale per i suoi inizi e per le sue massime acquisizioni artistiche con *Mistero Buffo* e l'incontro con una speciale categoria di lavoratori, quella dei vetrai, che gli fornirà il modello di uno dei suoi personaggi più felici e ricorrenti: il pazzo capace di parlare e agire secondo una lucida, anche se paradossale e provocatoria, logica.

I fabulatori erano personaggi alquanto particolari che «giravano i paesi del lago maggiore a raccontare storie iperboliche e paradossali, tutte giocate sullo scambio grottesco del vero e del non vero, dove spesso i protagonisti erano gli sfruttati, in cui gli spettatori potevano identificarsi, ma dove l'ironia, la trovava assurda e surreale avevano una gran parte.». Di questi fabulatori, oltre all'immaginazione surreale, Fo ammira in particolare la «teatralità fondata sui gesti, sulla mimica, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggi, di passare da un ruolo all'altro, di dar vita, da soli, al centro di una piazza, a un'intera storia.». ¹

D'altronde, questo tipo di storie, assolutamente fantastiche e immaginifiche, venivano raccontate non solo dai fabulatori, ma anche dai pescatori, quando la sera si riunivano in cerchio a ripulire o a ricucire le reti, o - debitamente condite di sottintesi e piccanti dettagli - dai contadini nelle aie per far arrossire le contadine. La cosa particolare è che, come ricorda lo stesso Fo, fabulatori, pescatori e contadini «parlavano sempre in prima persona, come se avessero assistito personalmente ai fatti, sia che reinventassero le storie della Bibbia, sia che riferissero racconti tramandati da tempo, legati al lago, al suo aspetto misterioso. Come quello di un paese sommerso, in una grotta sotto la montagna, dove la gente viveva alla rovescia: le donne all'osteria che tornavano a casa ubriache e imponevano a schiaffoni ai loro mariti di mettersi subito a fare l'amore con loro; i preti che andavano a confessarsi dai bambini, i padroni che si facevano prendere a calci dai contadini. Spesso poi queste storie riguardavano situazioni concrete del paese, su cuii pescatori lavoravano con la fantasia. Per esempio il *ménage a trois* di un macellaio, di sua moglie e del suo socio, vero o inventato che fosse, a cui ogni giorno si aggiungevano nuovi episodi: il marito che prendeva a schiaffi la moglie per strada perché aveva maltrattato l'altro, le situazioni morbose che si creavano dietro il bancone della macelleria...». ² In questi racconti non mancavano peraltro «pesanti allusioni ai miti del ventennio, come il

¹ Valentini C, *Il teatro di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 19

² Dario Fo, citato senza fonte in Valentini, *op.cit.*, pp. 19-20

“posto al sole” da conquistarsi nella guerra d’Africa, che nella metafora del racconto era sempre il sedere.». ³

Come si vede dagli esempi citati, si tratta di una comicità facile, ma di sicuro e provato effetto che si fonda, da un lato sul ribaltamento carnevalesco della realtà, dall’altro sulla lezione boccaccesca (tradizione comica non solo italiana, ma universale) e, infine, sul riferimento satirico-metaforico all’ contesto politico-sociale. Tre elementi che Fo riutilizza nei racconti che fa, subito dopo la guerra, trasferitosi a Milano, prima agli amici e compagni di Accademia a Brera e poi nelle sue prime apparizioni pubbliche nelle piazze e alla radio e che sono rintracciabili più o meno in tutte le sue opere.

La seconda esperienza giovanile di Fo che merita una citazione risale al tempo in cui egli vive a Portovaltravaglia (paese noto per l’alta percentuale di persone con alterazioni mentali) e concerne l’incontro/contatto con i soffiatori di vetro: «Un mestiere difficile, di alto artigianato, pagato moltissimo perché chi lo faceva durava poco, si ammalava quasi sempre di silicosi, spesso a poco a poco impazziva. Questi vetrai un po’ folli, gran bevitori, erano una specie di banda che animava il paese con i suoi scherzi paradossali, con cui cercavano sempre di colpire chi in qualche modo prevaricava sugli altri: il giocatore invincibile di tressette, il fanatico della motocicletta, il dongiovanni che riusciva a farsele tutte e che veniva umiliato da tre bellissime ragazze fatte venire apposta dalla città con l’incarico di farlo innamorare, di respingere la sua corte e di fingersi invaghite di un certo Bigula, piccolo, tracagnotto e sempre senza donne. Tutto con un gusto dell’assurdo che può ricordare la Romagna raccontata da Fellini, ma con in più la disperazione della malattia e della pazzia, la lucidità di chi conosce bene i meccanismi dello sfruttamento di cui è vittima». ⁴

I divertenti scherzi dei vetrai influenzano il carattere di Dario Fo e hanno un’indubbio riflesso nelle grandi burle che egli metterà in atto nel suo periodo giovanile a Milano insieme agli amici pittori (Cassinari, Morlotti, Alik Cavaliere ecc.),

³ Cfr. *ibid.*

⁴ *ibid.*, pp. 20-21

al fine di frustrare il bigottismo borghese della Milano inizio anni '50,⁵ ma quei personaggi, quelle figure anomale di persone sempre a cavallo del crinale fra normalità e follia avranno anche un'indubbia influenza sulla sua successiva attività professionale. Infatti, le figure del burlone e del matto, punti di forza - come si vedrà - di molte commedie di Fo sono modellati su quei prototipi originali, su quei personaggi troppo anomali per essere considerati sani e normali, ma la contempo con troppi momenti di lucidità per non essere ritenuti degni di attenzione. Infatti, come dichiara lo stesso autore «E' proprio a Portovaltravaglia - paese in cui credo ci fosse la più alta percentuale di pazzi d'Italia (...) che ho cominciato a vedere la figura del matto come qualcosa di familiare. E' un'intuizione che ho poi ritrovato in pieno nel teatro popolare, dove il matto è un personaggio fondamentale».⁶

Gli incontri giovanili di Fo (i fabulatori e i vetrai matti) possono sembrare esperienze alquanto comuni per l'Italia dell'epoca, ma si sa che ogni evento dell'adolescenza, ogni esperienza, minima o massima che sia, non ha valore assoluto in sé quanto nella coscienza individuale di chi le vive. E queste esperienze devono effettivamente esserglisi impresse non solo nella memoria, ma anche nel carattere, se egli può convintamente dichiarare: «cresciuto in un simile ambiente, dove ogni uomo è un personaggio, dove ogni personaggio cerca una storia da raccontare, mi è stato possibile entrare nel teatro con un bagaglio piuttosto insolito e, soprattutto, vivo, presente e vero: come vere sono le storie inventate da uomini veri. 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 lì, ma è certo che dai miei compaesani ho imparato a guardare e leggere le cose in quel certo modo.»⁷

⁵ La più celebre di queste burle fu indubbiamente il falso arrivo di Picasso a Milano. Il gruppo annunciò pubblicamente l'arrivo in città del celebre maestro, ma si trattava in effetti di un vecchio milanese con una vaga rassomiglianza che venne "sequestrato" dal gruppo al suo (falso) arrivo alla stazione e tenuto lontano da chicchesia fino alla conferenza in cui venne svelata la burla. Cfr. Valentini c. *Op. cit.*

⁶ Dario Fo, citato senza fonte in Valentini C., *Op. Cit.*, p. 21

⁷ Dario Fo, citato senza fonte in Binni L., *Attento te... il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975, p. 193

Dopo la guerra,⁸ Fo si trasferisce a Milano, si iscrive all'Accademia di Brera, dove studia scenografia, e poi alla Facoltà di Architettura che frequenta fino a sette esami dalla laurea. Il suo interesse principale in quel periodo - anni 45-50 - è la pittura e nell'ambiente di Brera si fa molti amici con i quali, come detto, organizza delle grandi burle pubbliche, per movimentare ancor più il già stimolante tessuto culturale cittadino e per metterne in luce il pesante perbenismo. Contemporaneamente è però un gran divoratore di teatro ed è sempre presente a tutti gli spettacoli in città. Verso la fine degli anni '40, esattamente nel 1948, a Luino, mette in scena una sua grottesca commedia: *La tresca ci divide*, la storia di una mucca contesa fra due paesi confinanti, che è in effetti una presa in giro delle elezioni. Infatti la *pièce* è una satira di un comizio elettorale tenuto da un Garibaldi ingessato, la cui voce viene costantemente coperta dal passaggio di una fragorosa motocicletta (altro elemento risalente alle osservazioni fatte nell'infanzia) e dal rumore dell'onnipresente mucca che è l'unico personaggio "vivo", ma fuori posto, della grottesca situazione messa in scena

Successivamente Fo si presenta a Franco Parenti - all'epoca già ben noto - che lo fa debuttare nella provincia lombarda in spettacoli di piazza (ribattezzati dagli attori "spedizioni punitive"). Fo si esibisce come monologhista, cioè come narratore di storielle fantastiche e parodistiche, da lui stesso scritte, basate su un rovesciamento della storia ufficiale di stampo goliardico. Storielle che hanno non poche affinità d'umore con quelle che aveva ascoltato dai fabulatori della sua terra di origine e che sono per lo più demitizzazioni di episodi mitologici, biblici e storici come la prima versione dell'episodio di Caino e Abele in cui Caino si lamenta parossisticamente di essere la vittima di Abele, che è il favorito di Dio.

⁸ In un momento molto caldo della battaglia politica degli anni '70, Fo fu accusato di essere stato un "collaborazionista", con la Repubblica sociale nonostante il padre, socialista, fosse uno dei capi della Resistenza partigiana. In effetti, Fo dovette presentarsi un paio di volte alle caserme di reclutamento, ma non fu mai un collaborazionista. Come spiega Chiara Valentini: «La realtà è molto diversa. E' indubbio che Dario Fo non fece la scelta entusiasmante della Resistenza che altri ragazzi della sua età fecero, non riuscì a vivere in prima fila quel grande passaggio storico ma piuttosto fu sballottato come tanti dagli avvenimenti, coinvolto nella confusione di un paese allo sbando». Valentini C., *Op. Cit.*, p. 22-23.

CAINO E ABELE
(monologo del *Poer nano*, 1952)

Oh, Signore... come sei stato buono te, che hai fatto venire fuori il sole alla mattina, invece che potevi benissimo farlo venire fuori anche al pomeriggio... Oh, Signore... come sei stato bravo te, che hai fatto andare gli uccelli che volano, nel cielo azzurro, e invece i pesci in acqua... e non ti sei nemmeno sbagliato!... Oh, Signore... Cìao! ».

Tutte le mattine, l'Abele diceva così le preghiere del buon mattino... e la gente che era venuta giù da basso per ascoltarlo, ci facevano un mucchio di applausi e ci dicevano: «Come l'è bravo l'Abele...e che inventiva che ci ha». A letto c'era il suo fratello Caino, che sentiva gli applausi che ci facevano al suo fratello Abele. Saltava giù subito dal letto, «coi so' ugitt picul e i pe' piatti, e di corsa veniva alla finestra e diceva: «Anch'io, anch'io la preghiera del buon mattino! »... E cominciava: «Oh Signor d'amore acceso non t'avessi mai offeso... oh mio caro... oh mio caro buon... me ricordi pul!! ... ».

«Oeu, che stupit quel li!», diceva la gente giù dabasso, C... ma come fa un fratello così bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro averci un fratello in sci stupit e 'cunt i pe' piatt come el Caino!».

Lui sentiva, e ci veniva il magone... pover nano!

«Ma non prendertela così ... », diceva l'Abele, «Piuttosto andiamo giù nella pubblica via ' dove c'è la gente gentile che poi ci dice le parole gentili ... » «Andiamo! Andiamo!», diceva il Caino... E andavano giù dabasso indove c'era la gente gentile che appena li vedevano passare dicevano: «Oeu... ma come fa un fratello così bello con i liccioli d'oro e gli occhi azzurri come l'Abele averci un fratello con i' ugitt picul e i pe' piatt come'l Caino?! ».

Lui sentiva e ci veniva da piangere... pover nano!

Allora l'Abele ci diceva: « Non prendertela così... andiamo là dove che c'è il pozzo, che noi ci facciamo la voce dentro e viene fuori l'eco gentile». «Andiamo! Andiamo!... dall'eco gentile ... », diceva il Caino... E andavano là indove che c'era il pozzo. L'Abele si affacciava, e faceva: «Uhuhuhu ... » E l'eco rispondeva: «Uihihéuuihiiiiiiii!!! »... e tutti i colombi che c'erano intorno che volavano nel cielo pieni di gioia! «Anch'io, anch'io, l'eco gentile!», diceva il Caino... e si affacciava anche lui nel pozzo e faceva: «Uuhuuuuuuò», e l'eco rispondeva: «Uahuaeiuuuuaaiiahhò» e tutti i colombi che volavano spaventati nel cielo!

E il Caino ci rimaneva male, e ci veniva da piangere, pover nano!

«Ma non prendertela così ... », ci diceva l'Abele, « andiamo là in del prato » , e davvero c'erano un mucchio di fiori colorati col profumo gentile... E l'Abele andava vicino ad un fiore piú bello, dove c'era su un'ape, e ci faceva: «Oh, ape... oh, ape apina!... come sei carina tu... ciccicici ... » E l'ape apina ci andava sulle labbra dell'Abele e ci dava un bacio!

Come l'era bravo l'Abele!!! «Anch'io l'ape apinal!» ci diceva il Caino e andava lì e faceva: « Oh ape apina... come sei carina tu... cicciciccciiiiiii!», e tach! una cagnada sul dit!. «Porco qua, porco là ... », diceva il Caino. «A chi porco qui porco là?», diceva il Signore venendo fuori dalle nubi.

«No, Signore, non prendertela così ... », diceva subito l'Abele, t... egli non sa quello che si dice! ». «Cosa non so quello che si dice!», gridava il Caino, «... guarda qui che cagnada che'l m'ha fa'!». E prendeva su un bastone che ci era lì, e tach!... una gran legnata sulla testa dell'Abele... che cadeva per terra morto... pover nano... E allora il Caino c'è rimasto male, pover nano!.

Dello stesso tenore sono altri monologhi che Fo recita alla radio e poi porta in scena. Ecco un esempio più breve e parziale tratto dal dialogo fra Abramo e Isacco. Isacco (che non vuole farsi tagliare la testa come un capretto): “Guarda che il padreterno ti ha fatto uno scherzo, Papà”; Abramo: “Tira giù la testa che mica voglio grane con quello... Giù la testa, spicciamoci ... che già sta venendo a piovere e fra poco vedrai che mi arriva un fulmine”.

Il rovesciamento dell'azione conosciuta dal pubblico e il paradosso sono, come detto, le chiavi di tutti questi monologhi. Ad esempio: Otello non era negro, ma albino, non era affatto geloso, anzi offeso con Desdemona perché gentile sessualmente con il suo grande amico Jago; oppure Amleto a cui non importava niente del padre morto, che anzi aveva ucciso lui per godersi la madre, che poi non era la sua vera madre, bensì una matrigna con cui se la intendeva da tempo; mentre Ofelia era in verità un travestito, amante dello zio, e così via.

Nell'estate del 1951, Fo partecipa alla rivista *Sette giorni a Milano*, con le sorelle Nava, all'epoca alquanto famose e approfondisce la conoscenza di Franca Rame, conosciuta pochi mesi prima, che partecipa allo spettacolo. Nel 1952, Parenti lo introduce alla Radio dove - per diciotto settimane - recita i monologhi del “Poer nano”, cioè le citate demitizzazioni parodistiche di episodi e personaggi biblici o storici o da romanzo, purché ben conosciuti quali: Isacco, Amleto, Giulio Cesare, Otello, Davide e Golia, Nerone, Sansone e Dalila, ecc. Racconti che poi, interrotta la serie radiofonica per probabili motivi di censura, vengono presentati anche al teatro Odeon di Milano. Nello stesso anno insieme a Franco Parenti e Giustino Durano allestisce lo spettacolo di rivista *Cocoricò* che ottiene un buon successo di pubblico.

L'anno successivo, 1953, i tre fanno compagnia insieme e scrivono e mettono in scena un nuovo spettacolo di rivista per il quale Fo cura anche la scenografia e i costumi:

Il dito nell'occhio

Soggetto e regia: (Durano), Fo, Parenti; Scene mimiche: Jacques Lecoq; Musiche: Vittorio Paltrinieri e G. Durano; Scene e costumi: Fo; Luci: Giorgio Strehler; Interpreti (fra gli altri): Franca Rame.

Composto da ventuno diversi quadri (sketch) autonomi, lo spettacolo era teso a ridimensionare e distruggere i miti borghesi come ci vengono tramandati da tutta la storiografia ufficiale e dalla morale corrente. Come dice lo stesso Fo: « La chiave era smontare i meccanismi dei miti che il fascismo aveva imposto e la DC conservato», per ridimensionare, o meglio, distruggere «Il mito dell'eroe, secondo cui sono le grandi personalità a fare la storia. Il mito della famiglia, di una certa morale, della cultura come prodotto di un'élite di intellettuali, della patria, dell'efficienza, della virilità, della storia 'maestra di vita'». La lettura di uno degli sketch potrà aiutare a carpire e ad assaporare meglio il sapore dello spettacolo.

Scena 1: I Romani.

(In basso, al centro, è fermo il Questore; davanti a lui il Centurione).

QUEST. - Ce ne sono ancora molti di là?

CENT. - Ancora una cinquantina... Arrestati stamattina freschi freschi...

QUEST. - Eh, ma non si finisce mai con questi cristiani!

CENT. - Io chiedo il trasferimento!

QUEST. - Ma a chi lo chiedi il trasferimento?... Tu evidentemente non ti sei ancora reso conto della situazione. Qui chi comanda oggi è il **Comitato Centrale per le attività antiromane**. Quanti hai detto che sono?

CENT. - Più o meno una cinquantina.

QUEST. - Mah!... povera gente... lo in verità non ho la coscienza di condannarli. Dopo tutto, siamo romani. Questi cristiani, cosa fanno di male?

CENT. - Delle buche sottoterra...

QUEST. - ...che un giorno serviranno per il turismo... Fa' passare...

CENT. - *(a voce alta)* Avanti il primo! *(Rivolto al Questore)* E' una donna. *(Entra Licia)*

QUEST. - Dove l'avete presa?

CENT. - Nelle catacombe di S. Callisto, quarta sezione.

QUEST. - Cristiana?

CENT. - 'Sì.

QUEST. - *(al Centurione)* Verifica!

CENT. - *(da uno schiaffo sulla guancia destra della donna, la quale volge il capo e porge l'altra guancia)* Sì, cristiana.

QUEST. - Da quanti anni sei iscritta... ai cristiani?

LICIA - Da cinque anni.

QUEST. - Altri cristiani in famiglia?

LICIA - No, sono sola.

QUEST. - Sola?... *(Con atteggiamento galante)* Ma non l'o sai, benedetta figliola, che è proibito complottare contro la sicurezza dello Stato?

LICIA Ma noi non complottiamo contro la sicurezza dello, Stato. Noi cerchiamo l'amore e la libertà degli uomini. Cosa, facciamo di male?

QUEST. - *(imbarazzato)* Che ne so io cosa fate di male! lo so soltanto che è proibito. Leggi il regolamento. E' proibito!

LICIA - Proibito chiedere alle vostre leggi quella libertà che esse promettono!

QUEST. - Sicuro che è *proibito*... *(Mordendosi le mani)* No, no, no, un momento...

Libertà! Voi siete liberi di pensarla come volete, ma non dovete cercare di convincere gli altri a pensarla come voi, altrimenti dove andrebbe a finire l'ordine? Il caos, infine, sarebbe il caos! So benissimo che da voi qualche cosa di buono c'è... Non c'è bisogno di essere dei cristiani per pensarla così! Per esempio anch'io, nel mio piccolo, sono contrario a certe manie dell'Impero... alle guerre in genere agli ufficiali di carriera... Ma non lo vado a raccontare in piazza come fate voi. Me lo tengo per me, faccio finta di niente, al massimo ne faccio argomento di qualche barzelletta con gli amici. *(Camminando su e gita)* Filosofia ci vuole, bambina, filosofia! I Greci ce l'hanno insegnata così *bene!!!* *(Allargando le braccia)*... - eh!... leggi Platone, bambina... eh!... leggi Aristotele... eh! ... leggi **Aristarco**... eh! *(Riprendendosi)* No, no, no, Aristarco no, quello non c'entra. Voi invece, con questo benedetto pallino della pace universale, siete andati a stuzzicare proprio quelli della classe militare... Via, andiamo, quelli non hanno mai avuto senso umoristico, quelli fanno leva ' sulla coscienza patriottica e vi fregano. A quelli basta gridare un nome solo:...

(Mentre il Questore parlava sono comparsi sul praticabile un gruppo di soldati romani in tenuta da baseball, L'illuminazione cade su di loro, che allineati cantano sulle varie tonalità),

SOLDATI ROMANI -... Roma, Roma, Roma, Roma, Roma, Roma. *(All'unisono)*

Cittadini romani siamo... *(Scendendo la scalinata con passo marziale, entrano cantando nel circo, per un'esibizione di supremo romano valore, su un'aria da inno patriottico)*...

Siam nati sui colli fatali,

Siamo figli di lupe e vestali,

Siamo i Gracchi, gli Orazi, i Curiazi, Siamo simboli di civiltà!

Cittadini romani siamo!

AMBULANTE - *(entra fingendo di spingere un carretto, e scompare dall'altro lato)*

Panem et circenses ... Panem et circenses ... ! Panem et circenses...!

SOLDATI ROMANI - *(rivolti verso la parte alta della scena da dove erano comparsi, agitano le braccia e scandiscono in coro)* A-ve, Cae-sar A-ve, Cae-sar! A-ve, Cae-sar!

CESARE - *(entrando in alto tra uno stuolo di vestali)* Sia dato inizio ai giochi del circo!

SPEAKER CESARIANO *(in basso a sinistra, parlando concitatamente sul tono di Nicolò Carosio, mentre il gruppo dei soldati romani si scioglie)* Corsa a squadre per la Coppa Capitolina! Le squadre in lizza: Orazi! *(Compaiono gli Orazi)* e... Curiazi! *(Compaiono i Curiazi)* *(L'orchestra intona una musicchetta da circo, che durerà per tutta la scena. Gli Orazi e i Curiazi eseguono una pantomima, di esibizione, in «souplesse», Arrivati davanti al palco dell'imperatore, alzano il braccio destro)*

CURIAZI - Ave Caesar, morituri te salutant.

CESARE - *(con tono di sufficienza, dà il segno del via)*

SPEAKER CESARIANO - Le squadre si stanno allineando sul rettilineo di partenza proprio qui sotto le tribune centrali. Sta per essere dato il via. *(Gli Orazi e i Curiazi si dispongono per la partenza chinandosi a terra come podisti, ma faccia a faccia)* Pronti? Via!... *(Buio totale sulla scena)* I concorrenti sono partiti! *(Quando la luce si Faccende è in scena il solo Orazio che saltella sul posto e sembra non si decida a partire. Dopo*

che Cesare gli ha indicato la strada presa dai compagni, esce, mentre lo speaker continua) Hanno imboccato in questo momento la curva di Cecilia Metella. Le due squadre si studiano a fondo correndo gomito a gomito... *(Rientrano in fila indiana i tre Curiazi e gli altri due Orazi, eseguendo la pantomima che sarà indicata dallo speaker. Gli interpreti abbiano cura di correre sul posto, senza scostarsi dal c'entro della scena)* E' scattato in questo momento il Curiazio Primo, che con un allungo poderoso ha superato gli avversari; ma eccolo rallentare nella sua andatura, forse troppo provato dallo sforzo compiuto, e di questo approfitta il gruppo che si rifà sotto... ed è infatti la pugnolata di Orazio Secondo a stroncare la sua azione... *(Il Curiazio ferito esce di scena correndo all'indietro, mentre il gruppo esce dalla parte opposta correndo in avanti. Intanto entra saltellando Orazio Primo con due pugnali conficcati nella schiena. Saluta allegramente Cesare, ed esce)* Siamo ora al secondo giro... Vediamo il gruppo ancora compatto sbucare sul rettilineo per la volata finale, non riusciamo a distinguere chiaramente chi è in testa... *(Il gruppo irrompe in scena in modo caotico mentre Orazi e Curiazi si aggrappano l'un l'altro)* Ma ecco Orazio Terzo, che con una magnifica azione si porta nelle prime posizioni, stacca tutti di forza, lascia tutti sul posto e piomba solo sul traguardo... Bravo Orazio Terzo! Vuoi dire qualcosa ai tuoi amici sportivi?

ORAZIO III - Sono contento di non essere morto per primo!

CESARE - Cittadino romano; sei.

ORAZIO III - Cittadino romano sono.

SOLDATI ROMANI *(riallineandosi frontalmente, segnano il passo e cantano)*

Siam nati sui colli fatali,

Siamo simboli di civiltà.

SPEAKER CESARIANO *(si porta sul proscenio mentre, Cesare e le vestali escono di scena)* Primo esercizio: chi di voi è disposto a combattere per Roma, faccia un passo avanti! *(I soldati romani fanno tutti insieme con cadenza militaresca un passo avanti)*

SPEAKER - Bravi! Secondo esercizio, sempre più difficile. Chi di voi è disposto a sopprimere un nemico di Roma, faccia un passo avanti!

SOLDATI ROMANI - *(come sopra)*

SPEAKER - Bravi! Terzo esercizio, ancora più difficile. Il nemico di Roma deve essere soppresso con una sola mano...

SOLDATI ROMANI - *(come sopra)*

SPEAKER - Bravi! Ed ora il difficilissimo... Il nemico di Roma deve essere soppresso... senza mano! *(Il gruppo resta immobile. e avanza soltanto un soldato che saluta con un moncherino)* Bravo! Come ti chiami!

MUZIO SCEVOLA Muzio Scevola! Cittadino romano sono!...

SOLDATI :. *(sulla -battuta segnano il passo cantando a. squarcia gola)*

Siam nati sui colli fataaaa...

SPEAKER - *(interrompendo il coro)* Abbiamo anche questa sera tra di noi il celebre cittadino Cincinnato, di professione agricoltore. Cincinnato partecipa instancabilmente a queste manifestazioni di patriottismo lasciando il suo campo ogni qualvolta Roma lo chiedi

SOLDATI - Cincinnato, Roma ti chiama!

CURZIO - *(portandosi al centro della scena)* Ha detto così Cincinnato di non rompergli le scatole ogni due minuti, perché sono cinque anni che sta coltivando il suo campicello e non ha raccolto finora manco una cipolla ... !

SPEAKER - E non ha detto nient'altro?

CURZIO - Eh, si... ha detto: ma per chi mi avete preso, per il figlio della serva? Cittadino romano sono!

SOLDATI - *(come sopra)* Siamo nati sui colli fataaaa.,.

SPEAKER - Aaaaalt! Ed ora ho il piacere di presentarvi il più grande lanciatore di coltelli di tutti i tempi: Tu Quoque... detto Bruto, e il suo partner preferito - Giulio Cesare...

(Cesare e Bruto, dopo essersi presentati al pubblico, prendono posizione, rispettivamente sul fondale e sul proscenio. Al rullare dei tamburi, eseguono la pantomima del lancio dei coltelli. Mentre lo speaker scandisce i numeri. Cesare schiva ogni colpo salvo il ventitreesimo che lo colpisce in pieno petto)

CESARE - Aaaaahhh!... Tu quoque Brute fili mi!

SOLDATI - Cittadini romani siamo. *(Marciando si portano in posizione)*

Siamo nati sui colli fatali,

Siamo simboli di civiltà!

SPEAKER - Ed ora: trionfo! Galoppo finale!...

(Su un'aria velocissima dell'orchestra, gli attori eseguono la pantomima della biga: due fanno da cavalli, uno da auriga che agita la frusta, dietro a lui l'imperatore, solenne, e dietro, in atteggiamento o marziale o da schiavi incatenati, gli altri) (Buio).

Oltre al generale riferimento satirico rovesciato alla storia e ai personaggi storici romani, il testo contiene non pochi riferimenti polemici “in chiave”. Alcuni possono essere decrittati e letti con relativa facilità (ad esempio il fatto che i “cristiani” di ieri simboleggiano i “comunisti” dell’epoca contemporanea), altri invece necessitano di un’indubbia conoscenza dei fatti dell’attualità dell’epoca. Ad esempio il riferimento ad un “Comitato Centrale per le attività antiromane” (evidenziato in **grossetto** nel testo) ha un triplice riferimento satirico. Il primo riferimento è all’universo culturale della sinistra, “Comitato Centrale” è infatti un’espressione che richiama immediatamente la cultura comunista in quanto era il termine che designava la direzione dei partiti comunisti (sia italiano che sovietico). Il secondo riferimento è invece alla cultura occidentale: “attività antiromane” ha infatti un diretto e preciso riferimento all’*House Committee on Un-american Activities*, una commissione parlamentare statunitense costituita nel 1938 e diretta all’inizio degli anni ‘50 dal Sen. Joseph McCarthy che diede il suo nome a tutto un periodo di persecuzioni (maccartismo) contro chiunque fosse sospettato di simpatie generiche per il comunismo, come molti registi e operatori hollywoodiani che venivano *blacklisted* e ai quali veniva in pratica impedito di continuare a lavorare.⁹ Il terzo riferimento è ovviamente all’Italia in cui Andreotti considerava attività antitaliane film come *Ladri di biciclette* o *Sciuscià* in quanto

⁹ Si veda a questo proposito il film *Il Prestanome* di Martin Ritt con Woody Allen

mostravano le misere condizioni in cui versava l'Italia, mentre lui era convinto e dichiarava pubblicamente che "i panni sporchi vanno lavati in casa e non esposti in pubblico". L'espressione "Comitato centrale per le attività antiromane" serve quindi ad equiparare comunismo e capitalismo, il "potere" in oriente e in occidente (e nell'Italia che sta in mezzo, influenzata da ambo le parti), per denunciare come ambedue i fronti e ambedue le politiche siano accomunabili in un eguale comportamento antiliberal, in un unico comun denominatore di oppressione delle libertà individuali e sociali.

Un ancor più preciso e specifico risvolto satirico legato alla mancanza di libertà di pensiero in Italia ha anche la citazione del nome di Aristarco nel corso dell'interrogatorio della cristiana (cioè "comunista"). Guido Aristarco, all'epoca il più noto critico cinematografico di formazione marxista, viene infatti chiamato in causa in quanto era finito in galera per aver osato pubblicare su "Cinema Nuovo" (una rivista da lui diretta) la sceneggiatura di *L'armata Sagapò*, film la cui realizzazione era stata vietata dalla censura in quanto nella storia che il film avrebbe dovuto raccontare era stato ravvisato il reato di vilipendio alle forze armate. Episodio questo che, giustamente, aveva rappresentato l'emblema di una sorta di caccia alle streghe italiana (condotta principalmente da Scelba) contro gli intellettuali di sinistra (il che equivale a dire contro quasi tutta la critica cinematografica italiana e contro autori come Visconti, De Santis, Lizzani, ecc.).

Fra i maggiori pregi dello spettacolo, i critici sottolinearono l'essenzialità e la funzionalità della scenografia, costituita da due semplici livelli di palco congiunti da una scala, e dei costumi: una semplice calzamaglia nera sulla quale poi, direttamente in scena, gli attori indossavano di volta in volta drappaggi o sovracostumi stilizzati atti a evocare e qualificare il personaggio che interpretavano. Questa essenzialità si contrapponeva allo sfarzo delle riviste tradizionali alla Wanda Osiris che costavano cifre da capogiro di messa in scena. Per questa essenzialità e per il particolare tipo di satira dello spettacolo che - prendendo spunto dalla cronaca politica, sferzava

l'imperante perbenismo cattolico di stampo ancora parafascista e si allontanava dal teatro leggero e intellettualistico definito "teatro da camera", imperante in quel periodo - *Il dito nell'occhio* fu definito «antirivista», mentre - in contrapposizione alla compagnia dei "Gobbi" (Alberto Bonucci, Vittorio Capriolo, Franca Valeri e poi Luciano Mondolfo), che a Roma portavano in scena un teatro appunto intellettualistico, ma leggero - Fo, Parenti e Durano furono soprannominati i "Dritti".

Lo spettacolo, che si avvaleva anche della regia (molto apprezzata) del francese Jacques Lecoq per la parte mimica e gestuale e di particolari luci d'effetto studiate da Giorgio Strehler, si caratterizzava per un ritmo coerente e spigliato, ottenne critiche molto favorevoli ed ebbe un grande successo di pubblico, testimoniato da 113 repliche al Piccolo Teatro di Milano e da una successiva *tournée* in tutta Italia.

Nel 1954, i tre, ancora insieme, mettono in scena un nuovo spettacolo che acuisce non poco l'irrisione dei tabù di regime e per mezzo di elementi paradossali rende ancor più pungente la satira politica d'attualità.

Sani da legare

Soggetto e regia: (Durano), Fo, Parenti; Scene mimiche: Jacques Lecoq; Musiche: Fiorenzo Carpi; Scene e costumi: Fo; Interpreti (fra gli altri): Giancarlo Cobelli

Organizzato in 24 quadri, la rivista ha una struttura meno erratica della precedente; infatti narra la vita di una città del nord dal risveglio del mattino alla sera, attraverso i casi emblematici di alcune categorie professionali, fra le quali non manca nemmeno un ladro. Già nel titolo lo spettacolo mostra uno scarto rispetto al precedente: dal semplice sgarbo allo spettatore ("un dito nell'occhio", appunto) si passa alla proposizione di una visione "altra" della vita. Una visione che appunto sarà definibile come "matta", ma che si caratterizza per una ferra logica, lucida anche se diversa e anzi spesso opposta a quella corrente.

Questa volta, pur ottenendo un ottimo riscontro di pubblico a Milano (140 repliche), lo spettacolo non convince la critica che, anzi, si scaglia contro

scandalizzata e offesa, e quando viene portato in *tournee* è ripetutamente ostacolato. Il motivo di tanta ostilità e delle accoglienze negative è nella sua «audacia spericolata»¹⁰, cioè nel fatto che la satira politica è diventata molto più “pericolosa” perché non si limita più ad attaccare e colpire soggetti cristallizzati nel passato, dedicando solo un occhio trasversale al presente, bensì prende di petto la contemporaneità, coinvolgendo direttamente e in modo polemico il pubblico borghese cui si rivolge. Ad esempio, il tema del maccartismo all’italiana non viene più semplicemente evocato, ma viene attaccato frontalmente proprio nel momento in cui l’ambasciatrice americana in Italia - Clare Booth Luce - esorta a mettere a tacere i comunisti italiani e a «far di tutto perché essere comunisti in Italia diventasse una vergogna e un intralcio politico».¹¹

Esemplare, da questo punto di vista, lo sketch intitolato *Il compromesso* in cui uno scienziato russo deviazionista chiedeva al figlio “ortodosso” di ucciderlo come giusta punizione e veniva esaudito. Improvvisamente però la scena si rivelava come un set cinematografico e il “regista” si domandava se finalmente avesse adempiuto alle richieste della censura (“Mo’ voglio vedere se la censura ha qualcosa da dire!”).

Anche per questo spettacolo Fo escogitò una scenografia molto particolare e innovativa. Lo spettatore infatti è messo davanti a una serie di *loci*, cioè di siparietti nei quali, contemporaneamente, si potevano svolgere più azioni. In questo modo lo spettatore poteva girare il suo sguardo da un “teatrino” all’altro così come lo spettatore elisabettiano o quello medievale si spostavano fisicamente da un palcoscenico all’altro distribuiti in giro per la piazza.

Le difficoltà incontrate dallo spettacolo e la maturazione artistica verso direzioni diverse, convincono i tre artisti a sciogliere la compagnia affinché ognuno possa seguire le proprie inclinazioni. Fo tenta allora la carta del cinema. Si trasferisce a

¹⁰ Valentini C., *Op. Cit.*, p. 47.

¹¹ *ibid*

Roma e, insieme a Lizzani, scrive il soggetto di *Lo svitato* che poi, nel 1954, interpreta insieme a Franca Rame.

Lo svitato

Per il film Fo costruisce il personaggio di un fattorino di redazione aspirante giornalista, molto ingenuo e alquanto stralunato e scoordinato. Achille/Fo infatti dorme mentre intorno a lui si scatenano i rumori del traffico e di un martello pneumatico, si alza dal letto già vestito, esce e si mette a correre come se dovesse prendere il tram, poi invece si capisce che con il tram sta facendo una gara di velocità. Mentre corre s'imbatte più volte in una donna bionda e avvenente (Franca Rame) che poi ritrova all'ingresso di una palestra dove forse capita per caso o forse era realmente diretto (non si capisce bene) per ammirare una insegnante di ginnastica aspirante ballerina. Qui viene scambiato per un giornalista dal tenutario della palestra, fidanzato della bionda, che lo invita a fare un articolo su un suo pugile (suonato).. Partito bene il film si sfilaccia però ben presto per la fragilità del soggetto. Achille, che oltretutto dimostrerà di avere un'incredibile memoria degna di un attuale computer, riuscirà a far pubblicare il suo pietoso articolo sul pugile suonato (e per questo si guadagnerà un bel pugno sul muso) e, grazie alle provvidenziali interferenze del tenutario della palestra riesce ad "agganciare" la ragazza di cui è innamorato, ma non si avvede che il primo (classico esponente della fauna paramalavitosa milanese) cerca di sfruttarlo per guadagnarci qualcosa e che la seconda, dietro ad una faccia d'angelo nasconde un animo di piccola arrivista. Nel corso di una improvvisata visita notturna dei quattro al giornale, incontrano un "mostro" sanguinario che, tramite un proprio procuratore, costringe Achille a comprare la sua biografia. Achille ne ricava un altro articolo pietistico che piace molto al Direttore del giornale ed egli diventa una piccola celebrità all'interno del piccolo. Fraintendendo alcune parole del direttore del suo giornale, Achille si lascerà quindi convincere dal tenutario della palestra ad organizzare un temporaneo rapimento di alcuni cani razza che devono partecipare ad una al fine di poter fare uno "scoop". Il tenutario della palestra - che nel frattempo ha rotto il

fidanzamento con la bionda ed insidia adesso “faccia d’angelo” - approfitterà dell’ingenuità di Achille per organizzare una truffa vendendo i cani di razza ad un mercante senza scrupoli. Come in un classico film di Keaton, per un opportuno intervento del caso, la truffa non riesce e Achille scoprirà in seguito che la persona che merita il suo amore è la bionda e avvenente ragazza che con lui condivide l’amore per il gioco del calcio balilla.

Considerando l’impegno sociale dei precedenti film di Lizzani (tutti classificabile all’interno dell’estetica neorealista) e la mordace satira politica dell’ultimo spettacolo teatrale di Fo, la cosa che più colpisce negativamente nel film è l’assoluta mancanza di spunti di satira politico-sociale, che non viene peraltro riscattata nemmeno da valori formali né dalla creazione di un personaggio comico “nuovo”. In effetti Achille lo è in parte, ma le somiglianze fisico-caratteriali al personaggio di Jacques Tati e il gusto per la comicità acrobatica (la corsa) di Buster Keaton, di cui peraltro riprende alcune tipiche gag (ad esempio: l’inseguimento dei cani, che richiama alla mente la *chase* delle donne prima e dei sassi poi in *Seven Chances*), non gli permettono di assurgere ad un nuovo carattere, ma lo lasciano nell’ambiguità e nell’indecisione. Nel film c’è peraltro, indubbiamente, lo sforzo di indagare criticamente un certo sottobosco della piccola malavita milanese, ma le notazioni da commedia di costumi solo in parte risultano argute e veramente calzanti. Ben riuscita la caratterizzazione della ragazza insegnante di educazione fisica, falso angelo e molto arrivista; molto meno efficaci, perché troppo caricaturali, quelle del pugile suonato, del vigile, del tenutario della palestra e di altri personaggi minori come il Direttore del giornale; non molto convincente nemmeno quella del “mostro”, che si basa sulla tradizionale tecnica del rovesciamento, ma che però può risultare apprezzabile a posteriori, se vista alla luce della ossessiva ricerca di notorietà, anche in negativo, che caratterizza i nostri tempi (tendenza di cui quel bozzetto è indubbiamente una anticipazione).

La fragilità del soggetto, la indecisa personalità del personaggio e la regia grigia e troppo piattamente realista di Lizzani, fecero sì che il film non avesse un buon riscontro né di pubblico, né di critica. Molto critico sul film fu Lino Micciché che su "Cinema" scrisse: «Fo è un elemento pericoloso: egli non è un comico spontaneo, Fo è un buffo che non fa ridere. Non c'è di peggio. E *Lo svitato* non fa ridere perché Lizzani, non è una colpa, non sa raccontare in chiave comica».¹² Col senno di poi è possibile dire che Micciché sia stato in effetti un po' troppo drastico sia nei confronti del film che di Fo, ma è pur vero che, all'epoca, l'unica a essere segnalata come una rivelazione fu Franca Rame. La sua caratterizzazione di una giovane con una evidente contrapposizione fra l'esuberanza dell'aspetto fisico da un lato e la sensibilità da ragazza per bene, seppur ignorante, dall'altro, risultava infatti alquanto convincente (per i tempi), forse anche perché si riallacciava al mito nascente di Marilyn Monroe, e in Italia avrebbe fatto scuola.

Nonostante l'insuccesso del film, Fo rimane comunque a Roma a lavorare come sceneggiatore "negro" (cioè senza *credit* nei titoli dei film), stipendiato dalla Ponti-De Laurentis e collabora con Age, Scarpelli, Mida, Pinelli e altri per film quali: *Souvenir d'Italie* (Antonio Pietrangeli, 1957); *Rascal fifi* (Guido Leoni, 1957) o il ben più qualificante *Nata di Marzo* (Pietrangeli, 1958). Dal cinema apprende la lezione della scansione narrativa per sequenze, l'affrancamento dalla schiavitù delle connessioni spazio-temporali fisse per mezzo del montaggio e l'importanza della variazione del ritmo all'interno dell'opera. Lezioni che gli saranno molto utili per il successivo "montaggio" dei suoi spettacoli teatrali.

Ritornato a Milano, nel 1958, mette in scena *Ladri, manichini e donne nude*, uno spettacolo *collage* composto da tre atti unici da lui scritti (*Non tutti i ladri vengono per nuocere*, *L'uomo nudo e l'uomo in frack*, *Gli imbianchini non hanno ricordi*), cui affianca un classico della pochade geometrica di Feydeau - *Non andartene in giro tutta nuda* - successivamente sostituito da un altro atto unico da lui

¹² Micciché L., citato da Valentini C., *Op. Cit.*, p. 53.

scritto: *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano*. Lo spettacolo, che contempera cadenze e forme della farsa all'italiana con il teatro dell'assurdo e che già nei titoli dei mini atti unici mostra una propensione particolare nel sorprendere e spiazzare lo spettatore, ottiene un convincente successo.

Non tutti i ladri vengono per nuocere. Come la definisce l'autore è una "Pochade"¹³ a chiave raddoppiata". La storia, ovviamente irreale e assurda, di un ladro che mentre è al "lavoro" in una villa i cui proprietari dovrebbero stare assenti tutta la notte, sente squillare il telefono. Non riesce a resistere alla curiosità e risponde. Con sorpresa sente la voce della moglie. Lui protesta perché non vuole essere disturbato sul lavoro, lei invece perché lui la lascia sola di notte e poi non gli dà nemmeno retta al telefono. Quando finalmente la moglie si lascia convincere a chiudere la conversazione e lui può riprendere il lavoro, viene interrotto dall'arrivo inaspettato del padrone di casa con amante al seguito ed è costretto a nascondersi dentro una pendola, entro la quale prenderà forti colpi in testa. Inopportuna la moglie telefona ancora e scambia il legittimo proprietario della villa per il marito che appositamente storpiava la voce; poi quando sente una voce di donna (l'amante del proprietario che teme di essere scoperta dal marito) si ingelosisce tanto che il povero ladro è costretto ad uscire dal suo nascondiglio. La situazione, già molto comica nella sua assurdità, si complica vieppiù con l'arrivo della moglie del padrone di casa, allertata dalla gelosa moglie del ladro. Questi e l'amica del padrone di casa devono quindi spacciarsi per marito e moglie in visita all'amico padrone di casa che, peraltro, cerca di sorvolare sul perché sia a casa e non in viaggio come aveva detto. Preoccupato per lei, arriva poi anche l'amante della padrona di casa, che altri non è che il marito dell'amante del padrone di casa. Buon ultimo arriva anche la moglie del ladro che non era affatto convinta dalle spiegazioni ricevute. Una situazione quindi che, come da tradizione della *pochade*, si carica di equivoci e di situazioni al limite, tanto che sembra impossibile trovare uno

¹³ Commedia brillante e farsesca a carattere licenzioso che si basa su equivoci di vario genere.

scioglimento alla trama (che infatti non ci sarà se non per quanto concerne il ladro e la moglie che si danno alla fuga).

Particolarmente pregevoli sono alcuni momenti del dialogo che gioca con l'assurdo e con il nonsense:

(Il ladro e la moglie al telefono)

MOGLIE DEL LADRO: Che cosa è?

LADRO *(riavendosi dallo spavento)*: ... E' il pendolo. Meno male.

MOGLIE: Che bel suono... deve essere un pendolo antico,... Peserà molto?

LADRO *(distrattamente)*: Capace di pesare anche...*(rendendosi conto ad un tratto delle intenzioni della moglie)*: di'... non pretenderai mica che te lo porti a casa...delle volte?

MOGLIE: Oh no, figurati... Come puoi pensare che io pretenda una cosa simile... Tu con un pensiero gentile... Tu che pensi a farmi un regalino... quando mai?¹⁴ (....)

(Moglie del ladro, padrone di casa e amante al telefono)

UOMO: Guardi che c'è un errore... Lei ha sbagliato numero... lei sta parlando con casa Frazosi...

MOGLIE DEL LADRO: Lo so, lo so, casa Frazosi via Cenini quarantasette interno tre... e adesso smettila di fare il furbo e non cercare di camuffare anche la voce che tanto non ci riesci... mascalzone... e non voleva essere disturbato sul lavoro...

UOMO: Ma chi lavora?

MOGLIE DEL LADRO: Bel lavoro... spassarsela con le donne! Traditore, falso, bugiardo! E' proprio vero che chi è bugiardo è ladro... cioè che chi è ladro è bugiardo!

UOMO: Come si permette?... ladro, falso, ma con chi crede di parlare?

MOGLIE DEL LADRO: Con mio marito... e chi dunque?

UOMO: Se suo marito è un ladro falso... sono affari suoi, ma io non sono suo marito, ma il marito di mia moglie che per sua fortuna... non è qui altrimenti...

DONNA: Ci mancherebbe anche questa!

MOGLIE DEL LADRO: Prima di tutto mio marito non è un falso ladro, ma un ladro vero...

UOMO: Complimenti signora.

MOGLIE DEL LADRO: E poi se lei non è mio marito, che ci fa in quella casa?

UOMO: Ma cara signora, questa è casa mia!

MOGLIE DEL LADRO: Bene. E lei sta a casa sua, con una donna che non è sua moglie... soli, a quest'ora, dopo aver fatto credere in giro che non era in città?

DONNA: Siamo stati scoperti!

MOGLIE DEL LADRO: Lo vede che anche lei è un traditore, falso e bugiardo e quindi anche ladro... come mio marito?¹⁵

(Padrone di casa e amante, temendo di essere scoperti)

DONNA: Che vergogna, che scandalo... quando lo saprà mio marito, sarà un gran colpo per lui... poveretto! Se penso agli innumerevoli sacrifici che ho sostenuto pur di tenerlo all'oscuro di tutto... per nascondergli anche le più piccole cose... per non amareggiarlo... Persino quest ultima relazione... e proprio adesso, sul più bello...

¹⁴ Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino, 1984, vol. VI, p. 93

¹⁵ *Ibid.*, pp. 98-99

UOMO: E per me non è forse peggio? Avevo deciso di ritirarmi definitivamente dall'assessorato del comune, ma adesso dopo questo scandalo, sono sicuro che mi porranno come sindaco!

DONNA: E allora cosa possiamo fare? Non ci resta che fuggire o costituirci.

UOMO: Be', adesso non esageriamo; costituirci! E a chi? E per che cosa? Che abbiamo fatto, dopo tutto? Ci hanno forse scoperti in flagrante? No, anzi, si stava parlando del più e del meno... si parlava dei bambini...

DONNA: E' vero ti stavo appunto dicendo di come mi piacciono i bambini...

UOMO: Già... ma forse è meglio non dirlo, la gente è maligna, ci accuserebbe di premeditazione; che rabbia, mi sparerei

DONNA: Ecco, forse questa è l'unica soluzione, la migliore!

UOMO: Cosa? La soluzione migliore? Ma sei impazzita? Mi sembra già di leggere i titoli sul giornale: «Assessore comunale, che come vicesindaco aveva celebrato più di cinquanta matrimoni, si spara per adulterio». Chissà come riderebbe la gente!¹⁶

(Ladro, padrone di casa e amante)

UOMO Un momento. *(Indicando la pendola)* Da che ora stava qui dentro?

LADRO: Dalle undici e quarantasette... ci sono entrato giusto quando siete arrivati voi. Perché?

UOMO: Allora se è stato sempre dentro l'orologio, non ha potuto telefonare! Forse se ci sbrighiamo, possiamo ancora salvarci.

DONNA: Già, salvarci, con lui che andrà a spifferare tutto!

LADRO *(senza capire di che si stia parlando, pur di allontanare la minaccia)* No, no, io non spiffero, parola d'onore... non spiffero... non son capace... *(sofia nella canna della pistola che gli sta a pochi centimetri dalla bocca come fosse un piffero)* ... vede ? !

UOMO: Del resto, se lo ammazziamo, sarebbe una prova troppo evidente.

DONNA: Potremmo ferirlo gravemente.

UOMO: A che servirebbe?

LADRO: E' quello che dico anch'io, a che servirebbe?

DONNA: Lo so io a che servirebbe. Se si riuscisse a prendergli un determinato nervo. *(Lo tocca dietro la nuca)* L'epistrotico, per esempio, che passa proprio qui dietro, fra l'atlante e l'epistrotico, perderebbe completamente la memoria...

UOMO: Ma ne sei sicura?

DONNA: Sicurissima. In ogni caso gli prenderebbe sempre la paralisi, non potrebbe più parlare e per noi andrebbe bene lo stesso.

LADRO *(si sente già la paralisi addosso)* Ma per me, non andrebbe bene per niente..¹⁷

Non manca peraltro un'incisiva critica di costume, come ad esempio quella sul grande potere seduttivo esercitato sulle menti borghesi dalla celebrità, anche quando si tratti di una fama immorale e in negativo come può essere quella di un ladro. L'amante del padrone di casa infatti subisce in modo evidente il fascino del famoso ladro. Si veda il dialogo fra i tre quando ella scopre chi egli sia:

¹⁶ *Ibid*, p. 101

¹⁷ *Ibid*, p. 104

LADRO Tornati Angelo detto lo Stanga, sono io! E se non ci crede, ecco qui la mia carta d'uscita dal Santo Stefano in Vittore. (*Estrae una tessera*) Ci ho passato tre anni se non le spiace!

DONNA (*illuminandosi dopo aver dato un'occhiata al documento*) Ma è meraviglioso, è proprio lui, lo Stanca ... pardon... lo Stanga! che piacere! Lei permette, vero? (*Lo abbraccia, lo bacia sulle guance*) Un ladro, un ladro vero... non mi era mai capitato! Si lasci guardare...

UOMO (*geloso*) Ma che fai adesso? Questo mascalzone viene qui a rubare in casa mia... e tu lo baci... E disgustoso!

DONNA Ti prego! Modera i tuoi termini. « È disgustoso... » che ne sai tu? Hai mai baciato un ladro?

UOMO No.

DONNA E allora? Prova, e poi mi dirai se è proprio disgustoso come dici!...¹⁸

Gli imbianchini non hanno ricordi. Definita da Fo «farsa per clown», è una storia pazza e illogica che inizia con un gioco clownesco di due falsi imbianchini che arrivano a casa di una signora vedova con una lunghissima scala più lunga del proscenio che permette loro di creare simpatiche gag di apparizione e sparizione dell'uno e dell'altro, facendosi sostituire a turno dalla padrona di casa o da altri. La vedova tiene in casa la salma mummificata del marito che i due imbianchini pensano subito di avere ucciso accidentalmente. La signora spiega poi gentilmente l'equivoco e chiarisce anche che in casa con lei vivono tre leggiadre donzelle che ella ha rilevato da una casa di piacere per compiacere il marito morto che era uno studioso degli usi e costumi familiari degli orientali. La vedova spiega anche che affinché la salma non si deteriori deve fare continue inizizioni di cera al corpo del marito, ma poi si scopre che in realtà il marito non è morto, ma solo immobilizzato dalle inizizioni di cera, che la moglie gli propina perché gelosa dell'amore reciproco fra lui e lui le ragazze. Ragazze che, peraltro, lei ora sfrutta come una vera e propria *maitresse*. Ovviamente, per la legge del contrappasso comico, finirà con la signora che rimarrà imbalsamata da un'accidentale inizizione di cera e con il marito, redivivo, e i due imbianchini che vanno via con le tre ragazze.

Anche in questo caso il dialogo è infittito di brucianti battute costruite su ambiguità verbali (es: «Voi non conoscete le donne, sono gli uomini più egoisti della terra») e di elementi alquanto assurdi e nonsensici:

¹⁸ *Ibid*, pp. 106-107

(La vedova e il capo imbianchino)

VEDOVA: Ci risiamo? Svergognate... quante volte vi ho detto che... Avanti, tornate nelle vostre stanze... siete tutte in multa... (*Le donne escono dalla stanza, seguite dal Capo; la Vedova si avvicina al finto manichino e si appresta a sollevarlo*) Ma guarda se è il modo... Be', e dov'è adesso? (*Rientra il Capo*). Dove siete andato?

CAPO: Credevo di essere in multa anch'io.

VEDOVA: Datemi una mano, presto!

CAPO: Diamogli una mano. (*Si dà da fare a sorreggere il manichino che compie strane evoluzioni, soprattutto quando la Vedova parla di iniezioni*).

VEDOVA: Dobbiamo far presto, altrimenti scade l'ora dell'iniezione e sarebbe un bel guaio... Ma che fate? Sorreggetelo! (*Il manichino ricade per terra*). Accidenti... e va bene, gliela faremo qui. (...)

CAPO: (...) Volevo chiederle una cosa, signora, chi sono quelle ragazze che erano qui poco fa in multa... vostre parenti in multa?

VEDOVA: In un certo qual modo sí... sono le mie convedove...

CAPO: Le vostre convedove in multa?

VEDOVA: (...) Sí, le mie convedove... che prima della morte di Giorgio erano le mie conmogli... Insomma erano le altre mogli di Giorgio...

CAPO: Le altre mogli?

VEDOVA: (*estrae dalla scatola un'altra siringa enorme e come ripensandoci ripone la più piccola*) Sí, lo so che le sembrerà un po' strano... Ma le avevo detto poco fa che mio marito si interessava di studi sulle civiltà orientali... Purtroppo Giorgio non aveva i mezzi per potersi recare in Asia per seguire da vicino le abitudini e le tradizioni di quei popoli. Così ho dovuto ricostruirgli alla bell'e meglio un ambiente che gli desse se non altro l'illusione di trovarsi fra i musulmani, che, come sapete, sono poligami.

CAPO: (*si rende conto solo adesso dell'enorme siringa*) Sono poligami i musulmani... Oh, che esagerati, quei musulmani... come sono poligami... che poligamoni! ! !

VEDOVA: Ho dovuto faticare non poco per trovare donne disposte a dividere il desco... e il resto con altre donne...

CAPO E immagino...

VEDOVA: Ma alla fine ci sono riuscita...

CAPO: E come?

VEDOVA: Ho comprato in blocco una casa di piacere.

CAPO: Una casa di... allora quelle signore sarebbero delle...

VEDOVA: Delle signorine... proprio così... lo so che è riprovevole e anche un po' inusitato... Ma il mio Giorgio doveva pur continuare i suoi studi...

CAPO: Però che cosa non si fa per la cultura...

VEDOVA: Già... e poi dicono che gli intellettuali sono marci e rammolliti...

CAPO: Con tutte quelle ... ma mi facciano il piacere.¹⁹

L'uomo nudo e l'uomo in frack. Definita semplicemente «farsa (musicale) in un atto», narra delle peripezie di un netturbino in servizio notturno che improvvisamente scopre dentro il suo bidone un signore nudo. Si tratta di un conte, scappato dal letto di una compiacente amante per l'inopportuno arrivo del legittimo marito, che gli chiede di portarlo a casa e di aiutarlo a procurarsi un vestito. La *pièce*

¹⁹ *Ibid.*, pp. 56-57

viene quindi costruita sulla negazione del detto "l'abito non fa il monaco". Fra le mille peripezie che capitano durante la ricerca, Fo trova modo di giocare con i pregiudizi legati alle differenze sociali e di condire il tutto con riferimenti filosofici messi in bocca allo spazzino apposta per sembrare irrisolvibili e confondenti. Si veda ad esempio un breve brano del dialogo fra i due nel momento in cui lo spazzino accetta di accompagnare l'uomo nudo a casa sua, portandolo dentro il bidone della spazzatura:²⁰

SPAZZINO (...) si accomodi. Dove andiamo?

UOMO NUDO Via Donini... al 27...

SPAZZINO Via Donini, 27?... E sarebbe qui a due passi? Sono cinque chilometri a piedi, lo sa? Si tenga pure il suo orologio che io non voglio grane... Che se per caso trovo un sorvegliante cosa gli racconto?

UOMO NUDO E ci risiamo col sorvegliante!... Ma è possibile che lei al di fuori dei suoi sorveglianti non veda niente altro? Ma che mentalità da servo della gleba è la sua?... E' proprio vero che chi spazzino nasce spazzino muore.

SPAZZINO Ehi, piano con le parole... chi dice che chi spazzino nasce poi minore di gleba... chi lo dice?

UOMO NUDO Io glielo dico... e le dirò di più: che gli individui come lei mi fanno vergognare di essere uomo... perché ammetto tutto, la vigliaccheria, la meschinità, l'ignoranza, ma la nullità no...

SPAZZINO La nullità sì... perché se non lo sa il nulla è tutto e tutto è Dio. E fino a quando si ride, si ride... ma a me toccarmi nella divinità.. *(In quel momento dal fondo ecco apparire una Guardia notturna. L'Uomo Nudo la vede e subito scompare dentro il bidone. Invece lo Spazzino che dà le spalle alla Guardia continua imperterrito)* ... Divento una bestia e non guardo più in faccia a nessuno...²¹

UOMO NUDO *(a voce molto bassa)* La smetta... stia attento...

SPAZZINO La smetta? A me la smetta? *(Dà un gran lootto al coperchio che si richiude)* Ma tu devi smetterla... 'Sto sporcaccione... prima se la spassa con le donne degli altri, si fa beccare e poi viene anche a sfottere... Ma io ti stronco *(molla un calcio al bidone)* e ringrazia il cielo che sei nudo altrimenti... *(lascia cadere un gran pugno sul coperchio)* quella brutta testa che ti ritrovi... ahia, porco giuda... *(La Guardia dietro le spalle non può trattenersi dal ridere)*.

I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano. L'atto unico che sostituì la *pochade* di Feydeau, viene appropriatamente definita «farsa gialla» in quanto mette in scena un detective che indaga su una misteriosa signora - versione femminile di Landrù - che dice di aver fondato una società per il divorzio delle donne maltrattate dai mariti, ma che in effetti per liberare le sue clienti dal non più desiderato legame adotta un ingegnoso sistema omicida basato su confetti e un altrettanto ingegnoso (e satirico)

²⁰ *Ibid.*, p. 196

²¹ Lo spazzino sta qui ripetendo male frasi e concetti sentiti pronunciare a un suo collega

sistema per liberarsi dei cadaveri: questi vengono infatti spediti appositamente a destinazioni sconosciute e - secondo la legge - per l'impossibilità del recapito, dopo un paio di rinvii al mittente, finiscono per diventare proprietà dello Stato, ovvero vengono ... "seppelliti". Molto divertente e teatralmente efficace la scena dello scioglimento del mistero: il detective donna, travestito da uomo, apprende la verità dalla voce del fidanzato morto della donna/Landrù registrata su un magnetofono prima di essere ucciso. Dal breve brano che segue si può notare il sapiente gioco scenico che Fo costruisce con la voce del magnetofono, utilizzata come se questa fosse di una persona presente in scena con la quale si può interagire direttamente:

(Detective uomo-donna, magnetofono, Francisca e altre donne)

UOMO-DONNA: Non ve l'aspettavate di sicuro e adesso vi conviene dire la verità prima che lo faccia lui.

PRIMA SIGNORA: Sì, sì, diremo tutta la verità.

UOMO-DONNA: (*rivolto alla Guardia*) Ve l'avevo detto che ci sarebbero cascate.

VOCE DAL MAGNETOFONO: No, non vi fidate di loro. Ascoltate soltanto me. Ero l'unico testimone oculare... dei loro delitti, ecco perché mi hanno ucciso... voi mi domanderete...

UOMO-DONNA: Chi l'ha ucciso?

VOCE DAL MAGNETOFONO: E io vi risponderò: la mia fidanzata... d'accordo con le sue clienti, che a loro volta, aiutate da lei, avevano ucciso i loro rispettivi mariti...

UOMO-DONNA: Ma non capisco che bisogno c'era, dopo averli spediti al Creatore, di spedirli anche in provincia?

VOCE DAL MAGNETOFONO: Il fatto delle spedizioni era stata una grossa trovata della cara Francisca.

FRANCISCA: Non è vero.

VOCE DAL MAGNETOFONO: Sì, è vero. Ella aveva notato che tutte le volte che spediva un baule con abiti di sartoria, se per caso sbagliava a scrivere l'indirizzo, poi, per la solita burocrazia, prima di tornare all'origine, impiegava dei mesi, anche degli anni...

FRANCISCA: No, egli mente.

VOCE DAL MAGNETOFONO: Zitta!

UOMO-DONNA: E così spedendo cadaveri a destinatari inesistenti... poteva star tranquilla dei mesi e degli anni... quindi li avrebbe rispediti... ma poi?

VOCE DAL MAGNETOFONO: Prima di fare la sarta, la mia cara fidanzatina, era stata impiegata alle poste ed era al corrente del fatto che dopo un certo numero di viaggi a vuoto, il materiale spedito diventa proprietà dello Stato... e lei sa bene che quando lo Stato rileva qualche cosa non c'è più niente da fare.

UOMO-DONNA: Cosa se ne fa poi lo Stato di tutti quei cadaveri? Non ne ha abbastanza di quelli che lavorano nei Ministeri?

Il successo ottenuto con *Ladri, manichini e donne nude* convince Fo a riprovarci nello stesso anno con *Comica finale*, anche questo un collage di farse che

Fo desume dai canovacci della famiglia Rame, la compagnia di teatro itinerante dei genitori di Franca. Lo spettacolo è costituito da quattro diverse farse: *Quando sarai povero sarai Re*, *la Marcolfa*, *I tre bravi*, *Un morto da vendere* e costituisce il primo momento in cui Fo recupera intenzionalmente e volutamente materiali del teatro popolare per cercare di rivitalizzarlo legandolo alla cultura contemporanea e anche per togliere al teatro contemporaneo la ruggine del perbenismo borghese.

Quando sarai povero sarai Re. Classica commedia basata su un gruppo di persone che si prendono gioco di un inegnuo sprovveduto, racconta di un gruppo di comici che si prendono gioco di un vecchio balordo che è convinto che diventerà RE quando avrà sperperato tutti suoi averi.

La Marcolfa. Definita dall'autore «farsa in chiave classica», narra dell'improvvisa celebrità mondana di una vecchia e brutta donna di servizio - Marcolfa, appunto - dello squattrinato Marchese di Trerate, fidanzata a Francesco, un altro domestico, alquanto indolente. Il Marchese ha molti creditori, ma teme soprattutto Giuseppe, il suo fattore, che è fidanzato con la bella Teresa con cui egli intrattiene un *love affaire* clandestino pur essendo, in qualche modo, promesso ad una nobile Principessa. Dal punto di vista scenico, tutta la *pièce* è costruita classicamente intorno ad un armadio dentro il quale il Marchese è costretto a nascondersi quando suonano alla porta, per paura di Giuseppe. Arrivano, in successione, la Principessa, Teresa e poi, finalmente, mentre il Marchese è nascosto nell'armadio insieme alle due donne, Giuseppe. Questi decide di sedersi ad aspettare il ritorno del Marchese e Marcolfa ne approfitta per chiedergli di leggergli sul giornale se ha vinto lo strano numero che ha giocato alla lotteria. Quando Giuseppe scopre che effettivamente il biglietto di Marcolfa è quello vincente nasconde il giornale, tace sulla scoperta e comincia a fare profferte amorose a Marcolfa. Uscito dal suo nascondiglio, il Marchese rimane molto sorpreso dalla notizia della strana decisione di Giuseppe e, incuriosito e sospettoso, finisce per scoprire il vero motivo dell'improvviso amore del suo fattore per Marcolfa e allora, a sua volta, chiede in moglie la domestica. Questa

però, inebriata da tante richieste amorose, nel frattempo ha romanticamente ceduto il suo biglietto ad un sarto in cambio di un bellissimo abito da sposa. Si rischia allora la tragedia, ma alla fine Francesco - che fin lì se ne era stato in disparte - fa notare che il giornale riportante il numero vincente è quello dell'anno prima, messo apposta lì da lui per far capire a Marcolfa che non è giusto sperare nei miracoli e è meglio accontentarsi di ciò che si riesce a costruirsi da soli.

Anche se apparentemente la *pièce* ha soltanto l'intenzione di far ridere, non mancano momenti di pungente satira contro le posizioni ideologiche conservatrici e reazionarie. Posizioni che vengono rivendicate come corrette, ma messe in scena che sia, ironicamente chiaro che si intende il contrario, come dimostra, ad esempio, il dialogo fra la Principessa e Teresa, da una parte, e il Marchese dall'altra, quando questi, per scusarsi del suo doversi nascondere nell'armadio, inventa di essere un patriota perseguitato dalla polizia:

MARCHESE Calma, per carità... non equivochiamo... principessa... È mio dovere svelarvi un segreto piuttosto delicato...

PRINCIPESSA Non è un segreto... quello che state per svelare, marchese, lo sanno tutti che siete perseguitato dai creditori.

MARCHESE No, non perseguitato dai creditori... questa è una voce che io stesso ho messo in giro appunto per mascherare agli occhi indiscreti il continuo andirivieni... Insomma, principessa, io sono affiliato alla carboneria!

PRINCIPESSA Alla carbo... che?

MARCHESE Neria... carboneria. Sono un patriota e quindi perseguitato dalla polizia... Ecco perché mi avete trovato nell'armadio. Tutti i patrioti, chi più, chi meno, vanno negli armadi.

Durante questo dialogo i personaggi a turno voltano le spalle al proscenio. Ci si accorgerà che ciascuno porta appesa alla schiena una stampella con tanto di giacca.

PRINCIPESSA Voi?... un patriota?... e non vi vergognate?

MARCHESE E perché dovrei vergognarmi?

TERESA Ha ragione la signora principessa, dovrebbe vergognarsi, eccome...

PRINCIPESSA Io vi sapevo sciagurato, pieno di debiti, dalla condotta riprovevole e se vogliamo anche un po' scorretta, ma addirittura patriota... che delusione!

TERESA Eh, certo che è grave... Un marchese che si mette contro quella brava gente degli austriaci, così cattolici che sono...

PRINCIPESSA Marchese, mi fate pena e orrore nello stesso tempo... e pensare... permesso (*scansa la Teresa che la intralcia*) ... che ero venuta qui con l'intento di concedervi la mia mano. Oh, grave errore avrei commesso...

MARCHESE La vostra mano?... Oh, principessa, perdonatemi, vi prego, ditemi quello che volete io faccia per riparare... Lo so, ho sbagliato, ma dovete capire, ero tanto giovane ed inesperto... poco fa... Ma saprò redimermi ai vostri occhi. Mi arruolerò di nuovo nel reggimento degli Ussari del maresciallo Radetzky... In quell'armadio c'è ancora la mia uniforme, la mia spada, ammazzerò tutti i garibaldini che vorrete... Anzi, andrò a

Roma e mi arruolerò nelle guardie svizzere. Vedrete come sarò bello vestito a righe gialle e blu, col basco e le piume.

PRINCIPESSA Troppo tardi, ormai... Addio, addio per sempre... (*Si allontana, senza più fermarsi, verso l'uscita e mostra la giacca appesa dietro la schiena*).

MARCHESE Principessa... la mia giacca...

TERESA (*atteggiandosi a copia della Principessa e seguendola a ruota*) È troppo tardi... addio, addio per sempre... per sempre addio, addio, addio... (*Mostra a sua volta la giacca*).

MARCHESE (*disperato*) Due giacche... Ben mi sta...²²

Come di prammatica, alla fine tutto si risolve comunque per il meglio con tre opportuni matrimoni (fra il Marchese e la Principessa, Giuseppe e Teresa e Giuseppe e Marcolfa), ma prima, come in ogni comica di questo genere, non manca la sapiente morale esposta dal personaggio apparentemente più stupido che, in questo caso, è Francesco. Ecco le moralistiche parole di rimprovero con le quali spiega i motivi che l'hanno indotto a tirare a tutti il tiro birbone della falsa vincita di Marcolfa:

MARCHESE Fa' un po' vedere .. sicuro! 24 maggio 1847! Abbiamo preso un bel granchio! Ah... ah... ah... meno male... E noi che ci stavamo disperando... Sarebbe stata la più grossa beffa del secolo!...

GIUSEPPE Se ci penso mi vengono i sudori freddi... Piuttosto, come sarà capitato qui quel giornale?

FRANCESCO Ce l'ho messo io a bella posta!

MARCHESE A bella posta?...

FRANCESCO Sì. Ero sicuro che la Marcolfa vi avrebbe chiesto i numeri dell'estrazione... e che una volta convinti della sua vincita avreste cominciato a fare i ganimedi...

GIUSEPPE Come?... Come?... Hai combinato tutto per beffarti di noi?...

MARCOLFA E anche di me... Ma perché?...

FRANCESCO Per darvi una lezione... Tutti e tre ve la meritavate una bella lezione... Lei, signor marchese, che fino ad ora, mi permetto di dirglielo, non ha fatto altro che vivere come un balordo, facendo debiti, raccontando balle e cambiando bandiera ogni volta che la si gira, sempre pronto a calar le braghe davanti al primo che alza la voce come nel caso del signor Giuseppe... che anche lui si merita una lezione, primo: perché fa appunto il prepotente soltanto con quelli che stanno in piedi per scommessa, secondo: perché è taccagno, strozzino e arraffa-quattrini e, per finire, ho combinato questo bel giochetto anche alla mia cara Marcolfa perché è ora che anche lei la pianti con questa maledetta mania di aspettare che arrivi il giorno buono, il numero buono, il buon caso e la buona fortuna!... E perché è ora che te lo metti in testa che chi vive sperando muore... da schiavo! E siccome io sono un uomo libero voglio sposare una donna che non giochi alle lotterie!

MARCHESE Mascalzone! Come ti permetti di insultarci e di farci la morale... Tu, un lurido...

FRANCESCO (*risolleva il tastone*) Uomo libero, prego!

MARCHESE Sì, sì, come non detto... Lurido uomo libero, pardon! Libero, prego.²³

²² *Ibid*, pp. 18-19

²³ *Ibid*, p. 32

I tre bravi: Tre giovani e leggiadre fanciulle vivono chiuse in un castello. Un giorno vedono arrivare tre omaccioni e, fra la paura per il loro aspetto e le ansie amorose perché non vedono mai uomini, scoprono che sono tre bravi giunti sin lì per un'inserzione sul giornale messa dal loro padre, un facoltoso bachicoltore e misantropo, in cerca di qualcuno che possa proteggerlo. Per mettere alla prova il coraggio dei tre omacci il padre organizza per i tre una serie di spaventose (e comiche) prove notturne. Tutti e tre i bravi si dimostreranno codardi e pavid, non avranno il posto ma riusciranno comunque a conquistare il cuore delle tre ragazze.

Un morto da vendere: definita «farsa alla maniera delle comiche finali» e tratta da un fatto di cronaca, ripropone il tema del falso ingenuo che riesce ad avere la meglio sui troppo furbi che l'avevano scelto come "pollo da spennare". Narra infatti di un finto tonto che inizialmente lascia vincere al gioco un baro padrone di un'osteria e i suoi complici. Poi invece li batterà lasciandoli sul lastrico. A questo punto i bari lo uccidono per rientrare in possesso dei loro averi, ma dai suoi documenti scoprono che egli è un pericoloso bandito e nella tasca trovano un biglietto in cui si dice che «chi riscuoterà la taglia dovrà usarla per i suoi funerali». In effetti l'uomo non è morto e dopo aver impaurito per bene i bari, finirà per perdonare, accontentandosi di sposare la bella figlia dell'oste.

Sempre più incoraggiato dal successo di questi primi spettacoli, Fo scrive altri atti unici, ma, mentre già pensa a qualcosa di più impegnativo, (insieme ad altre due *pièce* non sue) mette in scena solo *Il 99° dei mille*; storia di un millantatore che, asserendo di aver partecipato all'impresa, racconta mirabolanti false avventure. Viene smentito da un vero partecipante alla spedizione, ma alla fine è salvato dal generale in persona che, passando di lì per caso, fa finta di riconoscerlo e poi se lo porta con sé verso altre (e vere) avventure.

Capitolo II

Impara l'arte (borghese) e

Nel 1959 Fo si sente ormai maturo per un teatro più impegnativo della rivista e del collage di atti brevi e scrive e mette in scena la sua prima commedia, *Gli arcangeli non giocano a Flipper*, che anche se non può contare su una struttura lineare, (in quanto si sviluppa in effetti come tre atti unici legati insieme un po' pretestuosamente) implica comunque lo sforzo di costruzione di tre atti imperniati su uno stesso personaggio:

Fo trasse lo spunto da una novella di Augusto Frassinetti, uno scrittore che aveva collaborato con lui alla sceneggiatura de *Lo svitato*, che raccontava di un uomo che per sbaglio era stato registrato anagraficamente come cane. Questo tema che nella novella di Frassinetti è il nucleo centrale di tutta l'azione grottesca, nella *pièce* di Fo diventa invece uno dei tanti spunti anche se su di esso si basa tutto il secondo atto. La commedia farsesca s'incentra intorno alla figura del "Lungo" un ragazzone di periferia, bonaccione, credulone che ha tanti amici più o meno balordi e più o meno contigui alla "mala" milanese. La commedia si apre con una burla-ricatto perpretata ai danni di un pasticciere al quale si fa credere che i suoi pasticcini abbiano avvelenato il Lungo e poi lo si convince a pagare il costo di un ricovero in un ospedale privato per non avere guai con la giustizia. I denari ricavati serviranno in effetti per il matrimonio dello stesso Lungo con una donna, a lui sconosciuta, che gli amici gli hanno trovato con un'inverosimile inserzione, il cui testo recita: «cercasi giovane ricca, bellissima, possibilmente bionda, ma illibata, muri propri, senza difetti fisici». In effetti, se il ricatto al pasticciere e i soldi ricavati sono veri, il matrimonio è una burla che gli amici stanno

perpetrando ai danni del Lungo. Infatti essi hanno ingaggiato una prostituta di nome Angela che ha accettato di sposarlo per finta davanti ad un altro amico che si presta a fare il Pope.

Dopo un accidentale scontro nel corso del quale il Lungo cade svenuto, egli viene condotto a casa di una bella e prosperosa ragazza che effettivamente è disposta a sposarlo. Fra grida e urla di allegria, il falso matrimonio ha luogo davanti al finto Pope (che ha la stessa faccia del pasticciere). Dopo la cerimonia però, quando gli amici dicono al Lungo che loro hanno uno «jus primae noctis» sulla sposa, la ragazza, suggestionata dall'abito bianco, si commuove e manda tutti via. Ma il Lungo, con la sua imperturbabile aria di minchione, rimane lì come un vero marito innamorato. La ragazza vorrebbe mandarlo via, ma con uno scarto caratteriale e linguistico improvviso il Lungo le rivela di essere perfettamente conscio della burla, anzi di essere stato sempre conscio di tutte le burle dei suoi amici alle quali si è sempre prestato coscientemente. All'incredulità di lei, lui risponde che lo ha sempre fatto come fosse il suo mestiere. In questa parte il dialogo è molto bello e interessante perché per la prima volta Fo parla del ruolo e della funzione sociale del "giullare":

BIONDA Insomma, te ne vuoi andare?... Mi vuoi lasciare in pace anche tu ?...

LUNGO (*si alza in piedi pigramente. Parla strascicando le parole*) E va bene, me ne vado... Ma calmatì! Dopotutto, mica l'hai fatto gratis di dargli una mano. Anzi, t'hanno pagata piuttosto bene. (*Cattivo all'improvviso*) E, adesso, ti lasci fregare dalla coscienza per via che ti puzza di averli guadagnati alle spalle di un povero rimbambito che ti sta a guardare come fossi Biancaneve con tutti i sette nani... E sbraiti, ti scalmani... Calma ohì! (*La ragazza lo guarda interdetta*). Calmata?... Buonasera. (*Accenna ad andarsene*).

BIONDA Eh, fermo!... Fatti un po' vedere. Non mi dirai che tutto d'un colpo ti si è spalancato il cervello? Che è sta sparata?

LUNGO (*ritorna indietro di qualche passo, si appoggia con una mano alla spalliera della sedia, la guarda sempre con quel suo sorriso malinconico, staccato*) Ah, ah, stai tranquilla che io il cervello l'ho sempre avuto spalancato. E il fatto che mi sfotteressero l'ho sempre saputo... Anzi, il più delle volte li ho messi io nella condizione di sfottere... E' gente che manca di fantasia, e... se non gli dà una mano... non combinano niente.

BIONDA (*si lascia cadere su di una sedia, attonita*) Ma guarda che rimbambito! Non solo sa che lo sfottono, ma li aiuta anche. Ma che gusto ci provi?

LUNGO (*estrae di tasca una sigaretta*) Nessun gusto. Quello di farmi sfottere è un po' come il mio mestiere.

BIONDA Il mestiere di farsi sfottere?

LUNGO Sì, hai in mente i giullari? (*Accende la sigaretta*).

BIONDA E... certo che ce li ho in mente. (*Erudita, enciclopedica*) I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... it giusto?

LUNGO (*ridendo*) Giustissimo. E anche per me è la stessa cosa... Con la sola differenza che non essendoci più i monarchici, (*preme sullo svarione*) faccio ridere gli amici del caffè. Sono il **Rigoletto dei poveri**, insomma... Ma l'importante è che mi guadagno anch'io il mio stipendio.

BIONDA (*Stupita, incredula*) Ti danno uno stipendio?

LUNGO Guadagno certo di più che se facessi l'impiegato, e lavoro molto meno. Guarda: tutto quello che ho addosso me lo hanno passato loro, dormo a casa loro, una volta da uno, una volta dall'altro, mi pagano da mangiare, da fumare, da bere ... E se qualche volta chiedo un prestito mica lo rifiutano ... A uno scemo non si rifiuta mai un prestito.¹

In seguito fra i due si istituisce un momento di tenerezza che rischierebbe di scadere nel consolatorio facile se nel dialogo Fo non giustapponesse al patetico-romantico della situazione un sapiente umorismo "straniante". Durante il colloquio infatti, mentre lui sottolinea che la sua propensione a fare lo stupido era nata insieme alla nascita in quanto «siccome il cognome era tempo» il padre gli aveva messo come nome di battesimo «Serenò, Nuvolo, Agitato»², così avrebbe potuto scegliere «a seconda delle condizioni atmosferiche». Lei, da parte sua, non senza una punta di orgoglio dichiara candidamente: «mi ricordo che da ragazza ero talmente sviluppata che a quindici anni me ne davano cinque ... cinquemila in contanti». Il facile *happy end* (che avrebbe chiuso in un atto unico l'azione) viene evitato, ma idealmente solo rimandato, perché infatti lui dichiara che smetterà di vivere facendo lo stupido a carico degli amici e andrà invece a Roma a richiedere la pensione che gli spetta come "mutilato di guerra ... all'osso sacro".

Il secondo atto è una cesura totale rispetto al primo. Cesura che è narrativa, perché l'azione che si sposta negli uffici del potere burocratico romano non ha punti di contatto con la parte precedente; stilistica in quanto un pesante grottesco misto a momenti musicali prende il posto del quasi-simil-realismo del primo atto e linguistica in quanto la satira si sposta dai costumi al sociale. Satira sociale che si rileva sin

¹ Dario Fo, *Le commedie di...*, Einaudi, Torino, 1966, vol. I. pp. 26-27

² E' stato giustamente notato che «questo plurinome è una costante, un *topos* dei protagonisti balordi nelle commedie di Fo - e insieme - un *avanzamento nel terreno dell'individuazione* in confronto alle pure funzioni precedenti, il marito/moglie, l'uomo in frak, il ladro, il carabiniere ecc.». Puppa, p. 38.

dall'inizio in alcune battute della paradossale canzone d'apertura alla «Kurt Weill»³ che, sulle note dell'inno nazionale, recita:

Fratelli d'ufficio, alziamo la testa,
del genio dei bolli cantiamo le gesta,
alziam gli sportelli, laudiamo il Signore
che per nostro amore qui tutto creò:
i timbri rotondi, la carta bollata,
la marca da dieci, la carta intestata,
l'usciera di porta, il portapennini,
la penna, i cestini per i caposezion!

Dopo aver litigato con altri utenti allo sportello e con gli impiegati che gli chiudono lo sportello in faccia per spostarsi su un altro ogni qualvolta lui arriva al primo posto della fila, il Lungo finalmente riesce a farsi dar retta, ma scopre di non esistere come uomo e di essere registrato invece come cane bracco. Alla sua esplosione d'ira viene chiamato un commissario che arriva con l'immancabile brigadiere. Spiegare l'accaduto, ritrovandosi poi quel po' di strano nome non è facile per il Lungo e alla fine, per poter ottenere una spiegazione sul perché di quell'impiccio è costretto a minacciare il lancio di una falsa bomba (che è in effetti un accendino). Gli impiegati allora confessano che uno di loro, arrabbiato perché era stato posto in quiescenza anticipata, perdendo così il diritto al ruolo superiore che gli sarebbe scattato di lì a pochi mesi, prima di andarsene in pensione, per vendetta, aveva «iniziato a portare varianti e modifiche a gran parte del materiale anagrafico, ... di cui era il diretto e unico responsabile da trent'anni...». A causa di tali modifiche ora risultava che «un prete era sposato ad una guardia forestale, un tale risultava essere morto prima di essere nato, un generale non aver ancora prestato servizio militare, un altro veniva risuscitato dopo vent'anni dalla morte, fatto espatriare in America, cambiar sesso e sposareecc.»

Per poter riparare all'intoppo, il Lungo dovrà morire come cane bracco e a tal fine dovrà trascorrere i regolamentari due mesi al canile prima di essere soppresso. Convinco dalla promessa che alla fine potrà incassare ben otto milioni di arretrati, il Lungo accetta di trasferirsi al canile e di comportarsi come un cane bracco. Qui, provvisto di

³ Valentini C., *Op. Cit.*, p. 65

regolamentare collare e museruola, il Lungo si ritrova a interpretare una serie di «gags da circo che recuperano antichi motivi della cultura magico-popolare a base di uomo/bestia»,⁴ fino a quando non viene comprato da un prestigiatore matto che ha perso il suo adorato barboncino di nome Garibaldi. «La scena successiva sembra tolta dal *Finale di partita* beckettiano, col signore-padrone seduto su una poltrona a rotelle, autoritario e inflessibile, mentre il Lungo, con copertina scozzese sul busto, giornale tra i denti, calzamaglia lungo il corpo, s'è trasformato in cagnolino da salotto capace a sua volta di perfette pantomime canine».⁵ Dal padrone il Lungo ha anche imparato alcuni giochi di prestigio e non sembra trovarsi poi tanto male in quella situazione, ma quando scopre che il padrone ha intenzione di barattarlo con alcuni gattini, se ne scappa abbaiano arrabbiato.

A questo punto la commedia cambia ancora una volta registro stilistico, trasformandosi in uno scatenato *vaudeville* con esilaranti gag d'azione che molto spesso richiamano alla mente gli sketch d'avanspettacolo e cinematografici di Totò. Riacquistate in pieno le sue sembianze umane, ritroviamo infatti il Lungo in una carrozza ferroviaria, nascosto nella toilette per sfuggire al conduttore che vuole controllare il suo biglietto e per infilarsi i pantaloni che ha appena rubato ad un Ministro (che ha il viso del pasticciere e del Pope) diretto in una cittadina di provincia per l'inaugurazione di una scuola. Mentre il Ministro è indaffarato a costringere il capotreno a cedergli i suoi pantaloni (anche se rimarrà in mutande), il Lungo ne approfitta per indossare tutto l'abito da cerimonia del Ministro e poi se la svigna indisturbato. Sceso al paese di destinazione del Ministro e scambiato per questi, fra fanfare, acclamazioni e gentilezze del Sindaco, il Lungo si presta ben volentieri al gioco e con gran piacere intasca anche una bustarella. Essendo il vero Ministro rimasto bloccato nella toilette del treno, scambiato per un viaggiatore qualsiasi, tutto sembra procedere per il meglio, fino a quando durante la cena di gala non viene annunciato l'arrivo della moglie del Ministro. Il Lungo non sa dove fuggire, ma con sua grande sorpresa - mentre la commedia temporaneamente vira stilisticamente dal *vaudeville* alla *pochade* - scopre che la presunta

⁴ Puppa P., *Op. Cit.*, p. 39

⁵ *Ibid*

moglie eccellente è in effetti la sua Angela, che del Ministro è diventata nel mentre l'amante. Nel successivo dialogo fra i due non si perde occasione per satireggiare sulla sessuofobia dei democristiani (Angela, riferendosi al Ministro, dice infatti: «E' un tale noioso, un bigotto: pensa che mi ha obbligato a mettermi questo abito col davanti di dietro per via della scollatura»). Memore della lezione del prestigiatore il Lungo trasforma l'inaugurazione in graditissimo spettacolo di magia, mentre (con uno stacco da montaggio cinematografico) l'atto si chiude nuovamente in chiave *vaudeville* con il capotreno in mutande inseguito dal vero ministro.

I due diversi registri comici - *vaudeville* e *pochade* - si alternano peraltro per quasi tutto il terzo atto fino al finale. Angela e il Lungo si ritrovano in camera da letto, ma mentre si stanno raccontando delle reciproche esperienze nel periodo in cui non si sono visti, arriva il vero Ministro facendo così scattare una situazione triangolare con continue uscite/entrate dei personaggi e l'eplosione di equivoci, finché il Lungo, lasciando ancora una volta il Ministro in mutande, non scappa via portando con sé la ragazza.

A questo punto c'è un nuovo capovolgimento di fronte della situazione e un nuovo cambio di registro, perché scopriamo che il Lungo è ancora disteso svenuto per terra mentre gli amici cercano di risvegliarlo. La presumibile delusione dello spettatore per il troppo facile e ovvio finale (apparente) viene anticipata con scarto brechtiano-metateatrale dallo stesso Lungo/Dario Fo che, riprendendo coscienza, protesta con queste parole: «Porcaccia la miseria schifa! ... Era un sogno! Eh, ma non vale ... Allora è troppo facile finire le storie così ... Quando non si sa come andare avanti, si tira fuori che è tutto un sogno e chi si è visto si è visto. Vigliacca la miseria infame, imbecille, disgraziata e bugiarda ... brutta e bastarda». Dopo questa sfilza di epiteti liberatori del presumibile o possibile sdegno della platea, a immediata difesa del se stesso autore, il Lungo però aggiunge: «Ma c'era da immaginarselo! Bastava il fatto che tutti avevano le stesse facce, per capire che era un sogno!». Segue un'altra sfilza di imprecazioni. Ma non è ancora il finale e le sorprese che l'autore riserva al suo pubblico non sono ancora finite. Avviandosi verso la casa della promessa sposa incontrano l'uomo con la

faccia del pasticcere che il Lungo riconosce immediatamente per il Pope e agli amici che credono che egli sia totalmente “in tilt” dice: «Zitti, ragazzi, che si ripete ». Poi accorgendosi che non riescono a capire - con un'altra osservazione metalinguistica - cerca di spiegare: «Ma non avete ancora capito? Stiamo tornando da capo ... E' come al cinema che dopo il “prossimamente” ti rifanno vedere tutto da principio...». Ed è proprio quello che succede. La promessa sposa, una volta che si sarà tolta un'orrenda maschera, rivela il viso, il nome ed il carattere della sua Angela del sogno. Sempre scettico su un possibile *happy end*, il Lungo però se la prende con gli amici e con gli arcangeli che invece di proteggere gli esseri umani, per prendersi gioco di alcuni di loro, organizzano «pure i sogni con il doppio gioco» e protesta con veemenza: «Ma porcogiuda, mi avete preso tutti per un flipper che basta metterci dentro cento lire, lo fai scattare e puoi sfogarti a sbatterlo, scrollarlo fin che ti pare?». Ma in effetti non è così e l'*happy end* ci sarà. Con un nuovo cambio di registro, la commedia per un verso torna al sentimentalismo del primo atto, con Angela che si dimostra disposta a seguirlo anche se lui è un povero squattrinnato, per l'altro inserisce invece un risolutore elemento surrealistico, perché quando il Lungo mette la mano nella tasca della giacca tocca la bustarella che aveva preso da falso Ministro con dentro tanti, tanti ... milioni veri. Il lungo ringrazia allora gli arcangeli con grande calore, ma non è ancora finita. Gli amici infatti si accalcano chiedendo la loro parte, ma lui piuttosto che dare qualcosa a loro li butta dalla finestra. Poi però, ricevuta l'assicurazione che Angela è disposta a stare con lui anche se matto e squattrinato, memore delle lezioni ricevute nel corso del sogno, da gran prestigiatore ritira fuori dalla tasca dei pantaloni l'intero malloppo, dicendo, con gli occhi al cielo: «E' un trucco che m'hanno insegnato loro» e conclude gridando “Arcangeli siete califfi!».

Presentato in prima assoluta al teatro Odeon di Milano, l'11 settembre del 1959, lo spettacolo ebbe 43 repliche, poi andò in *tournee* per quasi otto mesi in Italia per un totale di circa duecento repliche. In seguito la commedia tradotta e rappresentata anche in Jugoslavia, Cecoslovacchia, Polonia, Olanda, Svezia e Spagna.

Come accennato, la struttura narrativa della commedia-farsa è alquanto slegata e disarticolata, tanto che - notando anche i vari cambiamenti di registro stilistico-comico - si può dire (come accennato) che si tratta in effetti di tre atti unici espansi e legati insieme con un artificio (il sogno) alquanto scontato e abusato di cui lo stesso autore è costretto a chiedere scusa nel testo. Ma in effetti, questa debolezza del tessuto narrativo, che più o meno rimarrà una costante di tutti i suoi testi, può essere vista anche sin dalla prima commedia come uno dei pregi perché il teatro di Fo non è come quello di Pirandello o di Shakespeare o Racine ecc., cioè un teatro che si fonda sulla rigida connessione e consequenzialità delle varie parti del testo, bensì nella migliore tradizione del teatro popolare, un teatro che si fonda sull'azione scenica, mentre il testo assume valore nelle singole parti che possono avere vita autonoma l'una dall'altra, costituendosi, molto spesso, come sketch indipendenti.

Tutto ciò risalta in modo evidente se si considera che il contenuto scenico (l'azione) è nettamente superiore al contenuto testuale e che (come appunto nelle migliori *pochade* e nel *vaudeville*) è proprio l'azione a portare avanti l'evento narrativo, molto più di quanto non faccia il testo.

Per altro verso non si può non osservare come la grande varietà di azione dia la possibilità a Fo-attore di esibirsi in un ampio e variegato repertorio di caratterizzazioni: dallo stupidotto, al furbo; dall'irascibile al sentimentale ecc., nonché in una varietà di performance mimiche classiche che includono elementi di repertorio alquanto classico come l'imitazione di animali.

Il successo ottenuto con *Gli arcangeli non giocano a flipper*, fece capire a Fo che il teatro era una forma di espressione molto più congeniale al suo sentire di quanto non fosse il cinema e l'anno successivo si ripresentò sul palcoscenico con una nuova commedia: *Aveva due pistole con gli occhi bianche e neri*.

Definita da Fo, «black-comedy per sosia e satira sociale», debuttò il 3 settembre 1960 al Teatro Odeon di Milano dove tenne il cartellone per quasi due mesi, fino al 1 novembre. Due giorni dopo iniziò da Genova una fortunatissima *tournee* che raccolse

69.000 spettatori in tutta Italia, di modo che la commedia risultò campione d'incasso della stagione, alla pari con una grande tragedia - l'*Adelchi* - interpretata dal mattatore Vittorio Gassman.

Ispirata al celebre fatto di cronaca dello smemorato di Collegno e ambientata nella stessa epoca, fra la fine della prima guerra mondiale e l'avvento del fascismo; rispetto alla prima commedia, è un grande passo avanti sia per maggiore coesione del tessuto narrativo (da questo punto di vista è una delle sue migliori), che per unità stilistica e linguistica; sia per una maggiore incisività e una superiore coscienza della satira di costume e sociale, che per un sapiente uso parodistico di schemi di generi ben conosciuti (gangster film e commedia dei buoni sentimenti) e sia, infine, per la non trascurabile, programmata rinuncia al facile *happy end*.

In un istituto psichiatrico viene esaminato il caso di uno smemorato in abito talare, ritrovato per caso, che potrebbe essere un prete o un disertore travestito. Un Maggiore-medico dell'esercito propende per questa seconda ipotesi perché lo smemorato è stato trovato con indosso una panciera in uso nell'esercito, ma il Professore - basandosi sull'abito talare e avendo riscontrato nel corso di un colloquio la sua integrità morale - non può credere che sia un disertore. Nemmeno il fatto che abbia il «ginocchio della lavandaia» aiuta molto perché, come nota un medico: «si piega il ginocchio per pregare, si piega il ginocchio per sparare». Il dubbio viene risolto da Luisa che - con un esplicito, ma degradato riferimento (dal matrimonio alla convivenza) all'evento di cronaca - riconosce nell'uomo il proprio amante Giovanni Gallina partito per il fronte, e se lo riporta a casa. L'uomo però non riconosce né la donna né la casa, nè riesce a riconoscersi nel ritratto che lei gli tratteggia del suo passato: uomo duro e prepotente che la tradiva spesso e volentieri con altre. Al contrario Luisa nota in lui un carattere docile e mansueto e modi affabili di cui è molto contenta, ma la sua gioia non sarà di lunga durata perché lo smemorato non è Giovanni, ma un suo perfetto sosia e il vero Giovanni ritorna effettivamente. Per un pò si susseguono i soliti (ma molto esilaranti) equivoci da *pochade* con l'apparizione dello smemorato quando Giovanni è fuori scena e viceversa e con Luisa che si trova, di conseguenza, ad avere a che fare con un

Giovanni bifronte, ora dolce e premuroso ora sgarbato e violento. L'equivoco finisce quando (fuori scena) i due si trovano l'uno davanti all'altro nel bagno. Giovanni, che oltretutto si deve nascondere insieme ad un complice per una truffa effettuata approfittando di una licenza dal fronte, capisce subito che può utilizzare il sosia come alibi e riprendere indisturbato la sua vita di bandito. Luisa è costretta ad abbozzare e il povero smemorato, quando non serve, finisce per essere legato ad trespolo con una catena come un uccello in gabbia.

Per un po' il gioco di Giovanni riesce, ma poi la polizia - non convinta che lo smemorato sia il Gallina - gli tende un agguato in un locale in cui Luisa si esibisce come cantante. Nonostante il travestimento in abiti femminili di alcuni poliziotti, l'agguato non riesce perché Luisa riesce ad avvertire Giovanni cantando una canzone in dialetto milanese (incomprendibile al commissario e ai poliziotti, tutti meridionali) e questi, dopo aver ingannato i poliziotti facendosi mettere le manette a due moncherini, estrae le pistole e uccide tutti i poliziotti.

In seguito a questa bravata, Giovanni, sentendosi sempre più braccato organizza la sua (finta) morte per mezzo di una fittizia soffiata di Luisa alla polizia. Nei suoi piani, a morire nell'agguato della polizia dovrà essere il povero smemorato e, in effetti, così sembra che accada. A questo punto Giovanni convince gli uomini della sua banda e tutti gli altri malavitosi milanesi ad organizzare uno sciopero della malavita al fine di ottenere un riconoscimento (addirittura nel primo articolo della Costituzione) della loro funzione e ad essere poi pagati per ritornare a rubare. Il piano è semplice, ma efficace: se non ci saranno più furti né crimini di altro genere i poliziotti risulteranno inutili, le assicurazioni perdereanno tutte le loro polizze furto, non si venderanno più allarmi, i giornali non avranno più niente da scrivere in "cronaca" ecc. ecc. Il piano sembra avere effetto, ma gli uomini della banda non sono molto contenti di essersi trasformati in *travet* e tramano contro Giovanni. Luisa che ha ormai capito che lui non è il Gallina, ma lo smemorato e che di ciò è molto contenta, cerca di avvertirlo. Sembra profilarsi un *happy end*, ma anche il commissario è contro Giovanni - perché teme di rimanere disoccupato - per cui tenta di farlo arrestare per "uso abusivo di abito talare". Proprio

in quel momento però il direttore della “Casa dell'ex-detenuto redento” riconosce in lui Don Filippo, il suo amato collaboratore. Finalmente tutto viene chiarito e si capisce anche il perché dello strano sciopero. Tutto bene, anche se, essendo lo smemorato un prete, non può esservi (per fortuna) alcun *happy end* sentimentale.

Se la commedia precedente aveva già dato la possibilità a Fo di interpretare vari umori e caratteri (stupidotto, irascibile e dinamitardo, cane servizievole, falso ministro, innamorato vero, ecc.), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, nella sua maggiore consistenza e consequenzialità narrativa offre una minore varietà di personaggi, ma in compenso permette un maggior approfondimento dei caratteri rappresentati. Caratteri opposti (il buono alla Chesterton e il malvagio alla Mackie Messer), assegnati a due personaggi diversi, ma impersonati dallo stesso Dario Fo per il quale le difficoltà interpretative per molti versi aumentano perché la scissione fra i due caratteri oppositivi si fa quasi schizofrenica e Fo è costretto a cambiare totalmente stile, umore e voce in tempi rapidissimi.

Peraltro, il gioco citazionale dei generi che regge la narrazione della commedia permette a Fo di inserire sketch già “orecchiati” in quanto messi in scena in forme similari da altri comici, come ad esempio la lettura di un verbale fra un maresciallo e un appuntato,⁶ che richiama la dettatura della lettera di Totò a Peppino de Filippo in *Totò, Peppino e la malafemmena*; oppure il ricorso a effetti di metateatro come la le-

⁶ APPUNTATO (*leggendo su un foglio*) Giovedì 27...; MARESCIALLO Aperta la parentesi...; APPUNTATO Cioè esattamente tre giorni fa...; MARESCIALLO Chiusa la parentesi, virgola...; APPUNTATO Allo spaccio militare di Verona si presentavano; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Proprio al momento della chiusura dello spaccio medesimo...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Un sergente maggiore degli arditi e un soldato con arma non ben identificata...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Ma certamente biondo di capelli...; MARESCIALLO Punto a capo...; APPUNTATO I due militari producevano buoni di prelievo per il valore di cinquantamila lire...; MARESCIALLO Virgola, aperta la parentesi...; APPUNTATO Dico cinquantamila; MARESCIALLO Chiusa la parentesi, punto a capo...; APPUNTATO L'incaricato dello spaccio...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Messo in sospetto circa l'autenticità dei buoni di prelievo...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Li invitava a ritornare il giorno seguente...; MARESCIALLO Virgola. Anzi, no: punto... (*ci ripensa*) e virgola; APPUNTATO I due...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Estrassero le reciproche pistole d'ordinanza e, obiettando che gli imboscati dello spaccio potevano aspettare...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Ma i soldati in prima linea, no...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO Costringevano il capo deposito e altri due furieri a caricare la merce su di un camion risultato anch'esso prelevato al deposito autocentro con il medesimo sistema...; MARESCIALLO Punto a capo...; APPUNTATO Da ulteriori accertamenti...; MARESCIALLO Virgola...; APPUNTATO ~ risultato essere i buoni di prelievo assolutamente falsi; dal che la regolare denuncia dei due malfattori ed eventuali complici...; MARESCIALLO Punto e basta. (Dario Fo, *Le commedie*, Vol. I Cit, pp. 136-137)

zione di recitazione nella scena del travestimento dei poliziotti.⁷ Indubbiamente però il maggiore pregio della commedia è nella sua maggiore e più efficace carica satirica, diffusa in tutta l'azione ma che raggiunge il suo acme nella provocatoria richiesta dei ladri di riconoscere il loro *alto* ruolo sociale nel 1° articolo della costituzione che dovrebbe essere riscritto nella seguente formulazione: "Uno stato fondato sul lavoro e sul furto". Richiesta provocatoria che nella sua iperbolicità denuncia però un dato effettivamente rilevante (e non poco preoccupante, a rifletterci seriamente): cioè che buona parte della produttività delle società "civili" si deve all'esistenza del crimine.⁸

⁷ Cfr. *Ibid.*, pp.144-145.

⁸ GIOVANNI C'è qualche legge che vieta ai ladri di rifiutarsi di rubare?

COMMISSARIO No, no, ma si metta nei miei panni, c'è da impazzire... Da quando è scoppiato questo maledetto sciopero, non passa giorno che qualcuno non venga a reclamare.

GIOVANNI Gente che vorrebbe essere derubata? (.....)

AVVOCATO (Legale dell'Unione assicuratori) (*entrando*) Dottore,... disturbo?

COMMISSARIO Venga, venga, avvocato. (...) Allora, avvocato, che c'è di nuovo questa volta?

AVVOCATO Beh, sa, è per via di questa strana situazione... Le banche hanno rifiutato al completo di versare il canone annuo contro i furti. Dicono che, visto come stanno andando le cose, sono soldi sprecati.

COMMISSARIO E in un certo qual modo hanno ragione. Non si lamentano incidenti da almeno cinque mesi... Ieri a Bergamo hanno segnalato il furto di una bicicletta... Beh, sembravano tutti impazziti... Il ministro della Giustizia mi ha inviato un telegramma di felicitazioni. (*Risata*). Tutti i giornali, anche i più seri, sono usciti con gran titoli sull'intera pagina... E poi, s'è scoperto che la denuncia era stata fatta da un pazzo che dice d'essere Girardengo... E che non ha mai posseduto una bicicletta in vita sua... (*Risata*).

AVVOCATO Ma non si può andare avanti così: lei deve far qualcosa.

COMMISSARIO Ah, sì? Ah, ah! E' tutto da ridere! Stamattina viene qui il presidente dell'Unione giornalisti e mi chiede disperato di fare qualche cosa perché con la mancanza di fatti di cronaca nera, i giornali hanno dimezzato le tirature... così che sono incominciati i licenziamenti. (*Risata*). Poi sono arrivati il rappresentante dell'Unione industria apparecchi antifurto, i segretari del Sindacato poliziotti privati... del Sindacato allevatori cani da guardia... Vigilanza notturna... autorimesse... Manca solo il sindacato dei ricettatori, poi siamo a posto! Ma cosa pretendete, che per venirvi incontro mi metta a rubare io?

GIOVANNI Eh no, lei non può! Sarebbe un atto di crumiraggio bello e buono.

AVVOCATO Scusi, padre, ma lei che c'entra?

GIOVANNI C'entro e come... Sono il vicedirettore della casa dell'ex detenuto ed è mio sacrosanto dovere fare il possibile perché i ladri possano giungere a partecipare di quel benessere che essi stessi hanno procurato alla società, a quella società, che, oltretutto, li perseguita.

COMMISSARIO Si calmi, reverendo! Agitarsi a quel modo le può far male al naso...

GIOVANNI (*appassionato*) Si fonda e si fa prosperare una società sul furto e poi ci si lamenta delle conseguenze... (*Aggredendo l'avvocato*) Fuori, fuori, sfruttatori maledetti!

AVVOCATO Ma... ma è pazzo! (*Esce*).

COMMISSARIO Adesso basta, reverendo, lei esagera...

GIOVANNI Ah, esagero... E se le dicessi che nella nostra sola città, grazie al sacrosanto sudore di quattro poveri ladri, ai quali non si dice mai grazie, manco il panettoncino per Natale, si fanno affari annui per milioni e milioni...

COMMISSARIO D'accordo, ma non è da oggi questa situazione... Da che mondo è mondo...

GIOVANNI Da che mondo è mondo ci sono le ingiustizie. Ma è dei veri uomini il cercare di sopprimerle.

COMMISSARIO E dove vorreste arrivare, con questi scioperi?

GIOVANNI A far sì che lo Stato ci riconosca nella costituzione.

COMMISSARIO In che senso?

GIOVANNI Nel suo primo capitolo, cioè (*lapidario*): «Il nostro è uno Stato fondato sul lavoro e sul furto... »

COMMISSARIO Sta scherzando?

Chi ruba un piede é fortunato in amore (1961)

Presentata in prima nazionale l'8 settembre al Teatro Odeon di Milano, fu molto meno fortunata delle precedenti sia in termini di accoglienza della critica - che rimproverò a Fo una "assoluta mancanza di impegno satirico" - che in termini di afflusso di pubblico. La commedia tenne infatti il cartellone per quasi due mesi, ma non andò in tournée. In effetti la satira politico-sociale non è del tutto assente, in quanto da un lato si denuncia la peccaminosa tendenza dei palazzinari italiani di nascondere i tanti tesori archeologici che venivano ritrovati nel sottosuolo e, dall'altro, l'ipocrisia dell'adulterio borghese, supinamente accettato all'interno della stessa classe sociale, ma assolutamente colpevolizzato e negato, anche come pura possibilità, se interclassista.

La commedia racconta di Apollo, aspirante taxista senza taxi, che di notte, insieme ad un socio, penetra in un museo, taglia il piede di una statua di Mercurio che gli cade su un piede, azzoppandolo. Girando lo sguardo intorno fra le statue del museo, Apollo viene colpito dalla bellezza di una statua di Dafne e, conoscitane la leggenda⁹ dal socio ladro, se ne innamora pazzamente. Il piede di marmo rubato (che ironicamente ha il *trade mark* "opus romanum") viene sotterrato in un terreno dove un'impresa edile sta costruendo un nuovo palazzo, per poter così ricattare l'imprenditore e il suo miglior amico ingegnere, che è anche l'amante della moglie. I due si presentano il giorno successivo nelle vesti di ispettori delle Belle Arti e la truffa riesce: ottengono tre milioni con i quali Apollo può finalmente comprarsi un taxi. Qualche tempo dopo, Apollo viene convinto da una sua cliente a fingere di aver avuto un incidente mentre lei era sul taxi, per darle la possibilità di giustificare con il marito un'assenza di alcune ore. Egli pensa che la donna che - guarda caso - si chiama Dafne, voglia nascondere un appuntamento galante, ma la donna confessa candidamente di avere un amante di cui il

GIOVANNI Nient'affatto! Mi lasci finire... E come tale chi ruba come chi lavora ha diritto al salario, ai sussidi e alla pensione... Basta col rubare gratis. (*Ibid*, pp. 171-172)

⁹ Ninfa greca figlia di Peneo, dio dei fiumi, Dafne era insidiata da Apollo follemente ingaghitosi di lei. Mentre fuggiva da lui, per potersi liberare definitivamente dal Dio persecutore, Dafne chiese agli Dei di essere tramutata in una pianta di alloro e fu accontentata.

marito è a conoscenza e che in effetti ciò che vuole nascondere al marito è una piccola plastica al naso che lei intende giustificare come necessaria in seguito all'incidente. Quando il marito arriva, Apollo riconosce in lui l'imprenditore truffato, ma per sua fortuna non viene riconosciuto, ma l'uomo (che non ha niente da ridere sulla relazione della moglie con l'amico ingegnere) teme l'adulterio intersociale che non approverebbe e Apollo si trova in grave imbarazzo. Per sua fortuna arriva in aiuto il medico che ha operato la donna, il quale ha scoperto accidentalmente che la donna soffre di una grave malattia per la quale ha bisogno di continue trasfusioni di sangue per un periodo di due mesi per poter guarire. Il problema più grave è che la donna ha un gruppo sanguigno molto raro che, si scopre, è per caso lo stesso di quello di Apollo. Il marito cerca di opporsi a quella eterogena consanguineità della moglie con un plebeo, ma alla fine deve arrendersi. Durante il periodo che i due trascorrono insieme - complice anche un arresto e una temporanea scomparsa del marito - nasce fra loro un'intesa affettiva che potrebbe sfociare in qualcosa di più importante. Quando la cura è finita, per non dovere lasciare la donna Apollo fa finta di sentire le doglie di un bambino di cui Dafne sarebbe incinta. Convinto di un tradimento il marito di Dafne chiede allora il divorzio. La commedia sembra correre verso un favolistico *happy end*, ma interviene in quel momento il socio ladro di Apollo che convince Dafne dell'impossibilità di quell'amore per le differenze sociali e culturali fra loro due. Dafne piange sconsolata, ma approfittando di una temporanea assenza di Apollo, recatosi in bagno, si lascia convincere a sparire e al suo posto gli fa trovare una pianta di alloro. Convinto di una riedizione della mitica trasformazione, Apollo abbraccia la pianta con tutto il suo amore.

L'imputazione maggiore che la critica fece a Fo per questa commedia fu «di aver abbondato in particolari, nel muovere la vicenda, pari ad uno di quegli autori psicologici in vena di verità di stati d'animo».¹⁰ Molto criticate furono inoltre l'ambientazione troppo piattamente naturalistica e la mancanza di tecniche teatrali spettacolari, (quali l'innesto di canzoni) e i cambiamenti di registro che rendevano più varie le commedie precedenti. Al di là delle critiche, non mancano però nella commedia pregevoli ed esi-

¹⁰ Bartolucci G., in "Avanti!", Milano, 9 settembre 1961.

laranti gag d'azione (ad esempio: il piede di Mercurio che, cadendo sopra i piedi, continua ad azzoppare tutti quelli che vengono a tiro; una specie di gara a chi sputa di più in faccia all'altro fra i due falsi ispettori di Belle Arti e l'imprenditore e l'amico ingegnere, ecc.), né mancano le puntate satiriche contro le discriminazioni di classe. Ad esempio quando il medico spiega gli effetti che potranno avere le trasfusioni, riferendosi al sangue, dice: «Il ricco pomperà ossigeno nel povero», e Apollo ne approfitta per commentare: «Va a finire che al povero gli fregano anche quel poco di ossigeno che aveva prima».¹¹

Canzonissima

Il 1962 è per Fo un anno cruciale in cui per la prima volta nella sua vita si inserisce un comportamento di "rottura" che poi - insieme alle sue capacità attoriali - diventerà l'elemento più caratterizzante della sua immagine pubblica. In quell'anno il primo governo di centrosinistra abolisce (almeno sulla carta) la censura teatrale e Fo e la Rame, già noti al pubblico televisivo per i loro *Caroselli*, vengono invitati dalla RAI prima a presentare cinque delle loro farse, poi a condurre lo spettacolo *Chi l'ha visto* per il neonato secondo canale e infine alla conduzione di *Canzonissima*, spettacolo del sabato sera del primo canale, legato alla lotteria di Capodanno e programma di maggiore ascolto di tutta la televisione.

La pungente satira d'attualità politica di Fo, che era stata ben accolta dal pubblico ancora elitario del secondo canale, si rivela immediatamente un po' troppo audace per il pubblico più generalista del primo canale. Inoltre, contrariamente alla totale libertà d'espressione che gli era stata promessa sul contratto, Fo si trova a fare i conti con la censura dei dirigenti televisivi. Dopo poche settimane, quando dopo vari tagli e rimaneggiamenti ad una scenetta, gli viene negato il visto per recitarla in onda, Fo e Franca Rame decidono di "rompere" e abbandonano la trasmissione che poi continuerà con la sola presentazione delle canzoni in competizione. Segue, ovviamente una lunga causa

¹¹ Cfr. Dario Fo, *Le commedie*, Vol. I, cit.

con la RAI che a Fo e alla Rame costerà non solo soldi, ma molta energia. Per fortuna loro il crescente successo dei loro spettacoli teatrali li compenserà e preserverà loro un notevole contatto con il pubblico.

L'inane battaglia che Fo aveva dovuto condurre contro la censura televisiva, nonché la grande pubblicità negativa che ne aveva ricevuto, l'avevano convinto che non si poteva più combattere contro il perbenismo della società italiana e contro le retrograde condizioni socio-politiche della nazione a colpi di fioretto e l'avevano radicalizzato nelle sue intenzioni e nella sua azione antiborghese. Di tutto ciò risente in modo evidente la sua successiva commedia che mette in scena, demitizzandoli ferocemente, Cristoforo Colombo, la regina Isabella e il re Ferdinando, cioè gli "eroi" cui la storiografia ufficiale assegna il merito della scoperta dell'america e, quindi, della nascita del mondo moderno.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe

Lo spettacolo debuttò all'Odeon di Milano il 6 Settembre 1963, ottenendo un buon successo. Tenne il cartellone un paio di mesi con un ottimo incasso tutte le sere, ma suscitò un incredibile vespaio di polemiche e procurò a Fo altri guai con la censura, specialmente quando fu portato in *tournee*. In dicembre a Genova fu attaccato pesantemente dai concittadini di Colombo, nel gennaio '94 a Roma alcuni giovani lanciarono a Fo una scarica di ortaggi e il 20 febbraio la commedia venne addirittura denunciata per "vilipendio alle forze armate".¹²

Rivedendo lo spettacolo oggi, può sembrare persino incredibile una simile reazione, così come può sembrare scarsamente motivata la ragione di una così acuta demitizza-

¹² Al contrario all'estero ebbe un'ottima accoglienza: fu rappresentata per la prima volta in Svezia nel 1965 e poi, via via passò in altri paesi, fino ad arrivare, nel 1971, a Parigi.

zione dell'eroe nazionale Cristoforo Colomboma le ragioni che spinsero Fo a costruire un simile spettacolo furono in effetti molteplici. Probabilmente fra questi: l'influenza dello spettacolo annunciato da Streheler su *La vita di Galileo* di Brecht (che suscitò anch'esso non poche polemiche e accuse di vilipendio alla religione), il vecchio vezzo di Fo di ri-raccontare in chiave satirica e demitizzante personaggi famosi e noti al pubblico di bassa e media cultura, ma soprattutto la speranza che il caso Colombo (che com'è noto finì effettivamente in disgrazia) fosse recepito come parallelo alla sua recente esperienza e gli desse modo di esprimere in filigrana le sue riflessioni sull'episodio.

Come scrive Paolo Puppa, rispetto alle opere precedenti *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* è, quindi, un'opera di rottura e «segna il passaggio dal surrealismo da *boulevard* alla satira politicizzata». Infatti «costituisce l'inizio di un uso antagonista del mezzo teatrale, l'investimento sempre più pressante di una libido polemica contro il potere.»¹³ Le battute satiriche contro l'*establishment* infatti non si pongono più il solo scopo di strappare delle facili e rilassanti risate, ma tendono a colpire direttamente e frontalmente obiettivi specifici, non mancando, fin dall'inizio, di ricorrere all'invettiva e all'insulto. Si vedano ad esempio tre momenti dell'inizio della commedia. Primo esempio: nel prologo viene concesso ad un attore condannato a morte - per aver recitato una commedia in odore di eresia - un palcoscenico/patibolo «perché si sappia che ogni uomo sul patibolo può recitare quello che vuole. Qui non esiste censura». L'affermazione porta con sé l'ovvia osservazione che altrove, al di fuori di lì, la censura invece c'è. I riferimenti alle recenti esperienze biografiche dell'autore sembrano inoltre marcate e evidenti: l'attore condannato è proprio Dario Fo, espulso dalla Televisione e condannato all'ostracismo (erano già tempi infatti in cui se non si era famosi in TV non si guadagnava e non si attirava il pubblico); il palcoscenico/patibolo è invece il teatro stesso, cioè l'unico luogo pubblico in cui (almeno a parole) era stata abolita la censura. Secondo esempio: Isabella chiama il marito re (Ferdinando) «coccinella», specificando poi che intende: «piccola bestia», poi gli si rivolge con

¹³ Puppa P., *Op. Cit.*, p. 55.

queste parole: «Vai e impara a non far più niente di testa tua, caro, che non ne hai a sufficienza», mentre più tardi un personaggio e il coro, commentando su Ferdinando, dichiareranno esplicitamente «Che pistola di un Re». L'invettiva contro gli uomini di potere non era forse mai arrivata a tanto esplicita denigrazione. Terzo esempio: commentando il neonato amore di Isabella per i bagni, Ferdinando le dice che lavarsi sarà sì un'usanza «civile, ma non cattolica», colpendo con ciò direttamente e pesantemente i livelli estremi della sessuofobia cattolica, che scoraggiava - se non proibiva addirittura - di lavarsi nelle parti intime con frequenza, associando tali abitudini a comportamenti lascivi e licenziosi.

Come nel *Galileo* brechtiano, anche nella commedia di Fo «il passato diviene pertanto metafora aperta sull'attualità». Se nel primo «ci si trova di fronte a una meditazione tra la scienza e l'apparato, tra produzione di nuove scoperte e ripercussioni sociali-politiche con precise allusioni alla ricerca delle armi atomiche e all'integrazione della scienza stessa neutralizzata e consegnata al potere», nella commedia di Fo «la riflessione-lezione è sulla pretesa dell'artista a restare "dentro", a collaborare con l'*establishment*» con la pretesa di trarne un profitto personale. Contrariamente al *Galileo* brechtiano però, qui non troviamo un personaggio positivo, bensì un «eroe balordodemitizzato, molto disinvolto nell'arte di arrangiarsi». ¹⁴

Da un punto di vista strutturale e scenico, Fo abbandona sia il naturalismo e lo psicologismo di *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, che il surrealismo occhieggiante di *Gli arcangeli non giocano a flipper*, per approdare ad una messa in scena più barocca, che fa il verso alle produzioni in costume spendaccione e che, quasi dimentico dell'eleganza geometrica della *pochade*, riscopre il gusto ed il "rumore" della teatralità popolare all'aperto, senza peraltro farsi scrupolo di ricorrere frequentemente e apertamente alle più smaccate tecniche farsesche e burlesche: si veda ad esempio, nel corso del dibattito fra Colombo e i dotti che devono esaminare e valutare il suo progetto, la gag del sedersi ripetutamente su un posto già occupato da qualcun altro. Per molti versi è proprio questa la parte più brechtiana della commedia perché in essa viene

¹⁴ Cfr. *Ibid*

apertamente messo alla berlina il conservatorismo e il potere d'interdizione della "cultura fattasi potere". Le osservazioni dei dotti della corte di Isabella sono infatti spesso banali e pretestuose (si veda ad esempio il grave rimprovero di Isabella, quando i "Dotti" nicchiano sul progetto di Colombo per paura di rischiare la vita dei soldati e procurare grande dolore alle loro madri e vedove)¹⁵ e sembrano affrontare il problema dell'innovazione delle vie del commercio con le indie non tanto per risolverlo ma piuttosto per esorcizzarlo.

Sempre dal punto di vista dell'organizzazione strutturale-discorsiva, occorre osservare che il doppio registro del "teatro nel teatro" [un condannato a morte che mette in scena una *morality play* (proprio anche nel senso di teatro agito in piazza)] si riflette nella doppia struttura del racconto storico (la vita di Colombo, di Isabella, di Ferdinando) e degli inserti satirico-politici riferiti all'attualità. Il racconto storico viene aggredito da un lato dalla chiave della dissacrazione divertita e divertente, mostrando i due reali alle prese con una quotidianità piccolo borghese con continui battibecchi e disistime (si veda il modo in cui Isabella tratta Ferdinando) e problemi finanziari; dall'altro questo gioco si carica continuamente di pesanti osservazioni satirico-politiche che non solo mettono in dubbio i valori tradizionali, ma chiaramente li denunciano come falsi e come strumento di truffa morale e materiale nei confronti della gente comune. E tutti i personaggi possono servire a questo scopo: ad esempio, la firma falsa di Ferdinando su alcune cambiali rilevate dai banchieri Toscani (che è messa in scena come un tipico battibecco familiare) serve da un lato - tramite Isabella - a de-

¹⁵ ISABELLA (*ironica*) E bravi, mi avete convinta! Ma perché, perché non avete tenuto lo stesso discorso ieri e ieri l'altro, quando avete visto i nostri soldati che andavano a Baza a farsi scannare dal Saraceno? (*La scena viene attraversata da soldati che duellano. Uno muore fra le braccia del secondo dotto. Insieme formano uno strano monumento*). Per questi disgraziati, non ci preoccupiamo di trovar parole con le quali rispondere alle spose e alle madri.

PRESIDENTE DOTTO Ma questa è una guerra santa. Si lotta per la vita della Spagna!

Entra, portato a spalle su due bastoni, un soldato morto, preceduto e seguito da donne e uomini con mantelli e cappucci.

ISABELLA Ah, sì? E quando poi dividiamo il bottino, ne mandiamo una parte alle vedove? Mandiamo parte del ricavato della vendita degli schiavi agli orfani? E i pedaggi del porto?... e le gabelle, chi se le pappa? Su, coraggio! Ce le pappiamo noi. E le vedove, nisba! In chiesa ad accendere candeline, e a biasciare requiemeternam. Ebbene: anche questa della via per le Indie è una guerra santa per la Spagna... come sopra. Cioè per noi, perché se non ci sbrighiamo a trovare al più presto il sistema per sganciare i nostri traffici dal blocco dei Turchi, qui si affonda tutti quanti. Quindi, tanto vale rischiare l'affondamento di un paio di navi per Colombo. (Dario Fo, *Le commedie di...*, Vol. II, pp. 37-38)

nunciare il traffico di armi che non ha ragioni morali; dall'altro - tramite Ferdinando - a denunciare che il potere reale è nelle mani di chi muove le leve del potere finanziario, che molto spesso può essere straniero e, quindi, indifferente alle sorti di una specifica nazione.¹⁶ Nel suo inveire contro i banchieri, Ferdinando denuda anche la fragilità di molti poteri locali che si pretendono reali ma in effetti sono solo un'apparenza, mentre - com'è visto - Isabella non si perita di confessare la strumentalità del ricorso ai discorsi ideali sulle guerre sante cui poi non segue alcun riconoscimento per chi le combatte realmente o per i loro eredi (vedi nota 15).

Stesso discorso va fatto sulle difficoltà finanziarie della coppia reale: difficoltà che vengono ancora una volta enunciate come problema familiare (Isabella non può comprarsi vestiti nuovi e deve farseli prestare dalle sue cortigiane), ma che ben presto danno lo spunto per denunciare gravi problemi generali quali il **debito pubblico e la corruzione**. Particolarmente brillante è a questo proposito la formula comica utilizzata da Fo per rendere più efficace il riferimento al presente storico: il riferimento diretto alla corruzione italiana sarebbe stato sì di denuncia, ma sarebbe risultato alquanto "scontato" e avrebbe potuto passare inosservato; un gioco su "Irlanda/Italia" invece lo nobilita e lo rinforza in modo che, memorizzando il gioco di parole, lo spettatore automaticamente soppesa maggiormente la denuncia e la sua attenzione può poi essere incanalata sulla gravità e difficoltà di risoluzione del problema:

ISABELLA Eh, no! Qui mancano un sacco di soldi... un sacco!

¹⁶ FERDINANDO Che cosa hai dovuto far finta di non vedere?

ISABELLA Non fare lo gnorri, Ferdinando! I cannoni, i miei cannoni, che hai impegnato alla banca dei Fiorentini per trecentomila maravedi, impegno che scade giovedì... (*A Ferdinando che ha preso un gioiello dal cofanetto*) Lascia giù quella robe che è mia, grazie.

FERDINANDO Chi t'ha raccontato sta frottole dei cannoni?

ISABELLA I Fiorentini, caro, che sono venuti a farsi convalidare la firma: la mia firma che tu hai tanto pedestremente falsificata. Uno schifo.

FERDINANDO Farabutti... Vedi, cara, io dovevo un mese arretrato di paga ai miei soldati. Ho pensato che quei catenacci non mi servissero più. Ormai con la guerra ho chiuso, finito. Mi sono stufato. (*Si tiene continuamente a debita distanza dalla Regina*).

ISABELLA Davvero? Ma ammesso che io ti creda, se la voglia di far cagnara venisse di colpo a qualcun altro e tu ti rivedessi quei catenacci rivenduti dai Fiorentini, con le bocche puntate verve il tuo bel crapone, che ne resti?

FERDINANDO Maledetti Toscani! Si piazzano dappertutto. Ah, bel regno che abbiamo da governare. I Toscani che muovono i prestiti, scontano... Hai da fare una spedizione? Rivolgiti ai Genovesi. Hai da allestire una nave? Ai Vigentini o ai Piacentini. E per le armi, ai Milanese. Tutti morti di fame che a casa loro stentano a tirare avanti e vengono a far la pacchia qui da noi. E noi abbiamo combattuto, abbiamo fatto una guerra, ci siamo ritrovati con le pezze nel... (*Ibid*, p. 17)

FERDINANDO Ti assicuro, cara, che stavolta io non ho toccato niente. Lo giuro sulla mia testa.

ISABELLA Bella forza, è come tu giurassi sul vuoto. Ad ogni modo qui c'è qualcuno che ruba, e più di uno: è una ruberia generale... **Pare d'essere in Irlanda...**

FERDINANDO **Irlanda? Ma che c'entra!**

ISABELLA Beh, mica potevo dire Italia: troppo scontato.

FERDINANDO Giusto. Ma chi è che ruba, secondo te?

ISABELLA Se ti ho detto che è generale!

FERDINANDO **Facciamo un'inchiesta?**

ISABELLA **Sì, bravo, un'inchiesta. Bisognerebbe tirare in ballo troppi pezzi grossi, perfino quelli che condurrebbero l'inchiesta, per non parlare dei ministri, eccetera.**

FERDINANDO Hai ragione tu, pare proprio d'essere in Irlanda.

In effetti in tutta la commedia, almeno fino al processo e al finale, il motore della denuncia satirico-politica è concentrato più sulla coppia Isabella/Ferdinando che non su Colombo. Si veda come ulteriore esempio il dialogo fra i due quando devono decidere in merito all'espulsione degli ebrei. Dialogo che, da un lato, dà lo spunto ad Isabella per una delle più gravi accuse al militarismo¹⁷ e dall'altro denuncia la strumentalità del razzismo,¹⁸ i cui meccanismi a livello di psicologia di massa verranno successivamente spiegati con una canzone intonata dal coro (a cui partecipa anche Colombo).

¹⁷ LA FOLLA Eresia! Eresia! Via i falsi cristiani! Via i giudei! Via gli strozzini! Ridateci i soldi che ci avete rubati! Sfruttatori! Sporaccioni! Corrotti! Mangiano pesce tutta la settimana meno il venerdì... Al venerdì, maiale crudo! Via i falsi convertiti!

FERDINANDO (*mentre la folla esce*) Ecco, vedi, noi non abbiamo mosso un dito: è la Provvidenza che è con noi. Forza, Isabella, firma sto decreto di esproprio e di cacciata.

ISABELLA No, non me la sento, sono una regina, io, non una figlia di buona donna.

FERDINANDO Sarebbe come dire che io invece...

ISABELLA Che c'entra! Tu sei nato orfano, poverino. Cosa vuoi sapere di tua madre! Per di più, sei un militare...

FERDINANDO (*offeso*) Che?

ISABELLA Sì, voglio dire che ti sono concesse certe cose: il bottino, la razzia... Fan parte della legge di guerra.

Poi quattro belle parole impettite: Patria! Famiglia! Morale! Sangue generoso versato dai nostri figli... e oplà, caschi in piedi.

FERDINANDO Aggiungi pure in piedi, ma immerso nello sterco fino al collo.

ISABELLA Questa è la ragione del perché i militari al par tuo camminano sempre a testa alta. Qui in Spagna, s'intende. (*Ibid.*, p. 44)

¹⁸ ISABELLA Ma, Colombo, non capite che non è il momento? C'è una mezza rivoluzione in atto. (*Urla provengono dall'esterno*). Sentite che caciara... E io sto qui a discutere se farvi cavaliere o piuttosto reverendo!

VOCI La Spagna agli Spagnoli! Difendiamo la razza! Dio è con nod!

COLOMBO Beh, sono i soliti scalmanati di sempre.

FERDINANDO Scalmanati!? Come vi permettete di chiamar così la parse più sane della nazione? Dovreste misurare le parole, caro Colombo! (*Ibid.*, p. 45)

L'importanza del coro nell'economia comunicativa dell'opera va d'altronde sottolineata perché è proprio tramite questo che si esprime la gran parte della declamazione morale (ovviamente, espressa in chiave satirica e grottesca) della commedia:

Da prima, dissertando di gradi e di meridiani
ei [Colombo] fu trattato alla stregua delli ciarlatani,
ma appena si decise a cacciare delle balle
si aprirono le porte, e volarono cappelli;
così fece propria **codesta morale**:
se tu vuoi dall'uomo fiducia acquistare
tu non farti scrupoli, lo devi truffare,
perché, nella truffa vivendo da un pezzo,
ei più non distingue profumo da puzza,
il vero dal falso, lo strame dai fiori,
vivendo nel grigio non vede colori.
Ma prove a proporgli di fare quattrini:
ti lecca anche i piedi, ti fa mille inchini.
Cristoforo Colombo con due facce di bronzo
cacciando qualche balla
ottenne le tre caravelle
e infine per l'India salpò.
Ma si sa che chi imbrogliava, a sue volta è imbrogliato:
cercava le Indie e in America s'è trovato.

Al coro si aggiunge nel terzo atto la figura di Giovanna la pazza, personaggio ideale per Dario Fo per verbalizzare le verità scottanti sulla mancanza di libertà, sulla dittatura franchista, sull'ingratitude del potere (dichiara a Colombo che le catene che ha ai polsi sono le onorificenze che gli ha concesso lo stato) e sulle follie stesse del potere: follie che spesso gli si ritorcono conto (come nel caso della morte dell'infante).

In tutto questo che senso e che funzione ha la figura di Colombo? In effetti forse i genovesi non avevano alcuna ragione per offendersi per la sua demitizzazione. Il processo a suo carico così come lo mette in scena Fo è infatti tanto smaccatamente falso da risultare nient'altro che un semplice riferimento ad un dubbio storico effettivamente esistente (perché Colombo cadde in disgrazia?). Smaccatamente falso perché troppo grottescamente esagerate sono le accuse e troppo smaccatamente faziose le difese, per pretendere ad alcun valore di serio dibattito storico. In questo senso Colombo è allora solo uno strumento che serve a Fo per denunciare altri piccoli o grandi falsi cui il pote-

re (e/o chi abbia smania di esso) può ricorrere (la carta geografica falsa con Cuba come penisola; l'abbellimento degli indigeni) per ottenere i suoi scopi, o le deboli e farneticanti difese con cui tenta di giustificare le proprie angherie. Ad esempio la giustificazione addotta da Colombo in merito al fatto di non aver fornito agli indigeni strumenti di lavoro in quanto avrebbero potuto essere trasformati facilmente in armi improprie. L'episodio è peraltro un riferimento preciso a determinati divieti di portare bastoni e, successivamente, caschi di moto nelle manifestazioni di sciperanti. In altre occasioni d'altronde anch'egli - come Isabella e Giovanna la pazza - svolge la funzione di tribuno della giustizia, ad esempio, nel denunciare che «essere costretto a tirare la cinghia è il peggiore dei peccati, perché chi ha fame non riesce a pregare, ma solo a tirar moccoli».

Che il processo a suo carico non voglia avere alcun serio valore storico e che egli sia solo uno strumento è infine dimostrato dal fatto che - molto comicamente - alla fine del processo, facendo il bilancio fra pene comminategli e amnistie cui ha diritto, egli si ritrova in credito; di modo che con gli anni di pena ancora a sua disposizione può permettersi di prendere a schiaffi un vescovo,. Del resto, più seriamente, il processo a suo carico si rovescia in un processo alla Corte - con le accuse di avere intascato tutto il bottino e di aver utilizzato gli indigeni come schiavi, facendoli anche ammalare di malattie a loro prima sconosciute - e, di scorscio, in un processo anche alla Chiesa secolare, colpevole di aver giustificato lo schiavismo in cambio del regalo di ragazzini di cui approfittare sessualmente.

Il vero e reale ruolo della *pièce* è allora nella doppia filippica finale: cioè nella denuncia dell'attore condannato a morte che, per salvarsi, non bisogna aspettare «l'arrivo dei nostri» ma puntare solo sulle proprie forze, e in quella di Colombo (appunto il personaggio da lui interpretato) di quanto sia sbagliato pensare di poter utilizzare il potere per farne un proprio strumento di elevazione materiale, perché il potere finisce sempre per schiacciare coloro che lo aiutano. Ma da questo punto di vista, sebbene esplicita, la denuncia - come nota bene Puppa - rimane debole perché «la prospettiva ideologica

resta ambigua, lontana dalle formulazioni successive» perché Fo non ha ancora fatto suo il concetto di *classe*.¹⁹

Per ultimo occorre rilevare la capacità di Fo di creare gag ricorrendo sia alla ricontestualizzazione blasfema di frasi ben note (es: «Spia, spia, non sei figlio di Maria»), che all'animazione di oggetti (es: il pancione di Isabella incinta, utilizzato come map-pamomdo); sia infine a trucchi scenici ben calibrati (come la gag finale dell'attore decapitato in piedi vicino alla sua testa mozzata).

Settimo ruba un po' meno (1964),

Presentanto come di consueto in settembre al Teatro Odeon (poi al Puccini) di Milano è uno degli spettacoli di maggior successo di Fo che in questo caso non è il protagonista principale; tale ruolo è infatti assegnato a Franca Rame che mostrerà in questa interpretazione tutta la sua maturità artistica. Il racconto (poco verosimile ma altamente allusivo, come sempre) si incentra su Enea, una inconsueta figura di donna-becchino, ingenua e totalmente digiuna della vita, nonché incline a grandi bevute (abitudine, come il lavoro, ereditata dal padre morto), che lavora al deposito bare del cimitero Monumentale di Milano. Stante la sua credulità, i suoi colleghi si divertono a prenderla in giro facendole “bere” le più mirabolanti fandonie e un giorno le raccontano di un azzardato progetto di alcuni speculatori che intendono trasferire il cimitero in luogo più periferico, utilizzando un apposito “cadaverodotto” per il trasferimento delle salme, nonché di grandi “cambi merce” speculativi con la Jugoslavia: radioline non funzionanti in cambio di cadaveri. Inoltre, tirando impropriamente in ballo anche Eracleo, le esaltano la professione della prostituta, come unica qualifica che permette alla donna di emaciparsi (Becchino: «L'uomo non è forse superiore alla donna proprio perché la mantiene?») Enea: «Beh, sì. E allora?» Becchino: «Allora, ecco che tutte le battoni mantengono il proprio uomo: l'unico caso di superiorità della donna

¹⁹ Cfr. Puppa, p. 61 e p. 56.

sull'uomo»²⁰. Svanita e totalmente propensa a fidarsi del prossimo, Enea crede a tutto.

Improvvisamente il conciliabolo dei becchni viene interrotto da voci e urla dall'esterno, provenienti da una manifestazione di lavoratori che si sta scontrando con la polizia. Enea, intrisa di ideologia perbenista e qualunquista, è istintivamente portata a prendere posizione a favore della polizia e, mentre inneggia ai difensori della libertà, con non poca incosciente e impertinente sagacia, rivolta ai lavoratori, nota: «Sono proprio matti, si fanno ammazzare per poter lavorare, per poi ammazzarsi di fatica quando lavorano».²¹

Proprio mentre, inneggiando ai difensori dell'ordine, sta gridando «Viva la libertà!», entra il Direttore che crede lei stia invece inneggiando ai lavoratori. Per spiegare la sua posizione, lei - nonostante i cenni di star zitta dei colleghi - comincia a fare riferimenti alle speculazioni di cui le hanno parlato i colleghi, pendando che il Direttore ne sia al corrente e per rassicurarlo che Lei sta dalla sua parte. Il Direttore non capisce bene le sue allusioni alla speculazione e, credendo stia straparlando, la convince a farsi passare per matta nel caso arrivi la polizia ad indagare.

Rimasta sola nel deposito, Enea vede arrivare un signore sconosciuto che scambia per un commissario e, quindi, fa la matta. Dopo una serie di divertenti equivoci verbali (Signore: «Suo marito non c'è», Enea: «Mio marito?», S.: «Sì, immagino lei sia la moglie del guardiano», E.: «No, io sono la figlia», S.: «Bene, dov'è suo padre?», E.: «Sesta tomba, fila numero dodici, contando da destra», S.: «Sta seppellendo?», E.: «No, è seppellito»), il signore chiarisce che egli è un commercialista affetto da “feretrofobia” e che vorrebbe prendere in affitto una bara. Sorpresa per la strana richiesta, Enea inizialmente nicchia, ma poi si lascia convincere dietro compenso di 15.000 lire. Dopo una serie di gag nel corso delle quali il signore entra nella bara come se fosse una vasca da bagno piena d'acqua e poi la usa come se fosse una barca, si sente arrivare una donna che l'uomo dice essere la moglie venuta ad esercitarsi a fare

²⁰ Cfr. Dario Fo, *Le commedie di...*, Vol. II, cit.

²¹ Cfr. *Ibid.*

la vedova. Appena arrivata, alla vista dell'uomo steso dentro la bara, la donna sviene o meglio - come crede Enea - muore. L'uomo allora scoppia in una grossa risata: infatti era a conoscenza che la moglie soffriva di cuore e avrebbe potuto morire alla minima emozione. Adesso il vedovo è lui e potrà godersi la vita insieme alla sua più giovane amante. Con un buon colpo di scena però, quando Enea descrive la donna morta (rossa di capelli e con un neo in posizione particolare) l'uomo capisce che non si tratta della moglie, bensì dell'amante e allora inizia a star male finché un "coccolone" lo lascia stecchito (almeno così pare).

Enea si ritrova così con due morti indesiderati, ma, ennesimo colpo di scena, la presunta morta rinviene e dichiara di essere la legittima moglie del commercialista che - a conoscenza del suo tradimento e delle sue intenzioni - si era appositamente travestita da amante dell'uomo per farlo cadere in un tranello mortale. Stufa di tutti questi copovolgimenti di fronte della situazione, Enea dice alla donna di "raccattare" cadavere del marito di andarsene via. Per giustificare la morte le consiglia di inscenare un finto incidente automobilistico e poi l'aiuta a trasportare il cadavere verso la macchina. Mentre sono fuori scena, nella stanza attigua, nel magazzino delle bare entra una donna dall'aria molto provocante che chiede di poter fare una telefonata. Incuriosita, Enea la interroga sulla sua professione e, appreso che una prostituta, la guarda con grande ammirazione e - con grande sorpresa di questa - le dice che vorrebbe essere una prostituta anche lei perché (ripetendo meccanicamente quanto le è stato detto) le prostitute sono donne emancipate in quanto sono le uniche donne che mantengono i loro uomini e sono state le eroine delle crociate e della scoperta dell'America.

Torna nel mentre la moglie del commercialista che vuole essere aiutata a trasportare il cadavere del marito sulla macchina. Enea esce, ma rientra subito dopo e spiega alla incuriosita prostituta che è un'abitudine delle vedove portare i mariti morti a fare un giro in macchina prima di seppellirli. Sempre colma di ammirazione nei confronti della prostituta, Enea la convince a venderle un suo provocante abito di scorta e questa le regala anche delle calze di seta e dei sandali. Una volta indossato il tutto Enea (che prima vestiva un'informe casacca con pantaloni) è assolutamente trasformata. In quel

mentre rientra il direttore che inizialmente non la riconosce, poi, pur molto ammirato della trasformazione, ritorna sull'argomento della speculazione e, dicendo che gli risulta che sia tutto vero, insiste per sapere da chi ella abbia saputo dello spostamento del cimitero e del "cadaverodotto". I colleghi di Enea, rientrati in quel mentre, la invitano a tacere e lei non sapendo cosa dire inventa di essere una medium e di averlo saputo da alcune voci dell'al di là. I colleghi cercano di aiutarla nella finzione parlando attraverso un tubo, ma il gioco dura poco perché il direttore "mangia la foglia" e smaschera i becchini. Subito dopo però il miracolo di una voce proveniente dall'al di là avviene veramente: si sentono inizialmente strani rumori e una strana voce incomprensibile provenire da chissà dove, poi la voce diventa intellegibile e chiede al Direttore di confessare di essere uno degli organizzatori della speculazione sullo spostamento del cimitero. Spaventato a morte, questi ammette la sua colpa e promette che si autodenuncerà. Il morto-che-parla si fa allora vivo: è il commercialista che dice di essere stato mandato in missione, per controllare che il Direttore mantenga le sue promesse. Questi, sempre più spaventato, si precipita fuori a confessare mentre gli altri chiedono al morto notizie dell'al di là e vengono a sapere che Dio è molto tollerante anche con i non cattolici, che accoglie tutti indipendentemente dalla loro religione e che esistono più paradisi, il più richiesto dei quali è, ovviamente, quello musulmano per i comforts erotici che garantisce.

Subito dopo, rimasto solo con Enea, il commercialista le confessa di non essere affatto un morto, le spiega che era caduto in catalessi e che ora trova comodo farsi credere morto per potersi appropriare di molti soldi della sua azienda fallita e vivere da pascià sotto falso nome. Le propone quindi di diventare sua complice e di andare a rilevare nel suo ufficio - sito nello stesso stabile di un convento di suore che è anche un ospedale psichiatrico - alcuni milioni e molti documenti con i quali ricattare alcuni notabili. Il dialogo fra i due viene poi interrotto dai rumori di una retata della polizia in cerca di prostitute. Queste si rifugiano nel magazzino ed Enea, scambiata per una di esse, si dichiara molto orgogliosa che le venga dato un foglio di via.

Il terzo atto si apre nell'ufficio del commercialista, Enea entra vestita da suora, ma trova che vi è già qualcuno che si dichiara un dipendente dell'azienda. Enea non sa che fare e chiede di poter telefonare alla sua superiora. Telefona invece al cimitero e parla al commercialista il quale con un tranello scopre che la persona nel suo ufficio è in effetti un ladro. Fra Enea e il ladro c'è poi un chiarimento e un accordo e il ladro accetta di dividere il malloppo, ma poi impressionato dalle sue presunte capacità medianiche (Enea infatti finge di apprendere in *trance* la combinazione della cassaforte che in effetti già conosceva dal commercialista) vorrebbe fare di Enea la sua complice-amante. Enea rifiuta e cerca di divincolarsi, allora il ladro si arrabbia e pretende di prendersi tutto. Segue poi una colluttazione nel corso della quale scoppia un colpo di pistola: Enea cade svenuta pensando di essere stata colpita e il ladro, sentendo arrivare qualcuno richiamato dal trambusto, si nasconde dentro una grossa stufa, dopo aver nascosto soldi e borsa dei documenti dietro una nicchia.

Così come era accaduto per la pendola in *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, la grossa stufa diventa il centro motore di molte gag. Il ladro si lamenta infatti perché non può più uscire ed Enea ne approfitta per ricattarlo e farsi confessare il nascondiglio dei soldi e dei documenti, facendo così bella figura con due novizie del convento che erano frattanto accorse richiamate dal rumore dello sparo. Le novizie scambiano Enea per Suor Antonia, la loro nuova madre superiora che stavano aspettando dall'oriente e lei glielo lascia credere.

La scena successiva è ambientata all'interno del manicomio/convento, dove Enea fa diligentemente la madre superiora e dove un pazzo che si crede un medico cerca di trapanare il cervello a tutti coloro che incontra (come spiega una delle novizie a Enea, lo lasciano fare perché tanto "il risultato è lo stesso di quando opera il primario"). A questo punto i matti fanno il "gioco della nazioni": un siparietto particolare per satirizzare sui rapporti internazionali di interdipendenza economica. A guidare il gioco è il commercialista-feretrofobo (nel frattempo arrivato anch'egli al manicomio), che deve adattarsi a fare l'Italia che nessuno vuole interpretare, ma che approfitta dell'occasione per svergognare il ruolo di sudditanza dell'Italia nei confronti degli

Stati Uniti (Pazzo Italia (Dario Fo): «L'America ha perfettamente ragione! Come ha ragione l'America! Anche poco fa stavo dicendo che l'America aveva ragione: prima ancora che l'America decidesse di avere ragione»). Quando Enea incontra il commercialista-feretrofobo gli spiega che ha regalato i soldi presi dalla cassaforte (due milioni) al convento, ma che ha trattenuto per sé i documenti e che ha già iniziato i ricatti, fornendo ai ricattati ingegnose parole d'ordine²² per farsi riconoscere. Il commercialista dice allora che sarà lui, travestito da madre superiora, a ricevere il ricattato. Questi invece arriva mentre lui è assente e consegna i soldi a Enea. Proprio in quel mentre arrivano però la vera madre superiora e la polizia. Enea, supportata dalle novizie che l'ammirano immensamente, cerca di spacciarsi ancora per la madre superiora, appropriandosi anche del passaporto della vera madre Antonia, ma poi il commissario la riconosce e i soldi finiscono alla vera madre superiora che poi li consegna al commissario.

A questo punto gli equivoci e le false agnizioni si moltiplicano: il commercialista travestito da suora vede il commissario con i soldi in mano e lo scambia per il ricattato (qui Fo ricorre ad un intero repertorio di giochi sull'equivoco verbale, chiedendo al commissario le assurde parole d'ordine inventate da Enea e che, ovviamente, questi non conosce), poi quando Enea sta per essere accusata di molti reati, il commercialista - nonostante le rimostanze di Enea - decide di confessare tutta la verità. Prima incredulo, ma poi convinto dalla testimonianza del Direttore del cimitero (anch'egli nel frattempo tradotto fra i matti), il commissario chiama un magistrato e ambedue si convincono di aver fra le mani uno scandalo di immense proporzioni.²³

Incoraggiati, ma con tono di sfida, dal commercialista («Bravi, dimostriamo che c'è ancora gente che ha il fegato di lavare i panni sporchi in faccia al mondo! Per la miseria siamo una nazione all'apice della produzione dei detersivi e delle lavatrici elettri-

²² «C'è del marcio in Danimarca, la gatta frettolosa ha fatto le uova rotte nel paniere». Controparola: «La botte è piena e i cocci sono suoi». Cfr. *Ibid.*, p. 176.

²³ E' impressionante il valore anticipatorio di questa scena rispetto a quanto è poi effettivamente avvenuto con «tangentopoli». Si vedano ad esempio alcune parole del Giudice: «Sì, se devo dire la verità, la cosa mi fa proprio paura: non tanto per il botto in sé, quanto per il disastro delle reazioni a catena, che si succederebbero all'infinito. Qui ogni scandalo ne tirerebbe dentro altri dieci e così via, senza più fermarsi»). Cfr. *Ibid.*

che: e usiamole una buona volta.»), nonostante le paure e le titubanze, il commissario e il magistrato decidono di andare fino in fondo e per denunciare la grave corruzione chiamano “sua eccellenza il Ministro” che, resosi conto della gravità della situazione, arriva di gran carriera. Non appena arrivato però, il ministro dimostra che più che a far giustizia è interessato alle grazie di Enea (le prende le mani, chiede insistentemente in quali strade pratici la sua - presunta - professione, ecc.). Inizia quindi un grande e accorato discorso (che in scena si trasforma ben presto in un comizio): da un lato loda il valore catartico che possono avere dei piccoli scandali di tanto in tanto, dall’altro però dichiara con forza che è necessario coprire uno scandalo di quelle dimensioni altrimenti il popolo perderebbe la sua fiducia nelle istituzioni. Ecco le sue parole:

«No! Qui non si sventola niente a nessuno! Anzi, mi fate il favore di raccogliere tutta sta cartaccia e di farne un bel falò! (...) Poco male se il disastro si fermasse alla caduta del governo, all’allontanamento di qualche ministro. Anzi tutto questo sarebbe salutare, perché come dice giustamente Macchiavelli “qualche scandalo, ogni tanto, se ben dosato, rafforza la potestà, e crea fiducia nel cittadino scontento”²⁴. Ma, signori miei qui si esagera! Il fatto veramente grave è che dopo un simile sputtanamento generale (...) Nessuno presterebbe più fede ad una sola promessa da parte degli uomini al potere. Certi discorsi elettorali a base di “faremo qui, faremo là” finirebbero con il lancio plurilaterale di gatti morti e di topacci vivi.».

Enea non è d’accordo con il ministro e invoca l’intervento del commercialista, ma quando questi arriva si scopre che sia a lui che al commissario e al giudice è stato trapanato il cervello, con appropriata apposizione di un’elica, e che tutti sono ormai ossequianti al volere del ministro perché ormai tutti trasformati in benpensanti. Il ministro invita allora nuovamente Enea ad unirsi al gruppo e a godere dei vantaggi della borghesia, ma Enea non ci sta e dopo aver notato che quello è un «... mondo in cui la giusta morale sarebbe: “Siccome tutti rubano, beh, ... ruba anche tu, magari un po’ meno”», conclude dicendo: «Torno da dove sono venuta. A me non ce la farete a mettermi l’elica in testa, né gli occhiali verdi per farmi mangiare la paglia e farmi credere che sia erba» e se ne va via, mentre i matti ricominciano a ballare cantando in coro:

²⁴ Fo introduce qui per la prima volta il concetto del valore catartico, “di ruttino” di uno scandalo ogni tanto. E’ un concetto che riproporrà con grande insistenza in seguito nelle sue opere successive e che riprenderà con grande forza in *Morte accidentale di un anarchico*.

«Siam felici, siam contenti del cervello che teniamo/ abbiam l'elica che ci obbliga ad andare sempre con il vento. Se ci dicono: quello ruba, quello truffa, quello frega/ noi alziavamo la spalluccia e da idioti sorridam/ Perché siamo gli italoti, razza antica indofenicia/ siam felici, siam contenti del cervello che teniamo./ Anche voi dovrete farlo: trapanatevi il cervello/ e mettetevi anche un'elica, per andare sempre col vento..... (continua)».

Contrariamente ad altre commedie di Fo che possono richiedere commenti esplicativi, *Settimo ruba un po' meno* è talmente esplicita e diretta nelle cose che dice e nel modo in cui le dice che non ha bisogno né di spiegazioni né di commenti. Anche qui, come in *Isabella*, si può peraltro notare che la struttura principale di racconto si raccoglie intorno ad un personaggio (la Colombo e l'attore, qui Enea) che partito da posizioni qualunquiste prende pian piano "coscienza" e si rifiuta di partecipare e di essere consenziente con un mondo ingiusto cui sente di non appartenere.

Anche se la gran parte del significato della commedia è già depositato nel suo contenuto narrativo, si possono rilevare ulteriori notazioni satiriche disseminate qua e là nel testo, come, ad esempio, la divertente battuta del commercialista/Dario Fo, ormai matto e con elica in testa:- «Il benpensante ... anche se non pensa ... quando pensa Che pensa?». Sempre apprezzabili peraltro risultano le invenzioni sceniche di Fo quali ad esempio il citato uso della bara come vasca da bagno o l'ingenuo modo di barare di Enea quando divide il bottino con il ladro (la divisione dovrebbe essere *fifty-fifty*, ma approfittando della distrazione di lui fa in modo di trattenersi due banconote per ognuna di quelle che da al ladro).

La colpa è sempre del diavolo (1965)

Per la seconda volta nella sua carriera, Fo ritorna al passato, per la precisione all'oscuro medioevo del milleduecento per allestire un'intricata vicenda dal sapore e dal valore chiaramente allegorici rispetto al presente. Come nella precedente commedia con Enea, anche in questo caso il personaggio centrale - quello che maturerà da un li-

vello di incoscienza apolitica ad uno di coscienza politica - è una donna: Amalasunta, ovviamente, interpretata da Franca Rame.

Amalasunta è una giovane truffatrice che si guadagna da vivere gabellando i contadini creduloni (ad esempio fa prostituire la moglie di un contadino e questi protesta vibratamente, ma poi saputo che la donna prendeva cinque scudi per ogni prestazione comincia ad avvalersene in proprio), ma per le sue malefatte viene accusata di stregoneria. Per potersi salvare al processo accetta l'aiuto di Brancaleone, diavolo nano che si esprime in uno strano veneto-volgare (in realtà -com'egli dice - era stato un angelo, ma - nel giorno della "rivoluzione celeste" - erroneamente scambiato per seguace di Lucifero e «scasigao giò a l'inferno per un sbaglio»). Questi, per ricompensa vorrebbe penetrare nel suo corpo, ma lei si oppone. Poi però, quando per le sue presunte doti magiche viene chiamata a corte dal Duca Gian Galeazzo, al fine d'imparare le arti magiche, è costretta a lasciarsi penetrare. Gian Galeazzo è un uomo sanguinario e molto superstizioso, che si avvale della consulenza astrologica di un monaco-stregone per ogni sua azione (anche per decidere che cosa mangiare), nonché di un sosia, in quanto deve difendersi da attentati che vengono quotidianamente perpetrati ai suoi danni da un fratello e una sorella un po' pasticcioni.

Il farsesco girotondo dei personaggi (incluso il diavolo nano che entra ed esce dai corpi) permette a Fo di creare una serie di esilaranti gag sia d'azione²⁵ che verbali.²⁶ Nonostante tutti i tentativi assassini dei due giovani, il duca riesce a restare vivo fino a quando, nel corso di una sfida *moresca*, il monaco non lo riduce a pezzetti. Anche il monaco esce molto malconcio dal duello, ma riesce a ricucirsi. La morte del Granduca Gian Galeazzo crea però un grave vuoto di potere e allora, allo scopo di evitare una rivolta del popolo e in attesa che arrivino le truppe dell'imperatore, con alcuni rimasugli del duca il monaco costruisce un manichino da esporre al popolo da un balcone. Nel manichino penetra Brancaleone che, a conoscenza dell'imminente arrivo delle

²⁵ Amalusunta, il Duca o il suo sosia e i due attentatori fratello e sorella si incrociano al buio in un intricato garbuglio di carezze e di tentativi omicidi.

²⁶ Molto divertenti sono le battute con cui la duchessa dice che la stima di un uomo nei confronti di una donna si misura con la frequenza con cui lui le "manca di rispetto", o il momento in cui scopre che il sosia del duca, che "sapeva mancarle di rispetto tanto bene", è stato appena ucciso.

truppe imperiali, incita alla rivolta i comunitardi (ai quali si è unita anche Amalasunta) per poi avere la scusa per poterli sterminare con l'aiuto degli imperiali.

Il malefico gioco riesce alla perfezione: Brancaleone assurge a Duca e il monaco viene promosso vescovo, mentre Amalasunta, resasi conto di essere stata uno strumento per incitare i comunitardi e mandarli allo sbaraglio, non può fare altro che imprecare contro il malefico demone: «Diavolo maledetto, traditore, sei proprio la peste del mondo, la rovina di tutte le cose.».

Anche in questo caso il senso ultimo della commedia, in particolare per quanto riguarda l'ultima parte, è affidato in gran parte allo sviluppo della narrazione e alla maturazione "politica" del personaggio centrale di Amalasunta, ma il discorso si centra maggiormente sul problema e sull'analisi dei metodi di funzionamento e di auconservazione del "potere". Potere che se in *Isabella...* era stato deriso e demitizzato e se in *Settimo ...* era stato denunciato per la sua corruzione morale e materiale, qui viene attaccato frontalmente per la sua violenza e malefica astuzia e viene dipinto chiaramente come causa dell'infelicità umana dei deboli e come violento oppressore dello spirito vitale. E' peraltro la prima occasione in cui Fo cita il termine "comunitardi" e fa riferimento a questi "protorivoluzionari proletari" che diventeranno uno dei suoi argomenti principali in *Mistero Buffo*.

***Ci ragiono e canto* (1966)**

Nel 1966 Fo accetta la regia di uno spettacolo del "Nuovo Canzoniere Italiano": *Ci ragiono e canto*, che rappresenta per lui un'importantissima occasione di maturazione culturale perché gli permette di entrare in contatto con la cultura popolare contenuta nei testi delle canzoni ritrovate dagli studiosi e lo mette in contatto con personaggi quali Ivan della Mea, Gianni Bosio, Giovanna marini, Gianni Ciarchi e molti altri che in quegli anni avevano svolto un grande lavoro di ricerca per il recupero della cultura popolare. I rapporti con alcuni di questi studiosi (in particolare con Bosio) non saranno

sempre sereni, ma indubbiamente l'esperienza sarà per lui un momento di grande crescita.

La signora è da buttare (1967).

Dopo aver curato l'adattamento e la regia di *La passeggiata della Domenica*, commedia in due tempi di Georges Michel sui miti del consumismo, presentata nel gennaio del 1967, in autunno Fo si presenta al Teatro Manzoni con una sua nuova commedia/farsa/parabola laica che stavolta ha come riferimento tempi più recenti, quasi contemporanei, e come bersaglio gli Stati Uniti e il consumismo, visto come ideologia primaria americana che quella nazione diffonde in tutto il mondo.

Diversamente dalle ultime opere che avevano un discreto tessuto narrativo connettivo, *La signora è da buttare* è uno spettacolo destrutturato non caratterizzato da alcuna unità narrativa, bensì costituito da frammenti, da sketch che hanno valore in sé e la cui consequenzialità è data da tenui fili discorsivi reattivi all'argomento/i oggetto di satira. Organizzato nello spazio ideale di una pista da circo e con molti personaggi-clown (Fo si avvale della presenza in scena di veri e propri clown: la compagnia dei fratelli Colombaioni), lo spettacolo in cui - come scriveva programmaticamente lo stesso Fo - "tutto - doveva - essere allusivo e non naturalistico-imitativo", si apre con un rito simil-sacro in onore del dio-consumismo. Dio la cui genesi si fa risalire all'apparizione sulla terra del frigorifero (Clowns in coro: «All'origine era il nulla!»; Clown Valerio: «Non c'erano i detersivi né i surgelati. Non c'erano nemmeno i buoni premio, né i punti qualità»; Clowns in coro: «All'origine era il nulla!»; Clown Valerio (mistico): «Poi venne il frigorifero!«)).

Come detto, non è possibile ricostruire alcun filo narrativo consequenziale, ma dal punto di vista tematico si possono isolare nello spettacolo almeno quattro nuclei argomentativi centrali distinti. Il primo (in cui fra l'altro appare una Franca Rame molto ingrassata, che continua a prendere "pastiglie" per immaginarsi magra e che è continuamente vittima di allucinazioni nella forma di un paio di stivali che, a suo dire,

sono calzati da un uomo nudo che la vuole violentare) satireggia sulla “società dei consumi” e racconta della morte della “vecchia signora da buttare” che rappresenta gli Stati Uniti prima di Kennedy.

Il secondo nucleo è relativo all'avvento della “sposa”, cioè di J.F. Kennedy, e all'uccisione di questi a Dallas. Feroce da questo punto di vista la satira sulle dubbie spiegazioni ufficiali dell'accaduto a Dallas, con il Clown Valerio (Fo) che dà una dimostrazione grafico-scientifico alla lavagna di come un unico proiettile abbia colpito «... tre volte la signora, più l'autista e un cane randagio e ha pure forato la gomma posteriore destra del carrettino dei gelati». La satira di Fo tende evidentemente a colpire le contraddizioni rilevabili nei rapporti ufficiali sulla morte di Kennedy. Si tratta di tecnica cui Fo ricorrerà - con molta maggiore efficacia e maturità - in molte sue opere successive, in particolare in quel del periodo del “teatro-cronaca”.

Il terzo nucleo argomentativo concerne invece la ricerca spasmodica, da parte della scienza, di una coppia di rarissime pulci da sfruttare ad usi pacifici e cioè per tenere buono il popolo e non farlo ribellare. Illuminante da questo punto di vista il provocatorio e grottesco dialogo fra il Clown Valerio (commissario) e il Clown Dario (domatore di pulci):

Clown Valerio: «Dicevo dunque, la scimmia è l'animale più felice del nostro circo, perché?»;

Clown Dario: «Perché»;

Clown Valerio: «Perché pur essendo in gabbia ha trovato il sistema di occupare il tempo libero ... si spulcia ed è felice»; (.....)

Clown Dario: «Ho capito! E' un'allegoria ... Le pulci per le scimmie sono come per noi la televisione ... chi si gratta non pensa ed è felice. Aaaaah.»; Clown Valerio: «Bravo ... ti do un altro esempio. Noi abbiamo cosperso i paesi sottosviluppati con il Ddt. Perché? Per disinfestarli. Ma quelli hanno cominciato subito a rivoltarsi e a parlare di libertà»;

Clown Dario: «Certo, quando erano pieni di insetti: “Ma che esistenza schifosa! Ma che vita è?” ed ecco la dolce pioggia di Ddt “Ah come si sta bene, che meraviglia ... Non ci si gratta più ... solo che non sappiamo più cosa fare ... il tempo non passa mai ... cosa possiamo fare? ... la Rivoluzione! Abbiamo fame, vogliamo la cultura! Viva la libertà!” ... Sti macachi! Phaaah!»;

Clown Valerio: «Lo vedi anche tu allora che il miglior modo per renderli felici è quello di riempirli di pulci»;

Clown Dario: «Certo, sono meno care della televisione.»²⁷

²⁷ Dario Fo, *Le commedie di...*, cit.

L'ultimo nucleo argomentativo riguarda la chiamata alle armi dei bambini non ancora nati che, tramite uno speciale telefono sonda, vengono addestrati e ricevono ordini mentre sono ancora nel ventre materno. Dopo di che si fa un esplicito riferimento alla guerra nel Vietnam - allora appena iniziata - dove i soldati vengono spediti con "mamma appresso", affinché queste possano controllare le condizioni in cui i figlioli debbono operare. Si tratta ovviamente di una esplicita satira del matriarcato americano. Molto divertente è a questo proposito il dialogo fra un Clown giudice e Franca Rame-madre che vuole uccidere il marito perché in questo modo «il ragazzo diventa all'istante figlio unico di madre vedova, e quindi dispensato da ogni obbligo di leva». La *pièce* si conclude con la missione militare in trincea che salta in aria insieme a tutti i comforts e a tutti gli elettrodomestici, mentre lo speaker televisivo propaganda la missione al fronte (in questo, ricordando quando è avvenuto con la trasmissione "in diretta" televisiva della guerra del Golfo, si potrebbe riconoscere a Fo un potere divinatorio).

La signora è da buttare è indubbiamente lo spettacolo di Dario Fo più frammentario e più vaudevillesco. Infatti Fo e gli altri clown continuano a cambiare personaggio, mentre in scena vengono portati un'infinità di oggetti surreali (un tubo che diventa un serpente, un'enorme siringa, grosse tube che vengono suonate in scena) fra i quali un albero della cuccagna che allegoricamente rimanda allo spettacolo di piazza, anche se tutta l'azione si svolge in un normale teatro borghese con poltrone di velluto rosso. Da questo punto di vista, la struttura della farsa anticipa la estrema frammentarietà di molti spettacoli "militanti" che successivamente Fo metterà in scena. Oltretutto, per la seconda volta, Fo ricorre al trucco del nano che - già utilizzato per il diavolo Brancaleone, diventerà poi celebre con *Il Fanfani rapito*.

Capitolo III

Il teatro militante

Il 1968, come è ben noto, è un anno cruciale per la vita politica italiana e lo anche per il teatro italiano che è da tempo in crisi di spettatori e di idee, ma lo è soprattutto per Fo e la Rame, perché l'atmosfera generale e la propria maturazione li spingono alla seconda "rottura" pubblica, al secondo rifiuto delle regole (anche non scritte) della società dello spettacolo. Fo e la Rame sciogliono infatti la vecchia compagnia e, insieme ad alcuni partecipanti all'esperienza di *Ci ragiono e canto*, costituiscono la "Associazione Nuova Scena" con la quale avviano il progetto di costituzione di un "circuito teatrale alternativo" che si appoggi organizzativamente all'ARCI, cioè all'Associazione Ricreativa Culturale Italiana, che fa riferimento ai partiti politici della sinistra e più in particolare alle Case del Popolo gestite dal PCI.

I motivi di tale decisione sono molteplici, fra gli altri: affrancarsi dai ricatti del circuito teatrale ufficiale, condizionato dallo strapotere di pochi impresari, smetterla di «essere i giullari della borghesia, cui ormai le nostre critiche facevano l'effetto di un alka-seltzer» per diventare «giullari del proletariato»¹; andare alla ricerca di un nuovo pubblico, quello appunto popolare, che sovente non è mai andato a teatro; "fare teatro" in modo nuovo: non più lasciando tutta la responsabilità al regista-demiurgo, ma con la collaborazione attiva e fattiva di tutti ed eliminando la gerarchia dei ruoli (gli attori infatti non reciteranno sol-

tanto, ma - compresi Fo e la Rame - si occuperanno di tutto: dalla costruzione delle scenografie al puro e semplice facchinaggio).

Non v'è dubbio che questa coraggiosa scelta di Fo e della Rame debba essere riconosciuta e ricordata come l'unico tentativo italiano di creare un teatro politico-popolare e non v'è dubbio che con la loro azione essi abbiano stimolato la nascita e la crescita di molte forme di teatro di base²e, d'altronde, se ci si fermasse a considerare solo i semplici dati quantitativi, non si potrebbe nemmeno avere dubbi sul grande successo dell'operazione: in meno di due anni infatti - dall'autunno '68 all'inizio del '70 - misero in scena e portarono in giro per l'Italia moltissimi spettacoli³ per un totale di oltre 410 repliche, davanti a un pubblico realmente ed effettivamente "nuovo" e sempre partecipe (nel bene e nel male). Ma la quantità del lavoro prodotto non è, purtroppo, sempre indice di qualità e, soprattutto, se assolutizzato come valore in sé, non farebbe vedere le grandi difficoltà e i mille e mille problemi che in quei due anni Fo e la Rame hanno dovuto incontrare e contrastare.

Il progetto utopistico di Fo e della Rame nasce infatti con un duplice germe che rende difficile la vita all'interno del gruppo sin dalla nascita e che minerà i rapporti con l'esterno, in particolare con il PCI. Il germe che ne mina la vita interna è proprio l'utopia dell'abbandono (a norma di statuto) della gerarchia dei ruoli. Se Fo e la Rame si prestano infatti a condividere con gli altri anche i lavori più umili di facchinaggio, gli altri non possono con la stessa facilità eguagliare le capacità drammaturgiche di Fo e quelle attoriali della coppia. Ben presto ci si accorge che gli spettacoli non scritti da Fo hanno il "fiato corto" e che quando non sono in scena Fo e la Rame, con il loro carisma e la loro profes-

¹ *Il rompiscatole*, in "Panorama", 5 aprile 1973.

² Cfr. Valentini c., *op.cit.* p. 107

³ Quelli scritti da Fo sono: *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli emedi* (68); *Ci ragiono e canto 2* (69); la prima edizione di *Mistero Buffo* (69); *L'operaio conosce 300 parole e il padrone 1000, per questo lui è il padrone* (69); *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, composto dai due atti unici: *Il telaio* e *Il funerale del padrone* (69),.

sionalità, i personaggi e gli spettacoli non reggono bene la prova del palcoscenico.

Su questo punto Fo dovette, anni dopo, far autocritica e riconoscere che avevano «peccato di utopismo perché quando si abolisce qualcosa (n.d.a.: la gerarchia capocomico, primo attore ecc.), bisogna pur sostituirla con qualcos'altro», mentre i componenti l'associazione non erano tutti eguali e alla pari: Fo e la Rame erano professionisti «navigati», gli altri erano ancora giovani e dilettanti. Questa diversità aveva un riflesso anche sulla visione politica e sulla concezione del rapporto teatro-politica dei singoli componenti. Infatti, i contrasti e gli scontri più aspri erano proprio su questo punto. Alcuni dei componenti il gruppo privilegiavano il fatto politico e, convinti che «il teatro dovesse essere al servizio di un discorso politico corretto», tendevano a sottovalutare l'importanza del «rigore, l'invenzione, la professionalità» che in alcuni casi ritenevano addirittura «inutili, anzi dannosi». Da esperto uomo di teatro, Fo invece non si stancava di ripetere che una buona costruzione scenica fosse essenziale ai fini del risultato espressivo e comunicativo e a tal proposito - oltre a ricordare che se il tetto in architettura si chiama «sovrastuttura», ciò non significa che esso sia meno importante delle fondamenta, che costituiscono la struttura - amava citare le parole di Mao: «Se non sei in grado di esprimere un discorso politico in modo immaginativo finisce che fai solo un comizio. Per cui rendi un cattivo servizio sia alla politica che alla cultura».

Purtroppo, nonostante la piena coscienza di questo concetto, lo stesso Fo nella sua azione teatrale successiva, nel periodo cioè del «teatro cronaca» si dimenticherà in molte occasioni di questo avvertimento di Mao e scadrà egli stesso nel «comizio», appena appena mitigato teatralmente dalle sue grandi capacità istrioniche.

Nonostante i contrasti interni, la prima stagione della nuova compagnia volò via con discreti risultati: Furono presentati: *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, *Ci ragiono e canto n° 2* e uno spettacolo scritto da Nuccio Ambrosino e messo in scena dallo stesso con il gruppo del Teatro d'Ottobre. Alla fine della prima stagione però, proprio per i contrasti interni, Ambrosino e il Teatro d'Ottobre abbandonarono l'Associazione Nuova Scena.

Sul fronte dei rapporti con l'esterno, va rilevato invece che se il pubblico rispondeva con partecipazione sia allo spettacolo che nei momenti di preparazione dello stesso che in quelli successivi (cioè al dibattito, di cui si parlerà oltre),⁴ il grande trambusto cui erano sottoposte le Case del Popolo in occasione degli spettacoli, suscitava qualche perplessità nei dirigenti locali. Ma nei rapporti con il PCI l'elemento che maggiormente contribuiva a creare attriti era il "contenuto" degli spettacoli.

Occorre precisare a questo proposito che il partito comunista si trovava ad attraversare in quel periodo un momento molto delicato della sua storia: la morte di Togliatti e la guida non propriamente "forte" di Longo, la vicenda della repressione nel sangue della primavera di Praga di Dubcek (agosto 1968), nonché la nascita (giugno 69) all'interno del partito del gruppo del Manifesto (in seguito espulso dal partito), vivacizzavano non poco il dibattito interno sul ruolo e la funzione del "partito rivoluzionario" e quindi i dirigenti non sentivano il bisogno di ulteriori stimoli "critici". Dario Fo, invece, sempre allergico a qualsiasi discorso censorio e autocensorio e sempre propenso ad affrontare discorsi "scomodi"; piuttosto che limitarsi a mettere alla berlina la borghesia e i partiti moderati, nel tentativo di stimolare il dibattito, scrive spettacoli che pongono molto l'accento anche su problematiche "interne" al partito e alla sua storia, creando con ciò non pochi malumori, fino a quando verrà anche aperta-

⁴ Si veda a questo proposito la testimonianza di Franca Rame nell'introduzione al III volume de *Le commedie di dario Fo*, Cit.

mente attaccato sulle colonne dell'Unità e, nonostante, una provvisoria rappacificazione, alla fine della seconda stagione, il rapporto s'interromperà quasi per mutuo accordo delle parti.

Per capire i motivi di risentimento del PCI, è opportuno analizzare - seppur brevemente - gli spettacoli messi in scena in questa seconda e ultima stagione di "Nuova Scena". Al fine di poter meglio costruire un repertorio e un palinsesto il gruppo residuo dell'Associazione si divise in tre diversi gruppi. Il primo faceva capo a Vittorio Franceschi che portava in scena un suo spettacolo intitolato *Un sogni di sinistra*, che narrava la parabola di un borghese che per un breve momento sceglie la rivoluzione per poi tornare alle sue confortevoli origini alle prime difficoltà.⁵

Il secondo gruppo era costituito in pratica dal solo Dario Fo che insieme a pochi tecnici portava in scena per la prima volta *Mistero Buffo*, lo spettacolo nato dai suoi studi sulla teatralità popolare e che gli guadagnerà enormi riconoscimenti critici e di pubblico, indipendentemente dalle posizioni politiche e di cui si tratterà in seguito.

Il terzo gruppo, costituito da Franca Rame e dalla maggior parte degli attori e tecnici, portava in scena invece due spettacoli più complessi, scritti da Fo, che furono quelli che crearono il massimo punto di attrito con il PCI. Il primo: *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, era costituito da due atti unici che affrontavano il tema dello sfruttamento dei lavoratori da parte dei padroni. Il primo dei due, *Il telaio*, era ambientato in Emilia e in Toscana (regioni molto care al PCI perché in esse era il partito di maggioranza assoluta) e denunciava gli abusi (magari da parte di imprenditori che si spacciavano per "democratici") del lavoro a domicilio, sottopagato, che distruggeva le donne addette alla tessitura per oltre 12 ore al giorno, nonché - per conseguenza - i rapporti familiari.

⁵ Il soggetto, nel suo sviluppo generale, ha molte affinità con *Prima della rivoluzione* (1964), uno dei primi film di Bernardo Bertolucci, e con *La Cina è vicina* (1967) di Marco Bellocchio.

Lo spettacolo risultava “scomodo” in particolare perché centrava la sua critica sulla figura di un capofamiglia comunista convinto, che aveva partecipato alla Resistenza e portava in tasca la tessera del partito, ma che avallava però il conformismo e la subalternità dei lavoratori ai valori borghesi. Il secondo atto unico, *Il funerale del padrone*, prendeva invece spunto da un caso di incidente mortale sul lavoro per denunciare la grave e atroce piaga della “lupara bianca” (così venivano definiti all’epoca i casi di morte sul lavoro per cause di scarsa attenzione alla sicurezza sul posto di lavoro), contro i quali l’azione del partito comunista veniva dipinta come troppo blanda e inefficace.

Lo spettacolo più controverso però risultò, senza alcun dubbio, *L’operaio conosce 300 parole, il padrone 100; per questo lui è il padrone* in cui Fo, partendo dall’occasione fittizia della eliminazione di una biblioteca in una casa del Popolo per fare posto ad un biliardo, metteva in scena degli operai che accidentalmente leggevano alcune pagine di quei libri che non avevano mai aperto prima e scoprivano così problemi che non si erano mai posti. Lo spunto permetteva a Fo di prendere «di petto vari temi scottanti per le sinistre e in particolare per il PCI: dai ritmi delle catene di montaggio (alla FIAT come a Togliattigrad, in Russia), ai processi staliniani e alla guerra civile spagnola, dall’eredità di Gramsci alla politica culturale del PCI, al dialogo con i cattolici, ai rapporti fra base e dirigenti, all’assassinio di sindacalisti siciliani».

Come si può notare anche dai soli titoli, rispetto alla pura satira degli spettacoli “borghesi” precedenti, c’è uno scarto non indifferente, un salto di qualità nello specifico politico degli argomenti e nel taglio “di classe” che gli spettacoli intendono avere. Nelle intenzioni di Fo la messa in scena avrebbe dovuto essere dialettica (cioè mostrare senza pregiudizi i vari aspetti dei problemi presi in esame), ma «in realtà l’impostazione non era così dialettica, ma si risol-

veva in momenti contrapposti in cui tutto il bene era da una parte, tutto il male dall'altra.»⁶.

Come già accennato, a causa di questa radicalizzazione della satira politica nei confronti delle organizzazioni della sinistra (mentre in Italia impazzavano gli scioperi operai, le occupazioni di università e scuole, le manifestazioni di piazza degli studenti, gli attentati terroristici e mentre nascevano gruppi extra-parlamentari di sinistra che cominciavano a praticare il terrorismo), nel 1970 porta all'inevitabile "rottura" (siamo alla terza) con l'ARCI e con il PCI e si spacca anche (e 4!) l'"Associazione Nuova Scena" che a maggioranza decide di rimanere nel circuito, mentre Fo e la Rame e pochi altri costituiscono il "Collettivo Teatrale La Comune", con il progetto di costruire un ennesimo circuito teatrale alternativo che stavolta si appoggi sulle organizzazioni dell'ultrasinistra. A Milano viene aperta una specifica sala in via Pietro Coletta, che conferisce piena autonomia al collettivo e che diventa il centro nevralgico del circuito.

A far da ponte tra l'esperienza di "Nuova Scena" e quella della "Comune" c'è uno spettacolo molto particolare che si sviluppa ed evolve negli anni e che - come detto - guadagna a Fo apprezzamenti e riconoscimenti al di là di eventuali contrapposizioni ideologiche e di cui è bene trattare prima di affrontare il discorso sugli spettacoli apertamente "militanti".

MISTERO BUFFO

ovvero: il teatro medioevale come attualità

È uno spettacolo di svolta clamorosa, sia per quanto attiene all'organizzazione scenica sia per quanto attiene agli argomenti, sia - e soprattutto - per quanto concerne la teorizzazione teatrale-politica di Dario Fo che qui

⁶Valentini C., *op. cit.*, p. 112.

trova la sua espressione più eloquente, il momento di esposizione/comunicazione pubblica diretta.

Come s'è accennato, il modello comunicativo-teatrale è quello del "fabulatore" che narrando interpreta più persone e più voci, - da cui Fo era stato affascinato nella sua infanzia - appena appena adeguato tecnologicamente ai tempi moderni (un attore, un microfono al collo, la sua voce e la sua mimica; null'altro). Fabulatore che egli però "nobilita" rapportandolo alla figura del "giullare" medievale le cui animazioni sceniche di piazza, (nella sua visione culturale e ideologica) diventano il teatro di epoca precapitalistica e preborghese per eccellenza, nonché "giornale parlato e drammatizzato del popolo", cioè strumento di controinformazione rispetto alla cultura ufficiale. Secondo Fo infatti, in epoca medievale il popolo avrebbe avuto una sua autonomia espressiva ed organizzativa che in seguito la cultura ufficiale avrebbe in parte introiettato appropriandosene (vedi l'accertata trasformazione del giullare in menestrello di corte) e in parte emarginato e costretto all'oblio per mezzo di varie forme di censura e/o di aperta repressione e che oggi va riscoperta, riqualificata e rilanciata.

Come informa Chiara Valentini, la teorizzazione del "giullare oppositore del potere e agente di controinformazione", più che rispondere ad una verità storica (che non è comunque totalmente da escludere), «è una delle tipiche giustificazioni a posteriori che Fo ha usato in una fase della sua vita, quella dei primi anni settanta, in cui tendeva ad ammantare di dotte giustificazioni culturali ogni sua azione».⁷

Fo aveva cominciato il suo lavoro di ricerca sul teatro medioevale (un teatro precipuamente a sfondo religioso, composto da *mysteries e morality plays*) già dall'inizio degli anni sessanta e in origine aveva pensato di "sceneggiare" tradizionalmente ogni singolo episodio che costituisce lo spetta-

colo con più attori, ma si era accorto che non funzionava scenicamente. In seguito, essendosi trovato in Svezia a dover introdurre *La signora è da buttare* con un proprio monologo introduttivo per permettere una migliore comprensione dello spettacolo al pubblico straniero ed avendo notato le positive reazioni del pubblico;⁸ considerato anche che nello spettacolo che aveva in mente non avrebbe mai usato l'italiano, bensì una sorta di *koiné* da lui stesso assemblata o addirittura il *grammelot*, ebbe l'idea di risceneggiare come uno "spettacolo per un pubblico straniero" e di recitarlo secondo quel modulo monologante, di cui era peraltro maestro (per averlo già utilizzato nelle sue prime esperienze teatrali). Come continua la Valentini, «In realtà era stato soprattutto l'intuito teatrale di Fo, l'enorme esperienza che aveva accumulato in vent'anni di teatro, (...), a fargli intravedere questa straordinaria soluzione. Dove lo straniamento brechtiano viene liberamente reinterpretato e saldato al recupero della cultura popolare, e la vocazione monologante del Fo del *Poer nano*, dei grandi comici della rivista italiana, si incontra con la passione civile e l'impegno politico».⁹

Mistero Buffo si basa quindi sull'interpretazione del solo Dario Fo (in seguito furono aggiunti anche brani recitati da Franca Rame, ma sempre sotto forma di monologhi) che recita tutte le parti della mini-opera che rappresenta, che entra ed esce da veri personaggi per spiegare direttamente al pubblico ciò che sta facendo o per intervenire su parole o gesti che egli stesso rapporta all'attualità politico-sociale contemporanea.

Le prime presentazioni pubbliche dello spettacolo nella nuova veste vengono fatte all'Università Statale di Milano dove, un po' forse perché condizionato da quella particolare *audience* e un po' nel tentativo di conferire maggiore dignità culturale alle sue ricerche - fa precedere ogni azione scenica da

⁷ Valentini C., *Op. Cit.*, p. 120.

⁸ *ibid.*, p. 119.

una “seriosa” introduzione supportata da diapositive illustrative. Ma, nonostante l'entusiasmo degli studenti che partecipano allo spettacolo, Fo capisce che quella “austerità è un po' eccessiva per quei testi, da lui riscritti, in cui la serietà filologica nell'interpretazione dei manoscritti antichi (alcuni anche rari e sconosciuti), si mescolava al gusto del riadattamento alle esigenze comunicative di oggi. Abbandona quindi ben presto quel *cliché* e introduce anche nelle prolusioni gli stessi moduli comico-grotteschi che usa nei testi. Questa chiave “deformante” inserita anche nelle introduzioni non è stata però sempre recepita dai critici nel suo giusto e adeguato valore (anche nel senso di “valore” scenico-teatrale”) e Fo è stato spesso molto criticato e accusato di “comiziare” fornendo dati errati agli spettatori, (si vedano, ad esempio, all'allegato 2, le molte osservazioni di imprecisione storico-critica di Michele Straniero).

In effetti i testi “medioevali” recitati da Fo solo in alcuni casi sono interamente autentici, molto più spesso egli dai reperti storici tira fuori solo la materia “cruda”, cioè lo spunto narrativo o più spunti che collega insieme, rielaborandoli personalmente. Il primo è il caso dell'episodio della *Moralità del cieco e dello storpio* di Andrea della Vigna del XV secolo, storia di due disgraziati, un cieco ed uno zoppo appunto, che incontrano Cristo che con la croce sta andando al Calvario e vedendolo cominciano a fuggire non volendo essere miracolati, in quanto perderebbero la loro arma di ricatto, cioè la pietà della gente che consente loro di vivere di elemosine, senza dover dipendere da alcun padrone. Però durante la fuga il cieco inciampa trascinando con sé il compagno e tutti e due rotolano ai piedi di Cristo che zaff... fa il miracolo. Se lo zoppo reagisce male alla sua guarigione, il cieco è invece “illuminato” non solo fisicamente ma anche spiritualmente, perché capisce che la sua “salvezza” non dipende tanto dal non aver padrone, bensì dal sapersi relazionare con dignità e piena libertà con la vita anche qualora debba avere un padrone.

⁹ *ibid*, p. 120.

Il secondo caso, cioè quello in cui ha lavorato su semplici spunti originali, aggregandoli e arricchendoli di contrapposizioni e di trovate, e ripulendoli, come lui stesso sostiene dalle falsificazioni e da goffi tentativi di abbellimento letterario ai quali erano stati sottoposti durante le trascrizioni, è invece, ad esempio, quello della *Nascita del giullare* in cui si racconta che il cantastorie medioevale sia nato dalla rabbia di un villano che, per gli orrendi sorprusi del suo signore (gli ruba il raccolto, stupra la moglie, ecc.) e per l'impossibilità di ribellarsi, vorrebbe impiccarsi, ma viene fermato da un viandante, che poi è Cristo, che baciandolo sulla bocca fa un miracolo; gli da una nuova lingua "che bucherà come una lama" e allora - come giullare, appunto - saprà "andare contro i padroni e schiacciarli", denunciandoli di piazza in piazza.

Questo è anche il caso dell'episodio relativo a Bonifacio VIII, basato sul reperimento di alcune cronache venete dove si accenna della vestizione del Pontefice per una processione e al suo surreale e fantastico incontro con Cristo che, disgustato dalla sua scorretta e indegna condotta, lo prende a pedate. Qui Fo ha riscritto il testo quasi di sana pianta, suscitando non poche reazioni. Ma, in effetti, le maggiori critiche a Fo non si appuntano tanto sulla validità culturale di questa operazione di rielaborazione narrativa e di riscrittura in una *koiné* linguistica che ha scarse possibilità reali di vicinanza all'originale, quanto su due punti più esterni al fattore teatrale: la lettura particolare che egli fa' degli episodi e la sintesi dei fatti storici troppo spesso imprecisa che egli fornisce. E' questo un punto che merita qualche commento.

E' vero che Fo non è mai stato un "teorico", né in politica né in altro, ed è vero che la sua insistenza su una presunta errata interpretazione dei critici (Dante compreso) di *Rosa fresca aulentissima*, il famoso *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, dimostra chiaramente come egli non sia neppure adeguato come critico letterario. Alcune forzature interpretative cui egli ricorre sono invero ecces-

sive: ad esempio è inverosimile che i siciliani dell'epoca medievale conoscessero il significato lombardo contemporaneo di "ciullo" e d'altronde egli non sa che nel siculo (specialmente quello arcaico) il verbo "disiare" può anche assumere il significato di "invidiare", né d'altronde sembra comprende appieno il salto illocutivo fra il secondo e il terzo verso del poemetto,¹⁰ ciononostante il senso primario che egli intende dare a questa sua "rilettura" della poesia non è banale né illusorio. Il riferimento alla presunta tolleranza nei costumi sessuali (o il facile sorriso strappato con il riferimento al saio che copriva le rotondità posteriori delle lavandaie) sono solo "strumenti del comico", "mezzi del grottesco", mentre il senso primario della rilettura del testo è nella focalizzazione sulla "defemsa", quale esempio di legge promulgata ad uso e consumo di una sola classe (quella dei "ricchi" che possono pagare) e nel concetto che la storia è stata tradizionalmente raccontata sempre e soltanto dal punto di vista del vincitore (concetto che, forse, non sembra discendere direttamente dal contenuto del poemetto, ma che comunque non sembra essere peregrino e che egli deve "comunque" trovare il modo di inserire), mentre esisteva comunque un punto di vista dei "vinti" (la cultura popolare) che non ci è stato tramandato, se non molto parzialmente e che va riscoperto.

Lo stesso potrebbe dirsi per le "imprecisioni storiche" rilevate da Straniero in merito alla prolusione dell'episodio di Bonifacio VIII (vedi allegato 2). E' vero che Enrico III era già morto all'epoca dell'orgia di quel insavio e insano papa, ma il "teatrante" Fo ha bisogno di far capire al suo pubblico la gravità della trasgressione di Bonifacio VIII e, quindi, deve per forza confrontare il suo comportamento con quello di un qualche noto "debosciato" (che gli è anche utile per una sceneggiata comica: Cfr. i "rutti" da tre metri e oltre, fatti anche

¹⁰Nello scrivere *Rosa fresca aulentissima, c'apar in ver la state/ le donne ti disiano, pulzelle e maritate*, l'autore potrebbe aver giocato su quella duplicità semantica che in alcune della sicilia ha il verbo "disiare", ma se anche così non fosse, appare comunque piuttosto evidente che la lettura in prosa dei tre primi versi sia da intendere nel

“sponda”) e se poi quel personaggio era invece già morto, ciò forse cambia qualcosa sulla “verità” della degradazione morale di Bonifacio VIII?

Queste schematizzazioni e queste imprecisioni derivano tutte dalla chiave grottesca con cui anche le prolusioni vengono costruite. Ma esse - queste prolusioni, cioè - vanno lette sotto quella chiave altrimenti si rischia per forza un’interpretazione “aberrante”.¹¹ D'altronde perché prendere alla lettera questi riferimenti, quando Fo in quelle stesse prolusioni si sbizzarrisce in asserzioni ed equazioni che nulla possono avere di “veritiero” in senso letterale? Ad esempio: il coccige che si è chiamato “osso sacro” solo dopo la pedata di Cristo a Bonifacio VIII, o la presenza nel medioevo di un maoista “sfegatato” di nome *Tse Tung*. E’ chiaro ed evidente che se verità c’è nei suoi discorsi, essa non può stare nei singoli dati informativi, bensì nel senso complessivo che quei dati - veri o falsi che siano - intendono avere, così come avveniva per le “verità” dei giullari.

Le prolusioni iniziali non sono quindi discorsi “seriosi” che si rivolgono all’intelletto raziocinante (come detto, aveva appunto abbandonato quella chiave dopo le prime prove), bensì stimoli evocativi che si rivolgono all’intelligenza immaginativa e fantastica. Un suggerimento sul modo più adeguato di porsi nei confronti di queste “prolusioni” di Fo ci può venire dalla lettura interpretativa che dell’episodio del *Miracolo delle nozze di Cana* dà lo psicologo Pietro Rutelli. Episodio che nella messinscena di Fo viene narrato da due diverse persone: un angelo e un giullare che fanno a gara per parlare alla folla. L’angelo racconta utilizzando le parole “ufficiali” e la forma drammatica, cioè le logiche formali, standardizzate e prescrittive, tipiche della classe dominante (il potere): Il vino è finito nel bel mezzo della festa, è un dramma, tutti sono disperati e non sanno come rimediare: arriva Gesù ed elimina la causa della situazione drammatica, trasformando miracolosamente l’acqua in vino. Il giullare invece pur

senso di “*Tu che sei come una rosa, fresca ecc...desiderata da donne ecc.,trajemi d'este focora..*”, che esclude qualunque possibilità di sottintesi reattivi a una presunta “tollerata” omosessualità femminile.

stando dentro la situazione drammatica, la volge in chiave grottesca, della situazione cioè mette in evidenza i lati comici. Racconta per mezzo della fantasia e si rivolge all'intuitività e alla fantasia dei suoi ascoltatori. Racconta da ubriaco e dice che appunto vuol narrare della sua più grande "ciocca" (non del miracolo) e di come questa sia stata possibile. Racconta della sua disperazione quando, già molto brillo, aveva appreso che il vino era finito, mentre di quella degli altri astanti rileva solo il comico, ripetitivo sbattere della testa contro un muro da parte del padre della sposa. Racconta del suo orrore nel vedere tutta quella grande quantità di "orribile e paurosa" acqua e poi della sua sorpresa e della sua immensa e repentina gioia nell'assaporare il delizioso nettare in cui "jesus" (Gran brava persona) l'aveva trasformata.

In termini linguistico-saussuriani si potrebbe dire che l'angelo- rappresentante del potere - racconta con le parole della "langue" (che Rutelli nel suo intervento ha chiamato "fantasma"), mentre il giullare - rappresentante del popolo - racconta con la "parole" soggettiva legata all'emotività individuale (che Rutelli ha chiamato "simbolo"). L'angelo rappresenta quindi la parola in funzione di segno, cioè non naturale, ma artificiale, standardizzata, priva di emotività (in questo senso appunto "fantasma") che nel momento in cui viene espressa, "ceduta" agli altri deve far sentire l'altro (l'interlocutore) in situazione di subalternità e di colpa; l'ubriaco al contrario usa la parola in funzione di simbolo che, nel momento in cui viene "ceduta" serve come stimolo alla partecipazione, come strumento di evocazione, come scossa emotiva atta a produrre una reazione liberatoria. In questo modo Gesù non è più l'essere ieratico che sta al di sopra di tutto e di tutti, ma assume una quotidianità e una paritarietà con la quale il popolo può facilmente rapportarsi.

Anche se raccontata in forma grottesca e largamente imprecisa nei particolari, la "verità" del miracolo narrata dall'ubriaco non quindi "meno vera" di

¹¹ Nel senso che dà alla parola Umberto Eco.

quella raccontata dall'angelo (anzi, tutt'altro). Sotto questa chiave si possono leggere sia tutti gli episodi del *Mistero Buffo* (in primis quello della resurrezione di Lazzaro, narrato da un ridicolo signore che si reca in un cimitero e paga due "baiocchi" per assistere al "miraculamento"), sia tutte le prolusioni raccontate/agite dal Giullare/Fo. Anche queste infatti non sono trasmesse per mezzo della parola-segno-fantasma (che pretenderebbe, questa sì, la precisione storica dei dati storici e l'interpretazione semantico-letteraria più scientifica possibile), bensì per mezzo della "parole"-simbolo che ripropone comunque la "verità", ma da un preciso punto di vista soggettivo-emotivo (che in quanto tale si basa non sulla incontrovertibilità dei dati, bensì sulla intuizione-immaginazione).

Il Teatro cronaca

A partire da *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (spettacolo in sostegno della resistenza palestinese, 1970) il teatro di Fo si trasforma in quello che è stato definito "teatro cronaca" o teatro istantaneo. Il teatro cioè che si ripropone come cassa di amplificazione della controinformazione sugli avvenimenti dell'attualità della lotta di classe in atto in Italia e in tutto il mondo. E' un teatro che non nasconde le sue intenzionalità "didattiche" e che poco ha, fondamentalmente, da spartire con il teatro politico-dialettico di Brecht. Un teatro che parte dalla messa in scena di avvenimenti dell'attualità per fornire su questa una informazione *altra* e per stimolare all'interno del pubblico presente un dibattito che porti ad una sempre più chiara e definitiva "presa di coscienza" della condizione di sfruttati delle masse popolari. Un teatro che peraltro interviene non solo sugli avvenimenti direttamente politici ma anche, e con notevole impulso e incisività, sul dibattito dei "diritti civili" e della "lotta di liberazione della donna". Un teatro che si presuppone e

si autodefinisce “militante” e che diventa quindi anche momento di sostegno diretto e di raccolta di finanziamenti a supporto delle lotte politiche e sindacali in atto.

I titoli di questi spettacoli peraltro non lasciano dubbi sul loro contenuto: *Morte accidentale di un anarchico* (1970, con chiaro riferimento al caso dell'anarchico Pinelli); *Tutti uniti! Tutti insieme! ma scusa quello non è il padrone?* (1971), *Morte e resurrezione di un pupazzo* (1971), *Fedayn* (1972), *Ordine per Dio.ooo.ooo.ooo.* (1972); *Pum, pum! Chi è? La polizia* (1972); *Ci ragiono e canto 3* (1973), ecc.

In questo periodo Fo, abbandonato il PCI e la sinistra tradizionale, si appoggi alle formazioni extra-parlamentari, ma nemmeno la vicinanza ai gruppi dell'estrema sinistra gli permette un quieto vivere. Nell'autunno del '72 La Comune viene sfrattata dalla sua sede di via Pietro Coletta e Fo deve peraltro resistere ai tentativi di egemonia e di strumentalizzazione dell'uno o dell'altro gruppo e nel luglio del '73 c'è una nuova “rottura” (5!). Il collettivo si spacca e Fo e la Rame ne escono alquanto indeboliti. “Si apre quindi un periodo di spettacoli di intervento”, caratterizzati da una progressiva rinuncia all'uso di strumenti specificatamente teatrali (costumi, scenografie, ecc.) e da una sempre maggiore aderenza agli episodi della cronaca politica.¹²

Privato di una sede stabile, per un periodo il nuovo collettivo utilizza cinema-teatro presi in affitto, poi all'inizio del 1974, con un atto dimostrativo, occupa la Palazzina Liberty, che infine sarà loro assegnata dal Comune di Milano dopo una grande polemica in Consiglio comunale e su tutti i giornali.

Fra gli spettacoli messi in scena dopo la rottura del '73: *Guerra di popolo in Cile* (1973), mentre nella Palazzina liberty vengono messi in scena (fra gli altri) *Non si paga, non si paga!* (1974), *Il Fanfani rapito* (1974), una nuova edizione del *Mistero Buffo*, *La marijuana della Mamma è la più bella* (1976),

Tutta casa, letto e chiesa (1977), *La storia di un soldato* (1978), *Storia della tigre e altre storie* (1979); *Clacson, trombette e pernacchie* (1981), *L'opera dello sghignazzo* (1981), *Il fabulazzo osceno* (1982), *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983), *Quasi per caso una donna, Elisabetta* (1984), *Le pezze di Arlecchino* (1985) *Il ratto della Francesca* (1986), e molti altri.

Nel mentre, nel 1977, Dario Fo era stato finalmente “perdonato” dalla RAI e invitato a registrare alcuni suoi spettacoli per la televisione, che oggi costituiscono l'unico prova documentale visiva per tutti gli studiosi. Di recente, abbandonata la scrittura di nuove commedie, si è dedicato anche alla regia di opere liriche buffe quali: *Il barbiere di Siviglia* di Mozart e *L'italiana in Algeri* di Rossini (1997).

Per questo periodo, come anticipato in premessa, si è preferito passare la parola a critici e studiosi che hanno scritto in contemporanea (o quasi) con la presentazione degli spettacoli. Si rimanda pertanto ai saggi riproposti nell'allegata (breve) riproposizione antologica.

¹² Cfr. Binni Lanfranco, *Attento te....*, cit.

INTELLETTUALE E CULTURA*

Le considerazioni che intendo presentare riflettono gli stimoli che mi sono stati dati in gran parte dalla lettura del libro della Macciocchi *Per Gramsci*. In questo libro la Macciocchi cerca di portare in evidenza il discorso di Gramsci sulla cultura e sul problema dell'intellettuale in rapporto alle masse e soprattutto sottolinea il significato per un intellettuale di mettersi al servizio delle masse, cioè diventare veramente organico alle masse.

Per quanto riguarda il discorso degli artisti, in Italia sono pochi quelli che hanno capito e hanno cercato di fare proprio il discorso di Gramsci o, se lo hanno fatto, lo hanno sempre mediato e smussato nella sua radicalità. Gramsci dice che un intellettuale deve essere un militante che fa politica attraverso i suoi mezzi di espressione, come Mao (anche se in altra forma) dice che si deve «dare» alle masse, partire dalle loro esigenze, dai loro bisogni. Gramsci ribadisce altri concetti: recupera l'istinto creativo, la «passionalità delle masse» e con ciò si intende il momento della grossa partecipazione culturale delle masse. Tutto questo non si considera quasi mai da parte dei militanti artisti, di quelli che portano avanti il discorso della cultura e dell'opinione pubblica: è inutile rivangare quale sia il nesso tra creare una opinione pubblica tendenzialmente rivoluzionaria e produrre una cultura rivoluzionaria. E' un nesso logico chiaro, ribadito da Marx, Lenin, Engels; chi ne ha parlato più approfonditamente è stato Mao e con lui Gramsci: si tratta per loro di partire dalle esigenze delle masse; invece l'intellettuale, come dice Ivens, si cala, si fa paracadutare verticalmente su uno spazio politico di lotta come «cosa» che viene dal di fuori, «che arriva giù», precipitando senza aver «digerito», senza aver fatto inchieste, senza aver vissuto, senza essere passato dalla crisi logica della conoscenza.

Questo atteggiamento fa sì che difficilmente ci si preoccupi di scoprire che l'operaio, le masse, hanno una loro cultura, anche se non la esprimono fino in fondo, che ne sentono l'esigenza. E l'esigenza è il fondamento primario. Essi hanno bisogno di certi discorsi, hanno bisogno che «qualcuno» arrivi ad aiutare a svolgerla, ma non che «venga a svolgere», raccogliendo i temi per poi (individualmente) scrivere, dipingere, esprimere tale esigenza. Il fatto è che si deve creare con loro, si deve provare e discutere, vedere fino a che punto ciò che è fatto viene recepito.

* Estratto da: Meldolesi Claudio, *Su un comico in rivolta. Dario Fo Il Bufalo Il bambino*, Bulzoni, Roma, 1978, pp. 151-157

La cosa più grave è che oggi in cultura esiste ancora il togliattismo, cioè l'artista viene invitato a produrre delle cose che parlano anche della lotta di classe, ma è «usato» per quello che la sua personalità «emana», l'artista serve perché permette di attirare gente. Poi arriva il dirigente politico e a lui tocca fare il discorso di fondo, il discorso delle proposte, dare la linea: L'artista non può, non è il suo compito di dare una linea. Questo è un gravissimo errore: dice Gramsci che l'artista, l'intellettuale delle masse, deve cercare di diventare un dirigente, uno che, attraverso i discorsi che fa, porta avanti una grossa spinta, crea, aiuta a creare l'opinione pubblica, il fermento, la dialettica, i problemi [...]; è quello che fa «bollire» delle situazioni, le determina con le masse: «fuori» da ciò è spacciato, diventa individualità estranea alle lotte. Quasi tutti gli artisti parlano attorno al problema delle masse, ma la visione che hanno delle masse, il rapporto che stabiliscono con esse, anche quando sembra prodotto d'amore verso di esse, tante volte diventa populismo, falso rapporto, disprezzo. Si guardano le masse come bambini, come dei momenti genuini; in realtà si nega una definizione di cultura popolare contadina, considerandola superata, negando in tal senso il problema della cultura proletaria, della sua dimensione ciclica, della sua autonomia rispetto alla cultura dei padroni. Marx ha portato avanti la dimostrazione che esiste una cultura proletaria e Mao, con dichiarazioni a volte euristiche, ha riproposto il significato della cultura del popolo: cominciamo quindi a studiare la cultura contadina, come si possa prenderla in considerazione: negarla significherebbe perpetuare l'atteggiamento crociano relegandola a «Folklorismo»; perché il capitale l'ha già asservita rendendola commerciabile. Non ci si accorge invece che la borghesia ha «preso» soltanto le cose in superficie: in questa cultura non è scesa in profondità o, se l'ha fatto, ha parlato di «precultura» arcaica contadina, di cultura mitica, di religiosità del popolo, come fatto di ricerca archeologica. Bisogna invece andare fino in fondo per capire su cosa essa si appoggia, accorgersi che, per esempio, ancora oggi gli operai usano nel loro modo di esprimersi il linguaggio d'origine, il dialetto dentro la forma strutturale della parola, i proverbi come momento figurativo plastico. Essa «diviene» proprio da lì, perché la cultura contadina è rimasta dentro l'operaio, anche se lui oggi se ne strafrega di cantare una canzone d'osteria e canta la canzone del juke-box e si veste e si muove con una mentalità cittadina.

E poi non si vuol vedere, o si vede in modo errato, il significato straordinario della comunicazione dell'operaio all'interno delle lotte, che fa «lo spettacolo» delle lotte nel senso originale del termine e ne fa mezzo di espressione culturale: l'uso di certi elementi, di certi slogan, di certi mezzi di frastuono, o suono, che si esprimono nelle forme del grottesco e del sarcasmo: il fischio, il danzare con certi ritmi, spezzare le parole, inventar grida a rima alternata o baciata, lo spernacchiamento o «demolizione» del padrone, ecc. Da

una parte quindi il proletariato inventa, ha una grossissima fantasia di espressione, l'espressione e la fantasia sono la sua cultura; dall'altra ha bisogno di «prendere», di acquisire; l'intellettuale deve partire da queste esigenze.

Ora c'è il problema di come fare, di come esprimere certi fatti, di come comunicare, di qual è in fondo il linguaggio. Il linguaggio è il modo di «arrivare» a dire certe cose: le stesse frasi, le stesse parole usate in un certo modo sono linguaggio del proletariato. Perché? E' la condizione del rapporto di esposizione, di rappresentazione delle cose che caratterizza il linguaggio. Linguaggio è la dimensione «figurativa» che tende ad avere il proletariato nel ritmo, nel suono, quasi sempre vocale mai scritto, nei tempi, nella vocalità, nei timbri, nella dimensione cromatica della voce. Questi sono elementi molto più importanti nella tradizione popolare che non certi elementi di chiave lessicale. La nostra pratica ci ha fatto capire che in un teatro popolare bisogna usare la cosiddetta «epicità», che si potrebbe paragonare a quella brechtiana, ma che deve partire dalla tradizione di forma epica che il popolo ha congenita: un fatto epico è lo slogan detto durante la manifestazione.

A questo proposito è da analizzare la radicale differenza tra teatro borghese e teatro popolare. Nel teatro borghese abbiamo le due pareti delle quinte, il fondo, e poi la parete magica, che divide l'attore dal pubblico. Il pubblico, nel teatro borghese e aristocratico, si trova ad essere uno spettatore accidentale, cioè è lì in condizione di non essere visto (lì c'è la luce e lui è al buio, la voce arriva con una quantità amplificata dandogli l'illusione di essere sempre ad una breve distanza). Gli attori tendono a parlare tra di loro, così lo spettatore spia una storia che non è la sua, si immedesima in essa, e l'attore si preoccupa di farla propria [quella storia], di viverla (come dice il teatro borghese: «vivi il tuo personaggio, diventa il personaggio»). Ciò vuol dire far partecipare di se stesso il personaggio, ritrovare gli elementi per rivestire il personaggio di tutte le proprie inibizioni, le proprie piccole paure o rimosse; e naturalmente l'attore non fa altro che rifare se stesso, riproporre se stesso. Quindi diventa il centro dello spettacolo e gli spettatori cercano di rivedere se stessi nel personaggio che è rappresentato. Il teatro di Stanislavskij dà le stesse indicazioni.

Il teatro popolare è proprio l'opposto: qui non si parla di individuo, di personaggio isolato al di sopra e al di fuori, ma si parla di coralità; cioè esiste una dimensione comunitaria nel portare avanti il teatro, ed i personaggi sono un pretesto per far «parlare» la gente. Questo significa che i personaggi non si possono recitare, ma rappresentare e, perché siano comuni agli altri, bisogna che l'attore non parli di se stesso, ma parli agli altri di certe situazioni che il personaggio indica, e per far questo bisogna che reciti «epicamente», come dice Brecht in terza persona, che sia come un «buttafuori» che rappresenta il

personaggio al pubblico, lo sorregge o lo umilia, lo denuncia o lo condanna, lo odia o lo ama, a seconda dell'aspetto.

Non bastano atteggiamenti di voce, o impostazioni, o ritmi per fare questo: bisogna che un teatro di questo genere sia «scritto», presenti dei momenti, delle rotture che aggancino il pubblico, distruggendo la quarta parete, con l'uso di personaggi mediatori (nel medioevo si usava il matto, il «jolly», il giullare, il quale era un commentatore continuo di quanto stava succedendo sulla scena). Altri mezzi per coinvolgere lo spettatore provocandone una reazione sono il far finta (esempio: un moscone che infastidisce l'attore, il bambino che piange), l'incidente scenico (l'incendio del tendone o della scena), far circolare delle voci, degli allarmi in platea: tutto questo distrugge «il luogo deputato», creando i presupposti affinché il palcoscenico entri nel pubblico e viceversa. Logicamente non bastano gli incidenti, le provocazioni, per fare un teatro epico: la cosa più importante è il linguaggio, che non significa usare determinati avverbi o una determinata composizione grammaticale, significa usare la totalità del teatro, nel senso di gesti, suoni, canti, parole, colori, danze, soprattutto ricordando che un significato proprio per il ritmo, la tonalità, i momenti onomatopeici; per cui una determinata frase arriva ad avere un significato drammatico o grottesco, a seconda del ritmo che si è determinato tra i diversi attori, tra l'attore e il personaggio, tra l'attore e il pubblico, ecc.

Per questo Brecht ha usato la struttura del teatro-cabaret, perché legata alla grande tradizione popolare della Germania; noi abbiamo la fortuna di avere una tradizione popolare molto più vasta: ad esempio il teatro di piazza, dei fabulatori, gli spettacoli dei burattini, delle marionette, dei saltimbanchi, ecc.: tutto questo è teatro epico, che usa delle ritmiche a sonetti, a rima baciata e alternata, gli ottonari, il gioco delle assonanze e concomitanze. E' importante dire ancora che il teatro epico, quindi popolare, è realistico, non naturalistico o viscerale.

Da qui scaturisce un altro problema, ovvero il discorso sulla razionalità nel teatro. Si dice bravo attore chi partecipa con la ragione e non attraverso le sue commozioni. Diderot nel Settecento spiegava, nel *Paradosso sull'attore*, che il peggiore degli attori è quello che vive il dramma del personaggio: l'attore che non è presenza razionale di quello che recita è il peggiore degli attori. C'è però un grosso errore: credere che il teatro epico sia un teatro del tutto razionale, che non tocchi i sentimenti, ma solo la ragione. Questo è un equivoco del teatro brechtiano: Brecht richiede la partecipazione emotiva, la commozione, la rabbia, e le fa scaturire dall'analisi della realtà che espone in quel momento (vedi *La madre*, *L'opera da tre soldi*, ecc.).

Il fatto umano, la passione, è fondamentale nel teatro popolare, tanto è vero che nel teatro popolare cinese vengono proposti tutti gli elementi che

possono coinvolgere a livello emotivo, fermo restando che il momento emotivo deve essere recuperato nel momento critico e di analisi.

La nostra proposta teatrale si muove quindi in due direzioni:

- 1) teatro come recupero della cultura contadina, medievale, legata ai momenti importanti della nostra storia, legata alle lotte, ai conflitti religiosi e via dicendo;
- 2) teatro come « discorso » di controinformazione sugli eventi che accadono nella nostra realtà sociale: mettere in evidenza la violenza del potere, la repressione della polizia, attraverso la forma del grottesco, della satira; di modo che, attraverso questa lente deformata che è il comico, il pubblico inizi ad avere una visione sintetica, didattica: questo può significare dare delle alternative, dei momenti di riflessione di critica, ecc.

Altro aspetto fondamentale di questo teatro è che esso vive in conseguenza di un dibattito, cioè esso non piove verticalmente sulla testa della gente ma, quando lo si recita, è già stato masticato, dibattuto, ha creato perfino dei conflitti, delle liti: lo spettatore entra quindi di fatto nello spettacolo, lo modifica, ne suggerisce cambiamenti, lo inserisce nella sua realtà. Questa è la storia di *Morte accidentale di un anarchico*, che ha già avuto tre edizioni, come di *Pum, Pum! Chi è? La polizia!*, come di *Mistero Buffo*, per il quale si avevano ben trenta testi, con la possibilità di interscambiarli a seconda del tessuto sociale e dei bisogni politici del momento. Solo in tal senso ci sembra che il teatro «entri» nella realtà, nella lotta e, all'interno di questa, assuma un ruolo ed una funzione di sollecitazione, di spinta: gli operai della RASA, la raffineria tra Augusta e Siracusa, hanno voluto rifare il nostro spettacolo all'interno della fabbrica, sospendendo il lavoro, costruendoci un palco di emergenza con un camion, procurandoci gli altoparlanti, ecc.; da lì è nato in seguito un grosso dibattito, sollecitato dal nostro lavoro, in cui gli operai si sono verificati, discutendo i loro problemi e le loro lotte.

C'è infine una cosa importante da sottolineare: parlare di teatro popolare, di teatro per le masse, significa rifiutare di far gestire i nostri spettacoli dagli enti, dai vari carrozzoni parastatali; noi crediamo fondamentale «innestare» i nostri spettacoli in spazi politici, gestiti dai compagni della base.

[...]

*Retrosцена di una giullarata**

A cui non piace il giullare, non piace la canzone. (Proverbio medioevale)
Schlage die Trommel und furcht dich nicht. (Heine)

Il teatro di Dario Fo è diventato con gli anni una presenza politica tanto ovvia e costante da porsi come elemento di contraddizione nell'ambito stesso della «nuova sinistra», e da impegnare il giudizio critico su una moltitudine di piani - etico, letterario, storico, militante, politico - di difficile sintesi. Ciò è certamente dovuto anche al fatto che le interpretazioni e azioni teatrali di cui stiamo per occuparci in questo libro non si svolgono in una situazione immobile né in un contesto normale, ma al contrario, interagiscono con una serie di eventi altamente drammatici che hanno sconvolto il nostro Paese. Con questi eventi reali le rappresentazioni teatrali di Fo entrano presto in una specie di gara, giocando talvolta d'anticipo, come nel caso del *Fanfani rapito*, talaltra di rimessa, come nella *Marijuana della mamma è la più bella*: ma sempre restando nel vivo della partita sostenendo interamente il peso di una tensione morale e ideologica che avrebbe potuto e potrebbe ancora rivelarsi fatale.

C'è uno sforzo, in Fo, di accreditarsi come il cantastorie moraleggiante non solo del presente periodo storico del nostro Paese, ma anche del passato, facendolo rivivere in chiave ideologica, raccontandolo e ripetendolo infinite volte nelle sue complesse sfaccettature, per estrarne quella decisiva morale rivoluzionaria che *non può non* contenere: «nel tentativo di concorrere a creare quella opinione pubblica tendenzialmente rivoluzionaria di cui andiamo sempre parlando nei nostri dibattiti», come dice lui stesso.¹

Questa vocazione liberatoria e provocatoria (o provocatrice) si è venuta formando col passare degli anni, a contatto di una serie di eventi e di esperienze che, come spesso accade, soltanto in seguito e a ragion veduta gli è stato possibile coordinare e, appunto, razionalizzare riferendoli a un fine esistenziale. Tuttavia è vero che fin dall'inizio della sua attività si avverte quel senso irresistibile di *irregolarità* che lo porterà a condividere con i grandi protagonisti della tradizione «scellerata» gioie e amarezze dell'Arte anche se un certo tipo di «irregolarità» meno mistica e filosofica ha avuto corso corrente lungo tutto l'arco del teatro borghese, in conseguenza della concezione che faceva appunto

* Estratto da: Straniero Michele L., *Giullari & Fo*, Lato Side, Roma, 1978, pp. 5-18.

¹ Cfr. *Ci ragiorlo e canto* 3, Bertani, Verona, 1973, Appendice («Per una introduzione ad un discorso sulla cultura popolare»), p. 92

dell'artista uno sregolato, un *bohémien*, uno zingaro di Boemia sottilmente incapace di adattarsi al decoro della vita associata, e quindi aperto a tutte le possibilità di soluzione vitale che si presentano a chi rimane sostanzialmente un disadattato.

Lo spunto più vicino alla rivelazione rivoluzionaria è quello che Fo manifesta a contatto con testi come quelli del Ruzante: «L'errore di De Bosio (dichiara) è sempre stato quello di voler partire, nel mettere in scena Ruzante, dal momento storico in cui ambientava i suoi lavori, il '500, la nascita della borghesia capitalista e dell'organizzazione del lavoro. Dare quei testi al pubblico così come sono, senza spiegarli niente, senza fargli capire che il soldato del *Reduce* non torna da una battaglia inventata ma dalla battaglia di Ponte d'Adda, da quel massacro dove erano morti cinquemila contadini come lui, è veramente fare opera di mistificazione, è rifilare al pubblico una cultura con la C maiuscola, pronta e impacchettata, come Ruzante non si era mai sognato di fare. Per questo ho cercato più volte di reinterpretare il Ruzante. Ma non ci sono mai arrivato in fondo. Erano testi troppo noti e la critica avrebbe gridato allo scandalo. La stessa operazione l'ho fatta molto tempo dopo, su testi popolari più antichi e sconosciuti: e così è nato *Mistero buffo*».²

Le due rotture attraverso cui Fo perviene allo stadio di coscienza critica in cui lo troviamo negli anni Settanta sono dapprima quella con il teatro borghese o meglio con le sue strutture fisse e le sue convenzioni topografiche stereotipate, esemplificate con la massima icasticità dalla televisione di Stato, che agli inizi del Centro-sinistra lo aveva invitato addirittura a presentare la serie di «Canzonissima»; e poi quella con le strutture della sinistra istituzionale, impersonata dal PCI e dall'ARCI, il cui spazio sia pure «alternativo» rispetto allo spazio borghese, non può consentire di spingere la critica sociale fino all'azione politica dell'opposizione storica e a quella che il gruppo di Fo giudica obbiettive connivenze del «revisionismo» nella «strage di Stato», dal 1969 in poi.

«L'estromissione dalle case del Popolo sedi privilegiate degli spettacoli ARCI, ha creato problemi non indifferenti per la circolazione nazionale degli spettacoli, e per quanto riguarda la gestione politica del Collettivo e dei Circoli "La Comune", essa non può non risentire di tutte le vicende del movimento complessivo, in cui cerca di situarsi secondo una sua ricerca pratico-teorica, dove emergono motivi *assembleari*, "populisti" e marxisti-leninisti. Come dice il titolo della sua controversa *L'operaio conosce 300 parole ecc.* Fo globalizza l'oppressione politica della "cultura del padrone", non solo in quanto informazione manipolata, cui contrappone la controinformazione come arma di classe [...], ma in quanto ha saccheggiato la cultura contadina preborghese, espropriando le

² Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 61. La stessa Valentini non può esimersi dall'annotare, subito dopo aver riportato questa dichiarazione, che «forse allora queste cose Fo non le pensava in modo così definito».

masse popolari delle loro stesse possibilità espressive che in quanto tali sono già eversive, perché inventive, liberanti, non codificabili nelle strutture e norme linguistiche repressive della cultura "dominante". Questo spiega l'inventività "surrealista" presente nell'opera di documentata scientifica, controinformazione, l'appello a tutte le risorse mimiche - grandissime - e ai giochi di parole, che ricercano l'*originario* accordo gestuale-verbale rotto dalla catena di montaggio e dal taglio dei tempi [...]. Il suo spettacolo più celebre è non per nulla *Mistero buffo* [...], insieme di testi contadini medievali in cui il solo Dario Fo, impegnato contemporaneamente in numerose parti, vuole restituire agli spettatori non solo la storia contraffatta e perduta, ma la possibilità di recuperare, ora, alle proprie radici di "popolo", il gesto eversivo contro il potente, il *riso* contro i potenti del cielo e della terra. Dello sconsacrato *mestiere* giullaresco a Fo interessa non solo la *licenza*, ma la possibilità di offrire alle masse oppresse un modello d'identificazione liberatoria».³

Nella coscienza di Fo questo tipo di intervento globale, che quindi coinvolge esistenzialmente tutte le energie fisiche e morali, espressive e ideologiche dell'attore (di colui che *agisce*), si chiarisce come «teatro popolare»: «Noi facciamo un teatro popolare [...]. Il teatro popolare da sempre ha usato del grottesco, della farsa - la farsa è un'invenzione del popolo - per sviluppare tutti i discorsi più drammatici... Perché la risata rimane veramente nel fondo dell'animo con un sedimento feroce che non si stacca. Perché la risata fa evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi... Partendo dall'VIII secolo, venendo in su, si ritrovano sempre storie drammatiche raccontate in forma grottesca. Questo in tutta la tradizione. Se poi andiamo coi greci, ancora di più. I romani lo stesso. E' inutile dire che se esiste divisione fra teatro aristocratico e teatro comico del popolo, è giocata proprio sulla comicità di uno e invece la seriosità dell'altro. [...] Noi non vogliamo liberare nella indignazione la gente che viene. Noi vogliamo che la rabbia stia dentro, resti dentro e non si liberi, e che diventi operante con lucidità nel momento in cui ci troviamo, e portarlo alla lotta».⁴

Questo brano è un esempio abbastanza caratteristico del «parlato» di Dario Fo quando deve introdurre criticamente uno spettacolo o dei concetti, restando tuttavia *al di fuori* del fatto teatrale vero e proprio. I riferimenti sono imprecisi e sommari, i giudizi - al contrario - netti e recisi come quello sulla risata che «fa evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi», sul quale naturalmente ci sarebbe parecchio da discutere. E la tessitura del linguaggio è abbastanza discontinua, con l'immissione di concetti specialistici, come quello appunto - aristotelico - di «catarsi», allineati nel discorso o meglio nel fervorino «alla

³ Marida Tancredi, «Teatro e comunicazione di massa», in *Comunicazione di massa*, a cura di Pio Baldelli, vol. 34 dell'Enciclopedia Feltrinelli Fischer Feltrinelli, Milano, 1974, p. 451.

⁴ Dario Fo, introduzione al testo di *Pum, pum! Chi è? La polizia!*, Bertani, Verona, terza edizione riveduta e aggiornata, 1974, p. 11.

buona», con termini tipo «seriosità». Il tutto, come sempre, è teso con zelo all'affermazione delle ipotesi di fondo, e assume che sia stata fatta chiarezza nel concetto, ad esempio, di «teatro popolare», sul quale invece Pio Baldelli postilla puntigliosamente: «*Che cosa vuol dire, oggi, teatro popolare?* Intendiamoci sul termine. Noi stiamo attribuendo ormai a quest'espressione troppi significati». E dopo averne enumerati alcuni chiaramente «di destra» («questi costruttori in realtà portano la cultura in provincia e credono di portarla al popolo: perché essi confondono il concetto di popolare con quello di provinciale»), eccone due «di sinistra», tra i quali si può forse inquadrare il teatro militante di Dario Fo: «Per altri, teatro che porta sul palcoscenico l'imitazione popolare: colore, gesto, modi, gergo popolare, neorealistico divertente, pieno di violenza verbale, scenografica e coreografica; registrazione dei costumi di un quartiere popolare come se fossero dei rituali esotici. Per altri, teatro che parla del popolo, e presenta personaggi positivi, coscienti, operai e contadini, e soggetti attinenti alla vita del popolo, commedie e drammi sui problemi della classe operaia». La conclusione è a effetto: «Singolarmente e nell'insieme tali definizioni mistificano la natura del teatro popolare contemporaneo. *Difettano proprio nella nozione dei conflitti della vita con temporanea, da cui comincia un'azione teatrale adulta*»,⁵ da cui crediamo non debba essere assente la gestione di quelle «contraddizioni» contemporanee che andranno necessariamente a coinvolgere la stessa elaborazione della nozione.

Quanto al contenuto della «catarsi», esso comporta una componente religiosa - e non necessariamente oppressiva o repressiva - del tipo che caratteristicamente sfugge all'impegno di un operatore culturale tutto proiettato nell'immediato com'è Fo.⁶ Infatti questo è singolare: che l'effetto delle reiterate immersioni nella «storia popolare» della nazione lo induce piuttosto ad un appiattimento della reale prospettiva storica, che non ad un suo reale approfondimento. La sua straordinaria capacità di sintesi espressiva gli consente di applicare fulmineamente al discorso politico che gli preme (quello squisitamente attuale dell'impegno e del riscatto rivoluzionario) tutta una vasta congerie di elementi non organicamente coordinati fra loro, dove le correlazioni rimangono esteriori e superficiali sfociando in anacronismi che risulterebbero scandalosi se il suo intento fosse (come talvolta si presume) didascalico e non invece agitatorio e raffigurativo. La capacità fabulatoria di Fo rispetto a eventi reali, anche tragicamente contemporanei può essere colta in questo esemplare racconto mimato ch'egli fa degli incidenti che portarono all'uccisione dello studente Roberto Franceschi nei pressi dell'Università Bocconi, a Milano (23 gennaio 1973): «Di quello che è successo nella piazza davanti alla Bocconi, dove

⁵ Cfr. La voce «Linguaggio del teatro e popolo», in *Comunicazione di massa* cit., pp. 287-88.

⁶ Per *catarsi* s'intende una «purificazione» attraverso il dolore. Per l'uso di questo termine in Aristotele e prima cfr. l'introduzione di F. Albeggiani alla *Poetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

hanno ammazzato il compagno Franceschi, bisogna ancora ricordare la dichiarazione che ha fatto Mariano Rumor, detto "la bugiardona", alla televisione (a proposito, non ho ancora capito bene perché venga nominato al femminile, capirei "il bugiardone", "la bugiardona", non so ma pare che sia un vezzo romano; a Roma, se chiedete chi è "la bugiardona", vi dicono subito che è Mariano Rumor), ad ogni modo "la bugiardona"⁷ ha dichiarato che il ragazzo non era stato ucciso ma colpito da un proiettile che era uscito dalla pistola di un agente, il quale era stato preso da "raptus". Ora, sappiamo che esiste, da un po' di tempo, un morbo infame, chiamato appunto "raptus", e che circola per gli ambienti della Questura. Per "raptus" infatti si è suicidato Pinelli, per "raptus" uccide l'agente. Il "raptus", visto al microscopio, è un virus che ha la forma di un verme e ha uno strano dito che si muove (*mima il gesto di un dito che preme su un grilletto*). Devo dire che è stato subito sbugiardato il Mariano Rumor, detto "la bugiardona", quando ha raccontato che l'unico a sparare era stato l'agente. Già è divertente come era stata raccontata la storia: questo agente secondo Mariano Rumor, si trovava dentro la camionetta meglio il gipponi, si è bruciato il tetto grazie a una bottiglia "molotov", è sceso il fuoco sul cappello dell'agente, l'agente ha spalancato subito la porta, è uscito gridando "al fuoco! al fuoco!", ha estratto la pistola e ha cominciato a sparare... Serve appunto per spegnere gli incendi. Da notare subito che non aveva un cappello, ma un elmetto. E' difficile bruciare un elmetto, ma lui non lo sapeva, e neanche Allitto Bonanno, che crede ancora che la polizia vada in giro con i berretti, con la visiera. Ora, sempre per la frase, bisogna ricordare che il "Corriere della sera" ha pubblicato il giorno dopo la fotografia della camionetta con il tetto bruciato. Ed è una bruciatura singolare... innanzitutto sembra più una sforbiciata... cioè che sia stato ritagliato... E' proprio sull'angolo sinistro del tetto, e ha la forma esatta di una bottiglia... sei centimetri per venti... Così veniamo a sapere che le bottiglie "molotov" sono un po' come i ferri da stiro... si appoggiano sul tetto, si stappano automaticamente, esce la benzina, passa uno con un fiammifero, dice "alleluia" e tutto brucia! Ancora divertente scoprire che il luogo di guida della camionetta non è sotto il buco, ma è dall'altra parte, per cui si viene a scoprire che gli autisti della polizia guidano così (*mima: impugnato il volante si sporge con la testa tutto dall'altra parte*). Ancora nel grottesco è il fatto che a un

⁷ Con questa greve insistenza, Fo spezza implicitamente una lancia ideologica proprio a favore del sistema che in astratto si propone di abbattere o quanto meno di combattere; infatti, messo in condizione di scegliere tra un atteggiamento coerente con la sua posizione politica «avanzata» e una sollecitazione funzionale all'intolleranza razzistica del suo pubblico apopolare, non esita — pur di strappare una risata in più — a utilizzare come motivo di scherno verso l'avversario politico un'insinuazione sulla sessuale «diversità» di questi, rifacendosi a quello schema di aggressività adifensiva che costituisce uno degli elementi strutturalmente reazionari della «cultura popolare», contro i quali si batte invece consapevolmente proprio la parte progressiva della cultura «colta» e borghese. ~ interessante notare come questo discutibile modo di procedere coinvolga anche tecnicamente la fabulazione di Fo, che infatti registra a questo punto una netta caduta di tono, riducendosi a ricorrere a un topos estremamente debole («non ho ancora capito bene perché») per introdurre la battuta sull'omosessualità attribuita a Rumor, battuta che poi viene più volte ripresa e pasticciata, forse in funzione di una constatata ricettività dell'uditorio (ma questo andrebbe verificato nella registrazione).

certo punto si è scoperto che non era stato l'unico ad aver sparato, che c'era qualcun altro a sparare. L'ha scoperto addirittura un avvocato liberale! Era alla finestra, e a un certo punto ha visto un signore, con il suo cappotto a tre bottoni, un fazzoletto nel taschino, un borsetto e l'elmetto. E' per questo che il questore Allitto Bonanno non ci ha fatto caso, perché oggi sono in molti, a Milano, i signori che girano con l'elmetto e il borsetto... tanto che quando vanno a comprare il borsetto gli dicono: "vuole anche l'elmetto?". Allora non si sono accorti che aveva l'elmetto... e questo anche a causa della velocità con cui sparava... pare che approfittasse dei colpi, e quando ha visto sparare la polizia, ha fatto "anch'io, anch'io" e, rapidissimo, bum! bum! E poi, fischiettando, se n'è andato. Nessuno si è accorto, dicevo, di questo personaggio che qualcuno ha indicato come un vice-questore, dicendo anche nome e cognome... La cosa buffa è che c'era anche un altro, anche lui in mezzo ai poliziotti, questa volta senza elmetto regolamentare, un po' piccoletto, che per sparare doveva saltellare sopra le teste dei poliziotti. Anche questo, nessuno l'ha visto. E, sempre per restare nell'ambito del grottesco, per la terza volta assistiamo alla sostituzione di un giudice. Infatti si era interessato di cose un po' particolari: voleva sapere chi c'era in piazza se c'erano questori, aveva tenuto per buona la testimonianza dell'avvocato liberale, eccetera. Un altro giudice addirittura aveva chiesto che gli fossero consegnate tutte le pistole degli agenti che erano in piazza quel giorno, anche di quelli in borghese, specie i commissari e i vice questori. Questo giudice, quando gli sono state consegnate le pistole, ha notato un particolare curioso: le canne e i caricatori erano stati sostituiti. Perfino il "Corriere della sera", di fronte a una cosa simile, non ha potuto fare a meno di fare "ummmmh... ummmmh"»⁸.

Il riferimento più insistente, nella poetica di Dario Fo, è rappresentato dalla connessione ideologica con il mestiere del giullare e con la produzione espressiva giullaresca. L'esperienza esistenziale e autobiografica ch'egli dichiara esplicitamente è quella vissuta a contatto dei «fabulari» che «giravano intorno al lago Maggiore». «Giravano il lago Maggiore dalle mie parti, dove sono nato, raccontando nelle piazze, nelle osterie, strane storie, un poco ingenue, un poco matte. La semplicità era la loro caratteristica. Le loro storie erano semplici iperboli desunte dall'osservazione della vita quotidiana, ma al di sotto di queste storie "assurde" si nascondeva la loro amarezza; l'amarezza di una gente delusa e di una satira acerba - rivolta al mondo ufficiale - che forse pochi coglievano»⁹. E' stato giustamente osservato che «l'affermazione successiva che quel tipo di recitazione (da cui nascerà *Mistero buffo*, n.d.r.) è stata scelta perché era quella che usavano i giullari medioevali per trasmettere le loro irridenti clownerie «è una delle tipiche giustificazioni a posteriori che Fo ha usato in una fase della sua vita,

⁸ Cfr. *Pum! pum! ecc.*, cit., pp. 13-131.

⁹ Cfr. L'intervista raccolta da Cesare Furnari per la sua tesi di laurea su *Il teatro politico di Dario Fo*, riportata in Dario Fo, *Ballate e canzoni* a cura di Lanfranco Binni, Bertani, Verona, 1974, p. 17.

quella dei primi anni Settanta, in cui tendeva ad ammantare di dotte giustificazioni culturali ogni sua azione. In realtà era stato soprattutto l'intuito teatrale di Fo [...] a fargli intravedere questa straordinaria soluzione».¹⁰ E tuttavia, colpisce la coincidenza di questa affermazione con quanto osserva un filologo a proposito appunto di un antico testo medioevale: «Notevole si è che tanto in questa satira come in un'altra che sotto il nome di *Alphabeto disposto contra i Villani* si trova, inedita, nel già citato cod. Marciano a f. 101 t., le accuse contro i contadini sono poste in bocca a lor medesimi:

Rustici seom chiamè, non è grian fallo:
sem tuti falsi che vel vuò dir pure,
né havom po pi reson com ha un cavallo;

dicon essi *nell'Alphabeto*, nel quale però risuona di tratto in tratto un grido così penoso di disperazione che, pensando ai poveri villani lombardi maltrattati in orribile guisa da tutta la canaglia francese e spagnuola, che lordò il bel paese per quasi un secolo, invece di mover a riso, suscita compassione:

Nassem tuti a sto mondo per stentare:
l'è si disgratià sta nuostra ragia,
che d'ogni banda se sentom pelare:

tanto che si meravigliano di poter vivere:

non so come a possom me soffrir tanto.

E concludono disperatamente:

sarem sempre de quigi che è al fondo,
martori semo e martori sarom:
A sem pruopio la schiuma de sto mondo>>.¹¹

A questo tipo di sensibilità pauperistica rivissuta in chiave di opposizione radicale al «potere» Dario Fo si riferisce con sempre maggiore decisione, coltivando un suo genere caratteristico di «diversità» rispetto ai modelli della cultura dominante e costruendosi via via un personaggio che dal «guitto» elementare e clownesco aspira a estrarre una specie di «profeta proletario», una figura «eroica» da un lato modellata sui tribuni della plebe e dall'altra sui visionari contadini e i fondatori di sette ereticali affascinati dal sogno di un comunismo egualitaristico di tipo moralistico e protocristiano. Oltre ai testi informi e ambigui delle prime letterature romanze, lo attraggono i vangeli apocrifi, le figure di Fra' Dolcino e David Lazzaretti, i maledetti, i vinti e i perseguitati compreso lo stesso

¹⁰ Chiara Valentini, op. cit., p. 120.

¹¹ Francesco Novati, *Carmina Medii Aevi*, Alla Libreria di Dante in Firenze, MDCCCLXXXIII, p. 29, note 2 (ristampa anastatica 1961, Bottega d'Erasmus, Torino).

Gesù Cristo considerato appunto sotto l'aspetto del Ribelle e del Giustiziere, com'è costantemente vissuto dalla tradizione popolare.

In questo contesto il riferimento all'eresia è importante: infatti, lungo tutto il corso bimillenario del cristianesimo, accanto all'eresia dottrinale è sempre presente un tipo di eresia pauperistica e sociale, un filo di contestazione che unisce attraverso i secoli - i circoncellioni e i poverelli di Lione, i patarini e i francescani (quelli autentici), i preti operai, i «piccoli fratelli» e Simone Weil, e passa per Giordano Bruno, Arnaldo da Brescia, Thomas Muntzer e Gerrard Winstanley, quelli di cui parlano le enciclopedie e quelli di cui le enciclopedie preferiscono tacere (magari per pura ignoranza), come per l'appunto Winstanley e quel contestatore nascosto ma straordinario che fu il parroco Meslier, riconosciuto dai sovietici tra i precursori del comunismo ateo.

Ma la motivazione profonda che porta a questo genere di «cattive compagnie», e che è la capacità di indignazione di fronte all'ingiustizia sociale, non si compone nell'operare politico: al contrario, rimane operante solo come denuncia, emozione, spettacolo, innestandosi su una personalità che subisce una certa coazione a ripetere, e che ha bisogno d'una particolare cassa di risonanza (la scena) e di una «storia» particolare di cui investirsi facendone una missione. Fo stesso ha annotato, a quanto pare, nel 1960 (personalmente ritengo che la data di questi appunti debba essere ritardata di una decina d'anni): «E' risaputo che chi usa la fantasia per trasgredire la legge, ne preserva sempre una certa quantità per il piacere proprio e degli amici più intimi. Ecco perché, cresciuto in un simile ambiente, dove ogni uomo è un personaggio, dove ogni personaggio cerca di costruirsi una storia da raccontare, mi è stato possibile entrare nel teatro con un bagaglio piuttosto insolito e, soprattutto, vivo, presente e vero; come vere sono le storie inventate da uomini veri»; questi «uomini veri» che Fo ravvisa tra i suoi maestri spontanei sarebbero i contrabbandieri del lago Maggiore, e i pescatori di frodo, dai quali avrebbe appreso il gusto della fabulazione fantastica, «con ancora l'aggiunta di un enorme piacere nel ravvisare il grottesco, il rovesciamento, l'illogico».¹²

Questi propositi sono riferiti da Lanfranco Binni, che con Fo ha lavorato per un certo periodo alla Palazzina Liberty e di lui si è occupato a più riprese. E' sempre Binni a puntualizzare: «In *Mistero buffo* si sviluppa e approfondisce la ricerca di Fo sulle origini della cultura popolare: per più di tre ore si susseguono testi medievali liberati dalle incrostazioni aristocratiche, recitati in dialetto padano da un "giullare" del popolo che riesce a coinvolgere il "pubblico" in uno spettacolo corale di straordinaria efficacia, di satira violenta degli antenati dei padroni di oggi».¹³

¹² Riferito in *Ballate e canzon~* cit., pp. 16-17, note 2

¹³ Ivi, p. 25.

Meno personalmente coinvolta e resa più scettica dal mestiere, Chiara Valentini non si perita di annotare a questo proposito che «anche sull'origine dei testi di *Mistero buffo* Fo aveva qualche volta tentato il bluff di farli passare quasi tutti per materiali autentici, solo in piccola parte rimaneggiati. E invece la sua operazione, come ha ammesso più tardi, è stata molto più profonda».¹⁴ Tuttavia, essa cita lealmente una dichiarazione di Fo, molto esplicita su questo punto (non sul punto della «fedeltà» letterale che importa poco, bensì sullo spirito e l'ideologia della manipolazione e delle reinterpretaioni spettacolari di Fo): «Quando io racconto in che modo il giullare medioevale insegnava a interpretare la Bibbia e il Vangelo, ripeto l'operazione dell'antico giullare che trovava in certi episodi della Bibbia e del Vangelo le chiavi per le sue parabole *dei comportamenti eterni del potere e di chi è soggetto al potere* (corsivo nostro, n.d.r.) [...] Quando ripeto il modo in cui il giullare faceva leggere la Bibbia e il Vangelo, *io indico al popolo di oggi* (corsivo nostro, n.d.r.) quale era il suo modo di scoprire nella culture di allora, la Bibbia e il Vangelo appunto, la sorte che gli spettava. Qual era il suo modo di esprimersi per bocca dei giullari e l'invito a riappropriarsi della *sua* cultura per saper affrontare oggi di nuovo la cultura dotta e libresca».¹⁵

Questa ingenerosa (e tutto sommato un po' ingenua) polemica con una «cultura dotta e libresca» che invece tanto ha fatto per la liberazione dell'uomo, e tra l'altro ha fornito proprio all'operatore Dario Fo gli strumenti essenziali (la lingua la formazione scolastica, i libri...) del suo possibile operare, anche politico serve soprattutto a esaltare, in positivo, quella «cultura popolare» idoleggiata e idealizzata sulla quale si scarica tutto il peso della rivoluzione, tracciando un rapporto schematico per cui struttura degli oppressori è uguale a cultura oppressiva, struttura degli oppressi è uguale a cultura liberatoria, molto appagante a prima vista, ma abbastanza privo di fondamento. Infatti, per potersi proiettare a contorni netti nella «militanza» ultrarivoluzionaria tanto cara a Fo, questo schema non può tener conto delle contraddizioni dialetticamente feconde della cosiddetta cultura dotta e libresca *che è precisamente la cultura da cui è scaturito anche il marxismo-leninismo* al quale il «giullare» Fo guarda con l'occhio ipnotizzato del fedele o addirittura del fanatico, sia pure corretto dalla domestichezza con l'ironia e il sarcasmo.

Questo non significa che non esista una cultura popolare (o meglio, una serie di livelli di cultura che coprono un arco di complesse interazioni, contrapposizioni e sovrapposizioni) sulla quale si possa far perno, polemicamente e tatticamente, per evidenziare la strumentalizzazione che della cultura «dotta e libresca» hanno fatto le classi dominanti e le camarille di potere (le quali tuttavia, sia detto per inciso, hanno largamente dimostrato, nel corso della storia anche recente, *di non avere affatto bisogno* della cultura borghese né della copertura

¹⁴ Chiara Valentini, op. cit., p. 120.

¹⁵ Ivi, p. 122, nota 2.

religiosa per instaurare la loro oppressione e il loro sfruttamento: anzi, di poterlo fare *anche a partire da un uso demagogico* della cultura popolare). Ma lo schema di comodo sul quale Fo ha scelto (o piuttosto è stato indotto e condizionato a scegliere) di muoversi non può tener conto nemmeno delle contraddizioni più evidenti e dei dislivelli più significativi di questa cultura popolare stratificata e ambigua, tale da operare per la liberazione solo nel caso che sappia opportunamente e intelligentemente fondersi con la cultura «dotta e libresca», stabilendo un'alleanza di forze contrapposte, continuamente mobile e problematica, e proprio per questo dinamicamente progressiva.

Fo appare colpito e conquistato in maniera univoca e pervasiva dalla figura carismatica del «giullare medioevale», che ha il vantaggio di offrirgli un modello allo stesso tempo brillante ed evanescente, astratto, sfuggente, mirabolante ed ambiguo, appartenente in realtà alla cultura «dotta e libresca» più di quanto non appartenga alla cultura popolare («giullare» è una parola della lingua colta e non della lingua popolare). Il tasto viene battuto e ribattuto con veemenza: «A unificare tutti questi punti e queste intuizioni, Fo fa ruotare *Mistero buffo* attorno alla figura del giullare [...] di cui lo stesso Fo diventa necessariamente il moderno erede. "Fin dal Mille", ha sostenuto più volte Fo, "il giullare andava in giro per i paesi, per le piazze a recitare le sue clowneries, che erano delle vere e proprie tirate grottesche contro i potenti (*ma non solo questo*, n.d.r.). Perfino uno storico reazionario come Ludovico Antonio Muratori riconosce che il giullare era una figura che nasceva dal popolo, che dal popolo prendeva la rabbia per ritrasmettergliela, mediata dal grottesco. Per il popolo il teatro è sempre stato il mezzo principale di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato e dramatizzato del popolo". Ed è per questo, sostiene Fo, che i giullari furono duramente perseguitati, che nel medioevo venivano scuoiati, che si tagliava loro la lingua. E che, con un'operazione più sottile e non meno violenta, questo loro modo di esprimersi venne a un certo punto assorbito e snaturato dalle classi dominanti. Il giullare di piazza diventa così giullare di corte, e le sue clowneries non sono più uno strumento di comunicazione con il popolo ma servono a intrattenere i cortigiani, a blandire il sovrano».¹⁶

A questa degradazione e integrazione del giullare da parte della casta o della classe dominante, integrazione che viene vissuta come il momento esemplare di un dramma religioso-esistenziale nel quale agiscono come forze contrapposte le forze del Bene (il popolo e il giullare del popolo) e le forze del Male (la corte e il giullare di corte), Fo si ripromette di rimediare con una sorta di *redenzione* della figura «sconsacrata» e asservita, svuotata della sua lingua e del suo potere carismatico e liberatorio, reincarnandola e facendola rivivere in una

¹⁶ Ivi, p. 124.

dimensione collettivistica, per cui «in ogni società divisa in classi esistono solo due punti di vista: quello della borghesia e quello del proletariato».¹⁷

«Ogni mio passo avanti lo devo al movimento», pare ami ripetere Fo; e su questa fede nel «movimento» fonda la sua certezza e vocazione di artista rivoluzionario. Ci troviamo dunque dichiaratamente, con lui, di fronte al tipo del nuovo «giullare del popolo». Vediamo che cosa c'è al di là di questo luogo comune. (.....)

*Mistero bluff?**

Melius est reprehendant nos grammatici quam non intelligent
populi. (S. Agostino)

A livello accademico simili tesi sono insostenibili, ma risvegliano
nello spirito un oscuro effetto di evidenza. (Dents de Rougemont)

Misteria buff è il titolo dato da Majakovskij a una «rappresentazione epica-satirica del nostro tempo» composta in una prima stesura nel settembre-ottobre 1918 e in una seconda stesura nel 1920. Vi risuona il canto quasi frenetico dell'ottimismo socialista, presentato con queste avvertenze iniziali: «Il *Mistero buffo* è la strada. La strada della rivoluzione. Nessuno può con precisione predire quali montagne noi che camminiamo per questa strada dovremo far saltare in aria [...] Oggi tende verso la *Comune* la volontà dei milioni; tra mezzo secolo, forse, all'attacco dei lontani pianeti muoveranno le corazzate volanti della *Comune*. [...] Nel futuro tutti coloro che reciteranno metteranno in scena, leggeranno, stamperanno il *Mistero buffo*, cambino il contenuto, lo rendano attuale, odierno, del minuto che fugge». In esso sette coppie d'impuri (un soldato dell'esercito russo, un lampionaio, un autista, un minatore, un falegname, un manovale, un domestico, un fabbro, un fornaio, una lavandaia, una sarta, un macchinista un pescatore esquimese e un cacciatore esquimese), esortati dall'Uomo del futuro (che alla «prima» del 7 novembre 1918 a Pietroburgo, con la regia di Mejerchol'd fu impersonato dallo stesso Majakovskij), sbaragliano i diavoli dell'inferno, i «santi» del paradiso (tra i quali ci sono Rousseau e Tolstoj), rubano i fulmini a Geova («ci potranno servire per l'elettrificazione!»), ricompongono il caos e finalmente pervengono alla Terra Promessa, accolti dalla Falce e dal Martello che capeggiano un corteo di «cose buone», le macchine, i treni, le automobili, la pialla, le tenaglie, il pane, il sale, una leva, eccetera. Non manca una beffarda polemica con il tipo dell'«intellettuale» («Sono uno specialista io! Sono insostituibile»), che in paradiso si mette a chiacchierare frivolamente con Giangiacomo Rousseau («Ma

¹⁷ *Pum! Pum!*, cit. p. 136

* Estratto da: Straniero Michele L., *Giullari & Fo, Lato Side*, Roma, 1978, pp. 33-51.

io vi conosco tutto a memoria! / Permettete, che vi esprima la mia ammirazione»), né con quello del «socialista conciliatore», che cerca sempre di mettere tutti d'accordo, buscandole da tutte le parti, e alla fine, mormorando «Compagni, perché urlate a squarciagola? / Il canto bisogna accordarlo», si contenta di starsene in un angolo a dirigere con la manina il coro possente dell'Internazionale (ma allora il fabbro «spingendolo gentilmente, lo allontana»). Pare che tutto debba filare via liscio, anche e soprattutto sul piano espressivo; e invece proprio l'espressività è minata da un tarlo interiore, perché «nemmeno gli artisti ritrovano il tempo perduto Il passato "non scontato", il fardello di vecchio letterato professionista nella cui opera la frase aveva il ruolo di azione invece di sorpassare l'attualità per accostarsi all'avvenire, pesava su Majakovskij: egli assimilava le parole d'ordine rivoluzionarie, dava loro un aspetto brillante ed espressivo, ma era incapace di creare valori nuovi».¹⁸ Morrà nel 1933, a trentasei anni, con un tormento segreto che come quello di tutti i suicidi, è soltanto suo, pur continuando a coinvolgere ciascuno di noi.

Ripreso da Dario Fo, il titolo viene spiegato così: «“Mistero” è il termine usato già nel II, III secolo dopo Cristo per indicare uno spettacolo, una rappresentazione sacra. Ancora oggi, durante la messa, sentiamo il sacerdote che declama: "Nel primo mistero glorioso... nel secondo mistero...", e via dicendo. Mistero vuol dire dunque: rappresentazione sacra; mistero buffo vuol dire: spettacolo grottesco. Chi ha inventato il mistero buffo è stato il popolo. Fin dai primi secoli dopo Cristo il popolo si divertiva, e non era solo un divertimento, a muovere, a giocare, come si diceva, spettacoli in forma ironico-grottesco, proprio perché per il popolo, il teatro, specie il teatro grottesco, è sempre stato il mezzo primo d'espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e agitazione delle idee. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato del popolo».¹⁹

Questa breve introduzione semantica, tipica del didascalismo di Fo, è formicolante di piccole inesattezze, di quelle la cui contestazione lo fa andare in bestia perché ritiene, talvolta non senza fondamento, che si tratti di inezie e di dettagli che non inficiano né il suo discorso politico né la sua specifica dignità espressiva-teatrale. E tuttavia non è inutile rilevarle, perché, anche quando si tratta di sviste o superficialità in qualche modo trascurabili, la loro accumulazione assume, nella considerazione generale dell'atteggiamento ideologico di Fo e dei suoi collaboratori, un significato non indifferente.²⁰ In particolare, è da sottolineare la sicurezza con cui vengono affrontate e date in qualche modo per scontate certe notizie quanto meno problematiche («già nel II, III secolo») che però servono a rinforzare la tesi ideologica che sorregge questo modo di «fare

¹⁸ Il rilievo è espresso da Edgardo Macorini nella prefazione alla traduzione di Giorgio Kraiskj e Ruggero Jacobbi Edizioni del Secolo, Roma, std. (ma 1945-46).

¹⁹ Cfr. *Le commedie di Dario Fo*, a cura di Franca Rame, vol. V Einaudi, Torino, 19742, p. 5.

²⁰ Su alcune di queste contestazioni Fo non ha esitato a ingaggiare polemiche durissime, come quella sostenuta in «Panorama» nell'ottobre '77.

teatro», o addirittura francamente improbabili, e che magari non servono a nient'altro che a confondere le idee dell'uditorio in quella che i tedeschi chiamano *eine solide Halbkultur*, una solida mezza-cultura. Così per il significato del termine «mistero», a parte la maggiore o minore esattezza della datazione: «le mot *mystère* - precisa ad esempio il Des Granges - ne désigne pas, en dépit de son orthographe, une pièce relative aux mystères de la religion. Ce mot devrait s'écrire *mistère*: il dérive du latin *ministerium* pris dans le sens de *fonctions*, *exercice*, et de là *représentation*», avvertendo tuttavia che «l'étymologie est encore discutée».²¹ Così Fo non avrà mai udito il sacerdote declamare «durante la messa» l'enumerazione dei misteri dolorosi, gaudiosi e gloriosi, che invece fa parte di una pratica religiosa ben precisa, che è la recita del «rosario». Si obietterà: ma che importanza può avere questa pedante puntualizzazione di particolari irrilevanti? Di per sé, nessuna, certo, e ognuno di questi dettagli è apparentemente trascurabile. Ma l'insistenza in essi, l'imprecisione e la piccola superchieria «culturalesca» fatte metodo, ostentate e polemicamente difese non possono in alcun modo continuare ad essere considerate elementi privi di significato, né sul piano ideologico, né su quello meramente espressivo e formale. «In un certo senso Fo, che prima degli spettacoli come uno sciamano terrorista presenta i motivi dell'intervento, in una specie di lunga prefazione verbale, di *show* elencatorio, funge da dizionario di luoghi comuni [...] E' il momento che si pretende controinformativo; viceversa si sfiora spesso la ridondanza, perché le figure storiche del dibattito ideologico vengono con disinvoltura elementarizzate, proponendo esasperate equazioni, dal PCI che sarebbe analogo al PSI degli anni venti (...) fino al Cristo estremista e ai monaci medievali opposti a Bonifacio VIII che anticiperebbero i cattolici dissidenti: tutte equazioni che hanno il dono di agevolare tesi brucianti per un militante (ma ricordiamoci che sono colte nel momento dello spettacolo), non già il distinguo per una riflessione storico-dialettica».²²

Da questo schematismo, che implica una totale strumentalizzazione della cultura - tanto «libresca» quanto «popolare» - al servizio, nominalmente, della rivoluzione (in realtà, dello spettacolo), nasce una contraddizione difficile da sciogliere, ma interessante da analizzare. Questa contraddizione si potrebbe esprimere così: per una specie di «effetto d'indeterminazione» critico, gli elementi costitutivi dello strumento che si dichiara di voler recuperare e adoperare in funzione ideologica - cioè la «cultura del proletariato» - vengono disarticolati e distorti, proprio in funzione di quell'uso, fino a staccarli dal loro contesto dalla loro «durata» reale, e quindi a stravolgerli in una destoricizzazione che finisce per annullarne la dinamica, azzerandoli praticamente e riconducendo appunto a niente tutta l'operazione culturale da cui si dichiara di voler partire. Questa

²¹ Op cit., pp 125-126

²² Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia, 1978, pp. 17-18.

contraddizione, ottenuta attraverso una decontestualizzazione che denuncia insufficienza di metodo critico, viene più volte segnalata a Fo nel corso dei dibattiti che seguono i suoi spettacoli: gli si contesta infatti che lo spettacolo (il fine reale) è raggiunto ma la pratica rivoluzionaria (il fine dichiarato) no: anzi, si allontana e si inquina, in quanto perde contatto con il dato reale della situazione, per rifugiarsi nel mito, e perciò conduce inevitabilmente a errori clamorosi nella valutazione del presente, e poi, di conseguenza, a incapacità o sterilità organizzativa, a disorientamento, scissioni frustrazione e morte. Gli errori di cultura si pagano cari quanto gli errori di strategia, e alla fine vengono al pettine, proprio perché la vita *non è uno spettacolo* e la dinamica storica non può e non deve essere ristretta e contenuta nei limiti di una poetica dello spettacolo.

Il procedimento di destoricizzazione messo in atto al puro servizio dell'effetto spettacolare con brutalità non diversa da quella dell'oppressione religiosa (e infatti si potrebbe parlare di una sorta di «afflato religioso» in Fo) induce lo stesso Fo, sia pure nel calore della discussione, a teorizzazioni quanto meno problematiche, se non apertamente bislacche con risuitati (ancora una volta) accettabili forse sul piano dello spettacolo, ma distruttivi su quello della cultura, urbana, suburbana o contadina che sia. «Quando io parlo del villano - dichiara ad esempio in un intervento a Trieste - è l'operaio della ferriera uguale preciso il contadino ancora oggi, è l'impiegato è perfino lo studente che è il povero villano. Il villano nato dal sedere dell'asino, è presente, costante, in ogni momento. Tanto è vero che quando tu vai a fare e te lo ripeto, in mezzo a gente che vive questa condizione capisci che non è finito, anche per distruggere la mentalità che ha combattuto violentemente Gramsci verso Croce, l'idea illuministica della società, del divenire, per cui ancora oggi a scuola noi crediamo, che il medioevo... un gradino, poi pian piano, si è saliti, si è saliti, e la storia arriva come oggi. Ma il medioevo è uguale preciso, cosa stai dicendo laggiù. Perché pensi sempre in un forma sempre legata a una cattiva cultura scolastica, che il medioevo è una cosa laggiù, è un fatto che tu puoi ripescare, e fare dell'archeologia. Ma chi ti ha detto che è archeologia. Il fatto di vederlo come archeologia, è una tua posizione culturale culturistica, ti dirò. Se tu invece lo vedi non di fuori del tempo, ma fatto continuo di tutta la civiltà, di tutta la persecuzione, costante e presente ancora oggi, che nulla è cambiato, che il padrone è ancora uguale preciso, che ha lo stesso aspetto, la stessa forma; vedi che non diventa più il fatto di sapere qualcosa...».²³

In questo intervento esemplare il violento rifiuto della storia, con l'insistenza su quella reiterazione mutuata dal linguaggio popolare («uguale preciso»), è analogo a quello messo costantemente in opera da certi riformatori religiosi, per i quali tutta la vicenda precedente del mondo o della religione è una vicenda errata sconvolta, e il nuovo *nasce solo oggi*, all'improvviso e senza

²³ Cfr. La sezione «Dibattiti con il pubblico» in *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano, 1977, p. 60

alcuna giustificazione plausibile. Perché infatti la riscossa della cultura dovrebbe incominciare da Dario Fo e dal suo teatro politico? e anzi, *come potrebbe mai incominciare da esso?* Questo genere di rivendicazione appassionata e totale del «nuovo» accomuna Fo a riformatori deculturalizzati come Jaseph Smith (il fondatore dei Mormoni) o Davide Lazzeretti, e il meccanismo mentale che lo produce risulta tutt'altro che estraneo alla visione del mondo promossa dalla classe dominante e dalla tanto odiata (da Fo) «cultura scolastica». Esso è stato brillantemente analizzato e scomposto dagli studiosi della cultura come Leslie A. White, il quale ad esempio scrive, a commento delle interpretazioni proposte da una certa storiografia «romazesc» sulla riforma religiosa del faraone Akenaton: «Ora che il nostro studio è compiuto, dobbiamo concludere che la storia è ancora l'irresistibile flusso della corrente della cultura e che tutti gli uomini non sono che pagliuzze galleggianti su di essa. La nostra indagine ha infine mostrato che gli avvenimenti del regno di Akenaton non furono che anelli di una catena che si estendeva per secoli prima e dopo la sua esistenza. Questi anelli furono più notevoli o rilevanti, non vi è dubbio, ma pur sempre anelli. Non possiamo giungere ad altra conclusione che a quella per cui la *tendenza generale* degli avvenimenti sarebbe stata la stessa anche se Akenaton non fosse stato che un sacco di segatura».²⁴

La visione della storia implicitamente utilizzata da Fo lo rende paradossalmente partecipe di quella «fenomenologia messianica» alla quale sfugge invece lo stesso «messia» per antonomasia, che nei vangeli ha l'accortezza di dichiarare: «Non crediate che io sia venuto ad abolire la legge o i profeti, non sono venuto ad abolire ma a completare».²⁵ Forse perché il Cristo dei vangeli (e non sto alludendo a una figura storica individuabile, bensì proprio alla figura funzionale di elaborazione ecclesiastica) non si accontenta di far spettacolo ma *vuole proprio* portare avanti la storia: e siamo nell'ambito di quel «Discorso della montagna» che Majakovskij si è preoccupato di parodiare col discorso dell'«uomo del futuro», alla fine del second'atto del suo *Mistero Buffo* (...)

La scelta di Fo si muove tra ipotesi feticistiche (Gramsci) completamente irreali, e demarcazioni orecchiate (Croce) o addirittura disastrosamente autolesionistiche: «E' vero - dichiara sempre in fase di dibattito - che noi abbiamo fatto una scelta, tendenziosa magari, ci sono anche dei testi popolari, che io chiamo arcaici cioè quei testi ritrovati arcaicamente, De Martino per esempio ha fatto una ricerca [...] sui testi popolari abbastanza profonda, ma con interesse arcaico, da ritrovamento di tipo archeologico in certi momenti, è molto pericoloso».²⁶ Qui oltre che di fronte a un clamoroso fraintendimento dell'opera di Ernesto de Martino (il cui livello di analisi sfugge completamente a Fo, e del

²⁴ L. A. White *La scienza della cultura*, Sansoni Firenze 1977, p. 260.

²⁵ Matteo, 5,17.

²⁶ «Dibattiti con il pubblico» in op. cit., p. 61.

resto non gli interessa), ci troviamo coinvolti in una desemantizzazione del termine «archeologia», contrapposto in funzione polemica alla «scelta magari tendenziosa» di testi popolari considerati «non arcaici» perché «sono i momenti della presa di coscienza del popolo»: per cui una disciplina onesta e necessarissima come l'archeologia viene respinta nel limbo delle pratiche più o meno vagamente demonizzate dal discorso «profetico» del nuovo demiurgo teatrale, del «giullare del popolo» ormai aspirante a farsi capitano, o quanto meno tribuno del medesimo.

Uno dei cavalli di battaglia della demistificazione antiscolastica baldanzosamente inforcata da Dario Fo è la sua analisi del famoso contrasto di Cielo d'Alcamo *Rosa fresca aulentissima*. «Perché noi vogliamo parlare di questo testo? Perché è il testo più mistificato che si conosca nella storia della nostra letteratura in quanto mistificato è sempre stato il modo di presentarcelo». ²⁷ La prima mistificazione cui sarebbe stato soggetto questo contrasto grazie a «tutte le capriole e i salti mortali dei sacri testi scolastici dal De Sanctis' al D'Ovidio» sarebbe quella di averlo fatto passare per «un testo scritto da un autore aristocratico»; e il capo della congiura, reo di questo «sforzo di farci passare quest'opera come momento ispirato di un autore aristocratico», sarebbe addirittura padre Dante: «il primo a fare un gioco di truffa è stato Dante Alighieri», denuncia Fo, senza nessun timore del ridicolo, anzi forse (visto il mestiere che fa) sollecitandolo. Alle menzogne di Dante, del De Sanctis e del D'Ovidio, si contrappongono - in funzione di «rivelazione» proletaria - «un certo Toschi», cioè Paolo Toschi (1893-1974), uno degli allievi prediletti di Michele Barbi, e Vincenzo De Bartholomaeis, «due cattolici per l'esattezza» (come a dire che stanno dall'altra parte e quindi sono al di sopra di ogni sospetto di tendenziosità di sinistra).

Tutto questo dramma è molto divertente; peccato però che il vituperato De Sanctis parli, a proposito del «contrasto», proprio di «eco ancora plebea» e lo consideri tra le «canzoni popolari», preoccupandosi di precisare che la sua lingua «è ancor rozza e incerta nelle forme grammaticali e nelle desinenze, mescolata di voci siciliane, napoletane, provenzali, francesi, latine». ²⁸ Quanto alla presentazione scolastica, una normalissima antologia «ad uso dei licei, degli istituti magistrali e delle scuole medie superiori» si esprime come segue: «Si tratta di un vero e proprio mimo, o poemetto drammatico [...] La lingua è sostanzialmente il dialetto siciliano, ridotto alla meglio in forma letteraria (corsivo nostro, n.d.r.), con qualche intrusione di parole auliche o di altri dialetti. [...] Il componimento, a parte il suo valore poetico tutt'altro che trascurabile, ci è anche preziosa

²⁷ *Le commedie di Dario Fo* in edizione Einaudi cit., pp 5 sgg., da cui sono tratte *passim* le successive osservazioni di Fo che si riferiscono a questo testo.

²⁸ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Istituto Editoriale Moderno, Milano pp, 7-12.

testimonianza sulla cultura popolare del tempo».²⁹ Quanto poi a Dante, «il poeta cita, come canto popolare in dialetto siciliano, il terzo verso del *Contrasto* di Cielo Dalcamo [...] Ma, nel complesso, il *Contrasto* si rivela napoletano. Peculiare al napoletano è la preferenza, in molti casi, dell'e tonica o atona, anche dove l'italiano vuole *i* (asemare, donassemi, ripentere, perdecì, pentesse, aquestiti, arenneti, vencierti, faciemi) forme che son rare nei dialetti toscani, ignote al siciliano. Anche nelle finali il napoletano preferisce talora *la* e dove non solo il siciliano ma anche il toscano esige *la i*, come nel plurale dei sostantivi maschili della seconda e femminili della prima e seconda declinazione. Alla stessa forma occorre riportare (...), agostare, Bare, fore, ancore, censore, comannare (...), porpore (s.), cotale, pentesse, fosse, prese. Napoletane, più rare nei dialetti meridionali quasi ignote nel siciliano, sono le forme dei plurali neutri e quelle dell'aggettivo possessivo accodato al sostantivo (focora, schiantora, paremo, padreto, vitama, casata, carama). Il *b* per *v* è anche un fenomeno del dialetto napoletano, che ha appena qualche raro riscontro nel toscano e nel siciliano: il *Contrasto* ne presenta parecchi casi, i più dissimili tra loro (bolontate, trabagliati abere, boglio, bale, bol, trobareti, sabore). E' napoletano, più raramente pugliese e mai del siciliano antico, il dittongamento in certe parole del *Contrasto* (manganiello, castiello). Sono infine, notevoli certe forme e locuzioni del *contrasto*, che hanno perfetto riscontro nel napoletano antico e moderno: v. 88: gironde; v. 91: ma non che salma nd'hai; vv. 136 146: sazzo. Si deve concludere, per tutto ciò, che il *Contrasto* è in dialetto napoletano, non proprio della città, ma della provincia [...] Il *Contrasto*, composto tra il 1231 e il 1250, è opera di un Cielo D'Alcamo o dal Camo, un giullare, che se non era tanto colto, come pretende il Bertoni, certo si rivela verseggiatore abile e non ignaro di alcuni modi della poesia aulica. Inoltre, il suo linguaggio, prevalentemente napoletano, è sollecito, non solo di siculismi, ma anche di provenzalismi e francesismi. Ma, ancora una volta, occorre precisare che la distinzione dantesca è non tanto linguistica quanto stilistica. Infatti, a parte quelli divenuti consueti nei dialetti meridionali, essi sono adoperati dall'uomo, figura di seduttore volgare, buffone e furbesco ostentatamente come arma di conquista, e dalla donna per la vanità di non mostrarsi da meno del "canzonieri". Esse sono, cioè, adoperate per ottenere un effetto comico, per spargere una luce caricaturale sui due contendenti per meglio farne risaltare la psicologia plebea; e, anche per ciò, sono per lo più gallicismi o provenzalismi arcaici (pantasa, traita, percazzala), ma conseguentemente a questo loro ufficio, non che fusi nel tessuto linguistico permangono come macchie su di esso. D'altra parte, la materia e lo stile del *Contrasto* sono stati riconosciuti popolari anche dalla critica moderna, ma si è opposta la constatazione che l'autore è un giullare, uomo, perciò, colto ed esperto

²⁹ M. Bonfantini-G. Gervasoni-G. De Blasi, *Antologia della letteratura Italiana*, Malfasi, Milano, 1949, parte prima, p. 47.

artista. Ma, una volta asserito che anche un poeta d'arte può far poesia popolare, l'obiezione non ha più alcun valore; mentre perspicui sono nel contrasto alcuni motivi peculiari al canto popolare: l'enumerazione delle terre percorse dall'amante senza poter vedere donna più bella della sua e l'accento alla bellezza della donna e al proprio avvampare d'amore, quando ella indossava un determinato abito. Né il *Contrasto* tradisce intenzioni satiriche contro l'erotismo artificioso della poesia cortigiana o contro la sensualità del volgo. La psicologia di Cielo è vera e curata, ma semplice; il suo svolgimento spontaneo e coerente; se v'è comicità, essa procede dalla situazione stessa. In ogni modo, Dante ci soccorre, additandoci nella lingua municipale la popolarità del *Contrasto*». ³⁰

Proseguendo nell'analisi ademistificante di cui a questo punto abbiamo constatato la precarietà e la pretestuosità, Fo ci offre un nuovo saggio di quella sua divorante voglia di ridurre tutto a spettacolo, che gli fa dimenticare spesso il pur tanto ostentato progressismo da convertito. Osserva infatti che la «donna» del *Contrasto* dev'essere una sguattera o una lavandaia, e che il giullare se ne sarà innamorato vedendola con addosso il saio, nella posizione del lavare. Bene, è un'idea come un'altra, poteva bastare. Ma no: «Ora - aggiunge - si sa benissimo in quale posizione si mettano le lavandaie... Oddio, lo sanno le persone che le hanno viste, le lavandaie. Oggi ci sono le lavatrici, così una delle cose più belle della natura non si vede più. Alludo a quelle rotondità oscillanti in moto che le lavandaie offrivano ai passanti». ³¹ Ma guarda un poco dove va a insinuarsi il serpeggiante luddismo di un uomo di cultura rivoluzionario! Tanto varrebbe rimpiangere lo spettacolo degl'impiccati (a cielo aperto) perché dal loro sperma si ricavava la mandragora: questa non è cultura popolare, questo è vendere lucciole per lanterne alla maniera di Pasolini. Viva la faccia dell'Illuminismo!

Per finirla con questa storia, che ho voluto tirare in lungo perché mi pare abbastanza emblematica, Dario Fo stigmatizza sarcasticamente il fatto che «nei testi di scuola» il presunto autore del *Contrasto* «viene quasi sempre citato non come Ciullo d'Alcamo, ma come Cielo d'Alcamo» Se è per questo, viene anche citato come Ciullo o Cielo dal Camo, o Dalcamo, e anzi, proprio il vituperato De Sanctis lo chiama appunto Ciullo di Alcamo preoccupandosi di specificare «diminutivo di Vincenzo». Per Fo invece, Ciullo è il sesso maschile, tanto in Lombardia quanto in Sicilia. Sarà. Ma non viene a questo punto il dubbio che,

³⁰ Alberto Del Monte *La poesia popolare nel tempo e nella coscienza di Dante*, Latérza, Bari, 1949, pp. 101-105.

³¹ Dal testo di *Mistero buffo* nell'edizione Einaudi cit., p. 7. Questo compiacimento tutto «personale» di Fo per le «rotondità oscillanti» della povera lavandaia è riferibile agli analoghi episodi di disorientamento ideologico segnalati nel cap. I, nota 7, (...). Anche qui appare operante il modello del «maschio latino», che nella donna curvata al lavoro strumentalizza il mero oggetto sessuale con «simpatia» noncuranza per l'imbarazzo di quella proletaria. Ah, le calze nere di Silvana Mangano in *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, nel 1949! Bisognerebbe chiederlo alla lavandaia, se preferirebbe una lavatrice automatica o se - per amor di cultura popolare - sia contenta di offrire gratis al primo passante (maschio, naturalmente) l'affascinante spettacolo di «una delle cose più belle della natura».

oltre all'asilo infantile, Fo abbia frequentato dalle suore anche l'università? Per fortuna, la straordinaria bravara dell'uomo di spettacolo fa impallidire e spesso cancella del tutto le impuntature del teorico.

La travolgente facoltà strumentalizzatrice del mimo Fo entrò immediatamente in contrasto, non sempre fecondo e dialettico come vorrebbe l'agiografia posteriore, con la preoccupazione implicitamente proprio *filologica e pertanto politica*, di Gianni Bosio e degli altri ricercatori del Nuovo Canzoniere Italiano (Leydi, Bermani, Coggiola, la Marini) quando si trattò di mettere le mani sul ricchissimo materiale popolare da questi ripescato sul campo e messo a disposizione per lo spettacolo *Ci ragiono e canto*, «rappresentazione popolare in due tempi su materiale originale», del quale Fo avrebbe dovuto limitarsi ad assicurare la regia. L'impresa si rivelò tutt'altro che semplice; «molto spesso le trovate registiche di Fo si trovavano di fronte le obiezioni argomentate e stringenti di Gianni Bosio, che seduto nelle ultime file assisteva quasi sempre alle prove». ³² L'idea registica, geniale, era quella di recuperare la gestualità del cantore popolare, il limite di quest'idea stava nel farsene un feticcio a puro uso e consumo dello spettacolo, storpiando e disarticolando il canto popolare stesso che si presumeva di poter restituire nella sua verità a scapito della sua integrità. I battibecchi erano frequenti, e Bosio fu più volte sul punto di mandare all'aria tutto o di disinteressarsene come aveva già fatto Leydi; non lo fece perché intravide, malgrado tutto, una possibilità di stimolare Fo e di utilizzare il suo potere di protagonista del mondo teatrale ufficiale: rinunciando nella misura minima possibile, al rigore filologico, si poteva fare di quello spettacolo un punto di forza economico (Bosio sentiva anche la responsabilità finanziaria del gruppo di giovani che si muovevano attorno al NCI) e una pausa di meditazione capace di premettere il necessario successo anche commerciale al rilancio e all'evoluzione di un lavoro che il Nuovo Canzoniere e le Edizioni Avanti!, e poi del Gallo, avevano appena iniziato a sbizzare.

Non accadde nulla di tutto questo. Lo spettacolo riuscì bellissimo (un po' per merito di Fo, ma anche e soprattutto per la ricchezza del materiale e dei personaggi straordinari che il Nuovo Canzoniere gli aveva fatto incontrare) ma le difficoltà dell'organizzazione e perfino le avverse vicende atmosferiche (andò in tournée in Toscana proprio durante l'alluvione di Firenze) ne impedirono lo sfruttamento migliore. Successivamente, nel 1969 e nel 1973, Dario Fo ne riprese il titolo, numerandolo progressivamente come fanno i più beceri produttori cinematografici con i film colossali e di cassetta, ma allontanandosi sempre più da una lezione che evidentemente non gli era servita, o gli era servita ben poco. Basti dire che, mentre del centinaio di testi popolari adoperati nel primo *Ci ragiono e canto* nessuno era stato reperito da lui, perché tutti provenivano dalla ricerca sul campo e bibliografica avviata dai collaboratori dell'Istituto Ernesto de

³² Chiara Valentini, op. cit., p. 98

Martino (come si documentava minuziosamente nelle note esplicative pubblicate in calce ai testi), i due copioni successivamente serviti con lo stesso titolo erano infarciti di redazioni, manipolazioni e rifacimenti dello stesso Fo, mescolati a qualche raro testo popolare disperso qua e là. Di bibliografia e note critiche, naturalmente, neanche la traccia. Fo era già avviato per quella strada che lo avrebbe portato da un lato al primo abbozzo del *Mistero buffo* (autunno 1969), e dall'altro ai suoi grandi spettacoli politici degli anni seguenti, più vicini alla formula del cabaret e del teatro di vaudeville (sia pure impegnato) che non a quella del folklore progressivo, propugnato e perseguito, sulla base dell'insegnamento di Ernesto de Martino, dall'Istituto che ne aveva preso il nome. Per quanto riguarda poi il successo anche commerciale che il gruppo di Bosio si proponeva come risarcimento di tanti anni di lavoro (il primo *Ci ragiono e canto* venne allestito al teatro Odeon di Milano, poi portato a Torino al Carignano, e qua e là per l'Italia in altre strutture tradizionali), il momento scelto si rivelò singolarmente intempestivo, e così pure la collaborazione con Dario Fo, che stava invece meditando proprio di muoversi in direzione opposta, oppresso com'era e messo in crisi da «un senso di sazietà di stanchezza istituzionale nel continuare a fare il *fool* per la borghesia, il *rusticus fatuus* col compito di far ridere platee illuministe», e desideroso di «poter passare dalle metafore indirette della sua *satira obliqua* alla denuncia senza più eufemismi o ellissi». ³³ Sono le ironie della storia: mentre il NCI, spronato dal successo di *Bella ciao* al festival di Spoleto, coltivava la possibilità di introdurre nello *show business* esangue di idee la forza dirompente dello spettacolo popolare, maturavano gli eventi che avrebbero condotto al grande equivoco del '68, all'illusione della rivoluzione come giuoco e al grottesco conformismo di tutti gli intellettuali che (con zelo davvero degno di miglior causa) si affrettavano a rifiutare ostentatamente i vari premi letterari, mentre addirittura Pasolini ritirava il suo film dalla Mostra di Venezia, con accorto clamore, salvo poi a gettarsi a capofitto in quella cosiddetta «trilogia della vita» che avrebbe dato giustamente la stura ai vari *Canterbury di notte numero 2* e alla colossale frustrazione collettiva di dieci anni dopo.

Comunque, nel *Mistero buffo* di cui ci stiamo occupando «l'attacco alla cultura borghese, nel migliore dei casi definita immobilistica e cinico-disfattista, viene sostanziato [...] dalla ricerca di quella cultura povera, contadina prima e operaia poi, caratterizzata da attributi irriducibilmente non integrati-integrabili [...] Si riscrive pertanto una specie di storia a contropelo, dove il gusto per la contaminazione apocrifia si mescola di continuo colla ricerca filologica». Ma «la lingua usata per questo montaggio è una re-invenzione, un *idiotetto* di Fo una *koiné* dialettale mutuata dalle parlate medievali del nord'Italia specialmente il lombardo veneto [...], una mimesi allucinata e iperrealistica del parlare basso. E' sempre la contestazione verso la linea colta del teatro ufficiale la strategia di

³³ Paolo Puppa, op. cit. p. 95

questa scelta linguistica, già manifestata in precedenza negli usi gergali e colloquiali, ma stavolta portata al centro, perché, tranne che nelle chiose didascaliche, è questa l'unica *langue* adoperata in scena. La riscoperta del primitivo, del basso, del rurale, contrapposti ai moduli naturalistici piccolo-borghesi, si *inserisce però nella tradizione colta di molta avanguardia storica* (corsivo nostro n.d.r.). Anche il fatto che Fo campeggia da solo in scena non solo ripropone, per certi aspetti, la secolare demiurgia del mattatore ottocentesco nella versione di un divismo politicizzato, ma per la totalità del segno, ricondotta alla pura presenza dell'attore nello spazio nudo, si affianca al misticismo corporale, dal Living a Grotowski, in una dimensione ovviamente sliricizzata e mondanizzata, così come conserva una fortissima carica *magico-empatetica* dove le spiegazioni preliminari e le chiose introduttive che precedono le singole *performances* non diminuiscono anzi accentuano l'energia ipnotica che scatta dalla pedana». Il risultato è che «pur avvicinandosi alla sala, pur tentando un'opera di avanzata familiarizzazione con la stessa, Fo non di meno ottiene l'effetto contrario cioè una lontananza favolosa che svolge le funzioni *appellative-suggestive-direttive*. Paradossalmente Fo, quando crea-evoca nello spazio vuoto personaggi, oggetti, situazioni con minimi cenni, riceve il carisma, il mana che, proprio nell'alternarsi tra immedesimazione-risveglio (le didascalie preposte da Fo a ogni pezzo) e ancora immedesimazione, accentua la *fossa magica*, che in qualche modo, a livello ideologico, avrebbe dovuto colmare e annullare».³⁴

Certo, la virulenta torsione linguistica di Fo non si esaurisce in puro suono gratuito come gl'ignavi barocchismi di Testori, ma acquista forza espressiva, proprio sul piano sul quale viene giocata, che è il piano dello spettacolo, allo stesso modo delle pseudo-glosse e chiose causidiche, le quali vanno dunque lette e fruite, a loro volta, come componenti della dinamica del personaggio che concorrono a definire. Fo protesta a ogni passo contro la cultura borghese, la cultura libresco e colta, ma ne tradisce un'ansia di gratificazione segreta, mostra di ambirne i riconoscimenti, ne condivide in larga misura la metodologia e la scala di valori. E non potrebbe non essere così, perché il «luogo culturale» nel quale Fo come autore e critico di se stesso pretenderebbe di collocarsi, in realtà non esiste, è una costruzione mentale e teatrale che ha l'unico o il principale scopo di consentire al Fo autentico, al Fo mimo-attore-giullare, di scatenare in totale libertà la sua pazzesca poesia. Nel suo *Mistero buffo* a differenza che in quello di Majakovskij, il vero protagonista rimane lui, l'attore/mattatore: «questo enorme collage sproloquante, monologo rabelesiano e nello stesso tempo coro polifonico, questo montaggio che cresce via via proliferando su se stesso [...] rappresenta, certo, una rilettura colta, teatralmente parlando, della tradizione bassa, fantastica-popolare della vulgata, attraverso modi espressivi multipli,

³⁴ Ivi, p. 98.

grazie a una mescolanza tra la memoria guittesca degli *zanni* delle maschere cioè della commedia dell'arte, con i loro precedenti goliardico-giullareschi. D'altra parte vi ritroviamo le antiche costanti di Fo cioè la *controstoria*, ossia la storia citata da prospettive straniate, la demitizzazione-ridimensionamento dell'eroe-dio», con la costante fiducia che «per evitare la catarsi basti non pedalare il registro tragico». Ma anche se tale fiducia parrebbe condivisa da Brecht (con articolazione e anche ambiguità intellettuale ben altrimenti complessa), «si potrebbero avanzare riserve sulla portata *autre*, antagonista al sistema, del comico popolare, specialmente nel medioevo. Fo, invece, non ha esitazione nell'affermare che il registro grottesco salvava lo spettacolo dal rischio catartico, ma così l'accento è posto più sui modi rappresentativi della piazza che sui reali *rapporti di potere* tra la piazza stessa e l'*auctoritas* del sistema, cioè sul circuito che controllava queste periodiche esplosioni, certo progressivamente vietate dalla chiesa e dal potere politico ma non perciò capaci di andare al di là di un ribellismo disorganizzato senza matrice di classe per quanto appunto riguarda questo passato che si ripresenta quale modello di cultura». Considerando pertanto «l'ideologia prioritaria sottesa nello spettacolo, vale a dire il mito polemico di un mondo contadino autonomo [...] comunità che gestiva le proprie carnevalate e le proprie quaresime» si deve concluderne che «l'idea del *tutto contro*, della reinvenzione dal basso, della separazione netta tra le due culture, è un procedimento adialettico e approssimativo, integralistico, che mostra, come è stato osservato, una retorica semplicistica; questo entusiasmo apodittico, profetico, [...] viene a congelarsi a fissarsi *in vitro*, lontano da una prassi culturale e politica realmente e non miticamente vicina nella misura in cui la festa, la piazza, proiettate in quelle forme, non sono presenti né nella platea, né tantomeno nel proscenio. Tra la sala e la piazza *sono* intercorse troppe stratificazioni storico-culturali perché il recupero non si rovesci in una decontestualizzazione, in un congelamento rispetto al caos molteplice della festa in piazza, della folla. In tal senso, l'allestimento televisivo rappresenta un'ulteriore pietrificazione un doppio allontanamento asettico dallo spirito originario». ³⁵

Lo strumento linguistico prediletto da Fo in questa fase è un quasi-padano ricavato da golose letture e da memorie personali, dialettali e mimetiche, potenziate da una prodigiosa capacità assimilativa. L'incertezza magmatica del materiale, colto e rielaborato in stato di fusione, serve ad accentuare la sua possibilità semantica sfruttando al massimo il margine di elasticità, con uno sforzo di riaddensazione che tende a vanificarne le strutture lessicali per spingerlo verso il fluire perfettamente plasmabile del «grammelot» cioè ad uno stadio

³⁵ Ivi. pp. 97-100 Si potrebbe aggiungere che l'apoditticità del Fo autore e regista (che è cosa del tutto diversa dall'autorità carismatica del Fo attore) lo induce, preoccupato com'è di affermare il primato del mezzo teatrale, a sottovalutare l'efficacia politica di altri mezzi, come il cinema (questo non sfuggì invece né a Majakovskij né a Brecht) e la stessa televisione.

coatto di regressione verso la pura articolazione sentimentale del procedimento del parlare. Così viene funzionalizzato e ipertrofizzato il tasso di capacità espressiva dei singoli suoni già potenzialmente presente in ogni atto del parlante, e che rende appunto la lingua parlata così diversa da quella scritta. Ma poiché «la capacità espressiva dei suoni singoli, più attiva ed efficace dove più attivo è il sentimento, soprattutto nell'età giovanile e nelle manifestazioni poetiche, diminuisce in genere con il rafforzarsi dei valori razionali»,³⁶ il ricorso a questo elemento di carattere ritmico e musicale concorre a una certa semplificazione globale del pensiero. E se è vero che alcuni studiosi «vedono l'espressività soprattutto nella violazione dell'ordine linguistico costituito», dato che «spesso l'emozione, ribelle a qualsiasi vincolo che possa frenare la sua estrinsecazione, determina costruzioni insolite», tuttavia saper predisporre lo strumento linguistico «secondo una gradazione che da un massimo di affettività accompagnato da un minimo di valore logico, conduce a una "logicità" massima con minima affettività» significa compiere una scelta, nei limiti del possibile più razionale e quindi più adeguata politicamente, essendo «innegabile che i più alti effetti emotivi possono essere raggiunti anche con mezzi assolutamente normali, con frasi, parole, suoni, immagini quasi usuali».³⁷

Occorre infatti sottolineare, nel Mistero buffo di Fo come si è venuto organizzando nel corso degli anni, un interesse prevalentemente estetico e fonetico alla condizione espressiva popolare, mentre i dati, diciamo così, sociologici, e le reali dimensioni di quello che lo spettacolo popolare è probabilmente stato ed ha continuato a essere fino ai nostri giorni, sfuggono alla rappresentazione o ne restano ai margini. L'accentuazione quasi esclusiva del modulo medievale e contadino ha fatto nascere un sospetto di compiacimento al quale Fo ha risposto con altri spettacoli assai meno perspicui dal punto di vista della ricchezza linguistica, del resto, di tale unilateralità di predilezioni si lamentava già Bosio³⁸ al tempo di *Ci ragiono e canto*. Bosio, che aveva pubblicato fin dal 1953 come numero 2 della collana tascabile «Il Gallo», le straordinarie memorie di un autentico protagonista dello spettacolo urbano di strada (*Il ciarlatano*, del mantovano Arturo Frizzi, già uscito a puntate sul «Sempre Avanti!» diretto da Oddino Morgari), e che in seguito si dedicò con

³⁶ Carla Schick, *Il linguaggio*, Einaudi, Torino, 1960, p. 252

³⁷ Ivi, p. 263, nota 2 e *passim*. (...), le lineari osservazioni su «Lingua comune e lingua colta», e in particolare la puntualizzazione iniziale secondo cui «mentre la lingua colta è storicamente definibile [...] la formula "lingua comune" è piuttosto un'astrazione negativa», nonché l'individuazione delle caratteristiche strutturali della lingua comune in quanto funzioni dell'emozione: «Poiché serve a sfogare moti momentanei dell'animo più spesso che non ad esprimere riflessioni approfondite, ed ha bisogno di attirare l'attenzione dell'interlocutore, il linguaggio comune abbonda per lo più di risonanze, di iperboli, di esclamazioni, di tutte le forme pittoresche atte a impressionare facilmente, nonché di frasi fatte, di proverbi, in generale di quei mezzi espressivi tradizionali, che possono essere adattati senza sforzo a circostanze nuove».

³⁸ Chiara Valentini, op. cit., p. 99: «Bosio non era d'accordo fino in fondo con il risultato di *Ci ragiono e canto*, trovava che mancava tutta la componente urbana, contemporanea - dice Ivan Della Mea - e non era d'accordo con la troppa disinvoltura verso i testi che dimostrava Fo».

molta attenzione a forme spontanee di rappresentazione epica contadina come i Maggi della Bismantova e di tutto l'Appennino emiliano, si muoveva piuttosto nella direzione di un recupero critico complessivo e nella linea del folklore progressivo indicata da De Martino, con acuta coscienza della problematicità delle questioni connesse, e della precarietà della documentazione ancora largamente insufficiente. Un altro appassionato di spettacoli popolari poneva così alcune di queste questioni: «Ma cosa offrono in realtà queste forme spettacolari di tradizione popolare? Ben di rado archetipi schiettamente rivissuti e rinnovati. Nella maggior parte dei casi, ne vediamo i detriti, i rottami; a volte una ripetizione meccanica che ha perso il significato originale del suo movimento (caratteristica a questo riguardo la celebrazione religiosa che resta incomprendibile alla grande maggioranza dei suoi fedeli). In altri termini la tradizione popolare stenta ad avere quella circolazione e quella vitalità che possiede la tradizione colta, e questo pur essendo assai spesso alla sua origine». E dopo aver dato incidentalmente indicazioni suggestive che superano l'arco ristretto del «medievale» e del «comico» in cui si è costretto Fo (ad esempio, «la canzone napoletana presuppone un contenuto drammatico, e un chiaro spunto narrativo: erede diretta della frottole dei giullari [...] Nel giullare l'espressione è legata al canto, la recitazione deriva da uno sviluppo psicologico naturale del modo cantato»), veniva a una distinzione significativa, che potrebbe spiegare il fascino esercitato da quel tanto di compiacimento dell'arcaico che tuttavia si nota nelle scelte di *Mistero buffo*: «Accade, in certe svolte storiche, che i ceti popolari cittadini inclinino allo scetticismo, e finiscano con l'esaurirsi in una satira pessimistica, mentre contadini e pastori sentono farsi vigoroso in loro un impulso all'iniziativa rinnovatrice. In queste manifestazioni, la religione oscilla tra il feticismo e l'umanizzazione più commovente del dramma di Cristo, l'ideologia politica tra la riduzione dell'universo e una sola ristretta visuale (che denuncia in definitiva una pura e semplice lotta per il potere, per la sostituzione di caste dominanti) e il *pathos* sincero di una lotta per l'ideale».³⁹

A differenza del copione di Majakovskij, il *Mistero buffo* di Fo potrebbe far pensare anche a una «rivoluzione» più coinvolta col «gioco» del «movimento» che con la lunga fatica promessa al proletariato dalle organizzazioni storiche della classe operaia. Certo, ci sono di mezzo ragioni di spazio e di tempo, intere generazioni di morti ammazzati, e la fretta di vincere può far correre dietro a specchietti per allodole come «la strategia che trasforma l'Underground in una confraternita di pagliacci; il modo di vivere che unisce una generazione nell'amore

³⁹ Vito Pandolfi, «Lo spettacolo fra le espressioni autonome delle classi subalterne» introduzione all'antologia *Copioni da quattro soldi*, Landi, Firenze, 1953 pp. 10-13-17.

e nel riso».⁴⁰ Ma l'Underground fu solo un lungo bluff, servito a illudere e deculturalizzare una generazione. E Fo?

⁴⁰ Cfr. Richard Neville *Play Power*, Milano Libri, 1971, p. 267. V. anche, per la momentanea sopravvalutazione di questo libro e della reale carica antiautoritaria del «movimento», Fernanda Pivano, *Beat Hippie Yippie*, Bompiani, Milano, 1977, pp. 144-146.

Comica finale: come Fo racconta la storia^{*}

E arriviamo a Bonifacio VIII, il papa del tempo di Dante. Dante lo conosceva bene: lo odiava al punto che lo mise all'inferno prima ancora che fosse morto. Un altro che lo odiava, ma in maniera un po' diversa, era il frate francescano Jacopone da Todi, pauperista evangelico, un estremista, diremmo oggi. Era legato a tutto il movimento dei contadini poveri, soprattutto della sua zona, al punto che, in spregio alle leggi di prevaricazione imposte da Bonifacio VIII, che era una belle razza di rapinatore, aveva gridato in un suo canto: «Ah! Bonifax che come putta hai traïto la Ecclesia!» Ahi Bonifacio ch  hai ridotto la Chiesa come una puttana! Bonifacio se la leg  al dito: quando finalmente riusc  a mettere le mani su Jacopone, che era fra l'altro uno straordinario uomo di teatro lo sbatt  in galera, seduto, costretto a rimanere in questa posizione (*indica*), mani larghe e piedi legati, per cinque anni, incatenato sulle proprie feci. E si racconta che dopo cinque anni, quando usc  grazie alla sopravvenuta morte del papa, questo povero frate, ancora giovanissimo, non riusciva pi  a camminare: era costretto a trascinarsi in giro piegato in due. Quando, un anno e mezzo dopo, mor , cercarono di stenderlo nella cassa da morto: non ce la facevano; ogni volta che lo stendevano... gn   ! tornava alla posizione originale. Alla fine si sono stufati e lo hanno sepolto seduto.

Non era comunque il solo ad avere in odio il papa: gi  Gioacchino da Fiore, vissuto ancor prima di san Francesco che pu  esser considerato un po' il padre di tutti i movimenti ereticali, aveva detto pi  o meno: «Se vogliamo dare dignit  alla Chiesa di Cristo, dobbiamo distruggere la chiesa. La grande bestia di Roma, la bestia tremenda di Roma. E per distruggere la chiesa non ci basta far crollare le mura, i tetti, i campanili: dobbiamo distruggere chi la governa, il papa, i vescovi, i cardinali». Un po' radicale, come atteggiamento. Fatto sta che il papa del tempo gli mand  subito in visita un centinaio di armati che lo cercarono per le mon- tagne dove viveva, individuarono grazie a una spia la grotta in cui abitava, ma, loro sfortuna, lo trovarono morto: ancora caldo, ma morto. Era morto due minuti prima che arrivassero: non si sa se per lo spavento d'aver visto i soldati che arrivavano, o perch  era un po' carogna e voleva fargli dispetto. Io credo che sia cos : Gioacchino da Fiore era un maligno, molto maligno.

Ecco un'immagine di Bonifacio VIII molto realistica: lo vediamo usare come sedile il frate Segalello da Parma. Segalello da Parma era dell'ordine degli insaccati, cos  detti perch  vestivano di sacco: un altro estremista, tanto per rimanere all'interno del linguaggio di questi giorni, che sentiamo cos  spesso parlare di estremismo di ambo le parti, di opposti estremismi...

^{*} Estratto da: Straniero Michele L., *Giullari & Fo, Lato Side*, Roma, 1978, pp. 133-139.

L'estremista che fa da sedile, dunque, era di quelli che pretendevano che il papa e la chiesa fossero poveri, che tutto venisse consegnato nelle mani della gente più umile: che «la dignità della chiesa - diceva Segalello - si fondasse sulla dignità dei poveri».

Quando tu chiesa hai al tuo interno un povero disgraziato che muore di fame, sei una chiesa che non può gloriarsi di essere viva. A proposito del soprannome (il popolo lo chiamava Segarello): Segalello era di quelli che predicavano la castità assoluta, e gli derivava evidentemente dal fatto che non lo vedessero mai andare a donne. Ebbene, questo frate dal soprannome quasi da giullare se ne andava in giro a provocare i contadini: «Ehi, voi, ma che fate? Giocate? Ah no! Vangate la terra? Lavorate! E di chi è la terra? Vostra, immagino! No? Non è vostra? Ma come! Voi lavorate la terra e... Ma ne avete un profitto?! Che profitto? Ah... Una percentuale così bassa? E come, tutto il resto se lo tiene il padrone? Il padrone di che cosa! Della terra? Ah ah ah! C'è un padrone della terra? Voi credete davvero che sulla Bibbia il tal appezzamento di terra sia assegnato al tal dei tali... Cretini! Deficienti! La terra è vostra: loro se la sono fregata, e poi l'han data da lavorare a voi. La terra è di chi la lavora: chiaro?».

Pensate, nel Medioevo andare in giro a dire certe cose la terra è di chi la lavora! E da pazzi incoscienti dirlo oggi, figuratevi nel Medioevo! Infatti l'hanno subito preso e messo sul rogo, lui e tutta la sua banda di «insaccati». Scampò uno solo. Si chiamava fra' Dolcino, e si ritirò dalle sue parti, dalle parti di Vercelli: ma invece di starsene a casa in pace e in silenzio, visto il rischio che aveva corso, nossignori, andò intorno ancora a provocare i contadini, a fare il giullare. Andava e cominciava: «Ehi, contadino!... la terra è tua, tientela, cretino deficiente, la terra è di chi la lavora...!» E i contadini del vercellese, forse per il fatto che lui parlava il dialetto del luogo e lo capivano bene, lo guardavano e dicevano: «Eh eh... che pazzo è quel fra' Dolcino! Però mica dice delle cose sceme! Sai, io quasi quasi la terra me la tengo... No, anzi, la terra la lascio al padrone, io mi tengo il raccolto! ». E da quel giorno, ogni volta che arrivavano i «dimandati», li prendevano a sassate. E cominciarono a strappare anche il contratto, che si chiamava «angheria». Sì, il contralto che nel Medioevo univa i contadini al padrone si chiamava «angheria». Allora aveva il solo significato di contratto: poi la gente ha cominciato a capire, e si è arricchito di sfumature: «Ah, un'angheria?...»: cioè, un contratto tra contadino e padrone. Bene, stracciavano questo contratto: ma sapendo di non poter resistere da soli, si univano si associavano l'un con l'altro: tutti i contadini della zona. Non solo, ma comprendendo che bisognava allargare l'unione, perché avesse più forza si univano con gli artigiani minori, con i salariati, che nel Medioevo cominciavano ad esistere in gran numero. Fu così che giunsero all'organizzazione di una comunità straordinaria. Fra di loro si chiamavano «comunitardi».

Sono i primi comunitardi della storia che conosciamo: come centro di organizzazione, avevano la «credenza». La credenza è oggi in tutta Italia, dalla Sicilia al Veneto, quell'armadio che teniamo in casa per riporvi la roba da mangiare. Il sostantivo deriva evidentemente dal verbo credere: *credere* in qualcosa. Credenza: credere nella comunità, quindi; e queste forme di comunità avevano cominciato ad esistere dal VI secolo. La prima «credenza» di cui abbiamo notizia è la «credenza» nella comunità di Sant'Ambrogio; un armadio enorme, immenso, tutto fatto a stive, con tanti sportelli di legno particolari, nei quali si conservavano i generi alimentari della comunità, il grano dall'umidità, tutto quanto potesse servire alla comunità nei periodi di carestia.

Lì a Vercelli, invece, per la divisione dei beni comuni non si aspettava la carestia: si radunava tutto quanto e lo si distribuiva a ciascuno secondo il suo bisogno. Secondo il bisogno, notate bene, non secondo il lavoro che ciascuno aveva prodotto.

Questo modo di autogovernarsi aveva dato molto fastidio ai padroni: soprattutto a quelli che si sentivano «derubati» della terra. Uno in particolare, il conte di Monferrato, organizzò una spedizione punitiva, partì con i suoi sbirri, acchiappò un centinaio di comunitardi e tagliò loro mani e piedi. Era un vezzo di allora: in Bretagna, duecento anni prima, i signori avevano fatto lo stesso con i propri contadini. Mani e piedi tagliati, furono messi a cavalcioni di asini, e spinti verso la città di Vercelli: perché i comunitardi si rendessero conto di quel che capitava ad agire con troppa libertà e «presunzione».

Quando i comunitardi videro i propri fratelli ridotti e malconci in questa maniera non si misero a piangere. Partirono la notte stessa ed arrivarono a Novara all'improvviso, entrarono in città e fecero un vero e proprio massacro degli sgherri, dei boia massacratori: non solo, riuscirono a convincere la popolazione a rendersi libera e ad organizzarsi a sua volta in comunità. Con una rapidità incredibile Oleggio, Pombia, Castelletto Ticino, Arona, tutta la parte a nord del Lago Maggiore, Domodossola, la zona verso il Monte Rosa, tutto il Lago d'Orta, la Valsesia, Varallo, la Val Mastallone, Ivrea, Biella, Alessandria... insomma, mezza Lombardia e mezzo Piemonte si ribellarono. Non sapendo più dove metter le mani, duchi e conti mandarono a Roma un messo che arrivò urlando al papa: Aiuto, aiuto... aintaci tu, per Dio!». Davanti al *per Dio*, che può fare il papa? «Per la miseria per Dio, devo aiutarli...». Per sua fortuna, e per fortuna dei signori del nord, stava per imbarcarsi a Brindisi la quarta crociata (quella di cui noi non sappiamo niente, perché ci viene passata del tutto sotto silenzio, e per «quarta crociata» ci contrabbandano quella che in realtà fu la quinta). E allora fece dire ai crociati dal messo: «Fermi tutti, scusate, ho sbagliato: gli infedeli non stanno dall'altra parte del mare, stanno lassù, in Lombardia, travestiti da contadini ribelli. Via subito!». A marce forzate ottomila uomini, quasi tutti i tedeschi, arrivarono in Lombardia, si unirono alle truppe del

duca Visconti dei Modrone, dei Torriani, dei Borromeo, del conte del Monferrato - c'erano anche dei nuovi personaggi, i Savoia, che proprio allora cominciavano a farsi strada - e diedero luogo ad un massacro ferocissimo. Riuscirono a rinchiudere in un monte presso Biella tremila comunitardi, uomini donne bambini: in un colpo solo li massacrarono tutti, li bruciarono, li scannarono...

Di questa storia che vi ho così sommariamente raccontato, sui libri di testo in uso nelle scuole non si fa cenno. Ed è giusto, d'altra parte: chi organizza la cultura? Chi decide cosa insegnare? Chi ha l'interesse a non dare certe informazioni? Il padrone, la borghesia. Fin che glielo permetteremo, è naturale che continuino a fare quello che ritengono giusto. Vi immaginate che questi qui, impazziti, si mettano a raccontare che nel Trecento, in Lombardia e in Piemonte, ci fu una vera e propria rivoluzione, durante la quale nel nome di Cristo, si riuscì a costituire una comunità in cui tutti erano uguali si volevano bene non si sfruttavano l'un l'altro? C'è la possibilità che i ragazzini si esaltino e gridino: «Viva fra' Dolcino! Abbasso il papa! ». E non si può, perdio, non si può!

Esagero, naturalmente, per amore di polemica: perché, per la verità, in qualche libro di testo un po' più avanzato, in qualche scuola di grande tradizione (il Berchet per esempio, la scuola che frequentava mio figlio), la notizia si trova. Magari in una nota a piè di pagina, che suona così (la cito a memoria): «Fra' Dolcino eretico, nel 1306 fu bruciato vivo insieme alla sua amica». Capito? Così i ragazzi imparano che fra' Dolcino era eretico in quanto aveva un'amica!

Eseguo adesso la giullarata di Bonifacio VIII. Inizia con un canto extraliturgico antichissimo, catalano esattamente della zona dei Pirenei: durante il canto il papa si veste per una cerimonia importante. Va ricordato un vezzo che aveva Bonifacio VIII: quello di far inchiodare la lingua dei frati, ai portoni dei nobili di certe città. Poiché questi frati pauperisti e legati ai «catari», ad altri movimenti ereticali, avevano la cattiva abitudine di andare in giro a parlar male dei signori: allora il papa li prendeva e zac... (*mima l'atto di inchiodare per la lingua*). Non lui personalmente, che anzi aveva orrore del sangue: aveva degli uomini apposta per questo... Non era un accentratore.

Un altro episodio che si ricorda di lui, tanto per dare un'idea di che tipo fosse, è l'orgia che organizzò il venerdì santo del 1301. Tra le tante processioni che avevano luogo a Roma quel giorno ce n'era una di catari, che approfittavano dei canti liturgici per insultare, con battute sottobanco, proprio il papa. Dicevano: «Gesù Cristo era un povero cristo che se ne andava in giro senza neanche un mantello: c'è invece qualcuno che il mantello ce l'ha, e pieno di pietre preziose C'è qualcuno che se ne sta in cima a un trono tutto d'oro, mentre Cristo camminava a piedi nudi. Cristo, che era Dio, Padreterno, per essere uomo era sceso in terra: c'è qualcuno che non è nemmeno uomo* e fa tanto il padreterno, per essere dio si fa portare in giro su portantine...».

Per la miseria! Bonifacio, che era piuttosto sveglio, pensò: «Vuoi vedere che ce l'hanno con me? Ah, sì? E io gli faccio lo sfregio!» Organizzò untorgia proprio il venerdì santo: chiamò alcune prostitute, alcune signore di buona famiglia, che spesso è la stessa cosa, vescovi e cardinali, e pare che tutti assieme abbiano fatto delle cose proprio turpi e ignobili. Tanto che tutte le corti d'Europa si scandalizzarono, anche quella di Enrico III d'Inghilterra che, secondo i cronisti del tempo, era un re piuttosto *grossier*.

Dicono infatti che, per far divertire i suoi baroni durante i banchetti, spegnesse una candela con un rutto, a tre metri di distanza! Qualcuno aggiunge addirittura - ma io non ci credo - che riuscisse a spegnerle addirittura in carambola, cioè facendo il rutto verso il muro,... di sponda... (*mima*) tac-tac... E' umorismo inglese, di cui non siamo in grado di cogliere tutte le sottigliezze naturalmente; dobbiamo accontentarci, è come il *cricket*. (Da *Mistero buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, ed. Einaudi, cit., pp. 105-1,11).

Questa fantasmagorica carrellata affastella un groviglio di questioni storiche per dipanare il quale occorrerebbe un agguerrito drappello di specialisti. Cogliendo, come si dice, fior da fiore, e lungi da ogni pretesa di completezza, a titolo puramente indicativo si può annotare quanto segue:

1. Gherardo Segarelli, respinto dall'ordine francescano, fondò una confraternita evangelica detta dei «fratelli (e sorelle) apostolic». Questo nome (peraltro apparso almeno altre cinque o sei volte nella storia della Chiesa dagli «apotattici» del III secolo fino ai «missionari della fede apostolica» del XX) non dice molto a Fo, il quale gli preferisce il più focoso (ma non attestato) «comunitardi», un ingegnoso ibrido - teatralmente efficace - di «comunitari» e di «comunardi», che gli consente di assumere il gruppo pauperistico di Segarello e Dolcino nell'empireo del mito marxista-leninista-maoista e chissà che altro (...).
2. Gioacchino da Fiore (1130-1202), abate di Casamari e fondatore della Congregazione dei Florensi, era (come dire?) un po' tocco: predicava, sì, la condanna del papato carnale e la «fine del presente ordine di cose», ma solo perché si aspettava - figurarsi! - l'avvento imminente del Regno dello Spirito Santo, in base a una sua personale lettura allegorica dell'Antico Testamento, visto come stretta prefigurazione del Nuovo: insomma, un po' come i moderni Testimoni di Geova...

3. Bonifacio VIII era certamente cattivissimo, ma non poté far mettere a morte fra' Dolcino, perché quando questi venne arso vivo, il 2 giugno 1307 (e non 1306), lui era già morto da quattro anni.^{***}
4. Dopo di lui era stato papa per pochi mesi Benedetto XI; al momento regnava un francese, Bertrand de Got, col nome di Clemente V (papa dal 1305 al 1314). Costui, su istigazione di Filippo il Bello e di Guglielmo di Nogaret acerrimo nemico di Bonifacio VIII (al quale aveva inflitto, nel settembre del 1303, lo «schiaffo d'Anagni», cioè l'umiliazione dell'arresto) iniziò addirittura due processi: uno per la santificazione di papa Celestino V (che Bonifacio VIII, suo successore, aveva per prudenza imprigionato a Fumone), e l'altro *a carico* dello stesso papa Bonifacio VIII. Inoltre, portò la sede papale in Francia (nel 1309), e doveva avere altre gatte da pelare che non gli «apostolici».
5. I feudatari del Monferrato non erano conti bensì marchesi, in particolare, nel periodo che c'interessa (dal 1292 al 1305) era marchese Giovanni I, uno dei figli di Guglielmo VII Lungaspadà.
6. Infine, Enrico III d'Inghilterra non poté mai scandalizzarsi per nessuna trovata di Bonifacio VIII, perché quando questi divenne papa (nel 1294), lui era già morto da ventidue anni (nel 1272).

Sarebbe divertente e istruttivo fare una ricerca anche sulle «credenze» e sulle «angherie»: magari la facciamo un'altra volta. E dire che con questo sublime *pasticcio teologico-politico* il «giullare» Dario Fo s'immagina di affrettare il giorno della Rivoluzione!

^{***} Nello spettacolo televisivo registrato nel 1977 e in altre trascrizioni della stessa introduzione, Dario Fo specifica che Fra' Dolcino venne ucciso sotto il papato di un successore di Bonifacio VIII.

1970 - 74

Il collettivo teatrale la Comune*

Nell'ottobre 1970, Fo e gli altri compagni¹ si costituiscono in «Collettivo Teatrale la Comune» e lanciano la proposta della creazione di un «circuito culturale alternativo» della sinistra rivoluzionaria, alternativo non più soltanto alla borghesia ma anche ai revisionisti.

Il primo spettacolo prodotto è Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, sulla resistenza italiana e palestinese; seguono, nella stagione 1970-1971, Morte accidentale di un anarchico, sull'assassinio del compagno Pinelli, e Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone? sulla lotta di classe in Italia nel periodo 1911-1922.

La rottura con il revisionismo del PCI, con la linea dell'ARCI, ha comportato una maggiore chiarezza sulla prospettiva e sul significato del lavoro sul fronte culturale. «...mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe, ma al servizio per noi non vuol dire infiltrarsi nel piatto già confezionato, ma contribuire al movimento, essere presenti, cambiare con esso, con le sue lotte e con le sue reali esigenze» (da un documento della «Comune», 14-11-'70). Questa radicale scelta di campo colloca Dario Fo, Franca Rame e i compagni che lavorano con loro in una dimensione di militanza politica sul fronte della cultura, con dichiarata funzione di sostegno al lavoro politico delle «organizzazioni rivoluzionarie» individuate, all'altezza del periodo '69- '70, nei «gruppi» della sinistra extraparlamentare «Sostegno» a quale livello? Innanzitutto nella lotta contro la concezione borghese del mondo, che divide le masse popolari al loro interno, affermando il ruolo indispensabile di una concezione del mondo «proletaria» in cui il popolo si unisca, partendo dai propri interessi di classe. Alla cultura borghese si tratta di contrapporre non una generica «controinformazione», specie di notiziario alternativo della sinistra di classe, ma anzi i valori profondi della cultura del popolo, nella sua integrazione di storia passata e di storia presente, alla luce delle esperienze internazionali del proletariato, dove l'esperienza della rivoluzione culturale cinese diventa il riferimento principale dell'attività di Dario Fo e della

* Estratto da: Binni Lanfranco, *Attento.te! IL teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975.

¹ Fra gli altri, il produttore discografico. Nanni Ricordi e il cantautore Paolo Ciarchi. Ricordi collaborerà con il collettivo teatrale fino all'autunno '71, allontanandosene per divergenze politiche sul rapporto fra Comune e movimento; all'interno del collettivo è l'organizzatore, ed esercita un ruolo attivo - in particolare - nella costruzione dei circoli, nonché nell'uscita dello spettacolo sul 'partito': *Tutti uniti! Tutt'insieme!*... Paolo Ciarchi sarà il principale collaboratore di Dario Fo nella produzione di canzoni, fino alla scissione del luglio '77.

«Comune». «La rivoluzione la vincerà - dirà una canzone di qualche anno dopo - Ma chi ha mai detto che vincerà da sola? Come e quando potrà cominciare, se nessuno l'avrà preparata giorno per giorno, nelle coscienze degli uomini e delle ragazze e dei ragazzi, nel cuore e nei cervelli degli sfruttati...».

Certo, è necessario fare della «controinformazione», contro le continue manovre mistificatorie della borghesia, ma deve essere appunto una «controinformazione di classe» che interpreta i fatti secondo una complessiva concezione del mondo che i fatti collega, aumenta la conoscenza e quindi la capacità di trasformare, di lottare.

In questo senso una dimensione di controinformazione legata ai fatti quotidiani della lotta di classe è presente nell'attività di Dario Fo da molti anni; ma è nel '68- '70 che, in una situazione generale di acuta tensione, di spinta rivoluzionaria del movimento di massa, le allusioni ironiche presenti perfino nelle trasmissioni televisive di Canzonissima diventano denuncia puntuale, attacco diretto ai personaggi del potere.

12 dicembre 1969. La «strage di stato», il massacro nella banca di Piazza Fontana a Milano. 15 dicembre 1969. L'anarchico Pinelli viene «suicidato», precipita dal quarto piano della questura di Milano. Una «mostruosa farsa tragica... presentata a cura degli organi "democratici" dello stato. Protagonisti: industriali, generali, poliziotti, magistrati, giornalisti... La storia: industriali seriamente preoccupati lotte operaie e studentesche decidono ricorso a misure d'emergenza: parte l'operazione "bomba nella banca di Piazza Fontana". Il risultato programmato dovrà essere una vasta "campagna di isolamento" delle lotte operaie e di "annientamento" delle avanguardie più attive. Su di loro - grazie a una serie di gabelle - sarà riversata la responsabilità della "strage". "Mostri anarchici" sono già pronti per l'esposizione al pubblico. E la pace potrà finalmente tornare nel paese sconvolto dalla lotta di classe, e le ciminiere delle fabbriche potranno di nuovo inquinare il cielo blu, e gli industriali potranno di nuovo dedicarsi in pace all'onesto aumento dei loro profitti, e al giardinaggio. Con la benedizione del papa.

Particolarmente efficace la sequenza sui funerali delle sedici vittime di Piazza Fontana. Nella piazza del Duomo, grave del respiro soffocato di migliaia di presenti, avanza sorretto da due poliziotti un ministro. Non potrebbe camminare da solo, è stroncato dal dolore. Con gli occhi bagnati di lacrime passa in rassegna quelle povere bare, e per ognuna di loro ha una parola di conforto, e intanto pensa (giulivo, con il cuore che gli sghignazza nel petto): "LI ABBIAMO IN PUGNO".

In realtà la caccia è già stata aperta. Il ferroviere Pinelli è stato scaraventato da una finestra del quarto piano della questura di Milano, e in questo modo "precipitoso" avrebbe confessato la propria "colpevolezza". Così ha subito detto alla televisione il questore Guida, noto per la sua provata fede democratica;

infatti aveva fatto il carceriere fascista a Ventotene, dove - non si sa perché - erano confinati un bel po' di antifascisti. Accanto a Guida è comparso in televisione un altro personaggio che avrà una bella parte nella farsa tragica, il commissario Calabresi, quello con il maglione dolce-vita che finirà malauguratamente la sua carriera di poliziotto in circostanze strane e misteriose (...). "Mostri anarchici" sono già nelle mani della polizia: Valpreda, Borghese, Gargamelli, Mander... La farsa tragica è iniziata in quel dicembre '69. Nella piazza Duomo dove si svolsero i funerali delle vittime, alla presenza dei loro assassini, pochi giorni prima si erano susseguite le manifestazioni operaie, studentesche, i cortei con centinaia di bandiere rosse, con gli slogan in cui si univano migliaia di voci. Quelle bombe fatte esplodere il 12 dicembre, a Milano e a Roma, riuscirono in parte ad ottenere i risultati sperati. Per il movimento di lotta significarono incertezza sul da farsi, sbandamento, cedimento. Il giorno dopo la "strage di stato" i sindacati firmarono tutti i contratti, mentre si scatenava la caccia della polizia e della magistratura contro i "sovversivi": 14.000 denunce contro operai, sindacalisti, studenti, centinaia di arresti, ondate di perquisizioni. Sarebbe stata la sinistra rivoluzionaria a svolgere un ruolo di denuncia e di smascheramento essenziali. Si trattava di ricacciare indietro la provocazione, facendone pagare un alto prezzo politico a chi l'aveva organizzata ed eseguita: si trattava di investire tutto il paese con un grosso lavoro di propaganda e agitazione sulla natura reazionaria di uno stato che non era affatto "nato dalla resistenza", ma che invece non era altro che la continuazione del vecchio stato fascista, con qualche pennellata demagogica. Si trattava di vincere la battaglia della liberazione di Valpreda e degli altri compagni arrestati, indicando i veri responsabili della strage, mandanti ed esecutori. In questo compito generale, che responsabilizzava tutti i militanti rivoluzionari e tutti i sinceri democratici, rientra anche *Morte accidentale di un anarchico*, farsa grottesca di una farsa tragica...».²

*Lo spettacolo viene presentato per la prima volta a Milano nel dicembre '70, a un anno dalla strage; viene presentato nel «capannone» di Via Colletta, un'ex fabbrica che è stata adattata a teatro, subito dopo l'espulsione dalla Camera del Lavoro, e che in poco tempo è diventata un punto di riferimento per l'intero movimento di lotta di Milano. Vi si tengono assemblee, dibattiti, proiezioni di film; il capannone è gestito dal «circolo la Comune» e sostenuto dall'attività del collettivo teatrale «la Comune». Quando *Morte accidentale di un anarchico* viene rappresentato per la prima volta (girerà poi per tutta l'Italia, per più di due anni) siamo ancora in pieno clima di «caccia al rosso».³ Per questo lo*

² Dall'introduzione di Dario Fo alla terza edizione di *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, ediz. Bertani, Verona 1974.

³ E' il periodo in cui viene denunciato chiunque osi insinuare che Pinelli «è stato suicidato», vedi il processo a Pio Baldelli direttore responsabile di «Lotta Continua» nel '70.

spettacolo, per il solo fatto di uscire, e con quel titolo!, è subito un violento colpo nello stomaco del potere.

La scena. «Una normale stanza della questura centrale. Una scrivania, un armadio, qualche sedia, una macchina da scrivere, un telefono, una finestra, due porte». A scena aperta, Dario Fo dice poche parole di introduzione, sotto forma di prologo:

«Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in America nel 1921. Un anarchico di nome Salsedo, un emigrante italiano, "precipitò" da una finestra del 14° piano della questura centrale di New York. Il comandante della polizia dichiarò trattarsi di suicidio. Fu condotta una prima inchiesta e quindi una superinchiesta da parte della magistratura e si scoprì che l'anarchico era stato letteralmente scaraventato dalla finestra dai poliziotti durante l'interrogatorio.

Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda, ci siamo permessi di mettere in opera uno di quegli stratagemmi ai quali spesso si ricorre nel teatro. Cioè a dire: L'abbiamo ambientata in una qualunque città italiana... facciamo conto Milano.

E' logico che, per evitare anacronismi, siamo stati costretti a chiamare commissari i vari sceriffi, questori gli ispettori e così via. Avvertiamo ancora che, qualora apparissero analogie con fatti e personaggi della cronaca nostrana, questo fenomeno è da imputarsi a quella imponderabile magia costante nel teatro che, in infinite occasioni, ha fatto sì che perfino storie pazzesche completamente inventate, si siano trovate ad essere a loro volta impunemente imitate dalla realtà!».

La chiave teatrale: un «matto» (l'attore è Dario Fo), convocato in questura per rispondere di ripetute truffe e sostituzioni di persona, riesce ancora una volta a spacciarsi per un altro, questa volta sarà niente meno che «il professor Marco Maria Malipiero, primo consigliere della corte di cassazione» Da imputato diventa giudice, aggressivo, autoritario, di fronte ad un impaurito commissario dall'aspetto «sportivo», con tanto di maglioncino dolce-vita. Nel ruolo di «primo consigliere della corte di cassazione», il «matto» conduce l'inchiesta sulla defenestrazione dell'anarchico. Dopo poche battute i personaggi sono, uno dopo l'altro, chiaramente identificati nei responsabili della morte di Pinelli: Calabresi, Guida, Panessa... mentre entrano in scena altri personaggi di primo piano nella cronaca legata alla «strage di stato»: giornalisti, giudici, organizzazioni politiche...

L'inchiesta condotta dal «matto» si fonda su precisi dati di contro-informazione, sui vari fatti che le ricerche della sinistra rivoluzionaria hanno puntualmente tentato di chiarire, ricostruendo un quadro complessivo della «strage», e

dell'assassinio di Pinelli in particolare. Il rapporto fra il «matto» e i poliziotti responsabili della morte «accidentale» dell'anarchico diventa poco a poco un gioco serrato, senza vie d'uscita per gli assassini, a cui resta l'unica certezza che saranno «scaricati» dallo stato per aver commesso errori grossolani nell'esecuzione dell'assassinio «di stato»; perché, come dice un «vecchio detto inglese» che il matto gli ricorda. «Il padrone aizza i mastini contro i villani... se i villani si lamentano dal re, il padrone, per farsi perdonare ammazza i mastini».

(...)

Perché Morte accidentale di un anarchico è una farsa tragica? Perché il tragico assassinio di un uomo colpevole soltanto di essere anarchico viene ricostruito attraverso l'uso del grottesco, della satira? E' un momento essenziale, questo, per comprendere una chiave fondamentale del teatro di Dario Fo e che ne rappresenta una continuità indiscutibile, anche se il grottesco di Morte accidentale di un anarchico ha implicazioni ideologiche e politiche più «avanzate» - per ovvie ragioni - rispetto al grottesco delle «commedie» del periodo '59-'67. «Perché una farsa grottesca? Noi facciamo del teatro popolare. Il teatro popolare ha sempre usato del grottesco, della farsa - la farsa è un'invenzione del popolo - per sviluppare tutti i discorsi più drammatici... Perché la risata rimane veramente nel fondo dell'animo con un sedimento feroce che non si stacca. Perché la risata fa evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi... Partendo dall'VIII secolo, venendo in su, si ritrovano sempre storie drammatiche raccontate in forma grottesca. Questo in tutta la tradizione. Se poi andiamo coi greci, ancora di più. I romani lo stesso. E' inutile dire che se esiste la divisione fra teatro aristocratico e teatro comico del popolo, è giocata proprio sulla comicità di uno, e invece la seriosità dell'altro. Ora, che questo spettacolo abbia dentro tutto il gioco grottesco, è fatto apposta. Noi non vogliamo liberare nella indignazione la gente che viene. Noi vogliamo che la rabbia stia dentro, resti dentro e non si liberi, e che diventi operante con lucidità nel momento in cui ci troviamo, e portarlo alla lotta. Perché se noi facessimo uno spettacolo dove ci scarichiamo - diciamo: Guarda che figli di puttana sono questi, che assassini e urliamo - alla fine vanno tutti fuori e "Ahhh, però, ahhh!", è il rutto gentile che esce dal naso, che ti spoglia di tutto quello che deve restare dentro... La rabbia, l'odio, devono diventare azione cosciente, fra gli altri, con gli altri, e non sfogo individualistico, impotente. La grande arma della satira, del grottesco - arma sempre usata dal popolo nella lotta contro le classi dominanti - trova un'ulteriore verifica delle sue enormi possibilità di penetrazione proprio nel caso di Morte accidentale di un anarchico. E' infatti l'enorme consenso di massa che lo spettacolo si conquista in pochi mesi a salvarlo dalla repressione della polizia e della magistratura, impotenti di fronte ad uno spettacolo che "dice tutto" sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli, ma che dice e non dice, ammicca, allude, stabilendo un

rapporto immediato e diretto con l'intelligenza critica del "pubblico". Per questa ragione lo spettacolo si trovò a svolgere un ruolo di centrale importanza nella campagna contro la "strage di stato"; è stata una delle verifiche più evidenti dell'enorme importanza dell'intervento sul fronte culturale, di quanto può contribuire alla crescita politica di massa il teatro politico, e - in generale - di quanto sia indispensabile, per unire le masse popolari contro la borghesia nella prospettiva del socialismo, lavorare sul fronte della cultura rivoluzionaria, alternativa a quella borghese.

Due caratteri principali viene dunque ad avere il testo sull'assassinio di Pinelli: due caratteri che sono nello stesso tempo due indicazioni di lavoro - o comunque di confronto - per chiunque agisca sul fronte della cultura. Innanzitutto l'aspetto di "teatro-cronaca", teatro che si pone interprete del movimento attuale della lotta di classe, teatro di presenza in funzione della conoscenza critica, contro ogni atteggiamento di piatta descrizione naturalistica dei "fenomeni", e invece con un cosciente compito di "sintesi" storica e politica. Il secondo aspetto è quello del linguaggio, con le sue radici che affondano nel ricco patrimonio culturale del teatro popolare, della satira, della farsa grottesca,... perché la risata rimane veramente nel fondo dell'animo con un sedimento feroce che non si stacca».⁴

E invece della «catarsi» liberatoria, che riconduce lo sdegno e l'indignazione nella normalità di una società mostruosa, la coscienza che «siamo nello sterco fino al collo, è vero, ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta», la coscienza che «ognuno, ogni giorno, si sente buttato dalla finestra, come l'anarchico.. che è impossibile continuare a vivere in questa società, dove per ciascuno di noi, finché le cose continuano in questo modo, non è possibile autentica libertà, autentica umanità», come dice un compagno durante il dibattito che segue la rappresentazione dello spettacolo a lesi.

I dibattiti che seguono allo spettacolo sono fra i più accesi, fra i tanti che hanno cominciato a svilupparsi intorno all'attività di Dario Fo: sulla necessità di opporre al riformismo una strategia rivoluzionaria, perché «lo stato borghese si abbatte e non si cambia» (uno degli slogan maggiormente gridati durante le manifestazioni del periodo), sulla necessità di organizzarsi, senza perdere un giorno, per opporre al potere borghese un contropotere rivoluzionario, individuato sostanzialmente nel partito marxista-leninista, «avanguardia organizzata del proletariato». Per sostenere il dibattito e il processo di presa di coscienza su questi problemi, la «Comune» si impegna anche in un'attività di circolazione di materiali politici: stampa (e diffonde durante gli spettacoli) gli articoli del partito comunista cinese contro il revisionismo togliattiano - Ancora sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi - un volumetto di citazioni di

⁴ Dall'introduzione di Dario Fo alla terza edizione di *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, ediz. Bertani, Verona 1974.

Gramsci sul problema del partito rivoluzionario - Gramsci e il partito - e nello stesso tempo produce uno spettacolo che nella questione del partito rivoluzionario e della sua necessaria ricostruzione trova il nodo principale: Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?.

Lo spettacolo nasce dopo un lungo periodo di ricerca, sulla lotta di classe in Italia nel periodo 1911-1922, che vede impegnati i vari compagni del collettivo teatrale. Da questo periodo di ricerca, che si svolge sulla traccia dei volumi di Renzo Del Carria, Proletari senza rivoluzione, con un retroterra di puntuale documentazione storica, nasce lo spettacolo.

1911-1922: sono gli anni della politica di Giolitti, della «grande guerra» interimperialista, del riformismo del PSI, della nascita del PCI, dell'avvento del fascismo.

Nel titolo, la critica alla linea interclassista portata avanti dal PCI, la linea della collaborazione fra proletariato e «ceti medi produttivi» per una «democratizzazione» della società istituzionale. «Tutti uniti?», sì ma contro il padrone. Contro l'unità interclassista, unità di classe.

La chiave teatrale: una sartina torinese, fondamentalmente sottoproletaria (Franca Rame), si innamora di un attivista del partito socialista, dell'ala rivoluzionaria del partito. E' così che si trova coinvolta nelle vicende più centrali del periodo, le manifestazioni contro la guerra, la polemica all'interno del PSI, la repressione e la caccia al «sovversivo», il carcere, fino a maturare una coscienza politica che la pone coscientemente a fianco del marito, a diventarne compagna di lotta. Il marito sarà assassinato da una squadraccia fascista; l'Antonia riuscirà a giustiziare l'assassino del compagno, durante una riunione «al vertice» in Prefettura.

Attraverso una critica serrata al riformismo del PSI si colpiscono di fatto i vari momenti della linea riformista del PCI. Per questo lo spettacolo viene duramente attaccato dai recensori dell'«Unità» e di «Rinascita» che, per colpire lo spettacolo non trovano altro di meglio che attaccare di «schematismo», di «faciloneria», di «tendenziosità» la critica al riformismo del PSI, contro il quale era nato nel 1921 - per scissione - il PCI.

Anche in questo spettacolo — che ha l'andamento tradizionale della commedia — la satira rimane l'arma fondamentale di comunicazione, anche se in una chiave di «Satira contenuta», all'interno di una situazione storica che si vuole documentare, ricostruire nel proprio clima. Lo spettacolo ha una struttura complessa, che non si sviluppa su se stessa, puntualmente determinata, come in Morte accidentale di un anarchico; è uno spettacolo a «quadri», che richiede l'uso esplicativo di cartelli, che cresce la propria tensione interna attraverso momenti comici legati alla tradizione dell'avanspettacolo, momenti didattici, momenti drammatici. Ma sempre in una chiave di epicità, sottolineata dalle canzoni che hanno la funzione specifica di sintesi politica (nella tradizione

brechtiana) e di «chiavi di tensione», momenti di accelerazione o allentamento o rafforzamento dei ritmi e dei tempi su cui cresce lo spettacolo.

Tutti uniti... è uno spettacolo indubbiamente didattico, in cui la «Comune» si è impegnata soprattutto per quella che viene considerata una «necessità teorica» a cui far fronte in tempi stretti.⁵ E' una coscienza ancora tutta teorica del ruolo irrinunciabile del partito rivoluzionario, affermata «classici alla mano», e ancora sostanzialmente individuata nel lavoro politico di alcuni militanti «soggettivamente rivoluzionari» impegnati in un processo di costruzione del partito «dall'alto verso il basso». Negli anni seguenti, come nel complessivo movimento, il problema del partito si farà assai più complesso e esigente di pratica», verrà ribaltata completamente la concezione aristocratica del partito che si costruisce «dall'alto in basso» da parte di presunte «avanguardie» autoproclamate tali, e si affermerà progressivamente una tendenza a riconoscere le «avanguardie» nei compagni che concretamente in ogni settore di lotta (dalla fabbrica al quartiere alla scuola al carcere alla caserma) svolgono un ruolo di prima linea nello scontro pratico di ogni giorno, nel processo di costruzione dell'autonomia proletaria dalla borghesia e dal revisionismo. Il problema della costruzione del partito non sarà più, quindi, la letteraria edificazione dell'involucro organizzativo in cui abili «rivoluzionari di professione» si illudano di incanalare la ribellione delle masse, con la copertura di riferimenti libreschi al marxismo-leninismo, ma al contrario diventerà - ed è un problema evidentemente ancora aperto a ulteriori sviluppi - un processo in cui il momento fondamentale sarà individuato nella necessità di organizzarsi per lottare meglio, di darsi strumenti organizzativi necessari (e non inventati) al passo con lo sviluppo e l'estensione delle lotte, con la coscienza che i quadri del partito si formano nel vivo delle lotte, nella pratica rivoluzionaria, extra-istituzionale.

In Tutti uniti... prevale ancora la prima concezione del «partito», ed è, questo, un riflesso immediato della situazione in cui si viene a trovare la sinistra extraparlamentare nei due anni successivi alla «strage di stato»: un certo riflusso delle lotte di massa, dopo il duro confronto del '69 che favorisce dimensioni di intellettualismo a volte esasperato. E' il periodo in cui si svolgono estenuanti discussioni del tipo: è dalla pratica che nasce la teoria, oppure è dalla teoria che nasce la pratica... da cui accuse ancora più estenuanti di spontaneismo, dogmatismo, eccetera eccetera, il tutto all'interno di un clima di ghetto dei «gruppi». Lo spettacolo della «Comune» è quindi, in questo aspetto, legato al dibattito che sta attraversando la sinistra extra-parlamentare e il

⁵ Il testo dello spettacolo è corredato di una «griglia storica» sui periodi 1892 (costituzione del PSDI) - 1921 (nascita del PCd'I), e - in appendice - un intervento di Massimo Salvadori su «Fascismo, antifascismo e lotta di classe. A fianco di questo testo ne viene diffuso un secondo: *Movimento operaio 1898-1947. Documenti politici per la nascita di un lavoro teatrale*, antologia di «quei documenti politici che costituiscono la base sulla quale via via impostiamo il nostro lavoro».

generale movimento di tendenza rivoluzionaria, ed è quindi partecipe dei limiti e delle incertezze del movimento. Ciononostante lo spettacolo, rispondente all'esigenza di «conoscere da dove veniamo per sapere dove andare», ha il grosso merito di presentare, in forma teatrale, uno spaccato storico di anni decisivi per la storia del movimento operaio in Italia e su cui è vivo il dibattito, a livello di massa.

Ascoltiamo lo stesso Dario Fo, in un'intervista della primavera '71

«D. - Perché avete messo in scena Tutti uniti! Tutti insieme?»

R. - Perché girando per le Camere del Lavoro, nei saloni delle cooperative, dove la classe operaia ci invitava ai dibattiti, sempre saltava fuori questo periodo storico: gli anni dal 1911 all'avvento del fascismo. E anche molti vecchi che avevano vissuto questo periodo dimostravano nei loro interventi di non aver acquisito la coscienza del significato storico di quegli anni. Quindi necessità di una informazione anzitutto, previa una ricerca approfondita. Noi che siamo usciti dal teatro borghese per metterci al servizio della "masse" avevamo l'obbligo di sviluppare questo discorso, di sciogliere questo nodo perché è l'origine della storia di tutto il movimento operaio in Italia. Oggi poi che c'è questo rigurgito di fascismo è più che mai doveroso, capendo le origini, capire il perché del fascismo di oggi anche se le condizioni oggettive sono diverse. Oggi ci sono grandissime lotte operaie, c'è stato l'autunno caldo, ci sono le occupazioni delle fabbriche, ci saranno le lotte dell'anno venturo. Abbiamo debuttato a Varese mentre c'erano due fabbriche occupate. Sono venuti gli operai e le operaie di quelle fabbriche con striscioni di denuncia dei padroni e delle loro soperchierie.

D. - Quale metodologia avete seguito?

R. - Sul tema sono usciti diversi testi di storici importanti anche "dall'altra parte". Ci siamo messi in quindici, abbiamo letto, svolto relazioni, nello scorso agosto abbiamo tenuto un "seminario". Ci siamo resi conto che per occuparsi di questo tema in palcoscenico i testi non erano sufficienti, bisognava approfondire la documentazione. Abbiamo così cominciato a cercare altri documenti, verbali di processi a operai, dirigenti sindacali, i testi dell'accusa, della difesa, diari di donne attiviste nei partiti operai. E poi abbiamo cominciato con le interviste, a Torino, in Emilia, nella Romagna, a testimoni che avevano partecipato alla nascita del partito comunista. Siamo andati in giro a fare dei dibattiti sulla scorta del materiale che avevamo preparato. Poi abbiamo anche utilizzato un lavoro fatto da altri (Bosio e Bermani): gli interventi alle varie assemblee del partito socialista, dei sindacati (Roma, Milano, Bologna), dei congressi. Ci siamo serviti delle interviste fatte da Bermani nel 1970 in un paese del novarese (l'intero paese ha partecipato alle interviste) sulle lotte del '20-'21-'22. Abbiamo letto duecento giornali di destra, di quegli anni (il "Corriere della Sera", "La Stampa", "La Domenica del Corriere", "La lettura").

D. - La vostra opinione sulle reazioni allo spettacolo?

R. - Una premessa: l'impostazione di questo spettacolo è la denuncia del riformismo e del revisionismo come causa prima delle sconfitte del movimento, dell'affossamento di ogni lotta. Lenin ha scritto più pagine contro il revisionismo che contro gli Zar. Ci siamo preoccupati di fare uno spettacolo che non fosse didattico, freddo. Il nostro dovere era di fare il teatro. Il teatro documento, con tutto il rispetto che ho per Piscator, non arriva in profondità come quando tu riesci attraverso il mezzo teatro a tutto tondo (teatro di situazione uguale teatro popolare) a prendere il pubblico in modo che l'informazione nel momento didattico non la acquisisce come lezione ma come spettacolo. E il teatro va fatto con il minimo uso di mezzi tecnici. Prima ancora che ci fosse il dibattito sullo spettacolo noi conoscevamo lo spazio offerto alla possibilità di intervento dialettico e critico. La nostra preoccupazione di essere precisi nella documentazione, di non essere approssimativi, di avere un rigore nell'esposizione dei fatti, anche se risolti in due battute, ha fatto sì che nelle critiche che noi portiamo al revisionismo degli anni '20 e implicitamente anche all'attuale, non abbiamo mai ritrovato una documentazione dialettica confutante la nostra tesi. Ci siamo sempre trovati con della gente (compresi alcuni critici dei quotidiani di sinistra) che dice che il tal argomento è espresso in modo semplicistico senza darci la versione alternativa e documentata. E anche negli interventi che abbiamo finora ascoltato nei dibattiti seguiti allo spettacolo, non abbiamo mai avuto qualcuno che venisse a confutare il discorso di fondo. Nessun revisionista ha mai preso la parola. E erano in sala, li conosciamo. Mentre negli altri spettacoli prendevano la parola, in questo spettacolo sono fregati. E qualcuno, onestamente, in privato, ce l'è venuto a dire».⁶

E' indubbio comunque che, a livello di scrittura teatrale, la chiave del Tutti uniti... differisce da altri spettacoli - nello stesso periodo, dall'Anarchico - per una certa mancanza di spontaneità e di velocità, che sembra dovuta proprio all'architettura didattica in cui il movimento dello spettacolo deve svilupparsi; allora certi momenti di staticità, e una certa dimensione di storia raccontata, e non sempre rappresentata, sul palcoscenico. Una dimensione che si -riprenderà nuovamente, in maniera certo più pesante e a volte paralizzante nello spettacolo Ordine per DIO.000.000.000! del '72.

A fianco dell'Anarchico e di Tutti uniti..., la «Comune» ha prodotto, nella stagione '70-'71, uno «spettacolo d'intervento», Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, che è il primo di una serie di spettacoli «d'intervento» che costituiscono oggi uno dei canali di produzione del collettivo teatrale. E' un montaggio - con il criterio del «collage» - di testi sulla resistenza italiana e palestinese. Composto in pochi giorni⁷ per uscire

⁶ Su «Sipario», n. 300, maggio '71.

⁷ In collaborazione con il «Comitato Vietnam, di Milano; nel testo dello spettacolo la documentazione sulla questione palestinese. è curata appunto dal «Comitato Vietnam».

tempestivamente con uno spettacolo in sostegno alla resistenza palestinese (subito dopo il «settembre nero» del '70, il massacro scatenato dalle truppe giordane di Hussein contro il popolo palestinese, ad Amman e in altre zone della regione) si fonda essenzialmente su testimonianze recitate in diretta, sotto forma di monologhi; i testi recitati sono montati con canzoni, in una struttura apparentemente aperta, e che in realtà è sostenuta da un rigido filo conduttore: la continuità fra l'esperienza della guerra partigiana in Italia, nella sua componente di classe, e i vari movimenti di lotta armata che a livello internazionale impegnano le forze dell'imperialismo; uno spettacolo agile, veloce, da cui risultano indicazioni chiare. Le testimonianze partigiane che Dario Fo ha raccolto, un'interpretazione della lotta partigiana dal punto di vista di coloro che lottando contro i fascisti lottavano contro i padroni che li avevano armati, sono recitate da Fo e da Franca Rame nella chiave delle giullarate del Mistero Buffo. Nonostante l'assoluta assenza di ogni elemento di scena, e nonostante che gli attori recitino monologhi (unendosi coralmemente nell'esecuzione delle canzoni), la dimensione spettacolare è pienamente raggiunta al livello del montaggio. I testi, le canzoni, si susseguono in un'articolazione di scontro, di contrappunti satirici e drammatici, su un fondo di coralità epica. E' il prototipo di altri spettacoli d'intervento, costruiti in poco tempo, direttamente in situazioni di lotta, che spesso però mancheranno di questo elemento essenziale che fa di Vorrei morire... uno spettacolo estremamente efficace. Il montaggio scrupoloso, «scientifico», come ha detto Dario Fo durante il convegno alla palazzina Liberty parlando a proposito delle «messe da campo», il calcolo attento dei tempi, dei ritmi, del rapporto di tensione fra un testo recitato e una canzone, della tensione complessiva dello spettacolo, e quindi della sua efficacia, della sua capacità di «tenere avvitata la gente sulla sedia», di fare entrare lo spettatore in una situazione di conflittualità dialettica e di costringerlo a «prendere posizione».

(...)

In questo periodo, a fianco della produzione di spettacoli, va avanti il lavoro di costruzione del «circuitto culturale alternativo». Alla fine del '71 sono già un centinaio i circoli «la Comune» che in varie città si sono costituiti, su iniziativa del collettivo teatrale. I circoli nascono come momenti unitari in cui si uniscono le varie organizzazioni della sinistra extra-parlamentare della città o del paese. Il primo compito, su cui i circoli si sono costituiti, è la presentazione degli spettacoli del collettivo teatrale. Alcuni circoli si impegnano anche in altre attività, legate al lavoro di propaganda e agitazione delle organizzazioni a livello locale. Si susseguono quindi incontri, riunioni, che vedono continuamente impegnati compagni del collettivo teatrale.

Nel processo di costruzione del circuito l'elemento determinante, il «detonatore», sono gli spettacoli prodotti dalla «Comune». Nella stagione '71-

'72, Dario Fo scrive e mette in scena: Morte e resurrezione di un pupazzo, Fedayn, e Ordine per DIO.000.000.000!, mentre continuano ad essere rappresentati Mistero Buffo e Morte accidentale di un anarchico, che progressivamente diventa, per lo sviluppo a spirale della «strage di stato», Morte accidentale di un anarchico e di altri sovversivi.

Morte e resurrezione di un pupazzo è la riedizione di Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi, del '68. Viene mantenuta la chiave teatrale del «pupazzone», lo stato borghese nella sua continuità dal fascismo al dopoguerra, al regime democristiano, strumento della borghesia contro il «drago» del proletariato. Fra questo spettacolo e la sua versione originaria sono passate le lotte contrattuali del '69, l'«autunno caldo», la grande ondata di lotte operaie e studentesche che hanno duramente intaccato l'organizzazione del potere, e la stessa credibilità di massa del riformismo e dell'apparato sindacale. E' nel corso di queste lotte che si sono formati i primi embrioni di autonomia operaia nelle grandi concentrazioni operaie del nord; l'organizzazione del consenso, attraverso l'apparato scolastico, è entrata in crisi. C'è stata poi la «strage di stato», il disorientamento che ne è seguito, ma poi la ripresa delle lotte, la crescita di un grande movimento spontaneo di ribellione che si è espresso in occupazioni di case, manifestazioni dure, scontri di massa contro le «forze dell'ordine».

Morte e resurrezione di un pupazzo sa riflettere questo clima di ripresa, di attacco violento alle istituzioni. E la critica dello stato non è più «di principio», affermata a livello ideologico; nello spettacolo vivono i contenuti più avanzati delle lotte operaie, gli obbiettivi su cui l'attacco all'organizzazione capitalistica del lavoro va avanti. E' uno spettacolo mordente, duro, violento; la satira non permette respiro, c'è troppo sangue nell'Italia del '72, le manovre golpiste della borghesia si sono intensificate, il terrorismo fascista sta per svilupparsi con una cruenta senza precedenti, coperto dai «corpi separati dello stato», dalla polizia, dalla magistratura; la repressione colpisce duramente a sinistra, Valpreda è ancora in carcere, cresce il numero dei detenuti politici. Nel «capannone» di Via Colletta ogni sera si raccolgono fondi di «soccorso rosso»,⁸ per sostenere i compagni, i lavoratori, gli studenti che continuamente finiscono arrestati. Il PCI predica la pace sociale, «non prestare il fianco alle provocazioni», attacca duramente chi si pone al di fuori della «legalità repubblicana» di Restivo e di Rumor, ha avallato la manovra provocatoria della «strage di stato» attribuita dal potere alla sinistra («anarchici»), ha avallato la versione del «suicidio» di Pinelli, ha definito Valpreda «un ballerino dal passato equivoco», non perde

⁸ Questa che inizialmente è un'attività di solidarietà militante con i compagni colpiti dalla repressione, a partire dalla primavera '72 si svilupperà in organizzazione di sostegno al movimento di lotta nelle carceri, il «Soccorso Rosso Militante, con più di seimila aderenti, comitati locali, un proprio giornale («A Pugno chiuso sul fronte del carcere»), un ruolo attivo nelle campagne contro la repressione, sotto la direzione del collettivo teatrale «la Comune». Nel lavoro di Soccorso Rosso è particolarmente impegnata Franca Rame.

occasioni per attaccare la sinistra extra-parlamentare «che fa il gioco delle destre». Contemporaneamente rincorre la DC nella prospettiva di una «nuova maggioranza» di governo. Ma il «drago» è all'attacco.

Il copione dello spettacolo è stato discusso in un'assemblea d'inchiesta con la presenza dei principali nuclei operai d'avanguardia delle varie fabbriche di Milano; una seconda assemblea d'inchiesta si è tenuta alla prima prova generale.

Dal '43 al '72, la lunga marcia del «drago», contro ogni manovra del «pupazzone», contro gli stessi «domatori» riformisti, va avanti in una dimensione di corallità totale, utilizzando mezzi espressivi del teatro popolare come le maschere e i burattini che vivono in uno spettacolo interno allo spettacolo. I burattini di Stalin, Togliatti, Mao Tsetung, i guerriglieri viet-namiti che fanno sprofondare il fantoccio gigante dell'imperialismo americano, i contadini cinesi che annientano le truppe di Chiang Kai Shek... Un movimento continuamente accelerato, per contrasti e contrappunti che non fanno cadere in alcun momento la tensione nervosa con cui i quadri scenici, le situazioni, si susseguono rapidamente.

Lo spettacolo solleva polemiche vivacissime; per la prima volta si è individuato apertamente in Togliatti («ridotto a burattino, per carità!») il maggiore responsabile del revisionismo europeo; si è inoltre messa in ridicolo (ed è un momento di straordinaria efficacia) la linea dei vertici sindacali.

(...)

Lo spettacolo sarà poi oggetto di parziale autocritica all'interno della «Comune»: l'attacco esplicito a Togliatti verrà ritenuto «tatticamente sbagliato, perché si sarebbe attaccato di fatto il «livello di coscienza delle masse» per cui Togliatti avrebbe costituito un mito solidamente radicato. Tuttavia è indubbio che Morte e resurrezione di un pupazzo è un alto momento di teatro politico rivoluzionario, con un linguaggio che si risolve integralmente nel tessuto dello spettacolo, aggressivo, violento, e in cui la rottura della «quarta parete» è raggiunta pienamente. Proprio per questo, e al di là del pretesto delle «offese» a Togliatti, lo spettacolo viene attaccato con una violenza senza precedenti dalla stampa revisionista: «uno spettacolo anticomunista».

Fedayn viene scritto e messo in scena nel gennaio '72. Sottotitolo dello spettacolo: «la lotta del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni». In scena, otto «fedayn» del Fronte Popolare Democratico per la Liberazione della Palestina e Franca Rame con una funzione iniziale di «speaker» e che poi reciterà autentiche testimonianze di guerrigliere palestinesi. Motivazione dello spettacolo. «Sentiamo ancora l'impressione di sgomento con cui, nel settembre '70, Seguivamo - da spettatori impotenti - l'attacco di sterminio scatenato dal fascista Hussein, manovrato dall'imperialismo internazionale (in funzione dell'attuazione del piano Rogers);

insieme c'era la certezza che quei bombardamenti, quei massacri non avrebbero avuto altro risultato che un rafforzamento della resistenza palestinese, ma ci sfuggiva un problema fondamentale: come, su quale linea era cresciuto il movimento, fino a instaurare in Giordania una situazione di "doppio potere" (il potere della resistenza e il potere di Hussein) che poi era stata risolta dalla reazione a suo favore? Qual è il significato, oggi, della spaccatura fra una destra e una sinistra del movimento sul problema di un nuovo accordo con Hussein, che di accordi ne ha firmati sempre quando era in posizione di debolezza, pronto subito a stracciarli quando si trovava in posizione di forza? E' indubbio che la resistenza palestinese, dopo l'ultimo massacro di luglio, a Gerash e Ajlun, si trova in una posizione di "crisi". Di che genere di crisi si tratta? Crisi di che cosa, di chi? E' proprio per contribuire all'approfondimento della conoscenza di una situazione rivoluzionaria, per definire nello stesso tempo una chiara linea internazionalista nei confronti della rivoluzione palestinese, che ci è sembrato importante sviluppare - per quanto riguarda direttamente i nostri compiti - il discorso politico presente nello spettacolo che metteremo in scena nell'inverno '70, che oggi - alla luce della situazione palestinese e delle maggiori conoscenze sul problema - giudichiamo carente, legato come era ad una necessità di intervento tempestivo, in una situazione di generale disinformazione.

Si tratta di contribuire a fare chiarezza su una delle più importanti zone di scontro a livello mondiale, ricercando nella storia dell'oppressione e delle lotte del popolo palestinese (attraverso la sua cultura, le sue esperienze rivoluzionarie) il retroterra della lotta rivoluzionaria che si combatte oggi sul territorio giordano-palestinese. Da queste scelte nasce questo nuovo spettacolo, che vedrà compagni palestinesi del FPDLP e compagni italiani uniti in scena da un comune impegno di lotta».⁹

Lo spettacolo nasce sulla base di un'inchiesta condotta in Libano, in particolare nelle basi guerrigliere del sud, da alcuni compagni che mettono poi a disposizione della «Comune» il materiale raccolto, e le ipotesi di interpretazione politica del materiale,¹⁰ in aperta contraddizione con la visione dominante nella sinistra extraparlamentare a proposito della resistenza palestinese: è il periodo in cui acriticamente - con scarsa conoscenza della situazione giordano-palestinese - alcuni gruppi extraparlamentari individuano in «Al Fatah» l'avanguardia «marxista-leninista» del popolo palestinese; la situazione in realtà è assai più complessa, e pesanti sono le ipoteche della borghesia nazionale palestinese sulla direzione di «Al Fatah» che la portano a esprimere posizioni anticomuniste e di cedimento nei confronti dei governi

⁹ Dall'introduzione al testo.

¹⁰ A fianco del testo dello spettacolo viene diffuso un libro di documentazione *Dopo il luglio '71: la rivoluzione palestinese oggi*, curato dai compagni che hanno condotto l'inchiesta in Libano.

reazionari arabi, e ad attuare una tattica di repressione nei confronti della sinistra del movimento, individuata in Fedayn nel FPDLP, nel FPLP e in settori di base della stessa «Al Fatah»

Ancora una volta, per queste ragioni, uno spettacolo della «Comune» provoca dure polemiche e aspri scontri. Elementi di «Al Fatah» firmano insieme con il PCI volantini di attacco allo spettacolo, che vengono distribuiti all'ingresso dei teatri e dei cinema, un gruppo della sinistra extraparlamentare attacca sul suo giornale («Il Manifesto»), a Roma si arriva ad una vera e propria rissa provocata da elementi mandati dalle ambasciate arabe che non tollerano la critica ai regimi reazionari complici dello imperialismo internazionale.

I compagni «fedayn» sono giunti a Milano ai primi di gennaio, in seguito a una serie di incontri - in Libano - fra Franca Rame e il FPDLP. Lo spettacolo avrà il doppio compito di «conoscenza» della situazione sul territorio giordano-palestinese e di «sostegno» militante alla sinistra del movimento di resistenza sostegno politico e finanziario; l'intero incasso degli spettacoli, detratte le spese organizzative, andrà al FPDLP.

Dal momento dell'arrivo dei compagni «fedayn» a Milano, inizia la fase di scrittura del testo. Per giorni e giorni, nel «capannone» di Via Colletta, Dario Fo si fa raccontare, prende appunti, scrive testi e li discute con i compagni del FPDLP; sono testimonianze di combattenti, leggende popolari che risalgono al periodo della lotta contro i «Franchi», canzoni di lavoro, d'amore, di lotta. Nessuno dei compagni si è mai mosso su un palcoscenico, sono divertiti e stupiti del loro nuovo ruolo di «attori», alcuni si vergognano. Allora la discussione sul significato di questo spettacolo «che è importante come sparare», che è un'arma «Se vogliamo far sapere, capire, non solo ai nostri operai, ai nostri contadini, ma anche a quelli di tutta l'Europa, agli studenti, perché abbiamo preso le armi, forse glielo faremo capire meglio con una canzone, che con cento articoli di propaganda», e allora l'impegno, il superamento delle difficoltà, l'entusiasmo di costruirlo insieme questo fucile dello spettacolo. Il rischio da evitare maggiormente è che Fedayn diventi uno spettacolo rinchiuso in se stesso, in una chiave di ristretta propaganda del FPDLP, che tra l'altro ne provocherebbe una lettura «esterna», oltre una «quarta parete» non solo scenica ma anche politica.

L'altra difficoltà reale da superare è il problema della lingua. Viene risolto con la presenza attiva di Franca Rame all'interno dello spettacolo, con la funzione di sollecitare e inquadrare i racconti dei compagni, le loro canzoni. Sono inoltre impiegati accorgimenti tecnici che permettano agli spettatori di seguire integralmente lo spettacolo

Nel complesso i vari rischi vengono superati, in una dimensione corale di spettacolo che parte da lontano, dal retroterra culturale dei popoli arabi, che

giunge a porre i problemi interni della rivoluzione palestinese come sviluppo necessario di una storia che in Fedayn assume un corpo concreto, di conoscenza in divenire. La tensione che si crea impedisce che i lunghi monologhi (doppiati in play-back) in cui i fedayn raccontano le loro storie costituiscano momenti di rallentamento; anche perché come tutte le storie che raccontano esperienze contraddittorie, di scontro violento con la realtà, di violenta affermazione del proprio «essere uomini», raramente assumono la veste composta e seria del didascalismo; e i racconti dei compagni «fedayn» sono stati trascritti da Dario Fo proprio mettendone in luce i momenti di contrasto, di grottesco, di brutale tragicità, di dissacrazione del proprio ruolo di «eroe». Attorno alla chiave teatrale dei racconti «autobiografici» di otto «fedayn» attorno al cadavere di un loro compagno assassinato dai soldati di Hussein, si sviluppa l'intero spettacolo, con momenti di azione: danze, gesti di lavoro, la ricostruzione mimica della vita in carcere, la ricostruzione di momenti esaltanti della lotta dei popoli arabi) che raccolgono a livello emotivo il processo conoscitivo, e ne richiedono un progresso ulteriore. Un esempio tipico di questa integrazione totale fra coinvolgimento emotivo e riflessione conoscitiva, racconto e azione scenica, è il ricordo della lotta condotta contro gli occupanti inglesi nel '36, sotto la direzione di un prete, Kassam; sta parlando un fedayn, a proposito del fatalismo del padre, della rassegnazione di chi ha sempre subito sconfitte:

Al di là delle risse e delle polemiche spesso pretestuose, e nonostante una successiva parziale autocritica della «Comune» e del FPDLP per aver affrontato in modo troppo diretto i problemi interni al movimento di resistenza palestinese in una situazione di generale disinformazione (che poteva provocare interpretazioni settarie dello spettacolo, soprattutto nella critica alla linea di Al Fatah), Fedayn rimane a tutt'oggi uno spettacolo coerentemente internazionalista, non soltanto nei contenuti ma anche nella produzione; uno spettacolo che è stato il risultato di un rapporto non solidaristico e non paternalistico con reali protagonisti di un movimento rivoluzionario, uno spettacolo militante nel senso pieno del termine, nato da precise esigenze politiche del movimento in Italia e rispondente concretamente alle esigenze di «sostegno», a tutti i livelli, richieste da un movimento di liberazione. Non è stato cioè - e questo è un merito enorme - uno spettacolo «consolatorio», di generica solidarietà parolaia con i «poveri palestinesi» o con i «poveri cileni», all'insegna della lacrima pacifista o dello sdegno civile, magari condendo il tutto con bellicose minacce contro i boia; no, ma la chiave di discorso di Fedayn è stata molto concreta: ci serve conoscere l'esperienza della lotta armata del popolo palestinese, ci serve per la rivoluzione in Italia, nella nostra lotta contro l'imperialismo italiano, ci serve conoscere a fondo l'esperienza politica e culturale di un altro popolo in lotta, sviluppare a fondo il nostro attacco qui, che

è poi il sostegno più importante che possiamo dare alla lotta dei compagni palestinesi. Sarà questa la dimensione di un altro spettacolo internazionalista, prodotto nell'autunno del '73 subito dopo il colpo di stato fascista in Cile, Guerra di popolo in Cile. Fedayn costituisce dunque, nella produzione di Dario Fo, un notevole passo in avanti rispetto al precedente Vorrei morire..., sia dal punto di vista della ricerca che del metodo di produzione, oltre naturalmente ad avere una chiave teatrale di spettacolo che Vorrei morire... — ottimo «spettacolo d'intervento» — non si era posto come compito di ricercare, ma è indubbio, nello stesso tempo, che — per ovvie ragioni — non rappresenta, e non vuole del resto rappresentare, il modello di spettacolo internazionalista; è «un embrione» di spettacolo internazionalista, una base di partenza estremamente solida per sviluppare in questo senso altri interventi internazionalisti di pratica utilità politica e culturale.

Al termine della stagione '71- '72, dopo la presentazione (limitata al «capannone» di Via Colletta) di uno spettacolo sull'assassinio di Feltrinelli Traliccio di stato, (scritto e messo in scena da alcuni compagni del collettivo teatrale, con l'aiuto di Dario Fo),¹¹ viene ripreso, riscritto e messo in scena uno spettacolo del '69, il Telaio. Il nuovo titolo dello spettacolo è Ordine per DIO.000.000.000!; nel manifesto, disegnato come sempre dallo stesso Dario Fo, un uomo seduto a terra che tenta di difendersi dai colpi di manganello di quattro poliziotti: la repressione.

Le posizioni «entrisme» che caratterizzavano il Telaio sono state superate nella coscienza della necessaria rottura con il revisionismo, a cui non viene contrapposto «il partito rivoluzionario» come affermazione di principio ma la crescita di massa del movimento di lotta, che dal suo interno produrrà «il partito». Ma prevale tuttavia nello spettacolo il momento della critica al revisionismo del PCI, in una chiave teatrale di situazione: una famiglia di lavoratori a domicilio, iscritti di base del PCI; un figlio che, andato a lavorare in una grande fabbrica, è stato reso «cappone», impotente, dalla catena di montaggio; un «committente» che passa a ritirare il lavoro prodotto al telaio, in cambio di un salario irrisorio per i lavoratori a domicilio, e che contemporaneamente è un piccolo burocrate del PCI; una prostituta, un vagabondo che gira le case dei lavoratori a domicilio, e li sostituisce al telaio in cambio di qualche soldo; e intanto, mentre la famiglia è incatenata alla «croce» del lavoro, l'avanzare della crisi economica, la disoccupazione, le stragi di stato, e la linea politica del PCI. La situazione nella famiglia esplode in un sogno liberatorio: la ribellione, la ripresa della lotta partigiana interrotta nel '45. Ma si tratta di un sogno, e lo spettacolo si conclude con i lavoratori a domicilio che continuano a ripetere ossessivamente i gesti del lavoro, incatenati, prigionieri dello sfruttamento.

¹¹ Vi lavora, tra gli altri, il mimo Alberto Vidal.

E' uno spettacolo faticoso, assai lento, con lunghi monologhi non sempre risolti teatralmente, e rappresenta senz'altro un momento di stanchezza nell'intensa produzione del '71- '72. Le ragioni sono molte e sono determinate principalmente dalle condizioni nelle quali si svolge il lavoro della «Comune»: ritmi di lavoro massacranti, che producono tensioni di vario genere all'interno del collettivo teatrale, difficoltà nel processo di costruzione del circuito «la Comune» (la lotta costante contro posizioni settarie o strumentali portate avanti da alcuni gruppi extra-parlamentari), continue richieste - martellanti - di interventi a cui non si riesce a far fronte secondo un programma organico; la «Comune, nel periodo '70-'72 si è affermata come esperienza d'avanguardia e come motore di tutto un processo, ha sviluppato una mole incredibile di lavoro, ma non sempre alla quantità di lavoro svolto ha corrisposto un adeguato livello qualitativo. Il fatto è che il collettivo teatrale di Dario Fo, dopo la rottura con il teatro borghese, dopo la rottura con l'ARCI, si trova ora nella necessità di un altro passo in avanti: chiudere definitivamente con la logica della «compagnia teatrale di giro», che porta uno spettacolo per l'Italia, arriva in una città, lo presenta, e il giorno dopo riparte. In questa dimensione il rapporto con il movimento diventa ogni giorno più superficiale, insoddisfacente. E non basta - si ripete spesso in quel periodo - limitarsi a leggere i giornali della sinistra extra -parlamentare per avere un rapporto reale con le lotte. Dobbiamo sviluppare il collettivo teatrale in un collettivo di militanti deciso a integrarsi fino in fondo nel movimento di lotta, per imparare prima ancora di insegnare, per poter esprimere i contenuti più avanzati espressi dalle lotte. E il circuito non può essere composto di circoli che si limitano a presentare gli spettacoli del collettivo teatrale; no, i circoli devono diventare momenti di produzione e intervento, espressione della loro situazione locale, devono diventare centri di iniziativa, superare la fase dominante di «botteghini teatrali». Mentre nel collettivo teatrale comincia a svilupparsi questo dibattito di fondo (che porterà ad una dura scissione nel luglio '73), il «movimento» è apparentemente in uno stato di stagnazione. La denuncia impotente della repressione, il moltiplicarsi di funerali di compagni assassinati dalla polizia o dai fascisti, la tendenza dei gruppi della sinistra extra-parlamentare a rinchiudersi in una logica di sopravvivenza organizzativa piuttosto che affrontare con coraggio i nodi politici della situazione; ma - contemporaneamente - in maniera certo più sotterranea, si sviluppano lotte di tipo nuovo, fondate sulla partecipazione cosciente, su una tendenza di democrazia diretta, dal basso: è il risultato del lavoro di giovani operai, studenti, proletari, che durante il grande scontro del '69 hanno avviato nuove forme di lotta, nuovi principi di organizzazione, che non sempre vivono, nella pratica dei gruppi extraparlamentari.

All'altezza del giugno '72 quando esce Ordine per DIO.000.000.000!, il movimento è quindi diventato una realtà estremamente contraddittoria,

attraversata da spinte in avanti e contropinte conservative, dal nuovo e dal vecchio. Il collettivo teatrale, che dalla rottura con l'ARCI in poi ha mantenuto un rapporto esclusivamente con i gruppi (che compongono i circoli la Comune), recepisce la situazione del movimento in maniera contraddittoria. Si creerà, all'interno del collettivo, una contrapposizione (che sfocerà nella già ricordata scissione del luglio '73) fra una maggioranza per cui il movimento coinciderà strettamente con i gruppi, escludendo altre esperienze che pure all'esterno dei gruppi si vanno sviluppando, e una minoranza che identificherà il movimento nella sua globale complessità (i gruppi e tutte le altre realtà di base che si pongono su un terreno extra-istituzionale). Questa situazione di contraddittorietà interna al collettivo, con ritmi di lavoro che impediscono un dibattito di chiarificazione, si riflette inevitabilmente nella produzione: incertezza, stanchezza, cedimenti di creatività. A questo si aggiungono i continui atti di repressione, le denunce, i tentativi di isolamento politico da parte dello stato e dei revisionisti

Nel luglio '72, l'attacco più diretto, che provocherà conseguenze molto negative per la complessiva attività della «Comune»: lo sfratto dal capannone di Via Colletta. Per quasi due anni fino all'occupazione della «palazzina Liberty», la Comune resterà priva di una base stabile a Milano, con tutto quello che ne deriva dal punto di vista del rapporto con il movimento, della produzione, dell'intervento in una città che è il centro dello scontro di classe in Italia. Da un'esigenza di chiarimento sul significato del nostro lavoro nella situazione generale, nasce un seminario interno al collettivo teatrale (agosto '72) il primo momento del genere da quando è nata la Comune: cultura popolare e società industriale, mezzi di comunicazione e circuito alternativo, la cultura rivoluzionaria nell'esperienza sovietica e in quella cinese sono i temi generali affrontati da due relazioni (una è di Dario Fo); nel clima deteriorato del collettivo, il seminario rimane interrotto anche se l'unità formale del collettivo si ricomponne temporaneamente; i temi proposti al dibattito nel Seminario vengono riproposti, ai primi di settembre, all'interno di un convegno nazionale dei circoli la Comune; è in questa sede che viene anche presentato il documento «di linea» del collettivo teatrale(...). Al convegno dei circoli, il dibattito è pressoché inesistente; sono presenti quasi tutti i gruppi extra-parlamentari (presenti all'interno dei circoli), che finora non hanno ancora dedicato particolare attenzione al problema della cultura; per questa ragione sono molti i compagni che si autocriticano e si impegnano a sollevare il dibattito all'interno delle singole organizzazioni.

Nell'autunno '72, alla ripresa dell'attività teatrale, è ancora Ordine per DIO.000.000.000! ad essere presentato nei vari circoli, mentre continuano le rappresentazioni di Mistero Buffo e di Morte accidentale di un anarchico e di

altri sovversivi (*è stata aggiunta una parte sulla morte di Feltrinelli di cui sono indicati come responsabili fascisti e SID*)

Pum! Pum! Chi è? La Polizia!, che verrà presentato per la prima volta a Roma, nel dicembre '72, nella sede del circolo «la Comune».

*«Pum!Pum! Chi è? La polizia!, porta avanti il discorso iniziato nello spettacolo sulla morte del compagno Pinelli. E' uno spettacolo didattico, uno sforzo di sintesi del processo storico in corso: tre anni di storia dello "stato della strage" e del suo nemico di classe, la classe operaia e i suoi alleati che, sia pure con lotte sostanzialmente spontanee, hanno determinato la rabbiosa reazione difensiva della borghesia. Anche in questo caso l'arma di demistificazione è il grottesco: tutto lo spettacolo si svolge in un ufficio "affari riservati" del Ministero degli Interni; la "strage di stato" e i suoi sviluppi criminali vengono ricostruiti grottescamente dal punto di vista del potere, in un ufficio che nell'operazione "Piazza Fontana" ha avuto un ruolo fondamentale. Al di fuori dell'ufficio, si sviluppano le lotte che le operazioni di stato hanno il compito di frenare, dividere, ostacolare. In questa difesa dell'ordine costituito il potere ricorre a qualsiasi strumento, dall'assassinio alla corruzione. Da una parte il disfacimento dell'"ordine democratico", dall'altra la realtà positiva - all'attacco - del movimento di lotta, strategicamente vincente e tatticamente sempre più forte, verso la sua organizzazione, sotto la direzione della classe operaia».*¹² *«... Vogliamo dimostrare, con questa caterva di notizie e di informazioni, che è uno stato criminale, e che non c'è niente da fare: nei confronti di questo stato, è valida una sola indicazione cui noi crediamo, ed è quella di Lenin: bisogna abbatterlo».*¹³

Sulla scena, che è fissa per tutto lo spettacolo, pochi oggetti indicativi: due scrivanie-praticabili con ai lati scalette che permettono di salire sulle scrivanie stesse, telescriventi, telefoni, macchine da scrivere. L'azione scenica è caratterizzata da continue uscite ed entrate degli attori (funzionari dell'ufficio affari riservati) che via via leggono dispacci, come in un balletto. Al centro dell'azione scenica, un dirigente superiore (Dario Fo) che rimane in scena per l'intero spettacolo.

In una successione serrata, drammatica, passano i vari momenti, dall'esplosione della bomba di Piazza Fontana, al «suicidio» di Pinelli, alle indagini condotte dalla magistratura «a senso unico» (a sinistra), alla liquidazione dei vari testimoni inopportuni (Rolandi, Ambrosini...), alla liquidazione di Calabresi, all'assassinio di Feltrinelli, alle indagini sulle Brigate Rosse, alle contraddizioni che si sviluppano all'interno del potere democristiano sotto l'incalzare delle lotte operaie. (...)

Come spettacolo di «teatro cronaca», sulla chiave cioè di Morte accidentale di un anarchico, Pum, Pum!.. è uno spettacolo ancora più serrato, con un

¹² Dall'introduzione di Dario Fo alla terza edizione di *Pum, / Pum. Chi è? La polizia!*, Bertani, Verona 1974.

¹³ Dalla presentazione orale di Dario Fo allo spettacolo.

movimento continuamente accelerato, anche se la chiave teatrale del «dirigente superiore» offre minori possibilità di azione scenica che non la chiave del «matto» con le sue continue trasformazioni di personaggio. Sono numerose tuttavia le «gag», gli «incidenti», i momenti di sfrenata comicità, i momenti di tragica ironia come il bellissimo pezzo sulla «giustizia» e sugli ipocriti del potere, la pantomima del Tartufo, che «questi ministri DC potrebbero recitarti anche a occhi chiusi».

DIR. DONNA - La pantomina del Tartufo?

DIR. SUP. - Sì, quella di Scappino... Antonio Scappino... quel comico... no, non c'è nell'elenco dei sospetti... nel '500 questo Scappino era andato appunto in Francia e si era incontrato con Molière, si erano abbracciati perché si conoscevano, e subito Molière ha detto «mi salvi... tu mi puoi salvare, perché mi hanno censurato l'ultima commedia, il Tartufo, tutto il finale... e tu mi potresti aiutare., «ma io recito male, in francese poi...», «sì, ma tu reciti con i gesti, con la faccia, con le mani, sei un mimo straordinario... tu vieni e reciti coi gesti, qualche parola così per dare la sensazione, bofonchia pure, mastica, di' degli spropositi, non ha importanza... con le mani ti fai capire, coi gesti, con la pantomima, quella non si può censurare», «d'accordo, sì, ma cosa dovrei recitare... che dovrei dire... che personaggio è il mio..., «... quello di un servo, ti chiamerai Scappino, e servi in una delle case più ricche della Francia, e c'è un giovane, il primogenito, che entra nel mondo della politica... e tu a questo giovane insegnerai tutto il trucco, l'arte dell'ipocrisia, della tartufaggine, del gesuitismo massimo... la vera arte di un ministro della DC...

DIR. DONNA - Dottore, ce la reciti!

DIR. SUP. - Va bene... vi avverto che quella bellissima parlata si chiama grammelot... E' tutto masticato, tutto sputacchiato... l'importante non è ascoltare le parole, ma i gesti, i gesti sono importanti... Comincia, questo servo, a descrivere la parrucca che portano normalmente gli uomini del potere... non quella devi portare per diventare un vero politico... e non devi metterti certe cose troppo vistose, come certi colletti, o certi mantelli troppo vasti... no, non devi portarli... in un modo sobrio, senza apparire, devi vestirti... ecco... ore comincia con la descrizione della parrucca... *(tutte le azioni sono mimate, inizia con la descrizione mimata di una parrucca piena di riccioli, circonvolazioni gigantesche. Con un gesto improvviso la rifiuta)... (descrizione di un mantello ricchissimo, largo pieno di volute, e quindi ne esce, rifiutandolo)... pas de manteau!... (con gesti indicativi mostra come il politico si debba vestire, con i capelli raccolti dietro la nuca, un vestito semplice e dimesso, stretto con tanti bottoni che lo costringono e lo limitano perfino nei gesti. Fa il gesto del segno della croce...)* (ça suffit de se signer!... *(descrive calzamaglie molto attillate che lo limitano nei passi, fa la mossa di genuflettersi)... (ça suffit de se genoufler!... (indica come non si debba parlare vociando, e al contrario atteggia la bocca in*

toni dimessi, la voce nasale, insomma tutto il corredo del gesuita... Mima un duello, e subito lo nega. Mostra come ci si debba comportare verso i poveri, quando c'è molta gente che osserva, e al contrario come li si debba prendere a calci quando nessuno ti guarda Mima una colluttazione feroce, poi si blocca e grida)... pas de violence... directel... pour ca il y a la loi... («nessuna violenza... diretta... per questo c'è la legge»)... (Mima l'azione di sfogliare enormi codici della legge, mima t'arresto di un accusato, mima il processo per intero, con tanto di testimoni lettura di articoli, consultazioni di codici. Alla fine, quasi al termine di un'addizione dei vari articoli decreta la risultante. La condanna a morte)... mort!... pendu!... (aa morte .. impiccato...)).. (mima l'azione dell'impiccagione del condannato)... (ripete processo e condanna con un altro imputato, in forma ancora più esasperata, poi, dopo averlo impiccato, si butta in ginocchio farfugliando orazioni di orrore, piagnucola contro la crudeltà degli uomini, esalta la bontà di Dio e di Cristo in particolare... quindi spalanca la bocca nell'atto di ricevere l'ostia benedetta... un'altra ostia... un'altra ancora... pian piano il rito si trasforma in un pranzo, diventa famelico... termina l'azione in un «Gloria» di tutto il coro). * (NB)

Contro questo spettacolo di spietata denuncia dello Stato, si abbatte la repressione: il manifesto viene incriminato dal giudice Viola (lo stesso che a Milano sta conducendo l'inchiesta contro le «Brigate rosse»), da Genova parte una provocazione da parte del giudice Sossi (dichiara, senza alcun fondamento, che è in corso contro Dario Fo e Franca Rame un procedimento per l'attività «sovversiva» del Soccorso rosso nelle carceri; insinua inoltre che i due potrebbero essere implicati nell'affare delle Brigate rosse), mentre a Milano la questura usa tutto il suo potere mafioso per impedire che Pum! Pum! ... venga rappresentato. Si riesce finalmente ad affittare un cinema, in un quartiere proletario, Quarto Oggiaro.

Il rientro della «Comune» a Milano, a Quarto Oggiaro (è il quartiere su cui gravita l'Alfa Romeo, in cui il movimento di occupazione delle case ha registrato veri e propri episodi di guerra contro i fascisti mandati dalle società immobiliari) viene preparato con incontri, iniziative di propaganda, dibattiti: da una parte non si vuole calare nel quartiere dall'esterno, dall'altra si è compreso bene che il lavoro in una situazione «esplosiva» come Quarto Oggiaro incontrerà la più netta opposizione da parte delle forze di repressione.

Per stringere i rapporti fra l'intervento della Comune e il quartiere, vengono inventati nuovi strumenti di propaganda (nuovi per questo quartiere) come un giornale parlato settimanale realizzato con una macchina che gira per il quartiere «Attenzione! Qui è la radio proletaria di Quarto Oggiaro che vi parla...», e si susseguono notizie che riguardano il quartiere (il lavoro della Comune, la lotta all'Alfa Romeo, la lotta per la casa, eccetera) alternate da

* (NB) Questo quadro scenico è anche ripreso in *Mistero Buffo*.

canzoni di lotta, brani di Ciccio Busacca, testimonianze. Al di là della loro utilità pratica, in funzione dell'intervento della Comune in zona, queste iniziative sono indicative di un rapporto sempre più stretto che si vuole realizzare con le situazioni concrete, di base. Essere sempre più interni al movimento per produrre interventi sempre più interni al processo rivoluzionario. Nel corso di una riunione a Quarto Oggiaro, un compagno dell'Alfa Romeo ha detto, molto apertamente, «... la "Comune", va bene, Dario Fo, va bene... ma noi ci riconosciamo ancora troppo poco nei vostri spettacoli... vogliamo poterci riconoscere ancora di più... e allora dobbiamo lavorare insieme, non limitandoci a scambiarci un parere su un testo già scritto... il nostro rapporto deve essere continuo».

Il cinema Rossini è stato affittato per un mese con l'accordo di prorogare la scadenza dell'affitto secondo la necessità. Alla scadenza del primo mese, il proprietario (a cui sarà poi ritirata la licenza dalla questura, come rappresaglia) tenta di rompere il contratto di affitto; a questo punto il cinema viene occupato con la partecipazione di tutte le forze di base della zona. L'occupazione durerà fino a quando la «Comune» non deciderà di ripartire da Milano per portare gli spettacoli nelle altre città. In questa situazione di aperto scontro fra la Comune e il potere, nel marzo '73 (il cinema «Rossini» è ancora occupato) Franca Rame viene sequestrata, in pieno centro, da un commando fascista, a due passi da una sede della DC presidiata costantemente da agenti di polizia, e a due passi da una caserma della «Celere»; viene fatta salire, con una pistola puntata alla schiena, su un furgone, e percossa duramente per quasi un'ora. Viene quindi scaricata, sanguinante, in un parco della città. Siamo dunque arrivati alla fase dell'aggressione fisica contro la «Comune», una fase che andrà avanti e che determinerà per esempio l'arresto dello stesso Dario Fo a Sassari, nel novembre '73.

La risposta al sequestro di Franca Rame è istantanea e di massa: manifesti, iniziative antifasciste nelle scuole, una manifestazione a Milano promossa dalla «Comune» e a cui aderiscono tutte le forze progressiste e rivoluzionarie; questa manifestazione sarà boicottata dal Comune «antifascista» di Milano che rifiuterà all'ultimo momento il Palazzo dello Sport, e si terrà quindi al Cinema Rossini occupato.

Sul piano della produzione il lavoro va avanti: viene messa in scena una terza edizione di *Ci ragiono e canto*, che segna l'inizio della collaborazione di Dario Fo con Ciccio Busacca, il più popolare cantastorie siciliano, che da decine di anni presenta le sue ballate nelle piazze del sud, canta la morte dei sindacalisti assassinati dalla mafia, la tragedia dell'emigrazione... In *Ci ragiono e canto* n. 3 il discorso sulla cultura popolare viene sviluppato rispetto ai due precedenti spettacoli: «... non più soltanto il recupero dei valori culturali del popolo, passati e presenti (recupero mai inteso come operazione archeologica,

alla ricerca di realtà da catalogare in polverosi scaffali di museo libresco), non più soltanto la denuncia dello sterminio attuato dalle classi dominanti nei confronti della concezione del mondo delle classi oppresse, per privarle di ogni autonomia e imporre loro i valori dello sfruttamento violento di pochi contro la stragrande maggioranza del popolo, ma anche - e questo è secondo noi un reale passo in avanti all'interno della produzione del Collettivo Teatrale - l'indicazione dell'alternativa, non più soltanto affermata a livello ideologico (il comunismo come obbiettivo strategico) ma ormai presente nella realtà del movimento di lotta, e quindi anche nei nostri interventi che ne esprimono i contenuti. Questo passo in avanti è inoltre una verifica di un altro fatto che è fondamentale per noi, «intellettuali al servizio della classe operaia» che sempre meglio devono assolvere il loro compito: il nostro legame con il movimento di lotta e soprattutto con la classe operaia (attraverso le sue avanguardie si va precisando. E si va quindi definendo la funzione del nostro intervento come stimolo alla creatività delle masse, come contributo alla presa di coscienza rivoluzionaria, partendo dalle masse e nella enorme potenzialità delle masse ricercando i materiali da sintetizzare in spettacoli, per riproporli alle masse».¹⁴ Questa puntualizzazione di criteri di metodo, questa volontà di ribadire in modo perentorio le discriminanti di fondo su cui deve svilupparsi il lavoro della «Comune», è tutto interno allo scontro che nella primavera '73 sta ormai lacerando il collettivo teatrale; un carattere analogo è riscontrabile nel documento che in questo stesso periodo elabora il circolo «la Comune» di Milano (...). La maggioranza del collettivo si sta unendo contro la minoranza. Dario Fo, Franca Rame e altri due compagni minoritari sono accusati di burocratismo, avventurismo, e altre «deviazioni». Dario Fo viene accusato di soffocare la creatività degli altri, di essere una «grande quercia, che soffoca le piccole piantine» e impedisce loro di crescere.

Un compagno della minoranza viene espulso per «scissionismo», Franca Rame si dimette momentaneamente dal collettivo, Dario Fo è totalmente emarginato e lavora in condizioni impossibili. Il compagno «scissionista» e Franca Rame continuano l'attività autonomamente, mettendo in piedi uno spettacolo (insieme con il circolo «la Comune» di Milano), Basta con i fascisti!, e portandolo in giro per il circuito. E' uno spettacolo agile (un audiovisivo sul fascismo di ieri e di oggi, con all'interno testimonianze di partigiane, di militanti di oggi, recitate da Franca Rame), che porta avanti la parola d'ordine dell'«antifascismo militante», della «messa fuori legge del fascismo» nelle fabbriche, nelle piazze, nelle scuole. Contemporaneamente la maggioranza stringe stretti rapporti con un gruppo extra-parlamentare (la già ricordata «Avanguardia Operaia»). Il collettivo teatrale attraversa una grave crisi. Risultato è la scissione del luglio '73, nel corso di un convegno nazionale dei

¹⁴ Dall'introduzione al testo di *Ci ragiono e canto* n°3, Bertani, Verona, 1973.

circoli la Comune a Milano. Due concezioni del lavoro culturale, due concezioni del «movimento», due concezioni dei compiti del collettivo teatrale, due concezioni della costruzione del circuito alternativo. La scissione è violenta, e provoca uno strascico di conseguenze spesso pesanti; articoli calunniosi compaiono sul giornale di Avanguardia Operaia, la stampa borghese registra con soddisfazione la crisi del «gruppo di Dario Fo», molti circoli rimangono disorientati, altri perdono il carattere originario di momenti unitari e diventano l'espressione di un determinato gruppo politico. E' un momento di reale crisi per Dario Fo. Stanchezza, amarezza, la fatica accumulata di anni e anni di scontri, rotture spesso violente sullo stesso terreno della sinistra extra-parlamentare. Dalla scissione è uscito assolutamente minoritario, coperto di insulti, proprio mentre va avanti nei suoi confronti un'operazione di accerchiamento e isolamento da parte del potere (processi a ripetizione, l'inchiesta di Sossi, lettere provocatorie - false - fatte girare nelle carceri a nome di Franca Rame... La condanna a pagare 26 milioni alla RAI-TV come risarcimento per l'interruzione delle trasmissioni di «Canzonissima» nel '62): sono pericolosi «estremisti» attorno ai quali fare terra bruciata. In seguito alla scissione, la maggioranza ha mantenuto il nome di «Collettivo teatrale la "Comune"» e soprattutto la totalità del materiale (strutture teatrali, costumi, apparati elettrici) conquistato in anni e anni di lavoro autonomo, senza sovvenzioni statali, nonché il ricavato di una sottoscrizione popolare (4 milioni e mezzo) per un capannone alla Comune di Dario Fo». Ma alla stanchezza (certo motivata) subentra presto, ancora una volta, la coscienza del «significato del nostro lavoro», e soprattutto la coscienza che «il nostro rapporto fondamentale è con il movimento di massa», con i 30.000 soci del circolo di Milano, con i 700.000 che nell'arco di un anno seguono gli spettacoli della «Comune». E la coscienza che «prima o poi il giusto si afferma sull'errato», se c'è un corretto rapporto di massa nel lavoro che fai. «In tutti questi anni il nostro lavoro è diventato un'esigenza del movimento, dobbiamo andare avanti in qualunque condizione».

Durante tutta l'estate del '73 si susseguono «spettacoli d'intervento» realizzati in maniera spesso precaria, in collaborazione con compagni mai conosciuti, durante la «marcia antimilitarista» che tocca decine di caserme nel Veneto, organizzata dal partito radicale e da Lotta Continua, ai processi di Pescara (contro 50 detenuti «comuni»), di Porto Marghera (gli scontri del '69 fra operai e polizia), a manifestazioni antifasciste come a Pavia; durante la preparazione di quest'ultimo intervento Dario Fo ascolta e riscrive la testimonianza di una vecchia compagna partigiana, tuttora attiva nella lotta contro i «neri», Mamma Togni, un esempio di produzione a partire da una testimonianza diretta. Questo testo, che sarà poi ripreso in Guerra di popolo in

Cile, abbiamo potuto ascoltarlo nel corso dello «spettacolo d'intervento» del 21 giugno a Brescia.

Durante l'intera estate Dario Fo, contrariamente agli altri anni, non lavora alla scrittura di un nuovo testo, da montare poi alla ripresa di settembre. E' un periodo di riflessione, dominato dal ricordo della scissione. Si tratta di ricostruire il collettivo teatrale, su un programma e con uno stile di lavoro che faccia fare alla «Comune» un reale salto di qualità, in un clima di completa militanza, superando le arretratezze tipiche di una «compagnia teatrale in trasformazione»: il dilettantismo, il rifiuto di responsabilità, lo spirito di delega, la giustificazione di un proprio errore con gli errori di altri, il liberalismo, la dimensione dell'«attore» che esaurisce la propria funzione nella recitazione sul palcoscenico... Ma anche altre arretratezze: l'attivismo «alla giornata», il democraticismo falsamente antiautoritario, la tendenza ad accantonare contraddizioni interne, a rinviarne la soluzione e quindi a favorirne la trasformazione in contraddizioni antagoniste, che rendono altamente conflittuale - spesso su cose secondarie - il clima all'interno di un collettivo che lavora a tempo pieno, i cui membri vivono materialmente di questo lavoro. La scissione cioè, a fianco di conseguenze altamente negative (la crisi parziale del circuito, la perdita di milioni e milioni di materiale), ha la funzione positiva di porre Dario Fo e gli altri compagni nell'ottica di individuare le cause originarie della crisi del collettivo, per colpirle alla radice, ed essere quindi in grado di compiere un decisivo passo in avanti, sollecitato, richiesto, dal «movimento». Ricordiamo quello che ha detto un compagno di Quarto Oggiaro, nel corso di una riunione, a proposito di una maggiore integrazione della «Comune» nel movimento. Ed è su questa esigenza, in definitiva, che è avvenuta la stessa scissione; dove la maggioranza rivendicava un pacifico rapporto organizzativo con i gruppi extra-parlamentari nazionali («la politica la fanno loro, noi facciamo il teatro»), e Dario Fo individuava nel movimento una realtà assai più vasta al di là degli «uffici politici» dei gruppi, e tutta da conoscere, per poi esprimerne i contenuti più avanzati. Entrare quindi «in una chiave di militanza», partecipare delle situazioni per poterle conoscere e quindi esprimere.

Nel settembre '73, Dario Fo, Franca Rame e gli altri compagni, decidono di riprendere l'attività sul circuito con uno spettacolo; si pensa di mettere in scena uno spettacolo sulle carceri, il copione è già stato scritto nell'autunno '72. E il settimo giorno Dio creò le carceri... ma si tratta di riscriverlo, al passo con lo sviluppo delle lotte dei detenuti, il materiale su cui lavorare sono le centinaia di lettere che i compagni detenuti («politici» e «comuni») scrivono al «soccorso rosso». Denunce, testimonianze... E i racconti dei compagni usciti di carcere, le informazioni che portano.

Ma, nella notte fra il 10 e l'11 settembre, scatta il colpo di stato in Cile; il governo di «Unidad Popular» costantemente indicato dal PCI come esempio di «passaggio pacifico al socialismo» crolla tragicamente sotto i colpi della reazione interna, armata dalla CIA. E' la riprova drammatica dell'avventurismo (questo sì!) di chi affronta disarmato un confronto che la borghesia porrà sempre e soltanto sul terreno militare, di chi richiama al rispetto delle «regole democratiche» una classe che ha tutto da perdere e che fonda il proprio potere sulla violenza reazionaria, sulle provocazioni, su inganni demagogici, sui giochi parlamentari.

L'assassinio di Allende, i bombardamenti delle fabbriche nei «cordones» industriali, le migliaia di prigionieri rinchiusi nello stadio di Santiago, le decimazioni, le urla dei torturati, le mani mozzate di Victor Jara, la caccia all'uomo.. e le dichiarazioni ciniche della DC cilena. «Gliel'avevamo detto ad Allende, che a tirare troppo la corda...», la stessa DC (cilena) che ha organizzato il golpe e che oggi, di fronte alla ripresa della lotta armata in Cile, in una situazione di crescenti difficoltà politiche ed economiche, tenta di darsi un volto antifascista mandando avanti qualche politicante della sua ala «sinistra».

In tutta Italia si apre un periodo di mobilitazione contro il massacro in Cile, contro la DC cilena sorella della DC italiana, contro l'imperialismo italiano che ha accentuato le difficoltà economiche del governo di «Unidad Popular».

Dario Fo e gli altri compagni valutano che, in una situazione del genere, è prioritario intervenire con uno spettacolo che favorisca la mobilitazione ed eserciti un ruolo attivo di stimolo al dibattito che la tragica esperienza cilena comporta.

Si dirà, nel marzo '74, in un bilancio politico-economico di Guerra di popolo in Cile pubblicato su «Lotta Continua» e sul «il manifesto»: «Quanto sta accadendo in Cile ci riguarda direttamente. E' la tragica soluzione di un "doppio potere" gestito in posizioni difensive dalla sinistra parlamentare, è la conferma dell'avventurismo dei dirigenti riformisti, della natura fascista della Democrazia Cnstiana, nemico principale tanto in Cile che in Italia. Per questo abbiamo fatto uno spettacolo che partiva dall'esperienza cilena e approdava alla denuncia delle manovre golpiste della DC italiana, con cui nessun "compromesso storico" è possibile, con cui è necessario soltanto un rapporto di lotta, contando fno in fondo sulla forza e sulla volontà di lotta delle masse popolari, forza che consiste nell'autonomia dalla borghesia e dal revisionismo, e volontà di lotta contro una società in putrefazione, per una società in cui sia la classe operaia, che produce tutto, a dirigere tutto nell'interesse della maggioranza. Quanto stava accadendo in Cile - questa era la conclusione dello spettacolo - doveva significare per noi, in Italia, "... accrescere il nostro impegno di lotta in ogni settore di lavoro... più vigilianti e preparati.. preparati a

reagire.. a lottare... Non certo preparati ad organizzare comitati allargati con le forze sane della nazione ... cioè con la DC e banda! Gli spettacoli hanno così rappresentato, ovunque, dei momenti di solidarietà attiva con il popolo cileno, contro i comuni nemici, acquisendo l'esperienza della sua avanzata e della sua sconfitta momentanea. Il Cile è qui, avrebbe potuto essere un altro titolo. dello spettacolo».

La chiave iniziale dello spettacolo: in scena una donna, (Franca Rame) seduta dietro una batteria, porta un cappello con la veletta, è imbellettata come una puttana, le mani sporche di sangue: inizia un monologo, è angosciata dalla presenza dei cadaveri, supplica che cessi il massacro, imita la voce stentorea di Paolo VI («Fratelli cileni io sto pregando per voi, per tutti voi... per quelli che muoiono macellati e per quelli che macellano! Gli ufficiali, soprattutto, per loro, che maggiormente abbisognano della parola di Cristo e della sua luce»), scandisce ogni momento del suo monologo con colpi di batteria che diventano poco a poco i colpi sordi delle fucilazioni, se la prende con Allende («a quel presidente demagogo populista... io glielo avevo detto... Piano, piano, con certe riforme»), esalta la restaurazione dell'ordine», progressivamente ai colpi di batteria delle fucilazioni si aggiungono fuori scena, sempre più forti, altri colpi. E' la resistenza armata che riprende, superato lo sbandamento; allora la donna - la DC cilena - cambia cavalli, si appella alla resistenza per creare insieme un fronte antifascista, ma - abbandonata anche dagli amici, anche dal Papa, perché sputtanata - morirà, colpita al cuore, impreca contro la DC italiana («Sei una gran puttana!») che, anche lei, l'ha abbandonata nelle mani dei «rossi».

Nella prima stesura la chiave teatrale è caratteristica quindi di uno spettacolo «a tutto tondo», forse sviluppabile in spettacolo «di ridottissimo collettivo (forze limitate, la difficoltà di inserire Cicciu Busacca e gli altri compagni in fretta con l'intervento), la chiave iniziale viene abbandonata, e lo spettacolo montato secondo il criterio del collage: testimonianze (l'ultima trasmissione di Radio MIR, Mamma Togni...), canzoni (cilene e italiane...), brani recitati (il pezzo sulla DC cilena, le storie di Cicciu Busacca, pezzi di una comicità irresistibile mimati da Dario Fo). In questo suo carattere di spettacolo d'intervento in cui la tensione viene costruita attraverso il montaggio delle varie componenti del collage Guerra di popolo in Cile si ricollega a Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, del '70; ma c'è un altro fattore di tensione, che fa di Guerra di popolo in Cile uno spettacolo esplosivo: un «incidente», che viene costruito a partire dalla prima metà del primo tempo, che cresce per tutto lo spettacolo e si realizza sul finale, provocando un livello di partecipazione collettiva del pubblico, che ha determinato polemiche, anche a sinistra, e lo stesso intervento repressivo della polizia a Sassari, l'arresto di Dario Fo. Ascoltiamo la testimonianza di una giornalista che scriveva subito dopo l'episodio di Sassari. «Il primo segnale è

una voce dall'accento meridionale che esce improvvisamente dal microfono a pile che Dario Fo porta appeso al collo. "Pronto, pronto, qui Drago, Drago ordina alla pattuglia di spostarsi a nord". Interrotto nel bel mezzo di un monologo su Augusto Pinochet, l'attore strabuzza gli occhi, tenta una battuta di spiegazione ("Sempre vicini a noi, questi poliziotti. Riescono perfino ad arrivare nei nostri microfoni con le loro radio") e prosegue a recitare come se niente fosse.

Ma di lì a poco le interferenze riprendono. Si sentono ordini concitati, frasi in codice. "I telefoni non funzionano", grida improvvisamente un ragazzo dentro un megafono. "Anche la radio è muta", afferma una voce dalla platea. "Su, su, non è niente compagni. Manteniamo la calma", esorta dal palcoscenico Fo, che però recita le sue battute con voce sempre più stentata.

Uno spettatore a cui sembra siano saltati i nervi comincia un lungo monologo. "Ma qui non siamo mica in Grecia o in Cile. Qui c'è il partito comunista, ci sono i sindacati, il colpo di Stato è impossibile". Il nervosismo comincia a correre fra il pubblico... Entra improvvisamente un commissario, salta sul palco: "Lo spettacolo è interrotto, le persone che adesso chiamerò dovranno seguirmi in Questura", e comincia a scandire i nomi dei rappresentanti più noti dell'ultrasinistra presenti in sala. La tensione è al massimo, molti cominciano a mormorare "Colpo di Stato". Qualcuno intona l'Internazionale e subito tutti sono in piedi, col pugno chiuso, a cantare a squarciagola quella che credono sia la loro ultima espressione di libertà".¹⁵ A questo punto il commissario, un altro agente, e i compagni che dal pubblico avevano stimolato lo svilupparsi dell'«incidente», salgono sul palcoscenico e salutano con il pugno chiuso, intonando anche loro l'Internazionale. «Il pubblico rimane attonito per un attimo, quindi si rende conto d'essere stato giocato. Varie e sempre imprevedibili sono le reazioni. Di qui parte sempre accesissimo il dibattito». ¹⁶ Ascoltiamo ancora dall'articolo di Chiara Valentini, a proposito delle reazioni del pubblico» al finto golpe. «... a Torino un ragazzo si è mangiato 10 pagine della sua agenda, fitte di indirizzi che giudicava compromettenti. A Merano uno studente ha tentato di buttarsi da una finestra, rompendo anche un vetro. A Nuoro, addirittura, dove erano arrivati due pullman di pastori da Orgosolo, c'è stato chi, alla vista del finto commissario, ha fatto lampeggiare le lame dei coltelli con cui si taglia il formaggio». Il «coinvolgimento del pubblico» è totale ovunque. Altri episodi. a Bologna, alla dichiarazione del finto commissario che «nessuno può uscire... tranne gli iscritti ai partiti della sinistra parlamentare...» un funzionario di un partito di sinistra, con moglie e figlio, va a mostrargli la sua tessera di partito, chiedendo di uscire; a Salerno il finto commissario scansa di misura una coltellata; a Rimini

¹⁵ Dall'articolo Pum! Pum! 11 questore, di Chiara Valentini «Panorama», 22 novembre '73.

¹⁶ Dal testo dello spettacolo: è la conclusione dell'ultima nota di regia

la madre di un compagno chiamato al palco dal commissario per seguirlo «in Questura» si fa sotto il palco, gli si scaglia addosso, trattenuta a fatica da Franca Rame che inutilmente tenta di dirle che fa parte dello spettacolo»; ovunque i «tutori dell'ordine» sono accolti con un odio di massa talmente denso che si potrebbe tagliarlo col coltello; fischi, insulti, pugni alzati. Perché l'«incidente» è concretamente reale, possibile. Nelle reazioni del pubblico si manifestano sempre le due componenti della coscienza che una situazione del genere è possibile, ma nello stesso tempo la ribellione, la volontà d'attacco contro «questi fascisti di merda».

Il discorso sul Cile si salda così - senza mediazioni - con la situazione in Italia, con una violenza di coinvolgimento del pubblico che mai, nella produzione teatrale di Dario Fo, è stata così diretta, di scontro. Coinvolgimento emozionale e basta, che si esaurisce in se stesso? No, è un uso dialettico del coinvolgimento, che pone lo spettatore in una situazione emotiva orientata dai contenuti conoscitivi dello spettacolo, di fronte al finto commissario che legge una lista di compagni da portare in Questura, ripassa davanti agli occhi, concretamente, lì, quanto si è saputo sul Cile, i prigionieri nello stadio di Santiago, le manovre golpiste della DC italiana, la strage di stato, Pinelli, gli attentati fascisti... Ed è questo rapporto fra tensione emotiva e tensione razionale che produce attenzione, partecipazione spontanea, nei dibattiti che seguono - ovunque accesi - a Guerra di popolo in Cile, e trasformano le rappresentazioni in vere e proprie manifestazioni politiche.

Per questo la polizia attacca a Sassari, pensando di attaccare su un terreno favorevole, nella «colonia» Sardegna occupata militarmente dalle forze di repressione. A Sassari, come altrove, è stato affittato un cinema, per la legge italiana un locale pubblico che viene affittato da un circolo privato (il circolo «la Comune» di Sassari, in questo caso) diventa privato per la durata dell'affitto. In un locale privato, la polizia non ha diritto di ingresso, e viene così conquistata la «libertà di parola» in uno spazio gestito autonomamente. E' questa la ragione principale per cui i circoli «la Comune» sono - da un punto di vista legale - circoli «privati». A Sassari la Questura, ponendosi al di fuori della stessa legge borghese, non riconosce la privatità del locale affittato, e fa entrare di forza - durante la rappresentazione di Guerra di popolo in Cile - una cinquantina di carabinieri. Lo spettacolo viene sospeso, si trasforma in assemblea contro la presenza della polizia. Il giorno successivo - dovrebbe essere rappresentato Mistero buffo - la polizia arriva in forze prima ancora dell'inizio dello spettacolo. Dario Fo e altri compagni della Comune, si oppongono all'ingresso dei poliziotti, spiegano ancora una volta le ragioni per cui la polizia non ha alcun diritto di entrare nel locale. Un funzionario indica Dario Fo: «Arrestatelo». I compagni si afferrano per le braccia e fanno resistenza passiva. Trascinati via con violenza, vengono portati in Questura. A

Dario Fo vengono chiuse le manette attorno ai polsi, e viene portato in carcere; gli altri vengono denunciati a piede libero per resistenza e violenza a pubblico ufficiale».

Si sviluppa immediatamente una mobilitazione senza precedenti a Sassari: una assemblea istantanea alla Casa dello Studente, la costituzione di un comitato per la scarcerazione immediata di Dario Fo (e l'allontanamento da Sassari del questore «fascista»), un corteo notturno di duemila persone che costringe la polizia ad arretrare per tre volte consecutive e che si conclude nella piazza centrale della città. Viene proclamato lo sciopero generale delle scuole e di alcune categorie di lavoratori per la mattina successiva. Anche il PCI e i vertici sindacali partecipano alla mobilitazione partita su iniziativa dei compagni della «Comune» e delle organizzazioni extra-parlamentari di Sassari. La mattina successiva, mentre sui quotidiani di tutta l'Italia la notizia dell'arresto di Dario Fo provoca scalpore e soprattutto mobilitazioni di risposta, dall'università di Sassari parte un corteo di migliaia di studenti, lavoratori, donne; dai marciapiedi scende continuamente gente che si aggiunge al corteo che è diretto al carcere. La polizia sta a distanza. Il corteo si ferma sotto le mura del carcere, dall'interno i detenuti cantano Bandiera Rossa, lanciano slogan. Sotto il carcere per cinque ore, il corteo rimane compatto, deciso a non sciogliersi finché Dario Fo non viene liberato». Per mantenere la compattezza della manifestazione, viene improvvisato uno spettacolo; in piedi sul tetto di una 500, Franca Rame recita testimonianze di lotta, si alternano brevi comizi, canzoni popolari sarde, canzoni della «Comune».

Alle 13 Dario Fo esce dal carcere. In tutto è rimasto dentro 19 ore, e appena arrivato in carcere ha trovato la solidarietà dei detenuti, che all'uscita gli hanno affidato un messaggio sottoscritto da sessanta firme: «Aiutateci a lottare».

L'arresto di Dario Fo si è quindi subito trasformato in una vittoria della mobilitazione popolare, a Sassari e a livello nazionale, che costituisce nello stesso tempo una verifica dell'appoggio di massa a Dario Fo, non perché -come sostiene la stampa borghese - fenomeno di divismo, ma perché nella lotta di Dario Fo, nei contenuti che porta avanti, si riconoscono centinaia di migliaia di lavoratori e studenti.

La stanchezza del periodo della scissione è ormai già lontana. L'unico problema è quello di «organizzarci», sviluppare il circuito perché sia composto veramente di circoli culturali rivoluzionari e non di semplici «botteghini teatrali», sviluppare i momenti di contatto con altre forze che agiscono a livello culturale, trovare un capannone stabile a Milano, «la nostra base».

Questi sono i contenuti che la Comune» porta in Francia, nel gennaio '74, con la rappresentazione di Mistero buffo a Parigi e a Besancon. L'esperienza della Comune, attraverso i dibattiti, nelle assemblee che vengono organizzate in

varie sedi universitarie, viene recepita come esperienza importante e piena di indicazioni per la stessa situazione francese. Si apre un processo di costruzione di un circuito culturale alternativo su criteri analoghi a quelli proposti dalla «Comune».

*Al rientro in Italia, nel febbraio '74, inizia il lavoro di ricerca di un capannone, base indispensabile per un rilancio dell'attività a Milano e a livello nazionale, elemento indispensabile per mettere radici profonde nel movimento di lotta a Milano, cioè - lo ripetiamo ancora una volta - in una città che è il centro dello scontro di classe in Italia. E comincia la lotta per l'appropriazione della «Palazzina liberty» . ***

^{** NB} La "storia" della occupazione della Palazzina Liberty è riportata nello stesso testo di Binni alle pp. 177-190. L'attività autonoma di Dario Fo. continuerà in questo luogo per parecchi anni, in pratica fino allo scioglimento (nella pratica) de La Comune.

Farce and Satire*

Il Comico, scavando nella tradizione popolare, ne assimila maniere e tecniche che diventano sue, sia quando scrive per il teatro che quando agisce sulla scena. Quando scrivevo le farse, per esempio, mi ero reso conto concretamente che non c'è vero teatro che non sia teatro di situazione. Ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi di azione. Il dialogo è solo uno degli strumenti per esprimere questi sviluppi.... Il teatro che vuole basarsi su di un dialogo autonomo dallo sviluppo di un'azione, che non è espressivo di un'azione potenziale, non è teatro, è letteratura. (*Dario Fo parla di Dario Fo*, Lerici: Cosenza, 1977, pp. 21-2)

[The comic artist, drawing his inspiration from the tradition of popular theatre, takes over its habits and techniques which he then makes his own, whether he writes for the theatre or appears on the stage. When I was writing my farces, for instance, I realized very clearly that there was no real theatre that wasn't a theatre of situation. Every theatrical action is born from a stage situation capable of giving rise to new twists of plot. The dialogue is just one of the means of explaining these complications.... The theatre that wants to base itself on dialogue that is independent of the development of plot, that doesn't give scope for further action, isn't theatre, it's literature.]

The most powerful political weapon in Fo's theatrical armoury is farce. In the introduction to the Italian edition of *Non si paga, non si paga!* (*Can't Pay? Won't Pay!*) he argues that his theatrical collective, La Comune, has made a kind of prophecy- nothing magical, he adds, but a careful application of logic which through inquiry and analysis tests belief and puts Marxist ideology into practice. Referring to Gramsci he asks, 'But is it possible to create a farce using this "philosophy of praxis"?', and citing Mao, who argued that it is necessary always to doubt in order not merely to destroy but also to build, he concludes,

We too are convinced that in laughter, in the grotesque humour of satire resides the maximum expression of doubt, the most valid agent of reason. That's why as means and instrument of our work as theatre practitioners in the service of the class struggle we have chosen farce which is the theatrical form invented by the people to cut through the putrefying body monopolised by the establishment with savage unsparing force. That putrefying body which is bourgeois culture. (*Non si paga*, 1974, pp. 3-4)

* Estratto da Hirst David L., *Dario Fo and Franca Rame*, MacMillan, London, 1989, pp. 37-72

Farce, according to Fo, is an ancient dramatic form, traceable to the Greeks and much used in classical Rome, as well as by the entertainers of the Middle Ages. It represents a precise application of logic and at the same time leaves room for improvisation; and it is particularly in this context that we can appreciate the full meaning of the term 'improvisation' for Fo. Improvisation does not imply an undisciplined ad-libbing, a following of whatever whim or inclination the actor is drawn to. Rather - like the jazz musician - the performer is required to know his material so well that he is able to mould and adapt it to changes of circumstance, thereby extending its basic potential in new variations, never obscuring or ignoring the central theme. It is precisely because British adapters, directors and actors have not understood this fundamental concept that his plays have been travestied in Britain, their careful structure - representing an extension of political theory into theatrical practice - ignored.

We therefore face a curious problem in examining the three farces - *Accidental Death of an Anarchist*, *Can't Pay? Won't Pay!* and *Trumpets and Raspberries* - which have been and continue to be the most frequently performed of Fo's dramas in Europe and America. It is the problem of how to discuss the *text*. In the case, notably, of the British versions of both *Can't Pay? Won't Pay!* and *Accidental Death of an Anarchist* what an audience sees on stage is often a very far cry from what Fo (at any stage in the work's genesis) actually wrote. This is not necessarily in itself a bad thing - there are aspects of the British adaptation of *Accidental Death of an Anarchist* which in their wit and vibrant theatricality match anything in Fo - but it makes the critic's task a difficult one. Either he discusses the originals (thereby forcing his readers who do not speak Italian to take what he says on trust) or he discusses those adaptations with which his readers are familiar (and which quite often depart radically from what Fo wrote). We are dealing here, moreover, with a living artist whose work is of vital interest outside Italy. If he were merely a phenomenon of his own country, a difficult asset to export - as, it could be argued, is more the case with Eduardo de Filippo - he would be far less interesting and possess little more than curiosity value for non-Italians. It would be misleading to argue that Fo's dramas have a universal appeal, though the skill of his meticulously contrived plots is appreciable and appealing in a variety of contexts. The theatrical mechanism in each case, however, is related very specifically to a political issue, grounded in a precise historical context and designed to function as a device for opening up discussion through analysis and questioning of fact. There has all too often been a tendency to seize on the skilful dramatic form, set it in motion and assume it will function as a satiric agent for provoking debate in a very different context. But, unless the balance between fact and fiction, between seriousness and farce, between tragedy and comedy, is respected

and maintained, there is a real danger of losing the essential meaning and thereby falling into a form of safe, comforting political celebration.

Fo's farces are not safe. He does not see the aim of his theatre as one of liberating his audience through the purgative force of comedy. It could be argued that the function of comedy is to 'purge with delight the melancholy of the audience' (to borrow a phrase from Guarini). Fo would be more in agreement with Umberto Eco, however, who in his brilliant reconstruction of Aristotle's theory in *The Name of the Rose* sees, by contrast, the dangerous potential of laughter as a destroyer of accepted faith. It is precisely because Fo - like Edward Bond - does not accept traditional values (either of the establishment or of established Marxist theory) but rather is concerned to put speculation and theory to the test that he lives out in the theatre Gramsci's~ fundamental approach to discovering a valid - because practical - Marxism. His dramas, and particularly his farces, are an equivalent of Bond's extension of epic theatre into an area where the play is capable of 'dramatising the analysis.

It will, therefore, be the aim of this chapter to examine those features of *Accidental Death of an Anarchist*, *Can't Pay? Won't Pay!* and *Trumpets and Raspberries* which are common to the original dramas and their British adaptations. We shall see how the mechanisms of farce work not only to provoke laughter but also as instruments for opening up political issues. (...).

'Accidental Death of an Anarchist'

This farce, first performed in December 1970, was grounded in very specific, disturbing political reality. A year previously, on 12 December 1969, a bomb exploded in the Agricultural Bank in Piazza Fontana in Milan, killing sixteen people and injuring a hundred. This was one of the many bomb outrages which marked the volatile political situation in Italy in the late sixties and the seventies. They were to reach their bloody climax in the tragedy at Bologna station in 1980, and we gain some idea of the climate of tension from the fact - it is no exaggeration as quoted in the play - that within the twelve months prior to the creation of *Anarchist* there had been 173 bomb attacks in Italy. So serious was the situation that in the late seventies the head of the Italian police force, General Alberto dalla Chiesa, developed a tactic of granting immunity or reduced sentences to terrorists who were prepared to confess and thus incriminate their colleagues. Some indication of the scope of the problem may also be gleaned from the way in which the Italian language - so skilful in recycling its vocabulary- came up with a whole series of terms for such terrorists, according to their relative willingness to co-operate; for example, the *pentito* was prepared to co-operate unreservedly with the police, the *dissociato* admitted his error

but refused to 'grass', and the *irriducibile* refused to budge in his convictions. The situation was very different from that of the IRA in Britain, where the ethical and political implications of terrorism are much more clear-cut. Italy has suffered from a complex double strain of terrorism, the so-called *trama nera* and *trama rossa*, representative of the right wing and left wing respectively, with fascist ideology opposing that of the Red Brigades. Indeed, 'ideology' is a term much more appropriately applied to terrorism in Italy than to its counterpart in Britain. Because of the difficulty of apportioning blame (or 'responsibility', as the IRA prefers to call it) two theories of terrorism were developed in the late seventies: that of the *opposti estremismi* - two extremist factions fighting for power in the country; and that of the *grande vecchio* - the international puppeteer manipulating all the agents involved in order to gain control.

After the bombing in the Milan bank, a young anarchist, Giuseppe Pinelli, was arrested, along with a ballet dancer, Pietro Valpreda. Valpreda remained in prison for ten years (publishing, not unlike Gramsci before him, his prison diaries). Pinelli was less fortunate: he was killed when his body flew out of the fourth floor of the police headquarters where he was being interrogated. When the trial of the accused anarchists finally came to an end - ten years later, at Catanzaro - three fascists were condemned as perpetrators of the bombing. Fo was not the only person who mistrusted the charges against Pinelli and Valpreda in 1969. The extra-parliamentary left-wing newspaper *Lotta continua* accused the inspector in charge, Calabrese, of causing Pinelli's death, and he in turn instigated a lawsuit against the paper. It was whilst the case against *Lotta continua* was being tried in Milan that Fo decided to mount his play. Each performance incorporated the latest court findings, whilst Fo and his collective were further assisted by lawyers and journalists who provided them with photocopies of unpublished evidence and documents relating to the judicial inquiry into the case. A similar situation was exploited in Britain when the Royal Shakespeare Company in 1970 dramatised the day-to-day court proceedings in the Oz trial. But there is a world of difference between the British preoccupation with the matter of censorship and Fo's involvement with a far more complex and dangerous political issue.

The extent of this involvement and the consequent force and seriousness of the play are seen in the note Fo wrote for the British edition of the play:

Our intervention, as the 'La Comune' collective, was therefore, above all, an exercise in counter-information. Using authentic documents- and complete transcripts of the investigations carried out by the various judges as well as police reports - we turned the logic and truth of the facts on [their] head. But the great and provocative impact of this play was determined by its theatrical

form: rooted in tragedy, the play became farce - the farce of power. The public who came to the theatre progressive students, workers, but also large numbers of the lower middle class - was overwhelmed by the grotesque and apparently mad way in which the play worked. They split their sides laughing at the effects produced by the comical and at the same time satirical situations. But as the performance went on, they gradually came to see that they were laughing the whole time at real events, events which were criminal and obscene in their brutality: crimes of the state. (Introduction to *Accidental Death of an Anarchist*, 1980, p. iii)

Fo goes on to stress that the way in which this mixture of seriousness and farce caused the grins on the audience's face to freeze and turn 'into a kind of *grand guignol* scream which had nothing liberating about it'. We are reminded of the technique of another highly subversive dramatist, Christopher Marlowe, and notably of his play *The Jew of Malta*, which T. S. Eliot famously and aptly described with the phrase 'savage farce'.

In *Anarchist*, Fo invents a central character, the Maniac, in whose apparent madness there is throughout a sound method. It is the Maniac's seemingly insane logic which is instrumental in unmasking the criminal folly of the police in their attempts to cover up their actions. The Maniac's persistent ridiculing of the police's shaky case through forcing them - in his disguise as the investigating magistrate - to re-enact the events and then subsequently to contradict themselves in explaining the anarchist's 'suicidal' action is a clever dramatic device whereby Fo can dismantle the whole tissue of half-truths and non sequiturs by which the authorities, through careful manipulation of the media, managed to convince the public that the Milan bombing had been a planned action by left-wing extremists.

The Maniac reveals his lunatic logic in action from the start, one which is designed to make the police look fools. When they accuse him of deliberately misrepresenting himself through the information on his visiting cards he has an answer ready:

Look . . . a minute . . . the punctuation changes the whole emphasis of the sentence. After the comma, the reader - your good self - takes a short mental breath thus changing the intentionality. You see? So, the sentence should read . . . 'Professor Antonio Rabbia' . . . comma . . . capital 'P' 'Psychiatrist'!! Full stop. 'Formerly' . . . comma . . . 'Lecturer at the University of Padua'!!! You see, read correctly only an arsehole would swallow it. (*Anarchist*, p. 3)

His own ingenious manipulation of language is the perfect weapon against the distortion of the facts perpetrated by the police and the media. After being thrown out of the police station - unconvicted for the seventeenth time - he returns and takes advantage of a phone conversation to reappear in the guise of the one character he has always wanted to play: a judge. As a certified psychotic suffering, according to his medical report,

from 'histrionic mania', he is compelled constantly to play the parts of a whole range of characters; his masquerading as Professor *Rabbia* (the word means madness in Italian) is only the prologue to what will become a rapidly escalating sequence of impersonations.

As the Judge - Professor Marco Maria Malipiero, first councillor to the High Court, a role he is unwittingly assigned by Inspector Pissani over the telephone - he is able to run rings round the police in their vain attempt to make sense of their confused and fabricated evidence. Before the Maniac is let loose on the police in his first proper disguise, Fo takes several cunning swipes at the judiciary by having the Maniac point out the irony of the fact that, whilst most workers are finished, pensioned off, at sixty, a judge at that age is just beginning his career:

Take your lathe operator - touch of the shakes, couple of minor accidents, out to grass. Coal miner, bit of silicosis and he's fucked at fifty.... But the frailer and feebler judges get, the more they are elevated to superior and powerful positions. Oh yes, that's the job for me. 'Fifty years for you, thirty years for you. Case dismissed. Council can come and corrupt me in my chambers.' (Ibid., p. 4)

His judge, however, is no fool. He forces the police literally to re-enact the events of the night the anarchist dies, with hilarious consequences, and gets them to admit they completely misled the suspect so as to browbeat him into a confession:

You arrest a free citizen, hold him beyond the legal time limit, and then traumatise him by telling him you have absolute proof that he is a bomber which you later state you didn't have at all, tell him you'll make sure he loses his job, and in spite of three sworn affidavits from witnesses who positively identify this woebegone railwayman as their card-playing colleague in Naviglia you tell him his alibi has collapsed. (Ibid., p. 16)

This is the precise aim of Fo's 'counter-information': here, despite the ironic tone of the accusation (one which, it must be pointed out, is emphasised much more strongly in the English translation) we should be in no doubt of the serious aim of the play - to expose the real facts of the case.

The Maniac as Judge now terrorises the police into an even more ironic re-enacting of previous events: they are put in the position of the anarchist as the Judge invents the idea of the state using them as scapegoats 'to salvage what is left of the mangled reputation of its police force'. It is an irony which (...) is blunted in the English adaptation, though, as the police are forced to the window and told by the Maniac to jump, the chilling reversal of the situation is inescapable. After this the Judge changes tack to help the police, supporting their alteration of the time of the interrogation

(moved back four hours) in order to exculpate them from any responsibility in the anarchist's 'reap' to his death. Quite the opposite effect is produced, as the police struggle helplessly to circumvent the inevitable. Fo's ridicule is intensified here as the attempts to present the police as the heroes of the occasion lead to further satire.

The police are encouraged to invent more and more details of their kindness and humanity - from giving the anarchist a piece of chewing gum to recalling their childhood love of playing with trains through to their communal singing with the accused man. Fo extracts an immense amount of humour from all this, a technique which recalls that of Orton in *Loot*, who causes his brutal policeman, Truscott, to masquerade as an employee of the Water Board, acting with urbanity and charm yet scarcely able to repress his urge to beat the life out of the suspects, Hal and Dennis. When the Judge intimates that the police may have used physical violence their insistence that they were interrogating him 'lightheartedly' leads to a lengthy piece of ironic description worthy of Orton as the Judge expresses relief that the 'shrieks and screams and slappings and loud thuds' which kept him awake when he was staying next to the police station in Bergamo were in fact harmless:

Naturally I assumed as any citizen who reads the papers and watches TV would, that these were the sounds of suspects being beaten under interrogation by brutal country coppers. All too clearly now I can see how mistaken my impressions were. Those shrieks I heard were shrieks of laughter, the screams were screams of merriment and mirth accompanied by thigh-slapping convulsions of humorous hysteria. (*Anarchist*, p. 24)

Already Fo's topsy-turvy techniques are beginning to escalate the play into farce. They are carried a stage further when the Maniac, having suggested that it would be greatly in their favour if the police could prove that they had tried to stop the anarchist from jumping, encourages them into wilder and wilder inventions. At the constable's suggestion that he grabbed the anarchist's foot with the result that his shoe came off, the Maniac points out the inconvenient fact that the anarchist was wearing both shoes when his body was recovered, which leads to this extension of the zany logic:

PISSANI (*beside himself with panic*): Very well. Obviously one of the suspect's shoes must have been too big for him - so, not having an insole to hand, he had previously put a smaller shoe on inside the bigger one which came off in the constable's hand! Or one foot was considerably smaller than the other and the same means was employed to even up the feet for cosmetic reasons!! (*Pause. PISSANI looks manically triumphant. MANIAC sits back to enjoy the scene.*)

SUPERINTENDENT: Two shoes on one foot?

PISSANI: Precisely.

CONSTABLE It s not as mad as it sounds, sir.

SUPERINTENDENT: It s fucking deranged. (Ibid., p. 26)

Fo's ridicule of police logic can be carried no further, and at this point the farce undergoes a further development with the entry of the journalist Maria Feletti. This character is based on Camilla Cederna, a reporter from the weekly magazine *L'espresso* who had been responsible for exposing some uncomfortable facts about the Pinelli affair. With her arrival the Maniac is forced to play another role - a disguise within a disguise - so as not to be recognised as a judge, and chooses to be Captain Marcantonio Piccini of the forensic department. Fo has deliberately organised the drama so that the most serious part of the play - the lengthy discussions which follow between Feletti and the Maniac and which expose (as Cederna had done) the wider corruption of the establishment - precisely coincides with the most comic: the inevitable realisation by Bertozzo that the forensic expert is the Maniac and the attempts of the others to silence him on the mistaken assumption that he is the Judge in disguise. This is the province of pure farce, the consequence of the escalating series of impersonations and misunderstandings which have developed so far in the play. And it is precisely here that the British adaptation parts company most completely with the original, cutting a large number of the lengthier discussions and at the same time inventing a whole sequence of added comic gags. The effect is to diminish the careful balance of the serious and the comic in the play and to defuse the subtle mechanism Fo has invented to explode here, the distortions and misconceptions of current beliefs about terrorists' activities. Two carefully handled comic techniques underpin the play's satiric force at this point. One is the way in which the audience anticipates Bertozzo's gradual realisation of the identity of the Maniac and then looks on delightedly as he is silenced by the others. The frantic chase which is set up in the British version is less effective than the sequence of gags in the original, whereby the Maniac is taken to one side, forced to pretend to make a phone call, and then subjected to a series of attempts to shut him up. First the receiver is stuffed in his mouth. This proves ineffective, so a rubber stamp is used instead. When he still tries to spill the beans, his mouth is sealed with tape and he is finally injected with a sedative. Whereas in the British version the fast series of entrances and exits, coupled with pratfalls and false directions, distracts attention from the discussion between Feletti and the Maniac, in the original Bertozzo is literally silenced so that the centrally serious issue is never effectively upstaged by the comedy.

Another technique of the skilful farceur is lost in the British adaptation. When the Maniac disguises himself as the forensic expert he goes offstage and returns to create an impression:

He [the Superintendent] dries up as he turns to come face to face with the MANIAC. MARIA FELETTI and PISSANI} have risen to their feet and stare openmouthed, as does the CONSTABLE. The MANIAC is outrageously costumed. He wears false moustache, glasses, wild wig, wooden leg, false hand, eye-patch, carries a crutch. (Anarchist, p. 30)

In at least one British production (...) he also had a parrot on his shoulder. Fo, however, knows how to pull his punches, to keep things in reserve as a comedian. (Moreover, in the original, he has yet another disguise in store.) The Maniac in his version changes quickly at the back of the stage and when he turns floors only the Superintendent. He wears only the false moustache, the false hand and the eye-patch. The moustache is crucial to his fooling of Bertozzo later; the false hand and eye-patch will also figure significantly in the comedy.

Fo uses all these props tellingly. There is not a gag in the long final scene which is not there to underline a serious point. The rhythm of the scene is calculated to control the audience response as they are jerked by comic dislocation into a fuller awareness of serious issues. Immediately after the discussion of when the anarchist fell, leading into praise of the Italian flexibility over time, the Maniac's eye pops out (*Anarchist*, p. 75). The description of how the police inadvertently allowed the anarchist to fall is underlined by the Inspector tripping on the eye (p. 76). As Feletti emphasises the significance of the verdict of the inquiry that the death was 'accidental' rather than suicide, as the police claim, the Maniac swallows the glass eye (p. 77). During a lengthy attack (a page and a half in the Italian; cut in the British version) on the class bias shown by the judiciary in listening favourably to wealthy industrialists, the Maniac reveals for the first time his wooden leg (p. 82); immediately following, Bertozzo enters. When Feletti draws blood with her incriminating revelation that the police infiltrated the anarchist group with fascist informers, the Maniac makes her shake his hand, whereupon it comes off (p. 90). (...)

'Can't Pay? Won't Pay!'

This farce, first performed in 1974, also grew out of an urgent response to contemporary events. A form of civil disobedience that expressed itself in *autoriduzione* or appropriation began to spread through Italy. People refused to pay the rising prices for food, electricity, transport and so on occasioned by a crisis in the economy, and were prepared to pay only what they considered to be fair. Unemployment was dramatically on the increase, exacerbating the situation. In Britain, a society which exerts draconian fines and inflicts prison sentences for petty theft or evasion of

fares on public transport, such a protest is scarcely conceivable. There is thus a pronounced irony in the fact that *Can't Pay? Won't Pay!* enjoyed a longer West End run than any of Fo's other dramas to be played there, and that its London audiences were predominantly composed of middle-class theatregoers - members of precisely that class that plays the largest part in maintaining this savagely punitive system. As Truscott sardonically comments in Orton's *Loot*, 'There is one crime the state considers worse than murder ... the stealing of public money.'

In fact, as we shall observe, the British version of the play is at a considerable remove from what Fo wrote, retaining none of the political relevance and savage bite of the original. The mechanisms of farce are by and large retained in this adaptation (by Bob Walker), but they are no longer integrated with the serious issues which inspired the play in the first place. This lets the audience off the hook, which the original certainly does not. As Fo emphasises in his introduction to the Italian edition, the play takes as its subject the most basic of all farce themes - hunger:

As in the old popular (they would be best termed ancient) farces from Naples and the Veneto, the starting point, the motivation of the drama, is hunger. In order to solve the problem of appetite (an atavistic need) the instinctive solution is initially to look after number one, but this changes to a desire to operate collectively, to get organised and struggle together not merely to exist but to live in a just world. (*Non si paga, non si paga!*. 1974. n 41)

Hence the story Fo tells is seriously concerned with 'civil disobedience' as a 'new form of strike action. A type of strike in which at last it's the boss and only the boss who has to pay.'

The play skilfully operates through a seemingly improvisatory structure which sets up a conflict of viewpoint between the upholder of convention (Giovanni) and the more radical critics and rebels (Antonia, Luigi and the Police Sergeant). Cunningly, Fo, the actor, gives himself unlimited potential to poke fun, though here the mockery functions in precisely the opposite way from that in *Accidental Death of an Anarchist*: it actually serves to strengthen not what the Fo character, Giovanni, upholds, but what the others are saying. We take sides against Giovanni and realise that all these arguments, reasonable and law-abiding as they may appear, are misplaced and consequently worthless. A comparison may be made here with the old BBC comedy series *Steptoe and Son* and *Till Death Us Do Part*, in both of which an old reactionary was allowed to pay out endless lengths of prejudice which serves only to strangle him and his view. In Fo's play, the fact that Giovanni is a Communist only makes the irony more telling. There is also an interesting parallel with another British television comedy series, *Shine on Harvey Moon*, where the dull and normal Harvey

was endlessly coming up against the more advanced views of his girl friend, Frieda, and his estranged wife, Rita (a part played with consummate skill by Maggie Steed, who starred in the hugely successful West End run of *Can't Pay? Won't Pay!*).

Fo's play functions through two dramatic devices: the farce structure and the clash of values between Giovanni and his wife, best friend and new acquaintance, the Police Sergeant. It is not insignificant that *Can't Pay? Won't Pay!* is one of the few plays he has written that Fo has seen fit to revive (partly as a result of successful productions abroad, notably at the Berliner Ensemble and in London). He remounted and reworked the play in 1980, further extending the limitless potential the dramatic structure offers for comment on contemporary political events. Discussions on the Pope (the recently elected Wojtyla), the strikes in Poland and the situation at Fiat, where 24,000 redundancies were announced (an action Fo described as a 'massacre', in effect a deliberate continuation of the one at Bologna station) were worked into the new version. In his confrontations with the other characters Giovanni was made to act as devil's advocate to Fo's criticism of the Pope, which has grown and developed - notably in *Mistero buffo* - ever since, and here focused on the contradiction between the Pope's support for the striking workers in Gdansk and disapproval of similar industrial action in Italy. A cunningly disarming theatrical strategy was used to imply that the Vatican was supporting the Polish workers' organisation Solidarity with the assistance of the CIA in order to oppose Communism in the Eastern bloc.

The play plots the gradual but inevitable conversion of Giovanni to the more enlightened views of his wife and his friend, whose more direct and straightforward responses to the economic situation are matched by the far more sophisticated and sophistical arguments of the 'red' policeman. Things, in fact, are not what they seem in the play, neither in Giovanni's private life nor in the world outside, and he has to come to terms with this. Through Antonia's and his attempts to hide the consequences of their actions we - the audience - are drawn vicariously into their world and our own neat assumptions are challenged.

It is Antonia's 'appropriation' of goods in a supermarket and her fear of telling Giovanni the truth about this that initiates the deception which sets the farcical ball rolling. Antonia gets her friend Margherita to stuff food under her coat, and, when Giovanni sees her swollen shape, Antonia - true to the best traditions of farce - is forced into the expedient of inventing an explanation: she says Margherita is pregnant. This comes as a surprise to the conventional Giovanni, who is sure her husband, Luigi, his best friend, would have told him. Later, when the women leave for the hospital after the Police Inspector has explained that Margherita need not worry since a new technique of transplanting unborn babies into another woman's womb will

guarantee the safety of her child, Giovanni is left in the house. This is the second time in the act that he has been left alone, and on both occasions Fo uses soliloquy to expand the basic theme of the play.

On the first occasion Giovanni, believing his wife has only been able to afford dog food, when in fact she snatched the tin in her haste in the supermarket, is forced to consider eating it. He has already shown his distaste for the other items Antonia grabbed in confusion: millet for canaries and frozen rabbit heads, but he is stopped from going to eat out when Antonia informs him she has no money. The economic situation is serious but the humour Fo extracts from it is richly comic, strongly recalling Zanni's hunger, a part of *Mistero buffo* in which the poor fool is so desperately hungry that he is forced to *imagine* what he will eat, finally attempting to devour himself:

Blimey, I'm starving. (*He picks up the tin.*) 'Supermeat for dogs.' Homogenised, tasty. Wonder what it tastes like? Hello, she's lost the key as usual. Wait a minute. Screwtop. (*He opens the tin.*) Doesn't smell too bad. Bit like pickled jam with a soup, on of truffled kidneys, laced with cod liver oil. A dog'd be a madman to eat this crap. Think I'll have a drop of lemon on top against the cholera. (*Can't Pay? Won't Pay!*, 1982, p. 9)

Left alone again later in the act, he discovers the olives which have dropped out of the plastic bag that Margherita had stuffed under her coat and which was torn in the haste to get away. Again his ignorance and gullibility - in sharp contrast to Antonia's resourcefulness and ingenuity - are exploited as he tries to work out the origin of the water and its connection with the olives:

Blimey, all this water! But what a strange smell, like vinegar . . . yeah, sort of brine, that's it. Hello? . . . what's this now, an olive? Olives and brine? I can't believe it! No, I must be crazy. Olives don't come into it! Oh look, here's another one! Two olives? If it wasn't for their rather uncertain origin, I'd eat them . . . I'm so hungry! I almost feel like making myself some millet soup. It might even be good. I'll stick in two stock cubes . . . a head of onion. (*Ibid.*, p. 20)

In fact he sticks in the offensive and offending frozen rabbits' heads, which does not stop the unsuspecting Luigi from tasting the result later as well as wolfing the harmless olives, which by this time have taken on obscene and nauseating connotations.

Giovanni's foolishness - a corollary of his political naiveté - is brought out further in his arguments both with Luigi and with the Sergeant. The topsy-turvy situation whereby the Communist worker is the upholder of law and order and the policeman the subversive is an irony Fo relishes and

expands further in the play. It is necessary, he is arguing, to question and to challenge, not to accept the *status quo* as Giovanni so obediently does. Hence the Sergeant can rightly state, 'You working classes have got to stop seeing us police as ignorant twits', whilst Giovanni is left to exclaim, 'Well, fuck a brick! . . . Whatever next. The died-in-the-wool, raving, steeped-in-Marxism, outand-out red copper! Right in there with the lunatic fascists, psycho bullies and subnormal everyday street coppers' (Ibid., p. 12).

True to the conventions of farce, things are seldom what they seem. Fo takes this further with the added comic device of having the actor who plays the Sergeant reappear in a variety of disguises. Most significantly, his next appearance is as the officious Inspector, who precisely bears out the truth of all Giovanni's prejudices.

There is throughout the play a biting contrast between these two characters, the former a *poliziotto*, the latter a *carabiniere*. There is no British equivalent for the distinction between the two forces, and it is therefore difficult for a British audience to grasp the point of Fo's satire here. The police (*polizia*) have more power and authority, being better educated. A degree (for what that is worth in Italy) is obligatory for higher office. The *carabinieri*, on the other hand, perform the more unimportant jobs and are recruited from the vast potential labour force. They are the butt of endless Italian jokes owing to their lack of education and the fact that the vast majority of *carabinieri* in the North are emigrant workers from the underdeveloped South. Fo exaggerates the qualities of the two policemen to extremes, so that the Sergeant is ludicrously overeducated, a victim of his own reading, and the Inspector is even more gullible than Giovanni, notably in his swallowing of Antonia's story about Saint Evlalia. Behind this satiric presentation is another, more fundamental economic and political reality: that the intelligent man is being driven through unemployment into a profession he despises; and that the unthinking policeman is an ally of the bosses in their oppression of the worker. The savagery of the latter irony emerges in the original when the police are seen (and heard) to be active agents in the suppression of justice, a vital aspect of the *dénouement* which is altered in the British version.

It is when Giovanni and Luigi are surprised by the Police Sergeant as they find the sacks which have fallen from an overturned lorry that Fo's comedy most fully combines the serious and the comic. Here the economic issue explored elsewhere in the context of the home and day-to-day realities of making ends meet is expanded into a condemnation of the international situation. The sacks, which appear to contain caustic soda, are in fact full of sugar, flour and rice. The deception is part of a large-scale exploitation of flaws within the Common Market system to inflate food prices so as to

benefit unscrupulous industrialists. It is precisely this type of manipulation of the economy with the connivance of the legislature which creates the shortages and high costs which have driven the women to take the law into their own hands. The explanation of this is all the more effective coming as it does from the Sergeant, who tells Giovanni and Luigi,

Do you know what will happen from here? I shall write a full report, a model of brevity and procedure, as the result of which charges will be laid. A brief item on News at Ten will allude to a brilliant police operation where contraband has been seized and men are sought. Duly alerted by the said item the industrialists will take a quick fortuitous trip over the border. Having laid my evidence before the judge, he will, with a pained expression, because it's a bit like welching on your own kind, sentence them to four months. The industrialists will hear about this whilst sunning themselves on the beaches of St Tropez and will immediately appeal to the President who will commute the sentence to a stiff fine. (*Can't Pay? Won't Pay!*, p. 30)

Partly as a result of the policeman's arguments, but more particularly because Luigi informs him he's been made redundant - a piece of information he has so far been unable to impart because of the relentless pace of the action - Giovanni turns thief and, along with Luigi, steals some of the contraband food. The speed of the play increases still further and the plot becomes even more convoluted as Antonia, surprised by the Inspector with a large bag of vegetables under her coat, is driven to inspired invention in her tale of Saint Evlalia. The saint's festival, she says is being observed by all the women in the area, who carry food on their stomachs to honour her miraculous pregnancy in advanced years. Heedless of the curse that may fall on him, the Inspector disbelieves, but, when the lights suddenly go out (the electricity bill along with all the others has not been paid), he thinks he has been stricken with blindness. This is just the first of a series of comic humiliations that are piled on him.

All is ready for the play's *dénouement*, in which the arrival of Antonia's father (the final role of the actor who impersonates both policeman, and an undertaker) brings both the women and the men to the point where they are forced to admit stealing. This final scene reveals as consummate a skill in combining farce with serious political satire as the *dénouement* of *Anarchist*, but yet again the British adaptation opts for a more straightforwardly comic solution. Giovanni's analysis of the situation, his determination to fight in the face of the bloody police action which is taking place offstage, and the final affirmation of solidarity - first in a lyrical speech by Giovanni and then in a choric expansion of this taken up by the entire cast - counterpoint the farcical twists of the drama's unravelling. This produces a theatrical effect which is much more complex and challenging than that of the British adaptation, which works out its resolution through a

series of personal reconciliations rather than through a confrontation of the problems faced by the individual in his dealings with society.

'Trumpets and Raspberries'

The third of Fo's popular farces is - from the point of view of its genesis and subject-matter - the most serious of all. A play about the kidnapping of Gianni Agnelli, the head of the Fiat corporation and one of the most powerful men in Italy, was a daring theatrical project. With Fo impersonating 'L'Avvocato' himself there was a more serious satiric potential than in his earlier drama *Il Fanfani rapito* (1975), which casts the diminutive Christian Democrat leader as a kidnap victim. It transpires that the kidnap is the work of Fanfani's own party, who were finding him an electoral liability. Fanfani had long been a figure of fun, not only in Fo's drama; Agnelli was an altogether more serious subject for satire.

It is revealing to note that Fo's original intention had been to write a play about the kidnapping and murder of Aldo Moro in 1978, a dramatisation of real events and - moreover - a tragedy. In a lengthy interview with Roberto Sciubba in *Avanti* in May 1979, Fo outlined his plans for this work, which would conclude with 'the symbolic act of the stripping of Moro, the denial, slowly at first, then more savage, of any form of public personal credibility. The drama comes to its climax with this act which immediately precedes his murder: as in a Greek tragedy.' As Fo outlines the tragic element in Moro's downfall the parallel with another drama - *King Lear* - is even more marked:

I believe the high point of his tragedy is when from being a man of power who is unable to comprehend the nature of power because he's inside the system, he seems, once he's outside it to understand the monstrosity of the power he once was a part of and for which he was once responsible. And what emerges is a transformation, bit by bit, letter by letter, of someone who instead of being powerful turns into an ordinary man, stripped of all privilege, all rank, all roles, of all that apparatus that gives him the luxury of another language.

Fo finished only the first act of this drama - complete with satyrs, narrator and chorus of Christian Democrats - before abandoning the project. The core of the work - and most notably the element of tragic *catharsis* resulting from *peripeteia* (reversal) and *anagnorisis* (realisation), as outlined above - found its way into the very different play about Agnelli, though

transformed into the more familiar satiric *dénouement* characteristic of the farceur Fo.

Unfortunately it was precisely this element which was cut in the British adaptation. *Trumpets and Raspberries* is overall very much closer to the original than either of the other two adaptations we have discussed (and for this reason is more properly discussed solely within the scope of this chapter). It does, however, excise a fair amount of serious political discussion towards the end of the play and thus - like the adaptations of *Anarchist* and *Can't Pay? Won't Pay!* - opts for a simpler and less challenging *dénouement*. By the time the play reached the West End, almost all of the references to Moro had disappeared from the play and, for the benefit of British audiences, it was felt expedient to explain - in the form of a witty and ingenious aside within an aside - the role and significance of Agnelli in Italian society. Describing him as a sort of cross between the Duke of Kent and John DeLorean, and explaining that the inadvertent saving of Agnelli's life by the Fiat worker Antonio might be likened to a rescue of Coal Board chairman Ian McGregor by miners' leader Arthur Scargill (opponents in a long and bitter miners' strike), the adaptation cleverly provided British analogies for Italian realities without detracting unduly from the Italian setting of the action. The awkward mixture of locations as essentially Italian political circumstances are shifted to a British or American setting is a feature which weakens the British adaptation of *Can't Pay? Won't Pay!* and makes complete nonsense of the American adaptation of *Anarchist*.

Unfortunately, however, the British ignorance of Italian politics renders *Trumpets and Raspberries* innocuous, even meaningless. The play works very well as a farce with political overtones, but the integration of the serious and the comic is inevitably lost. In London it was partly the nature of the West End audience and theatre circuit that was to blame, since the printed text of the British version at least remains faithful to Fo's original and discovers an altogether more satisfactory dramatic style than the two other adaptations, mediating with considerable skill between British and Italian vernacular styles. For example, when Antonio describes how the terrorists took pot shots at him - 'e anche loro giù a spararmi come fossimo al Luna Park' ('and they all started shooting at me as though we were in a fairground' - *Clacson, trombette e pernacchie*, 1981, p. 11) - we have 'Bang bang.' It was like Starsky and Hutch. Like Sam Peckinpah come back to life, and it wasn't in slow motion either' (*Trumpets and Raspberries*, 1984, p. 7). The translation cleverly solves the crucial difficulty of Agnelli's addressing Rosa with the polite pronoun 'lei' by having him address her as 'Madam' throughout - a device which gave an immense amount of comic opportunity to Griff Rhys Jones. And the translation scores brilliantly when, for

example, it renders 'Faccia finta di essere Rognoni quando fa la sua relazione alla Camera: s'inventi tutto' ('Pretend to be Rognoni when he gives his speech to the House: make it all up' - *Clacson*, p. 81) - the Double's cue to Rosa before she launches on her 'confession' in the final scene - as 'Pretend you're a journalist from *The Sun*. Be inventive - make it all up!' (*Trumpets*, p. 60).

The comic structure of the play, however, was a feature appreciated by British critics. More so, it seems, than by those in Italy. Fo complained in *La stampa* that the Italian critics - with the notable exception of Luigi Lunari (a friend and admirer of Giorgio Strehler and an expert on Italian and Elizabethan theatre) - had entirely missed the point:

I wrote this comedy with the theatrical machines of the sixteenth century in mind and with the typical characters of that period. Agnelli is in fact the Magnifico of the sixteenth century, the prototype of the modern capitalist whom Brentano talks about, who buys everything, from ships to nations. The worker is a scoundrel who has a wife and a mistress, also a classic character from the farces of the sixteenth century. There's even the mad doctor, straight out of the *commedia dell'arte*. If the literary critic can't see this, then he's blind. (*La stampa*, 18 Mar 1981)

In another interview, in *Il messaggero*, Fo analysed more clearly how the comedy works. 'We are trying to see everything that goes on onstage in the light of the comic and the grotesque. Mockery, a sense of humour related to facts and real people, destroys terror', he argued, continuing,

Within *Clacson, trombette e pernacchie* there is a geometric pattern, a deployment of characters and situations which derives from the Greek and Roman farces - from Plautus and Terence. In the futile search for originality you risk destroying systematically any real wann understanding of how people behave and feel, both onstage and off. (*Il messaggero*, 15 Jan 1981)

The 'geometric pattern' is observable in the clever coordination of the exits and entrances of the central actor playing the double role of Antonio and Agnelli, a technique which owes something, perhaps, to Plautus (*The Menaechmi* in particular), but even more to Fo's own experience perfected over the years and traceable back to his second full-length play, *Aveva due pistole con gli occhi biar-chi e nerd*, in which he impersonated both a priest suffering from amnesia and a gangster on the run. In this play he invented a stage trick which he was able to put to good use in *Trumpets and Raspberries*: that of recording his character's final exit lines on tape so that he could go offstage earlier and so have extra time to prepare for his next entrance, at another point on the set, as the other character. The farcical crafting is more clearly observable in his employment of stage machinery. In

the first scene immense comedy is extracted from the apparatus in the hospital. Here again we observe Fo's technique of using visual stage props to emphasise a serious point. For example, when Rosa has made her very pointed criticism of Luisa, one which strikes a satirical chord which has reverberations well beyond the personal issues dramatised in the play -

Of course she was always there behind him . . . the bitch, egging him on. Because she's an extremist. She doesn't even have a Party card . . . Nothing! Not even a Socialist Party card! She's one of those intellectuals who are always trying to teach us, the working class, everything. The kind of people who are crazy about the masses, but can't stand crowds! (*Trumpets*, p. 3)

- she grabs hold of one of the strings supporting the body on the bed, with the result that pandemonium is created.

In Act II, Fo extracts every ounce of comic potential from the assembly and operation of the monstrous machine designed to feed patients through the nose. The doubting of Antonio and Agnelli means that, when Agnelli explains to Rosa that he has to be strapped down to be fed, we anticipate, in the best traditions of farce, that the unwilling Antonio will be the victim. This is what happens, and to silence Antonio's protests Rosa puts his clarinet in his mouth:

She takes the serviette out of his mouth, and inserts the clarinet's mouthpiece. ANTONIO moves the fingers of his right hand up and down the keys of the clarinet, which gives out a blues sequence of high and low notes, commenting grotesquely on the situation.

Shortly afterwards.

ROSA takes some pieces of meat and puts them into the meat-grinder. The clarinet's wailing transforms into a desperate rock rhythm. ROSA, unperturbed, continues grinding, turning the handle of the mincer. (Ibid., pp 49-50)

When the police arrive it is not long before they realise the usefulness of the machine as a torture device for extracting confessions from suspects. Since Antonio does not tell them what they want to know, the Inspector instructs his subordinate, 'Give the handle a little twirl.' When Antonio shouts, 'I'll tell all . . . I'll spill the beans . . . just set me free', the Inspector remarks, 'What a wonderful little machine.' We ought to have a little gadget like that down at the nick!' (ibid., p. 51). The comedy takes on a decidedly darker tone as the piece of farcical apparatus becomes a pointer to the whole issue of the state's attitude to terrorism.

The structure of the farce enables Fo to comment on several of the key issues which were preoccupying Italy at the end of the 1970s. They are

issues which it is very difficult for a British - still less an American - audience to appreciate fully. The irony of the play is that, whilst it deals with the subject of terrorism, the reality is never presented in the work. Agnelli has not in fact been kidnapped; Antonio is not an agent of the Red Brigades; Rosa is not the organiser of a terrorist cell. The situation is quite different from that in either of the two other farces we have discussed: in both of these the realities of the situation that supplies the theme (in *Anarchist*, police misconduct and the distortion of evidence; in *Can't Pay? Won't Pay!*, the methods of coping with the most basic of economic needs, hunger) are tangibly presented on stage. It is unfortunate that, of these three farces adapted for the British stage, *Trumpets and Raspberries*, the most faithful to the original, proved in performance to be the most straightforwardly comic, the most completely diverting.

This is because the sheer ingenuity, the striking brig, of Fo's comic devices in the work tends to mask the seriousness of the satire for non-Italian audiences. Take the end of Act I, when Agnelli - whom the police assume to be Antonio - is interrogated in hospital. The irony is cleverly judged and the British adaptation rises superbly to the challenge, notably in its version of the gag when Agnelli/Antonio, recalling his childhood, tells the police that he used to own the football team Juventus, but got bored with it and gave it to his brother: this becomes 'I remember when I was fourteen I was given a cowboy outfit . . . and I've been running it ever since' (*Trumpets*, p. 21). This type of satire works very well; but it is when Agnelli/Antonio begins to talk about terrorist activities that it becomes impossible to re-create for non-Italians the impact of Fo's original on his own countrymen. The joke is that the police think a worker, a member of the Red Brigades, has turned supergrass, whereas the audience know he is Agnelli. Therefore any detail which appears to confirm the police - and media - presupposition that terrorism is essentially a leftish plot in fact indicates that behind the majority of terrorist activities is a bigger conspiracy between generals, judges and ministers. Therefore, when Antonio/Agnelli, who appears to know far too much, threatens to give details, the examining magistrate is determined to keep him quiet and has him repeatedly sedated. Fo has here set up a theatrical device guaranteed to have an Italian audience on the edge of their seats, expectantly waiting to see if the actor/dramatist will take advantage of this invention to speak out openly and similarly name names.

But Fo has another - more serious - aim, which emerges at the end of the play. This is to reveal the great and essential difference between the positions of Moro and Agnelli as men of power. The British version retains the visual joke, a Brechtian *gestus* of great force which found its way into the later performances of Fo's play. This is when the Inspector climbs up the

pile of furniture to Agnelli and reaches out to touch his outstretched hand in a 'grotesque allusion to Michelangelo's famous "Creation" painting in the Sistine Chapel'. As Agnelli comments, 'I created you. Go forth', pointed emphasis is given to his previous comments:

Tell me, have you never read Karl Marx? Ah yes, of course.... These days only we captains of industry study *Das Kapital*.... Especially where it says: 'The only true power is financial-economic power, in other words, holding companies, markets, banks, commodities, in other words, Capital.' (*Trumpets*, p. 67)

The point is that Moro was sacrificed- as a mere politician - 'to save the respectability of the aforementioned financial state, not for the supporting services for which nobody gives a damn'.

In a three-page speech cut from the British version Agnelli explains his reason for not giving himself up to the police: he knows that, like earlier crises, the kidnap will save the government from passing reforms, or, worse still, from being overthrown. He discusses how the Christian Democrats were saved from a petroleum scandal by the panic and concern conveniently created by an earthquake in Southern Italy, and then how the determination of the Communist Party to form a more radical opposition to the government was scotched by the kidnapping of the magistrate d'Urso (a burning issue in early 1981 when the play was premiered). A British audience might well appreciate the parallel between such developments and Mrs Thatcher's exploitation of the Falklands invasion to distract attention from economic problems at home, but they would be unlikely to comprehend the finer details of recent Italian history.

Nor would Fo's indignation at the way his fellow politicians so callously treated Moro be very meaningful in a foreign context. With regard to his original project, Fo comments in his interview with Sciubba,

I have taken Moro's correspondence and have made it into a running dialogue. There are facts - separate historical details - which when put together amount to a violence which is often obscene. For instance the wisecrack of Scalfari: he's just a puppet; we can't be expected to deal with a puppet in the hands of the Red Brigades. (*Avant*), May 1979)

Much more material from Moro's letters found its way into the original version of *Trumpets and Raspberries* than is present in the British adaptation, most notably a wellknown reflection of the kidnapped man:

Dear friends, it has to be admitted that the experience I'm undergoing as a prisoner, though tragic, has helped me to understand a number of things. When you are inside power you are without eyes. Power is like a great

Oedipus who single-handedly tears out his eyes so as not to see the truth.
(Clacson, p. 75)

Such quotations, put into the mouth of Agnelli, immensely strengthen the seriousness and depth of political analysis in the work. In like manner, the play's farcical devices draw attention throughout to the serious theme and situation which originally inspired it. In the last scene Fo invents a whole pantomime of moving furniture in which each item contains a hidden agent. This effectively communicates - albeit through a farcical distorting glass - the confusion created by the rivalry of sections of the Italian secret police with the anti-terrorist squad, and the paranoia of a state obsessed with the reality of terrorism. When the agents dismantle the bugging apparatus which has been put there previously, the Group Leader radios to base, 'I've located the hidden microphones. Must be the f...ing anti-terrorist mob.... Yes already dealt with.' In the original the reference is more precise: the Group Leader refers to 'classico lavoro di quelli di dalla Chiesa' - the typical operation of the anti-terrorist police under the orders of General dalla Chiesa. The play refers to the General throughout: during this period the ethics of his tactics in encouraging terrorists to 'grass' on their comrades were hotly debated. When Rosa makes her false confession - a magnificent parody of the worst suspicions and most hare-brained theories of terrorism - she insists at first on speaking to Mister Big, dalla Chiesa, in person (dalla Chiesa himself arrives in the cinema where she has her rendezvous with an agent, a priest in drag).

There is more than a little irony here. Franca Rame herself is involved in both Amnesty International and Soccorso Rosso, the organisation founded to help political prisoners in Italy. When the play was premiered in Milan, Rame and Fo brought onstage after the performance three women relatives of political prisoners incarcerated at Trani, one of whom read out a denunciation of conditions in the prison there. This incident triggered off bitter recriminations in both the right-wing and the left-wing press. Fo and Rame were accused of being supporters of the Red Brigades, though their continued criticism of terrorism is well known. The events of the previous year, when on grounds of their supposed sympathy for terrorism they were denied a visa to enter the United States, were repeating themselves. The British version makes no mention of dalla Chiesa, perhaps because he would mean little to a British audience, but more probably because by the time *Trumpets and Raspberries* was premiered in Britain the General was dead. In 1982, after his successful campaign to stamp out terrorism in Italy he decided to take on the Mafia. After setting in motion a plan for the comprehensive exposure of Mafia activities he flew down to Palermo, where he and his young wife were gunned down in the main street, Via Roma. Even more than Aldo Moro, dalla Chiesa was a tragic victim of his own

hubris, the belief that he was indispensable and could do anything. It was he who, in the image of the blind and arrogant Oedipus determined to cleanse Thebes of the plague, more completely fitted the role of the tragic hero.

PER UNA LETTURA COMPLESSIVA: FO E IL SUO PUBBLICO*

È difficile parlare di Fo, perché il suo teatro è una realtà sempre in movimento, trasparente rispetto alla scena reale del paese, ricevendo dal dibattito e dallo scontro politico via via emergenti una continua contaminazione e stimoli incessanti a mutare collocazioni e alleanze. I suoi «gesti», programmaticamente «sporchi» provocano pertanto adesioni viscerali e rigetti iconoclasti, di natura ideologica, più di quanto non permettano una attenzione critica ai modelli linguistici adottati, e alla strategia culturale complessiva che ne deriva.¹

Bisogna innanzitutto sottolineare come la sua proliferante e vitalistica produzione (praticamente dal '59 a oggi, uno spettacolo all'anno come minimo, scritto-allestito-recitato) all'inizio secondo la necessità del mercato e poi, in un secondo tempo, secondo le esigenze delle lotte, costituisca una sorte di sfida alla situazione di miseria della scena, alla penuria di autori, di attori, di spettatori; la sua è infatti una incredibile vitalità produttiva, una mostruosa intensità realizzativa, quasi un ritorno all'antica unità tra autore, attore e scenografo, tipica delle grandi civiltà teatrali del passato.

Inevitabilmente questa facilità gli permette, molto spesso, di anticipare moduli e soluzioni che solo più tardi si manifesteranno nella scena italiana. Basti pensare al teatro circo, all'impasto tra recitazione e corporalità, che oggi è scontato, ma che Fo portava avanti già negli anni cinquanta-sessanta, facendosi accusare dalla critica idealistica di *non scrittura*; pensiamo altresì al teatro-movimento, teatro inserito nel territorio, teatro decentrato nel vivo delle lotte che Fo praticava già, pur contraddittoriamente, non solo come progetto, alla fine degli anni sessanta.

Tanta abbondanza deriva proprio da un incredibile sensibilizzazione ai temi principali del dibattito politico; questi temi vengono a essere i nuclei generativi dei suoi interventi, a espandersi via via che cresce la domanda di fasce sociali più estese e man mano che si manifesta l'oggettiva richiesta da parte del movimento di essere *proiettato e spiegato*: in scena. Si può parlare, in fondo, di Fo come di una cartina di tornasole delle vicende culturali, sociali, politiche del nostro paese dal '60 in poi, come di uno specchio trasparente nei rapporti tra teatro e società e tra cultura e potere. D'altra parte è questa linea immediatamente politica dei suoi spettacoli ad averlo trasformato in intellettuale perseguitato, ad avergli fissato finora l'immagine di teatro del dissenso anche perché nessun altro artista della scena ha avuto rapporti tanto tribolati con l'apparato.²

* Estratto da: Puppa Paolo, *Il teatro di Dario Fo*, Marsilio, Venezia, 1978, pp. 9-30

In questo senso, nessun altro forse quanto lui ha cercato di uscire dallo spazio recitativo della *scena simbolica* per *mescolarsi con il politico* con un impressionante coraggio, ma anche con la pretesa di ricevere un mandato sociale, di tornare al centro, quasi sempre in conflitto con i professionisti della politica. Le rotture con i circuiti via via toccati sono in fondo la sola costante dei suoi interventi.

Nel '62, anno della sua clamorosa uscita dalla televisione per gli sketch di Canzonissima,³ al '77, anno del suo rientro alla RAT-TV, è una vera e propria collezione di espulsioni, subite e nello stesso tempo volute. Nel '68, nel processo di rinnovamento contestativo che scuote nelle fabbriche, nelle scuole i vecchi equilibri e che di riflesso arriva anche negli spazi della cultura, traumatizzandone le convenzioni e mettendone in crisi le neutralità, il suo teatro si trova all'appuntamento, già liberato dalle scene ufficiali, inserito nel circuito ARCI, alla ricerca di nuove utenze. Nel '70 all'accentuarsi drammatico dei conflitti di classe nel paese, per una lettura della situazione, per una strategia di attacco, non condivise dai partiti della sinistra storica, Fo rompe con l'ARCI; spaccando il collettivo Nuova Scena, ponendosi al servizio del movimento, dei gruppi ai livelli più avanzati dello scontro sociale e politico, lanciandosi alla ricerca delle realtà immediate di lotta. Ma anche qui il rapporto coi dirigenti coi responsabili culturali dei gruppi politici è dei più difficili, con lacerazioni, divergenze, improvvisi abbandoni.⁴

Nel '74 lo vediamo in lotta con l'amministrazione comunale di Milano per l'uso della palazzina Liberty, allorché sembra quasi puntare al radicamento in un contesto determinato, dopo esser stato tra i primi a inventare la soluzione del circolo privato per neutralizzare l'intervento censorio e repressivo delle autorità di polizia, grazie alla distribuzione di tessere sociali che garantiscono l'assoluta libertà di iniziativa, trasformando un edificio in mano a topi in una sorte di *Maison de Culture* aperta al quartiere, alla base, con iniziative varie, sia culturali che politiche.⁵ Anche qui per il reisproprio dei luoghi, di contenitori abbandonati, il gesto di Fo si colloca nella direzione di lotta per l'uso sociale del territorio e non mancheranno infatti analoghi esempi che si rifaranno a questa iniziativa come modello.

Il '77, se segna la fine dell'ostracismo televisivo nei suoi riguardi, rappresenta altresì un ulteriore spostamento di Fo, stavolta rispetto al Fo stesso, a quella parte di sé cioè più legata al movimento, proprio quando quest'ultimo, fuori, subisce i contraccolpi più duri e pericolosi, con l'entrata in crisi di una strategia complessiva, le drammatiche lacerazioni al suo interno, e i rischi di isolamento rispetto alla classe operaia.

Non per nulla, tutta la produzione o quasi a partire dal '68, quella più antagonista e polemica con l'establishment, è stata censurata-rimossa, ovviamente, per impedire che un prodotto della *cultura di piazza*, monopolio sino ad allora di minoranze politiche, venisse a inserirsi in un circuito di massa.

Il disinnesco, del resto, era inevitabile, se consideriamo il gran polverone suscitato dalla riedizione televisiva di *Mistero buffo*.

Ora, grazie all'incessante spostarsi alla ricerca dell'interlocutore adatto, i rapporti instaurati via via con un pubblico, diverso per atteggiamenti ricettivi verso la scena più che per estrazione sociale, hanno condizionato profondamente gli interventi di Fo. Le stesse scelte linguistiche, dai lontani meccanismi stereotipi della commedia «absurdistica» della fine degli anni cinquanta alla più recente sceneggiatura alla agitprop, rispondono a questa presenza del destinatario, progressivamente meno astratta e più dirompente. Il teatro in Fo tende, infatti, a farsi *militante*, in quanto raggiunge teatralmente i militanti e/o *trasformare in militanti* gli spettatori con l'inevitabile difficoltà a *conservare* il momento della *mediazione*, il momento cioè della scena-istituzione, proprio quando il collocarsi nelle fasce extra-istituzionali del movimento rischia di non garantire più il mantenimento stesso della scena separata.

Lo studio che segue, utilizzerà pertanto, per questo oggetto mobile, strumenti diversi, man mano che si farà più netta ed esplicita la natura politica dell'interlocutore, del pubblico, più aggressiva e condizionante la sua presenza dentro la scrittura scenica di Fo. All'inizio procederemo con un approccio *tematico-strutturalistico*, richiesto dalla produzione surreale e «leggera», per poi proseguire con un'indagine più attenta agli aspetti *ideologici* davanti alla satira politica e agli intenzionali impegnati dentro il circuito borghese e poi nell'ARCI, per chiudere infine individuando i modi con cui lo spettacolo, a partire appunto dagli anni settanta, tende sempre più a *farsifesta* al posto della lotta, che non si può condurre fino in fondo.

Proprio in coincidenza con la radicalizzazione delle lotte, lo spettacolo che si affianca in quanto festa politica si mostra con i doppi attributi di *contestazione* e di *celebrazione*, contestazione riguardo al fuori, allo schieramento cioè delle forze che a gradi diversi si opporrebbero a una strategia di classe, e celebrazione della propria identità, rafforzandola e insieme gratificandola. La nostra analisi si propone così di ripercorrere questo itinerario che da un piano drammaturgico chiuso si apre progressivamente alla scena e da quest'ultima alla realtà, producendo nuovi soggetti in sala (la ricerca del pubblico operaio), nuovi modi di committenza (l'organizzazione di un nuovo circuito), per poi cadere in una nuova forma di chiusura, di separatezza, appunto la Piazza, la Festa come surrogato della mancanza di sbocchi, che il mito di uno spazio alternativo non può comunque evitare.

Ovviamente questi tre momenti non sono rigidamente contrapposti, possono convivere a volte creando dinamiche e contraddizioni esemplari che vanno oltre il caso Fo per riflettersi più in generale sui complessi rapporti fra teatro e movimento, e sulla dialettica tra apocalisse e integrazione di una stessa scena politica.

Ora prima di accingerci all'esame dettagliato delle opere di Fo (praticamente tutte o quasi, almeno fino al *Fanfani rapito* del '75), proprio perché questa nostra lettura complessiva affronterà la sua produzione all'interno della scrittura drammaturgica e delle risorse sceniche, riteniamo opportuno premettere all'indagine testuale un discorso generale sulle tecniche attraverso cui la scena di Fo entra in *rapporto con il pubblico*.

In questo modo, il pubblico, l'interlocutore sacrificato nella nostra rivisitazione, riemerge, prima della nostra analisi testuale, come oggetto reale e determinante, in un tentativo di sistemazione che considera in tal senso soprattutto gli intervenuti più politicizzati, a partire dal '68-69. Avvertiamo che il nostro studio si ferma proprio attorno al suo rientro in televisione, per cui molte delle considerazioni sul pubblico di Fo di questa introduzione sono oggi parzialmente spiazzate, fin quasi ad assumere il valore di una ricostruzione archeologica, pur riferendosi a vicende tanto recenti, per i *cenni indubitabili di logoramento* tra la scena di Fo e una piazza ideologicamente modificata e spostata nelle sue articolazioni e prospettive politiche dal drammatico acuirsi della crisi economico-sociale in atto nel paese.

Parliamo del rapporto col destinatario, dunque; occorre altresì precisare cosa intendiamo per rapporto alternativo con il pubblico, data la rilevanza che questo tema assume nella strategia culturale di Fo. La portata potenzialmente *antagonista* del mezzo teatrale, per distinguerlo dall'operazione deresponsabilizzante dell'industria culturale, va individuata non tanto nel cambiamento avvenuto nel contenuto (tematica), non tanto nel cambiamento intervenuto nella forma (tecnica scenica), quanto, e per il teatro questo rappresenta oggi politicamente la scelta più qualificata nelle modalità con cui viene gestito appunto il rapporto con un dato destinatario, messo a fuoco e riconosciuto nelle sue autentiche domande, rispettate e insieme dialetticamente contestate da parte degli operatori teatrali. Nella misura in cui questo rapporto è, nella prassi concreta *sottovalutato* o viceversa *centrato* in tutta la sua priorità, nella misura in cui ci si avvicina o ci si allontana da un *progetto di attivazione*, si può di conseguenza rispondere negativamente o positivamente sull'effettiva tensione alternativa, in prospettiva, del circuito.

Quando, all'eventuale esigenza di problematizzazione-denuncia formulata dal territorio, il mezzo teatrale viene incontro quale semplice microfono detonatore, filtro discreto e non immagine autonoma, siamo davanti a un processo, necessariamente lungo e contraddittorio, in cui lo specifico, il separato tende progressivamente a ridimensionarsi. Già la qualificazione e responsabilizzazione della committenza (Brecht avrebbe usato il termine di spettatore critico) rende meno agevole la conservazione del pubblico come fatto istituzionale.⁸

Come si pone allora l'intervento di Fo, a partire soprattutto dalla rottura con la sala borghese ritenuto alternativo, come si inserisce entro queste

coordinate la mole pur massacrante del suo impegno nei riguardi del nuovo interlocutore? Quale spazio è lasciato insomma al pubblico? Se analizziamo il vecchio statuto di Nuova Scena all'inizio della svolta '68-69, mantenuto in fondo anche dalla successiva pratica, il pubblico, all'interno di questi circuiti, tenderebbe a trasformarsi in compartecipe di scelte e ipotesi politiche; questo avverrebbe, da parte degli spettatori, partecipando concretamente alle scelte dei temi politici da sviluppare. Ma «...sia ben chiaro che questo processo dialettico non dovrà sovrapporsi alla capacità creativa dell'autore, o collettivo di autori...».⁹ Evidentemente in questo modo si conservano le figure retoriche dell'autore, dell'attore e quindi dello spettatore se possibile ulteriormente valorizzate, per cui, nonostante si parli ideologicamente di circuito alternativo, le modalità del rapporto con l'utenza sono sostanzialmente le medesime di un circuito ~ commerciale» o di qualsiasi, pur odiatissimo teatro stabile! Il pubblico, nell'operazione di Fo, ha il dibattito quale spazio apposito per intervenire e per modificare, nelle discussioni tra militanti, la prima redazione di uno spettacolo.

Il pubblico rimane enormemente pubblico durante lo spettacolo; enormemente *inferiore* al gruppo degli attori militanti; del pubblico, non conosciuto, deresponsabilizzato quanto al prodotto, si salvano solo i quadri, ossia solo i compagni militanti che possono in qualche modo aver aiutato lo spettacolo, a livello organizzativo. Gli altri, la stragrande maggioranza, semplici abbonati, sono a tutti gli effetti, semplici spettatori.

Ora, ed è questo l'aspetto più negativo, il non considerare, nemmeno tendenzialmente, l'attivizzazione del destinatario quale vero e solo circuito alternativo, si traduce nell'attivizzazione solo emozionale, mai dialettico-critica, e quindi nella passivizzazione ideologica operata nei riguardi del pubblico stesso. Il rischio è pertanto la catarsi in senso politico, per cui il movimento si traduce in spettacolo incanalando le proprie esasperazioni, attraverso una solidarietà ideologica già garantita, del resto, tra scena e sala. L'unità coinvolgente, che si cerca di far scattare tra palcoscenico e platea, mostra in spettatori adulti una nostalgia irrazionale e regressiva di un rapporto elementare in cui annullarsi, nostalgia di una atmosfera sentimentalistica rafforzata e giustificata dall'impegno politico, in una sorta di *mobilitazione emozionale*, che non ha fuori del teatro gli strumenti immediati e adeguati per passare a una prassi concreta, proprio quando la complessità della situazione sociale e politica richiederebbe al contrario una maggiore problematizzazione dialettica.

Di questo pubblico, inoltre, Fo ideologizza l'estrazione sociale: «qui l'operaio è a casa sua, il borghese è estraneo»;¹⁰ più spesso è consapevole invece che il 70% è composto da studenti e da piccolo borghesi, gli operai solo il 20%, e di questo fatto sarebbe responsabile <<la politica spaventosamente povera, idiota condotta dai partiti della sinistra tradizionale,>>11. Questo così

formato, non è il «popolo» cui si rivolge la Comune, ma questo è comunque il «popolo» che va a vederlo. All'interno di questa fascia, una percentuale ristretta è comunque costituita dalle avanguardie politiche attive; il resto è caratterizzato dal tipo dello *spettatore* in quanto *militante*, o meglio dal militante in quanto spettatore. Riconosciuta l'esigua componente operaia degli « abbonati », se ci poniamo a livello della *ricezione dei segni*, attraverso una fenomenologia del loro darsi ai consumatori, possiamo analizzare il messaggio teatrale di Fo non solo in sé, ma in quanto circola trasmesso, ricevuto e interpretato pur sempre dentro un determinato mercato linguistico-comunicativo, cui anche un circuito alternativo non può completamente sottrarsi, ossia possiamo calcolare il suo valore di scambio ²; ne constatiamo così la sorprendente *prevedibilità*, le funzioni paradossalmente spesso più sottoinformative che non controinformative e questo perché Fo finge di ignorare o ignora che «un po' di più analisi semiologica del mezzo o dei sistemi di attesa dei destinatari servirebbe a permettere una controinformazione critica ed efficace anziché una ritraduzione demagogica dei procedimenti capitalistici». ¹³

Possiamo in un certo senso definire «realistica» la scrittura di Fo, non per i significati adoperati, ma per i segni del rapporto perfettamente funzionali e ripetitivi delle strutture della comunicazione, tipiche dell'industria culturale, all'insegna della *ridondanza e dell'emotività orientata*.

Queste modalità impediscono, infatti, una ricezione problematizzata attiva del messaggio, quasi mai ambiguo, ma suddito il più delle volte dell'elementarietà del militante in quanto spettatore, a sua volta suddito specularmente del messaggio stesso. In quanto spettatore, il militante, anche se politicamente consapevole, entra in un rapporto alienato con Fo demiurgo, e quest'ultimo anche se tutto teso a organizzare un controcircuito, opera in direzione contraria proprio per le modalità affascinanti del rapporto. Se visto dalla parte della platea il rapporto è caratterizzato, appunto, non da una stimolazione dialettico critica o dalla possibilità reale di rispondere, ma da un codice dove il pubblico è chiaramente impressionato, e questo riduce la pretesa carica antagonista, se ci ricordiamo che il controllo esercitato dall'industria culturale e di mercato sulla formazione-trasmissione-ricezione del messaggio, insomma la proprietà privata linguistica, neutralizza un controcircuito, tanto più quando offre le stesse modalità di fruizione ai suoi utenti. Non bisogna inoltre dimenticare che il rapporto tra Fo e il suo pubblico oggi è un *rapporto non più conflittuale*, come quando operava nei teatri ufficiali, o *critico-dialettico*, come quando operava nei circuiti ARCI ma totalmente *speculare-autoidentificativo*, e questo causa la ridondanza, cioè, la sottoinformazione dei canali, elementarizzando messaggi e codici, cioè la scrittura complessiva.

Al tempo del teatro Manzoni, delle satire borghesi, il referente sociale positivo, metaforizzato nei comunardi, nei catari, era mantenuto fuori dalla

scena, e dentro si consumava solo il momento negativo, lo scandalismo, o la corruzione del regime ad esempio. Successivamente, allorché si sposta nei circuiti della sinistra storica, nelle case del popolo, perché stanco di fare il giullare borghese», viene a trovarsi in una situazione estremamente dialettica, cioè ha la possibilità di esercitare il ruolo del « grillo contestatore» dentro spazi rinnovati sul piano organizzativo, con il negativo e il positivo compresenti, in una strategia culturale affascinante, per i rapporti che apre con i nuovi utenti sociali. La convivenza dura purtroppo solo due anni, e la rottura ha conseguenze poco brillanti, non solo per la Comune: durante il breve connubio, Fo ha prodotto secondo noi le sue cose migliori in assoluto, dal *Funerale del padrone* a *Legami pure che tanto spacco tutto* da *Mistero buffo*, a *L'operaio conosce...*, che restano forse le realizzazioni più alte della scena italiana a cavallo degli anni settanta, proprio in quanto *scrittura-rapporto complessivo con il pubblico*.

In seguito alla sua uscita dall'ARCI, nel nuovo territorio ideologico, occupato dalle avanguardie studentesche e intellettuali dei « gruppi », Fo viene a essere paradossalmente congelato in rispecchiamento tautologico, dove il negativo è tutto fuori del circuito (dal fascismo alla democrazia cristiana, dalla socialdemocrazia al revisionismo in un decrescendo di idoli polemici), mentre il positivo viene consumato dentro il circuito così da creare una fusione primaria e regressiva tra i due poli. In questo modo si instaura una «lingua» ideologica di stampo sessantottesco, pur con progressive smorzature, che rivendica la propria separatezza sia dalla sinistra storica, che d'altra parte controlla le masse, il che riduce il peso della iniziativa, sia dai canali informativi, il che è altrettanto velleitario, perché i segni ne sono in parte derivati, e perché la contrapposizione purista tra l'industria culturale e la separatezza del circuito è funzionale all'apparato. Quest'universo omogeneo, sul piano appunto ideologico, tra mittente e destinatario, se sembra ricostruire miracolosamente la profonda unità «religiosa, nell'etimo della parola, tra scena e pubblico, propria delle grandi civiltà teatrali del passato, l'organica *simpatia* instaurata tra i due poli, tipica dello spettacolo popolare di piazza, evita oggi un reale rimescolamento delle modalità comunicative, così come impedisce, tranne poche eccezioni, impatti provocatori; una simile *koiné* è caratterizzata, infatti, da una profonda omologia, tra le strutture mentali dei gruppi militanti cui si aggrega e le forme sceniche usate dalla Comune.

L'insieme dei luoghi comuni, delle sedimentazioni ideologiche, delle avanguardie politiche si rifrange, pertanto, da un polo all'altro del circuito in un discorso speculare-tautologico, in modo che la sinistra militante parla a se stessa, con una operazione autoidentificativa, ma militante nello spettacolo in quanto pubblico che « finisce per recarsi a teatro per applaudire se stesso, ma un se stesso meno adulto e intelligente com'è di quasi ogni processo consolatorio».¹⁴

In un certo senso Fo, che prima degli spettacoli come uno sciamano terroristico presenta i motivi dell'intervento, in una specie di lunga prefazione verbale, di *show* elencatorio, funge da dizionario di luoghi comuni per questo stesso pubblico, con lo spostamento del negativo fuori del movimento, fuori della scena rafforzando l'auto-solidarietà, l'appartenenza al gruppo dilatato e insieme l'espulsione della propria antitesi. Da un lato le grandi e sguaiate risate, i «segregati vocali», le «nasalizzazioni e le ispirazioni, i grugniti, gli uhm di commenti e interiezioni»,¹⁵ cioè i tipici fonemi di Fo, sia espressivi che convenzionali, rappresentano *ponti faticati* lanciati ai consumatori, verifica della comunicazione che moltiplica il riconoscimento ideologico-affettivo; dall'altro, gli applausi-risate immediate, nel destinatario, stanno a sottolineare l'appartenenza ai codici comuni, gli idioletti politici del gruppo. Anzi, i rischi della fascinazione si hanno specialmente quando è solo in scena rivolto dall'alto a un pubblico allargato e composto in fondo di «gloriosi giovani che si contemplanano narcisisticamente»,¹⁶ modello di rapporto che oggi qualsiasi *entertainer*, *showmen* dell'industria culturale è in grado di garantirsi.

Proprio quando si verifica questo rapporto speculare tra i due poli, dentro il circuito alternativo, e sempre più dal '69 in poi, il rapporto con l'utente è caratterizzato da un alternarsi profondo di due registri, quasi mai fusi assieme.

Il primo momento, quello appunto *dissacrante*, che punta al genere *apostrophatio*, vuole svelare, semplificare, contro l'astrazione repressiva del linguaggio dei politici, ciò che sta dietro la reticenza dei loro eufemismi. È il momento che si pretende controinformativo; viceversa si sfiora spesso la ridondanza, perché le figure storiche del dibattito ideologico vengono con disinvoltura elementarizzate, proponendo esasperate equazioni, dal PCI che sarebbe analogo al PSI degli anni venti, in *Tutti uniti! Tutti insieme!*, o ad Al Fatah, fino al Cristo estremista e ai monaci medievali opposti a Bonifacio VIII che anticiperebbero i cattolici dissidenti: tutte equazioni che hanno il dono di agevolare tesi brucianti per un militante (ma ricordiamoci che sono colte nel momento dello spettacolo), non già il distinguo per una riflessione storico-dialettica. Si rischia così di arrivare a quel neo conformismo di sinistra «...che si traduce in una estrema banalizzazione del linguaggio politico e in uno schematismo grossolano nell'analisi dei processi socio-politici e della dinamica spesso contraddittoria sempre complessa del conflitto di classe».¹⁷ Questo registro distruttivo agisce in modo dirompente, aggredendo sistematicamente gli antagonisti per degradarli e detronizzarli: emergono così invettive icastiche brutali, cantate o scandite quasi al megafono, proporzionate alla rabbia e alle frustrazioni del movimento.

L'altro motivo, quello *celebrativo*, tende a fissarsi nel finale, per lo più. È il finale infatti, il classico *momento affermativo*, con la profezia dello sbocco rivoluzionario, cioè il carattere « assertivo dell'arte, grazie al quale essa ha il

potere di riconciliare con lo status quo»⁸ della esistenza, insomma il valore sublimante dell'arte che trasforma la denuncia, la corrosione critica, il negativo nel positivo, nel redento, nello sbocco utopico della liberazione. Non per niente, la profezia si rafforza, quasi sempre, *oniricamente*, attraverso il sogno che è uno dei passaggi fissi nei montaggi di Fo. La ribellione, l'esplosione delle energie rivoluzionarie, con le masse che si autogestiscono, al di fuori dei tatticismi dei partiti che dovrebbero guidarle, dal *Telaio* a *Ordine per Diooo!* sono pertanto tradotte scenicamente nel sogno ossessivo del militante deluso, frustrato rispetto alle aperture del '44-45, rispetto alle lotte resistenziali bloccate, militante che torna a sublimare la volontà di rottura appunto nello spazio notturno. Ora questo *comportamento di appetenza*, per dirla con gli etologi, cioè il *desiderio di liberazione*, non la liberazione reale, con «comportamenti che non agiscono sulla realtà, modificandola, ma che costituiscono soltanto rappresentazioni simboliche degli effetti che si vorrebbero produrre»⁹, viene sostanziato dal medium musicale. La musica irrompe nel versante celebrativo, non in modo disalienante, ma sempre con un forte timbro empatico, e questo nonostante i frequenti inviti alla riflessione sul perché delle sconfitte del movimento. «Non aspettar S. Giorgio, che lui ci venga a liberare, non aspettar S. Marco», diceva una canzone di Fo nel '69 mentre, nel '62, la sua sigla finale di Canzonissima ricordava «su cantiam, su cantiam, evitiamo di pensar, per non polemizzar mettiamoci a cantar»,²⁰ eppure, i finali liturgici della Comune stanno a testimoniare, la canzone *apocalittica-escatologica* non si distingue purtroppo dalla canzone evasiva per le sue potenzialità catartiche, autofascinanti, anzi forse presenta pericoli maggiormente alienanti, di autofissaggio. Quando si passa dal *melo* dell'industria culturale al coro politico, il rischio sempre presente è che «questi canti aiutano spesso la risoluzione dell'istanza rivoluzionaria in una dimensione simbolica»²¹. In questo senso Fo, quando attacca²² violentemente la *Santa Giovanna* di Brecht, data da Strehler, perché le battute finali dell'eroina morente, furiosamente socialdemocratiche, verrebbero coperte dall'organo che grida a osanna dei filiooo », non coglie proprio il malizioso e consapevole rispecchiamento di un simile stratagemma, cioè la metamorfosi operata da ogni spettacolo, e dalla musica soprattutto, sulla denuncia e sulla rabbia rivoluzionaria, la trasformazione dell'orrore in fascinazione dello stesso.

Ora tra i due registri derisorio e liturgico, si crea una precisa conflittualità agonistica per le unità oppositive tra i referenti politici divisi in buoni e cattivi, conflittualità che a livello del consumatore ripercorre i moduli dello sport-tifoseria: nello spettacolo sul Cile²³ montato sotto il trauma del golpe e quindi ad altissima temperatura, dalla telecronaca di un incontro di calcio, che spesso era sotterranea agli scontri tra le varie coppie oppositive, si sale al radiodramma poliziesco, del tipo «arriva l'assassino». Proprio uno spettacolo come questo, tutto organizzato ideologicamente per informare il movimento

sulla contiguità reale del golpe, rivela nel rabbioso rifiuto²⁴ dei presenti di accettare la simulazione del colpo di stato in sala, la propria paradossale *funzione apotropaica* (scongiurare questa stessa contiguità). In questo modo nonostante si affermi spesso, da parte della Comune, che il *grottesco* dovrebbe evitare il pietismo consolatorio, si attua quella *catarsi del represso*, sorta di *semaine defous*, con atteggiamenti di identificazione-rifiuto e con la dialettica tra pietà e terrore aristotelica che rifunziona sorprendentemente.²⁵ Circola in questo modo, dimenticando gli ammonimenti gramsciani, un vero sogno a occhi aperti. «Si può vedere ciò che sostengono Freud e gli psicanalisti sul sognare a occhi aperti. Si può dire che nel popolo il fantasticare è dipendente dal complesso di inferiorità sociale che determina lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei consapevoli dei mali sopportati»²⁶.

La collera rivoluzionaria e le frustrazioni piccolo borghesi del movimento trovano puntualmente la propria affermazione sublimata nella *grande libertà concessa al personaggio positivo*, specie di super-io -scherzoso, quasi sempre il matto di casa, dove l'immaginate regressivo del pubblico militante può compensarsi. Questo clown dissacratore che può intrufolarsi nei territori recintati del potere, scoprendo le congiure contro la classe, spesso assume la funzione di *angelo vendicatore*, azzerando nel fantastico i limiti del movimento. Brecht presentava in scena personaggi ciechi e bloccati dalle contraddizioni della realtà sociale; Fo, viceversa, che nella sua prima produzione borghese s'era pure specializzato nella demitizzazione dell'eroe storico, tende a dilatare a dismisura le facoltà del personaggio, con risvolti proiettivi in quanto presentato con timbri bassi e sarcastici. Si tratta, in fondo, della forza magica del b pensiero primitivo-infantile, cioè il *poter vedere a distanza*, l'antico desiderio di poter vedere senza essere visti; la scena diventa allora un sollevare la quarta parete da parte di una platea militante abbacinata, che può scorgere tramite la delega del proprio rappresentante-ribelle quello che avviene dietro, quello che si trama contro il movimento, all'insegna del trasportiamoci nelle trincee del nemico. La potenza del pensiero, il carattere impunito riequilibratore *dell'imaginaire*, questo fantasticare a occhi aperti, diventa allora una prova indiretta del ruolo che il travestimento assume nei riguardi del movimento stesso: all'interno delle gag, infatti, il travestirsi è uno dei modi più ossessivi con cui il protagonista agisce. Ora se « quanto più è radicale la condizione di soggezione, tanto più intensa è l'esigenza del travestimento. Se la mia posizione di dominato non mi consente di testimoniare direttamente la realtà, io debbo truccare il mio rapporto con la realtà, lasciare che esso esista ma testimoniare come se fosse di un altro »²⁷, tra lo *spazio diurno della prassi* e quello *notturno della mimesi fantastica* si instaura un cortocircuito, con i tipici meccanismi della rimozione/condensazione/spostamento, dove l'altro, l'oggetto della libido,

sarebbe proprio lo *sbocco pratico delle energie sollecitate durante la messinscena*.

Lo spettacolo, l'autospettacolo del gruppo, rischia allora di configurarsi come una *grande rappresentazione* che il gruppo politico dà di se stesso, seguendo dunque la funzione regressiva dell'*imaginaire*, sul piano della festa *capovolgimento*, a modi veri e propri Saturnalia, con il capovolgimento rituale delle parti, cioè con il *mondo alla rovescia* che «diventa la controfigura del mondo che non può essere alla rovescia»,²³ i vari *bestiaires* scatologici come vedremo, i parti contro natura ecc., significano appunto metaforicamente «l'impossibile come diventato reale per opera di una volontà soprannaturale»²⁹.

Allo stesso modo della cultura subalterna, questa forma di spettacolo politico, con la risoluzione simbolica del conflitto, «ribadisce l'inalterabilità delle condizioni del conflitto stesso, compenso delle frustrazioni connesse al dominio subito al livello socio-economico... tensione irrisolta tra dominio nella realtà e libertà nella fantasia».³⁰ Ora se la tolleranza del sistema verso lo spettacolo è un margine dinamico tra *discorso potenziato* e *discorso represso*, margine che poggia sul contrasto tra *discorso potenziato* e *discorso taciuto*, lo spazio spazio del detto, nelle manifestazioni della Comune, si apre progressivamente, prevaricando su quello del taciuto, spezzando spesso i tentativi della polizia di censurare gli effetti controinformativi, purché si resti dentro il momento dello spettacolo, come per esempio nella campagna contro la strage di stato e attorno all'anarchico Pinelli.

Eppure quando il movimento riesce a incidere a livello istituzionale, e incanalarsi nella pubblica opinione, spostando in avanti i margini reali della democrazia del paese, lo spettacolo dice il *già detto*, cioè, anche se utilmente, è ridondante invece quando, come nel caso dell'autoriduzione, il movimento non sfonda i livelli politici della vertenza. lo spettacolo dice la *rabbia di non poter agire*, (vedi l'intervento sulla autoriduzione e sulla disobbedienza civile in *Non pago! Non pago!*)³¹, dice quel che non può fare, cioè e ambigualmente *consolatorio*. Insomma la grande libertà del detto rispetto al taciuto, che permette un linguaggio diretto, non più metaforico, che scatena la *caccia all'eufemismo*, non implica necessariamente, anzi tace spesso sulla *ineffettualità dello sbocco pratico per il militante*. Da un lato la protesta teme di essere rinchiusa *nell'imaginaire*, e dall'altro teme di uscirne, per quello che comporterebbe come scontro con le istituzioni e come sfasatura rispetto ai gradi di coscienza delle masse. Se si alza il tiro, si rischia di spezzare il delicato equilibrio tra il *doppio simbolico, non contraddittorio e mediato, dello spettacolo politico, e il reale contraddittorio e immediato*. «Non siamo sovversivi isterici, degli intellettuali piccolo-borghesi, che giocano a fare la rivoluzione»³² che è un po' il *paradoxe du comédien* all'interno del movimento... Si finisce così per accettare il carattere della festa in sé, con gli attributi di «eccesso consapevole, affermazione celebrativa,

giustapposizione»³³ in una vera e propria dimensione ludica dove si riassicura la riaffermazione dei valori politico-morali, di gruppo, attraverso il disordine simbolico rispetto all'ordine quotidiano, con l'autoriconoscimento come si è detto, consolatorio e rassicurante. Uscire da questa ottica determinerebbe un rovesciamento sul reale delle tensioni, una modifica globale dei modi comunicativi dello spettacolo, implicherebbe rifiutare questa specie di magia regressiva instaurando rapporti critico-dialettici con la sala, se si conserva il circuito «tradizionale», oppure costruendo appunto nuovi modi di organizzazione del circuito stesso, del tempo-spazio riservato al momento teatrale e del controllo reale dell'apparato dello spettacolo da parte dell'utente. Della festa, invece lo spettacolo di Fo presenta spesso gli attributi *apotropaici*, in quanto tecnica di disinnescamento del pericolo. Ma essa è, anche, tecnica di esorcizzazione del male, del negativo esistenziale e storico (forma rituale di purificazione del male),³⁴ perché ulteriormente può «comportare una notevole dose di rassicurazione di fronte alla minaccia di un futuro che in quanto ignoto può alimentare qualsiasi timore».³⁵

Come esempio clamoroso, si può citare lo spettacolo sul Cile con *l'incidente finale*, passaggio traumatico dall'ideologico al reale, incidente rifiutato dal destinatario, che non gradisce il sottile gioco metaforico, la brutale accensione brechtiana della luce, sorte di *coitus interruptus* che mette a nudo la regressività del consumo (ma una volta constatato che il colpo di stato da noi non c'è, l'effetto è nuovamente rassicurante). *Il militante in quanto spettatore* rischia di cadere allora in quella frustrante perversione del rito quando delega la propria protezione, nel momento dello spettacolo, al ribelle simbolico, in quanto vuole ancora vedere proiettata la *mutazione politica di sé* entro le coordinate politiche della scena: molti montaggi di Fo mostrano infatti, dal *Tutti uniti!* al *Non pago!*, il cammino percorso dal protagonista, da falsa coscienza qualunquista e/o revisionista a quella rivoluzionaria.

Fo mantiene una simile fascinazione, prima del momento razionale del dibattito, perché in questo modo si fisserebbero meglio certi contenuti nella coscienza dello spettatore (già politicamente cosciente, aggiungiamo noi). Si rifiutano ovviamente le aperture epiche brechtiane, che nella separatezza tra scena e sala puntavano almeno contro questa *entropia della sensiblerie*; si evita la pretesa «freddezza» del teatro-documento piscatoriano, appunto perché si cercano i sentimenti a base primaria della partecipazione collettiva del rito».³⁶ La preoccupazione principale è infatti mantenere il contatto con il pubblico, tenerlo avvitato sulla sedia»,³⁷ si vuole insomma il teatro tutto tondo, il teatro di situazione.³⁸ Pertanto, non laicizzando la afossa magica», lo spettacolo della Comune si adegua non solo e non tanto ai *segni della civiltà dell'immagine* (il che non è grave ma inevitabile), quanto alle *modalità comunicative della stessa* (il che è invece grave e handicappante).

Eppure per le infinite contraddizioni dell'attuale dibattito su impegno e cultura, all'interno dei difficili rapporti tra la Comune e i gruppi, si sono levate contestazioni da «a sinistra» contro il mantenimento dello spettacolo: ebbene è proprio dentro quest'ottica che si possono riscontrare aperture in Fo, per un'organizzazione diversa del fare spettacolo.

Attaccato dalla «sinistra» dei suoi fratelli, Fo si sposta a «destra» difendendo lo *specifico*, rivendicando l'importanza della cultura, riferendosi ai modelli di Gramsci e Mao.³⁹ Lo spettacolo dovrebbe, allora, da un lato porsi in alternativa ai giri di tombola e alle accoppiate Dorelli-Napolitano dei festival de all'Unità», alle sagre del paese e alle feste del patrono, dall'altro però non deve servire per dare soldi alle avanguardie politiche, non deve fungere da campagna di affiancamento, sostegno per l'autofinanziamento, come viene rinfacciato ai circoli di Lotta Continua.

Rifiutando il ruolo subalterno, in cui si pretenderebbe confinare l'artista, ci si sbarazza della richiesta di strumentalizzazione da parte del movimento, definendola «togliattismo di sinistra»; riemerge allora, nel non limitarsi a essere a coriandolo-riempitivo-piatto-forte» di manifestazioni politiche tout-court, un sorprendente residuo vittoriniano, con il progetto astratto, di un incontro tra artisti professionisti e masse, pericoloso proprio per le *modalità affascinanti e spettacolari che vanno in direzione opposta all'autogestione culturale di queste stesse masse*. Fare spettacolo, sostiene Fo, non è «sottrarre energie alla rivoluzione» e il teatro può essere, come ha dichiarato nei *Fedayn*, importante quanto sparare. Ora le risposte che dà Fo, attaccato da «a sinistra», ci sembrano insufficienti; il no alle totali aperture allo spazio politico, il pur corretto rifiuto all'*happening* di piazza, al teatro-guerriglia urbana, si limita infatti a difendere il movimento, per non fare un regalo alla polizia. Di contro, l'opera chiusa, il montaggio a volte di una «ricchezza nauseante»⁴⁰ che gli deriva dalle antiche propensioni drammaturgiche, il gusto del finale mitico-sentimentale, nelle prime commedie, e nei vaticini rivoluzionari in quelle ultime, sono tutti *segnali conservativi* in tal senso; così altri indizi di fissazione (al proprio ruolo, alla propria identità) sono analogamente il voler presentare per forza, dopo l'introduzione dei suoi lunghi monologhi e prima del *logos* del dibattito. La storia che quando resta ferma a una struttura elementare, da *vaudeville politico* trasparente, da *Tutti uniti* a *Morte accidentale* a *Pum! Pum!*, è perfettamente un doppiopione del prima e del dopo, cioè delle lunghe chiose introduttive e riepilogative, così, ancora, la *chiusura scandita da regole precise*, come si è visto, di funzionamento tra liturgia e dissacrazione, con la gradualità e il *continuum* degli elementi espressivi. In un certo senso è questo il *vero dramma* in Fo, questo *essere incerto oggettivamente tra il terrore e il compiacimento di sparire nella cronaca del movimento*.

Ecco alcuni spunti significativi: «Come sono sceso in basso, sulpiano della tecnica e dell'arte... Poi faremo ancora dell'arte»,⁴¹ oppure «dieci giorni

sono pochi, non mi piace lavorare così, non c'è tempo per la maturazione»,⁴² Arriva a dichiarare in una intervista rilasciata a «Sipario» nel marzo '75: «ci sono dei testi che da anni vorrei fare. Ma sono le esigenze immediate che mi fermano... c'è attualmente il problema della cassa integrazione, dell'autoriduzione, e bisogna parlare in termini di cronaca perché questa è una esigenza immediata e noi siamo al servizio di queste lotte... non riusciamo a trovare altro tempo».

Davanti alla prospettiva di poter dare teatro politico da Shakespeare a Brecht, disincrostandoli dai pretesi calligrafismi alla Strehler, sbotta: «Ma è sogno questo che è destinato a realizzarsi, magari anche fra non molto». È questa dunque una vera lotta interna sull'identità personale, tra *l'esigenza di teatralizzare tutto*, anche il movimento e i suoi drammatici temi mobilitanti, e il dover a volte, anche, per l'esigenza del movimento, *ridurre gli spazi della teatralità* rispetto al prima e, al dopo, impedir loro di rinchiudersi nella quarta parete, da lui pur tanto deprecato, dando la possibilità, invece, a chi riceve la comunicazione, di controbattere e di poter partecipare dialetticamente alla *scrittura*. Del resto, ritroviamo spesso in lui delle anticipazioni sull'apertura del rapporto, interne e sotterranee, come lo erano al suo tempo le denunce sociali nelle farse al Manzoni e all'Odeon, rispetto alle successive uscite dai circuiti borghesi. L'intreccio riesce ancora a formalizzarle, a neutralizzarle, ma non di meno ci sono momenti di *disgregazione* progressivamente più espliciti. Il questore, che in *Morte accidentale* si rivolge ad attori sparsi in sala, i quali simulano falsi anarchici provocatori, diventa la sequenza dello spettacolo sul Cile, con falsi poliziotti che chiedono documenti al pubblico vero,⁴³ così ancora i frammenti nel *Funerale del padrone* con la sala parlante e il momento della citazione delle fabbriche in lotta. Ora, la tensione radicale, infatti, sottesa dialetticamente in queste aperture, punta a trasferire il proprio campo di azione da un'arte metaforica-divinatoria dell'immancabile sbocco rivoluzionario, a un'arte metafora reale (ossia praticata realmente) della propria superfluità, da un teatro della fuga alla fuga dal teatro almeno in prospettiva strategica.

Un simile progetto si stacca dal voyerismo, militante o meno, creato da ogni rappresentazione, vista come spazio magico, parcheggio alienante di deresponsabilizzazione emotiva (per chi la vede, non per chi la fa) funzionale alla società dello spettacolo, al tempo libero-non liberato. In questa direzione, allora, si inseriscono gli interventi di occasione allestiti in tutta fretta, gli «orrendi montaggi», come li definisce Fo, che rappresentano invece una carica dirompente, perché si adeguano non solo ai tempi della *cronaca politica*, attualizzazione sui temi della mobilitazione, delle avanguardie ideologiche, ma anche con un avvicinarsi dinamico allo specifico del destinatario, agli spazi locali via via toccati. Son questi montaggi le *messe da campo*, cioè spettacoli leggeri di intervento, allestimenti volanti, che si mimetizzano tra il prima (domanda del posto come necessità di

partecipazione-testimonianza-controinformazione) e il dopo (continuazione della mobilitazione che non si è gratificata e fascinata nella grande scena politicizzata). Lo spettacolo si costruisce evitando il *carattere esterno* episodico dell'intervento, montandosi altresì sulla base dei dati relativi a una situazione, resistendo al debordare logorroico della commedia o alle tentazioni della liturgia/escatologia, che sono i rischi della drammatizzazione da un lato, e dell'epicità, alla francese, dall'altro. Spettacolo in quanto controspettacolo borghese, nel senso più vasto del termine. Per esempio nei processi contro i militanti, come a Salerno o a Vallo della Lucania per Marini, si assiste a una udienza del processo reale, si riprendono i fatti e poi si ripresentano la sera, « a caldo », con il processo in pieno corso in chiave grottesca deformata. Anche qui Fo, oscilla tra un *senso formale del montaggio*, cioè ossessione di salvare il ritmo: « c'è il pericolo che si creino dei cali di tensione, degli inciampi », ⁴⁴ e un *senso funzionale dello stesso*, in modo che il legame tra i vari pezzi, più che dal ritmo, siano dettati dalla semantica politica della situazione, secondo « un arte dell'intervento diretto ». ⁴⁵

In questa maniera, la meritoria attenzione materialistica al circuito (« la cosa più importante è sapere chi gestisce ciò che si fa, chi gestisce la nostra produzione, sapere che la gestione politica del prodotto determina il prodotto stesso » ⁴⁶), da fatto amministrativo - la ricerca cioè di un circuito privato e finanziato dal movimento - da autoriconoscimento speculare - la ricerca di un pubblico fatto politicamente su misura dei propri interventi - diventa *organizzazione culturale costruita in senso globale*, nuovo modo di produrre-distribuire-consumare il prodotto culturale. I montaggi, ancora, dove Fo fornisce a gruppi della zona toccata minime istruzioni preliminari, dall'usare un proiettore all'emettere la voce senza spaccarsi le corde vocali, per le marce antimilitaristiche tra le caserme del Friuli, per i processi ai compagni come quelli di Pescara o Porto Marghera, per l'occupazione delle case, sono adeguazioni al territorio, un radicamento dello spettacolo in una struttura determinata; essere organici, in tal modo, vuol dire andar oltre il costruire uno spettacolo chiuso su temi locali, come quello pur meritevole del lavoro a cottimo domiciliare, nelle regioni rosse, che ha provocato la rottura con l'ARCI. Questi montaggi si ha lo scrupolo, infatti, di portarli in giro appunto perché bruciati in queste situazioni; in un certo senso, il desiderio della Comune di fissarsi a Milano, nella palazzina Liberty, può essere visto come la stanchezza del *visitatore apostolico*, del nomadismo di sinistra, e come tentativo di costruire lo stabile di quartiere. Solo passando dal carro di Tespi volante, alla ricerca della propria identità, in un campo di intervento circoscritto e limitato, è possibile un lavoro in profondità: « Oggi, se si vuole operare nel senso esatto della controinformazione, si deve lavorare sul posto. Se il posto vive una lotta di massa, un quartiere, una zona, una scuola chi pensa che debba essere utilizzato (ma che non sia obbligatorio) uno strumento

chiamato *azione culturale*, da qui deve muovere i primi passi, a questo spazio concreto si riporta e qui muore». ⁴⁷

In tal senso anche il luogo della rappresentazione si *mimetizza*, ⁴⁸ si *ridimensiona*. Più che piazza oceanica (il «sagrato» del Verziere di Milano, i vari palazzetti dello sport con diecimila presenze), più che partecipazione alla festa-parata, è lo spazio umile articolato delle scuole, della fabbrica, della sala di quartiere, a essere riespropriato di volta in volta. Non è la ricerca di una *quantificazione dell'utenza*, di una aggregazione fisica alla liturgia dello spettacolo politico (qualsiasi concerto rock può fare altrettanto e meglio), ma di una *qualificazione della risposta* del destinatario. È insomma la risposta del *valore d'uso* del teatro, legato all'occasione, al lavoro, alle lotte, contro il principio dello spettacolo.

Separatezza contro i rischi gratificanti della forma, che non è poi che il rovescio della sua mercificazione.

È un ritorno alla funzione pratico-magica, non nel senso di surrogato difensivo, ma di integrazione nel lavoro quotidiano, proprio dell'arte popolare, superando il distacco «del mezzo di comunicazione della sua originaria funzione e occasione, cioè delle situazioni materiali nelle quali accade o si trasforma il lavoro». ⁴⁹ Parafrasando la bella ballata siciliana, ritrovata da Ciccio Busacca, potremo allora definire lo *spettacolo separato e formalizzato, l'asino privato del suo corno!*

In questo modo, il mito rievocativo sempre presente in Fo, paleo e neo-romantico, del popolo *autore=creatore*, lo slogan «dalle masse alle masse», le affabulazioni dei partigiani e dei fedayn, le *chanson de geste* della Cina di Mao, si trasferiscono sul piano della prassi, richiedendo al territorio una partecipazione più dinamica, non limitata in prospettiva all'utenza o al dibattito. Del resto, una simile strategia è presente in Fo, pur sempre interiorizzata dialetticamente, sia in *sceneggiate di intervento volante* recenti, sia entro testi chiusi più lontani nel tempo; così nel *Funerale del padrone*, gli attori operai danno vita a un mini spettacoloprocessione, come vedremo, per pubblicizzarsi teatralmente, così ancora in *Ci ragiono e canto* una compagna esprime il sogno utopia, dove «c'era il cinema, ma nella pellicola non recitavano gli artisti, eravamo noi i protagonisti». ⁵⁰

Il progetto si sposta allora irresistibilmente dal piano teatro situazione sociale-teatro a quello di situazione sociale-teatro-situazione sociale, rendendo operativo, non ideologico il concetto di *popolare*, in questo caso termine non ambiguo ma politicamente attivo, cioè come «uso e non come origine, come fatto e non come essenza, come posizione relazionale e non come sostanza». ⁵¹

È la presenza dell'elaborazione comune, della reale modificabilità del montaggio contestualizzato a determinare la portata antagonistica di queste forme di comunicazione, rispetto alla civiltà dei mass media e alla proprietà privata dell'apparato culturale; è soprattutto «l'atteggiamento di libera

appropriazione»⁵² a permettere il ridimensionamento del teatro-movimento, a farlo considerare «cosa di libera disponibilità, come sorta di proprietà comune... affare di tutti, in un comunitario uso e godimento di cose che sono proprie, perché fatte o fattibili in proprio, e che dunque si usano logorandole e aggiustandole, ripristinandole e buttandole via»⁵³. È questa prospettiva radicale, che Fo a certi livelli rifiuta, la componente secondo noi più produttiva del suo itinerario, l'indicazione, pur minoritaria in lui, più suggestiva che emerge dalla complessità scatenata ed infaticabile del suo lavoro teatrale.

In questo modo il nesso *teatro-movimento*, tanto caro a Fo, riacquista un significato meno ideologico, meno legato cioè a scelte di linee politiche, per assumerne uno apparentemente solo culturale, più «riformista», ma forse ancor più dirompente nella sostanza, per i cambiamenti sociali che presuppone.

Note

1. Non si può non constatare attualmente (la serie televisiva ovviamente rimedierà a questo vuoto) una panoramica assai scarna per quanto riguarda gli studi organici sul teatro di Fo. Si possono segnalare soltanto la meticolosa biografia critica di L. Binni, *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona, 1975 e la lunga intervista (dotata di un buon corredo bibliografico) *Dario Fo parla di Dario Fo*, curate da E. Artese, con prefazione di E. Pagliarini, Lerici, Milano, 1977. Importante, per quanto molto concentrato e di poco spazio, ma con parecchi spunti tecnico-linguistici, il discorso introduttivo di F. Quadri alla raccolta *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino, 19763, pp. v-xiv. Cfr. anche il recente C. Valentini, *Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977. Ci sia permesso infine accennare a un nostro saggio, *Ruzante e le piste nere*, in «Biblioteca teatrale», n. 17, 1976, pp. 134-157, che affronta alcuni nodi sviluppati in questo libro.
2. Cfr. l'intervento di R. Agostini, specie alle pp. 53-58, e quello di D. Fo, *Per una nuova gestione degli spazi e degli spettacoli*, pp. 136-150, in *Il teatro del regime*, a cura di F. Quadri, Mazzotta, Milano, 1976.
3. Cfr. «Rinascita», 1° dicembre 1962 (articoli di I. Cipriani).
4. Per il tormentato rapporto tra Fo e i gruppi, cfr. la testimonianza di Franca Rame, prefazione al III volume della raccolta *Le commedie di Dario Fo*, cit. e soprattutto L. Binni, *op. cit.*, specie alle pp. 359-366.
5. Cfr. P. Puppa *op. cit.*, pp. 134-137.
6. Dobbiamo altresì sottolineare come il *Mistero buffo* di Fo, divenuto il Vangelo dei poveri, contrapposto al Vangelo dei ricchi, quello oleografico-cinemascope di alta raffinatezza illustrativa, con firma Zeffirelli, è giunto in televisione, come già nella prima edizione teatrale, profondamente eufemizzato, privato di quella licenziosità oscenità (atti di sodomia di coprofilia, di falloforia che si accompagnavano puntualmente alla «parodia sacra»), tipiche della cultura religiosa prima del Concilio di Trento. La querelle scoppiata è chiaramente regressiva e strumentale. Sulla scatologia della cultura religiosa pre Concilio di Trento, cfr. J.G. Bourke. *Escrementi e civiltà* (prefazione di S. Freud), Guaraldi, Firenze, 1971, e, ovviamente, i più recenti) e teoretici M. Bakhtine, *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970, e L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au 16° siècle*, Albin Michel, Paris, 1968. In particolare, il libro di Bakhtine molto utile per l'impostazione generale di questo nostro studio, ci pare indispensabile oggi per una rivisitazione delle teorie del comico in rapporto alla cultura di piazza; cfr. anche G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974.
7. Ci riferiamo ai due spettacoli *Non si paga! Non si paga!* del '74 e *La marijuana della mamma è la più bella*, del '76, momenti di riflessione cui la scena si presta per il movimento, intorno alle suggestion) da un lato dell'autoriduzione e dell'esproprio organizzato, dall'altro dell'uso della

droga. Entrambi gli interventi sono costruiti come una lunghissima *gag*, uno spaccato familiaristico con toni di *vaudeville*, esemplificativo delle tesi dialettiche che il gruppo della Comune intende portare avanti tra i militanti, ossia contrarie a simili scelte, ma con atteggiamenti non di chiusura terroristica. Resta fuori, atresi *Ordine per D10.000.000.000!*, del '72, praticamente ritraduzione del precedente *Telaio*, sviluppato però in un diverso ambito ideologico dopo l'uscita dall'ARCI, così come lo spettacolo sul *Cile* del '73 e il recense montaggio, per certi versi femminista *Parliamo di donne*, del '77, allestiti, in parse almeno, accumulando recitativi, cantati, sequenze satiriche e scenette sparse in altri spettacoli. Nell'arco della produzione di Fo, ci paiono tutti episodi che non offrono contributi nuovi sostanzialmente al nostro discorso, sia per le forme linguistiche usate sia per i rapporti instaurati colla sala. Tranne l'intervento sul *Cile*, i cui aspetti mobilitanti di psicodramma-esorcismo nei riguardi di un possibile colpo di stato in Italia affronteremo più avanti nella parte dedicata al pubblico di Fo, gli altri spettacoli non affrontati direttamente, infatti, ripropongono l'adeguazione ai temi sollevati dal circuito, cui la scena offre importanti contributi, secondo il metodo usato già nel periodo ARCI.

8. Per quanto riguarda l'animazione teatrale nei suoi rapporti con la scuola e col territorio, cfr. *Il teatro dei ragazzi*, a cura di G. Bartolucci, Guaraldi, Firenze, 1972; R. Rostagno e B. Pellegrini, *Per un teatro-scuola-quartiere*, Marsilio, Venezia, 1975; G. Scabia *Il teatro nello spazio degli incontri*, Bulzoni, Roma, 1973. Per un'analisi complessiva dei limiti oggi del progetto: F. Passatore, *Animazione dopo*, Guaraldi, Firenze, 1976.
9. Cfr. *Compagni senza censura*, a cura di Teatro Politico dell'Associazione Nuova Scena, n. 1, Mazzotta Milano, 1970, pp. 9-10.
10. L. Binni, *op. cit.*, p. 227. *Ibidem*.
12. F. Rossi Landi *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milano, 1972, specie alle pp. 329-339.
13. U. Eco, intervento in A. Moles, *Sociodinamica della cultura*, Guaraldi, Firenze, 1971, p. 451.
14. G. Fofi, in L. Binni, *op. cit.*, p. 61.
15. Introduzione di U. Eco e U. Volli a *Paralinguistica e cinesica*, a cure di Sebeak, Hayes e Bateson, Bompiani, Milano, 1970, p. 10.
16. p. Baldelli, intervento in *Sociodinamica...*, cit. p. 433. Cfr. anche l'intervento di A. OCveti in «Rinascita», n. 39, 1° ottobre 1971.
17. L. Lombardi Satriani, *Menzogna e verità nella cultura contadina del sud*, Guida, Napoli, 1974, p. 85.
18. R. Luperini, *Marxismo e letteratura*, De Donato, Bari, 1971, p. 108.
19. F. Albergamo, *Mito e magia*, Guida, Napoli, 1975, p. 110.
20. L. Binni, *op. cit.*, p. 217.
21. L.L. Satriani, *op. cit.*, p. 85.
22. Cfr., per l'attacco al Brecht dato da Strehler, «con tutti quegli orpelli», in L. Binni, *op. cit.*, pp. 395-396.
23. La prima rappresentazione di *Guerra dipopolo in Cile* ha avuto luogo a Bolzano il 20 ottobre 1973. Il testo cello spettacolo è uscito presso Bertani, Verona, 1973.
24. Il tentativo di un *happening* simulato, con movimenti in platea del finto commissario, con «assaggi del fermo preventivo di polizia a, si può rivedere nella stesura cello spettacolo, alle pp. 87-88.
25. Per il concetto di *catarsi*, di caduta del *principio di negazione*, cioè della consapevolezza del carattere convenzionale dell'immagine scenica, cfr. O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario*, Laterza, Bari, 1972, pp. 71-95. Cfr. anche M. DuPrenne, *Art et politique*, U.G.E., 10/18, Paris, 1974 e F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, «Comunitas», n. 169, 1973.
26. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1966, p. 220.
27. L.L. Satriani, *op. cit.*, p. 41.
28. G. Cocchiara, *11 mondo alla rovescia*, Boringhieri, Torino, 1963, p. 71.
29. *Ibidem*.
30. L.L. Satriani, *op. cit.*, pp. 58-59.

31. *Non si paga, non si paga* è stato rappresentato la prima volta a Milano alla palazzina Liberty, il 3 ottobre 1974. Il testo è uscito a cura de La Comune, Milano, 1974. Cfr. Dario Fo *parla di Dario Fo*, cit., pp. 55-57 e L. Binni, *op. cit.*, pp. 378-380.
32. L. Binni, *op. cit.*, p. 398
33. H. Cox. *La festa dei folk*, Bompiani, Milano, 1971, p. 39. Cfr. anche J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, P.U.F., Paris, 1973, *L'homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1963.
34. L.L. Satriani, *op. cit.*, p. 52.
35. *Ivi*, p. 49.
36. L. Binni, *op. cit.*, p. 238.
37. *Ivi*, p. 239.
38. *Ivi*, p. 318
39. In *Compagni senza censura*, cit., intervento del 3 giugno 1971, p. 214
40. T. Perlini, in «Sipario», n 308 gennaio; 1972
41. Binni, *op. cit.*, p. 158
42. *Ivi*, pp. 42, 397
43. *Guerra di popolo in Cile*, pp. 8188. Notare che la mimesi del colpo di stato avviene dopo il monologo epico sull'antifascismo che continua; cfr. il racconto di Mamma Togni, pp. 73-81.
44. L. Binni, *op. cit.*, p. 105
45. *Ivi* p. 154
46. *Ivi*, p. 228
47. P. Baldelli, in *Sociodinamica...*, cit. pp. 434-435
48. Per il concerto di teatro mimetico a ridosso del movimento e della cultura di base, cfr. G. Bosio, *L'intellettuale rovesciato*, Ed. Bella Ciao, Milano 1975
49. *Ivi*, p. 11
50. D. Fo, *Ciragione e canto*, Bertani, Verona, 1973, pp. 60-61
51. A.M. Cirese, *Cultura egeminica e cultura subalterna*, Palumbo, Palermo, 1973, p. 22
52. *Ivi*, p. 101
53. *Ibidem*

Bibliografia essenziale

(In grossetto le opere più importanti)

Monografie:

- **Binni Lanfranco, *Dario Fo, «Il castoro»*, n° 123, mar. 1977.**
- **Binni L., *Attento te....! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona 1975.**
- **Crippa Marina e Roberto Nepoti, *Dario Fo*, Gremese, Roma 1982**
- **Fo Garambois Bianca, *Io, da grande mi sposo un partigiano*, Einaudi, Torino 1976**
- **Hirst David L., *Dario Fo and Franca Rame*, MacMillan, London 1989**
- **Meldolesi Claudio, *Su un comico in rivolta, Fo il bufalo, il bambino*, Bulzoni, Roma 1978**
- **Puppa Paolo, *Il teatro di Dario Fo*, Marsilio, Venezia 1978**
- **Straniero Michele, *Giullari e Fo*, Latoside. Roma 1978**
- **Valentini Chiara, *Il teatro di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977.**

Saggi e articoli su riviste:

- **Attisani A., *Attento te... se parli di Fo*, in «Scena», genn.-febb. 1976.**
- **Abbruzzese A., *Dario Fo, comico tragico e prosaico*, in «Rinascita», n°. 13 26 mar. 1976.**
- **Casiraghi Ugo, 'Lo svitato' di Lizzani e Dario Fo**, in «L'Unità», 3 mar. 1956.
- **Davis R.G., *Friends of Fo*, in "The Drama Review", vol. 32, n°3, Fall 1988.**
- **De Poli M., *Dario Fo*, in «Belfagor», genn. 1976.**
- **Dort B., *Dario Fo: un acteur épique*, in «Travail Théâtral», n°. 15**
- **Fanoli M., *I professori primo pubblico di Dario Fo*, in «Milano sera», 24 ag. 1954**
- **Jenkins Ron, *The Roar of the Clown*, in "The Drama Review", vol. 30, n°1, Spring 1986.**
- **Pandolfi V., *L'esibizione di Dario Fo*, in «Letteratura», genn.-apr. 1961**
- **Rivière J.L., *Le théâtre politique de Dario Fo*, in «L'autre scène», Maggio 1974**
- **Vettori Giuseppe, *Dario Fo, ballate e canzoni*, Newton Compton, Roma 1976**

Opere di carattere generale:

- **Maraini Dacia, *Fare teatro*, Bompiani, Milano 1974.**
- **Aa.Vv., *Il teatro di regime*, Mazzotta, Milano, 1976 (Introduzione di F. Quadri).**
- **Tessari Roberto, *Teatro italiano del Novecento, fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, 1996, Firenze**

N.B. Tutte le commedie di Fo sono pubblicate da Einaudi nella collana gli Struzzi (10 volumi).

Dalla fine del corso saranno disponibili presso il centro linguistico le videocassette (private) delle seguenti opere: *Lo svitato*, *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, *Settimo ruba un po' meno*, *Mistero buffo* (2 videocassette), *Clacson trombette e pernacchi*, *Storia della tigre e altre storie*, *Fo recita Ruzante*, e per chi amasse la lirica, *Il barbiere di Siviglia* con regia di Fo.