

**I      FONDAMENTI      ESTETICI      E**  
**LETTERARI NELL'OPERA DI**  
**DARIO FO**

**A CURA DI FRANCESCO DI GARBO**

## BIOGRAFIA DI DARIO FO

Dario Fo nasce a Sangiano (VA), il 24-3-1926. Suo padre Felice è ferroviere, la madre si chiama Pina Rota. Ha un fratello e una sorella minori. Frequenta le scuole regolarmente, tuttavia trascorre gran parte del tempo formandosi ascoltando i racconti immaginari, grotteschi e lunari della tradizione orale caratteristica dei paesi dell'alto lago Maggiore. Nelle piazze impara la mimica dei "fabulatori" dei quali resta sorpreso ed affascinato. Completate le scuole medie tra Luino, Pino Tranzano e Portovaltravaglia, ottiene il consenso di studiare a Milano al Liceo artistico di Brera.

Le vicende della seconda guerra mondiale lo colgono a Milano dopo un anno del suo arrivo. Dopo l'armistizio, appena diciassettenne, è chiamato alle armi e per coprire il padre che aiutava i partigiani è costretto a passare due mesi con i repubblicani di Salò. Fatto che ogni volta viene rivangato da chi lo vuole screditare. Non si tiene conto che lo sporadico episodio occorsogli a diciassette anni non può inficiare minimamente il giudizio sulla carriera artistica e personale, in effetti si tratta di una polemica assolutamente gratuita. Alla fine della guerra frequenta a Milano la facoltà d'Architettura del Politecnico e l'Accademia di Brera. Viene a contatto con l'ambiente culturale milanese e conosce anche Vittorini. Il fervore culturale del dopoguerra lo induce a profonde letture di autori ostracizzati nel ventennio fascista, tra cui: Marx, Gramsci, Majakovskij, Brecht ecc...

il suo primo testo teatrale è del '44; si tratta di una farsa intitolata: "Un padrone fa impazzire un servo, poi il servo farà impazzire il padrone". In questi anni di risveglio culturale è un feroce divoratore di spettacoli teatrali, tanti li guarda in piedi per motivi economici. La sua prima interpretazione come attore avviene a Luino con una pièce di carattere grottesco dal titolo: "Ma la Tresa ci divide". Nel 1950 conosce F. Parenti il quale gli fa recitare alla radio alcune fabulazioni. Nasce un gruppo di rivista con Fausto Tommei e Pina Renzi, effettuano una tournée in provincia, in questa occasione Dario Fo conosce Franca Rame. Nel 1951 partecipa a Settegiorni a Milano, rivista estiva con le sorelle Nava e Franca Rame. L'anno seguente compare in palcoscenico con Giustino Durano con lo spettacolo "Coccoricò". Sempre nel 1952 recita i monologhi radiofonici

del "Poer nano". Alla diciottesima puntata vengono soppressi dalla censura, di contro vengono messi in scena al teatro Odeon. Tra il '52 e il '53 alla radio recita "Chicchirichi". Nel 1955 sempre alla radio recita insieme a Franco Parenti "Non di solo pane". È il suo periodo di formazione, il lavoro alla radio gli permette di migliorare la dizione e di misurare il tempo delle battute. Intanto insieme a Parenti e Durano costituiscono una compagnia che tra il '53 e il '54 mette in scena "Il dito nell'occhio" e i "Sani da legare". Inizia un periodo di sperimentazione teatrale che lo porterà ad oltrepassare gli stretti canoni tradizionali della rivista. Al termine della stagione 1954-55 il sodalizio della compagnia è sciolto sia per contrasti interni sia per fattori esterni.

Dario Fo si butta nel cinema con una fugace apparizione in "Rosso e Nero" di D. Paoletta. Intanto il 24-6-54 si sposa con franca rame e si trasferisce a Roma ove lavora come "negro" della sceneggiatura. Nel 1956 interpreta "Lo svitato" di Carlo Lizzani, il film comunque è un mezzo fallimento. L'esperienza cinematografica è utilissima per l'acquisizione di alcuni elementi stilistici quali la scansione narrativa per sequenze, la ritmica del montaggio, la sinteticità del dialogo, l'affrancamento spazio-temporale. Di ritorno a Milano Fo mette in scena una serie di farse sotto il titolo "Ladri manichini e donne nude". Segue il cosiddetto periodo del "teatro borghese" con i seguenti spettacoli: Gli arcangeli non giocano a flipper (1959); Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (1960); Chi ruba un piede è fortunato in amore (1961).

Nel 1962 è chiamato con sua moglie a condurre Canzonissima ma deve fare i conti con la stampa di destra e la censura televisiva. Abbandona il programma nonostante l'ottimo indice di ascolto. Riprende l'attività teatrale con la compagnia che aveva costituito, precedentemente, insieme alla moglie e nel settembre 1963 porta in scena "Isabella tre caravelle e un cacciaballe". Seguito da "Settimo: ruba un po' meno" (1964); "La colpa è sempre del diavolo" (1965) e "La signora è da buttare" (1967). Al termine della stagione 67/68 la compagnia Fo-Rame si scioglie e viene deciso l'autoesilio dal circuito ETI. Si costituisce l'associazione Nuova Scena che agisce con l'Archi. Anche questo è un periodo di grande sperimentazione teatrale in cui si ricercano nuove forme espressive. I primi spettacoli di questa fase sono: "Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi" (1968); "Ci ragiono e canto" (1969). L'associazione Nuova Scena si scinde in tre sottogruppi. F. Rame rappresenta due spettacoli scritti da Fo: 1) "L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone; 2)

“Legami pure tanto io spacco tutto lo stesso”. Nel frattempo Fo è intento a realizzare la prima serie di “Mistero buffo” recuperando la creatività delle classi popolari e la lingua padana del ‘400. Nell’ottobre del 1970 si costituisce il collettivo teatrale La comune, avviene la rottura col PCI e l’Arci, si crea un circuito alternativo. I primi spettacoli sono: “Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente”. Debutta al capannone di via colletta a Milano. Poi abbiamo: “Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi” (1970); “Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone?” (1971); “Morte e resurrezione di un pupazzo” (1971); “Fedayin” (1972); “Ordine per DIO.000.000!” (1972). È un periodo d’intenso impegno politico manifestato attraverso l’arte teatrale. In quest’anno gli atti repressivi contro il collettivo sono all’ordine del giorno. Denunce e sfratti piovono a iosa. Franca Rame è aggredita dai fascisti nel tentativo di imbavagliarli e metterli a tacere. Come risposta vengono realizzati gli spettacoli: “Basta con i fascisti!” e “Pum Pum! Chi è? La polizia!”. Intanto per contrasti interni si ha una scissione all’interno del collettivo. Viene messo in scena “Guerra di popolo in Cile”. Nel novembre del ‘73 Fo è arrestato ed incarcerato a Sassari. L’anno successivo è impegnato a recitare in un tournée in Francia. Rientrato in Italia la necessità di una sede lo induce ad occupare la Palazzina Liberty e la ristrutturare dal degrado in cui il comune l’aveva abbandonata. In loco vengono rappresentati: “Non si paga, non si paga!”, “Il Fanfani rapito” (1975) e la marijuana della mamma è la più bella” (1976). Nel febbraio del 1975 riceve la candidatura per il premio Nobel. A settembre, dopo un viaggio in Cina, viene rappresentata la “Giullarata” per Ciccio Busacca. Come si vede nella sua ricerca di un teatro popolare non disdegna di collaborare con artisti come i cantastorie o col Nuovo Canzoniere del Lazio, a riprova dell’universalità delle forme espressive.

Il 1977 rappresenta il grande ritorno al piccolo schermo. Fo sceglie sette testi già rappresentati da proporre al grande pubblico televisivo (Settimo: ruba un po’ meno; Isabella tre caravelle e un cacciaballe; Ci ragiono e canto I e II; La signora è da buttare; infine una doppia versione di Mistero buffo suddiviso in 4 parti). In più viene aggiunto un inedito “Parliamo di donne”. Intanto F. Rame rappresenta “Tutta casa letto e chiesa” con testi e regia di Dario. Purtroppo un incidente automobilistico a Genova la costringe ad interrompere le rappresentazioni. Nel maggio 1980 i due attori si preparano a partecipare al festival italiano di New York ma il Dipartimento di Stato nega loro il

visto d'ingresso. Lo stesso anno effettua uno spettacolo davanti i cancelli della FIAT. Il 1981 si apre con "Clacson, trombette e pernacchi". Lo stesso anno Fo riceve il "Sonning Prisen" di 200.000 corone danesi; e <<l'Other Critics Circle Award>>. La primavera seguente allo Smeraldo viene rappresentato "Il fabulazzo osceno".

Gli anni ottanta nonostante il riflusso imperversante lo vedono sempre impegnato a portare avanti le battaglie politiche intraprese nel decennio precedente. Nel 1983 rappresenta "Coppia aperta". Nel 1985 "Hellequin, Harlekin, Arlecchino". È un periodo di transizione che si risolve con la rappresentazione nel 1990 di "Zitti stiamo precipitando". Parodia di un vecchio nuovo che si affacciava nella scena politica italiana ben quattro anni prima e ben due anni prima dello scoppio di tangentopoli. Quest'ultimo tema verrà ripreso nel 1992 con "Mamma! I sanculotti". Intervallato nel 1991 con la rappresentazione di "Johan Padan a la descoberta de le Americhe". Pièce che in un certo senso anticipa i festeggiamenti (sic!) del cinquecentenario della scoperta dell'America; per l'occasione verrà chiamato in Spagna dove rappresenta "Isabella tre caravelle e un cacciaballe" con strascichi polemici. Nel 1993 si cimenta nella rappresentazione di "Dario Fo recita Ruzante". L'anno seguente a Pesaro mette in scena "L'italiana in Algeri". Per ultimo quest'anno ha lavorato alla regia di "Il diavolo con le zinne" recitato da Franca Rame e Giorgio Albertazzi.

Questa è una sintetica biografia di Dario Fo che non ha per niente la pretesa di essere esaustiva, vuole essere soltanto uno strumento minimo per avere un'idea complessiva dell'attività artistica del "nostro".

## PREMESSA

Analizzando l'excursus artistico intrinseco nella produzione teatrale di Dario Fo, al momento in cui l'Accademia Reale Svedese si accingeva a prendere in considerazione la possibilità di conferirgli il premio Nobel, la giuria si sarà trovata di fronte al problema di dover dare legittimità estetica ad un genere letterario finora considerato minore nella letteratura, o al limite intertestuale, e relegato principalmente all'opera dei vignettisti satirici o nell'avanspettacolo dei varietà televisivi volti soprattutto al mero intrattenimento. Nella situazione attuale cercare di costituire legittimità estetica al genere della satira non è cosa facile considerando che utilizzare la forma satirica non è mai stato un grande pregio da un certo estetismo dal palato fino, il quale ritiene la letteratura un'arte preziosa ed aulica dai canoni estetici ricercati con tonalità fortemente stilizzate e non "grossolane" dagli effetti avanguardistici-rivoluzionari. Da sempre la satira ha subito una sorta di degradazione nell'ambito delle forme espressive della letteratura, concepita di second'ordine in quanto priva di grande "pathos" lirico e con contenuti piuttosto scurrili. Quindi assegnare il premio Nobel ad un autore satirico da un lato ha sollevato un polverone di giudizi critici da parte di coloro che racchiudono la letteratura nel museo dei canoni stilistici alti e pregiati, dall'altro lato è stato un atto di coraggio da parte dell'Accademia Reale Svedese che in questo modo ha divelto un tabù millenario calato sui giullari.

Con questo brevissimo saggio mi propongo dunque di rintracciare i motivi fondanti che hanno indotto i membri dell'Accademia ad assegnare il premio Nobel a Dario Fo, dimostrando che gli elementi estetici e letterari nella sua opera ci sono e sono talmente profondi e validi da non potere essere misconosciuti se l'excursus artistico del nostro si analizza con serietà e cognizione di causa. Nell'attuale stato postumo della cultura globale in cui il moderno ha abdicato la sua funzione storica ad un "post" ancora alquanto vuoto il ruolo degli intellettuali, cioè di coloro che sappiano rigerminare valori umani veri ed indistruttibili, è piuttosto allo sbando quasi fine a sé stesso. Ecco allora l'ineluttabile trasformazione dell'assegnazione del premio Nobel in evento epocale quale occasione ineludibile in cui discutere pacatamente sull'attuale situazione della

cultura e degli intellettuali nella società protoglobale; in uno stato dell'arte ove le idiosincrasie stilistiche stanno insieme, le ovvietà sono scomparse e l'arte non può più essere solo e soltanto un fenomeno-oggetto di mercato. Essa deve fuoriuscire dall'esiziale autopoietica condizione in cui costringe la soggettività espressiva, che oltre a dilettere ha il compito morale di formare le coscienze dei fruitori attraverso la categoria dell'engagement tanto bistrattata dai cultori dell'arte come esclusivo godimento spirituale o, per dirla papale papale, del mero edonismo reganiano.

## LE RADICI ARTISTICHE-TEATRALI DI DARIO FO

Nella sua infanzia Fo, a causa del mestiere di ferroviere del padre, visse in diversi paesi della parte alta del lago Maggiore. Qui venne a contatto con l'arte fabulatoria dei pescatori che raccontavano storie e leggende della tradizione orale. Spesso e volentieri Fo trascorreva il tempo frequentando i porticcioli dei paesi osservando ed ascoltando. Per gli antichi romani la fabula é ogni rappresentazione scenica-teatrale in cui i personaggi raccontano delle vicende leggendarie o derivanti dall'esperienza vissuta. La fabulazione deriva appunto dalla nozione di fabula che ne avevano i romani. Fuori dal contesto scenico-teatrale col passare del tempo la fabulazione assunse il significato che si dà alla trasmissione orale dei racconti mitologici-fantastici della tradizione popolare. Nell'ambito del giogo lavorativo al quale il popolo era costretto la fabulazione aveva una funzione squisitamente psicologica, nel senso che consisteva in un espediente per alleviare la dura fatica del lavoro. Con la connessione dell'espressione verbale con la gestualità dei movimenti lavorativi la fabulazione assumeva un rudimentale carattere drammaturgico rappresentativo.

L'immaginario cognitivo dell'adolescente trae enorme giovamento a passare le ore ad ascoltare la recita fabulatoria degli adulti in quanto la loro fantasia invece di svilupparsi rigidamente si dilata espandendosi verso i confini del non conosciuto, del magico, del mitico. Per l'adolescente Dario Fo queste rudimentali forme "rappresentative" furono di un godimento intellettuale incommensurabile ed anche importantissime per la formazione evolutiva-cognitiva. Ad ascoltare le fabulazioni dal vivo dai pescatori, dai contadini, dai pastori, non c'è nessun paragone con l'ascoltare le favole dalla mamma o dalla baby-sitter. La differenza dal punto di vista fruitivo é abissale; consiste nel fatto

che la lettura o audizione del testo scritto è una fruizione linearmente discorsiva, cioè la si recepisce su unità semiotiche-testuali semplici limitate alla denotazione del significato del testo senza considerare le altre unità semiotiche isotope. Di converso col racconto orale anche gli altri sistemi semiotici non linguistici connotati nel testo vengono a galla e sono fruiti dall'ascoltatore-osservatore, cosicché oltre al significato si recepisce anche il senso semantico della fabulazione. Per essere più espliciti è come la differenza esistente tra il leggere un testo teatrale ed il vederlo rappresentato; fermo restando che non esiste a questo livello un'identità unica ed universale della decodificazione del testo. Purtuttavia, per avere una comprensione totale del testo è importante per il fruitore immergersi nella struttura profonda del linguaggio, solo così si potrà mettere in moto la fantasia col risultato di espanderne le potenzialità elastiche.

D'altronde la fabulazione non è un corpo estraneo neanche nel teatro moderno in quanto la si può considerare un epifenomeno manifestantesi da parte della natura umana stessa, nel senso che appartiene alla vita. In questo senso la fabulazione è uno degli elementi che hanno contribuito alla formazione del teatro moderno. Come ha dimostrato Robert Weimann, qualsiasi forma di rappresentazione ha origine dall'esigenza umana di mimare sia la realtà pratica sia il mondo magico-misterioso-fantastico che non si può spiegare con la semplice appercezione sensitiva.<sup>1</sup> Nel mondo greco "mimesis" è appunto l'unità di imitazione e rappresentazione che si manifesta da parte dell'individuo sia per quanto riguarda l'azione pratica-lavorativa, sia nella ritualità religiosa. Si forma un codice gestuale abitudinario che determina una pratica ripetitiva che dà un senso al mistero della vita. La trasposizione metaforica in ambito mitologico serve a dare una spiegazione e una sdrammatizzazione della propria irreversibile condizione di finitezza sociale ed esistenziale. Si tratta quindi di una manifestazione costitutiva dell'essere interpretata dall'attore che in greco si dice "hypokrites" o "exegetes" per gli ioni, ruolo e significato dell'attore è quello di decodificare rendendo manifeste le pratiche della vita. La correlazione tra forme produttive e consacrative del rituale permea il dramma più antico, è come scaturita da un'inconscia lavorazione artistica della natura da parte dell'immaginazione popolare primitiva. Questa necessità della natura umana ha origine nella propria ineluttabile condizione sociale in cui versano le classi subalterne. Condizione sociale determinata dalla

---

<sup>1</sup> Weimann, Robert: "Shakespeare e la tradizione del teatro popolare" (Ed. Il Mulino BO). A questo testo mi riferirò nel prosieguo per evidenziare le origini remote del teatro di Dario Fo.



divisione del lavoro in senso gerarchico-verticale, in cui -spazialmente- c'è chi sta sopra e chi sotto nella scala sociale, e non in senso orizzontale quale divisione dei ruoli in cui ad ognuno spetta una porzione di tempo di lavoro come attribuzione di una posizione attiva socialmente riconosciuta. La cesura fondamentale della decadenza della civiltà greca è data dall'avvento del pensiero socratico e la nascita della tragedia. Come ha ben evidenziato Nietzsche nel momento in cui alla contrapposizione dello spirito apollineo e dionisiaco subentra la concettualizzazione dualistica di bene e male formulata da Socrate il popolo greco cessa di accettare la vita artistica, e al disincanto estatico subentra il pathos della tragedia.

Un esempio più recente ai nostri giorni lo ritroviamo nell'elaborazione immaginativa degli schiavi negri, che lavorando nei campi di cotone negli stati del sud dell'Unione, ha portato alla nascita della musica Jazz. Le sue radici immediate infatti derivano dai canti "Gospels" che gli schiavi declamavano per alleviare la loro condizione sotto il sole cocente e la fatica immane. Con ciò non si vuole affatto assolvere la divisione sociale del lavoro o la schiavitù altrimenti queste forme artistiche non sarebbero sorte; lo sviluppo artistico, teatrale o musicale che sia, è connaturato all'immaginazione fisiologica dell'essere e prescinde dall'evoluzione sociale. Dunque, l'origine del teatro moderno ha avuto come movente principale un fine teleologico riflesso nella duplice funzione religiosa e ludica contemplata nell'irriducibilità incoattiva della facoltà immaginativa dell'intelletto, fine a cui invece non mira l'estenuante sfruttamento lavorativo. In alcune lezioni sulla concezione della recitazione Dario Fo esplicita perfettamente questi presupposti su cui si fonda l'estetica della drammaturgia. Arrivato a Milano per compiere gli studi superiori egli fu attratto dagli spettacoli teatrali dell'epoca passando tantissimo tempo a teatro per carpirne i segreti, i trucchi del mestiere, oppure quei dettagli apparentemente inutili ma che sono il fulcro dell'arte recitativa. Tuttavia, contemporaneamente, si faceva strada l'esigenza di cambiare e di rinnovare i canoni espressivi obsoleti appiattiti sulla retorica fascista che ancora vigevano in teatro anche nei primi anni dopo la liberazione. Cionondimeno l'atmosfera culturale del dopoguerra era in fermento. Nelle sue prime rappresentazioni fabulatorie egli, attraverso l'uso di un'espressione iperbolica della poetica drammaturgica, enfatizzando le antitesi, i contrappunti i "coup de théâtre", connota il suo modulo recitativo (tanto come racconto verbale quanto gestuale) di un ampio ventaglio di chiavi di lettura, e in termini estetici di una poetica chiara e diretta.

Il sodalizio con Giustino Durano e Franco Parenti caratterizza gli anni a venire, è un'esperienza proficua sia sul piano formativo quanto su quello del lavoro teatrale e non. Nel frattempo, infatti, molto importante è anche l'esperienza radiofonica sebbene inficiata dalla persecuzione della censura. In questo periodo la peculiarità della drammaturgia di Dario Fo e compagni è rivolta alla ricerca di una nuova configurazione della disciplina dello spazio scenico, si ha in pratica quello che verrà chiamato <<la rottura della quarta parete>>. Si instaura una doppia comunicazione teatrale attraverso la brusca interruzione della finzione per stare a diretto contatto con gli spettatori. Lo scopo è di rendere compartecipe lo spettatore nella rappresentazione scenica proiettando la recitazione fabulatoria verso di loro. Sperimentando questi nuovi registri, nelle prime farse attraverso la categoria della contaminazione dei generi del vaudeville alla commedia dell'arte, dalla commedia classica al teatro dell'assurdo, più che attingere alle origini del teatro ed alle fabulazioni Dario Fo effettua un atto di agnizione nei confronti del senso genuino del teatro che è recitazione a contatto col pubblico ed espressione dei fatti quotidiani della vita. Il riconoscimento non è un atto gratuito bensì la volontà profonda di ridare dignità al senso della realtà. Nella tradizione buffonesca del giullare di corte o del menestrello nomade che girava per villaggi e paesi, oppure dei baracconi itineranti della commedia dell'arte gli attori recitavano sempre a contatto diretto col pubblico se non in mezzo ad esso. All'origine del teatro moderno non esiste un concetto unificato ed omogeneo di palcoscenico, la dicotomia locus/platea è inesistente; solo più tardi si formerà una netta dicotomia tra locus e platea. Dal punto di vista della drammaturgia ciò significava una stretta connessione ed una tensione fra imitazione e personificazione rituale; ma nello stesso tempo segna la distinzione fra l'oggetto dell'imitazione e <<l'ohm>> (misura), cioè l'autore-attore. Significa che la connessione soggettiva tra l'autore-attore, ambedue compartecipi della medesima condizione umana, è contemporaneamente unità e distinzione dell'oggetto rappresentato dalla condizione soggettiva. In quanto tale l'identità della scena è unità e distinzione indifferenziata avvolgente locus e platea. Con la rottura della quarta parete l'attore tenta di privare la platea della sua pubblica neutralità, altrimenti la drammaturgia rimane fredda e distaccata, come irrigidita tra pubblico passivo che introietta lo spettacolo e attori che recitano. Se da una parte l'attore, grazie alla sua professionalità s'immedesima nella mimesi-finzione che sta recitando in quanto lo scopo è quello di renderla reale e comunicativa al massimo, dall'altra parte il pubblico

non é tenuto ad immedesimarsi nell'oggetto imitato a meno che non é coinvolto emotivamente e/o fattualmente nella rappresentazione.

In conclusione, la ricerca di una gestione diversa dello spazio scenico é volta soprattutto all'ottenimento di una estetica drammaturgica in cui il simbolismo rappresentato nel <<locus>> venga proiettato e raggiunga la <<platea>> come realtà immanente e non come simbolismo rappresentativo. La tecnica recitativa con la quale Dario Fo si rivolge al pubblico con un linguaggio carico di effetti iperbolici, con le repentine inversioni , con i contrappunti di nonsenso, uniti alla cinematica corporale particolarmente espressiva sono indirizzati a favorire la ricezione del pubblico, in ciò egli é un grande maestro del teatro moderno. Egli gestisce, esteticamente, la drammaturgia in modo semplice e diretto senza l'ausilio d'intermediazioni di artifici surroganti l'arte della recitazione.

## IL LINGUAGGIO POETICO NEL TEATRO DI DARIO FO: OVVERO DAL PENSIERO ALL'AZIONE ATTRAVERSO IL TESTO

L'analisi linguistica dei testi teatrali non può limitarsi al semplice testo scritto. Ridurre la poeticità dell'arte teatrale al testo scritto è fuorviante per il giudizio estetico in quanto la rappresentazione integra la scrittura con elementi extratestuali di rilevante importanza. Inoltre è anche importante la ricezione dell'interpretazione da parte del pubblico. In effetti l'arte dell'attore non si può circoscrivere alla semplice interpretazione della sceneggiatura all'atto in cui le si dà corpo concreto esprimendola verbalmente. Più che nuda comunicazione di significati basata sul rapporto emittente/ricevente la recitazione è performance permutante di carattere metalinguistico. La performance attoriale non delimita la comunicazione alla sola definizione significativa dell'idea e dell'oggetto quale rapporto significante/significato e/o concetto/essenza di ciò che si esprime. Se restiamo nell'alveo filosofico-linguistico della logica tradizionale, cioè nelle maglie della razionalità logocentrica, allora il pensiero rimane ingabbiato nella co-esecuzione lineare di: soggetto-discorso-comunicazione-oggetto. Restiamo, quindi, all'interno della sincronia del principio causa-effetto. Ho un'idea, ci elaboro una teoria, la comunico quindi designo-definisco il fenomeno oppure nomino l'oggetto. Forse in ambito scientifico potrebbe anche stare in piedi una logica fenomenologica, ma non è il nostro ambito.

La funzione drammaturgica intrinseca nella performatività recitante dell'attore non si limita alla semplice rappresentazione e significazione del testo teatrale, essa va al di là della rappresentazione linguistica in quanto l'attante implicitamente esprime una gamma di informazioni di carattere metalinguistico. Il testo espresso superficialmente come messaggio designante e definente una semplice comunicazione di unità lessicali viene introiettato dal fruitore altrettanto superficialmente e di conseguenza non raggiunge la coscienza, non agendo su di essa la depriva della verità profonda che sta dietro l'apparenza. La deprivazione della comprensione totale del fenomeno oggettivo comporta di conseguenza un impoverimento culturale dell'individuo e una travisazione della realtà. In base alla teoria linguistica di L. Hjelmslev, sappiamo che al di là della

semplice denotazione significativa (derivante dalla concezione filosofica platonica corrente), dietro la sua rappresentazione sta sempre un sistema semiotico connotativo di un'idea-concetto anteriore ed isotopo alla manifestazione significante. È necessario un dispendio intellettuale da parte del fruitore per andare al di là del semplice messaggio. Questo dispendio è minimo quando la comunicazione è performativa in cui il complesso espressivo abbraccia sia il pensiero quanto l'azione. La pigrizia intellettuale è una prerogativa della società dell'immagine che ci induce ad approfondire lo stretto necessario riguardanteci direttamente; ciò è dovuto alla costituzione stessa dell'immagine in senso semiotico quale segno iconico che rappresenta e denota sé stesso e nient'altro, senz'altre connotazioni da dover interpretare da parte del fruitore.

L'introiezione pura dell'immagine e/o del testo senza un'elaborazione in senso critico dell'oggetto resta un'operazione superficiale limitantesi alla denotazione significativa in senso stretto e stop. Avviene quando leggiamo e non assimiliamo, o quando distrattamente osserviamo la natura senza intuirne i processi ecologici, oppure quando per interpretare un fatto ci limitiamo al conforto degli opinion maker. Restiamo colpiti dall'apparenza fenomenica o dalla retorica discorsiva e ci limitiamo a collegare l'impressione ricevutane ai nostri interessi contingenti. D'altronde viviamo nella società dell'immagine in cui è proprio l'egemonia culturale economicistica e massmediale alla quale siamo aggiogati che ci rende acritici coartandoci nei palinsesti culturali stereotipati da recepire simultaneamente in superficie. Poiché siamo bramosi di conoscenza e l'immagine non ci soddisfa appieno allora ne vogliamo sempre di più e di più, introiettandole sempre più velocemente per appagare il vuoto interiore contingente.

Il discorso cambia totalmente quando ci troviamo di fronte al linguaggio satirico nel quale l'interpretante è indotto a cercare dietro il segno stesso il recondito messaggio palesemente camuffato dall'autore, e inoltre è agevolato dalla natura stessa del linguaggio a decodificarne il senso profondo che vi è connotato. L'agevolazione che il linguaggio satirico offre al fruitore è intrinseca alla natura particolare del genere; infatti, la verve polemica, la contraffazione caricaturale, il tono di denuncia, la carica ironica ecc... sono tutti elementi peculiari facenti parte dell'espressività dell'in-essere satiro volti alla disintegrazione delle convenzioni perverse, al ribaltamento dello status quo intriso di assurdità. Poiché la satira si prefigge di denudare i vizi della società attraverso la loro "reductio ad absurdum" si esprime con un linguaggio nudo e crudo in cui le connotazioni profonde sono esplicitate apertamente in superficie. Rispetto alla fiction o

al romance i cui elementi portano l'autore a dare una stilizzazione dei personaggi dai caratteri eroici e la loro lotta contro il cattivo è tragica dove gli imprevisti sono letali e gli ostacoli improbi, quindi in questi generi letterari l'espressione linguistica è ricca di connotazioni metonimiche celate tra le righe e di colpi di scena; nella satira i personaggi che vi troviamo in genere sono dei "desdichados" dal carattere del povero pirla, ingenui e mattacchioni. Ne sono il prototipo i buffoni e i giullari, di conseguenza nella satira le stilizzazioni sono costituite da un linguaggio popolano in cui le metonimie sono esplicite e dirette.

In ambito teatrale l'analisi deve vertere anche sulla comunicazione gestuale in cui pensiero ed azione si fondono rendendo plateale la comicità strisciante, l'assurdità delle situazioni, il paradosso grottesco. Nel teatro di Dario Fo il gesto e l'espressione corporale hanno un'importanza decisiva e la sua mimica raggiunge livelli d'alto valore estetico. Nell'analisi del gesto mi avvalgo di due recenti studi sulla gestualità, quello della Kristeva e quello di Greimas, ai quali si rinvia per ulteriori approfondimenti. J. Kristeva ha ben evidenziato che in seguito alla rottura epistemologica del XIX° secolo con Marx, Nietzsche e Freud, il pensiero "antinormativo" si è sempre più interessato allo studio della gestualità. Nell'arte teatrale la recitazione performa il testo attraverso l'espressione fonologica (segno-parola), e con l'espressione gestuale del movimento corporeo; i due fattori convergono nel processo produttivo di permutazione contemporanea dello scambio pensiero/azione. Marx l'ha evidenziato con la nozione di "Darstellung" (messa in scena auto-regolatrice) del sistema dello scambio, che non è spettacolo, bensì gestualità impersonale e permutante; la quale non avendo autore (soggetto) non ha spettatori (destinatario) né attori, in quanto ciascuno è il suo proprio attante che si distrugge come tale, essendo contemporaneamente la scena e il gesto. In effetti il bravo attore satirico deve essere quanto più impersonale possibile evitando assolutamente d'intromettere fattori emotivi nella performance recitativa. Mentre nell'ambito della significazione delimitata dal rapporto significante/significato la nozione pratica semiotica è esclusa, per ciò stesso la gestualità viene presentata come meccanica, ridondante rispetto alla voce, illustrazione-raddoppio e quindi visibilità più che azione, rappresentazione accessoria più che processo; nella comunicazione recitativa della rappresentazione scenica la pratica semiotica ha un ruolo denotativo essenziale. Guardando l'uso che ne fa Dario Fo nel teatro possiamo comprendere come la gestualità mimetica e il linguaggio del corpo assumono un rilievo importantissimo

nella liturgia drammaturgica in quanto con la sua abilità riesce a connotare la manifestazione scenica di un ritmo modulare armonico che determina una presenza totale e piena dello spazio scenico. Nell'epifania della manifestazione dell'avvenimento simultaneo di parola e gesto, nel modo in cui riesce ad esprimerli con spontanea naturalezza, nella competenza tecnica di indicare-mostrare e di comunicare-significare ritroviamo la profonda liricità drammaturgica. Naturalmente il lirismo della satira è diverso dal lirismo del "pathos" tragico dove i fattori che ci procurano piacere sono il sentimento immanente della paura e la successiva catarsi. Nella satira il piacere è dato dal disvelamento dei falsi tabù che ci sono inculcati e della loro liberazione mettendo in mostra la loro vera natura ridicola. I grandi artisti sussumono in loro sia la performance artistica sia l'orizzonte d'attesa che fa smaniare di desiderio il pubblico durante l'esecuzione-fruizione dell'opera, essi fanno propri i due elementi e li trasmettono all'unisono. In pratica colmano il vuoto subliminale che c'è nell'aspettativa, lo riempiono fino all'orlo della saturazione, fino all'estrema tensione che produce lo shock emotivo con l'esplosione ilare. Si verifica nello spettatore una dirompente scarica d'energia psichica accumulata nel travaglio quotidiano che le tensioni esistenziali imprime alla psiche. Per comprendere meglio la bellezza estetica insita nel teatro del "nostro" dobbiamo delineare quindi gli elementi essenziali che costituiscono il linguaggio gestuale. Innanzitutto va detto che il gesto è irriducibile al linguaggio verbale o grafico, alcuni tentativi di una tassonomia dei gesti correlati ad un segno grafico sono stati effettuati senza grande successo. Inoltre, la sequenza gestuale non ha alcuna corrispondenza uditiva o visiva, ciò implica che nel linguaggio gestuale non vi sia nessuna trasposizione del significante da un senso all'altro e tutto si risolve nel movimento compiuto. Più che inutile ridondanza enfatica dell'atto verbale il gesto determina una funzione anaforica di rinvio indicante e dimostrante una relazione vuota proiettata nello spazio. Così come l'immagine è un'icona il gesto è un indice, ambedue hanno la funzione semiotica di "representamen"; ma mentre l'immagine si esaurisce in sé al qualcosa specificatamente raffigurato, il segno rinvia ad un qualcos'altro ancora in movimento di specificazione addiveniente, oppure mostra la strada in divenire. Nel compiere questo movimento il gesto dà volume allo spazio vuoto inglobando soggetto, oggetto e pratica gestuale. Nello spazio si crea una sequenza di figure gestuali che in quanto indici sono privi di voler-dire; non possiedono struttura semantica propria

perché le categorie semantiche nel gesto non esistono.<sup>1</sup> In effetti la gestualità consiste in un disseminare tracce mute come ausili per lo spettatore che viene messo in condizione di accumulare nozioni sulla coesione del progetto scenico. Queste figure rinviano ad un senso presente solo sotto forma di un progetto. Se suddividiamo la sequenza gestuale in unità testuali notiamo che ogni unità mantiene una relazione metonimica nei confronti del prima e del dopo. L'orizzonte d'attesa dello spettatore viene agevolato a conferire al testo teatrale una sua compiutezza organica; in sostanza si produce una connessione d'intenti, i quali contemplati pure nell'elaborazione immaginativa, che lo spettatore opera mentre recepisce l'oggetto culturale a cui assiste determinando l'assoluta identità dell'opera d'arte.<sup>2</sup> In questo senso la gestualità è determinante nel generare una perfetta sintonia tra attore e pubblico affinché l'oggetto culturale scalfisca la coscienza degli spettatori. D'altronde Fo stesso ha ripetutamente ribadito questa concezione della gestualità quando porta l'esempio della pratica del lavoro manuale dell'operaio alla catena di montaggio, del contadino che semina, del pescatore che tira le reti ecc... come forme di teatralità fattuale. La sua recitazione è fortemente improntata dalla pratica gestuale, la quale grazie ad una notevole duttilità muscolare è esplicitata con maestria rendendo appieno ciò che vuole comunicare.<sup>3</sup>

Di converso anche il linguaggio verbale ha una funzione di merito nella recitazione; le tonalità, i timbri, il ritmo della voce denotano degli aspetti drammaturgici di estrema importanza. La comunicazione verbale con la quale viene accompagnata la mimica è stata caratterizzata nell'arco della sua carriera teatrale da una continua ricerca sperimentale di nuovi stilemi e registri espressivi. In base alla disamina effettuata sulla semiotica del gesto possiamo ben vedere come tutta l'opera sia connotata da un agire comunicativo performativo volto alla stilizzazione estetica dell'espressione cinemotoria del corpo intero. Tutto il corpo è messo in gioco per esprimere il contenuto testuale che si sta rappresentando. Di certo, non gli manca l'abilità tecnica di saper imprimere al corpo un'espressione modulare articolata in una vasta gamma di pose suggestive. Lo si

---

<sup>1</sup> Infatti secondo J. Kristeva, la quale attinge anche nelle Ricerche Logiche di E. Husserl il gesto: "...Non volendo dire né motivando una causa, né espressione né indice, il gesto delimita lo spazio vuoto in cui si produce ciò che può essere pensato come indice e/o espressione". In J. Kristeva: "Ricerche per una semanalisi". (Pag. 86) Feltrinelli 1978.

<sup>2</sup> In questo senso ha ragione A.J. Greimas quando sostiene che: "Possiamo considerare la prassi gestuale come predicazione transitiva che, avendo l'uomo come unico soggetto ha come funzione generale l'esecuzione di progetti culturali che sfociano nella creazione di oggetti culturali". In "Del Senso" (pag. 90); Bompiani 1974.

<sup>3</sup> Nella "teoria Estetica" T.W. Adorno rimarca questo concetto quando sostiene che: "Il vero linguaggio dell'arte è muto, il momento muto dell'arte ha la precedenza su quello significativo della poesia, il quale neanche alla musica manca interamente". (Pag. 191), Einaudi 1975.



nota dal ritmo cadenzato veloce/piano, in funzione del contesto particolare, ch'egli riesce a tenere in scena. Sia nelle farse recitate in italiano quanto nei monologhi in vernacolo o in gramlot non smette mai di accudire il pubblico coinvolgendolo nei suoi progetti culturali che recita. In questo modo l'oggetto culturale proposto risulta gradevole, facile da percepire interiormente, e non infiacchisce le capacità recettive nemmeno le più anchilose. Naturalmente bisogna distinguere il linguaggio poetico da quello teatrale. La creazione poetica è soprattutto composizione in cui l'atto consiste nel porre le parole in una struttura periodica che rispecchia i canoni della versificazione scritta. La rappresentazione del contenuto avviene attraverso la figurazione di oggetti esterni provenienti dall'interno dell'individuo che messi per iscritto ci appaiono artisticamente. D'altro canto la recitazione è un linguaggio attualizzato, estrinsecazione pratica delle figurazioni che si vogliono rappresentare; enunciazione e non declamazione del contenuto. La recitazione teatrale è quindi un linguaggio illocutivo in cui all'espressione si collega l'azione, di conseguenza il contenuto della figurazione è attualizzato praticamente e non intenzionalmente dall'autore. L'attualizzazione del contenuto informativo del testo teatrale produce un aggancio immediato al progetto culturale per cui diviene più facile da parte dello spettatore sviscerare l'intenzionalità dell'autore. Infatti a differenza dell'atto linguistico perlocutivo di stampo politichese o tecnicistico, in cui il politico tende a persuadere l'uditorio senza evidenziare le recondite intenzioni e lo scienziato tende a convincere i suoi colleghi dimostrando la giustezza delle sue intenzioni; la performance teatrale consiste appunto nell'isotopia denotativa di enunciazione ed azione, per cui è informativamente inintenzionale dal punto di vista argomentativo in quanto l'intenzione informativa è peculiarmente estetica. L'autore-attore deve imprimere al testo un carattere neutrale e recitarlo impersonalmente come se la scena non esistesse; la vita e il teatro sono la stessa cosa, sarebbe ora che il pubblico che non va a teatro se ne rendesse conto. Dario Fo ha messo in pratica con la sua arte questo modello di recitazione, l'ha fatto ricercando stili espressivi nuovi ed originali onde improntare la drammaturgia della sua intima funzione sociale e poetica consistente nel produrre stimoli apprensivi rivolti allo smontaggio dei falsi stereotipi del potere contribuendo a smuovere la coscienza della gente. Attuando un simile progetto la sua performance scenica riesce ad infrangere la dicotomia palco/platea riempiendo il vuoto spaziale con la proiezione verso il pubblico della recitazione. Egli sa scegliere le pose con grande maestria, sa scolpire il "verso" in modo

eloquente, sa fare levitare il movimento nello spazio con la leggerezza di un ballerino. Questo modo di rapportarsi con sé e con gli altri lo riscontriamo sia nei lunghi monologhi in vernacolo quanto nelle pièces in cui da solo regge la scena recitando in gramlot. La sua bravura consiste inoltre nel non scadere nella pomposità ornamentale liturgicamente enfatica laddove si trasforma in ampollosità ridondante come chi sta sul pulpito e si sente maestro e/o pastore. Con lo studio della funzione originaria delle rappresentazioni teatrali che si ebbe al fiorire dell'arte giullaresca nelle corti europee coeva alle monarchie assolute ha indotto il "nostro" a sperimentare la riproposizione ai nostri giorni di quella caratteristica espressione dell'epoca.

Il gramlot è un'espressione linguistica che si effettua articolando suoni onomatopeici con i quali ci si avvicina all'archetipo fonetico standard di una determinata lingua. Il risultato è un nonsense semantico, sono suoni che vengono articolati senza senso compiuto, che lascerebbe attonito lo spettatore se nell'ambito della sequenza onomatopeica non vi fossero inserite una decina di parole con senso compiuto. Cosicché, il gramlot, accompagnato dalla dimostrazione gestuale risulta una comunicazione comprensibilissima per il pubblico, che tuttavia dice e disdice nello stesso tempo. Cioè comunica un messaggio e lo scomunica in quanto l'espressione è affermata in modo da poter essere ritrattata e negata senza il rischio di essere contraddetti. Questo metodo espressivo, a cavallo tra la comprensione e l'incomprensione semantica, era usato dai giullari di corte per sbeffeggiare i potenti. Si trattava di un escamotage inventato per sfuggire agli strali dei potenti senza dover rinunciare alla propria verve ironica-sarcastica volta a denunciare i vizi di corte e le angherie che si facevano subire alla popolazione. L'aver riportato all'attenzione della società postindustriale una tale forma di recitazione di un patrimonio artistico oramai obliato dalla cultura contemporanea è un notevole contributo di cui bisogna dargli atto. All'apparenza il gramlot potrebbe sembrare una forma espressiva anacronistica e di scarso valore artistico, ma ad un esame approfondito risulta di forte attualità e di grande bellezza estetica. Pronunciato ipervelocemente il gramlot si può benissimo accostare al linguaggio gergale dei giovani delle periferie metropolitane nel quale si mescolano convenzioni, abbreviazioni e neologismi vari e che esprime una condizione di vita degradata e non ma frutto della società postindustriale.

## LA COMICITÀ DISARMANTE NELL'OPERA DI DARIO FO

Innanzitutto un breve discorso in termini storici sul genere della satira come espressione letteraria. La satira fa la sua comparsa come stile di scrittura e modalità espressiva in una delle scuole socratiche minori che si sono sviluppate in Grecia dopo la morte di Socrate. Per la precisione il genere satirico fu appannaggio della scuola cinica, in particolare tra i suoi esponenti artefice della formulazione letteraria dello stile satirico fu Menippo di Gadara. Egli se ne servì come arma tagliente per confutare, ridicolizzandole, le teorie filosofiche avverse a quelle della scuola cinica. La satira di Menippo deriva dall'ironia maieutica sulla quale si basava la filosofia socratica, era il mezzo attraverso il quale il metodo dialettico induttivo praticato da Socrate riusciva a mettere in contraddizione l'interlocutore. Il modello satirico sperimentato da Menippo fu fatto proprio dal mondo latino grazie a Terenzio Varrone che scrisse le "satire menippe". Varrone se ne servì per combattere il malcostume coevo imperversante a Roma, e invocava una restaurazione conservatrice col ritorno al passato. È da queste origini che si svilupperà nella letteratura il filone satirico come stile espressivo tagliente e caustico. Connaturato alla satira è l'elemento della denuncia sociale su cui si basa l'intenzione dell'autore di ridicolizzare l'arroganza e la corruzione del potere o delle persone che lo detengono mettendoli alla berlina.

Nel teatro di Dario Fo, come si evince sia dalle farse quanto dal teatro politico o in quello dell'ultima fase, compito della satira è quello di infrangere tutta una serie di moduli fissi e di credenze fossilizzate, di usanze opprimenti e di degenerazioni di regime, attraverso la "reductio ad absurdum" di questo "modus operandi" caratterizzante la società italiana e il potere che la gestisce. Se il pesce puzza dalla testa la coda non può restare immobile. Ritroviamo questa tecnica in parecchi grandi autori della storia della letteratura, per citarne alcuni: Apuleio, Petronio, Rabelais, Swift, Joyce ecc... Il fine della satira non è di immobilizzarci nei suoi schemi una volta aver demolito le convenzioni, bensì è quello di metterci in guardia dai procedimenti scorretti, dalle logiche perverse che imperversano nelle maglie del tessuto sociale. Per

riuscire nell'intento l'autore-attore deve mettersi in gioco annullando la sua presenza rendendola assente da ogni compartecipazione sentimentale; l'espressione satirica deve essere deliberatamente impersonale dal punto di vista emotivo, in quanto l'umorismo si muove all'interno di rigide stilizzazioni altrimenti scade nel grottesco o nel patetico il che annullerebbe istantaneamente la tensione comica che si cerca d'imprimere alla "gag" che si sta recitando. Rifacendomi alla concezione hegeliana sulla satira riporto una sua citazione che si trova a pagina 577 dell'Estetica, dove dice: "La forma d'arte che assume questa forma di prorompente opposizione fra soggettività finita e exteriorità degenerata è la satira...." E ancora: ".... essa non si gode nella bellezza libera, senza ostacoli, della rappresentazione, né effonde questo godimento, bensì acrimoniosamente mantiene il disaccordo fra la soggettività individuale con i suoi principi astratti e la verità empirica...." In quanto tale: "La satira non ha nulla di epico o di lirico perché non esprime il sentimento dell'animo ma l'universale del bene e dell'in sé necessario..." (Op. Cit. Pagg. 577-78. Einaudi TO). Su queste ultime affermazioni dello Hegel mi permetterei di non essere tanto d'accordo, in particolare sul fatto che la satira non ha nulla di lirico in quanto opposizione empirica all'ideale estetico. In effetti Hegel nella sua ricerca del bello artistico spirituale trascende l'immanenza sensibile dell'opera d'arte astraendola dalla sua produzione e ricezione connessa con i legami pratici della realtà empirica; depurata dal sensibile e considerata in sé e per sé l'arte si idealizza nella sua identità interiore spirituale. Questa elaborazione teorica dello Hegel tuttavia non tiene conto che in ogni caso ciò non è un fatto acquisito automaticamente perché lo spirito non permea l'arte calandogli dall'alto. Lo spirito deve fare i conti con il correlativo oggettivo della realtà, infatti si inserisce nelle opere d'arte con un processo di spiritualizzazione che è progresso della coscienza. È l'immaginazione progrediente della creazione artistica in cui l'autore s'immerge per realizzare l'opera che è spirituale in quanto individuale soggettività astratta, pertanto assolutamente libera ed indipendentemente sottratta dalla realtà sensibile. Così come pure nell'atto fruitivo lo spettatore si pone di fronte all'opera d'arte in maniera disinteressata penetrandola specularmente nell'estetico come fatto proprio individuale e spirituale che viene realizzato attraverso la negazione del suo contrario. -Solo l'arte spiritualizzata è oggi possibile, ogni altra è infantile-.

Ciononostante come ha osservato T.W. Adorno: "La spiritualizzazione dell'arte deve superare una prova: deve dimostrare di essere superiore alla cultura affermativa e

riconquistare la differenziazione oppressa; altrimenti degenera in atto di violenza operato dallo spirito"<sup>1</sup>. Cioè a dire: l'arte moderna si muove tra la tensione di spiritualizzazione soggettivamente intima e l'ossessione procurata da ciò che è lontanissimo dallo spirito. L'immaginazione creatrice dell'io spirituale deve penetrare in ciò che prima era considerato tabù, presente nella realtà ma indicibile perché sacro e/o immorale, quindi da tenere nascosto al popolo ed anche al disvelamento immaginativo e preveggenza dell'artista è fatto estremo divieto di affrontare le tematiche sacralizzate e quindi indicibili ai non iniziati. Il fardello sacro-morale che funge da copertura è duro da sradicare, è necessaria tutta la spiritualità interiore dell'artista consistente nell'automettersi a nudo, nell'autodissezionarsi ed offrirsi al pubblico. Nell'effettuare questa operazione automaticamente egli mette a nudo e disseziona anche ciò che è lontanissimo dalla spiritualità cioè la società. La tensione dialettica di spiritualità/ossessività è quindi il solo momento di produzione artistica validamente autocosciente, quale epifania di un frammento nascosto negli interstizi della natura universale talmente inconcepibile da diventare evento epocale notevolmente rilevante intrinseco nella società. In quanto tale questo momento determina ciò che T.W. Adorno ha espresso con queste parole: "Ciò che nell'arte si suole chiamare critica sociale o impegno è, fin nelle più intime cellule di essa, il suo momento critico negativo, cresciuto insieme con lo spirito, cioè con la legge formale dell'arte. Il fatto che attualmente quei momenti, di critica e di legge formale, vengano cocciutamente giostrati gli uni contro gli altri è sintomo di una involuzione della coscienza"<sup>2</sup>. Ecco, a me sembra che la produzione teatrale del "nostro" sia confacente ed in perfetta sintonia con la speculazione estetica relativa al fondamento della bellezza artistica che riscontriamo in autori quali Hegel o Adorno. In questo contesto teorico si inserisce il genere satirico nel momento in cui si propone ed attua il superamento del disaccordo tra la soggettività pura immaginativamente creatrice e l'oggettività degenerata della realtà. Si manterrebbe il disaccordo solo e soltanto se la satira fosse fine a sé stessa e non implicasse un impegno morale e politico, il che non mi sembra affatto sia il caso di Dario Fo.

Per comprendere appieno l'arte del fare ridere di cui le sue opere sono pregne mi riallaccio all'analisi psicologica sul riso effettuata da Freud e da Bergson<sup>3</sup>. Riuscire a

<sup>1</sup> T.W. Adorno op.cit. pag. 158.

<sup>2</sup> Op.cit. pag. 159.

<sup>3</sup> S. Freud: "Il motto di spirito". Ed. Bollati Boringhieri TO, 1972. H. Bergson: "Il riso" Ed. Rizzoli, 1961.

far ridere non è semplice, notevole deve essere l'abilità del comico per distogliere il pubblico dallo stato di quiete psicologica suscitandogli un moto d'ilarità. Nei fatti la nostra psiche è alquanto refrattaria a sforzarsi per ridere. Sebbene la gente nel momento in cui va a vedere uno spettacolo comico abbia predisposto il proprio orizzonte d'attesa spirituale in funzione della comicità non è detto che gli sforzi degli attori siano sufficienti a farla ridere. Il nostro stato d'animo è continuamente occupato da due forze contrastanti: da un lato la rigidità e dall'altro lato l'elasticità. Per far ridere si deve interrompere questa tensione anchilosa attraverso qualcosa che causi un repentino cambiamento involontario di attitudine dello stato d'animo. Può essere la goffaggine o la distrazione di qualcuno, oppure la dizione di un costrutto linguistico condensato comunemente chiamato motto, o battuta. Alla base della creatività comica sta l'arguzia, cioè la capacità intellettuale di formare motti dotati di notevole forza suggestiva tali da essere accettati dal pubblico. Il riso è fortemente connaturato con la società, né è un prodotto ed ha un significato sociale. Serve a scaricare la tensione con la faticosa frase: "Ridiamoci sopra". Con lo scoppio d'ilarità si ha un alleviamento del dispendio psichico già in atto e un risparmio su quello in procinto di verificarsi, per questo motivo l'emozione è l'eterna nemica del riso. Il comico si deve ben guardare dal commuovere, lo può fare in solo in maniera molto sottile ed in ogni caso indirettamente, pena veder fallire il suo intento.

La fantasia comica è energia vivente che come una pianta singolare è germogliata sulle pareti rocciose del suolo sociale. La sua facoltà elaborativa consiste nell'arguzia, la quale si trova nella zona intermedia tra la natura e l'arte; la genialità del comico consiste nell'inserirsi tra l'arte e la natura cogliendone quegli artifici arguti capaci di risultare comici. Per raggiungere lo scopo il comico si avvale di determinati mezzi linguistici e non. Pensate alle maschere carnevalesche che costruite con destrezza riescono a creare quel contrappunto logico tra la realtà intima dello spettatore e l'assurdità surreale che esse manifestano. Dal punto di vista cognitivo la funzione delle maschere non è tanto di dissimulare la realtà o l'identità di chi la indossa piuttosto esse servono a simulare nella mente quegli aspetti reconditi della realtà e della personalità facendoli apprendere, evidenziandoli nettamente, cognitivamente allo spettatore. Dario Fo ha ben spiegato ripetutamente l'importanza dell'uso della maschera nella sua carriera teatrale; fatte apposta a sua misura ne possiede tantissime. Bisogna, comunque, tener presente che non necessariamente la maschera si deve indossare praticamente,

significative sono anche le maschere prodotte quando si assumono determinate espressioni dei tratti somatici del viso con plateali modificazioni dei lineamenti in senso comico. Un bravo comico deve essere un ottimo fisionomista, ma non solo nel senso che deve imitare altre persone, piuttosto nel senso che deve saper contraffare le espressioni corporali. Infatti, per denotare al massimo il paradosso comico che si vuole esprimere un bravo attore deve sussumere in sé la natura truccata e manifestarla.

Dal punto di vista linguistico la battuta assume un effetto comico attraverso la messa in campo di alcuni artifici idiomatichi. Freud ne enuclea parecchi, a noi è sufficiente ricordarne alcuni fra i principali: 1) Formazione di parole miste, 2) aggiunta di qualche sillaba che storpiando la parola originaria ne crea una nuova di significato diverso, 3) il doppio senso e l'equivocità, 4) bisticci di parole, 5) medesime parole in accezione "piena" e "vuota", 6) ordine diverso, ecc... Oltre a questi elementi abbiamo la gestualità, di cui abbiamo già parlato, e le situazioni comiche, che sono quegli elementi cogenarati a livello diegetico nella trama dalla contestualità paradossale che si determina nel "plot" del testo. I più importanti sono: 1) l'inversione delle parti, 2) lo scambio di persona, 3) la ripetizione di situazione, 4) i quiproquo, 5) l'errore banale, 6) l'incongruità, ecc... Con la messa in scena di uno, o più di uno, di questi elementi si creano le "gags", cioè la comicità, l'esplosione ilare. Freud nella sua analisi sostiene: "Nel riso dunque, secondo la nostra ipotesi, sono state date le condizioni affinché una somma di energia psichica, impiegata finora per l'investimento, sia soggetta a libera scarica". (Pag. 132). Per determinare questo momento psichico, la gag, la battuta, il motto hanno il compito basilare con la loro tecnica peculiare di proteggere i mezzi che procurano piacere dalle rimostanze della critica sociale esterna e da quella psichica interna che distruggerebbero il piacere. La comicità deve quindi sradicare e superare l'ostacolo esterno della critica e l'inibizione interna della persona in quanto occorre un dispendio psichico per ridere. Per l'ostacolo esterno bisogna evitare che si crei l'inibizione, per quello interno ci si deve sbarazzare di quella esistente. Il profitto di piacere corrisponde al dispendio psichico risparmiato, in pratica si devono raggiungere gli impulsi profondi e sollecitarli stuzzicandoli a sprigionarsi evitando con cura che vengano rimossi. Non appena l'arguzia comica stimola la nostra psiche si ha un immediato "feedback" psichico che libera l'impulso al riso. Sia la manifestazione comica che avviene nella realtà quanto la comicità rappresentata sono trovate improvvise che nascono dalle relazioni sociali. In ambedue i casi noi troviamo comica

l'altra persona in quanto effettuiamo una comparazione col nostro io; vi sono due dispendi d'investimento che sono necessari in un contesto comico: il primo consiste nell'immedesimazione con l'altro, il secondo sta nel rapporto che facciamo con l'io. Chi effettua un eccessivo dispendio d'energia in funzione all'azione che compie ci appare comico, così come troviamo comica l'altra persona ci rendiamo conti che possiamo essere comici noi stessi. Nell'ambito della rappresentazione comica la formulazione del "witz" (che in tedesco ha il significato di arguzia e motto nello stesso tempo) giunge all'apice di un processo recitativo composto dall'inibizione al riso, dalla preparazione dello stato d'animo, e dal raggiungimento del climax di tensione che scatena l'esplosione ilare. Considerato come fatto sociale il riso in definitiva infonde la sua natura costitutiva nella denuncia politica delle storpiature sociali perpetrate dai potenti, altrimenti come fatto fine a sé stessa la comicità effettua una mera giustapposizione contraddittoria del fatto sociale che vuole irridere e del senso di superiorità che si prova nei confronti del fatto che si irride. In riguardo ad una tale inconsapevole unitarietà di elementi incoerenti supportiamo un'ambiguità esistenziale dovuta al fatto che il senso di superiorità provato di fronte alla rappresentazione comica dei vizi e delle magagne se non infonde una presa di coscienza rimane un'aleatoria contraddizione di cui siamo artefici e vittime; questo vale anche per l'attore comico o lo scrittore satirico.



## IL TEATRO COME IMPEGNO POLITICO

Sull'impegno politico di Dario Fo fiumi d'inchiostro sono stati versati e tanto si continuerà a discutere ancora, anzi qualcuno pur di obliarlo se non per costrizione preferirebbe lasciarlo passare inosservato prendendo sottogamba anche i suoi meriti più eclatanti e riconosciuti. Sul senso e l'importanza della categoria dell'engagement intellettuale mi sembra di averne lasciato trasparire il motivo estetico che la supporta e la rende vitale nell'ambito della satira e della comicità. L'arte disimpegnata ha ineluttabilmente un carattere effimero, di conseguenza resta corrisposta all'apoteosi del mercato al quale ne soggiace subordinata. Coloro che sostengono il disimpegno dell'arte dal sociale per elevarla a chissà quali aulici standards di purezza spirituale spesso non tengono conto del compito primario dell'arte che le è cooriginariamente intriso nella sua funzione naturale consistente nella liberazione dell'individuo dalla necessità di un destino tragico e baro insito nella condizione di schiavitù di sé e degli altri. I critici di Dario Fo prendono a pretesto la sua sensibilità umana che si esprime con l'engagement sociale per demolire la sua arte, o viceversa lo accusano di pochezza artistica per sminuire il suo impegno sociale; in ogni caso parlano a vanvera misconoscendo il personaggio contro cui si scagliano.

Abbiamo detto sopra che la maschera, soprattutto il modo in cui veniva usata nella commedia dell'arte, ha un ruolo essenziale nella sua teoria e pratica della drammaturgia teatrale. La maschera ha la propria patria putativa nelle rappresentazioni carnavalesche in cui ricopre una funzione essenziale. È ampiamente risaputo il carattere eversivo che il carnevale ha avuto fin dal mondo medievale. Il furfante, il buffone e lo sciocco sono le tre figure principali incorporate dalle maschere, grazie alla particolare condizione in cui versano godono del privilegio di essere immuni rispetto alla censura. Bachtin ne ha analizzato la funzione che esse ricoprono come una delle forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Egli sostiene con acume che: "...queste maschere non sono inventate, hanno profondissime radici popolari, sono legate al popolo dai privilegi consacrati della estraneità del buffone alla vita e della immunità della parola

buffonesca, sono legate al cronotopo della piazza popolare e al palcoscenico teatrale”<sup>1</sup>. E più sotto prosegue: “Il buffone e lo sciocco sono la metamorfosi del re e del dio che si trovano negli inferi, nella morte....”<sup>2</sup>. E continua ancora più sotto: “Tutto ciò acquista particolare importanza in connessione col fatto che uno dei compiti del fondamentali del romanzo diventa lo smascheramento di ogni convenzionalità, della falsa, cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani”<sup>3</sup>. Mutatis mutandis lo stesso vale per il teatro e per i nostri tempi in cui il regime di potere economico-politico tende a svalutare il cronotopo popolare dello spazio pubblico e del tempo pubblico, cioè di ciò che è trasparente ed avviene alla luce del sole. Di certo nessuno può confutare che la trasparenza pubblica sia una prerogativa del paradigma del potere repubblicano odierno e del regime democratico su cui esso si fonda. Da qui s’evince platealmente che il ruolo essenziale della satira risiede nello sviscerare le macroscopiche disuguaglianze generate dal capitalismo gonfiato ed assecondate dal potere politico che costituiscono un’egemonia culturale di corruzione innervata negli interstizi della pletorica ed elefantiaca burocrazia, la quale connessa col sistema produttivo infonde nei cittadini una mentalità cleptomane. Non ci si può nascondere dietro una pagliuzza pur di non vedere la trave, la coscienza dell’artista grazie alla sua profonda sensibilità non può astenersi dal sensibilizzare le istituzioni dal tenere un contegno morale e politico in riferimento ai diseredati, gli indigenti e di creare una società giusta.

Risulta evidente che la comicità di Dario Fo si riflette in tutte le condizioni principali della bellezza artistica ideale; dove l’ideale non è sic et simpliciter l’astrazione dal mondo sensibile, ma è connaturato con esso attraverso l’espressione dell’immaginazione creatrice la quale traspone il reale nell’ideale con uno stile linguistico-formale ed una verve comica di contenuto dissacrante. Cosicché la negazione della cultura affermativa (negativa in quanto subordinata alle bieche leggi di mercato) riaffiora positivamente come creazione artistica spirituale trascendente la realtà; quindi la bellezza si configura come sintesi dell’intima spiritualità immaginativa di stampo soggettivo e della realtà vera e pura in quanto depurata dall’irrazionalità della cultura affermativa che la opprime perché dominata dal mercantilismo e dall’apoliticismo di comodo. Se il potere induce l’animo umano a stare in una

<sup>1</sup> M. Bachtin: *Estetica e romanzo*. TO 1975.

<sup>2</sup> Idem, pag. 308.

<sup>3</sup> Idem, pag. 308-309.

condizione di apatica quiete imperturbabile allora è ovvio che l'ideale artistico risiedendo anche nella realtà empirica deve preoccuparsi di smuovere le coscienze del popolo rimuovendone il velo apatico, che la cultura affermativa mette sopra, con i mezzi che la sua immaginazione creatrice gli mette a disposizione. Solo in questo modo la satira può superare l'antinomia tra l'esprimere il sentimento dell'animo e l'aspirazione al bene universale. Nondimeno l'operazione di superamento dell'antinomia implica una particolare attenzione a un determinato rigore filosofico in senso estetico ed ideologico dovuto al fatto che l'impegno artistico pretende piena coerenza e coesione di stile sia nell'arte quanto nella vita. Ciò permette di rintuzzare le delusioni e/o le sconfitte quanto gli attacchi censori e il sistematico boicottaggio dell'opera prodotta; non solo, ma anche di respingere le denigranti accuse di utopismo che immancabilmente gli invidiosi detrattori riversano per difendere il potere a cui sono soggetti. Quando si aspira e si cerca in tutti i modi di realizzare una società giusta è facile, molto facile essere tacciati di mero utopismo. È sorprendente come la cultura accademica si sia autoemarginata, rispetto alla società, nelle nicchie dorate delegando ai massmedia il compito di disquisire le problematiche della realtà quotidiana. Impegno vuol dire riconoscere un dato problema e farlo proprio assumendo una posizione netta ed invalicabile con la quale si tenta di risolverlo o di sollevarlo all'attenzione di tutti, se non lo si fa significa misconoscere la realtà con le sue complesse problematiche sociali. L'intellettuale non deve sorvegliare, bensì deve assumere i dati di fatto e porli in tutta evidenza all'attenzione dei politici. Invece, mi sembra, che l'unico interesse dell'intellettuale italiano sia quello di creare acrimoniose diatribe sul modo in cui risolvere i problemi; naturalmente non si vuol fare di tutta l'erba un fascio, però chi ha orecchie per intendere intenda. Considerare l'arte come un fatto estetico che si risolve nel mero godimento edonistico è un grave errore abbastanza di moda. Certamente non è il caso di Dario Fo la cui drammaturgia ha da sempre denunciato le magagne del potere. In effetti questa aporia estetica l'ha perfettamente rilevata con forza e lungimiranza Adorno nel momento in cui lucidamente afferma: "Il concetto di godimento artistico fu un cattivo compromesso fra la natura sociale dell'opera d'arte e la sua natura antitesi alla società"<sup>1</sup>. Cioè, la natura sociale dell'arte è antitetica alla funzione di mero godimento estetico in quanto esso (il godimento) esaurisce la natura dell'arte come antitesi alla società. La società borghese nel tentativo di sfuggire dalla fustigazione della

---

<sup>1</sup> Op. Cit. Pag. 25.

denuncia politica delle ingiustizie, della corruzione, della sperequazione sociale, dei vizi intrinseci nella logica di cui si avvale, allora ha impresso un valore d'uso all'opera d'arte modellato sul piacere dei sensi. Come se l'opera si conchiudesse nella semplice esclamazione: "Ah! Quanto é bello!!" Come se bastasse questa esclamazione per riempirsi lo spirito e sentirsi con la coscienza a posto. Come se in questo modo i problemi sociali si rimuovano da soli; "e tutti vissero felici e contenti", tanto il lieto fine funge da terapia consolatoria dei guai quotidiani. Nella condizione postuma in cui versa l'arte quale riflesso in cui è riversa la società dominata dall'apoteosi del denaro la categoria dell'engagement é stata dismessa come un'area industriale. Il dio denaro non conosce valori di sorta ed ha attenuato, annacquato schiacciato l'impegno intellettuale privandolo della sua forza mobilitante ed istruente la coscienza sociale. In questa situazione postuma dell'arte si é formato uno "zeitgeist" (spirito del tempo) fondato sull'autorità del mercato che domina come un tritassassi. Con la sua autorità totalitaria a cui tutto é sottomesso ineluttabilmente, grazie alla complicità della politica conservatrice del pensiero unico borghese, il capitalismo ha reso vacuo l'engagement emarginando l'opera d'arte al godimento estetico-spirituale. Sennonché questa concezione é letteralmente falsa come ogni persona di buon senso non può non rilevare, risollevare l'arte alla sua dignità originaria é compito prioritario di chiunque abbia un minimo di residuo di coscienza. Infatti é inconfutabile il fatto che dall'edonismo si passi facilmente all'eudemonismo in cui il piacere sia considerato il fondamento della vita; in più l'edonismo estetico é una sensazione prettamente effimera sfuggente alla realtà dell'arte, il rapimento estatico che ci coglie di fronte all'opera d'arte é quello di un'improvvisa evasione in cui la felicità é solo accidentale. Se l'opera non é recepita dallo spettatore decostruendone i reconditi interstizi generativi in cui si celano le odissee esistenziali e sociali che l'artista non può non includere mascherandole con la sua genialità tra le righe e sottraendole in questo modo all'enfasi ampollosa della liricità tout court. Allora si che possiamo decretare la vera morte dell'arte nel senso dialettico che ne ha individuato Hegel, come dissoluzione e risorgenza della vera arte affinché il nuovo modo della realtà artistica sia il modo dell'umano, della verità umana e non quella del mercato. Per fortuna, e qui ci appelliamo al principio speranza, per nostra fortuna ci sono le eccezioni che nel nostro caso assume un rilievo di vera e propria eccezionalità in tutto il complesso dei valori estetici di cui l'opera di Fo é costellata.

Nel suo plurilinguismo intertestuale il teatro di Fo risulta un palinsesto parodico dove si intrecciano i vari elementi espressivi dello scritto, del parlato e del mimetico. Ne viene fuori la parodia dell'interpretazione ufficiale della società, in cui la cifra parodica consiste nel travestimento burlesco e caricaturale dei fatti e dei personaggi politici. Il linguaggio parodico sortisce una straordinaria forza corrosiva di denuncia del costante travisamento perpetrato dai figuri che reggono le fila della società. Non c'è mezzo migliore, non c'è artificio stilistico più ironicamente caustico se non la cifra parodica per disvelare le meschinità del potere. Il palinsesto delle rappresentazioni del "nostro" verte principalmente sul raggiungimento del risultato di parodiare l'ente, l'istituzione o il personaggio che manca di serietà tradendo il mandato pubblico comportandosi disonestamente. Oppure il palinsesto parodico riguarda le ipocrisie, le ambiguità, le furberie della classe borghese volta ad impedire i cambiamenti sociali. O la parodia pungente contro l'occultamento della verità effettuato dalla chiesa attraverso una millenaria politica di ostracismo ed accanimento repressivo contro coloro che la pensano diversamente rispetto le sue categorie dogmatiche. Checchè se ne dica da parte di quei critici che buttano fango per partito preso la denuncia politica intrinseca nella sue opere è sempre avvolta nell'allusività senza infingimenti della parodia per questo, tranne forse in qualche caso dettato dalla rabbia del sangue versato, non scade mai nello scherno tout court.

In questo senso il teatro di Dario Fo si muove nell'ambito della migliore tradizione dell'avanguardia novecentesca. A cavallo tra la fine del secolo scorso e l'inizio di questo in campo artistico, in senso lato, (al di là dei singoli movimenti e dei singoli artisti propugnanti le forme e gli stili più disparati), viene a determinarsi nell'artista l'esigenza di riconcepire la funzione sociale del lavoro creativo in rapporto col lavoro concreto in senso manualistico. L'avanguardia si propone dunque di inserirsi nella scissione effettuata dallo sviluppo capitalistico della società tra lavoro astratto e lavoro concreto, il primo appannaggio della classe borghese il secondo delegato alla classe operaia; quivi, all'interno di questa scissione l'avanguardia artistica si preoccupa di fungere da nesso. L'esigenza di riformulare il ruolo dell'artista sorge da un travaglio interiore che determina una crisi d'identità dell'artista, il quale a causa della frantumazione sociale generata dall'evoluzione industriale e capitalistica della realtà si sente a disagio ed incompreso, maledetto e tradito senza punti di riferimento solidi e validi. Di conseguenza si va alla ricerca di forme e stili che rasentano la soglia estrema

dell'immaginazione creatrice per esprimere in profondità la soggettiva e singolare condizione presentando il proprio lavoro come alternativo rispetto ai modi di vita in cui domina la scissione lavoro astratto-vs-concreto. Dal simbolismo al surrealismo si ha una continua ricerca della totalità connessa all'esigenza di autenticità del lavoro artistico, essa può essere colta dall'artista solo nel momento di sintesi tra la sconfinata libera intuizione interna dell'attività immaginativa e la dinamicità complessa della realtà esterna completamente disaggregata e frantumata. Per il movimento avanguardistico alla rivoluzione della sovrastruttura artistica si deve collegare anche la rivoluzione delle strutture sociali. I lavoratori intellettuali essendo coloro che maggiormente possono avere coscienza della situazione di disuguaglianza esistente nella realtà individuano la possibilità di un'organica alleanza fra arte e politica, fra rivoluzione delle forme e rivoluzione politica per combattere le disuguaglianze sociali. La drammaturgia di Fo si muove quindi sulla scia del teatro di Brecht, del teatro dell'assurdo, del living theatre improntando la recitazione sulla vivificazione della scena in cui l'attore non sia spersonalizzato ma insieme col pubblico partecipa delle vicende narrate dal personaggio anche con improvvisazioni extratestuali. Il testo diviene nella drammaturgia moderna un canovaccio liberamente performato dall'attore, in questo modo i diversi livelli (attore-attore, storia-testo, scena-pubblico) si compenetrano a vicenda con un movimento dialettico attivo e proficuo in cui il complesso performativo intenzionale è recepito totalmente dal pubblico.

Dunque, per concludere questo breve discorso estetico-letterario possiamo bene affermare che il suo non è un telaio ornamentale bensì il telaio col quale l'artigiano pazientemente tesse la rete della tela. Si attua un reticolo di informazioni di carattere diretto ed immediato grazie al fatto che si crea un alone di reciproca collaborazione dialogica tra l'autore-attore ed il pubblico, proprio come la costruzione artigianale e non seriale, osmotica e non unidimensionale del tessuto connettivo drammaturgico.

## *Le Opere di Dario Fo*

- 1952 Poer Nano ed altre storie
- 1953 Il dito nell'occhio
- 1954 Sani da legare
- 1957 Non andartene in giro tutta nuda
- 1957 Ladri, manichini e donne nude
- 1958 Comica finale
- 1959 Gli arcangeli non giocano a flipper
- 1960 Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri
- 1961 Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era
- 1961 Chi ruba un piede è fortunato in amore
- 1963 Isabella, tre caravelle e un cacciaballe
- 1964 Settimo: ruba un po' meno
- 1965 La colpa è sempre del diavolo
- 1966 Ci ragiono e canto
- 1967 Fine del mondo
- 1967 La signora è da buttare
- 1968 Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi
- 1969 Mistero Buffo
- 1969 Ci ragiono e canto 2
- 1969 L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui e' il padrone
- 1969 Lagami pure che tanto scappo lo stesso
- 1970 Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente
- 1970 Morte accidentale di un anarchico
- 1971 Morte e risurrezione di un puapazzo
- 1971 Tutti uniti, tutti insieme... ma scusa, quello non è il padrone ?
- 1971 Mistero Buffo 2
- 1971 Fedayn
- 1972 Ordine per DI0.000.000 !
- 1972 Pum, pum! Chi è? La polizia !
- 1973 Ci ragiono e canto 3
- 1973 Basta con i fascisti
- 1973 Guerra di popolo in Cile
- 1974 Porta e Belli
- 1974 Ballate e canzoni
- 1974 Non si paga ! Non si paga !
- 1975 Il Fanfani rapito
- 1975 La giullarata
- 1976 La marijuana della mamma è più bella
- 1977 Tutta casa, letto e chiesa
- 1977 Mistero Buffo 3
- 1978 Il caso Moro (Non rappresentato)
- 1979 Storia della tigre e altre storie
- 1980 Clacson, trombette e pennacchi
- 1981 Tutta casa, letto e chiesa - Nuova edizione
- 1981 L'opera dello sghignazzo
- 1982 Fabulazzo osceno
- 1982 Una madre
- 1983 Coppia aperta
- 1984 Quasi per caso una donna: Elisabetta

- 1984 Dio li fa, poi li accoppa (Non rappresentato)
  - 1985 Hellequin, Harlekin, Arlecchino
  - 1985 Diario di Eva
  - 1985 La fine del mondo 2
  - 1986 Il ratto della Francesca
  - 1986 Parti femminili
  - 1987 La parte del leone
  - 1989 Lettera dalla Cina
  - 1989 Storia di QU (Non rappresentato)
  - 1989 Il ricercato (Non rappresentato)
  - 1989 Il Papa e la strega
  - 1989 25 monologhi per una donna
  - 1990 Zitti! Stiamo precipitando!
  - 1991 Parliamo di donne
  - 1991 Johan Padan a la descoverta de le Americhe
  - 1992 Mamma! I sanculotti!
  - 1993 Dario Fo recita Ruzante
-



## *Le Regie*

- 1962 Gli amici della battoniera
  - 1963 Chi ruba un piede è fortunato in amore
  - 1967 La passeggiata della domenica
  - 1968 Enzo Jannacci: 22 canzoni
  - 1978 La storia del soldato
  - 1981 L'opera dello sghignazzo
  - 1986 Tutta casa, letto e chiesa
  - 1987 Il barbiere di Siviglia
  - 1988 Gli arcangeli non giocano a flipper
  - 1989 Il barbiere di Siviglia
  - 1990 Il barbiere di Siviglia
  - 1990 Il medico per forza - Il medico volante
  - 1991 Il barbiere di Siviglia
  - 1992 Il medico per forza - Il medico volante
  - 1992 Isabella, tre caravelle e un cacciaballe
  - 1992 Il barbiere di Siviglia
  - 1992 Il barbiere di Siviglia
  - 1997 Il diavolo con le zinne
- 



## BIBLIOGRAFIA MINIMA

- 1) Adorno, T.W. - Teoria Estetica. Einaudi, 1975.
- 2) Bachtin, M. - Estetica e romanzo. einaudi,
- 3) Bergson, H. - Il riso, saggio sul significato del comico. Rizzoli, 1961.
- 4) Binni, L. - Dario Fo. Il castoro, 1977.
- 5) Binni, L. - Attento a te...! Bertani, 1975.
- 6) Cappa, M. - Nepoti, R. -Dario Fo. Gremese, 1982.
- 7) Fo, D. - Opere. Einaudi.
- 8) Freud, S. - Il motto di spirito. Bollati Boringhieri, 1989.
- 9) Frye, N. - Anatomia della critica. Einaudi, 1969.
- 10) Greimas, A.J. - Del senso. Bompiani, 1974.
- 11) Hegel, G.W.F. - Estetica. Einaudi, 1963.
- 12) Kristeva, J. - Materia e senso. Einaudi, 1980.
- 13) Kristeva, J. - Ricerche per una semanalisi. Feltrinelli, 1978.
- 14) Marini, G. - E noi folli e giusti. Feltrinelli.
- 15) Meldolesi, C. - Su un comico in rivolta. Bulzoni, 1978.