

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA**

Facoltà di Lettere e Filosofia

**DARIO FO E IL SUO RAPPORTO  
CON LA TRADIZIONE TEATRALE**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Sisto Dalla Palma

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sisto Dalla Palma', written over the printed name.

Tesi di Laurea  
di Chiara Civardi

Anno Accademico 1997/98

Per i preziosi suggerimenti e le utili correzioni al mio lavoro di ricerca e stesura, ringrazio particolarmente: Prof. Sisto Dalla Palma, Dott. Fabrizio Fiaschini, Prof. ssa Flavia Ravazzoli, Prof. Angelo Stella.

## INDICE

<b>Introduzione</b>	I
<b>Capitolo I Impronte di Dario Fo</b>	p. 1
1. Non essere, ma fare	1
2. Il periodo dell'antirivista	4
2.1 Gli esordi	
2.2 Dalla rivista alla farsa	
2.3 Conclusioni	
3. Dalle commedie a Mistero Buffo	10
3.1 Fo nel "sistema borghese"	
3.2 La svolta del Sessantotto	
4. Dopo Mistero Buffo	20
4.1 Il tempo della Comune	
4.2 Ancora una scissione. Politica, costume, cultura.	
4.3 Monologo e dialogo. Cultura popolare e controinformazione	
5. Quadro critico	32
5.1 Verità politica e verità poetica	
5.2 Fo nei manuali di letteratura	
5.3 Fo nei manuali di teatro	
5.4 La critica specifica	
5.5 Le opinioni sul Nobel	
5.5.1 In Italia	
5.5.2 In Europa	
6. Iperlinguaggio e ipolinguaggio	51

<b>Capitolo II Le ascendenze teatrali</b>	<b>55</b>
1. Un percorso tra le fonti	55
1.1 Alcune ragioni	
1.2 Acquisizioni e conferme	
2. Fo e la cultura medioevale	58
2.1 Cultura ufficiale e cultura popolare	
2.2 Origini popolari del teatro	
2.3 Giullari e fabulatori	
2.4 Testi giullareschi rielaborati da Fo	
2.5 Altri testi delle origini. Il religioso in Fo	
3. L'Antirinascimento	76
3.1 Il teatro umanistico	
3.2 I significati di Ruzante, i significanti della commedia dell'arte	
4. Echi dal Seicento	82
4.1 Fo e la categoria del barocco	
4.2 Fo e Molière	
4.3 Fo e Shakespeare	
5. Settecento e Ottocento	94
5.1 Elementi illuministici nella poetica di Fo	
5.2 La questione del teatro educativo	
5.3 La farsa borghese	
5.4 La lezione di G. B. Shaw	
6. Fo nel Novecento	106
6.1 Messaggio per Fo da Majakovskij	
6.2 Brecht e Fo	
6.3 Spunti residui	

7. Gli antichi di sempre	117
<b>Capitolo III La Babele del linguaggio</b>	<b>119</b>
1. Lingua e linguaggi	119
2. Il testo drammatico	122
2.1 "Peccato che sia bello anche alla lettura"	
2.2 Testo drammatico e testo spettacolare	
2.3 Il metodo di scrittura in Fo	
2.4 Evoluzione del testo drammatico e della lingua. Aspetti predicatori in Fo	
2.5 Alcune tappe	
3. Il linguaggio mimico	152
3.1 La riscoperta del corpo	
3.2 Fo e Lecoq	
3.3 Mimo e fabulazione. Gestire e gestuare	
3.4 Mimo vocale?	
3.5 La gestualità in scena: alcuni esempi	
3.6 L'improvvisazione	
4. Il grammelot	169
4.1 Le parole dette coi gesti	
4.2 Definizione e storia del termine	
4.3 Forme e usi del grammelot	
4.4 Il grammelot nella poetica di Dario Fo	
4.5 Interventi critici	
4.6 L'esigenza della comprensibilità	
5. Lo spazio scenico	187
5.1 Un apprendistato di pittore e architetto	

5.2 Elementi e momenti della creazione scenografica	
5.2.1 L'architettura elisabettiana	
5.2.2 I siparietti	
5.2.3 Canzoni e cori	
5.2.4 Maschere, pupazzi, burattini, acrobati e pagliacci	
5.2.5 Verso l'essenzialità	
5.3 Istanze prioritarie	
5.4 Teatralità esorbitante	
5.4.1 Microspettacolo e macrospettacolo	
5.4.2 L'attore e lo spazio	
<b>6. Il tempo scenico</b>	<b>203</b>
6.1 Spazio e tempo, arbitrio e gesto	
6.2 Parametri temporali in Fo	
6.3 Elementi di sostegno del ritmo scenico	
<b>7. Il rapporto col pubblico</b>	<b>209</b>
7.1 Ascoltare il pubblico	
7.2 Parlare al pubblico. La questione della manipolazione	
7.3 Attraverso il pubblico	
<b>Conclusione</b>	<b>220</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>223</b>

## INTRODUZIONE

“Non si può svolgere, o tentare di svolgere un’analisi storica e soprattutto critica della tecnica dell’attore se all’attore manca una *poetica*: perché è in essa, nei temi attraverso cui si sviluppa, che la *tecnica* acquista spessore e significato, diventa *stile*”.

(Dario Fo, *Totò. Manuale dell’attor comico*)

Questa tesi percorre alcune linee essenziali della tradizione teatrale e letteraria, con l’intento di fare luce sulle origini dell’opera di Dario Fo, sulle presenze storiche e culturali in essa individuabili e sulle più importanti dinamiche della sua “officina” linguistica.

Nella lettura delle fonti, si è cercato di visualizzare il punto di vista dello stesso Fo e la sua prospettiva di indagine, fissando il ruolo svolto dalle fonti medesime nella codifica del suo linguaggio spettacolare. Tale percorso ha condotto, attraverso il Fo intellettuale e operatore culturale, alla scoperta di un Fo letterato, poeta e cantore, senza perdere di vista l’uomo di teatro nella sua dimensione più concreta, quella scenica.

Con la scrittura, parte subito in lui l’esigenza di pensare e di fabbricare una sequenza di spazi ove rappresentare l’azione. “La parola - ha dichiarato Fo - può diventare *scritta* dopo che è stata usata [...] molte volte sulla scena. E’ stato così per molti autori famosi. Metà di quel che conosciamo di Ruzante è stato stampato dopo la sua morte. Anche i testi di Molière erano solo canovacci, finché alcuni autori tradizionali lo spinsero a metterli a stampa”.

La stesura della tesi è avvenuta sulla scorta di tre domande: quello di Fo è teatro o teatro politico? Ed egli è solo un mimo straordinario o anche un

autore a tutti gli effetti, degno di essere accolto una volta per tutte nel mondo della cultura e della letteratura? La sua inventiva linguistica, il suo amore per le parole, i suoni, le figure, non sono forse indice di poesia?

Le tre domande si rincorrono lungo le pagine della tesi e ciascuna fa da *leitmotiv* al rispettivo capitolo, dei tre complessivi in cui è articolata.

Nel capitolo I (*Impronte di Dario Fo*) si cerca di fare il punto sulla persona dell'autore.

Viene dato spazio alla ricostruzione e alla rilettura della biografia artistica di Fo attraverso i testi spettacolari e le interpretazioni della critica. E' sembrato infatti necessario tracciare anche un percorso di vita e di arte, che fosse percorso d'*identità*, poiché spesso è Fo medesimo a punteggiare di riferimenti autobiografici i discorsi sul proprio teatro. Si è cercato in qualche modo di fare il punto sull'autore, nei limiti consentiti dalla sua iperdinamicità professionale.

Per necessità di analisi, la produzione teatrale di Fo è stata distinta per fasi e gruppi di spettacoli (secondo le indicazioni di Renato Minore, integrate da quelle più recenti di Poma e Riccardi). Tutto questo, senza perdere di vista la continuità del suo lavoro e segnalando, come elemento unificatore, una ricerca costante sulle forme rappresentative della cultura popolare.

Nel capitolo II (*Le ascendenze teatrali*) viene affrontato il percorso - di cui si è detto - attraverso la cultura letteraria e teatrale del passato (dai fabulatori a Brecht, dai giullari a Majakovskij, da Cielo d'Alcamo a Testori, da Cabeza de Vaca a Eduardo...) alla ricerca dei punti di riferimento che Fo vi ha rinvenuto, dei modelli che ha assunto e reinventato.

Pur trovando sostanzialmente esito nella prassi teatrale, i riferimenti culturali di Fo risultano infatti ben stratificati e consapevoli. Anche laddove l'invenzione prevale, mascherata sotto il pretesto della filologia, siamo in presenza di una "convenzione letteraria" che conta esempi illustri: dal Turpino ariostesco al manoscritto di Cervantes, dall'Anonimo manzoniano all'Adso da Melk di Umberto Eco. La letterarietà si impone e raggiunge esiti paradossali e trasgressivi proprio quando la si fraintende come risultato di approssimazione culturale.

Nel capitolo III (*La Babele del linguaggio*) si passano in rassegna i principali linguaggi o, più esattamente, i vari livelli della lingua teatrale di Fo. Si parte dal testo drammatico, nel tentativo di dimostrare la sua progressiva evoluzione, in concomitanza con il parallelo percorso che ha portato Fo ad esplorare le varie possibilità della lingua. Segue il livello mimico. Qui, incominciando dall'insegnamento del mimo francese Jacques Lecoq, si cerca di mettere in luce il problema del rapporto fra gestualità e racconto fabulatorio e di vedere come Fo lo risolve sulla scena, avendo acquisito un'assoluta padronanza del corpo.

Terzo livello è il *grammelot*. A partire dalle diverse definizioni del termine, si tenta di cogliere la posizione del *grammelot* all'interno della poetica di Fo e di individuare i modi con cui si realizza in esso l'incontro tra voce e gesto. Seguono il linguaggio dello spazio e quello del tempo: Fo ha trascinato e utilizzato in teatro tutto il suo bagaglio di conoscenze, non solo sul piano figurativo, ma anche nelle messe in scena e nella concezione dei ritmi e dei tempi. Infine è la volta della categoria del pubblico, intesa e gestita come una sorta di linguaggio estremo dell'artista.

I sei livelli linguistici così identificati vengono presi in considerazione distintamente, ciascuno lungo le linee del proprio percorso evolutivo.

Per quanto riguarda la metodologia adottata nel lavoro di ricerca e di stesura, la prima fase è consistita nella lettura delle opere di Fo: innanzi tutto le commedie del periodo più lontano, dagli *Arcangeli* ad *Aveva due pistole*, da *Chi ruba un piede a Settimo*, da *Isabella* a *La colpa è sempre del diavolo*; poi i monologhi (in particolare *Mistero Buffo* e *Johan Padan*). Su queste opere è stata condotta un'operazione di analisi testuale, in concomitanza con lo studio degli scritti di tipo "critico" dell'autore: il *Manuale minimo dell'attore*, *Fabulazzo* e il *Dialogo provocatorio*.

Il *Manuale* è costituito da riflessioni a tutto campo, libere e geniali, quasi sempre al di fuori degli schemi precostituiti. In appendice al testo c'è però una bibliografia che introduce nel retroterra culturale di Fo. *Fabulazzo* è un'interessante raccolta di articoli e interviste: un ampio materiale elaborato nell'arco di oltre trent'anni, dal 1960 al 1991. E' risultato uno strumento indispensabile per avviare il lavoro. Il *Dialogo provocatorio*, infine, nato dallo scambio d'idee tra Luigi Allegri e Fo, è il libro in cui quest'ultimo ha raccontato la propria biografia di uomo e di attore, gli anni di apprendistato, i segreti del mestiere e soprattutto ha riconosciuto i debiti verso alcuni "maestr", tra i quali i fabulatori della Brianza e in generale "tutti i raccontatori, anche quelli che non si accorgevano di essere straordinari attori": così dichiara Fo nella *Presentazione* al saggio di Marisa Pizza sui monologhi.

Il monologo, infatti, si pone in lui come il luogo privilegiato ove il corpo dell'attore delinea "un territorio di confine": il luogo della multivocalità, della

con-fusione, della de-scrizione e ri-composizione dei codici, ai limiti della comunicazione, tra gesto e parola, tra azione e poesia.

Le letture iniziali hanno suggerito i nomi degli autori della letteratura italiana ed europea che hanno costituito e costituiscono i punti di riferimento dell'attività creativa, o anche critica, di Dario Fo. Il quadro è venuto ampliandosi e precisandosi rapidamente. E' così incominciata la stesura vera e propria della tesi, il cui *incipit* è stato l'attuale capitolo II (*Le ascendenze teatrali*). Successivamente al secondo capitolo è stato scritto il primo (ma in realtà, dopo i primi momenti, anche queste due stesure sono procedute in concomitanza, influenzandosi a vicenda). Come fonte principale, si è qui seguita *La storia di Dario Fo* di Chiara Valentini, giornalista e saggista, che ricostruisce la vicenda umana, teatrale e politica di Fo (attore, autore e provocatore culturale), dalle origini fino alla consacrazione del Premio Nobel nel 1997. E' un libro prezioso e ricco di notizie, anche se non tutti i rimandi e le citazioni risultano bibliograficamente precisi ed esaurienti.

Al testo della Valentini sono stati affiancati, come fonti ulteriori, quelli di Mario Verdone, Lanfranco Binni, Erminia Artese, Paolo Puppa. Utile per la sua limpidezza è stato anche il manuale di Poma e Riccardi.

Da ultimo è stata realizzata la stesura del capitolo III (*La Babele del linguaggio*), con l'ausilio del testo di semiotica teatrale di Marco De Marinis, delle letture sul mimo contemporaneo e sui classici del mimo, degli studi di Claudio Meldolesi, Paolo Puppa, Marina Cappa, Roberto Nepoti, Marisa Pizza e di quello di Alessandra Pozzo sul *grammelot*.

## CAPITOLO I

### *Impronte di Dario Fo*

“La prima regola, in teatro, è che non esistono regole”

(Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*)

#### 1. NON ESSERE, MA FARE

La caratteristica iperdinamica del teatro di Fo - dove tutto si rielabora e si ripropone con uguale successo - rende difficile fare il punto su di lui, “presentare l'autore”, ovvero “fissarlo” in qualche modo. Sarà perciò necessario, prima di tentare un'analisi, rivederlo attraverso la storia della sua attività, cercare di catturarne almeno un'immagine *in fieri*.

Codignola<sup>1</sup> scrive che Fo è andato “via via allargando il proprio ruolo”; da mimo si è fatto attore, da autore regista, da sindacalista è divenuto cooperatore e datore di lavoro, da politico di parte si è cambiato in organizzatore di cultura. Ed aggiunge: “Piuttosto che perdersi sulla questione che cosa Fo sia, è meglio domandarsi che cosa faccia”.

Il teatro di Fo è per l'appunto un *teatro del fare*, il suo linguaggio è linguaggio della prassi: *recito, ergo sum*. E' il 1951 quando Dario Fo, venticinquenne, parte per la sua avventura, presentando alla radio i monologhi del *Poer Nano*. In quel momento, egli può già vantare una grande dote (la sua

---

<sup>1</sup> L. CODIGNOLA, *L'uso politico del teatro*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 72-75. Passando in rassegna i principi e gli obiettivi del lavoro di Fo, Codignola osserva che questi non è un “artista originale”, ma semmai “plastico”, ovvero adattabile e pronto ad assumere le forme che i tempi richiedono.

straordinaria, naturale capacità mimica) ed una volontà poetico-ideologica destinata a precisarsi sempre meglio: quella di fare teatro "politico".

Tutta la sua carriera si sviluppa nella fedeltà a questi due punti di partenza, continuamente rivisitati in relazione ai mutamenti storici e attraverso una costante disposizione alla "lettura politica" del teatro passato.

Secondo Codignola, questa operazione di rilettura ideologica avviata da Fo si motivava in lui con la mancanza, o quasi, in Italia di un vero teatro politico. Col tempo, Fo lo avrebbe individuato sempre più chiaramente e - secondo altri - anche forzatamente, nelle tradizioni della cultura popolare e della commedia dell'arte<sup>2</sup>. Codignola conclude che - attraverso la via politica e rivoluzionaria - Fo ha saputo trovare il modo di un "clamoroso rilancio" del nostro teatro, mentre intorno a lui la situazione era di "ristagno". E tutto questo riproponendo il dato iniziale di ogni teatro, il "gioco", accompagnato da una "inaudita capacità di piacere"<sup>3</sup>.

La scelta di un *linguaggio del gioco* - fondato per sua natura sull'ambiguità e sulla dissociazione vero-falso, reale-irreale - ha messo Fo in rotta di collisione con il dogma del realismo, borghese o socialista che fosse<sup>4</sup>. Questo linguaggio si è però imposto come dato caratterizzante il suo teatro. Codignola ha considerato Dario Fo dal punto di vista essenzialmente politico. Così pure hanno fatto molti altri studiosi e biografi.

Ma prima di abbozzare un quadro delle interpretazioni critiche di Fo, è opportuno ripercorrere le sue vicende. Tralasciando per ora il contesto dove

---

<sup>2</sup> L. CODIGNOLA, *L'uso politico del teatro*, op. cit., p. 75.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>4</sup> Secondo L. CODIGNOLA, *L'uso politico del teatro*, op. cit., p. 81, Fo si è disposto a riparare "trent'anni di guasti socialrealistici".

Fo ha maturato la propria formazione (per cui si rimanda al cap. III della tesi), si può tentare uno schema cronologico della sua carriera.

A tale proposito Renato Minore<sup>5</sup> distingue tre momenti:

1. Gli anni 1952-1958
2. Gli anni 1959-1967
3. Gli anni 1968-oggi

Tale periodizzazione, accolta peraltro da quasi tutti i manuali<sup>6</sup> e dalle storie del teatro e della letteratura che citano Fo, viene individuata seguendo l'evolversi della coscienza politica dell'autore nella sua espressione teatrale. Secondo questa linea interpretativa, il salto evolutivo fondamentale coinciderebbe con il Sessantotto, anno di nascita della nuova sinistra: Dario Fo e Franca Rame fondano l'*Associazione Nuova Scena*, ancora dentro l'orbita del PCI, ma aperta al dialogo con i gruppi extraparlamentari.

Slittando in parte dal discorso politico e facendo prevalere considerazioni di tipo artistico, è invece possibile estendere la fase centrale a tutto il 1969, cioè a *Mistero Buffo* compreso<sup>7</sup>. Di conseguenza si avrebbero questi tre periodi:

1. Il periodo dell'*antirivista* (1952 - 1958)
2. Dalle *commedie* a *Mistero Buffo* (1959 - 1969)
3. *Dopo Mistero Buffo* (1970 - oggi)

---

<sup>5</sup> Cfr. R. MINORE, *Dario Fo*, in *Teatro Contemporaneo*, diretto da M. VERDONE, Roma, Lucarini, 1985, vol. I, pp. 594-601.

<sup>6</sup> Per quanto riguarda i manuali, uno di quelli che dedicano maggiore spazio a Dario Fo è il recente L. POMA, C. RICCARDI, *Letteratura Italiana. La storia. I testi. La critica. Pagine di letterature straniere*, Firenze, Le Monnier, 1998, vol. IV, tomo 3 (*Dal dopoguerra a oggi*), pp. 1547-1554. I due autori seguono la periodizzazione in chiave politica dell'opera di Fo, distinguendo ulteriormente una prima fase di "teatro politico" (1968-1969) da una successiva di teatro "più direttamente politico" e di "costume". Va detto che Fo respinge ogni distinzione del suo teatro per fasi, sostenendone l'assoluta continuità. Cfr. R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, in M. CAPPÀ, R. NEPOTI, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982, p. 7.

<sup>7</sup> R. DE MONTICELLI, *Il Medioevo inventato da Fo*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1977, p. 16, ha scritto: "Mistero Buffo è, nella storia di un interprete, uno spettacolo-cerniera". C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 126, ne ribadisce la centralità, definendolo "spettacolo

La seconda fra queste due suddivisioni risulta più conforme alla trattazione presente. All'interno dell'ultimo periodo saranno tuttavia proposte distinzioni ed osservazioni ulteriori.

## 2. IL PERIODO DELL'ANTIRIVISTA

### 2.1 *Gli esordi*

Nel 1950, in occasione di uno spettacolo radiofonico da Intra, il giovane Fo si era presentato a Franco Parenti<sup>8</sup> ottenendo di poter fare un suo numero.

Nel 1951 Parenti gli offre una parte nella rivista *Sette giorni a Milano*. Fo, che ha deciso di lasciare l'università per buttarsi nel teatro, prende a osservare dall'interno i meccanismi dello spettacolo e a progettarne di nuovi.

Nel 1952 partecipa alla rivista *Cocoricò*, insieme con due comici che ha conosciuto nell'ambiente, Giustino Durano e Franco Sportelli, e con la soubrette nera Vickie Henderson.

Si trattava di una satira della rivista stessa che, ispirandosi all'attualità, prendeva di mira il razzismo americano, i miti dello sport e della canzone<sup>9</sup>.

Nel medesimo anno lavora, con Durano, al programma radiofonico *Chicchirichi*, dove crea la macchietta dell'impiegato Gorgogliati, rovinato dall'eccesso di zelo.

---

totale". La percezione di *Mistero Buffo* come spartiacque all'interno della produzione di Fo è un dato ormai comune.

<sup>8</sup> Parenti recitava dal 1940. Attore singolare, aveva lasciato Strehler e Il Piccolo Teatro per andare a fare la rivista, sentita come "spettacolo di comunicazione". Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 25.

<sup>9</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 32-33.

Ma il maggiore successo gli viene dal *Poer Nano*<sup>10</sup>, con i testi del quale, terminata l'esperienza alla radio, mette in scena uno spettacolo omonimo al teatro Odeon di Milano.

Si tratta di una serie di monologhi in cui venivano paradossalmente rovesciati i miti della storia e i cattivi tradizionali apparivano "poveri cristi": *Caino e Abele*, *Sansone e Dalila*, *Davide e Golia*, *Papà Noè*, *Giulietta e Romeo*, *Amleto*, *Otello*, *Romolo e Remo*, *Nerone*, *Giulio Cesare*, *Omero era un bugiardo*, *Cristoforo Colombo*, *Guglielmo Tell*, *La battaglia di Legnano*, *Rigoletto*.

Nel 1953 il gruppo Fo - Parenti - Durano si costituisce ufficialmente come compagnia (essi saranno soprannominati quasi subito i "Dritti", in contrapposizione con il gruppo Bonucci - Caprioli - Valeri, detto dei "Gobbi"<sup>11</sup>).

L'attività di questa nuova formazione inizia con la messa in scena de *Il dito nell'occhio*, rivista in due tempi presentata nel giugno del 1953 al Piccolo Teatro di Milano<sup>12</sup>. Per questo spettacolo fu importante soprattutto la partecipazione di Jacques Lecoq, che curò le composizioni mimiche.

Come ha sottolineato la Valentini: "[...] la vera chiave dello spettacolo, il primo in Italia con una prevalenza di mimo, veniva proprio da Lecoq, che era

---

<sup>10</sup> Un'analisi approfondita del *Poer Nano* si legge in M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-157.

C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 36, considera questo spettacolo "un po' l'antenato di *Mistero Buffo*".

<sup>11</sup> I "Gobbi" avevano debuttato nel 1952 con *Carnet des notes*, spettacolo di satira di costume, intelligente ma privo di qualsiasi "rabbia politica". Al contrario i "Dritti" si presentavano con la dichiarata voglia di cambiare il mondo. Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 43-44.

<sup>12</sup> "Il segreto per persuadere e per divertire sta nel saper esaminare la realtà che tutti abbiamo sott'occhio, mettendole appunto il dito *nell'occhio*, cioè rovesciando gli schemi coi quali la si era finora commentata". Queste parole - tratte dal programma dello spettacolo - sono riportate da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 38. Il progetto, ambizioso, era quello di raccontare - attraverso una serie di rapidi *sketch* - la storia dell'umanità,

riuscito ad imprimergli una cifra rigorosamente unitaria, a fare [...] un gruppo omogeneo, impegnato in uno sforzo di recitazione antinaturalistica, straniata e spesso stralunata come non si era mai visto in un teatro italiano"<sup>13</sup>.

La compagnia Fo - Parenti - Durano, nel giugno 1954, presenta, ancora al Piccolo, il nuovo spettacolo *Sani da legare*<sup>14</sup>.

Era la storia di una giornata in una grande città del nord (Milano), con i suoi tram, le sue fabbriche, i suoi barboni. Considerato più audace del primo per alcuni brani di satira politica sui disagi della classe operaia, venne perseguitato dalla censura. Molte piazze si rifiutarono di accogliere questo nuovo lavoro e per la compagnia si accumularono i problemi economici. Intanto nel gruppo emergevano, in modo sempre maggiore, le differenze tra gli stili, le esigenze e gli interessi.

Nell'estate di quello stesso anno, alla fine della *tournée*, la compagnia si scioglie: Giustino Durano ritorna al teatro di rivista; Franco Parenti torna al Piccolo, per mettere in scena una commedia a sfondo populista, *Italia sabato sera*; Dario Fo, desideroso di sperimentare strade nuove, si avvicina invece al cinema. Per quattro anni lavora come attore-sceneggiatore; si trasferisce anche a Roma e qui collabora con Mida, Age, Scarpelli, Lizzani, con il quale realizza *Lo svitato* (1956).

Questo film non fu però fortunato: "[...] la forza vitale di Fo, il suo modo di muoversi, di recitare, viene continuamente imbrigliato, perde efficacia"<sup>15</sup>.

---

demitizzando gli eroi. Si andava dall'antico Egitto all'occupazione americana dell'Italia del 1943 e oltre.

<sup>13</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 45.

<sup>14</sup> Della carica innovativa de *Il dito nell'occhio* e dei *Sani da legare* si parla in F. MOTTOLA, *Il teatro di varietà*, a cura di P. PERRONE, Milano, Rizzoli, 1995 (con interessanti foto di scena a colori) e, con un taglio spiccatamente politico, in C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit. pp. 39-51 (cap. IV - *Un dito nell'occhio alla rivista*). Per un discorso complessivo, cfr. AA. VV. *L'avventura del cabaret*, a cura di R. MAZZUCCO, Cosenza, Lerici, 1976.

<sup>15</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit. p. 53.

## 2.2 Dalla rivista alla farsa

Il ritorno al teatro, nel 1958, vede Fo capocomico di una propria compagnia insieme alla moglie Franca Rame. Esordiscono con due spettacoli di farse: *Ladri, manichini e donne nude* e *Comica finale*<sup>16</sup>.

Il primo spettacolo era composto da quattro farse, dai titoli fantasiosi: *Non tutti i ladri vengono per nuocere*; *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano*; *L'uomo nudo e l'uomo in frack*; *Gli imbianchini non hanno ricordi*.

I rapidi *sketch* del *Dito nell'occhio* assumono la dimensione di storie, a volte fondate su equivoci e triangoli amorosi (*Non tutti i ladri vengono per nuocere*), a volte sull'assurdo ed il grottesco (*Gli imbianchini non hanno ricordi*, dove campeggia in scena un uomo paralizzato, ridotto a manichino dalla moglie gelosa, destinata a mutarsi in manichino anch'essa). Ne *L'uomo nudo e l'uomo in frack* ci sono evidenti tracce del *Godot* beckettiano, con il dialogo iniziale tra due spazzini e l'uomo nudo - ma con cilindro e orologio d'oro - emergente da un bidone. La storia si rivela poi una strampalata vicenda di adulterio.

Il secondo spettacolo, *Comica finale*, era anch'esso composto da quattro farse, di derivazione ottocentesca, tratte dai canovacci della famiglia Rame<sup>17</sup>.

Esse sono: *Un morto da vendere*; *Quando sarai povero sarai re*; *La Marcolfa*; *I tre bravi*. Le scene più esilaranti erano nelle ultime due farse: ne *La Marcolfa*, una vecchia serva nasuta vince alla lotteria e diventa

---

<sup>16</sup> Il primo spettacolo di farse debutta nel giugno 1958 al Piccolo Teatro di Milano; il secondo viene rappresentato da Dario Fo e Franca Rame con la Compagnia del Teatro Stabile di Torino, il 5 novembre dello stesso anno. La regia è di Fo e De Bosio, che da un anno dirige lo Stabile torinese. Per approfondimenti sul tema del teatro di farsa realizzato da Fo in questo periodo, si veda E. ARTESE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977, pp. XVII-XIX e 19-29.

<sup>17</sup> Così testimonia C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 57.

improvvisamente corteggiatissima, anche da un marchese squattrinato e pasticcione. Ne *I tre bravi*, tre zitelle segregate dal padre in un castello pieno di impiccati e di spettri fanno di tutto per incastrare come mariti tre malcapitati. Il discorso politico era in secondo piano, ma il meccanismo comico risultava ormai perfetto.

La farsa, secondo Meldolesi, si colloca nell'esperienza di Fo quale "laboratorio di mestiere"<sup>18</sup>; deve interpretarsi a posteriori come un'esercitazione importante sulla via della commedia, necessaria per capire come si scriva un testo teatrale. La farsa servi a fissare - osserva Meldolesi - l'anomala esperienza condotta da Fo nell'ambito della rivista, consentendogli di trovare una sistemazione dei "tanti suoi spunti di racconto"<sup>19</sup>. Quella di Fo è una farsa astratta e paradossale, quasi una risposta al teatro dell'assurdo che in quegli anni riscuoteva successo in Francia. "La comicità [...] spesso atroce e paranoica di Ionesco e Adamov qui si mescola con il linguaggio popolare, con i meccanismi della farsa all'italiana"<sup>20</sup>.

### 2.3 Conclusioni

Questo primo periodo vede il passaggio di Fo dal cabaret tradizionale, concepito essenzialmente come spettacolo d'evasione, fondato perciò su una comicità disimpegnata<sup>21</sup>, all'*antirivista*, poggiante sulla satira politica consapevole delle sue finalità provocatorie ed eversive.

---

<sup>18</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 67.

<sup>19</sup> Ivi, p. 58.

<sup>20</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 55.

<sup>21</sup> "Sonnolenta e qualunquistica" secondo R. MINORE, *Dario Fo*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. VERDONE, op. cit., p. 592; "qualunquistica" ripete C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 32.

*Antirivista* è termine adoperato dalla Valentini (che ricorda anche l'analogo *antiteatro*, definizione frequente nelle recensioni dell'epoca)<sup>22</sup>.

Questa espressione, oltre a sottolineare il carattere polemico ed oppositivo nei confronti della rivista allora "di moda", ben si presta a significare la chiave narrativa di spettacoli fondamentali come il *Poer nano*, il *Dito nell'occhio*, i *Sani da legare*: è la chiave dell'*antistoria*, evocata attraverso il gioco del capovolgimento, spinto fino agli esiti di un grottesco "mondo alla rovescia"<sup>23</sup>.

Nell'*antirivista* e poi nella farsa - che costituisce una sorta di sua appendice proiettata verso le commedie - sono già individuabili alcuni elementi portanti del futuro teatro di Fo. Lo spazio scenico si fa essenziale e pratico, tutto il contrario delle scenografie sfarzose comunemente proposte allora; il linguaggio è *antinaturalistico* e surreale, come appare evidente dai titoli stessi degli spettacoli e dal procedere assurdo e sorprendente del racconto:

"Ogni mattina il Sansone andava davanti allo specchio e diceva: «Specchio, specchio delle mie brame, dimmi: chi è il più forte del reame?» Lo specchio senza pensarci su rispondeva: «Sei tu! Sei tu, Sansone, il più forte del rione!» [...] E quand'è che si è svegliato il Sansone ha visto tanti bambini che lo scherzavano: «crapa pelada la fa i turtei ghe ne dà minga ai soi fradei!» [...] E allora tutti i filistei dissero: «Oh, non ci dà i tortelli: dag'a doss! DAG'A

---

<sup>22</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 39-61 (cap. IV, *Un dito nell'occhio alla rivista*).

<sup>23</sup> Cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 127. Si può dire che Fo abbia voluto applicarsi a realizzare quanto chiesto da Elio Vittorini, che indicava nella rivista l'unica strada per uno sviluppo teatrale adeguato ai tempi nuovi. Ne parla C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 38-39.

DOSS!» [...] E allora Sansone: «[...] Muoia Sansone con tutti i filistei!» E così fu travolto dalle macerie del tempio...*POER NANO!*"<sup>24</sup>.

Non manca l'uso teatrico della follia e del folle (quasi tutti i personaggi sono dei *diversi*, al limite della devianza) e già si prospetta un rapporto "perturbato" con gli spettatori, immessi in una "dimensione spettacolare non borghese", inattesa da gran parte di loro, quindi in grado di suscitare sottili tensioni, se non ancora un esplicito coinvolgimento<sup>25</sup>.

A livello di scrittura, Fo rivela già il gusto per la ricerca e la rielaborazione dei più svariati materiali (dalle farse di Feydeau e Labiche ai canovacci ottocenteschi dei Rame).

### 3. DALLE COMMEDIE A MISTERO BUFFO

#### 3.1 Fo nel "sistema borghese"

Dal 1959 al 1967 corre il periodo detto spesso "borghese"<sup>26</sup> del teatro di Fo.

Sono gli anni in cui Dario Fo e Franca Rame calcano i palcoscenici e le platee "ufficiali", all'interno di quello che poi respingeranno come "sistema borghese", ottenendo grande successo, incassi facili, critiche benevoli.

---

<sup>24</sup> La Pizza, che ha consultato le cartelle dell'archivio di Dario Fo e Franca Rame, giudica le storie del *Poer nano* esempi di libertà e creatività linguistica, ricchi di un'ironia che ora deriva dalle contaminazioni e confusioni narrative, ora dalla sproporzione nei rapporti di causa-effetto. I brani riportati sono tratti da *Sansone e Dalila*, cartella n. 1, anni 1951-1954, dattiloscritto Fo N.1; cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 135.

<sup>25</sup> Cfr. R. MINORE, *Dario Fo*, in *Teatro contemporaneo*, diretto da M. VERDONE, op. cit., p. 595.

<sup>26</sup> Anche R. MINORE usa questo termine. Ivi, p. 597. Ma nel corso del 1968 la coppia tenterà l'avventura del teatro autogestito, del pubblico popolare e del circuito alternativo. "Eravamo stufo di essere i giullari della borghesia [...] così abbiamo deciso di diventare i giullari del proletariato [...] La borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarla all'interno delle sue strutture. Nello stesso modo il buffone del re può permettersi di dire le cose più pesanti nei confronti dello stesso re, se lo fa alla corte, fra i cortigiani". Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 8.

In realtà la *Compagnia Fo - Rame*<sup>27</sup>, nata nel 1959, già sviluppa un tipo di teatro chiaramente *politico-didattico*, benché inserito ancora nei circuiti istituzionali. Tale contraddizione ideologica ha un suo effetto: il linguaggio ne risulta come rafforzato semanticamente, in un certo senso più efficace che negli anni successivi dell'omogeneità assoluta con le strutture e con il pubblico.

Fo ha intanto preso a studiare la tradizione dei comici dell'arte e inoltre Aristofane, Plauto, Shakespeare, Molière, Ruzante, Shaw, Brecht. In questo periodo centrale della sua carriera egli si muove poi in contatto con l'avanguardia europea e nel contempo con le forme della drammatica popolare italiana, che lo attira sempre più a sé.

A proposito dell'atteggiamento di Fo verso i fenomeni teatrali d'avanguardia, bisogna prendere atto del suo sostanziale disinteresse per le ricerche in cui la rifondazione del linguaggio non corrisponda a un contenuto più direttamente politico. Fo tende a respingere analogie, che pure gli vengono attribuite con insistenza, già a partire dai suoi primi spettacoli, con il teatro dell'assurdo di Jonsco e Adamov. Egli non sembra accettarle, così come non accetta - per ora - l'accostamento con la *pochade* borghese alla Feydeau, rispetto alla quale preferisce riconoscersi nelle forme popolari della farsa. Le differenze si fanno meno accentuate osservando le avanguardie teatrali di più diretta attenzione al politico, che del resto hanno spesso, come oggetto di ricerca, i fenomeni del teatro popolare prediletto da Fo.

---

<sup>27</sup> La Compagnia Dario Fo - Franca Rame è "una compagnia fra le tante, come tante altre, diretta dal capocomico (Fo), con una prima attrice (Rame), con macchinisti [...] Una delle tante compagnie che girano sul circuito dell'Ente Teatrale Italiano. La direzione capocomicale di Fo si esercita essenzialmente al livello della scrittura dei testi e della regia, mentre le funzioni organizzative [...] sono svolte dalla moglie. Il pubblico è quello dei normali teatri, luoghi deputati all'intrattenimento culturale della borghesia di città; al rito partecipa - dall'alto dei loggioni - qualche studente, qualche operaio". Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 22-23.

E' possibile allora trovare, in questo ambito, affinità persuasive con il suo teatro, che ricorda esempi variamente eversivi come il *Bread and Puppet*<sup>28</sup>, il Teatro Campesino, il teatro di strada, nonché anticipa di qualche tempo (con *La signora è da buttare*, 1967) la revisione dell'esperienza del circo, poi praticata da gruppi come il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine o il Grand Magic Circus di Jérôme Savary. Quanto ad altri aspetti di punta dell'avanguardia contemporanea, Fo non sembra attribuirvi un effettivo valore trasgressivo, disapprovando per di più il loro carattere d'*élite*.

Non è assolutamente d'accordo sull'uso del misticismo teatrale operato da Grotowski, che per Fo rappresenta una fuga dal sociale, dal reale; a proposito di Kantor dichiara: "pur bravissimo, rappresenta il crogiolarsi nella decomposizione, nello sfascio, nel marcio"<sup>29</sup>.

Partendo da questi presupposti, Fo scrive e sviluppa il "ciclo" delle commedie.

Nel 1959 costruisce la sua prima, vera commedia, in tre atti, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, molto importante perché segna una tappa decisiva nella storia della sua poetica teatrale<sup>30</sup>. Con questo testo infatti, Dario Fo si allontana dalla frammentarietà delle farse, basate sul susseguirsi di atti unici. Ora gli attori sono dodici e, tranne i protagonisti, tutti devono interpretare più

---

<sup>28</sup> In *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968) maschere e grandi pupi siciliani vengono recuperati a un uso teatrale, come stava facendo nello stesso periodo negli Stati Uniti il *Bread and Puppet*. Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 12. A proposito di *Mistero Buffo* (1969) "straordinaria" è l'affinità con *The story of the World* (1963), spettacolo presentato dal *Bread and Puppet*, in cui il solo Peter Schumann "è contemporaneamente personaggio e Narratore-burattinaio in scena". Cfr. M. CAPPÀ, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 85.

<sup>29</sup> A proposito del rapporto tra Fo e l'avanguardia, si veda R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, in M. CAPPÀ, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>30</sup> La commedia fu rappresentata per la prima volta l'11 settembre 1959 al teatro Odeon di Milano. La regia, le scene e i costumi erano dello stesso Fo.

di un personaggio<sup>31</sup>. Una delle maggiori novità sta anche nella scelta dei protagonisti, tutti sottoproletari e “balordi”, come fino allora era successo solo nel teatro dialettale. “Ma la novità e l’interesse degli *Arcangeli* erano anche in altri elementi che allora non erano stati colti. Era una commedia recitata con il ritmo di un film, dove le scene e le trovate si succedevano con il ritmo tipico della sequenza cinematografica. Anche gli ambienti cambiavano continuamente, almeno una decina di volte [...]”<sup>32</sup>.

Protagonista degli *Arcangeli* è il Lungo, un pover’uomo ingenuo, appassionato del gioco del flipper, assurdamente registrato all’anagrafe come “cane”<sup>33</sup>.

Attorno a questo fulcro narrativo si sviluppano molte situazioni comiche, il cui denominatore comune è la satira della burocrazia, strumento del potere.

E’ interessante osservare che il Lungo costituisce la prima figura del *giullare* in Fo: apparentemente sciocco, si permette in realtà di dissacrare l’autorità, almeno fintanto che resta all’interno di un certo spazio consentito ai “diversi”, come possono essere un bar o una cerchia di amici:

“LUNGO: [...] Quello di farmi sfottere è un po’ il mio mestiere.

BIONDA: Il mestiere di farsi sfottere?

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

---

<sup>31</sup> Così è previsto e scritto nella didascalia introduttiva. Cfr. D. FO, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 5.

<sup>32</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 66.

<sup>33</sup> La situazione ricorda Kafka e soprattutto - *ex contrario* - il Bulgakov di *Cuore di cane* (1925), dove un esperimento fa di un simile animale un uomo. Il romanzo può essere letto nella traduzione di G. CRINO, Milano, Rizzoli, 1975, con un saggio introduttivo di A. M. RIPELLINO, che ne sottolinea l’aspetto caricaturale e il “sentore di melodramma”. Una nota introduttiva al testo della commedia dichiara però che l’idea dell’errore anagrafico è ispirata a un racconto di A. FRASSINETI (1911-1985), autore di romanzi grotteschi e di storie kafkiane, ambientate nel mondo della burocrazia.

BIONDA: E...certo che li ho in mente. (*Erudita, enciclopedica*) I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici...E' 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<sup>34</sup>.

(dall'atto primo)

Fo scrive solo un canovaccio dello spettacolo<sup>35</sup>, da completare in sede di prove, e comunque modificabile a seconda delle reazioni del pubblico ad ogni serata. E' dunque una *struttura aperta*, figlia di una tecnica che Fo mitigherà malvolentieri e non abbandonerà mai del tutto. Il ritmo scenico è anche per questo vivacissimo, frenetico; speciali siparietti consentono di rappresentare più azioni contemporanee; *gags*, equivoci, scambi di identità ricordano Plauto, la commedia dell'arte, le farse.

Nel 1960 Fo mette in scena *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*; nel 1961 è la volta di *Chi ruba un piede è fortunato in amore*<sup>36</sup>.

In queste due opere la trama si fa più complessa e l'ambientazione più precisa. La prima commedia, sullo sfondo della Milano del primo dopoguerra, rappresenta la complicata storia di uno scambio di persone, tra un prete smemorato ed un pericoloso *gangster*, Giovanni Gallina, che si contendono

---

<sup>34</sup> D. FO, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 26.

<sup>35</sup> Sarà Franca Rame a ricostruire il testo definitivo di questo e di altri spettacoli.

<sup>36</sup> La prima commedia va in scena nel settembre 1969 al teatro Odeon di Milano; la seconda nel settembre dell'anno dopo, sempre all'Odeon. E' stata osservata, in questi titoli, la presenza di un certo futurismo alla Palazzeschi e del gusto del *nonsense* alla Campanile. I titoli fantasiosi sarebbero una prova delle potenzialità linguistiche di Fo, purtroppo trascurate dall'autore, secondo quanto scrive S. TORRESANI, *Il teatro italiano degli ultimi vent'anni*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965, pp. 274-275.

l'amore della stessa donna, Luisa. Alla fine sarà il prete a sostituirsi al bandito, ucciso dai questurini.

La seconda commedia si ispira al mito classico di Apollo e Dafne. Qui Apollo è un tassista milanese, che si innamora della bella moglie di un disonesto impresario edile, alla quale salva la vita con una serie di trasfusioni di sangue. Il finale ha il sapore del tragico: il tassista impazzisce, credendo che la sua Dafne si sia mutata in pianta.

Dopo la contrastata esperienza di *Canzonissima*<sup>37</sup> (1962), Fo torna in teatro con *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), cui seguono *Settimo: ruba un po' meno* (1964) e *La colpa è sempre del diavolo* (1965), tre testi importantissimi nella storia del suo teatro<sup>38</sup>. *Isabella* riprende la tematica colombiana già presente in un monologo del *Poer nano* e destinata a ritornare ancora nel *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*. Secondo Chiusano, si tratterebbe della migliore ricostruzione storico-satirica uscita dalle mani di Fo, anche a livello di scrittura drammaturgica<sup>39</sup>.

*Settimo* ha per protagonista la becchina Enea, buona e un po' svampita, che si trova coinvolta in una grossa speculazione immobiliare da parte di un'impresa intenzionata a edificare grattacieli sul terreno del cimitero. La denuncia degli imbrogli e delle violenze a danno del ceto popolare risulta particolarmente vigorosa, amplificata dalle invenzioni grottesche caratterizzanti le varie situazioni sceniche. Anche *La colpa è sempre del diavolo* ha una protagonista femminile, Amalasunta. Accusata di stregoneria

---

<sup>37</sup> A proposito di questo, si veda C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 77-84 (cap. VII, *Opplà, questa è la TV*).

<sup>38</sup> *Isabella* fu rappresentata al teatro Odeon di Milano il 6 settembre 1963. *Settimo* viene messa in scena, sempre all'Odeon, nel settembre 1964. *La colpa è sempre del diavolo* debutta sempre a Milano, ancora al teatro Odeon, nel settembre 1965.

<sup>39</sup> Cfr. I. A. CHIUSANO, *Dario Fo*, in *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, diretto da F. L. GALATI, Roma, Ed. Paoline, 1980, 3 volumi, vol. I pp. 1042-1043.

e salvata dall'intervento del diavolo nano Brancalone, la ragazza si troverà immischiata, suo malgrado, negli intrighi politici milanesi del XV secolo, acquisendo una coscienza politica che prima le mancava. La commedia è comunemente considerata la più diretta anticipazione di *Mistero Buffo*.

Nel 1966 Fo cura la regia di *Ci ragiono e canto*, spettacolo di canzoni popolari, raccolte e presentate in collaborazione con il gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano<sup>40</sup>.

Chiude questo periodo *La signora è da buttare*<sup>41</sup>, del 1967, ultimo spettacolo che Fo rappresenta nei circuiti tradizionali. Si tratta di un'altra tappa fondamentale, soprattutto a livello di impegno politico. Il 1967 è infatti l'anno della tragedia del Vietnam, ignorata solo da chi si ostina, secondo Fo, a non vedere e a non capire.

Costruito sulla metafora del circo, lo spettacolo segna un ritorno al periodo precedente le commedie, con la completa distruzione della trama, frantumata in una serie di *sketch* dove la storia si dipana per "incidenti", ora in avanti ora all'indietro, con un'impressione di follia lucida e provocatoria. La "signora" da buttare è la padrona del circo, un Mr. Barnum al femminile, allegoria del capitalismo americano. Il suo circo rappresenta lo stato, una struttura opprimente, fatta di macchine e di simbolici trapezi, ove l'individuo è ridotto a marionetta. Viene così ferocemente satireggiata l'America di Johnson, potenza viziata e tirannica.

---

<sup>40</sup> Gruppo folk di ricerca, impostosi all'attenzione del pubblico impegnato con *Bella Ciao*, rassegna di canzoni popolari presentate al Festival di Spoleto del 1965. Lo spettacolo piacque a Fo, che intuì la potenziale carica eversiva della canzone popolare. Si giunse così alla collaborazione tra Fo e il gruppo. Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 95-100. *Ci ragiono e canto* debuttò la sera del 16 aprile 1966 al teatro Carignano di Torino. Un acuto studio sulla canzone di Fo e in Fo è quello di Binni, in D. FO, *Ballate e canzoni*, a cura di L. BINNI, Verona, Bertani, 1974; si vedano in particolare le pp. 32-36.

<sup>41</sup> La prima dello spettacolo è il 15 settembre 1967 al teatro Manzoni di Milano.

A livello di scrittura, si possono individuare due elementi caratterizzanti il linguaggio di questo periodo: l'esempio elisabettiano, per quanto concerne le strutture sceniche (i due piani praticabili e comunicanti); i moduli della commedia dell'arte, per quanto attiene al linguaggio verbale e mimico-gestuale, nonché per il ritmo scenico<sup>42</sup>.

### 3.2 La svolta del Sessantotto

Dopo il 1968 inizia, secondo Minore, la terza fase della carriera di Fo, detta convenzionalmente del "teatro politico", ma che forse, più correttamente, bisognerebbe chiamare "popolare" o "politico-popolare".

Fo abbandona per sempre la dimensione sociale borghese e quindi l'Ente Teatrale Italiano, per appoggiarsi all'ARCI, emanazione diretta del PCI. Nell'estate del 1968 fonda il gruppo *Nuova Scena*<sup>43</sup> e prende a recitare nelle Case del Popolo, cercandovi quel pubblico alternativo da sempre inseguito e identificato, ora finalmente, con le masse operaie e contadine.

L'obiettivo è quello di stabilire con tale pubblico un rapporto dialettico, di reciproca educazione politica, e di ritrovare insieme il linguaggio

---

<sup>42</sup> Si veda il cap. III della tesi, parr. 3-5.

<sup>43</sup> Si tratta di un collettivo teatrale indipendente, che girava l'Italia recitando soprattutto di fronte a un pubblico popolare e operaio, in locali alternativi al circuito teatrale ufficiale. Al collettivo si associarono persone con esperienze diverse: dilettanti in campo teatrale; musicisti usciti dal Nuovo Canzoniere per seguire l'esperienza di Fo, come Paolo Ciarchi; organizzatori culturali come Nanni Ricordi, militante del PCI e responsabile dell'ARCI milanese. La regia degli spettacoli era firmata da Fo, anche se tutto nasceva da un lavoro collettivo (i ruoli erano infatti spariti). Scelto un tema, si passava a una vera e propria ricerca sul campo per raccogliere la documentazione utile alla costruzione dello spettacolo. Le ricerche consistevano anche in sondaggi, mentre assemblee con lunghe discussioni accompagnavano il lavoro di allestimento. Alla fine di ogni rappresentazione, si apriva il dibattito con il pubblico (il "terzo atto", cioè il dibattito sullo spettacolo stesso) che dalla critica allo spettacolo passava alla discussione politica. Le verifiche circa la validità dei testi avvenivano con prove "aperte" in forma di letture, chiedendo il parere di chi assisteva. Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, op. cit., pp. 46-47.

autenticamente popolare, di riappropriarsi della cultura che la borghesia ha cancellato o manipolato.

Fo spende le sue energie e risorse inesaurite in questa utopia: dialoga col pubblico, sia nella fase della messa in scena sia nel commento successivo alla rappresentazione. Tale "dialogo" è un'ulteriore creazione artistica di Fo, avviatosi ad essere maestro-giullare.

*Nuova Scena* debutta con *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*<sup>44</sup>, spettacolo che riprende lo schema del primo periodo di Fo: una sequela di *sketch*, unificati intorno ad un tema politico dominante, espresso simbolicamente dalla lotta tra un Drago (il Popolo) e un Pupazzone (il Fascismo).

Il modello di riferimento è qui il teatro di animazione popolare, ma non mancano - come già si è osservato - punti di contatto con esperienze dell'avanguardia contemporanea, quale il *Bread and Puppet Theatre* americano<sup>45</sup>.

Nel 1969 la ricerca sui testi della letteratura popolare italiana delle origini giunge al traguardo del palcoscenico, dove trova modo di combinarsi e di esprimersi con l'istrionismo, ormai raffinatissimo, di Fo. E' il momento di *Mistero Buffo, giullarata popolare in lingua padana del '400*<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Il debutto avviene il 25 ottobre alla Casa del popolo di Sant'Egidio, alla periferia di Cesena. E' la prima commedia che Fo ha scritto per un pubblico diverso da quello abituale della borghesia ricca. "Nella sua struttura è una specie di commedione, dove molti elementi del teatro popolare vengono utilizzati in un impianto di tipo epico che - specie nel primo tempo - può ricordare per qualche aspetto le commedie didattiche di Brecht". Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 12.

<sup>45</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 141-150.

<sup>46</sup> E' pressoché impossibile tratteggiare la vicenda pubblica di *Mistero Buffo*, dal momento che i monologhi agglomerati sotto questo titolo danno - in realtà - forma a spettacoli numerosissimi e sempre diversi, col variare delle circostanze di rappresentazione. La stessa data della "prima" non è tale in senso proprio: provata alle 21 del 30 maggio 1969 nell'Università Statale di Milano (a sostegno del periodico del Movimento Studentesco), *Mistero Buffo* debutta ufficialmente l'1 ottobre 1969 a Sestri Levante, in occasione di un convegno teatrale. Cfr. M. CAPPA, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 1969.

Nella finzione-funzione della giulleria, ha osservato l'Artese<sup>47</sup>, Fo trova il modo di parlare al pubblico "fuori delle tergiversazioni della parabola o della parodia o anche della frustata satirica diretta ad un destinatario sottinteso. Il giullare può usare la sferza della satira secondo i suoi umori, *al di fuori del tempo e del luogo di una convenzione*".

Con la giullarata siamo dunque al teatro assoluto, senza più convenzioni, se non la totale libertà dell'autore-attore. *Mistero Buffo* pretende di essere il linguaggio teatrale per eccellenza, di assoluta purezza<sup>48</sup>.

Nello stesso 1969, Franca Rame recita due altri testi di Fo: *Legami pure, che tanto io spacco tutto lo stesso* e *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone*<sup>49</sup>. Si può osservare come il titolo (ed il tema) della seconda *pièce* rievochi una poesia di Brecht, la *Lode dell'Imparare*<sup>50</sup>:

"[...]

Impara l'a b c: non basta, ma

Imparalo! E non ti venga a noia!

Comincia! Devi saper tutto, tu!

---

<sup>47</sup> E. ARTESE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977, p. XXV (Introduzione).

<sup>48</sup> Può essere utile, a questo punto, ricordare la teoria della *ricezione*, elaborata dallo studioso tedesco Jauss. Egli analizza la letteratura ponendosi soprattutto dal punto di vista del pubblico, ricostruendo il modo in cui l'opera è stata accolta, ha risposto alle attese dei lettori, talvolta le ha superate, disorientandoli. Volendo spiegare i motivi del vivo interesse con cui oggi si guarda al Medioevo, Jauss ha proposto le nozioni di *alterità* e *modernità*. L'*alterità* della letteratura medievale consiste nella sua diversità, cioè nel modo, per noi perduto, che il pubblico medievale aveva di mettersi in rapporto con i testi, di trarne diletto e ammaestramento. La *modernità* consiste nel fatto straordinario che il lettore di oggi può trovare nell'esperienza estetica medievale significati nuovi, che nascono proprio dalla consapevolezza del cambiamento storico e che possono suggerire inaspettati confronti tra esperienze lontane.

Il costante successo di *Mistero Buffo* sembra confermare la modernità del Medioevo, sostenuta da Jauss. Si veda H. R. JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1989.

<sup>49</sup> Nel novembre 1969, per la stagione teatrale dell'ARCI, Franca Rame allestisce i due testi scritti dal marito.

<sup>50</sup> Cfr. B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, trad. di R. LEISER e F. FORTINI, Torino, Einaudi, 1973. La Valentini afferma che il titolo della commedia di Fo "arieggiava il Don Milani di *Lettera a una professoressa*". Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 112.

Tu devi prendere il potere”.

Tali testi nascono dalla volontà di rappresentare situazioni<sup>51</sup> denunciate nel corso dei fluviali dibattiti dell'anno precedente in seno al gruppo: ad esempio, lo sfruttamento degli operai nel primo spettacolo, suddiviso in due atti unici (*Il telaio, Il funerale del padrone*). Nel secondo spettacolo una congerie di argomenti eterogenei era tenuta insieme da un fantasioso spunto iniziale: in una Casa del popolo alcuni attivisti stanno smontando una biblioteca per far posto a un biliardo; ma dalle pagine dei libri, rimossi dai loro scaffali, riprendono vita i vari personaggi della storia del socialismo e ne nasce una serie di dialoghi critici su fatti passati e presenti.

#### 4. DOPO MISTERO BUFFO

##### 4.1 *Il tempo della Comune*

La svolta del 1968 rivela abbastanza presto una faccia problematica.

Nell'ambito del gruppo sorgono dissidi tra chi è convinto che bastino i contenuti politici a fare uno "spettacolo di popolo" e chi, come Fo stesso, sostiene la necessità del professionismo attorale e i diritti della forma poetica. Non mancano invidie e gelosie e si manifestano frizioni tra i membri "dilettanti" della compagnia e i due "capocomici", accusati di prevaricare gli altri con lo sfoggio della loro professionalità.

---

<sup>51</sup> Fo tenderà ad una vera *poetica della situazione*, espressa nel breve saggio *Teatro di situazione uguale teatro popolare*, «Sipario», 300, maggio 1971, p. 43. Ne parla anche M. CARLSON, *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1984 (trad. it. *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 512-513), ricordando che per Fo l'obiettivo didattico va comunque realizzato nella forma di obiettivo artistico, benché con il minimo uso di mezzi tecnici.

A tutto questo si aggiungono i malumori del PCI, provocati dalle frequenti frecciate che i testi di Fo lanciano alla sinistra ufficiale. Fo e sua moglie decidono allora di lasciare *Nuova Scena* e nell'ottobre 1970 fondano un gruppo nuovo, il *Collettivo Teatrale La Comune*, che si appoggia ai gruppi extraparlamentari. Il progetto è quello di costituire un "circuito culturale alternativo" sia a quello dell'ETI sia a quello dell'ARCI<sup>52</sup>.

Gli anni 1970-73 vedono perpetrarsi il progetto di teatro politico-didattico attraverso una serie di spettacoli che ricevono, quasi da ogni parte, l'accusa di propagandismo sfacciato.

Il 27 ottobre 1970 il capannone di via Colletta ospita il primo spettacolo del nuovo gruppo: *Vorrei morire anche stasera, se dovessi pensare che non è servito a niente*, sulla Resistenza italiana e palestinese. Esso fu allestito in pochi giorni "per un'esigenza di intervento politico tempestivo contro il massacro di Amman"<sup>53</sup>: è il primo esempio di spettacolo-cronaca. Nel dicembre 1970 viene realizzato *Morte accidentale di un anarchico*, vertente sulla strategia della tensione e la morte di Pinelli. Arrestato come uno dei responsabili della strage di piazza Fontana, il ferroviere anarchico era morto precipitando da una finestra della Questura. Il magistrato archiviò il fatto come suicidio, le sinistre insorsero ventilando l'ipotesi di un assassinio.

Fo non racconta la vicenda in termini immediati, ma ricorre ad un artificio: mette in scena una figura di anarchico sudamericano, Salsedo, anche lui "volato misteriosamente" dalla finestra, nella Milano dell'anno prima.

---

<sup>52</sup> Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, op. cit. pp. 58-59. Affittato un capannone (una ex-fabbrica di via Colletta, a Milano), il nuovo gruppo inizia con entusiasmo la realizzazione del progetto. La base resta nel capoluogo lombardo, ma sono numerosi anche gli spostamenti sul territorio nazionale.

<sup>53</sup> Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, op. cit., p. 59.

Il vero protagonista è però un pazzo buffone, che penetra negli uffici segreti del Ministero degli Interni, incontrandovi tutti i personaggi reali della strategia della tensione. Nell'*Anarchico*, come osserva Minore<sup>54</sup>, il gioco scenico è vivacissimo; "ci si diverte a scomporre e ricomporre le false e contrastanti versioni sul caso date dalla polizia". I meccanismi farseschi utilizzati evitano efficacemente il rischio del mimetismo e dello sterile realismo.

L'*Anarchico* è un testo famoso e importante, successivamente ripreso e variato fino a *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*<sup>55</sup>.

*Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971) nasce dopo un periodo di ricerche sulla lotta di classe in Italia negli anni 1911-1922, che vede impegnati i vari componenti del collettivo teatrale. 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 e ricostruire nel proprio clima.

"A differenza dell'*Anarchico*, che cresce su se stesso, *Tutti uniti...* è uno spettacolo *a quadri*, che richiede l'uso di cartelli esplicativi, che fa crescere la propria tensione interna attraverso momenti comici legati alla tradizione dell'avanspettacolo, momenti didattici, momenti drammatici, in un clima di *epicità* presente soprattutto nelle canzoni, che vogliono avere una funzione di sintesi politica [...] e di chiavi di tensione, momenti di accelerazione o rallentamento o rafforzamento dei ritmi e dei tempi dello spettacolo"<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> R. MINORE, *Dario Fo*, in *Teatro Contemporaneo* diretto da M. VERDONE, op. cit., p. 599.

<sup>55</sup> Lo spettacolo debutta a Roma, in un cinema di borgata, nel dicembre 1972. Dall'estate dello stesso anno il gruppo era stato sfrattato dal capannone e non aveva una sede fissa.

<sup>56</sup> Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, op. cit., p. 63.

*Morte e resurrezione di un pupazzo* (1971) segnava l'ulteriore inasprirsi dei rapporti con il Partito Comunista, di cui Dario Fo criticava il "revisionismo", individuando i bersagli della sua satira in Togliatti, Stalin, Mao.

In *Ordine, per Dio.ooo.ooo!* (1972), che riprende la farsa *Il telaio*, si tentava di rimediare alla perplessità che una parte del pubblico aveva manifestato per l'attacco frontale al PCI in *Morte e resurrezione di un pupazzo*, bollando il revisionismo all'interno di una famiglia di comunisti, anziché attaccando globalmente il partito.

I risultati teatrali sono "abbastanza modesti". L'azione risultava spesso "statica e ripetitiva", le situazioni erano più enunciate che risolte scenicamente<sup>57</sup>.

In *Fedayn* (1972), che voleva essere una continuazione ideale di *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, veniva realizzato il grosso esperimento "teatrale-politico" di mettere in scena un gruppo di autentici guerriglieri palestinesi, a cantare e raccontare le storie della loro terra. L'unico raccordo con il pubblico italiano era la presenza di Franca Rame, che raccontava come era riuscita a convincere i *fedayn* a lasciare per qualche mese la loro lotta, per venire a illustrarla ai compagni italiani<sup>58</sup>.

"Grossi limiti sul rigore e la documentazione inficiavano invece *Traliccio di Stato*" (sulla morte sospetta di Feltrinelli) messo in piedi da alcuni membri della *Comune* con il mimo Albert Vidal e rappresentato solo a Milano, nel capannone di via Colletta<sup>59</sup>, nello stesso 1972.

---

<sup>57</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 143.

<sup>58</sup> Ivi, p. 142.

<sup>59</sup> Ivi, p. 143.

Sempre più spesso, all'inizio e alla fine degli spettacoli, Dario Fo e Franca Rame prendevano in mano il microfono per lanciare appelli per i carcerati, per raccogliere sottoscrizioni per le fabbriche occupate, per denunciare soprusi ed episodi di repressione. E' un periodo in cui "l'ideologia prende qualche volta la mano alle capacità teatrali di Fo, ormai ben lontano dall'atteggiamento di critica lucida rispetto alle situazioni in cui sta agendo, come era stato invece negli anni di Nuova Scena"<sup>60</sup>. Anche il capannone, più che a uno spazio teatrale, assomiglia sempre di più alla sede di un gruppo politico, dove si susseguono riunioni e dibattiti, da cui partono varie iniziative. La componente politica e didascalica di questi testi è dunque preponderante. Ma esistono anche spettacoli di sicuro valore artistico, come *L'anarchico* (1970), dove è ben visibile il lavoro dell'autore, che riattinge alle tecniche della farsa. Si tratta di un lavoro di informazione e di denuncia, ma allo stesso tempo è un meccanismo teatrale perfettamente funzionante, che sarà ripreso sui palcoscenici di mezzo mondo.

#### 4.2 Ancora una scissione. Politica, costume, cultura.

Ma Fo non vuole sentirsi ingabbiato né tantomeno strumentalizzato, neppure dalla più estrema sinistra.

Nel luglio 1973 una dura scissione spacca il collettivo teatrale; Fo rimane in minoranza assoluta, perdendo anche tutte le attrezzature tecniche, i molti materiali, libri e dischi che il gruppo faceva stampare e vendeva durante gli spettacoli. Da questo episodio nasce una nuova fase dell'attività teatrale e politica di Fo, con il *Collettivo Teatrale La Comune* diretto da Dario Fo e

---

<sup>60</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 143-144.

*Franca Rame*, che occupa un edificio milanese abbandonato, la Palazzina Liberty<sup>61</sup>. Qui vengono rappresentati *Non si paga, non si paga* (ottobre 1974) e il *Fanfani rapito* (maggio 1975).

Scrivono Poma e Riccardi<sup>62</sup>: "Il primo spettacolo [...] (sulla questione, dibattuta in quegli anni, delle autoriduzioni del prezzo di merci e servizi) è il testo di Fo più rappresentato in Europa. In esso viene ripreso il procedimento, già sperimentato nell'*Anarchico*, di felice connubio tra argomentazione politica, impianto didascalico e linguaggio farsesco (ritornano equivoci e gags). Il successivo [...] svolge una feroce satira del noto uomo politico, simbolo del potere democristiano, adottando un espediente già sfruttato dalla commedia dell'arte e presente ne *La colpa è sempre del diavolo*: la riduzione, con abile trucco scenico, del protagonista a nano del protagonista, per demistificarlo".

Fo impersona Fanfani e gli dà un volto tragico-grottesco, grazie ad una deformante ed esasperata mimica facciale<sup>63</sup>.

Nel marzo 1976 viene rappresentata la commedia *La marijuana della mamma è la più bella*, in cui si tenta un discorso critico verso alcuni atteggiamenti di costume che coinvolgono la sinistra rivoluzionaria e giovanile: essa non si rende conto, assumendo stupefacenti, di fare il gioco del potere.

---

<sup>61</sup> Su questa esperienza si veda il capitolo "*La Palazzina Liberty*", in L. BINNI, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, pp. 177-190. La Palazzina Liberty segna una grossa svolta di Fo nel campo della politica culturale. Fo e la Rame assumono saldamente la direzione del loro gruppo, rinunciano a creare grosse strutture esterne, conservando una totale autonomia di lavoro e di iniziativa. Questo permette loro di recitare sempre più spesso all'estero e di intervenire ai grandi festival teatrali come Avignone e Nancy. Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 157.

<sup>62</sup> Cfr. L. POMA, C. RICCARDI, *Letteratura italiana*, op. cit., p. 1550.

<sup>63</sup> Una sintetica, ma limpida analisi del *Fanfani rapito* si trova in A. M. RIPELLINO, *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 160. Si veda anche, a p. 155, l'analisi di *Mistero buffo*.

Fo recita la parte del nonno e Franca Rame quella della madre di famiglia (una famiglia proletaria); all'improvviso pare che i due scoprano i piaceri della droga e in effetti si trasformano in grotteschi ed allucinati *hippies*, lasciando di stucco il nipote e figlio, fumatore leggero.

Alla fine si scoprirà che nonno e mamma non si sono mai drogati, ma hanno fatto finta, per mostrare al ragazzo (e ad un suo amico) che cos'è veramente la droga. È una commedia venata di "moralismo", comicamente piuttosto debole, che però apre un altro fronte nella produzione di Fo: quello delle commedie di costume.

Dal 1976 ad oggi, infatti, il teatro di Fo si è ulteriormente esteso, proponendosi in tre filoni principali: da una parte i testi sul costume contemporaneo, in particolare sulla condizione femminile e sul sesso; dall'altra quelli sull'attualità politica; infine i testi della ricerca storico-culturale.

Con la regia di Fo, Franca Rame interpreta, nel novembre 1977, alla Palazzina Liberty (e per la prima volta è anche firmataria del testo con il marito), *Tutta casa, letto e chiesa*. Si tratta di una raccolta di monologhi, composta da un prologo a cui seguivano: *Una donna sola*; *La mamma fricchettone*; *Il risveglio*; *Abbiamo tutte la stessa storia*; *Contrasto per una voce sola*; *Medea*; *Monologo della puttana in manicomio*; *Alice nel paese senza meraviglie*; *Michele lu Lanzone*; *Io Ulrike grido...*; *Accadde domani*.

Nel 1983 Fo scrive *Coppia aperta*, che viene subito rappresentato a Stoccolma. Nel 1986 Franca Rame debutta al Teatro Nuovo di Milano con *Parti femminili*, due atti unici di Dario Fo e Franca Rame: *Una giornata qualunque* e *Coppia aperta* (nuova versione). Nel 1990 Fo scrive e mette in scena *Zitti! Stiamo precipitando*, una vicenda comico-grottesca che ha per

tema centrale l'AIDS. Nel 1991 è la volta di *Parliamo di donne: L'Eroina e Grassa è bello*; si tratta di un lavoro scritto con la Rame, che ne è anche l'interprete principale. Nel primo si parla di droga e AIDS; nel secondo delle vicende di una donna grassa alle prese con le nevrosi tipiche della sua condizione, ma anche con quelle delle donne magre, per così dire "normali". Nel 1994 la Rame debutta a Milano con *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, tratto dal libro *Lo zen e l'arte di scopare* di Jacopo Fo. E' un monologo grottesco e ironico nel quale la Rame, partendo dalle sue prime esperienze sessuali, vuole dimostrare come si venga cresciuti nell'ignoranza e nell'idea che la sessualità, soprattutto per le donne, sia una cosa indecente. In un primo tempo la censura ministeriale vieta lo spettacolo ai minori di diciotto anni. Questo fatto suscita una grande mobilitazione di stampa e un ricorso legale. Dopo pochi mesi la censura viene tolta.

È ovvio che Fo non rinuncia al tema politico, cogliendo come sempre nelle cronache lo spunto della rappresentazione (*La tragedia di Aldo Moro*, 1979 e *Clacson, trombette e pemacchi*, 1981, sul terrorismo; *Il papa e la strega*, 1989, critica delle posizioni tradizionaliste della gerarchia; *Mamma! I sanculottii*, 1993, satira del movimento leghista; *Il diavolo con le zinne*, 1997, sulla corruzione e su "mani pulite"<sup>64</sup>; *Marino libero! Marino è innocentel*, 1998, sul tormentato caso Sofri).

C'è infine un terzo filone, che si potrebbe definire "storico-culturale", il quale comprende tutti quei testi dove è manifesta la continuazione della ricerca sulle forme di drammatica popolare che aveva condotto a *Mistero Buffo*, e

---

<sup>64</sup> Spettacolo di grande successo, *Il diavolo con le zinne* debutta al teatro Vittorio Emanuele di Messina, il 7 agosto 1997, nell'ambito del festival Taormina Arte. I protagonisti sono Franca Rame e Giorgio Albertazzi, la regia di Fo.

dove gli argomenti politici o di costume restano sullo sfondo, mentre emerge la marca linguistica e letteraria.

Nel settembre del 1979, al Palazzetto dello Sport di Bologna, Fo rappresenta la *Storia della tigre*, un testo che andava preparando da tempo, costituito da una raccolta di monologhi, stampata l'anno successivo col titolo *Storia della tigre e altre storie*. Il monologo principale<sup>65</sup> narra le vicende di un soldato cinese che, durante la Lunga Marcia, si salva dal freddo dell'Himalaia entrando in una caverna, dove fa amicizia con una tigre e col suo tigrotto. Le belve aiuteranno soldati e contadini a respingere il nemico giapponese e gli uomini di Chiang-Kai-Shek. Accanto a questo lungo monologo vengono fissati *Il primo miracolo di Gesù bambino, Dedalo e Icaro, Il sacrificio di Isacco* (già presente nel *Poer nano*). Lo spettacolo prende forma nella mente dell'autore in seguito alla scoperta dei "giullari" della Cina comunista, dopo il viaggio compiuto dalla *Comune*, nell'estate del 1975, nella Repubblica Popolare.

Nel febbraio del 1982 al Cinema Teatro Apollo di Firenze debutta *Fabulazzo osceno*. Anche qui c'è un monologo principale (*La parpaja topola*) accompagnato da altri minori: *Lucio e l'asino; Il tumulto di Bologna; Io, Ulrike, grido*. *La parpaja* rielabora un *fabliau* medioevale<sup>66</sup>: si tratta di un animale mitico, simbolo del sesso femminile, protagonista di rocambolesche vicissitudini. *Lucio e l'asino* è ispirato al romanzo di Apuleio; il *Tumulto* è tratto da una cronaca anonima del Trecento<sup>67</sup>, mentre l'ultimo monologo racconta la morte in carcere, per presunto suicidio, della terrorista tedesca

---

<sup>65</sup> Si può leggere l'analisi-commento al testo in D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 191-216.

<sup>66</sup> Si tratta del racconto *De la sorisete des estopes*, leggibile in italiano in R. BRUSEGAN (a cura di), *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>67</sup> Secondo una sua dichiarazione, Fo avrebbe trovato un cenno a questo tumulto nella *Cronica* dell'Anonimo Romano. Cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia*

Ulrike Meinhof. Lo spettacolo si presentava come una grande polemica contro la censura e la rimozione della corporeità da parte della cultura ufficiale.

Nell'ottobre del 1985 Fo debutta al Festival Internazionale del Teatro di Venezia con *Hallequin, Harlekin, Arlecchino*. Il lungo lavoro di laboratorio sulla maschera di Arlecchino e di allestimento dello spettacolo si era svolto tra S. Cristina di Gubbio, sede della Libera Università di Alcatraz di Jacopo Fo, e l'Università La Sapienza di Roma, in seguito a un progetto di collaborazione con il Centro Teatro Ateneo.

Nell'agosto del 1991, alla Casa del Diavolo di Perugia, si tiene la prima di *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, il grande monologo-poema, punto culminante della evoluzione linguistico-letteraria di Fo<sup>68</sup>. Tra il 1993 e il 1995 Fo allestisce gli spettacoli su Ruzante<sup>69</sup>. La prima versione dello spettacolo comprendeva sei brani: *Antiprologo; La Piovana; Orazione al Cardinal Marco Cornaro; La Betia; Bertevelo Pescaor gh'ha un insognamento!; Parlamento de Ruzzante che ièra vegnù de campo*. La seconda versione riduce i brani a quattro: *Orazione al Cardinal Cornaro; Galileo Galilei; La vita; Il Parlamento de Ruzzante che ièra vegnù de campo*. I titoli citati sono solo una parte dell'enorme produzione di Fo, la quale non accenna a inaridirsi, anzi si infittisce fino all'ossessione, al parossismo verbale e scrittorio, andando a toccare la regia di prosa e di lirica,

---

*dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 289. Per la *Cronica*, si veda Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di G. PORTA, Milano, Adelphi, 1979.

<sup>68</sup> Per un'analisi del testo si rimanda al cap. III, par. 2 della tesi.

<sup>69</sup> Esistono due edizioni di questo spettacolo, la prima a quattro voci (Fo, Rame, Virgilio Zernitz, Marina De Juli), la seconda con la sola voce di Fo: *Dario Fo incontra Ruzzante*, recitato a Spoleto per il Festival dei Due Mondi, nel luglio 1993; e *Dario Fo recita Ruzzante*, presentato al Teatro Puccini di Firenze, nel gennaio 1995. Questa seconda versione era stata preceduta dai *Discorsi sul Ruzzante*, letti dal solo Fo al Teatro Filarmonico di Verona nell'aprile 1994.

l'adattamento e la mescolazione dei testi propri e altrui, la saggistica, il giornalismo.

#### 4.3 *Monologo e dialogo. Cultura popolare e controinformazione*

A livello di scrittura, va osservato che, dopo *Mistero Buffo*, Fo ha seguito alternatamente due linee<sup>70</sup>: una, che prosegue la sperimentazione linguistico-letteraria avviata, cioè la linea del monologo giullaresco e della fabulazione, ora in italiano (come in certi monologhi di Franca Rame) ora nel suo originale "padano" (come in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*); un'altra, che riprende forme e linguaggi dei periodi iniziale e centrale della sua attività, approfondendone ovviamente l'aspetto e la funzione ideologica. E' questa la linea della forma dialogata, che a volte sorregge spettacoli di tipo destrutturato, richiamanti la rivista, a volte spettacoli con una struttura più organica, cioè di commedia.

Alcuni di questi spettacoli mostrano un vero e proprio intreccio, di classica fattura, ravvivato da canoniche situazioni comiche (colpi di scena, travestimenti, equivoci, scambi di persona, ecc...).

*Clacson, trombette e pernacchi* (1981), ad esempio, mette in scena Gianni Agnelli, che, ferito in un tentativo di sequestro, viene soccorso e salvato da Antonio, operaio della Fiat. A quest'ultimo vengono poi dati, per sbaglio, tramite un'operazione di chirurgia plastica, i connotati del padrone, con esilaranti conseguenze dovute all'equivoco.

---

<sup>70</sup> Cfr. R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, in M. CAPPA, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 17. L'autore parla di due tipologie: "spettacolo di monologo" e "teatro di regia". Esse sono da sempre insieme nel linguaggio di Fo; soprattutto è visibile la loro coesistenza nel periodo delle commedie. Con *Mistero Buffo* si produce una prima marcata scissione.

Non mancano commedie "storiche", sul modello dell'*Isabella* del '63, ambientate in un preciso passato: l'epoca elisabettiana (*Quasi per caso una donna: Elisabetta*, 1985), la rivoluzione francese (*Mamma! I sanculotti!*, 1993), il Cinquecento oscuro dell'Inquisizione (*Il diavolo con le zinne*, 1997).

Queste due linee di scrittura e di linguaggio corrispondono, grosso modo, ai due elementi della proposta teatrale e culturale che Fo ha individuato e presentato fin dagli anni Settanta. Non si tratta di un tentativo di "autoregolamentazione"; anche un teatrante antinormativo, che si ripete e si rinnova nello stesso tempo, ha bisogno di chiarire il senso del proprio fare.

In un articolo del 1976, intitolato "*Intellettuali e cultura*"<sup>71</sup> Fo si rammarica del fatto che pochi hanno assimilato e perseguito il progetto di Gramsci, tentando di farsi intellettuali organici alle masse. Polemizza contro l'atteggiamento paternalistico<sup>72</sup> ed aristocratico, di chi ignora che le masse possiedono una loro cultura, anche quando non la esprimono. Per capire davvero e per parlare il linguaggio del popolo, occorre, secondo Fo, creare *col* popolo non semplicemente *per* il popolo. Egli è convinto che il persistente predominio borghese abbia "commercializzato" solo la superficie della cultura popolare, ma che, se si va a scavare a fondo, la si possa ritrovare intatta. Bisogna però capire su che cosa essa si appoggi.

Fo ritiene che questa struttura di fondo della cultura popolare sia, anche oggi, la cultura contadina: essa "è *dentro l'operaio*", anche se lui non lo sa.

Fo porta come prova della sua tesi il fatto che, durante le lotte, l'operaio svela una fantasia originale, un linguaggio di tipo figurativo, ritmico, epico,

---

<sup>71</sup> D. FO, *Intellettuali e cultura*, in AA.VV. *Cultura, comunicazioni di massa, lotta di classe*, Roma, Savelli, 1976, pp. 187-193.

<sup>72</sup> Secondo Fo, la stessa espressione "calarsi nel popolo" rivela estraneità, un venire dall'alto e dal di fuori.

con rimandi ad antiche radici. L'operaio sa "spettacolarizzare la lotta", demolire artisticamente l'avversario: uno *slogan* efficace, gridato in una manifestazione, è per Fo un esempio naturale di stile epico, ereditato dal Medioevo contadino.

Alla fine dell'articolo, dopo aver ricordato la differenza con il teatro borghese, Fo precisa i due elementi-chiave del proprio teatro, attraverso i quali ha tentato e tenta di essere intellettuale "organico alle masse": la ricerca e il recupero del popolare-contadino, quale substrato della cultura operaia, e un lavoro di *controinformazione militante*<sup>73</sup>.

Si può dire, senza rigidità<sup>74</sup>, che il primo elemento od obiettivo abbia trovato nel monologo il proprio naturale veicolo; e che il secondo lo trovi soprattutto nel dialogo e nelle situazioni drammatiche.

## 5. QUADRO CRITICO

### 5.1 *Verità politica e verità poetica*

Gli anni Settanta, segnati dall'*excessus* ideologico, sono ormai lontani. Dario Fo è passato attraverso tutte le sinistre, inseguendo le proprie utopie, fino a ritrovarsi quello che era sempre stato: uno spirito libero e critico, essenzialmente anarchico.

---

<sup>73</sup> Compito del teatro politico - intende Fo - è avviare il pubblico ad una informazione critica, alternativa a quella di regime.

<sup>74</sup> Nepoti parla di due "maschere teatrali" in cui Fo ama di volta in volta calarsi: quella del giullare (nei monologhi) e quella del balordo-testimone (nelle commedie). Entrambe sono moderne incarnazioni del *fool*, del *bouffon pour le rire*, re carnevalesco; entrambe in grado di sovvertire l'ordine prestabilito del reale con la propria diversità. Cfr. R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, in M. CAPPA, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 9.

Anche se le polemiche, di Fo e su Fo, si sono fatte oggi meno frequenti e forse più pacate, la passione civile resta ben viva in lui: lo conferma la stessa intensità produttiva degli ultimi anni, ricca di opere graffianti.

Non potrebbe essere altrimenti, per un autore che già nel 1964 sottolineava la concordanza fra ragione e ribellione, facendo dire ai due difensori della "normalità", nella penultima scena di *Settimo: ruba un po' meno*<sup>75</sup> :

"PROFESSORE: Dopotutto non abbiamo fatto altro che eliminare alcune piccole circonvoluzioni del cervello.

ECCELLENZA: Circonvoluzioni che la scienza ha scoperto essere le determinanti del sovversivismo, *la molla della ragione*.

PROFESSORE: Via quella, otteniamo un cervello del tutto normale.

ECCELLENZA: Normale al livello che noi desideriamo: rispettoso di tutto quello che proviene dall'autorità.

ENEA: All'abbiocco, insomma ?

ECCELLENZA: Esatto, signorina. E se ogni cittadino possedesse queste qualità, non ci troveremmo in un mondo ideale?"

Fo combatte ancora la sua battaglia contro quell'*abbiocco* che rende il mondo, per lui, anti-ideale; sarà sempre un autore politico, in viaggio tra la dimensione della cronaca e quella dell'utopia. Ma è necessario - a questo punto - vedere come è stato affrontato il problema della contaminazione tra

---

<sup>75</sup> Cfr. D. FO, *Settimo: ruba un po' meno*, in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, p. 206.

impegno politico e creazione artistica e quali risposte sono state date al quesito se la "verità politica" possa farsi anche "verità poetica"<sup>76</sup>.

Tutta la critica su Fo ruota intorno a questo interrogativo: e i giudizi divergono, spesso in termini di opposizione, forse viziati da pregiudizi ideologici.

## 5.2 Fo nei manuali di letteratura

Molti manuali e storie della letteratura non lo hanno accolto. Non lo trattano, ad esempio, le due grandi collane sui contemporanei proposte dalla Marzorati: *Il Novecento e Orientamenti culturali*<sup>77</sup>. Il *Dizionario Critico della Letteratura Italiana* non ne parla<sup>78</sup>. Segre e Martignoni lo trascurano<sup>79</sup>. Tace lo Scrivano<sup>80</sup>, e così pure fanno Marchese e Grillini<sup>81</sup>; Pazzaglia<sup>82</sup>; Parenti, Vegezzi e Viola<sup>83</sup>; Salinari e Ricci<sup>84</sup>; Bellini e Mazzoni<sup>85</sup>. Ne fa un cenno Ugo Dotti<sup>86</sup>.

---

<sup>76</sup> Carlo Bo è convinto che le "due verità" debbano restare distinte. Commentando l'assegnazione del Nobel, riconosce che "è cambiata la menzione di letteratura", ma aggiunge: "[...] chiediamo un po' di comprensione se ci ostiniamo a leggere i poeti come Luzi e altri come lui e diffidiamo degli scrittori impegnati. Forma e contenuto, disimpegno e impegno: siamo sempre a quel ritornello. Fra Mallarmè e Zola starò sempre con il primo e chiedo scusa dello sbaglio, se è uno sbaglio". Cfr. C. BO, *Un premio "a sorpresa". Ma la verità politica va distinta da quella della poesia*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1997, p. 15.

<sup>77</sup> Cfr. *Il Novecento*, a cura di G. GRANA, Milano, Marzorati, 1979, 10 voll., integrata e aggiornata da '900, a cura del medesimo, Milano, Marzorati, 1986, 6 voll. e AA. VV., *Orientamenti culturali - Letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1977<sup>1</sup>, 14 voll. (tra i quali 6 di *Contemporanei*).

<sup>78</sup> Cfr. *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. BRANCA, Torino, Utet, 1974<sup>1</sup>, 3 voll. (6 tomi).

<sup>79</sup> Cfr. C. SEGRE, C. MARTIGNONI, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1991<sup>1</sup>, 4 voll.

<sup>80</sup> Cfr. R. SCRIVANO, *Letteratura e conoscenza*, Messina-Firenze, D'Anna, 1988<sup>1</sup>, 3 voll.

<sup>81</sup> Cfr. R. MARCHESE, A. GRILLINI, *La Letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996<sup>1</sup>, 5 voll.

<sup>82</sup> Cfr. M. PAZZAGLIA, *Letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1993<sup>3</sup>, 4 voll.

<sup>83</sup> Cfr. R. PARENTI, A. VEGEZZI, I. VIOLA, *Il tempo storico e le forme*, Bologna, Zanichelli, 1994<sup>1</sup>, 5 voll.

<sup>84</sup> Cfr. C. SALINARI, C. RICCI, *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1990<sup>3</sup>, 4 voll. (5 tomi)

<sup>85</sup> Cfr. G. BELLINI, G. MAZZONI, *Letteratura italiana: storia, forme, testi*, Roma-Bari, Laterza, 1990<sup>1</sup>, 4 voll. (5 tomi).

<sup>86</sup> Cfr. U. DOTTI, *Autori e testi della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1996<sup>2</sup>, 6 voll.

In alternativa al silenzio, vi sono alcuni autori che riconoscono a Fo solo un ruolo di *istrione*. Guglielmino<sup>87</sup> lo definisce "un attore straordinario", reo però di fare "catechismo politico" attraverso riduttive semplificazioni della realtà.

Le doti mimiche di Fo sono elogiate anche da Balbis, Cicchetti e Dellepiane<sup>88</sup>, i quali tuttavia lo bocciano come scrittore per il suo "dilettantismo inguaribile".

Nel manuale della Paravia<sup>89</sup> (che si segnala per l'ampio spazio dedicato alla Storia del Teatro e dello Spettacolo, curata da Livio) Fo è posto accanto a Carmelo Bene e a Vittorio Gassman, quale esempio di ribellione dell'attore allo strapotere della regia<sup>90</sup>. Non molto di più si dice nei volumi dell'Archimede<sup>91</sup>.

Al contrario, un ampio spazio è dedicato a Fo e alla sua opera nella storia della letteratura di Gibellini, Oliva e Tesio<sup>92</sup> e soprattutto nei volumi di Poma e Riccardi<sup>93</sup>. Questi due ultimi manuali si mostrano particolarmente aperti al fatto teatrale; a proposito di Fo sottolineano, rispetto al teatro tradizionale, la diversa concezione dei moduli espressivi e come il testo implichi una forte

---

<sup>87</sup> S. GUGLIELMINO, H. GROSSER, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Milano, Principato, 1987<sup>1</sup>, 5 voll.; cfr. vol. V, p. 185.

<sup>88</sup> V. BALBIS, B. CICCETTI, R. DELLEPIANE, *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Signorelli, 1991<sup>1</sup>, 4 voll.; cfr. vol. IV, pp. 1218-1219.

<sup>89</sup> AA.VV. *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Torino, Paravia, 1993<sup>1</sup>, 3 voll. (6 tomi). Cfr. vol. III, tomo 2, pp. 1207-1209.

<sup>90</sup> Lo stesso si potrebbe dire di Eduardo De Filippo, cui Fo è stato amico e si è più volte accostato, non tanto per affinità artistiche, quanto per un'uguale idea di politica teatrale. Cfr. gli articoli raccolti nel cap. VIII, *Eduardo e Totò*, in D. FO, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, pp. 323-338. Maggiore è l'affinità con Totò. Al comico napoletano Fo si è ispirato per il suo *Totò*. *Manuale dell'attor comico*, Torino, Aleph, 1991.

Su Fo, Nepoti osserva che i ruoli del drammaturgo, del regista e dell'attore si sommano e sono distinguibili in lui solo per convenzione: "il lavoro teatrale di Fo è condotto unitariamente dalle tre diverse componenti, che collaborano allo scopo finale senza distinzioni né precedenze cronologiche. Una *trinità teatrale* insomma[...]". Cfr. R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, in M. CAPPA, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 7.

<sup>91</sup> AA.VV. *Biblioteca. La letteratura ed i suoi classici*, Milano, Archimede, 1997<sup>1</sup>, 7 voll.; cfr. vol. VII, p. 283.

<sup>92</sup> P. GIBELLINI, G. OLIVA, G. TESIO, *Il valore letterario. Storia e antologia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1994<sup>1</sup>, 4 voll.; cfr. vol. IV, pp. 834-840.

<sup>93</sup> Cfr. L. POMA, C. RICCARDI, *Letteratura Italiana*, op. cit., vol. IV, tomo 3, pp. 1547-1554.

presenza della gestualità. Secondo Gibellini, il gesto è addirittura "calato nel testo". Un'impostazione a sé è quella di Luperini, Cataldi, Marchiani e Marchese, autori de *La scrittura e l'interpretazione*<sup>94</sup>. Dario Fo (insieme con Brecht) viene presentato come erede del giullare medioevale nel teatro contemporaneo, avendo indirizzato tutto il suo lavoro "ad un recupero puntuale ed esplicito delle tecniche e della figura sociale del giullare". Parlando in particolare dei testi di *Mistero Buffo*, si dice che essi "scritti per la scena, hanno un carattere di apertura e incompiutezza, che rende evidente la necessità dell'intervento dell'attore per integrare e sviluppare [...] ciò che vi è appena accennato". Ma "se essi non possono [...] considerarsi come una testimonianza fedele del teatro medioevale, offrono tuttavia l'opportunità di vedervi in controluce i modi di recitazione dei giullari". Viene così riconosciuta l'importanza dell'operazione culturale realizzata da Fo.

### 5.3 Fo nei manuali di teatro

Nei testi di storia del teatro, Fo risulta generalmente citato, ma non sempre in termini positivi o con un'attenzione adeguata al suo successo di pubblico.

D'Amico<sup>95</sup> lo apparenta ad Eduardo (che considera però drammaturgicamente superiore) in quanto "arbitro assoluto dei propri testi e della loro interpretazione". Maggiore spazio gli concedono Codignola<sup>96</sup>, che

---

<sup>94</sup> R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palermo, Palumbo, 1997<sup>1</sup>, 3 voll. (11 tomi). Cfr. vol. I, tomo 1, pp. 69-80 (*Un teatro senza istituzioni. La teatralità diffusa dei giullari*, a cura di I. COSENTINO).

<sup>95</sup> S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Roma, Bulzoni, 1982, 2 voll.; cfr. vol. II, p. 408.

<sup>96</sup> Cfr. L. CODIGNOLA, *L'uso politico del teatro*, op. cit., pp. 72-84.

lo vede come fenomeno essenzialmente politico, Gianni Poli<sup>97</sup> e Luigi Allegri<sup>98</sup>; questi ultimi sottolineano il ruolo importante giocato da Fo nel rinnovamento del teatro italiano di oggi.

Franca Angelini<sup>99</sup> ha scritto che Fo è un "attore-clown", passato attraverso varie esperienze, fino ad approdare ad un lavoro di recupero delle forme popolari. Essa riconosce che a Fo non sono mai bastati i puri contenuti, ma che gli è sempre stato essenziale il modo con cui elaborarli e diffonderli.

Invece Livio<sup>100</sup>, parlando del nuovo rapporto fra scrittura drammatica e testo spettacolare, stabilitosi grazie alle avanguardie, definisce i copioni di Fo semplici "scritture d'attore", benché ammetta che anche il copione possa avere un suo autonomo valore letterario (ma ricorda in tal caso i testi di Petrolini e di Carmelo Bene).

Analogamente Torresani<sup>101</sup>, dopo essersi rammaricato del fatto che Fo abbia dimostrato scarsa fiducia nelle possibilità della parola, sostiene che i suoi testi potevano vivere solo sul palcoscenico e solo con lui come interprete, similmente ai "lazzi della commedia dell'arte, morti insieme agli anni che li incarnavano".

Nelle pagine de *Il Nuovo Teatro*, De Marinis cita più volte il nome di Fo, senza tuttavia dedicargli uno specifico discorso<sup>102</sup>. In *Capire il teatro*, lo

---

<sup>97</sup> Cfr. G. POLI, *Contenuti e tecniche del teatro contemporaneo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1974<sup>1</sup>, pp. 102-105 e 158-159.

<sup>98</sup> Cfr. L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 161-163.

<sup>99</sup> F. ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 150.

<sup>100</sup> G. LIVIO, *La scrittura drammatica - Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992, pp. 155-162 (cap. VIII, *La drammaturgia italiana del secondo dopoguerra e i codici della rappresentazione*). Affinità teorico-pratiche tra Fo e Carmelo Bene vengono evidenziate da S. COLOMBA, *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, con una introduzione di G. FINK, Ravenna, Longo, 1984 (IV parte: *La scrittura in scena e la differenza. Eduardo, Dario Fo, Carmelo Bene*, pp. 173-202).

<sup>101</sup> S. TORRESANI, *Il teatro italiano degli ultimi vent'anni*, op. cit., p. 275.

<sup>102</sup> M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987. Si accenna all'esperienza della rivista (pp. 153-154), alla partecipazione di Fo ad un seminario presso l'Odin Teatret di Barba, tenuto a Holstebro nel 1969 (p. 196) e allo scontro tra Fo e l'ARCI (pp. 245-246).

inserisce in un lungo capitolo sul modo di produzione comico-attoriale, dove mette in luce una linea artistica "di resistenza e di differenza", nell'ambito di una "strategia di opposizione culturale e creativa". Fo parteciperebbe a tale linea soprattutto grazie alle sue "tecniche di artificializzazione del corpo e dell'eloquio"<sup>103</sup>.

Tessari<sup>104</sup> sottolinea l'importanza storica de *Il dito nell'occhio* e di *Sani da legare* - che definisce le due "anti-riviste" - osservando come prenda corpo in esse quel "mosaico linguistico ed espressivo che [...] costituirà la cifra esponenziale forte d'una scrittura scenica *altra* da quelle abituali alle imprese registiche e alle convenzioni letterarie della drammaturgia d'autore". Di *Mistero Buffo*, oltre agli aspetti della *performance* scenica, sottolinea la ricchezza linguistica, enumerando varie figure retoriche: allitterazioni, perifrasi sinonimiche, *amplificationes* lessicali, asprezze fonematische.

Il nome di Fo compare anche nel *Dizionario dello spettacolo del '900*, che ripercorre le tappe principali della sua carriera<sup>105</sup>.

Recentemente Fo è stato preso in attenta considerazione da molti critici stranieri, dei quali però non tutti gli interventi sono facilmente reperibili<sup>106</sup>.

Tra questi, i più affezionati sembrano Dort<sup>107</sup> e Holm<sup>108</sup>, che lo seguono fin dagli anni Settanta. Si può ricordare anche il già citato Carlson<sup>109</sup>.

---

<sup>103</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 171-187 (cap. VI, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*).

<sup>104</sup> Cfr. R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 100-101; 131-133; 144-145.

<sup>105</sup> Cfr. *Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPÀ e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp. 409-410.

<sup>106</sup> Il quadro della letteratura e del teatro contemporanei è assai mobile, sia in Italia che fuori. Spesso gli interventi critici sono affidati alle pagine della stampa, anche quotidiana; talvolta a convegni di cui si tarda a pubblicare gli atti.

<sup>107</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 207-213, trattando della bibliografia su Fo, indica in B. DORT, *Dario Fo: un acteur épique*, «Travail Théâtral», Losanna, 15 (1974), il contributo francese più importante alla "chiarificazione" sull'attore, la sua socialità e i suoi meccanismi produttivi, dove è individuato il nesso fra l'opera di Fo e le più radicali esperienze europee di polemica contro il teatro come "luogo borghese". Invece R.

#### 5.4 La critica specifica

La critica più attenta ed organica relativa a Fo si riduce ad una decina di nomi: Puppa, Binni, Quadri, Valentini, Allegri, Artese, Meldolesi, Nepoti e Cappa, ai quali si può aggiungere Michele Luciano Straniero.

Puppa, che ha mostrato di apprezzare l'arte di Fo, facendone un'ampia analisi in chiave culturale e letteraria nel saggio *Il teatro di Dario Fo*<sup>110</sup>, è anche l'autore dello spazio a questi dedicato nella *Storia della letteratura italiana* Garzanti<sup>111</sup>. Qui Puppa, deluso forse dalle opere successive a *Mistero Buffo*, parla di una "drammaturgia chiassosa e disordinata", di "debordanti sproloqui", di "virtuosismi contorsionistici" e "affabulazioni contagiose". Fo sarebbe il teatrante del "moto secessionista perpetuo", quello che fa coincidere la sopravvivenza stessa della drammaturgia col senso che le viene attribuito dal destinatario. "Non il cosa o il come, ma a chi e perché mettere in scena" divengono i criteri del drammaturgo. Lo studioso critica pesantemente i rudimentali testi del gruppo *Nuova Scena* e poi della *Comune*, definendoli "documenti patetici" di un confuso momento storico, in bilico tra contestazione e celebrazione, tra linguaggio derisorio e linguaggio liturgico-agiografico, che sarebbe un "inno ai martiri fondanti".

---

NEPOTI, *Ridi con rabbia*, op. cit., p. 13, ricorda B. DORT, *Un livre - espace*, in D. FO, *Allons - y, on commence. Farces*, Paris, Maspero, 1977, dove lo studioso francese ha scritto che tutta l'opera di Fo si propone come luogo privilegiato di una serie di movimenti temporali (passato-presente, mito-storia). A proposito delle farse, altri due studiosi francesi, J. GUINOT e F. RIBES ("*Mistero Buffo*" in *Francia*, tradotto e riportato da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, op. cit., pp. 195-200) sostengono che Fo ha reincarnato il giullare reinterpretandolo attraverso quei generi teatrali "minori" dai quali aveva appreso i rudimenti del suo mestiere d'attore.

<sup>108</sup> Si veda B. HOLM, *Il mondo rovesciato - Dario Fo e la fantasia popolare*, Stoccolma, Drama, 1980. Holm cerca le basi della concezione drammatica di Fo e le rintraccia nel Carnevale.

<sup>109</sup> Cfr. M. CARLSON, *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 512-513.

<sup>110</sup> P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo - Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.

<sup>111</sup> Cfr. P. PUPPA, *Itinerari della drammaturgia del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1987, vol. X, pp. 845-848.

Senza la magistrale arte interpretativa di Fo e di sua moglie, quei copioni rivelerebbero una totale fragilità e "l'occasionalità manichea da cui sono scaturiti". Partecipa a questa demolizione l'interessante e puntuale ricerca di Straniero, *Giullari & Fo*<sup>112</sup>. Si discute a proposito di *Mistero Buffo*, ribattezzato con ironia "Mistero Bluff". L'accusa fondamentale rivolta a Fo è quella di una storicizzazione bislacca e forzata, che si traduce in attualizzazioni assurde, in ultima analisi in una destoricizzazione dagli effetti spettacolari, ma distruttivi di ogni cultura, popolare o no che sia. La passione politica trascinerrebbe Fo ad atteggiarsi a "riformatore deculturalizzato", sul tipo di John Smith, il fondatore dei Mormoni, o di altri simili personaggi. Tutta errata sarebbe l'interpretazione data da Fo ai testi dei giullari medioevali, ai quali l'attore non può pretendere di apparentarsi.

Tra i maggiori sostenitori di Fo si pongono Quadri e Binni. Al primo si deve l'introduzione alle *Commedie*<sup>113</sup>, il secondo è autore di due saggi importanti<sup>114</sup>.

Ripercorrendo le tappe della carriera di Fo, Quadri osserva la presenza di "una logica lombarda", a suo modo stringente, anche nelle espressioni del paradossale. Essa fa da criterio-guida del linguaggio di Fo fin dai tempi della rivista. A proposito delle commedie, coglie due note distintive: la presenza di personaggi "balord", che vivono di espedienti o che sono comunque in cerca di un'occasione per lasciare il contesto sociale incerto in cui si muovono (lo stesso Colombo - sottolinea Quadri - non sfugge a questa catalogazione); e

---

<sup>112</sup> M. L. STRANIERO, *Giullari & Fo*, Roma, Lato Side, 1978, pp. 37-38.

<sup>113</sup> Cfr. F. QUADRI, *Nota introduttiva* a D. FO, *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, pp. I-XIV.

<sup>114</sup> Cfr. L. BINNI, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975 e *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

l'assenza dell'*happy end*, il che demistifica l'attribuzione di queste commedie al genere comico.

Riguardo a *Mistero Buffo*, Quadri afferma che esso segna la rivincita della "teatralità respinta e negata" dalla svolta poetica e ideologica del Sessantotto. Dopo avere corso il rischio di abbassarsi "a toni da realismo socialista", Fo ha saputo recuperare una dimensione teatrale più vera e autonoma.

L'attenzione di Binni è volta soprattutto all'impegno politico del personaggio ed al suo rapporto col pubblico. Egli osserva che Fo si è mosso tempestivamente "sul terreno delle nuove esigenze di partecipazione, di autonomia, di organizzazione dal basso che il movimento popolare ha cominciato ad esprimere con urgenza alla fine degli anni '60 [...]"<sup>115</sup>.

Il merito fondamentale di Fo non è - per Binni - quello di avere sostituito il teatro borghese con uno proletario, ma di aver opposto ad un vecchio modo di fare teatro (anche di sinistra) un modo nuovo, puntando sul ritrovamento di un linguaggio autenticamente popolare e per ciò stesso politico, che alla tradizionale "pratica passivizzante" ha contrapposto "la partecipazione incondizionata del cosiddetto *pubblico*"<sup>116</sup>.

Questo tema è anche al centro della riflessione di Meldolesi il quale anzi ne accentua la valenza ideologica: "La rivoluzione teatrale di Fo è consistita essenzialmente in una *reinvenzione* del teatro nelle più diverse condizioni della lotta. Il teatro, con *La Comune*, non si è decentrato, ma *rigenerato* [...]"<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, op. cit., p. 9.

<sup>116</sup> Ivi, p. 8.

## 5.5 Le opinioni sul Nobel

### 5.5.1 In Italia

La scelta dell'Accademia Reale Svedese (comunicata il 9 ottobre 1997) ha suscitato sorpresa e polemiche non del tutto placate. L'insignito stesso dichiarava: "Anch'io sono esterrefatto"<sup>118</sup>. Nei giorni seguenti tuttavia, Fo ha proposto una sua interpretazione politico-morale del premio ricevuto. In una intervista rilasciata da Francoforte<sup>119</sup>, dichiarava: "E' stato un premio politico, senz'altro. [...] come prova dell'attenzione per la società [...]". E subito qualcuno, raccogliendo quell'interpretazione, scriveva: "Si è voluto dare un segnale al mondo, manifestare un accento di moralismo, mettendo l'accento sulla lotta per i deboli e contro i potenti"<sup>120</sup>. Ma fin da subito, alle considerazioni politiche si sono intrecciate quelle culturali e artistiche. Ogni giornale ha manifestato la propria "linea", schierandosi - in sostanza - a favore o contro Dario Fo, pur riservando almeno un posto per un articolo in controtendenza rispetto alla posizione ufficiale.

Sul Corriere<sup>121</sup>, Giovanni Raboni ha scritto che Fo, "straordinario attore", ha recuperato la tradizione della commedia dell'arte; ma i suoi testi "proprio a causa e in ragione di ciò, non sono che tracce, canovacci, del tutto privi non solo di valore letterario, ma perfino di un'effettiva, autonoma leggibilità".

---

<sup>117</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 205.

<sup>118</sup> Fra i titoli di prima pagina del «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997: *La decisione dell'Accademia svedese divide il mondo della cultura e i politici. Il vincitore: "Anch'io sono esterrefatto". Nobel a Dario Fo: ha fustigato il potere. Premio a sorpresa per la letteratura: l'attore è l'erede dei saltimbanchi medievali.*

<sup>119</sup> Cfr. R. POLESE, *Dario Fo: Quella sentenza Sofri è una comica. Ne faccio una commedia e la mando ai giudici*, «Corriere della Sera», 16 ottobre 1997, p. 31.

<sup>120</sup> Cfr. G. AFELTRA, *Come si fabbrica un premio Nobel. Quei signori non amano le eccessive pressioni*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1997, p. 31.

<sup>121</sup> Cfr. G. RABONI, *Mistero svedese*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997, pp. 1 e 6.

Avanza quindi l'ipotesi che gli accademici svedesi abbiano scambiato "i *pastiches* pseudoruzantiani" di Fo con il "grandioso plurilinguismo di Gadda". Un articolo di Fiorella Minervino<sup>122</sup> apriva uno spazio sulle posizioni contrastanti del mondo della cultura. Tra queste, la dichiarazione di Maria Corti, secondo la quale Fo ha un grande temperamento d'artista: "E' difficile trovare tale genialità e felicità inventiva in ambito teatrale". Dacia Maraini lo ritiene una persona complessa: "scrittore, attore e narratore". Il critico Cordelli vede in questo premio un "gesto poetico". Egli afferma che Fo parte dalla scrittura, la nega e la supera. Montefoschi invece commenta: "[...] sarebbe stato meglio dare il premio a Moira Orfei". Elémire Zolla crede che il premio sia stato una "stravaganza" e nulla più.

Su La Repubblica è apparsa un'intervista a Umberto Eco<sup>123</sup>, nella quale dichiarava: "E' stata una scelta contro la spocchia". Osservava quindi che è necessario incominciare a guardare i suoi testi a prescindere dall'esecuzione teatrale, altrimenti non si spiegherebbe il grande successo degli spettacoli di Fo recitati all'estero da altri attori. Eco ammette la sorpresa sua e in genere degli italiani, ma gli sembra importante l'attenzione mostrata dai giudici stranieri nei confronti di una zona della nostra produzione letteraria cui non prestiamo sufficiente interesse.

Anche Ugo Volli<sup>124</sup> osservava l'enorme successo di Fo nei paesi di lingua anglosassone, dove viene soprattutto apprezzato come autore "femminista", mentre in Italia è visto quasi solo come "guitto".

---

<sup>122</sup> Cfr. F. MINERVINO, *Mario Luzi: "Beato lui, io sono stufo". La cultura si divide. Maria Corti: è giusto, è un grande. Montefoschi: è un'offesa*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997, p. 11.

<sup>123</sup> Cfr. F. ERBANI, *Eco: "La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia"*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 15.

<sup>124</sup> Cfr. U. VOLLI, *Ha più successo di Pirandello*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 14.

Molto ampia è stata l'analisi di Franco Quadri<sup>125</sup>. Egli afferma che "l'elemento visivo [...] è fedelmente registrato nella scrittura, che fin dall'inizio cerca antecedenti nel grande teatro comico da Plauto al *vaudeville*". Quadri precisa che il filone più felice è quello "ruzantiano", dove si impone un linguaggio "neopavano, parallelo a quello sperimentato negli stessi anni da Testori, ma meno costruito". Lo studioso fa poi notare come, nell'epopea di *Johan Padan*, la tradizione scritta e quella orale convergono in una nuova lezione recitata e fissata, "rendendo indiscutibile la trasmissibilità dell'opera di Fo". Conclude considerando legittimo il premio a Fo, quale "maestro di letteratura e di non letteratura ad un tempo", che ha aperto al teatro nuove strade, "dialogando col nuovo e sperimentando l'antico".

L'intervento di Enzo Siciliano<sup>126</sup> confermava poco dopo l'apertura di una certa parte del mondo intellettuale italiano, disposto ad accogliere Fo tra gli scrittori. "Quel premio - secondo Siciliano - è andato a uno dei segni più cospicui, concreti, di una significativa, *alta* tradizione italiana di scrittura [...] Il teatro di Fo nasce da una costola dello spirito italiano [...] La nostra letteratura, al meglio, è una letteratura di marginali, di gente che esacra ogni sacralità, che si getta a corpo morto dentro la pasta sconcertante dei gerghi, dei dialetti [...] Ci saremmo mai stupiti se i giudici di Stoccolma avessero dato il Nobel a Ruzante, Carlo Porta, Belli, Merlin Cocai, Aretino? Sono tantissimi i grandi marginali di casa nostra".

---

<sup>125</sup> Cfr. F. QUADRI, *Un riconoscimento controcorrente per un erede del Ruzante. Dario il folle*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 14.

<sup>126</sup> Cfr. E. SICILIANO, *Dario Fo scrittore: c'è poco da ridere*, «La Repubblica», 12 ottobre 1997, p. 15.

Siciliano apparenta Fo a tutti gli scrittori che hanno rivendicato attraverso il riso la libertà di giudizio e la felicità di essere al mondo, opponendosi nello stesso tempo alla "atticità toscana".

Alcune perplessità venivano invece avanzate da Garboli<sup>127</sup>, secondo il quale Fo non avrebbe a che vedere con la commedia dell'arte, conservando chiare origini cabarettistiche e mimiche. La sua è - secondo Garboli - "una ilarità salottiera e mondana", una teatralità ammiccante e "letteraria". Questi affronta anche la questione dei rapporti col pubblico, osservando che Fo non si è mai veramente scagliato contro chi assiste ai suoi spettacoli, "come invece faceva Molière". Anche se schierato all'opposizione, censurato e bersagliato dalla critica, Fo avrebbe conservato "una funzione istituzionale".

Sulle pagine de Il Giornale, Mario Cervi<sup>128</sup> riprendeva la polemica ideologica, definendo Fo "l'apostolo negli anni Settanta del teatro politico" e "guru acclamato della sinistra". Fo è "attore e mimo di straordinario talento" e gli svedesi, che "soffrono di noia", devono averlo premiato per questo.

Cabona<sup>129</sup> rispolverava intanto i trascorsi politici del giovane Fo (che aveva militato nella forze della RSI) e Farina<sup>130</sup> proponeva di premiare anche Enzo Jannacci, ricordando il suo inno per la "dignità" di tutti i barboni: *El purtava i scarp del tennis...*

Ampio spazio era dedicato all'avvenimento da L'Unità.

Renato Nicolini<sup>131</sup> considera Fo uno scrittore, "secondo le regole". I suoi *grammelot* vengono definiti "un esercizio perfetto di sapienza letteraria".

---

<sup>127</sup> Cfr. C. GARBOLI, *Il giullare ideologo*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 22.

<sup>128</sup> Cfr. M. CERVI, *Accidentale vittoria di un anarchico*, «Il Giornale», 10 ottobre 1997, pp. 14-15.

<sup>129</sup> Cfr. M. CABONA, *Al posto di Ezra Pound un altro repubblicano*, «Il Giornale», 10 ottobre 1997, pp. 14-15.

<sup>130</sup> Cfr. R. FARINA, *Promemoria per il futuro. A Jannacci il Telegatto*, «Il Giornale», 10 ottobre 1997, p. 14.

<sup>131</sup> Cfr. R. NICOLINI, *Il genio eretico della scena*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, pp. 2-3.

Ciò non toglie che i suoi testi siano fatti "non per essere letti in solitudine, ma rappresentati, cioè vissuti collettivamente attraverso un'emozione comune".

Il regista Lizzani<sup>132</sup> ha ricordato di essere rimasto colpito dalla "comicità eterodossa" del *Dito nell'occhio* e il grande contributo dato da Fo al teatro italiano in tutti questi anni. Secondo Lizzani, si verifica con Fo ciò che era accaduto per il Neorealismo, il quale fu apprezzato in Italia solo dopo gli elogi venuti dai paesi stranieri.

Maria Grazia Gregori<sup>133</sup> sottolinea la "meravigliosa capacità di Fo di narrare, di fare della parola attraverso il proprio corpo, carne di palcoscenico".

Antonella Fiori<sup>134</sup> ha fatto una sua panoramica delle reazioni del mondo letterario e teatrale. Dopo avere ricordato i giudizi negativi di Bo, Pampaloni e Berardinelli, riporta l'esultanza di Giulio Einaudi (che paragona l'inventiva di Fo a quella di Fellini) e l'ammirazione di Bevilacqua e Consolo (per i quali, con Fo, ha vinto la letteratura popolare). Segue il parere di Tullio De Mauro, che paragona Fo al poeta siciliano Ignazio Buttitta, anch'egli cantastorie in dialetto, di alta coscienza civile. A proposito del *grammelot*, De Mauro osserva che la sua comprensibilità non dipende dalla lingua di riferimento, ma soltanto dalla grande "capacità di animatore e di interprete del parlato" propria di Fo.

Quasi unanime appare il consenso nel mondo del teatro. La Fiori riporta gli elogi di Strehler, Scaparro, Albertazzi, di Jean Pierre Mikuel, direttore della Comédie Française, di Carola Friedrichs, del Teatro Maxim Gorki di Berlino,

---

<sup>132</sup> Cfr. C. LIZZANI, *E scoprii un grande attore*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, p. 3.

<sup>133</sup> Cfr. M. G. GREGORI, *Le battaglie civili combattute attraverso il suo teatro e la parola universale di un grande affabulatore*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, p. 3.

<sup>134</sup> Cfr. A. FIORI, *E' uno scandalo, un refuso? No, è una rivoluzione*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, pp. 2-3.

secondo la quale a Fo va il merito (come già a Brecht) di aver fatto un teatro per la classe operaia.

Su una posizione a sé stava l'Osservatore Romano, che il 10 ottobre si limitava a dire, dopo avere ricordato i cinque precedenti Nobel italiani per la Letteratura: "Dopo cotanto senno, un giullare"<sup>135</sup>. Solo successivamente sarebbe comparso un articolo di Lanza<sup>136</sup>, assai critico circa la "riduzione della letteratura a propaganda" e le premiazioni fatte "non alla parola di poesia, ma a quella della storia". Lanza afferma che va salvata l'arte personale di Fo, grazie alla quale egli ha vinto le sue battaglie più difficili, dando senso ed espressione a "testi evanescenti o risaputi".

Un particolare equilibrio emerge infine dal giudizio di Sisto Dalla Palma<sup>137</sup>. Il Nobel premia una personalità "che ha onorato il teatro italiano", benchè con apporti diversi da quelli dell'invenzione poetica e drammaturgica. Fo è "vero e grande animale da palcoscenico", non però autore come furono Pirandello o Eduardo. A livello di letteratura drammatica, il contributo di Fo resta nei solchi di una invenzione parodistica, funzionale agli esiti della comicità all'italiana. Anche la sua satira di costume si innesta "troppo immediatamente" sul caso o sul personaggio della cronaca. Resta il fatto che l'attore Fo è una "cosa grande", degna della miglior tradizione comica nazionale, quella che "si alimenta delle acque sotterranee della commedia dell'arte", dove il vituperio nasce dall'analisi amara delle contraddizioni e delle prevaricazioni della nostra sciagurata storia.

---

<sup>135</sup> Si tratta di un breve fondo pagina, anonimo (p. 3).

<sup>136</sup> Cfr. F. LANZA, *Riflessioni sul Premio Nobel contestato. La letteratura ridotta a propaganda*, «Osservatore Romano», 30 ottobre 1997, p. 3.

<sup>137</sup> Cfr. S. DALLA PALMA, *Un premio d'attore*, «L'Eco di Bergamo», 10 ottobre 1997, p. 1.

Per capire questo riconoscimento, a Fo e alla cultura italiana, Dalla Palma propone di richiamare i "momenti di autentica vibrazione" e di "incandescenza espressiva" di *Mistero Buffo*, l'opera in cui Fo ha saputo sottrarsi alle seduzioni della cronaca e, con una misura mai più raggiunta, ha scavato nella tradizione religiosa italiana, isolandone "un fascinoso filone pauperistico e ribellistico", da cui salgono "un grido sincero e un ghigno amaro".

"Penso - conclude Dalla Palma - che sulla giuria del Nobel abbia agito questo incantamento [...] e che, dentro i limiti di una sorvegliata intelligenza critica, si possa esserne contenti".

#### 5.5.2 In Europa

Un articolo<sup>138</sup> de Il Giornale uscito l'11 ottobre, riportava alcuni commenti della stampa europea, giudicandoli discordi. "Una scelta un po' superficiale" è il commento del critico del Times, Benedict Nightingale. Per il resto riconosce che Fo è, tra gli attori e autori teatrali viventi, il più divertente: "uno che scrive per se stesso e recita se stesso".

The Independent lo definisce un "provocatore di professione", che si diverte alle spalle degli "ammuffiti luminari dell'establishment letterario" e riporta a tal proposito lo sconforto di Carlo Bo. L'Herald Tribune sottolinea "l'aperto sdegno del Vaticano" e ricorda due *pièces* "impertinenti e blasfeme": *Mistero Buffo* e *Il Papa e la strega*.

---

<sup>138</sup> *Scelto un provocatore: discordi i commenti della stampa europea*, «Il Giornale», 11 ottobre 1997, pp. 18-19 (anonimo).

Le Figaro dichiara che si tratta di un Nobel "molto politicizzato". Fo sarebbe prima di tutto un "militante comunista". Grandi elogi invece da Le Monde a quello che viene definito "l'italiano iconoclasta".

Libération paragona Fo a "un Molière dell'epoca radio-televisiva". Anche la sinistra spagnola plaude a Fo dalle pagine di El País, definendolo "l'ateo con il dono della coscienza".

Patrick Mc Carthy<sup>139</sup> è autore dell'articolo dedicato a Fo sulle pagine di The Times Literary Supplement. Ricorda lo scompiglio provocato, in Italia, dalla notizia e le diverse reazioni di Fini, del Vaticano e di D'Alema. Fo è autore di testi legati a fatti contemporanei, come nel caso della commedia *Morte accidentale di un anarchico*, ma il suo - sottolinea Mc Carthy - non è mai un lavoro di semplice propaganda: "[...] Fo's work may be seen as a war on all forms of power". Tra gli altri testi, si ricorda "Fo's masterpiece", *Mistero Buffo* e la commedia di Colombo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*. Mc Carthy conclude affermando che il premio Nobel è stato assegnato a Fo per il suo linguaggio parlato.

Tornando al francese Le Monde, due erano gli articoli dedicati all'argomento: uno di Colette Godard<sup>140</sup> e un altro, più ampio, di Valeria Tasca<sup>141</sup>, traduttrice in francese di Fo.

Nel primo, si mette in luce particolarmente l'aspetto umano e politico del personaggio, definito, in senso positivo, "un clown à l'italienne" e "un leader politique, aussi". Fo si mostra come uomo che non accetta compromessi e

---

<sup>139</sup> P. MC CARTHY, *The jester ennobelled*, «The Times Literary Supplement», 17 ottobre 1997, p. 17.

<sup>140</sup> Cfr. C. GODARD, *Les engagements d'un anar chaleureux*, «Le Monde», 11 ottobre 1997, p. 33.

<sup>141</sup> Cfr. V. TASCA, *Dario Fo, le Nobel imprévu*, «Le Monde», 11 ottobre 1997, p. 33.

che, a dispetto dei cambiamenti epocali, della celebrità e della ricchezza, non cambia mai: "un vrai naïf, peut-être".

Nel secondo articolo, la Tasca, dopo aver ricordato le già note riserve del mondo accademico - italiano in particolare - rivendica l'appartenenza di Fo alla letteratura, a rischio di provocare le sue stesse proteste. Ma "il aime la langue, les mots, les sons, les syllabes, les phrases, les figures, les étymologies..." e aggiunge: "è da quando ho affrontato la traduzione delle sue *pièces* che sono cosciente della sua *écriture*". La sua scrittura, così attenta alle esigenze tecniche della scena, "è anche una festa". Di grande efficacia poetica, secondo la Tasca, sarebbe il pluridialecto utilizzato da Fo a partire da *Mistero Buffo*: "egli ha ricostruito per la scena una lingua arcaica, che porta le tracce dei vagabondaggi di quei poeti, commedianti e musicisti, che si spostavano dalle rive dell'Adriatico alle rive del Rodano, un *veneto-provenzale* [...]". Viene quindi evocato l'umanesimo di Fo, che ama rimuovere le frontiere geografiche, storiche e perfino biologiche. "Egli diventa gatto, cane, tigre [...] graffia, si raggomitola, si distende [...] inventa parole che sono di per sé grumi di collera o brandelli di disperazione [...] fa dialogare una tigre ed un soldato [...]", e così pure fa incontrare e comunicare spagnoli e indios, culture opposte. "La lingua - scrive la Tasca - è un piacere essenziale, vitale, che l'attore condivide con il poeta"; accennando quindi al *grammelot*, conclude: "la musica della lingua è essa stessa portatrice di senso. Decisamente è un premio di poesia che si sarebbe dovuto scegliere per Dario Fo". Commentando infine le motivazioni del premio, espresse dall'Accademia svedese, ricorda le scariche "di

indignazione e di riso" che ci vengono insegnate da Fo e dal suo "gaio sapere".

## 6. IPERLINGUAGGIO E IPOLINGUAGGIO

La rassegna effettuata sembra confermare l'impressione che sia ancora difficile, oggi, valutare l'opera di Fo con serenità. Le varie interpretazioni paiono obbedire a presupposti ideologici, che non sempre assumono - come nel caso di Carlo Bo<sup>142</sup> - la veste di presupposti estetici. Nello stesso tempo, almeno da parte di un certo schieramento, si scorge un'apertura verso un "Fo-poeta", che si muove anche su di un piano letterario.

Il livello politico resta senz'altro quello dominante nel sistema dei livelli interpretativi di Fo.

Esso costituisce un ipersegno, una sorta di *iperlinguaggio*, che impone il proprio marchio a tutti gli altri, contribuendo a unificare e compattare il messaggio. Tuttavia un'indagine sulle fonti potrà dimostrare che l'opera di Fo è letterariamente ricca e linguisticamente multiforme, non nega la tradizione, ma anzi guarda ad essa, col proposito di rinnovarla e riproporla<sup>143</sup>. Accanto all'iperlinguaggio politico, fermenta un *ipolinguaggio* letterario, espressionistico e fantasioso, che a volte è parso collocarsi in antitesi al primo (si pensi alle sconcertate reazioni degli stessi sostenitori di Fo di fronte

---

<sup>142</sup> Cfr. C. BO, *Un premio "a sorpresa". Ma la verità politica va distinta da quella della poesia*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1997, p. 15.

<sup>143</sup> Ha scritto R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, op. cit., p. 10: "Come accade in quasi tutti i fenomeni culturali di rilievo, il teatro di Fo nasce da un sapiente equilibrio di tradizione e novità [...] L'assoluta originalità del linguaggio di Fo non deriva certo [...] dall'assenza di precedenti. Al contrario, essa è il risultato di una sintesi tra la cultura dell'autore e l'invenzione di nuovi modelli teatrali. Componenti in ogni caso inscindibili, di cui si potrebbero portare numerose esemplificazioni". E' ciò che si tenterà di fare, almeno in parte, nel prossimo capitolo.

alle prime di *Mistero Buffo*) e che comunque, in specie nell'ultimo periodo, ha dato segno di voler emergere, anch'esso con i suoi diritti, pienamente libero. I due termini qui proposti (*iperlinguaggio* e *ipolinguaggio*) debbono interpretarsi tenendo presente la connotazione generale e l'intenzionalità dei testi di Fo. Il suo teatro, complessivamente parlando, mira ad uno scopo politico e adotta perciò un linguaggio "politico" (al quale l'autore ha sovente sacrificato altre possibilità espressive). Con il termine *iperlinguaggio* si intende appunto indicare questa caratteristica generale ed intenzionale dei testi di Fo. Al contrario, con *ipolinguaggio* si vuole intendere l'insieme delle connotazioni lasciate in ombra (quali quelle "letterarie"). I due termini richiamano la distinzione *ipercodifica-ipocodifica* posta da Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale*<sup>144</sup>, con l'avvertimento che la corrispondenza non è automatica e può anzi risultare invertita.

Per *ipercodifica* Eco intende infatti una condizione comunicativa tale per cui il ricevente viene facilitato al massimo nella sua operazione di decodifica del messaggio; al contrario, definisce *ipocodifica* un processo comunicativo che richiede nel destinatario una buona dose di acume e di iniziativa nell'operare inferenze che non sono autorizzate da precise convenzioni. L'*iperlinguaggio* politico di Fo è rimasto ipocodificato nel periodo delle prime commedie, ma è andato progressivamente ipercodificandosi nei testi del periodo della *Comune*. L'*ipolinguaggio* artistico-letterario ha seguito una evoluzione contraria. I grandi monologhi (da *Mistero Buffo* a *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*) sono apparsi però aperti ad una nuova e particolarissima ipercodificazione letteraria.

---

<sup>144</sup> Cfr. U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 183-195.

Ciò ha comportato, attraverso giochi retorici allusivi, un potenziamento ed una riqualificazione dell'elemento politico stesso.

Si consideri l'episodio delle *Nozze di Canaan* in *Mistero Buffo*. Un ubriaco contende il palcoscenico ad un angelo, perché vuole raccontare dal proprio punto di vista il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino e coinvolgere Cristo stesso in un clamoroso ed irriverente inno alla gioia del bere<sup>145</sup>. Il valore ideologico del contrasto tra l'angelo e l'ubriaco, ossia l'ordine moralistico-censorio e il disordine gioioso e creativo che si affrontano, fino alla vittoria del secondo sul primo, è elemento fondamentale, ma qui emerge solo per ipocodifica.

Dice, ad esempio, l'ubriaco rispondendo ai rimbrotti dell'angelo: "Fago rumor col dido?...*Lo fagarò col servélo*...mi ghe penso...penso...penso...e coi ogi...e loro i capise!".

Il messaggio ("fare rumore" col cervello, cioè col pensiero) risulta ipocodificato, pur continuando ad appartenere all'iperlinguaggio politico e rivoluzionario di Fo. Necessita di sottile attenzione da parte del fruitore, che qui può godere invece del valore poetico del testo, fino al rischio di perdersi tutto in esso.

In conclusione, si può interpretare il teatro di Fo come una *dialettica in atto* tra l'elemento "politico" e l'elemento "letterario", con conseguente variabilità dei livelli di codificazione. I titoli stessi sono eloquenti. *Morte accidentale di un anarchico* oppure *Marino libero! Marino è innocente!* comportano una immediata connotazione politica, con inferenze conseguenti; *Mistero Buffo*, al

---

<sup>145</sup> L'ubriacatura liberatoria (la "cioca bellissima", evocata dall'ubriaco per l'uditorio) ricorda la grande abbuffata di pasta e fagioli che il povero Luca Cupiello, delirante sul letto della sua delusione ed agonia, richiama alla memoria sorridendo, come un bel sogno. Eduardo e Fo si differenziano qui solo

contrario, è un titolo oscuro, allusivo, poeticamente connotato e seducente. *Iperlinguaggio* e *ipolinguaggio* saranno quindi da intendersi come concetti oppositivi e insieme complementari. L'impressione è che l'ultimo Fo tenda a valorizzare maggiormente l'elemento poetico e letterario.

Ed allora, chissà che le parole del cieco guarito non si possano applicare anche alla "presa di coscienza letteraria" del Fo di *Mistero Buffo*, quando l'iperlinguaggio politico ha dimostrato di ridursi a vantaggio della componente di solito ipolinguistica, con effetti ideologici peraltro più sottili, perché l'arte - anche quella della parola - è luce:

"Mato a gero mi, mo ol veghi ben, a scapare del bon camino par  
tegnirme su quello scuro...che non saveva mi sto gran premio  
co fuse ol vederghel!"<sup>146</sup>

Nepoti<sup>147</sup>, intuendo la svolta di *Mistero Buffo*, scriveva che con la giullarata del 1969 Fo si era fatto "animale sacrificatorio", non feroce, ma "*sapiente*".  
Un animale *da poesia*.

---

per la chiave usata nella rievocazione: tragica l'una, comica l'altra. Cfr. E. DE FILIPPO, *Natale in casa Cupiello* (1931), Torino, Einaudi - Collezioni di teatro, 1966<sup>1</sup>.

<sup>146</sup> Cfr. D. FO, *Mistero Buffo, Moralità del cieco e dello storpio* in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, p. 53.

<sup>147</sup> Cfr. M. CAPPA, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 84.

## CAPITOLO II

### *Le ascendenze teatrali*

“Fate cantare il popolo...e vedrete la sua anima”

(Dario Fo, *La colpa è sempre del diavolo*)

#### 1. UN PERCORSO TRA LE FONTI

##### 1.1 *Alcune ragioni*

Fo, da sempre autore politico, nell'atto di scoprirsi moderno “giullare”<sup>1</sup> (con *Mistero Buffo*, 1969 e seguenti), è venuto ad assumere un ruolo significativo anche nel mondo della cultura letteraria. Non che la sua presenza sia paragonabile a quella di un autentico critico né tantomeno a quella del filologo; ma si può forse parlare di Fo come studioso consapevole, ricercatore e poi ricreatore di testi.

Tutto avviene, almeno per ora, solo in funzione della sua attività di autore e di attore; ma la scoperta del Medioevo e l'indagine sulle vicende della commedia dell'arte si sono manifestate e realizzate con una sempre maggiore attenzione agli aspetti scientifici oltre che a quelli spettacolari<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> “Nel suo mestiere d'attore, formato alla scuola degli spettacoli popolari italiani, riprende vita oggi la filiazione del giullare medievale”. Così si esprimono J. GUINOT e F. RIBES nel saggio *Pourquoi le théâtre de Dario Fo passe par l'acteur*, Paris, Gallimard, 1978, un estratto del quale è riportato da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 195-200. I due autori francesi affermano che per tutto l'arco di *Mistero Buffo*, Fo si porta addosso l'immagine del giullare come “suo doppio”.

<sup>2</sup> Già C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 35, lo aveva definito “un amanuense-arrangiatore di cose e di codici”; il Nobel per la letteratura suggerisce che Fo sia un po' più di questo. Ed appaiono forse un po' miopi coloro che insistono nel non vedere questa attività o nel giudicarla con sufficienza, come uno scherzoso *bluff* o poco più. Binni, ad esempio, che dà grande spazio al Fo politico, non si fa problema ad accettare l'idea di un autore filologicamente precario, quasi che il teatro *engagé* non abbia bisogno di una rigorosa base culturale.

Benchè Fo non accetti di calarsi del tutto in questi panni, che anzi aborre come panni di "pedante", la sua opera risulta essere ormai un fertile punto di incontro tra la dimensione della ricerca e quella della produzione artistica. Il Nobel gli riconosce anche questo: la conquista di una sintesi tra due attività spesso separate, operata nella chiave giullaresca e teatrale.

Per questo si ritiene opportuno ripercorrere le fonti linguistiche e letterarie, dalle quali Fo ha attinto elementi costitutivi del suo repertorio testuale, con un viaggio soprattutto lungo la storia della letteratura popolare italiana, che è - come Fo sostiene - letteratura a suo modo *militante*<sup>3</sup>. Si vedrà inoltre quali autori stranieri hanno influenzato maggiormente il suo lavoro.

## 1.2 *Acquisizioni e conferme*

Le letture, gli studi, le ricerche di Fo costituiscono un tema di certo rilevante per chi voglia visitare a fondo "l'officina" di questo autore; ma è argomento da affrontare con cautela, data la vastità delle fonti cui Fo si è interessato e che ha esplorato in tanti anni (in piena libertà, come gli è congeniale).

Per questo, il percorso qui tracciato dovrà considerarsi come un insieme di spunti, in qualche caso di ipotesi. Esso tuttavia si snoda sulla base delle

---

Cfr. L. BINNI e il suo discorso circa *Mistero Buffo* in *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 50-57. Afferma, ad esempio: "[...] la ricerca di Fo è sempre approssimativa e in genere scarsamente rigorosa", *ivi*, p. 57.

<sup>3</sup> Ancora nel saggio pubblicato da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 196, Guinot e Ribes scrivono che lo spettatore di *Mistero Buffo* subisce un forte impatto emotivo "da questa immagine del giullare, questo archetipo di teatro sovversivo, questa figura di attore popolare, quale non pensava di poter sognare" e che invece gli sta dinanzi "con tutte le garanzie della storia". J. CHESNAUX, *Il teatro politico di Dario Fo - La censura fallita*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 6, definisce Fo uno storico che intende "pensare politicamente il passato e storicamente il presente". Lo studioso francese considera l'interesse di Fo per la storia e le tradizioni popolari funzionalmente utile all'impegno politico di Fo medesimo: la contro cultura del Medioevo si dimostra perfettamente in grado di nutrire le lotte del presente.

dichiarazioni dello stesso Fo, oltre che di osservazioni critiche già avanzate o di obbiettivo riscontro.

Muovendosi lungo la storia del teatro e della letteratura, Fo ha potuto trovare conferme a principi già definiti della sua poetica, ed acquisire nuovi stimoli per il proprio laboratorio d'autore.

In primo luogo, egli ha potuto ritrovare la chiave fondamentale del *riso* (il rovesciamento o ribaltone) alle origini stesse del comico medievale, nella lingua definita da Bachtin "carnevalesca". Le figure dell'iperbole, del paradosso e del grottesco, che a tale chiave si accompagnano, si ripresentano nel *barocco* e nella *commedia dell'arte*, ovvero in quelle forme di comicità che l'Altieri Biagi ha definito "dei significanti".

Ma la necessità ideologica di promuovere una comicità "dei significati", seria ed impegnata, ha condotto Fo a ritrovare le radici della protesta sociale nel mondo e nei testi dei giullari, e quindi nel Ruzante, l'autore che meglio rappresenta l'Antirinascimento e meglio si presta ad una lettura politica del teatro popolare. Alla lingua dei giullari e soprattutto di Ruzante sembra ispirarsi il "padano" escogitato da Fo.

Modelli importanti di satira viva sono per lui anche Molière ed alcuni autori del Settecento, quale Swift, o dell'Ottocento, quale Shaw, il "predicatore saltimbanco".

Per quanto riguarda le tecniche di scrittura e di recitazione, i principali riferimenti risultano essere la *fabulazione giullaresca*, la struttura del dramma shakespeariano, le movenze della farsa (da Plauto a Feydeau) e, ovviamente, l'epicità brechtiana, su cui tuttavia Fo avanza delle riserve.

Vi è infine la questione del teatro educativo e del rapporto col pubblico, a proposito del quale tema Fo ama "dialogare" con interlocutori lontani e diversi, da Aristofane a Diderot.

La selezione e la lettura delle fonti operata da Fo tiene conto dei presupposti ideologici e politici del suo fare teatro. Soprattutto nell'indagine condotta sulla cultura popolare del Medioevo, si impone con netta evidenza l'interpretazione marxista<sup>4</sup>.

## 2. FO E LA CULTURA MEDIOEVALE

### 2.1 *Cultura ufficiale e cultura popolare*

Fo tiene sempre presente la distinzione tra cultura ufficiale e cultura popolare: una divisione da lui interpretata in ottica marxista, come espressione di due classi radicalmente antagoniste.

La cultura ufficiale si caratterizzerebbe, fin dalle origini, per la sua fedeltà a modelli immutabili, ideali e pregiudizialmente perfetti: una cultura "chiusa", che respinge da sé tutto ciò che appare pericoloso e disturbante per l'ordine costituito. Le novità vi sarebbero accolte solo dopo un processo di decontaminazione e solo se funzionali alle esigenze delle *élites* dominanti.

Accanto a questa cultura si pone quella popolare, legata al mondo quotidiano e ai bisogni concreti della gente comune. Quest'ultima non possiede gli strumenti della classe superiore, ma si dimostrerebbe comunque in grado di

---

<sup>4</sup> Nel secondo dopoguerra emergono in Italia tre figure di studiosi della cultura popolare: Toschi, Cocchiara e De Martino. Il primo rappresenta la corrente idealistica e cattolica, il secondo una corrente positivista, il terzo la corrente storicistica gramsciana, con ascendenze crociane. Tra le opere di P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955. Tra quelle di G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959; *Le origini della poesia popolare*, Torino, Boringhieri, 1966; *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981. Tra quelle di E. DE

elaborare una propria cultura, alternativa, con un proprio immaginario, antitetico al sistema di potere.

Secondo questa concezione, *modello* e *antimodello* si presuppongono e si oppongono continuamente<sup>5</sup>; rari sarebbero gli scambi e sempre reciprocamente strumentali.

La cultura popolare è comunque difficile da ricostruire, sia perché è stata trasmessa quasi del tutto oralmente, sia perché spesso censurata dall'alto. Bachtin<sup>6</sup> (che Fo mostra di conoscere e ricalcare), indagando le manifestazioni della cultura popolare, ne evidenzia due importanti categorie: la *festa* e il *testo comico*. La festa cui Bachtin si riferisce è quella profana, alternativa all'ordine dominante, come, ad esempio, il Carnevale. Essa è caratterizzata da un proprio linguaggio (verbale, rituale, gestuale), fondato sull'antilogica del rovesciamento. Il mondo ufficiale si ribalta, il servo diventa padrone, il buffone re. E' questa una delle chiavi del comico, che Fo definisce "chiave del ribaltone", raccomandando di utilizzarla anche nelle situazioni teatrali più disparate e improvvisate<sup>7</sup>.

Per quanto riguarda i testi comici, Bachtin afferma che essi si presentano, nella loro forma più tipica, come parodie di scritti religiosi o in generale come

---

MARTINO, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961; *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>5</sup> Tuttavia i modi dell'attività giullaresca stessa, i canali di divulgazione costituiti dai pellegrinaggi, dalle feste, dai movimenti di massa promossi dalle crociate, giustificano la circolazione presso altri strati sociali anche della materia elaborata a livelli alti. D'altro canto, sia Le Goff con la sua idea di folklore, sia Bachtin con la sua nozione di carnevalesco, inducono a ritenere probabile la penetrazione dal basso di atteggiamenti che suscitavano contraddizioni nella stessa cultura ufficiale. Cfr. J. LE GOFF, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1981 e M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979. Sul concetto di *antimodello* cfr. M. CORTI, *Modelli e antimodelli nella cultura medioevale*, in Id. *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 3-32. Vedi anche G. COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981.

<sup>6</sup> Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>7</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 251 e segg.

dissacrazione di atti legati al culto<sup>8</sup>. In entrambe queste categorie il linguaggio è quello parlato, familiare e idiolettico, sostanzialmente dialettale; i contenuti sono tratti dalla realtà materiale, con tutti i suoi elementi biologici e i suoi bisogni corporali: il cibo, il sesso, ecc., rimossi o sublimati nell'altra cultura.

Si crea così una serie di contrapposizioni:

- IDEALE - REALE
- DIO - MONDO
- SPIRITO - CORPO
- ALTO - BASSO
- IMMOBILE - MOBILE

Esteticamente, la contrapposizione BELLO - BRUTTO si fa ambigua: per la cultura popolare, così come per il teatro di Fo, possono valere le parole delle streghe di Shakespeare:

"Bello è il brutto  
e brutto è il bello" (Macbeth, 1,1)

E possiamo anche aggiungere, parafrasando:

"Comico è il tragico  
e tragico è il comico..."

---

<sup>8</sup> Secondo M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., pp. 313-315, un significativo archetipo di parodia sacra è la *Coena Cypriani*, problematico testo dell'alto medioevo, fra il narrativo e il drammatico. Cfr. G. ORLANDI, *Rielaborazioni medievali della Cena Cypriani*, «Atti del III Convegno del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale di Viterbo», Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 19-42 e M. DE MARCO, *Il mimo conviviale nell'alto medio evo latino; testimonianze e testi*, «Atti del VII Convegno del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale di Viterbo», Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 149-169.

## 2.2 Origini popolari del teatro

Sulle origini dell'arte drammatica in Italia le ricerche sono state molte. Da tempo Fo si occupa dell'argomento e nella bibliografia posta in calce al *Manuale minimo dell'attore* cita De Bartholomaeis e Toschi quali suoi punti di riferimento<sup>9</sup>.

Paolo Toschi sostiene in particolare che il teatro profano è etnologicamente antecedente a quello cristiano, in quanto affonderebbe le sue radici in una ritualità più arcaica, di tipo magico-sacrale, che - rimasta latente per secoli - sarebbe riemersa in tutta la produzione culturale popolare, anche religiosa. Fo si colloca su questa linea e in effetti ha più volte evidenziato la costante contaminazione di profano e sacro, di comico e tragico, propria del teatro popolare, soprattutto dell'evo medio.

Rudolf Schenda, in un suo intervento a Modena nel 1974<sup>10</sup>, ha espresso invece una posizione diversa. Egli sostiene innanzi tutto che "sarebbe unilaterale intendere come teatro del popolo solo le manifestazioni contadine" (che giudica "rozze ed incolte") e mette l'accento sul contributo dato dal "proletariato delle città". Osserva di conseguenza che non esiste un teatro popolare "omogeneo", bensì una serie di "manifestazioni differenti in senso sociologico ed etnologico"; conclude negando che si possa parlare di un teatro avente le sue origini nello spirito collettivo del popolo e contraddistinto da una fondamentale unità di temi e di intenti.

---

<sup>9</sup> Cfr. V. DE. BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952 e P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.

<sup>10</sup> R. SCHENDA, *Per un'analisi sociologica della drammatica popolare*, in *La Drammatica popolare nella valle padana*, Atti del IV Convegno di studi sul folklore padano, Modena 23-26 maggio 1974, ENAL, Università del Tempo Libero, Modena, 1976, pp. 191-203.

Aggiunge infine: "Sappiamo [...] che gran parte del dramma popolare italiano deriva da fonti letterarie".

Rispetto a Fo la divaricazione è evidente. Questi afferma infatti che è piuttosto vero il contrario: la letteratura e l'arte avrebbero un'origine bassa, che la borghesia ha poi ribaltato, facendo propria e divulgando un'immagine alta della medesima<sup>11</sup>.

Fo difende la sua tesi richiamandosi al Toschi, al De Bartholomaeis<sup>12</sup> e allo storicismo gramsciano. Dichiarò inoltre di frequentare l'Istituto De Martino e altri centri di ricerca, dove può reperire il materiale da cui "tirar fuori le verità"<sup>13</sup>.

Le posizioni di Schenda e Fo tornano in sintonia nell'analisi della figura dell'autore drammatico popolare e del suo rapporto col pubblico. Tale autore seleziona e adatta i materiali ed è nello stesso tempo regista ed attore. Fa in modo di coinvolgere al massimo il pubblico. Fo ha ripreso questa tradizione autocratica dell'autore popolare, fin dalle sue prime commedie; in *Mistero Buffo*, la sua opera si fa addirittura *monosegnica*, nel senso che lui - solo sul palco - è segno totale, *summa segnica*.

Tornando per un attimo alle radici magiche del dramma popolare, può essere interessante il discorso della Malecore<sup>14</sup>. La studiosa mette in risalto il carattere magico-sacrale del teatro popolare, che conserva spesso evidente

---

<sup>11</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 126 e segg. e p. 135 e segg.

<sup>12</sup> Così si legge in D. FO, *Introduzione a Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973, p. 10 (dove l'attore discute dell'interpretazione di *Rosa fresca aulentissima*). Il rimando al Toschi è stato poi osservato da P. PUPPA, *Il teatro di Dario. Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 119, nota 31.

<sup>13</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 127.

<sup>14</sup> I. M. MALECORE, *Elementi magici liberatori e sociali della drammatica popolare*, in *La Drammatica popolare nella valle padana*, op. cit., pp. 141-156.

il rito della eliminazione del male e della propiziazione. La figura dell'attore si confonde pertanto con quella dello sciamano, dello stregone<sup>15</sup>.

Ebbene, anche Fo coltiva un suo "linguaggio sacrale", facendosi "sacerdote" di una comunità di giusti che vuole eliminare il male rappresentato dalla ideologia borghese capitalistica. Il motivo politico trova un'iniezione di forze proprio nelle oscure radici della tradizione drammatica, della "festa della città" (espressione scritta da Grassi e Strehler nello statuto del Piccolo).

Il discorso si riferisce al teatro delle origini; ma un teatrante navigatore nella storia, quale Fo è oggi, può ben configurarsi come sciamano, che si impegna con ogni energia per iniziare il pubblico alla sua verità, rischiando il fallimento e - come si è in effetti verificato - le reazioni più ostili.

### 2.3 Giullari e fabulatori

Connessa con le origini del teatro popolare nel Medioevo è l'attività giullaresca<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> P. PUPPA, *Teatro e spettacolo del secondo Novecento*, Bari, Laterza, 1990, pp. 203-204, parla di Fo come "sacerdote-mimo, entereteiner sciamanico".

<sup>16</sup> I giullari furono attivi per tutto il Medioevo e oltre, secondo una tradizione ininterrotta fin dall'epoca imperiale; ma la loro importanza si accrebbe quando cominciarono a circolare i testi scritti, che essi presero a manipolare e diffondere. Alla fine del XII secolo ebbero una loro scuola professionale a Beauvais. Ad Arras erano accomunati ai borghesi in una associazione che diede origine ad un'accademia (il Puy) di grande influenza nel Duecento. Nell'ambiente di corte convivevano giullari e trovatori, con ruoli complementari. Per tutto questo confronta: A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1973, 2 voll. (I vol. capp. V e VIII); C. SEGRE, *La tradizione della Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975; T. SAFFIOTTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990; P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medioevale*, Bologna, Il Mulino, 1990 (quest'ultimo tratta dei rapporti fra giullari e trovatori e la questione della trasmissione dei testi); AA. VV. *Il contributo dei giullari alla drammaturgia delle origini*, Roma, Bulzoni, 1978; si può anche vedere *Un teatro senza istituzioni. La teatralità diffusa dei giullari*, in R. LUPERINI, P. CATALDI, L. MARCHIANI, F. MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palermo, Palumbo, 1997, vol. 1, tomo I, pp. 69-80. Brecht e Fo sono qui visti quali eredi della teatralità giullaresca medioevale.

Fo mette in evidenza la carica anticlericale dell'attività giullaresca, ma vi furono anche giullari legittimati dalla Chiesa: esemplare in questo senso è la figura del chierico-giullare Garnier o Guernes

Secondo Fo, sono esistiti - fino ai tempi della sua infanzia - affascinanti epigoni di tale istrionica attività: sarebbero i *fabulatori* del lago Maggiore, che hanno costituito, a detta di lui stesso, i suoi primi maestri<sup>17</sup>.

Questi giullari-contadini o giullari-pescatori avrebbero tramandato oralmente, adattandole via via ai tempi e alle situazioni, vicende passate, anche di origine medioevale.

Dai fabulatori Fo dice di avere derivato sia i contenuti (la satira del potere) sia le forme e le tecniche narrative (il rovesciamento, il paradosso, l'iperbole) sia vari aspetti del suo linguaggio (dalla pratica dell'improvvisazione all'uso del gesto, dalle espressioni dialettali e gergali ad una prima retorica, fatta di metafore popolari colorite). Inoltre i fabulatori avevano l'abitudine di agganciarsi con le loro storie all'attualità, erano in qualche modo "politicamente impegnati". Per questa via, essi avrebbero inculcato in Fo l'esigenza di coinvolgere il pubblico, attraverso il dialogo e l'apostrofe diretta, in una cooperazione teatrale consapevole, che abolisce fin dal principio ogni residuo di *quarta parete*. Il ricordo e l'omaggio ai fabulatori è presente in alcuni titoli di Fo: *Fabulazzo*, *Fabulazzo osceno*<sup>18</sup>.

---

de Pont Saint-Maxence, pellegrino e cantore di Thomas Beckett (cfr. *Enciclopedia Italiana Treccani*; la voce "giullari" è di S. BATTAGLIA).

<sup>17</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, op. cit., pp. 20-31.

<sup>18</sup> Nella edizione bilingue (italiano-francese) di *Mistero Buffo*, approntata per la tournée francese del 1974, Fo ha scritto che le storie dei fabulatori erano per lui diventate un "blocco strutturale".

Cfr. D. FO, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973, p. 196 - *Itineraire artistique de Dario Fo*.

C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 29, ricordando questa definizione, osserva che "il processo creativo di Fo risulta dei più mobili, se si guarda all'incessante valorizzazione dei contenuti d'attualità; ma proprio questa mobilità ha bisogno di un blocco strutturale, un immaginario profondo, costante e fertile". I racconti dei fabulatori costituirebbero questo "vivaio" del linguaggio di Fo; in altre parole, Fo progredisce assorbendo l'esterno nel suo linguaggio interno. S. COLOMBA, *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, op. cit., p. 188, parla di un "sacco del repertorio", che offre a Fo la possibilità di una *pièce* a chiave ripetuta, la cui imprevedibilità (ossia la sua differenza) entra in rapporto dialettico "con l'oscurità primaria del blocco strutturale, rimosso e sempre riaffiorante".

Invece V. PANDOLFI, *Dario Fo*, «Letteratura», 49-50, gennaio-aprile 1961, pp. 183-184, aveva più aristocraticamente parlato di "un ordine del fantastico di marca *hoffmanniana*".

Tornando ai giullari medioevali, Fo concorda con De Bartholomaeis<sup>19</sup>, il quale ha ipotizzato che dai loro *ludi* (*ludi histrionum*) derivi la commedia.

E' certo invece che ai giullari era affidata, in Provenza, l'esecuzione mimata e musicata dei testi trobadorici.

Essi erano infatti "professionisti" dello spettacolo, di rango sociale inferiore al poeta, ma dotati di specifiche competenze tecniche, e spesso anche creative.

Sarebbero stati i giullari, secondo una nota teoria<sup>20</sup>, ad utilizzare per primi la scrittura, al fine di memorizzare i testi: con uno scopo cioè funzionale alla recitazione. Sappiamo che anche per Fo la scrittura, almeno in teoria, deve servire solo alla scena.

In Italia i giullari compaiono più tardi, e sono ormai autori dei loro testi, indipendenti dai poeti. Elaborando *Mistero Buffo*, Fo ha preso a manipolare alcuni di questi testi riconducibili ai giullari<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952.

<sup>20</sup> D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961. E' disponibile una più recente edizione dal titolo: *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>21</sup> I testi giullareschi individuati da Fo come possibili fonti di *Mistero Buffo* sono più numerosi di quelli effettivamente utilizzati. In D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 189-190, Fo menziona il *Detto del gatto lupesco*, da lui interpretato come una fantasiosa giullarata, la cui lingua poco chiara parrebbe a tratti - egli afferma - una sorta di *grammelot*. Il testo, inteso da altri come una elevata allegoria etica, non è però entrato in *Mistero Buffo*. Si tratta di un breve poemetto anonimo toscano, di cui non si conosce neppure l'esatto periodo di composizione. Può essere accostato alla *fatrasie* di origine francese, sorta di filastrocca (da *fatras*, guazzabuglio). Vi sono coincidenze con l'esordio della *Commedia dantesca*. Il testo è leggibile in *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 288-293. Circa l'interpretazione, cfr. C. GUERRIERI CROCETTI, *A proposito del Detto del gatto lupesco*, «Filologia romanza», III, pp. 113-121; L. SPITZER, *Il Detto del gatto lupesco*, «Giorn. Stor. della lett. it.», CXXXIII (1956), pp. 1-24 e A. CASTELLANI, *Note sui testi antichi. Il detto del gatto lupesco*, «Studi di Filologia Italiana», XVI (1958), pp. 15-17. Vedi anche la voce curata da G. BÀRBERI SQUAROTTI nel *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1968, vol. VI, pp. 227-228.

## 2.4 Testi giullareschi rielaborati da Fo

Uno dei primi testi che tradizionalmente si incontrano è quello di Cielo D'Alcamo, che molta critica recente tende ad accostare al gruppo dei lirici siciliani della *magna curia*<sup>22</sup>.

Fo si è molto impegnato per farsi e fare luce su questa figura e sul suo famoso *Contrasto*, difendendone la paternità giullaresca, secondo la linea tradizionale che va dal De Sanctis al Toschi. Egli fornisce come prova il fatto che, solo se inteso come testo recitato, con un'adeguata resa mimica<sup>23</sup>, il contrasto svelerebbe tutte le sue potenzialità segniche: doppi sensi, ammiccamenti, ironie.

La chiave fondamentale della lettura di Fo è l'osceno (anche il nome dell'autore sarebbe da ripristinare, cancellando l'edulcorata variante imposta dagli idealisti: non Cielo, ma Ciullo, termine che indica l'organo sessuale maschile). Non manca ovviamente un'interpretazione "politica" del *Contrasto*, soprattutto a proposito della *defensa*, la norma emanata da Federico II, che metteva al riparo i nobili e i ricchi - sostiene Fo - dai rigori della legge e dal rischio della vendetta in caso di violenza a danno di femmine del popolo.

Il giullare recitante, atteggiandosi a corteggiatore di rango aristocratico, avrebbe così innalzato, attraverso la parodia, il buffonesco lamento degli

---

<sup>22</sup> Studi complessivi sulla Scuola siciliana sono quello di G. FOLENA, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, op. cit., vol. I, pp. 291-372 e quello di A. E. QUAGLIO, *I poeti della "Magna curia" siciliana*, in *La letteratura italiana. Storia e Testi*, diretta da C. MUSCETTA, Bari, Laterza, 1970-1980 (9 voll.), vol. I, *Il Duecento*, tomo 1, pp. 169-240. Sul *Contrasto* e sui problemi connessi si possono vedere A. PAGLIARO, *Il Contrasto di Cielo D'Alcamo*, in Id. *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958, pp. 193-232 e C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Id. *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 397-426.

<sup>23</sup> J. C. SCHMITT, studioso di storia della mentalità medioevale, ha indagato la gestualità legata alla fede e alle pratiche religiose, i gesti solenni del potere e quelli "indisciplinati" della festa e del teatro

oppressi. E' questo dunque il meccanismo linguistico dell'ambiguità, dello sdoppiamento, o se vogliamo dello *straniamento*<sup>24</sup>: il giullare si presenta come buffone, servo apparente del potere, ma - dietro tale maschera - è contestatore del medesimo attraverso la satira.

Lo spettatore nobile crede di ridere del popolo, mentre il giullare ride e lo fa ridere di lui stesso.

Fo riconosce in questo contrasto l'origine e il fondamento del suo lavoro in apertura di *Mistero Buffo*; gli dedica molto spazio anche nel *Manuale minimo dell'attore*<sup>25</sup>.

Da Alcamo veniamo a Ragusa.

Secondo quanto dichiara in *Mistero Buffo*<sup>26</sup>, Fo avrebbe ritrovato nella biblioteca di quest'altra città un importante testo, di incerta datazione, il quale racconta la storia della nascita del giullare.

Tale testo diventa subito fondamentale per Fo, in quanto la vicenda narrata è in grado di costituirsi quale motore ideologico ed artistico non solo di *Mistero Buffo*, ma di tutto il suo teatro.

---

in *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it. *Il gesto nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1991).

<sup>24</sup> Si tratta di un procedimento narrativo evidenziato dai formalisti russi, particolarmente attenti a tutto quello che appare in grado di rompere l'automatismo della percezione. V. ŠKLOVSKIJ (1893-1984) autore del saggio *L'arte come artificio* (1917), ha inteso lo straniamento come quel meccanismo grazie al quale l'artista, combinando in modo nuovo gli elementi della lingua, restituisce a questa la sua freschezza e la sua capacità di sorprendere: concetti in cui si ritrova molto della poetica di Fo. Cfr. V. ERLICH, *Il formalismo russo*, trad. di M. BASSI, Milano, Bompiani, 1973. Anche Brecht, nell'edificare il suo teatro epico (da *epos*, narrazione), riprende il concetto di straniamento, intendendo però con esso l'effetto che impedisce all'attore l'immedesimazione nel personaggio e al pubblico l'emozione catartica. Fo ha indubbiamente cercato effetti stranianti, soprattutto nei momenti di fabulazione giullaresca, mentre è piuttosto scettico circa la poetica teatrale del maestro tedesco. Sia Brecht sia Fo sono contrari all'idea crociana dell'arte come intuizione *dell'individuale* e, attraverso procedimenti stranianti, puntano l'uno alla rappresentazione del *tipo*, l'altro a quella della *situazione*.

<sup>25</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 112-120.

<sup>26</sup> D. FO, *Mistero Buffo*, in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, pp. 70-71.

Il giullare chiama a raccolta il pubblico e rievoca la propria nascita. In origine egli era un contadino e aveva occupato un'arida terra di nessuno, trasformandola con fatica in un giardino.

Un ricco suo vicino, avido ed invidioso, non riuscendo a convincerlo a vendergli la terra, gli brucia ogni cosa e gli disonora la moglie. Il poveretto vorrebbe uccidersi, ma lo dissuade l'intervento miracoloso di Cristo, che in cambio di una ciotola di fave gli dona la parola poetica (e la coscienza politica).

Da allora il villano è anche giullare:

“Jesus Cristo a soi mi, che t'vegna a ti a dat parlar  
E sta lengua u la beuciarà e 'ndrà a schisciar 'me 'na  
lama da partùto vescighe a far sbrogare, a da' contra i  
padroni e li far schisciare parché i altri i capissa, parché  
i altri imprenda e parché i altri i poda rigolar”<sup>27</sup>.

L'identificazione tra villano e giullare trova una conferma nella lettura che Fo ha dato di un ulteriore testo del tardo Duecento: il *Detto di Matazone da Caligano*, che in *Mistero Buffo* segue immediatamente la nascita del giullare, col titolo *Nascita del villano*.

Come ricorda Dossena<sup>28</sup>, l'immagine virgiliana del contadino, destinata ad essere ripresa dall'Arcadia, cede il passo nel Medioevo a quella del villano

---

<sup>27</sup> D. FO, *Mistero Buffo, Nascita del giullare*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. V, p. 81.

<sup>28</sup> Cfr. G. C. CROCE, *Bertoldo e Bertoldino*, a cura di G. DOSSENA, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. VII-IX. Si veda anche M. FEO, *Dal pius agricola al villano empio e bestiale*, «Maia», II, aprile-giugno 1968, pp. 89-136 e III, luglio-settembre 1968, pp. 206-223.

brutto e ridicolo, nata in rapporto alle tensioni tra le città egemoni e le campagne, assai acute nel XIII secolo.

Il *Detto* rappresenta una tipica parodia del contadino, anche se la dura condizione di classe emerge oggettivamente rappresentata e tale da giustificare l'interpretazione del misterioso autore padano come ambiguo giullare, sospeso tra evasione e ribellione, dissacrazione e divertimento, beffa e denuncia:

"Là zoxo, in uno hostero,  
sì era un somero;  
de dré sì fé un sono  
sì grande come un tono:  
de quel malvaxio vento  
nascé el vilan puzolento"<sup>29</sup> (vv. 83-88).

Fo amplifica e traduce:

"In quel menter pasava de liloga un aseno e al Segnur g'hait fülmenà un'idea: che par quel, lü l'è un vulcan! L'ha fait un segn invers a l'aseno e quel de bota ol s'è sgiunfà. Pasà i noev mesi, la panza de la bestia l'era ingrusida de s'ciupà...se sent un gran frecas, l'asen ol trà una slofa tremenda e con quela salta foera ol vilan spüsento"<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Da *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, tomo I, pp. 791-801.

<sup>30</sup> D. FO, *Mistero Buffo, Nascita del villano*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. V, pp. 85-87.

Nel testo di Fo è rappresentato icasticamente e commentato con sarcasmo l'intervento di Dio (qui nel ruolo di fautore e difensore sfacciato dei signori, che gli hanno chiesto di alleviare le loro incombenze).

Fo trasporta la lingua di Matazone nel suo *pastiche* lombardo-veneto, o meglio padano. La polimorfia è segnalata dalle varianti *aseno* e *asen*.

## 2.5 Altri testi delle origini. Il religioso in Fo

Decisamente dotta è l'esperienza comica della lirica toscana (Cecco Angiolieri e dintorni)<sup>31</sup>, che presenta sì rapporti col giullaresco, ma discende soprattutto dalla tradizione goliardica latina e si manifesta come puro sperimentalismo di fattura letteraria e "borghese". Per questo Fo ne è rimasto lontano. Egli subisce piuttosto l'attrazione verso il mondo della poesia religiosa duecentesca, o perché più vicina a moduli popolari o perché illuminata - egli afferma - da insospettabili lampi razionalistici, potenzialmente eversivi<sup>32</sup>.

In particolare, la poesia didattica del Nord Italia<sup>33</sup> ha esercitato su Fo un notevole richiamo, in quanto riconducibile, secondo una certa impostazione critica a lui vicina, ai fermenti ereticali del tempo e alle rivendicazioni dei

---

<sup>31</sup> Si può vedere il saggio di F. SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983 e il più recente di F. BRUNI, *Tradizioni intermittenti, poesia comica e letteratura didattica fra Due e Trecento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1990, vol. I, tomo 2, pp. 515-593.

<sup>32</sup> Un ampio panorama del filone religioso duecentesco si legge in G. PETROCCHI, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1987, vol. I, pp. 627-685. Sui rapporti col teatro resta importante il saggio di V. DE BARTHOLOMAEIS, *Lauda drammatica e rappresentazione sacra*, Firenze, Le Monnier, 1952. Si veda anche del medesimo, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952.

<sup>33</sup> Sulla poesia didattica cfr. il quadro d'insieme tracciato da A. ROSSI, *Poesia didattica e poesia popolare del Nord*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, op. cit., vol. I, pp. 453-534. La tesi sui collegamenti con l'eresia si ricava da uno studio di E. LEVI, *Poeti antichi lombardi*, Milano, Cogliati, 1921.

Catari e dei Patarini<sup>34</sup>. Una canzone catara e comunitarda, opportunamente rielaborata, si leva dal gruppo degli accusatori di Amalasuunta nel primo tempo de *La colpa è sempre del diavolo* ("Guai a voi, ricchi pasciuti e satoll")<sup>35</sup>.

La medesima commedia si apre con il rifacimento di un rispetto ereticale del XIII secolo, di cui c'è una traccia anche nel contrasto *De Sathana cum Virgine*, di Bonvesin da la Riva<sup>36</sup>. E' costui il maggior poeta della lirica settentrionale duecentesca, il fondatore della cosiddetta "linea lombarda" della nostra letteratura. Tale linea, di così remota ascendenza, è vissuta per secoli oscillando fra tensioni espressionistiche, scavo realistico e morale, istanze sociopolitiche. Notevole in essa anche la propensione verso la ricerca di una lingua viva e divulgativa, superiore però all'ambito municipale.

L'inclinazione ereticale dei testi di Bonvesin appare oggi a molti infondata e si pensa che il forte impegno moraleggiante e dottrinale risponda "ad un bisogno di chiarificazione, dopo le aspre contese, sacre e profane, che avevano insanguinato la Padania"<sup>37</sup>. Fo rimane tuttavia fedele all'interpretazione più "rivoluzionaria" e in tal senso orienta la sua ricerca. Considera Bonvesin uno dei più interessanti autori del Medioevo, "un loico che spara girandole feroci di ironico dubbio contro i princìpi inamovibili della

---

<sup>34</sup> Per avere un quadro d'insieme della cultura ereticale, si vedano i saggi raccolti nel volume *La religiosità popolare nel Medioevo ereticale*, a cura di R. MANSELLI, Bologna, Il Mulino, 1983.

<sup>35</sup> D. FO, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, p. 246.

<sup>36</sup> Bonvesin e gli altri poeti didattici settentrionali si trovano presentati e antologizzati in *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960. Si possono anche vedere le pagine dedicate a questi autori dalla *Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi. Lombardia*, a cura di A. STELLA, C. REPOSSI, F. PUSTERLA, Brescia, La Scuola, 1990. Per Bonvesin si vedano le pp. 105-114. L'opera costituisce anche un "viaggio" lungo la "linea lombarda" della nostra letteratura (Fo non vi compare). Sulla "linea lombarda" cfr. anche F. BREVINI, *Lo stile lombardo. La tradizione letteraria da Bonvesin da la Riva a Franco Loi*, Lugano, Pantarei, 1984.

<sup>37</sup> Cfr. P. GIBELLINI, G. OLIVA, G. TESIO, *Lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1991, vol. I, p. 36.

scolastica e inventa la dialettica dell'umanesimo"<sup>38</sup>. In effetti Lucifero (l'uomo, per Fo) incalza la Vergine, accusando Dio di "aver truccato il gioco, preparando in anticipo il mazzo delle carte"<sup>39</sup>. Fa dire Bonvesin a Lucifero:

"Da po ke De saveva anz k'el m'havess creao  
k'eo pur me perdereve per un soleng peccao,  
Per que'm creava el donca per ess po habissao?  
Eo no serev demonio s'el no m'havess creao"<sup>40</sup>.

E Fo rielabora:

"Di poi che Dio sapeva, avanti lo crearlo,  
che per un sol peccato l'uom si saria perduto,  
con tutto che poteva, volendolo, salvarlo,  
creandolo più forte, più santo e provveduto;  
di poi che Dio sapeva che si saria tradito,  
così d'esser punito: crear non lo doveva"<sup>41</sup>.

Nella già citata pagina del *Manuale minimo dell'attore*, Fo dichiara che Dio, avendo bisogno di un antagonista, avrebbe montato una "commedia dove gli attori sono convinti di andare a soggetto, mentre il testo è già stampato": metafora adeguata alla diffidenza di Fo verso il teatro scritto!

---

<sup>38</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 288.

<sup>39</sup> Ivi.

<sup>40</sup> Il testo è leggibile in *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di G. CONTINI, Roma, Società filologica romana, 1941, pp. 28-47. Quelli citati sono i versi 321-324.

<sup>41</sup> D. FO, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. II, p. 213.

In verità, Fo non coglie o passa sotto silenzio la risposta della Vergine, che è invece straordinaria sul piano antropologico: se Dio avesse tralasciato di creare Lucifero, prevedendone la dannazione, questi avrebbe potuto insorgere e, dal suo nulla, rimproverarlo per avergli negato la vita. Anche Lucifero ha diritto a vivere, e la sua dannazione non è affare di Dio:

"Se tu ben cognoscivi k'eo doveva peccar,  
que haviv tu a dir de quello? Pur tu 'm deviv crear.  
Tu fiv, se tu 'm creavi, zo ke tu haviv a far,  
e eo, s'eo feva fallo, deviv me condagnar" . (vv. 381-384)

Certamente le problematiche teologiche non rientrano negli orizzonti del giullare, antico o moderno che sia. Fo interpreta il Cristianesimo come un messaggio di eguaglianza sociale, convinto di essere in sintonia con la percezione popolare di tutti i tempi. Il senso del peccato e della Grazia, l'aspetto trascendentale della religione sono estranei a Fo e al "suo" popolo: sarebbero sovrastrutture di matrice signorile, con le quali il potere ricatta e controlla le coscienze della gente. La teologia è *flatus vocis*, linguaggio senza senso.

Se leggiamo dai *Testi della passione*, posti in coda a *Mistero Buffo*, i due episodi che hanno per protagonista Maria, quando viene a conoscere la condanna del figlio e quando la vive stando ai piedi della croce, ci rendiamo conto della esatta dimensione della "religiosità" di Fo.

Che ci sia in Fo un linguaggio religioso è indubbio. Nei testi menzionati, letterariamente pregevoli, c'è anche un'evidente presenza della poesia

umbra, l'eco di Iacopone e della sua *Donna de Paradiso*. In entrambi gli autori Maria appare come una madre qualsiasi, umanissima. Ma le parole del *corrotto* acquistano in Fo una violenza blasfema, parlano scandalosamente di vendetta:

“Cosa ol ‘veva fait, sto me tarloch, de veghel inscì a scann de fav tanto canaja con lu...?”

Ma am burleri in ti man: a vun a vun! Oh m’la pagari, anc’ duarisi ‘gniv in cerca in capp al mund, ‘nimal besti sgrasiò!”<sup>42</sup>

E la Madonna accusa l’angelo di averla ingannata: l’Annunciazione si rivela per lei una truffa.

Nell’introduzione alla *Strage degli innocenti*, Fo aveva spiegato che il popolo odia Dio-Padre e lo bestemmia, in quanto rappresentativo del potere e dell’inganno, mentre ama Dio-Figlio, Gesù Cristo, che si è pareggiato ai poveri oppressi ed è morto per restituire la dignità tolta loro da suo Padre.

Ma è un Cristo che - a detta di Fo stesso<sup>43</sup> - si confonde con il pagano Dioniso e che si muove - come osserva Puppa - con le movenze di Arlecchino<sup>44</sup>. Il tema religioso, presente da sempre nel teatro di Fo, gli viene dalla famiglia e dall’infanzia, benchè stravolto e ribaltato nel comico e nel parodico. Solo con *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e poi con *Mistero Buffo*, il tema acquista una sua dignità “tragica”, cessando di essere

---

<sup>42</sup> Cfr. D. FO, *Mistero Buffo, Passione. Maria alla croce*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, p. 163.

<sup>43</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell’attore*, op. cit., p. 27 (*La tragedia e la comunione*).

<sup>44</sup> Cfr. P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 95 e segg. (*L’attore come Cristo Arlecchino*).

esclusivamente fonte caricaturale. Note tragiche sono evidenti nelle parole del diavolo-nano Brancalone sul finire della commedia:

“Saveva mi che andava a finir così...I altri rovina, i pesta, i masa, i brusa, i combina un sacco de porcherie, i combina la tera che la par de geso: de geso, par tante osa de morto che ghe xe in giro, che t'intopichi dapartuto! Po', a la fin, de chi xe la colpa? [...] La colpa, xe sempre del diavolo: l'è lu che 'l fa tuto! (*Pausa, poi furente*) Xe ora de finirla! Se ti vol saver: quel poco che g'ho imparao mi, mi l'ho imparao da voi altri! Xe da che mondo xe mondo che vago a scola da i omeni; e in sta scola, me ritrovo ad eser sempre l'ultimo dela clase, sempre a l'ultimo banco coi ripetenti stangoni! Mi, piccolo, perverso! (*Ride amaro*) Ah, perverso? Un diletante son, un diletante! (*Singhiozza e geme sconsolato*)”<sup>45</sup>.

Ancora in *Settimo: ruba un po' meno* (1964) il tema religioso era trattato in modo più freddo, benchè non mancassero elementi per poter parlare, sotto il riso, di ecumenismo e tolleranza.

Un signore morto da poco (e neppure tanto onesto) viene rimandato sulla terra perché spaventi il corrotto direttore di un cimitero e lo convinca a denunciare le speculazioni perpetrate. Il defunto racconta dell'aldilà ai presenti incuriositi, assicurandoli che “Dio è un gran *brav'uomo*” e che, per accontentare tutti gli uomini, di qualsiasi cultura, ha creato paradisi diversi; oltre a quello “nostro”, c'è il paradiso dei buddisti, quello degli indù, quello dei

---

<sup>45</sup> D. FO, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, p. 319.

mussulmani. Anzi, quest'ultimo è il più richiesto, date le sue umanissime attrattive (donne nude, ecc).

Sembra di risentire il diavoletto Astarotte che - nel *Morgante* del Pulci - estrosamente divulga gli ideali umanistici del circolo ficiniano di Firenze<sup>46</sup>.

Non siamo però ancora nelle atmosfere medioevali, e si scoprirà che il sedicente defunto era in realtà vivo.

### 3. L'ANTIRINASCIMENTO

#### 3.1 Il teatro umanistico

Fra Tre e Quattrocento la lauda si diffonde al Nord, avviandosi ad assumere la veste più socialmente fruibile della *sacra rappresentazione*<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Il diavolo teologo compare nel *Morgante Maggiore* al canto XXV. In chiusura dell'ottava 233, con grande apertura ecumenica, egli afferma: "e troverete ognun misericordia". Cfr. L. PULCI, *Morgante*, a cura di D. PUCCINI, Milano, Garzanti, 1989, vol. I. A proposito della figura del diavolo, va detto che Dario Fo ne coglie alcuni aspetti presenti nell'immaginario popolare del Medioevo. Essendo associato al basso e al materiale, il diavolo poté essere anche comico e ridicolo, anzi tale comicità ne attenuava la potenza terrificata. Il diavolo buffone, meno caratterizzato come figura biblico-cristiana, lascia intravedere uno strato di cultura arcaica in cui, come ogni forza naturale, è un dio bivalente, buono e cattivo. A questo aspetto si somma, nello stesso Fo, il laicismo di tipo umanistico. Sui diavoli "comici" presenti nelle sacre rappresentazioni e negli spettacoli teatrali, si veda P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976.

<sup>47</sup> Il teatro classico, nelle forme della commedia plautina o della tragedia senecana, era scomparso nel Medioevo e la funzione spettacolare era stata assunta o continuata dal comico di piazza, dal giullare mimo e villano, portavoce del substrato paganeggiante della civiltà cristiana. Ma ora, come per i *miracles* e *mistères* francesi o per altre analoghe forme europee, rinasce in Italia il teatro vero e proprio. E' il momento decisivo per lo sviluppo della civiltà mercantile e della cultura laica. Un fatto importante è l'iniziativa, presa nella Firenze dei Medici e di Feo Belcari, di estendere l'ottava, metro dei cantastorie, alla lauda drammatica: un espediente atto a sollecitare l'attenzione del pubblico, mescolando il linguaggio fantastico con quello realistico. Riguardo alla sacra rappresentazione ed il teatro dell'ultimo Trecento e del Quattrocento, si vedano in particolare: *Teatro del Quattrocento. Sacre rappresentazioni*, a cura di L. BANFI, Torino, UTET, 1963; *Teatro umanistico*, a cura di A. PEROSA, Milano, Nuova Accademia, 1965; A. STAÛBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1968. E' possibile trovare le linee di sviluppo essenziali della sacra rappresentazione e del teatro nella *Letteratura Italiana* di L. POMA e C. RICCARDI, op. cit., vol. I, tomo 1, pp. 31-32, 50, 55-56, 96; tomo 2, pp. 810-811. Si veda inoltre V. BALBIS, B. CICHETTI, R. DELLEPIANE, *Storia e testi della letteratura italiana*, op. cit., vol. I, cap. XVI, *Il teatro in Italia e in Europa tra Medioevo ed età umanistica*, in particolare le pp. 917-954.

Dallo schema di quest'ultima si fanno comunemente discendere i primi tentativi di teatro profano, quali il *Timone*<sup>48</sup> del Boiardo e l'*Orfeo*<sup>49</sup> del Poliziano.

Siamo nell'ambito della cultura umanistica dotta, quella protetta dai mecenati e a loro asservita: un mondo cui Fo non intende - almeno in teoria - rifarsi, a causa dei contenuti ideologicamente a lui incompatibili.

In realtà poi, Fo cita, nel *Manuale minimo dell'attore* e nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, la *Calandria* del Bibbiena (di cui probabilmente ha letto la "rappresentazione ricostruita" dal Ruffini)<sup>50</sup>, cita la *Venexiana*, la *Mandragola* e la *Clizia* del Machiavelli, le commedie dell'Aretino, il *Candelaio* di Giordano Bruno<sup>51</sup>.

Allegri ha fatto osservare a Fo che egli ha superato il teatro borghese e tradizionale operando un "salto all'indietro", nel Medioevo, con il conseguente rifiuto del Rinascimento<sup>52</sup>.

L'osservazione sembrerebbe difettosa, in quanto trascura la stagione della commedia dell'arte.

Fo comunque condanna il "teatro scritto dai cardinali e dagli aristocratici per le feste di corte"; ma risponde che c'è nel Rinascimento un filone fondamentale, quello costituito da Machiavelli, Della Porta, Bruno e - ovviamente - Ruzante, che rinnova temi e contenuti, mantenendo però

---

<sup>48</sup> La più recente edizione della commedia boiardesca è quella di F. ULIVI per i tipi Mursia, Milano, 1986 (il volume comprende l'*Orlando Innamorato*, gli *Amorum libri* e stralci di lettere, della *Pastorale*, del *Timone*).

<sup>49</sup> Per l'*Orfeo* cfr. *Stanze e Orfeo*, a cura di S. CARRAI, Milano, Mursia, 1988.

<sup>50</sup> F. RUFFINI, *Commedia e Festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1982.

<sup>51</sup> Esistono varie antologie del teatro comico cinquecentesco, la più recente delle quali in tre tomi, è *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1977. Di P. ARETINO si può vedere il *Teatro*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1971.

<sup>52</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., pp. 133-134.

l'assetto "solido e lineare" del comico medioevale. Evidentemente Fo ha preso anche da questo teatro.

### 3.3 I significati di Ruzante, i significanti della commedia dell'arte

L'atteggiamento di Fo nei confronti del Rinascimento è duplice.

Da una parte egli è assai guardingo verso il Rinascimento classico e idealistico, gli ripugna il suo teatro lussureggiante e divertito, ma essenzialmente aristocratico; dall'altra appare invece profonda la sua adesione al cosiddetto Antirinascimento o Controrinascimento<sup>53</sup>.

Fo è un autore "anti" e "contro", e cerca quindi il terreno dove si manifesta l'altra faccia del gran secolo. In particolare, Fo si trova in intima sintonia con l'autore-attore Ruzante, nel cui teatro il mondo, il retroterra veneto, è rappresentato ai suoi più bassi livelli<sup>54</sup>.

Ancora una volta siamo di fronte al fenomeno del rovesciamento, al ribaltamento della verità ufficiale, dei valori di facciata. Fo trova in Ruzante un'immediata, forte valenza politica; legge nelle commedie del Beolco una intenzionalità che non tutti gli riconoscono; ma per Fo non basta la messa in scena di qualche intrigo erotico e neppure la rappresentazione dei "caratteri" per promuovere un teatro.

---

<sup>53</sup> Per queste definizioni cfr. rispettivamente: E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962 e H. HAYDN, *Il Controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967.

<sup>54</sup> Di RUZANTE possediamo l'edizione completa del *Teatro* (con traduzione a fronte) a cura di L. ZORZI, Torino, Einaudi, 1967. Nell'ambito della bibliografia critica è importante per l'argomento di questa tesi il saggio sulla lingua ruzantiana di M. MILANI, "Snaturalité" e deformazione nella lingua teatrale del Ruzante, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, «Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano», 2, 1970, pp. 111-202; oppure L. L. CARROL, *Language and Dialect in Ruzante and Goldoni*, Ravenna, Longo, 1981.

La commedia rinascimentale segna l'avvio del teatro moderno<sup>55</sup>, anche nei suoi aspetti tecnici e scenografici: ma, in questo, Fo non vuole "essere moderno". La rappresentazione della "natura", pur in tutta la sua carica istintuale, non gli sembra teatralmente sufficiente: essa rischia di farsi linguaggio fine a se stesso, di puro *divertissement*. Invece Fo ne cerca uno che non sia costituito solo di "parole", ma di "cose", intese come problemi e potenziali progetti, un teatro delle coscienze, di laica moralità.

Scrivono Poma e Riccardi: "Ruzante rappresenta drammi che mettono in mostra contadini pavani straziati dalla guerra: non denuncia, non ha intenti moraleggianti, forse condivide egli stesso il divertissement che ispirano ai suoi committenti; ma quei personaggi restano a gridare, nella loro lingua vera, nel dialetto della campagna padovana, fame, saccheggi, stupri, assassinii [...] Un controcanto tragico alla disperazione integrata e rassegnata della maschera dei servi"<sup>56</sup>.

Fo riconosce nel Beolco uno dei suoi più importanti "maestri d'arte" e rievoca la scoperta di questo autore come un inatteso, illuminante incontro<sup>57</sup>.

Ruzante gli insegna, o gli conferma, la scelta di una "comicità del significato"<sup>58</sup>.

Certamente esiste anche la comicità del significante, quella che punta tutto sugli effetti di un uso ludico della lingua. L'aspetto semantico viene svalutato, la funzione referenziale e la comunicazione stessa sono compromesse,

---

<sup>55</sup> Cfr. ad esempio M. BARATTO, *La Commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1975.

<sup>56</sup> Cfr. L. POMA, C. RICCARDI, *Letteratura Italiana*, op. cit., vol. I, tomo 2, *Quattrocento e Cinquecento*, p. 1278.

<sup>57</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 51; e ancora D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 81 e pp. 357-358.

<sup>58</sup> Così si esprime M. L. ALTIERI BIAGI, *Appunti sulla lingua della Commedia del Cinquecento*, ne *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno dell'Accademia Naz. dei Lincei, Roma, 1971,

mentre risultano potenziate le acrobazie foniche e la musicalità. E' il caso dei giochi di parole, delle freddure, delle assonanze ed allitterazioni iperboliche.

Questo è il tipo di comicità che, secondo l'Altieri Biagi, prevale nei testi della commedia dell'arte. Dunque, i significati di Ruzante e i significanti della commedia dell'arte: due punti di riferimento fondamentali per Dario Fo.

Ma è proprio vero che la comicità delle compagnie professionistiche e girovaghe, eredi dei giullari, era solo una "comicità dei significanti" ?

Fo non è di questo parere: egli lavora per stroncare il pregiudizio illuministico secondo il quale il teatro dell'arte deve essere condannato come "innaturale" e, al massimo, gli va il merito di aver trasmesso un certo repertorio tecnico (battute, gesti, situazioni) che l'attore comico deve per forza possedere.

Al contrario, la poetica di Fo non prevede che il teatro sia una riproduzione della natura o del "carattere": perciò non condanna i "tipi" della commedia dell'arte. Come già si è detto, Allegri ha osservato<sup>59</sup> che la commedia borghese - quella nata appunto dalla fine del comico d'arte - poteva essere superata in *avanti* o *all'indietro*: le avanguardie l'hanno superata balzando in avanti e spesso cadendo nel vuoto; Fo - assai scettico sulle avanguardie - l'ha superata all'indietro, recuperando la linea che va dai giullari medioevali ai comici del Cinque e Seicento.

Fo non ama Goldoni, colui che ha posto fine alla commedia all'italiana, ha cancellato la figura dello Zanni, ingentilito (e depauperato) Arlecchino. L'antico Arlecchino, osceno ma semanticamente più robusto, era per l'appunto quello che i comici dell'arte mantenevano in vita.

---

pp. 253-300; ma qui si adopera l'espressione "comicità del significato" in un'accezione più ampia, conformemente all'ideologia di Fo.

<sup>59</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 133.

Il fatto è che Fo cerca, in realtà, un equilibrio tra significato e significante, tra Ruzante e Arlecchino.

Il discorso vale anche per la lingua che i suoi personaggi adoperano. Soprattutto nelle commedie precedenti *Mistero Buffo*, compresa *La colpa è sempre del diavolo* (considerata per lo più come un'anticipazione del capolavoro), il linguaggio, sia quello verbale, sia quello del movimento, con il caotico e buffonesco confrontarsi dei personaggi in scena, è senz'altro debitore dei meccanismi e dinamismi della commedia dell'arte; ma non si può dire che sia una trama di puri significanti.

In *Mistero Buffo*, il *sermo padanus* artificiale di Fo è tutt'altro che vuoto di significato, anzi nasce da un'esplicita ricerca di espressività e di iperconnotazione. Fo ricorda che gli attori erano costretti a recitare, da un giorno all'altro, in paesi diversi e perciò in dialetti diversi. Allora il giullare si creava un suo dialetto, formandolo con tutti quelli che conosceva, lasciandosi la possibilità di sostituire parole in ogni momento che gli paresse opportuno "per farsi capire":

"Non mi tocar a mi, che mi son zovina, son fiola, tosa son e garsonetta!"<sup>60</sup>.

Ogni spettatore poteva capire almeno da uno dei termini sinonimi. Non si può dire che l'antieconomicità di questo linguaggio sia un puro gioco musicale, un parlare "senza utilità né peso", come sostiene l'Altieri Biagi<sup>61</sup>.

Anche il *grammelot* vero e proprio (pensiamo alla eccezionale *performance* di Fo nelle vesti dell'accusatore della ragazza violentata che chiede giustizia,

---

<sup>60</sup> Cfr. D. FO, *Mistero Buffo, Introduzione alla Lauda dei Battuti*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, p. 29.

<sup>61</sup> M. L. ALTIERI BIAGI, *Appunti sulla lingua della Commedia del Cinquecento, ne Il teatro classico italiano nel '500*, op. cit., pp. 253-300.

o a qualcosa di simile) risulta, almeno nell'uso che Fo ci presenta, tutt'altro che desemantizzato.

La commedia dell'arte si era sparsa per tutta l'Europa, parlava in tutte le lingue, rimescolandole tutte nel *grammelot*, il cui potere imitativo dei suoni era incredibile, tanto da riuscire a ricreare, illusionisticamente, ogni lingua ed ogni dialetto: una vera torre di Babele, ma non della incomunicabilità, bensì della riunificazione tra i popoli.

E' vero che il senso viene delegato alla mimica, ai fattori musicali e alla maschera recitante; ma la semantica è comunque salva.

Fo ha in qualche modo salvato il patrimonio della commedia dell'arte e ne ha tratto elementi per precisare la sua poetica. Egli inoltre possiede un'arma in più rispetto ai comici del passato: la chiarezza di un'ideologia consapevole, la volontà di dare un messaggio politico forte. Tale livello ideologico-politico del linguaggio assicura a Fo la garanzia di una "comicità del significato", anche nella maggior anarchia possibile dei significanti.

#### 4. ECHI DAL SEICENTO

##### 4.1 Fo e la categoria del barocco

La commedia dell'arte<sup>62</sup> occupa un posto importante nel panorama teatrale del secolo barocco. Tra questa forma artistica e la commedia "all'improvviso"

---

<sup>62</sup> Per comprendere le tecniche teatrali cinque e seicentesche è importante la conoscenza del trattato di ANDREA PERRUCCI (1651-1704), *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, stampato a Napoli nel 1699. E' un vademecum teatrale concepito in modo organico e normativo: vi si tratta dei personaggi, dei lazzi, dei concetti, dei dialoghi più ricorrenti. Cfr. A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, a cura di A. G. BRAGAGLIA, Firenze, Sansoni, 1961. Si veda anche, E. PETRACCONE, *La commedia dell'arte, storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927. Fra gli studi più recenti, oltre a quello già citato del Baratto relativo al Cinquecento, si possono vedere: R. TESSARI, *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981; F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982; L.

esiste una stretta connessione, la quale - procedendo per onde lunghe - rifluisce nella drammatica di Fo.

Infatti il Barocco ha le sue radici profonde nella lingua carnevalesca, che è a sua volta il fondamento del comico. Scrive Bachtin<sup>63</sup>: "Tutte le forme ed i simboli della lingua carnevalesca sono pervasi dal *pathos* degli avvicendamenti e dei rinnovamenti, dalla coscienza della gioiosa relatività della verità e delle autorità dominanti. E' per questo che tale lingua è caratterizzata dalla logica del mondo alla rovescia, all'incontrario, la logica delle permutazioni continue dell'alto e del basso [...] Senza conoscere questa lingua non è possibile capire fino in fondo e in tutti i suoi aspetti la letteratura del Rinascimento e quella successiva del Barocco".

Non si tratta in sostanza di intendere il Barocco in senso negativo, secondo lo schema che la critica idealistica tradizionale ci ha consegnato. Il Barocco discende dal carnevalesco, ovvero dal comico, ed è un linguaggio intrinsecamente anticonservatore, sovversivo e liberatorio, fatto apposta per essere colto dal teatro. Non a caso è stato messo in relazione con la "rivoluzione copernicana" - un altro decisivo ribaltamento - e con il conseguente disorientamento spirituale diffusosi in Europa<sup>64</sup>.

E' ovvio che in Fo è assente ogni traccia dell'antico "disagio gnoseologico", ma rimane il fascino attrattivo per la sottesa tragicità del Barocco.

---

ZORZI, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990. Dell'argomento si è occupato anche B. CROCE, *Intorno alla Commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1952, pp. 503-514. Le osservazioni critiche crociane, per esempio quelle relative al testo scritto, sono fortemente contestate da Fo. Per i testi si può ricorrere a *Teatro del Seicento*, a cura di L. FASSÓ, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956. Per i canovacci si veda *Teatro dialettale del Seicento. Scenari della commedia dell'arte*, a cura di L. FASSÓ, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>63</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., p. 15.

<sup>64</sup> Cfr. C. CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta*, con una introduzione di E. RAIMONDI, Bologna, Il Mulino, 1961.

C'è un'angoscia repressa e mascherata nel mondo del Seicento, "sudicio e sfarzoso" - secondo il noto giudizio manzoniano - violento in tutti i suoi segnali. Il tragico trapela sotto la festa; il brutto, inteso come categoria dell'inquietante, affiora spesso anche nella esagitata teatralità barocca; e la fitta trama degli argomenti, il dardeggiare delle metafore, il coinvolgimento di ogni oggetto (tutto diventa poetabile, le situazioni artistiche e teatrali si fanno infinite) non riescono a celare il malessere. Sulla scena, la gestualità sconvolta, i lazzi, l'iperlalia delle maschere possono interpretarsi ugualmente come linguaggio ambiguo, inafferrabile, straniato.

Bisogna tener presente - sottolinea Bachtin - questa ambivalenza della lingua carnevalesca e barocca per capire bene Molière e Shakespeare, e soprattutto gli Spagnoli del *siglo de oro*<sup>65</sup>: Cervantes, i picareschi, Lope de Vega, Tirso de Molina.

Gli Spagnoli tendono ad interpretare il Barocco metastoricamente<sup>66</sup>.

E proprio uno spagnolo, José Monleon<sup>67</sup>, ha osservato: "C'è nel Fo attore una immaginazione, un *barocchismo* all'italiana, che si modella sulle parole con una facilità che non esiste quando i suoi testi passano per le mani di altre compagnie".

Della natura barocca di Fo ha scritto anche Meldolesi<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Sul teatro spagnolo del Cinquecento ci sono pagine importanti in C. SAMONÁ, *Profilo della letteratura spagnola*, Roma-Napoli, Theoria, 1985, pp. 86-106 (cap. V, *La letteratura dell'età barocca: il teatro*).

<sup>66</sup> Cfr. E. D'ORS, *Del barocco*, a cura di L. ANCESCHI, Milano, Rosa & Ballo, 1945. Una documentata rassegna delle molte accezioni del termine nelle varie letterature d'Europa si trova in R. WELLEK, *Il concetto di Barocco nella cultura letteraria*, in *Concetti di critica*, Bologna, Bóni, 1972, pp. 83-144.

<sup>67</sup> L'intervento di Monleon è in D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 365.

<sup>68</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 92-95. Gli elementi del "meraviglioso barocco" presenti in Fo avrebbero una funzione polemica nei confronti del sistema teatrale a dominante classica. Meldolesi si riferisce a *Mistero Buffo*, ma anche a *La signora è da buttare* e a *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*.

Va ricordato che secondo P. FRANCASTEL, *Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine*, «Journal de psychologie normale et pathologique», Francia-Svizzera, aprile-giugno 1953,

A parte questo supposto "barocchismo naturale" dell'immaginazione e dell'eloquio, il teatro di Fo rivela in effetti una componente barocca nel suo linguaggio, verbale e non, la quale è dovuta alla linea che lo unisce alla commedia dell'arte seicentesca e, tramite questa, al carnevalesco bachtiniano.

Ripetendo tuttavia ciò che si è già osservato, se pure i segni o meglio i significanti sono "barocchi", i significati dell'arte di Fo sono ben precisi, stabili ed attuali, garantiti nella loro semantica dal livello ideologico e dall'impegno politico. E' un razionalismo allegro e ornato, che non per questo è meno razionale. Fo ripropone situazioni e forme della commedia dell'arte, assicurandoci della loro valenza significativa, o quanto meno riversando in quelle forme tutto se stesso.

Ecco allora rinascere rappresentazioni di grande impatto emotivo, di forza comica e tragica insieme, sostenute da potenti metafore, squisitamente barocche. Pensiamo al pezzo dell'*Arlecchino fallotropo*, proveniente dalla tradizione dei *fabliaux* francesi<sup>69</sup>, passato nel repertorio dei comici dell'arte e riproposto da Fo ad uno *stage* per gli allievi del Teatro Argentina di Roma (lavoro da cui è nato il *Manuale minimo dell'attore*)<sup>70</sup>.

Avendo tracannato inconsapevolmente una pozione magico-afrodisiaca destinata al suo padrone, Arlecchino si sente crescere un fallo enorme, smisurato, che non sa come nascondere ai passanti. Il riso dello spettatore fa

---

ora in Id. *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, pp. 211-238 (citato da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 92-93), il teatro è una compresenza di due categorie oppostive, quali il classico e il barocco. Anche Fo, a suo modo, cerca un equilibrio delle categorie, spingendo però maggiormente sulla valorizzazione della componente barocca.

<sup>69</sup> Sui *fabliaux* è considerata ancora importante l'opera di J. BÉDIER, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bouillon, 1895. Lo studioso francese ha messo in evidenza atteggiamenti parodistici dei valori cavallereschi e aristocratici e ha considerato i *fabliaux* come espressione della nascente borghesia.

<sup>70</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 69-71.

da controcanto al tragico spavento di Arlecchino, in balia del proprio organo, di cui è diventato una ridicola appendice (ancora una volta il ribaltone: l'organo non è più un'appendice della persona, ma il contrario).

Il servo, che sognava un breve oblio liberatorio grazie ad una bevuta fraudolenta, si ritrova dominato più che mai da un nuovo padrone, incontrollabile e grottesco, che lo umilia e lo annulla nell'intimo. Ogni pensiero di godimento si spegne tra le risate del pubblico ed è assurdo che ad impedirgli di godere sia proprio la dismisura di uno strumento che all'idea del godere è per sua natura associato.

Ancora più tragica e plebeamente barocca è *La fame dello Zanni*, un *grammelot* recitato varie volte in teatro, quindi inserito nell'edizione televisiva di *Mistero Buffo*<sup>71</sup>. La figura retorica di base è ancora l'iperbole, mentre la metafora complessiva ci trasmette, qui più facilmente che nel pezzo precedente, il messaggio di Fo:

"La fam che g'ho mi, la fame che tegno...ohimè Dio...(Insieme di suoni onomatopeici) am magneria ün pié, ün ginôcio, me ciaperia ün cojon, l'altro cojon, me magneria el pisèlo, me magneria 'na ciapa, l'altra ciapa, ciaparia 'na ciapa [...]".

Arlecchino aveva un fallo enorme, inutile e tirannico, con cui lo Zanni avrebbe potuto sfamarsi...(la considerazione vuole essere un esempio di attivazione semantica aggiuntiva, a distanza, possibile al pubblico che conosceva entrambi i pezzi).

---

<sup>71</sup> Ora anche in D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 60-63.

Invece la fame lo spinge ad autodistruggersi, con una voracità mostruosa e surreale: si strappa le budella - non sappiamo più il confine tra realtà ed incubo, tra i gradi stessi della finzione scenica - e grida di volersi mangiare mari e montagne, e di ingoiarsi Dio, se potesse. Suprema bestemmia della fame!

A proposito della lingua del monologo, Fo osserva: "E' un gioco onomatopeico, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti, apparentemente sconclusionati, che invece arrivano ad indicare il preciso significato delle situazioni"<sup>72</sup>.

I significanti comici della lingua carnevalesca ed i significati seri e tragici del teatro di Fo trovano qui una sintesi perfetta, grazie alla tradizione della commedia dell'arte e all'interpretazione "politica" del Barocco che in essa è attivata.

#### 4.2 Fo e Molière

Il Seicento è anche il secolo di Shakespeare e di Molière, ai quali Fo guarda come a veri modelli d'arte e di vita, con assoluto rispetto. Shakespeare e Molière stavano immersi nella politica e nei problemi dei loro tempi, vivendo un rapporto "teso" col potere<sup>73</sup>, secondo modalità che Fo considera necessarie per un autore di teatro.

---

<sup>72</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 62. Lo Zanni è uno dei possibili antecedenti di Arlecchino, la cui complessa storia è stata ricostruita da Fo attraverso una lunga ricerca culminata nello spettacolo ("*Arlecchino*") rappresentato al Goldoni di Venezia nel corso del Festival del Teatro della Biennale (1985). Lo spettacolo è stato riproposto ovunque, per molti anni. Oggi si può vedere *Il testo e i disegni dell'Arlecchino di Dario Fo*, a cura di D. FO e J. FO, «Cacao Alcatraz News», Perugia, Ottaviano, 1985. Ad Arlecchino, sorta di *alter ego*, Fo ha dedicato molte pagine di *Fabulazzo*: tutto il cap. II, *Anarchico Arlecchino* (pp. 75-136) si occupa di questa maschera, dei motivi e dei modi della sua "reincarnazione" nella persona di Fo.

<sup>73</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., pp. 100-101.

La Valentini<sup>74</sup> ci testimonia che Fo, insoddisfatto del suo lavoro e ancora alla ricerca della giusta sua strada, nei primi anni Sessanta si chiudeva spesso nella casa di Casnedo di Cernobbio, sul lago di Como, e s'immergeva nella lettura dei grandi scrittori francesi, da Rabelais<sup>75</sup> a Molière<sup>76</sup>. Quest'ultimo sarebbe diventato un "maestro di vita", che, ancor più di Brecht, avrebbe avuto grande influenza nell'individuazione dei modi della "critica al potere", durante gli anni del teatro politico.

Nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>77</sup> Fo dichiara che Molière costruiva i propri testi vivendo "un rapporto culturale diretto" con i classici e i contemporanei, partecipando con loro "ai grandi temi della disperazione e della violenza". Quindi aggiunge: "Tutto Molière [...] è un solo discorso, impostato e svolto nel crogiuolo del tragico": Fo ama distinguere il tragico dal drammatico, che vede più o meno negativamente, come "melodrammatico". In Molière gli ingredienti e gli svolgimenti sono quelli tragici: amore, morte, paura, fame, pregiudizio, mito e rito. Ciò vale, secondo Fo, per opere quali *La scuola delle mogli*, *il Tartufo* (di cui ha inserito un pezzo in *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*), *Il Malato immaginario*; ma anche per le farse tipo *Il Medico per forza*, *George Dandin*, *Il medico volante*, cui Fo si è più esplicitamente rifatto o che ha diretto come regista a Parigi<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 75.

<sup>75</sup> Si può leggere il testo completo dell'opera di RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, nella traduzione di M. BONFANTINI, Torino, Einaudi, 1954.

<sup>76</sup> I testi di MOLIÈRE sono raccolti nel *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1980, 2 voll. Studi importanti su Molière (ma anche su Racine, Shakespeare e Cervantes) sono raccolti in E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1972, vol. II.

<sup>77</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 8.

<sup>78</sup> Esattamente nell'aprile-giugno del 1990, su invito della Comédie Française, mette in scena *Il medico per forza* e *Il malato immaginario*. Nell'ottobre 1991, anche *Il medico volante*. A distanza di pochi anni dagli spettacoli molieriani vedranno la luce quelli ruzantiani: gli uni e gli altri sono frutto di due incontri ravvicinati nel tempo (Fo scopre Molière alla fine degli anni Settanta e quindi, negli anni Ottanta, studia a fondo Ruzante). Per i rapporti Ruzante-Fo cfr. par. 3 di questo capitolo.

Fo non accetta il comune schema che separa le opere in maggiori e minori, in drammi a sfondo serio e farse leggere. Per lui tutto il comico è serio e va interpretato in chiave impegnata e brillante insieme, usato quale arma satirica per demolire il potere.

Bisogna soltanto distinguere tra satira autentica (quella che il potere teme e combatte) e puro lazzo, riso superficiale e meccanico, che il potere sopporta ed anzi incoraggia perché innocuo. Molière gli ha insegnato appunto la via della satira, quella già ricordata a proposito di Ruzante e dei comici dell'arte, tutti assunti come laici profeti di questo "Vangelo secondo Fo". A ciò si aggiunge la lucidità della scrittura molieriana, forse non bella letterariamente, ma predisposta per l'attore, con un sapiente ritmo linguistico e con un calcolato tempo delle pause<sup>79</sup>.

Molière crea dunque il nuovo teatro partendo dalla commedia dell'arte.

Osserva Fo: "Se non ci fosse stata la commedia dell'arte, [Molière] avrebbe messo in piedi un altro teatro, completamente diverso, come pure aveva tentato di fare [...] Il suo sogno era fare Racine e Corneille"<sup>80</sup>.

#### 4.3 Fo e Shakespeare

Accanto a Molière, anche Shakespeare<sup>81</sup> viene accostato da Fo al teatro "non letterario", il solo considerato autentico e vitale.

---

<sup>79</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 347.

<sup>80</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 55.

<sup>81</sup> Per i testi si veda l'edizione di *Tutte le opere*, a cura di M. PRAZ, Firenze, Sansoni, 1973. Si veda anche il più recente G. MELCHIORI, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1994. Tra le raccolte di saggi: M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974; *La grande festa del linguaggio*, a cura di K. ELAM, Bologna, Il Mulino, 1976; I. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1977 e N. FRYE, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, 1986.

La prova di questa affermazione sta nel fatto che i testi da noi conosciuti, sia quelli di Shakespeare sia quelli di Molière, non sono mai i testi della prima stesura, bensì risultano essere frutto maturo di variazioni e ripensamenti sperimentati in scena ad ogni replica, stampati a distanza di anni dal copione iniziale. Fo trova, attraverso una sua ricerca filologica, nella storia dei testi dei suoi maestri d'arte, una conferma ed una giustificazione del suo modo stesso di fare teatro, di concepire il testo e di lavorare su di esso.

Shakespeare è il primo autore che Fo abbia studiato "con attenzione", imparandolo a memoria fin dai tempi del liceo<sup>82</sup>. Nei suoi testi il drammaturgo elisabettiano è ben presente, soprattutto a livello strutturale e di ritmo, nella "macchina di estensione di certi discorsi", come dice Fo stesso. Egli infatti adopera spesso il prologo per informare il pubblico e "riscaldarlo" a proposito dei contenuti dello spettacolo, evitando così anche il *coup de théâtre*, retorico ed ottocentesco. Tale uso del prologo si può rintracciare, ad esempio, nell'*Enrico V*, dove figurano anche interessanti indicazioni sulla gestione e fruizione dello spettacolo:

"Colmate col vostro pensiero le nostre lacune; di un uomo che vedete fatene mille e createvi un imponente esercito; se parliamo di cavalli, immaginate di vederli realmente stampare gli zoccoli sul terreno molle che ne riceve le impronte; poiché è il vostro pensiero che deve ora vestire riccamente i nostri re e portarli qua e là, saltando intieri periodi di tempo e condensando i fatti di molti anni in un volgere breve di clessidra"<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 50.

<sup>83</sup> Cfr. W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di M. PRAZ, op. cit., p. 551.

Oltre ad un certo uso dei prologhi e, a volte, dei dialoghi (Fo coglie l'ironia e il comico spesso presenti nella costruzione del dialogo shakespeariano), egli prende dal suo maestro inglese la tecnica del monologo. Shakespeare "aveva intuito che il massimo della resa spettacolare (come avevano già capito gli autori del teatro greco) si ottiene nel raccontare i fatti, non nel farli avvenire lì, all'istante"<sup>84</sup>.

Fo, abile fabulatore, partito da giovane dal monologo, riapproda a tale procedimento con *Mistero Buffo* e con varie opere successive, parecchie delle quali sullo stesso stile: *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) è una serie di monologhi per Franca Rame; analogamente *Storia della tigre* (1979) è un lungo monologo; e poi ancora: *Fabulazzo osceno* (1982); *Lo stupro e La madre* (1982), sempre per la Rame; *La rava e la fava* (1987); *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991)<sup>85</sup>. Monologo grottesco ed ironico è quello di Franca Rame in *Sesso? Grazie, tanto per gradire!* (1994); e monologati sono gli spettacoli su Ruzante.

Di Shakespeare però non vengono imitate solo le tecniche del prologo-dialogo-monologo; Fo imita il drammaturgo inglese anche nell'invenzione delle situazioni e a volte ricalca su modelli shakespeariani tutto l'impianto della commedia o la "cornice" di essa. Analizzando il testo dell'Amleto, Fo osserva che - in qualsiasi punto della storia che si sta svolgendo - mentre lo spettatore è in attesa che si concluda un fatto, si scopre che - sotto - se ne preparava un altro; e mentre si sta svolgendo quel secondo, se ne preparano

---

<sup>84</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 98.

<sup>85</sup> Qui Fo riutilizza - politicizzandola fortemente - la vecchia trovata del marinaio popolano che rievoca, secondo la sua ottica sociale, l'impresa di Colombo, come già nei sonetti romaneschi di Cesare Pascarella (1858-1940). Dopo un esordio poetico in lingua, questi si era accostato al dialetto con alcuni sonetti inscrivibili in un clima post-belliano. Si veda C. PASCARELLA, *La scoperta dell'America ed altri sonetti*, Milano, Mondadori, 1951. L'atteggiamento ideologico di Fo è però radicalmente diverso. Sull'argomento si veda il cap. III, par. 2 (*Il testo drammatico*).

altri due che scatteranno in seguito; e così via. In poco tempo e con grande parsimonia di mezzi, Shakespeare ci espone la follia simulata di Amleto, quella vera di Ofelia, gli imbrogli di Polonio, la sua uccisione, la partenza del figlio di Polonio per la Francia, la preparazione della nave per il viaggio di Amleto in Inghilterra, la partenza del medesimo.

Fo non si cura tanto degli "stati d'animo" dei suoi personaggi, quanto di imitare questa perfetta macchina scenica. Il personaggio è costruito così sul fatto, sulla situazione, come in tutta la commedia dell'arte e - secondo Fo - nello stesso Shakespeare<sup>86</sup>.

In *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) troviamo l'espedito del "teatro nel teatro", che Shakespeare adopera nell'avvio della *Bisbetica domata* e negli atti II e III dell'*Amleto*. In una città spagnola del XVI secolo, un attore sta per essere giustiziato quale *heresiarca*, avendo recitato una commedia di Rojas (probabile riferimento alla *Celestina*, dell'ebreo Fernando de Rojas, morto nel 1541). Il condannato ottiene, come speciale grazia, di poter interpretare una commedia su Cristoforo Colombo e la regina Isabella, con assoluta libertà di parola ("Su questo palcoscenico" - ovvero il patibolo, opportunamente adattato alla insolita circostanza - "non c'è censura" - gli dice il boia).

Fo sfrutta il gioco del "teatro nel teatro" in tutte le sue possibilità: infatti le due vicende, quella dell'Attore e quella di Colombo, si intrecciano e si "disturbano" continuamente, in una serie di infrazioni alle rispettive cornici.

---

<sup>86</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., pp. 105-106. Sull'argomento si veda anche il cap. III della tesi, parr. 5-6 (sul linguaggio scenografico e scenico).

Vi sono anche numerosi interventi degli "spettatori", venuti per assistere alla decapitazione e trasformati in improvvisato pubblico di un sottile teatro-verità.

Inoltre, all'interno della "commedia di Colombo", Fo ricorre ad una ulteriore tecnica linguistica, mostrando due azioni parallele, che avvengono contemporaneamente ma in luoghi diversi (ad esempio, le conversazioni tra Colombo e la regina a corte e le battaglie di Ferdinando contro i Mori, rese con un "duello" tra due attori soltanto); oppure, nel secondo tempo, mette in atto, intanto che si svolge il processo a Colombo, brani di *flash-back*, segnalati con gong e siparietto, quasi fossero riprese filmate dei viaggi che il genovese "manda in onda" e commenta per sua difesa ai giudici.

Rielaborando in tal modo tecniche della commedia dell'arte, del teatro di marionette e dei cantastorie di piazza (tutte cose di cui in Shakespeare c'è traccia), Fo costruisce uno spettacolo di "teatro del teatro nel teatro", moltiplicando a dismisura i segni del linguaggio.

Alla fine l'Attore viene giustiziato, un po' come il Colombo da lui interpretato, "candido piccione" che aveva cercato di truccarsi da falco e di vestirsi da "dritto".

In *Isabella* è presente infine un altro elemento tipicamente shakespeariano (rinvenibile in molto teatro di Fo): si tratta della figura del matto, il *fool*, che può permettersi di dire le verità più sgradite<sup>87</sup>. Nel *Re Lear* è il buffone (e poi "consigliere" del vecchio sovrano); in *Isabella* è Giovanna la Pazza, figlia della regina<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Il Fool, il Matto, con il suo linguaggio buffonesco smaschera le menzogne del linguaggio di corte. Si veda G. STREHLER, A. LOMBARDO, *Il "Re Lear" di Shakespeare*, Verona, Bertani, 1973.

<sup>88</sup> *Isabella* è stata rielaborata nel 1992, in occasione del cinquecentesimo anniversario della scoperta (1492).

## 5. SETTECENTO E OTTOCENTO

### 5.1 *Elementi illuministici nella poetica di Fo*

In una lunga intervista rilasciata a Playboy nel dicembre 1974<sup>89</sup>, Fo parla di Shakespeare attraverso un'originale lettura dell'Amleto in chiave psicologica e sociopolitica. Egli è convinto del carattere "rivoluzionario" dei testi shakespeariani, nei quali venivano portate avanti "istanze riconducibili al pensiero cartesiano".

Amleto è un personaggio iperpensante, iperdialettico, alla ricerca delle "idee chiare e distinte" che ha perduto o che teme di non saper onorare. La sua morte (che, alla fin fine, è un suicidio) significa la morte dell'intellettuale di corte, il quale lascerà spazio al nuovo intellettuale borghese del Secolo dei Lumi.

Il Settecento è l'epoca dei *philosophes*, di Diderot e del dibattito sulla funzione del teatro, del Goldoni e della sua riforma<sup>90</sup>. Fo, per quanto lontano dall'ideologia moderata e liberale, può accostarsi ad alcune istanze della borghesia progressista e rivoluzionaria emersa sulla scena storica in quel tempo, in Inghilterra e in Francia; in vari momenti della sua opera si risentono il ghigno e l'ironia demolitrice che furono propri di Voltaire. Come in Voltaire, o in Montesquieu, troviamo in Fo l'espedito di fare la critica alle strutture ed alle convenzioni consolidate attraverso la figura di qualche "Ingenuo" o di

---

<sup>89</sup> Ora leggibile in D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 48.

<sup>90</sup> La bibliografia inerente è enorme. Un panorama di carattere generale è tracciato dalla raccolta di saggi di G. ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. DAMERINI con bibliografia curata da N. MANGINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962. Una vasta antologia della critica sui vari aspetti della teatralità settecentesca è *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. GUCCINI, Bologna, Il Mulino, 1988. Si può anche vedere *Il teatro dell'illuminismo*, «Quaderni di teatro», III, 11 (1981). Si tratta di un numero monografico della rivista che prende in considerazione l'ampio ventaglio della riflessione teorica.

qualche "Candido"<sup>91</sup>, costretti a muoversi in una realtà che obbedisce a meccanismi assurdi o a principi mascherati, cozzanti con la ragione; oppure l'espedito - anch'esso teatralmente efficace e pieno di possibilità comiche - di denunciare la società attraverso il confronto con i codici di un'altra società, lontana e diversa, per mostrare come spesso la verità sia relativa e come il potere imponga di credere e di obbedire ad una soltanto.

In *Settimo: ruba un po' meno*, la candida ingenua di turno è la becchina Enea; e nelle già ricordate parole del signore che sembra defunto e tornato dall'aldilà a parlare del paradiso, o meglio dei paradisi, riecheggia qualcosa delle *Lettere persiane* di Montesquieu<sup>92</sup>:

"Un indù arriva in Paradiso e chiede: - Scusi, scusino per favore, dov'è il mio Paradiso? - e si sente rispondere (*Sghignazza perfido, carogna*): - Ah, ah, indù, t'han fregato! Il paradiso tuo non c'è! - (*Breve pausa, riprende mesto*) Ve la immaginate la faccia di quel povero diavolo, e la disperazione? (*Tono da sconvolto a disperato*) - *Ma come non c'è, ma come? lo ho condotto tutta una vita morigerata, onorata [...] Insomma ho fatto tutto, tutto quanto come si conviene a un buon indù, e adesso vengo a sapere che il nirvana, (Prende fiato, sale di tono) il paradiso haigù, (Urlato ritmico, violento) è tutta una imbrogliata con pernacchio a chi vuoi tu? -*

- (*Sospensione, poi bonario, dimesso*) Beh, non te la prendere, gli dicono, c'è sempre il limbo -

---

<sup>91</sup> *Ingenue* e *Candido* sono noti titoli di romanzi volteriani, per cui si rimanda a *Romanzi e racconti*, a cura di R. BACCHELLI, Milano, Mondadori, 1938. Su Voltaire, ma anche su tutti gli altri autori francesi citati, si può vedere G. MACCHIA, *Storia della letteratura francese*, Milano, Mondadori, 1987.

<sup>92</sup> Si veda MONTESQUIEU, *Lettere persiane*, Milano, Rizzoli, 1952. L'accostamento con i personaggi dell'autore francese è colto da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 66.

- (*Scattando fuori di sé*) Ma chi se ne frega del limbo! Andateci voi, porcaccia d'una miseriaccia bastardaccia! -"<sup>93</sup>.

Esprese qui in forma comica, sono considerazioni analoghe a quelle che circolano nelle lettere di Usbeck e Rica, i due esotici viaggiatori immaginari nel regno del Re Sole.

Accanto a Montesquieu e Voltaire, bisogna considerare l'opera di Swift, definita - da Fo - "una delle grandi rivelazioni"<sup>94</sup> della sua avventura culturale. In Swift sono dominanti l'iperbole, il grottesco, il rovesciamento: gli schemi narrativi che caratterizzano le storie di Gulliver richiamano certi moduli del comico-satirico di Fo. Entrambe le forme si rivelano strumenti graffianti di critica sociale<sup>95</sup>.

Di derivazione illuministica è poi l'idea della vicenda formativa. Il *Candido* e *L'Ingenuo* volteriani, così come il *Gulliver* di Swift sono appunto romanzi di formazione<sup>96</sup>.

Fo preferisce puntare sulle situazioni sceniche e non sul percorso psicologico del personaggio; ma anche così, attraverso la successione stessa delle situazioni, si fa strada a volte la crescita umana e ideologica di un protagonista. Allora la commedia di Fo acquista i contorni della commedia di carattere, di tipo evolutivo. Qualcosa del genere si intravede in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, nell'*Enea* di *Settimo: ruba un po' meno*, e - più

---

<sup>93</sup> Cfr. D. FO, *Settimo: ruba un po' meno*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, p. 140.

<sup>94</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 51.

<sup>95</sup> Per il romanzo cfr. J. SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, a cura di A. BRILLI, Milano, Garzanti, 1987. Si veda anche A. GRAZIANO, *Il linguaggio dell'ironia. Saggio sui "Gulliver's Travels"*, Roma, Bulzoni, 1982.

<sup>96</sup> Su questo argomento hanno scritto: G. LUKÁCS, *Teorie del romanzo*, Milano, Sugar, 1972; M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo in L'autore e*

chiaramente - ne *La colpa è sempre del diavolo*. Qui Amalasantia compie un vero e proprio percorso di idee, incominciando come "qualunquista" o piccolo-borghese ossequiente all'ordine costituito (essa vuole imbrogliarlo, non cambiarlo) per arrivare infine a conoscere il mondo e le sue ciniche leggi.

Amalasantia esce di scena solidarizzando in tutto con i comunardi ribelli, ingannati e sterminati.

## 5.2 *La questione del teatro educativo.*

Le difficoltà o le remore, che comunque impediscono al teatro di Fo di farsi vero teatro "di carattere", spiegano forse il perché l'autore abbia poi preferito battere la strada dell'affabulazione, della narrazione giullaresca. Diversamente, l'elemento pedagogico-didattico, implicito nel suo stesso lavoro, avrebbe potuto spingerlo verso un linguaggio di tipo letterario, con personaggi da creare e da studiare lungo una linea evolutiva e naturalistica.

La questione della rappresentazione naturalistica ha precise attinenze col problema del teatro didascalico, emerso proprio nel Settecento e da allora oggetto di ricorrenti dibattiti.

Rousseau<sup>97</sup>, ad esempio, era su posizioni assai critiche: considerava il teatro un mezzo di corruzione sociale, poiché esso - sostiene nella *Lettera a D'Alembert sugli spettacoli* (1758) - ha lo scopo di piacere al pubblico, quindi deve, irrazionalisticamente ma inevitabilmente, eccitarne le passioni.

---

*l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 195-244. Un'ampia trattazione del "bildungsroman" è quella di F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1988.

<sup>97</sup> Gli scritti di Rousseau sono in J. J. ROUSSEAU, *Opere*, a cura di P. ROSSI, Firenze, Sansoni, 1972. Si veda anche L. SOZZI, *Rousseau*, Milano, Angeli, 1985.

Non può per sua natura proporre modelli o darsi compiti morali. In questo Rousseau non differiva molto dalla vecchia corrente anti-teatrale cattolica, già rappresentata in Francia da Bossuet e in Italia dal Borromeo (di cui Fo cita l'avversione verso i comici nel *Manuale minimo dell'attore*<sup>98</sup>, dichiarando un'ampia informazione storica)<sup>99</sup>.

Al contrario di Rousseau, Goldoni e Diderot<sup>100</sup> erano convinti dell'utilità sociale del teatro e a tale idea il francese dedicò i suoi sforzi critici (per esempio, il *Discorso sulla poesia drammatica*, del 1757; le *Riflessioni su Terenzio*, del 1762; infine il *Paradosso sull'attore*, del 1778), tentando inoltre di fondare come autore un "dramma borghese".

Fo risponde a Diderot con le sue riflessioni intorno al *Paradosso* nel *Manuale minimo dell'attore*<sup>101</sup>.

E' noto che l'enciclopedista francese si scaglia contro la libertà dell'attore e la sua "ispirazione", quindi contro l'estro e la fantasia dei comici dell'arte, in quanto un teatro che si prefigga di rappresentare il vero non può fondarsi su elementi irrazionali e imponderabili.

Secondo Fo, la posizione illuministica non è sbagliata quando è diretta contro il cialtrone o contro l'andazzo romantico del teatro d'effetto; ma rivela una radice anti-teatrale quando pretende che il posto più importante in teatro venga dato al testo. La razionalizzazione e la programmazione del linguaggio teatrale perseguite attraverso il testo, a detrimento della recitazione e della scena, finiscono - per Fo - con il creare un teatro di nessun interesse

---

<sup>98</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 87-88.

<sup>99</sup> Cfr. anche A. TURCHINI, *Note sul controllo delle sacre rappresentazioni nell'Italia post-tridentina*, in *La drammatica popolare nella valle padana*, op. cit., pp. 413-440.

<sup>100</sup> Cfr. D. DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. L. GRILLI, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

<sup>101</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 14-16.

popolare. Il pubblico non riceve attenzione alcuna da parte di autori quali Diderot.

In tale critica di fondo Fo coinvolge anche il Goldoni della riforma<sup>102</sup>, del quale però non può dire che gli mancasse un seguito presso il pubblico, né che non sapesse scrivere "un qualsiasi dialogo teatrale", come invece afferma di Diderot.

Il fatto è che esiste in Fo un "pregiudizio ideologico" nei confronti del Goldoni, solo parzialmente superato.

Nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>103</sup>, in linea con le osservazioni di Dazzi<sup>104</sup> e Baratto<sup>105</sup>, ricorda che esistono due momenti chiave nella progressione evolutiva dell'opera goldoniana: quello in cui Goldoni è totalmente a favore della società mercantile, il momento del Pantalonè borghese positivo o della trionfante Mirandolina; e poi quello del ripiegamento, quando in Goldoni s'incrina l'utopica fede nella "bontà del mondo". Nascono allora i *Rusteghi* e la *Trilogia della villeggiatura*. Quest'ultima in particolare si impone a Fo come "un'opera di grande impegno, con dentro un'accusa durissima alla società dell'affare". Sarebbe questa "indignatio" contro il consumismo alienante *ante litteram* che fa trovare a Goldoni una scrittura eccellente e un suo piccolo posto nel bagaglio delle esperienze e dei maestri di Fo.

---

<sup>102</sup> Sulla riforma goldoniana si vedano G. NICASTRO, *Dalla commedia dell'Arte alla commedia di "carattere": l'itinerario di Carlo Goldoni dall'Uomo di mondo all'Uomo prudente*, «Studi goldoniani», 6 (1982), pp. 131-163 e I. MATTOZZI, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, «Studi e problemi di critica testuale», 4 (1972), pp. 95-153.

<sup>103</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>104</sup> C. DAZZI, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957.

<sup>105</sup> M. BARATTO, *Tre studi sul teatro*, Vicenza, Neri Pozza, 1964.

Si tratta di una lettura politica, analoga a quella fatta da Strehler, anch'egli riscopritore della *Trilogia*<sup>106</sup>. Ma forse Fo dimentica che già la *Locandiera* aveva segnato la rivincita della "servetta" (una delle maschere più popolari della commedia dell'arte), della quale *Mirandolina* è indiscutibilmente l'erede. A parte questo, va detto che Fo ha saputo riconoscere le qualità sceniche del Goldoni (ritmo, tempi, respirazione, pause: tutte cose che mostrano - secondo Fo - testi fatti per la recitazione più che per la lettura). Il Goldoni aveva doti di vero capocomico, un po' mediocre come scrittore e letterato, ma grande come potenziale regista<sup>107</sup>.

Tornando ora alla questione del teatro didascalico e alla domanda se quello di Fo sia o non sia tale, bisogna dire che le interpretazioni divergono, e di molto.

Ne fanno fede due posizioni critiche: quella espressa da Natalia Ginzburg nel 1977, sull'onda delle polemiche per la trasmissione televisiva di *Mistero Buffo*<sup>108</sup>, e quella di Claudio Meldolesi<sup>109</sup>.

La Ginzburg sosteneva che Fo non è un vero comico, ingenuo e tragico insieme, come sono i comici autentici, "immemori, sgomenti, soli" (gli manca insomma quella "divina malinconia" che mancava, secondo il De Sanctis, al Goldoni!); la scrittrice concludeva affermando che Fo appartiene piuttosto alla categoria dei "professori e dei preti", per il suo esagerato e maniacale

---

<sup>106</sup> G. STREHLER, *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1954.

<sup>107</sup> Cfr. l'intervista radiofonica rilasciata da Fo ad Antoine Vitez per "France Culture" nell'ottobre del 1978, leggibile in D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 346.

<sup>108</sup> Cfr. N. GINZBURG, *Non capisco Dario Fo*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1977, p. 3; l'articolo è ricordato anche da C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 177.

<sup>109</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 177.

“pedagogismo”. Si tratta di un'accusa che a volte gli è stata fatta anche dalla sinistra<sup>110</sup>.

Al contrario, Meldolesi ha evidenziato come il linguaggio di Fo stia sul filo d'un rasoio, in costante “disequilibrio” tra le esigenze del comico-poeta e quelle del militante-polemista, in sostanza tra un fondo, permanente, e una superficie, contingente; tale condizione, difficile e per l'appunto squilibrata, impedirebbe di rivolgersi a Fo come maestro o teorico. Ripristinare sulla sua pelle la concezione illuministica del teatro educativo - scrive Meldolesi - sarebbe quindi un'operazione forzata.

Le parole del critico sono sottili, ma non sembra che si possa negare il carattere impegnato e perciò stesso didascalico che Fo ha dato al suo lavoro.

L'argomento sarà ripreso parlando del “pubblico come linguaggio”<sup>111</sup>.

Ma è evidente che il concetto settecentesco di teatro pedagogico si è riproposto nel Novecento nelle varie forme del teatro politico di Majakovskij, Brecht, Piscator (tutti maestri e compagni ideali di Fo) o, come ha scritto Peter Brook, nell'obiettivo di un “teatro necessario” a una data società<sup>112</sup>.

### 5.3 La farsa borghese

Nell'Ottocento, alle antiche forme della tragedia e della commedia, si sostituisce il dramma borghese<sup>113</sup>. Verso la fine del secolo, gli si affiancherà

---

<sup>110</sup> Cfr. ad esempio V. SPINAZZOLA, *Il personaggio Fo, il pubblico, le polemiche*, «L'Unità», 8 maggio 1977, pp. 1 e 16.

<sup>111</sup> Cfr. cap. III della tesi, par. 7.

<sup>112</sup> Cfr. *Peter Brook o il teatro necessario*, a cura di F. QUADRI, Ed. della Biennale, Venezia, 1976.

<sup>113</sup> Sul percorso teorico e ideologico che portò alla poetica del dramma borghese si veda H. DIECKMANN, *Il realismo di Diderot*, Roma-Bari, Laterza, 1977.

il teatro naturalista<sup>114</sup>, più avanti ancora, fino ai primi del Novecento decadente, come reazione intellettuale ai due tipi precedenti, sorgerà il teatro di parola o di poesia, di cui in Italia è rappresentante D'Annunzio<sup>115</sup>.

Fo non prende molto dalla storia letteraria e teatrale ottocentesca. Con alcune eccezioni: da una parte gli umoristi francesi<sup>116</sup>, quali Labiche e Feydeau; dall'altra il genio indisciplinato di George Bernard Shaw<sup>117</sup>, un "predicatore travestito da saltimbanco" (è la sua celebre autodefinizione), con il quale è evidente un'affinità ideologica e psicologica.

Nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>118</sup> Fo dichiara di avere studiato "in forma quasi maniacale" il *vaudeville*, la commedia leggera e brillante, nutrita di situazioni impensate (equivoci, scambi di persona, battute salaci, occasioni piccanti) che si affastellano con ritmo incalzante, fino ad un inatteso scioglimento finale.

Le ragioni di questo interesse di Fo per la farsa francese sono di ordine ideologico e soprattutto tecnico-linguistico.

Labiche e Feydeau non temono di far ridere il pubblico borghese, mettendo in scena i vizi o comunque i comportamenti ridicoli del medesimo borghese che troviamo come compunto protagonista del dramma serio.

---

<sup>114</sup> Cfr. *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. TINTERRI, Bologna, Il Mulino, 1990.

<sup>115</sup> Si veda la monografia di V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di G. D'Annunzio*, Milano, Angeli, 1992.

<sup>116</sup> L'opera di E. LABICHE è pubblicata col titolo *Théâtre. Chronologie, notices et notes* par G. SIGAUX, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 2 voll. Di G. FEYDEAU si possono vedere due edizioni: *Teatro*, Milano, Adelphi, 1970, 2 voll. e, in francese, *Théâtre complet. Chronologie, notices et notes* par H. GIDEL, Paris, Garnier, 1988. Lo stesso Gidel è autore del saggio *Le théâtre de Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979.

<sup>117</sup> Di G. B. SHAW si possono vedere *Le opere*, a cura di P. OJETTI, Torino, UTET, 1966. Anche la A. Mondadori ne ha pubblicato il teatro e nello stesso anno, su licenza di quest'ultima casa editrice, usciva a Milano un'edizione speciale CDE, con una pregevole scelta antologica a cura di Ruggero Jacobbi. A livello critico, cfr. N. D'AGOSTINO, *B. Shaw*, «Belfagor», VII, 31 marzo 1952, pp. 188-204, e S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 249-258.

<sup>118</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 51.

C'è inoltre un doveroso motivo tecnico, per cui nessun teatrante potrebbe ignorare la grande precisione comica e stilistica, l'abilità della costruzione scenica di un Feydeau, che - tra l'altro - si muoveva al di fuori di ogni verosimiglianza naturalistica. Fo afferma nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>119</sup> che *Non andartene in giro tutta nuda* fu per lui "una rivelazione di scrittura".

I testi di Feydeau, insieme ai copioni della famiglia Rame<sup>120</sup> e ad una rilettura del filone dell'assurdo<sup>121</sup>, formano - secondo quanto osserva Meldolesi<sup>122</sup> - la miscela costitutiva della farsa di Fo.

La farsa si colloca, nella sua esperienza, non solo e non tanto come un esercizio, ma come un necessario laboratorio di mestiere; e dopo gli inizi, con *Il dito nell'occhio* (1953) e i *Sani da legare* (1954) - prime vere riviste satiriche del dopoguerra - dopo *Ladri, manichini e donne nude* (1957) e *Comica finale* (1958), a partire dalla prima commedia, *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), la farsa rimane sempre "dentro" la drammaturgia di

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 15.

<sup>120</sup> I Rame erano una famiglia di teatranti che girava l'alta Lombardia con un teatro viaggiante. Franca Rame conserva gelosamente l'antico repertorio della famiglia, come viene ricordato da D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 290-291. Per Fo, l'esperienza della moglie è stata preziosa: dal bagaglio della tradizione di teatro popolare itinerante egli ha tratto molti canovacci, fin dai tempi di *Comica finale* (1958).

<sup>121</sup> E' tuttora interessante il libro di R. WILLIAMS, *Modern tragedy*, London, Chatto and Windus, 1966. L'autore, studioso inglese della società di massa, sostiene che non si possono separare le esperienze tragiche del mondo moderno (le catastrofi collettive, le guerre ecc.) dalla "forma tragica". Contrariamente a molti critici accademici, Williams non ritiene chiusa la grande tradizione tragica dell'Occidente; c'è un buon numero di esempi di "tragedie moderne" nella produzione teatrale e letteraria di Otto e Novecento. Tra gli altri Williams si sofferma su Cechov, Pirandello, Ionesco, Beckett, Brecht. Fo prende dal teatro dell'assurdo gli aspetti "comici", ma è senz'altro d'accordo sulla valenza tragica o comunque seria dei medesimi. Per quanto riguarda E. IONESCO, i testi sono leggibili in *Teatro*, Torino, Einaudi, 1962; *Note e contronote*, Torino, Einaudi, 1965; *Teatro 2*, Torino, Einaudi, 1967. A livello critico è importante l'introduzione a *Note e contronote* di G. R. MORTEO, dal titolo *L'autore e i suoi problemi*. Si veda anche P. SÉNART, *Ionesco*, Paris, Ed. Universitaires, 1964: percorrendo a ritroso la strada teatrale di Ionesco, il critico incontra nel surrealismo, nel nichilismo e nell'umanesimo i termini entro i quali si muove l'autore. Sul teatro dell'assurdo nel suo insieme, cfr. M. ESSLIN, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Bouchet et Castel, 1963 (trad. it. *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975).

<sup>122</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 67.

Fo, come un linguaggio di cui questa si alimenta continuamente, per dare dinamicità a un discorso sempre più lucido e impegnato.

Il comico, il *farceur*, il fabulatore coesistono da sempre in Fo e si sintetizzano al meglio nelle commedie. Osserva inoltre Meldolesi<sup>123</sup>: “La farsa, all'interno delle commedie, rappresenta la continuità della prosa di racconto. Crea quell'intesa col pubblico che il fabulatore realizzava spontaneamente [...] Dove la farsa, come genere assonante alla fabulazione, crea un ambiente, una temperatura, allora nasce una reazione a catena degli elementi [...]”.

E' questo il caratteristico procedere del linguaggio teatrale di Fo, attraverso continui spiazzamenti: un linguaggio ove non manca l'eco della *pochade* borghese, che del resto ereditava meccanismi della tradizione dell'arte o, andando più indietro, della commedia *motoria* plautina<sup>124</sup>.

#### 5.4 La lezione di G. B. Shaw

Per quanto riguarda Shaw, Fo dichiara: “E' stato una mia passione”<sup>125</sup>.

L'autore irlandese, vissuto a cavallo di due secoli, s'impone a Fo innanzi tutto perché è uno dei grandi drammaturghi progressisti, singolare impasto di vitalismo e di socialismo anarchico, spirito libero, scettico e dissacratore, ma nel contempo fiducioso come un illuminista nella razionalità e nella bontà della natura umana, sostenitore di un teatro di idee, con un preciso programma di rigenerazione sociale; e poi perché la sua vasta opera mostra una padronanza assoluta della tecnica e del linguaggio teatrali.

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 68.

<sup>124</sup> La commedia *stataria* di Terenzio, di tipo menandro e riflessivo, non interessa Fo.

<sup>125</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 51.

Già nel 1954, quando decide di diventare "autore in proprio", Dario Fo evidenzia la sua scelta di campo, dichiarando suoi maestri Shaw, Cechov e Zavattini<sup>126</sup>.

Shaw era morto quattro anni prima e la sua conoscenza si andava diffondendo rapidamente nell'Italia postbellica. *Il dito nell'occhio* rimanda al *Cesare e Cleopatra* (1899), soprattutto per le coincidenze della scena egizia della rivista di Fo con la *pièce* dell'irlandese; l'Egitto antico viene da entrambi gli autori assunto come simbolo e caricatura della bassezza politica di ogni tempo<sup>127</sup>. Da Shaw, Fo impara la demitizzazione dei grandi della storia, ironizzati nei loro più comuni difetti e problemi, anche fisici, e trasportati in un tempo a metà tra il passato e il presente. E' quello che Fo continuerà a fare, con il Colombo "cacciaballe", con il papa Bonifacio di *Mistero Buffo* o con il *Fanfani rapito*.

La lezione di Shaw non si deve tuttavia ricercare tanto nelle varie reminiscenze testuali, quanto piuttosto nella spinta iniziale che Fo ha ricevuto da questo maestro. Shaw gli ha mostrato con grande chiarezza intellettuale la via della protesta attraverso la detronizzazione degli eroi, colti con prospettive insolite, in versioni dispettose, svelati nella loro stereotipia. Questa attualizzazione distorta, a fini demistificanti, è propria - scrive Puppa<sup>128</sup> - dei grandi maestri della drammaturgia novecentesca (Shaw, Cocteau, Giraudoux).

---

<sup>126</sup> Da un'intervista di M. FANOLI, *I professori di Brera primo pubblico di Dario Fo*, «Milano Sera», 24 agosto 1954, citata in C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 18 e 56.

<sup>127</sup> Cfr. quanto afferma C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>128</sup> Cfr. P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., pp. 31-32.

## 6. FO NEL NOVECENTO

### 6.1 *Messaggio per Fo da Majakovskij*

Entro il primo trentennio del Novecento si pone l'attività di Vladimir Majakovskij, il futurista russo convertito alla rivoluzione, della quale - prima della delusione e del suicidio - fu l'entusiastico cantore<sup>129</sup>.

Proprio all'indomani dell'Ottobre, veniva messo in scena il poema teatrale *Mistero Buffo*, dove è ripreso il mito dell'arca per narrare il "diluvio operaio".

E' ovvio chiedersi quali siano - se mai ci sono - i rapporti tra quest'opera di Majakovskij e quella di Fo e - più in generale - quanto del teatro di Majakovskij sia presente nel teatro dell'italiano. A tale proposito si può ricorrere ad una interessante antologia: Vladimir Majakovskij, *Messaggi ai posteri, selezionati e condivisi da Dario Fo*<sup>130</sup>.

Nella sezione "Il Teatro", presentando una pagina di poetica teatrale di Majakovskij, Fo dichiara che - quando scrisse il suo *Mistero Buffo* - non conosceva quello del poeta sovietico; solo in seguito - leggendolo - vi ha scoperto alcune affinità<sup>131</sup>.

Sostanzialmente Fo si ritrova nell'opera del predecessore, la quale è - come la sua - una "passione laica", con un Cristo "molto umano, tremendamente umano".

---

<sup>129</sup> Si può leggere il teatro di V. MAJAKOVSKIJ nella edizione delle *Opere* a cura di I. AMBROGIO, Roma, Editori Riuniti, 1972, 8 voll. Per l'interpretazione e l'inquadramento storico, cfr. A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

<sup>130</sup> V. MAJAKOVSKIJ, *Messaggi ai posteri, selezionati e condivisi da Dario Fo*, a cura di A. BANDETTINI, Roma, Editori Riuniti, 1994.

<sup>131</sup> F. LANZA, *Riflessioni sul premio Nobel contestato. La letteratura ridotta a propaganda*, «Osservatore Romano», 10 ottobre 1997, p. 3, ha affermato che la dipendenza di Fo da Majakovskij è "palmare", benchè il *Mistero Buffo* di quest'ultimo sia una "vera allegoria dell'umanità". Il giudizio è forse troppo punitivo nei confronti di Fo, la cui originalità creativa non sembra da contestare.

Gli Intellettuali che, ad un certo punto, fuggono dall'arca gli sembrano il giusto emblema della loro categoria, i cui compromessi e le cui pauidità ha spesso denunciato.

Secondo Fo, anche Majakovskij, ha attinto ai misteri medioevali: nella sua opera si nota uno "spirito di contrasto", si sente che "necessita" di un pubblico pronto a dibattere.

Fo rileva, tuttavia, anche qualche differenza. Riconosce nel *Mistero* di Majakovskij una componente astratta e cerebrale, che ritiene assente dal proprio lavoro.

In effetti, l'opera dell'italiano affonda le sue radici nei racconti popolari del mondo dei fabulatori ovvero in una concreta tradizione collettiva.

Furono comunque ingiuste - precisa Fo - le stroncature che colpirono Majakovskij, accusato dal PCUS di aver fatto un'opera non proletaria.

Il poeta russo si difese con una motivazione che Fo ricorda e sottoscrive appieno: il teatro non può e non deve solo "rispecchiare" la vita, bensì "irrompere" in essa; il teatro è "un'arena", dove le coscienze non sono intrattenute, ma stimolate e risvegliate.

Majakovskij è quindi diventato, benché in tempi relativamente recenti, un altro punto di riferimento di Fo.

La maggior parte delle opere del russo - egli afferma - "ha un'intonazione discorsiva, proprio come le mie".

Aggiunge che è sbagliato non rappresentare più il teatro di Majakovskij e si dice convinto che riscuoterebbe successo, se fosse recitato "senza birignao e senza trombonismi".

Avrebbe bisogno invece di una recitazione "sommessa", per non infastidire. Fo richiama, in particolare, l'attenzione sul grottesco e il clownesco del poeta russo: "Bisognerebbe saperlo fare nel modo giusto" - avverte - "non sciatto, non cupo, ma semplice e festoso"<sup>132</sup>.

L'osservazione più importante che Fo dedica al suo Majakovskij è tuttavia la seguente: nel russo ci sarebbe già "molto Brecht"; questi avrebbe preso dal russo lo spirito antiaccademico, antimistico, e l'idea di un teatro epico e "declamatorio".

Si configura così un triangolo Majakovskij-Brecht-Fo, in cui quest'ultimo, quale unico vertice ancora attivo, può comunicare con gli altri due e attingere da loro vecchie conferme o nuovi elementi per il proprio vivente linguaggio.

Un ultimo tema di confronto tra Majakovskij e Fo potrebbe essere il seguente. Il poeta russo ratificò con il suicidio la drammaticità del conflitto tra la durata rivoluzionaria della poesia e l'inevitabile decomposizione delle rivoluzioni storiche.

Ci si potrebbe chiedere se esista in Fo questo stesso dissidio. Non sembra che l'idea della rivoluzione sia per lui tramontata o in qualche modo decomposta. Essa, anzi, continua ad alimentare la sua produzione. Il suo successo e la sua notevole influenza sul teatro contemporaneo sono anche dovuti alla ingenua e semplificante "allegria" della sua "furia ideologica"<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Ci si può attendere ragionevolmente che Fo predisponga una regia di questo autore, suo ritrovato compagno di strada, col quale ha verificato una tale comunione. Per il momento, è da ricordare che lo ha messo in scena quale personaggio (insieme a Gramsci) ne *L'operaio* del 1969, lo spettacolo sulla democrazia interna al PCI, che segnò l'inizio della rottura con la sinistra ufficiale.

<sup>133</sup> Lo riconosce I. A. CHIUSANO, autore della voce "Dario Fo" in *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, diretto da F. L. GALATI, Roma, Edizioni Paoline, 1980, 3 volumi, cfr. vol. I, pp. 1042-1043.

## 6.2 Brecht e Fo

Molto complesso e oggetto di svariate analisi critiche è il rapporto tra Brecht e Fo. Nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>134</sup> Fo ricorda di avere visto allestire opere di Brecht<sup>135</sup> in decine di teatri e di averlo studiato con molta attenzione. Il drammaturgo tedesco è diventato senza dubbio un "patrimonio" di molti teatranti e, tra questi, dello stesso Fo; ma le indicazioni tecniche date da Brecht circa il recitare epico non convincono del tutto l'autore-attore italiano.

Fo ha più volte espresso i suoi dubbi sulla "epicizzazione" brechtiana o - se vogliamo - sulla via brechtiana al teatro epico. Ad esempio, in una intervista<sup>136</sup> del 1974, Fo spiegava senza timori reverenziali la sua estraneità allo scrittore tedesco: "Quando si parla di teatro epico si pensa sempre a Brecht. Che spiega bene la sua teoria, ma non è molto facile da capire. Dice che bisogna recitare in terza persona, uscire da se stessi, dall'egoismo e dall'individualismo, essere una specie di buttafuori, uno che sta all'esterno e presenta i personaggi in una coralità. Bisogna che l'attore distrugga il personaggio e poi lo rimetta insieme per mostrarlo agli spettatori. E' un po' difficile da capire, soprattutto per gli attori: essere dentro senza esserci dentro, essere uno specchio...il povero attore diventa pazzo o cambia mestiere".

---

<sup>134</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 98 e segg.

<sup>135</sup> Il teatro di Brecht è stato pubblicato da Einaudi in varie edizioni. Una raccolta complessiva è B. BRECHT, *Teatro*, a cura di E. CASTELLANI, con un saggio introduttivo di H. MAYER, Torino, Einaudi, 1965, 2 voll. Si veda poi il capitolo *B. Brecht e il teatro epico* nel manuale di I. A. CHIUSANO, *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 194-242.

<sup>136</sup> L'intervista è ricordata da C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 136, nota 4.

Fo non crede che la tecnica proposta da Brecht sia convincente e perseguibile, e ne spiega il motivo: non ci sarebbe in Brecht alcun legame con l'epica popolare.

Forse Brecht non è responsabile - dice Fo - di questo mancato collegamento, dovuto all'opera scientificamente distruttiva della cultura popolare attuata dalla borghesia tedesca: tra le poche cose che si sono salvate resterebbero alcune canzoni, alcune forme di cabaret, che Brecht adopera nei suoi spettacoli<sup>137</sup>.

Fo si considera comunque di tutt'altre origini. Ha la fortuna - come ritiene - di appoggiarsi ad una concreta e ricca tradizione di cultura popolare, quella della fabulazione; per questo il recitare in terza persona, l'atteggiamento didattico, epico e straniato gli risultano "naturali", non certamente frutto di astratte acrobazie, proprie di un borghese progressista<sup>138</sup>.

C'è evidentemente nel brechtismo una sottile vena intellettualistica, un linguaggio "aristocratico" che rende Fo molto guardingo.

In linea di principio, Fo è dalla stessa parte di Brecht. L'attore deve rappresentare, non recitare. Deve cioè "andare continuamente in *a parte*, parlare sempre col pubblico; e per fare questo, scomporsi, uscire dal personaggio, mediarlo, indicarlo, rappresentarlo"<sup>139</sup>.

E' necessario però che questa funzione non resti o non diventi mai puro estetismo. L'abolizione della quarta parete, in un teatro politico contemporaneo, deve essere perseguita - secondo Fo - attraverso un profondo innesto del teatro medesimo sulle radici popolari.

---

<sup>137</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., pp. 98-99.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 100-101.

<sup>139</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 81 e segg.

“Se io cerco di creare la visione di una comunità, di un coro, se cerco una comunione, evidentemente non mi preoccupo tanto di parlare di me stesso o per me stesso, ma dei problemi che sono collettivi. E se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio saranno automaticamente diversi. Sarò obbligato ad essere epico. Ecco perché tutto il teatro popolare è sempre epico. Perché alla sua base c'è un fatto ideologico ben chiaro: c'è l'ideologia della comunità, la comunione degli interessi”<sup>140</sup>.

La vera epicità è dunque per Fo quella del giullare, che si presentava solo sul palcoscenico del Medioevo e costruiva da solo i suoi personaggi. In tal modo, soltanto l'attore determina, con la propria presenza ripetitiva, il momento epico della rappresentazione. Individualità e coralità si armonizzano nella sua persona, grazie al suo carisma. L'epicizzazione brechtiana è soggetta invece al pericolo estetizzante, che spesso si è tradotto in realtà - osserva Fo - a causa di regie “borghesi”, intellettualistiche, scorrette. Fo critica Strehler, che ha prodotto forme “cantilenate e meccaniche insopportabili” dei testi di Brecht<sup>141</sup>. Critica quei registi che, per eliminare la quarta parete, eliminano il sipario, elemento teatrale importantissimo di richiamo alla partecipazione<sup>142</sup>. Critica in genere tutti coloro che fanno Brecht - o qualsiasi altra cosa - in modo forzatamente ed eccessivamente razionale, travisando la poetica del drammaturgo tedesco o applicando in modo banale le direttive di Diderot. E' un errore per Fo pensare che il teatro epico sia tutto razionalità e non tocchi i sentimenti. Le passioni, il fatto umano, sono fondamentali in tutto il teatro popolare; il coinvolgimento emotivo non deve mancare, salvo poi

---

<sup>140</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 81.

<sup>141</sup> Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 100.

<sup>142</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 80.

essere recuperato dentro il successivo momento critico e analitico<sup>143</sup>. Ma nel teatro brechtiano è insito l'equivoco.

Esiste allora una contrapposizione Fo-Brecht?

Secondo Puppa, recensore di *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?*<sup>144</sup>, questa contrapposizione si è verificata. Nella commedia suddetta, ad esempio, il Fo della *Comune* avrebbe risuscitato l'aristotelismo, con conseguente confinamento del pubblico in un ruolo inerte. Così facendo, Fo avrebbe finito col tradire lo spirito brechtiano e l'epicità.

Binni ritiene pretestuosa questa interpretazione e si chiede se a Puppa interessi davvero un teatro per il popolo. Attisani, in una recensione polemica del libro di Binni, ha controribattuto, sostenendo che Fo pratica un'idea di teatro molto personale, con un linguaggio "non socializzabile", che lo destinerebbe all'isolamento<sup>145</sup>.

Ma a questo punto sarà opportuno vedere dove e come si trovino tracce brechtiane nel teatro di Fo.

Nel giugno 1954, quando fu rappresentato *Sani da legare*, si parlò di "stile brechtiano" di recitazione<sup>146</sup>. Lo spettacolo non era una commedia, ma una serie di *sketch*, come in un varietà di avanspettacolo o di cabaret: simile al precedente *Dito nell'occhio*, ma più audace nella satira e più unitario e rigoroso nella forma.

---

<sup>143</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>144</sup> Cfr. P. PUPPA, *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?*, «L'erba voglio», Milano, aprile 1972. Il testo integrale dell'articolo di Puppa e la risposta di Fo sono pubblicati in L. BINNI, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, pp. 25-49. Si veda anche L. BINNI, *Dario Fo*, op. cit., p. 56.

<sup>145</sup> Cfr. A. ATTISANI, *Attento te...se parli di Fo*, «Scena», 1, gennaio-febbraio 1976. L'articolo è citato e discusso da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 148-150.

<sup>146</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 45-49.

Attraverso la deformazione comica, veniva demistificata l'interpretazione ufficiale di eventi passati e contemporanei.

Nel 1960 Fo rappresenta la commedia *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, ambientata nel mondo della malavita del primo dopoguerra: è evidente la suggestione esercitata dall'*Opera da tre soldi*<sup>147</sup>, messa in scena da Strehler al Piccolo poco prima. Il bordello di Mackie Messer diventa il casamento di periferia del bandito Giovanni<sup>148</sup>.

Nel 1963, quando torna al teatro dopo la delusione televisiva di *Canzonissima*, consapevolmente si rifà ai modelli brechtiani, ed ecco *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe. Come Galileo*<sup>149</sup> e *Giulio Cesare*<sup>150</sup>; anche Colombo viene demitizzato: la satira (presente fin dal titolo, con quel "cacciaballe" assai espressivo) toglie ogni minimo orpello alla storia consacrata e ai suoi eroi. Tuttavia, come bene osserva Meldolesi<sup>151</sup>, dopo *Isabella* Fo abbandona l'idea di fare spettacoli brechtiani in senso stretto, poiché si rende conto che il suo mondo poetico ed il suo linguaggio non sono assimilabili a quelli di Brecht. Trova allora una sua via originale al didattico e all'epico (in Fo convivono questi due momenti, che invece in Brecht sono successivi o risolti il primo nel secondo): *Mistero Buffo* nasce e si sviluppa come una libera interpretazione dello straniamento, ritrovato nella cultura popolare e nel monologo.

Nel 1970, con *Morte accidentale di un anarchico*, si realizza, per la prima volta fino in fondo, la versione del teatro didattico secondo Fo.

---

<sup>147</sup> *L'Opera da tre soldi* è del 1928.

<sup>148</sup> Lo osserva C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 72.

<sup>149</sup> La prima versione, danese, è del 1938-39; la seconda, americana, è del 1945-46; la terza, berlinese, è del 1953-55.

<sup>150</sup> Romanzo incompiuto del 1949.

<sup>151</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 72.

Ancora una volta è il linguaggio del riso che sorregge il dramma. La chiave dell'*Anarchico* è quella della farsa, ma caricata di espliciti riferimenti satirici e politici. Fo non vuole un teatro-documento, un freddo didascalismo. Ci vuole una *macchina del ridere*, che paradossalmente impedisca la catarsi del pubblico, quindi la sua liberazione. Guai se il pubblico si commuove. "Solo nella risata - spiega Fo - ti rimane dentro il sentimento della rabbia, nella risata non riesci a scaricarti"<sup>152</sup>.

Questa poetica della risata, nonché l'intensità della medesima, fanno forse la differenza tra Brecht e Fo. La risata è certo una componente del linguaggio brechtiano, il quale però non si fonda totalmente sul riso quale gesto sociale, non si abbandona fiducioso alla lingua bachtiniana della liberazione, come in Fo.

### 6.3 Spunti residui

Con Brecht si può dire concluso questo percorso.

Fo non accetta di considerare suo modello il teatro pirandelliano, per quanto ne siano rinvenibili in lui alcune tracce, ad esempio nell'uso della follia e del folle o nelle invenzioni atte a rompere la quarta parete. In una commedia quale *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, accanto al brechtismo, c'è anche un rimando a Pirandello<sup>153</sup>. Ma il pirandellismo era adatto piuttosto ad influenzare uno spirito "patetico" quale Eduardo<sup>154</sup>, che ha reinterpretato e

---

<sup>152</sup> C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 126.

<sup>153</sup> Entro la vasta bibliografia su Pirandello si può vedere C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985. Per i testi va ricordato che tutto il teatro pirandelliano è stato ripubblicato dalla Mondadori nella collana dei Meridiani: *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, Milano, A. Mondadori, 1986-1989, 2 voll.

<sup>154</sup> Si può leggere A. BARSOTTI, *Introduzione a Eduardo*, Roma-Bari, Laterza, 1992. Le opere sono uscite presso Einaudi in due volumi: *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959, e *Cantata dei*

rivissuto il mondo pirandelliano in chiave napoletana. Forse Pirandello ed Eduardo sono accomunati da qualche segreta sensibilità meridionale, che invece non tocca il giullare padano.

I rapporti tra Fo e De Filippo furono sempre cordiali, ma la loro affinità riguarda il modo di concepire la professione teatrale, come arte libera e antiistituzionale, non il terreno ideologico e tanto meno le tecniche e la poetica<sup>155</sup>. Fo stesso ha dichiarato varie volte che il suo teatro è diversissimo nella forma da quello di Eduardo. Nel contempo ha osservato che anche Eduardo, come lui stesso, è attento alla situazione e alla sintesi, e segue il metodo della riscrittura continua.

Secondo Fo inoltre, Eduardo ha preso di mira il potere colpendone innanzitutto lo strumento più subdolo, il linguaggio. Per questo si è costruito "una *koinè* del sud, così come io ne ho fatta una del nord": per opporsi - parlando - all'Italia di regime<sup>156</sup>.

Un altro campo di indagine potrebbe essere quello dei rapporti tra Fo e il teatro<sup>157</sup> o la letteratura d'America<sup>158</sup>; o infine tra Fo e l'avanguardia e tutto il variegato mondo della sperimentazione<sup>159</sup>.

Il discorso sarebbe assai complesso, tale da richiedere ulteriori indagini.

---

*giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1951-66, 3 volumi. Testimonianza viva del lavoro di Eduardo sono le sue *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>155</sup> Per questa affinità cfr. ad es. le parole di P. GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977, p. 173 (cap. III, *Perché il teatro a gestione pubblica*).

<sup>156</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 323 e segg. (cap. VIII, *Eduardo e Totò*).

<sup>157</sup> Per il teatro americano si possono vedere: R. BIANCHI, *Off Off and Away. Percorsi processi spazi del nuovo teatro americano*, Torino, Studio Forma, 1981 e A. SAINER, *The Radical Theatre Notebook*, New York, Avon Books, 1975.

<sup>158</sup> Fo, cultore della letteratura americana progressista, aveva probabilmente letto il romanzo di KEN KESEY, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, uscito nel 1962 negli USA; in *Settimo: ruba un po' meno* (1964) il Commissario, il Giudice e i pentiti di una tangentopoli *ante eventum* (rare figure, in Fo, di possibili "salvatori") vengono chiusi in manicomio e resi innocui con una sorta di lobotomia da un'Eccellenza che non intende rischiare. Il linguaggio tragicomico e paradossale che narra la loro sconfitta presenta qualche eco deformata del romanzo di Kesey.

<sup>159</sup> Cfr. F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll. e Id. *Il teatro degli anni '70. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.

Fo, ad esempio, è assai scettico sulle avanguardie, per le quali condivide il giudizio di Poli: lo sforzo per affermare un teatro alternativo si è svolto al livello della pura elaborazione estetica, "fino ai più rischiosi limiti di tenuta"<sup>160</sup>.

In ogni caso, non è tanto Fo ad avere debiti nei confronti delle avanguardie quanto il contrario<sup>161</sup>. Il gesto istrionico e clownesco, le acrobazie fisiche presenti nei primi spettacoli di Fo significavano una valorizzazione della corporeità che nessuno in quel momento perseguiva.

E, a parte il gesto, anche un intenso poeta della religiosità quale Testori si è richiamato a Fo. E' sufficiente leggere l'incipit dell'*Ambleto* (1972), per cogliere la straordinaria lezione letteraria e linguistica di *Mistero Buffo*:

"Inzipit Ambleti tragedia. Inzipit qui, a Elzinore.

Inzipit a Elzinore on in àltero paese [...]"<sup>162</sup>.

Il fatto che molti comincino ad avere debiti nei suoi confronti non ha fermato Fo dalle sue ricerche, dalla sua attitudine a "chiedere" ad altri sempre nuovi spunti. In tal senso si pone l'attività della coppia Fo-Rame dopo il 1973, con una serie di interventi quasi a soggetto, ad imitazione del Teatro Campesino, il gruppo che girava la California ed il Messico per rappresentare ai contadini la loro condizione<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> Cfr. G. POLI, *Contenuti e tecniche del teatro contemporaneo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1974, p. 106.

<sup>161</sup> "Noi siamo stati tra i primi - non per darci la medaglietta, ma è così - a usare la gestualità nel teatro: non staccata, non il mimo da una parte e l'attore dall'altra, ma parola e gesto insieme", cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 47.

<sup>162</sup> G. TESTORI, *Ambleto*, Milano, Rizzoli, 1972. Su Testori, esponente della linea lombarda, cfr. C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Id Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 397-426 o il più recente G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

## 7. GLI ANTICHI DI SEMPRE

Chiuso dunque il percorso, resta un'appendice. Che cosa prende Fo dal teatro antico? Nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>164</sup> egli ricorda Aristofane<sup>165</sup> e Plauto<sup>166</sup> tra gli autori classici più graditi e studiati. In effetti non è difficile ritrovare situazioni plautine o addirittura dell'atellana<sup>167</sup> nella lunga linea che conduce alla commedia dell'arte e da questa alle farse moderne e contemporanee.

Per quanto riguarda Aristofane, Fo gli dedica particolare attenzione nel *Manuale minimo dell'attore*<sup>168</sup>.

Nonostante le differenze ideologiche (l'ateniese, come risaputo, era un conservatore), Fo riprende da lui qualcosa del suo linguaggio (la chiave dell'osceno, il gusto delle figure retoriche più audaci, presumibilmente anche gestuali, le fughe nel fantastico) e in particolare due aspetti di poetica teatrale, tra loro collegati: prima di tutto, l'obiettivo di un "teatro della polis", ovvero un teatro civile, di dibattito sull'attualità collettiva, perseguita attraverso il comico, il satirico, il parodico e con il diretto coinvolgimento della sfera religiosa, della mitologia sacra, abbassata a occasione e strumento di riso, sovrastruttura da demolire a colpi di caricatura.

---

<sup>163</sup> C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 149.

<sup>164</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 51.

<sup>165</sup> Cfr. A. LESKY, *Storia della letteratura greca*, Milano, Il Saggiatore, 1960<sup>1</sup>, vol. II, pp. 542-584, (*La commedia politica*).

<sup>166</sup> Si veda M. BARCHIESI, *Plauto e il metateatro antico*, in AA. VV., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 147-174. Si tratta di un saggio sulla poetica e sulla drammaturgia plautine. Utile per fare collegamenti con la poetica di Fo è lo studio di R. TESSARI, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul "comico"*, Pisa, ETS, 1983. Per i testi si può ricorrere a PLAUTO, *Tutte le commedie*, a cura di E. PARATORE, Roma, Newton Compton, 1976.

<sup>167</sup> Cfr. P. FRASSINETTI, *Atellanae fabulae*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967. Tutta l'evoluzione del teatro latino è stata ricostruita da E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milano, Vallardi, 1957.

<sup>168</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 35-41.

In secondo luogo, l'obiettivo del dialogo con il pubblico, nella frantumazione della quarta parete (quella lasciata in piedi dai tragici), mediante pungenti sollecitazioni e provocazioni. Ciò avveniva - osserva Fo - nel momento della *parabasis*, una sorta di intermezzo durante il quale il coro avanzava nel proscenio e si rivolgeva agli spettatori:

"Ma cosa avete nella testa? Possibile che un gioco di parole o una allusione allegorica non vi riesca di capirla? Perdio, le più belle battute satiriche vi sono scivolte sul cervello come il lardo sul burro. Fate finta, almeno, di intuire [...] Ma cosa ci vieni a fare?...Ah, ecco, perché...fa fino. *Vado a teatro, quindi sono intelligente. Ma chi te l'ha detto?!*"<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Imitazione di una parabasi aristofanesca, sul tipo di quella degli *Uccelli*, in D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 40-41.

## CAPITOLO III

### *La Babele del linguaggio*

“Opera naturale è ch’uom favella:  
ma così o così, natura lascia  
poi fare a voi secondo che v’abbella”

(Dante, *Paradiso*, XXVI, 130-132)

“- When I use a word [...] it means just what I choose it to mean, neither more nor less -

- The question is-said Alice-whether you can make words mean so many different things -

- The question is-said Humpty Dumpty-which is to be *master* [...] -

- That’s a great deal to make one word mean- Alice said in a thoughtful tone.

- When I make a word do a lot of work like that-said Humpty Dumpty-I always pay it extra”

(L. Carrol, *Alice through the looking glass*)

#### 1. LINGUA E LINGUAGGI

Il teatro è una situazione comunicativa complessa, nel cui ambito si possono identificare molti sistemi di significazione.

Per ognuno di questi interviene un codice, che ne rende possibile un’analisi di tipo sintattico.

Sono altrettanti sistemi<sup>1</sup>:

La parola

Il tono

La mimica

Il gesto

Il movimento

Il trucco

L'acconciatura

Il costume

Gli accessori

La scenografia

Le luci

La musica

Gli effetti sonori

Semplificando il discorso, si può dire che questo insieme (una sorta di sintesi delle arti) costituisce la lingua teatrale, composta di vari livelli o *linguaggi-membri*.

Isolare un linguaggio dal *corpo* della lingua - ovvero dalla totalità organica in cui soltanto esso esiste e significa, contribuendo alla comunicazione complessiva - è un'operazione quanto mai arbitraria, che si può giustificare solo con l'esigenza di condurre analisi specifiche.

---

<sup>1</sup> La classificazione riportata (non del tutto esente da critiche) si deve a T. KOZWAN, *Le signe au théâtre - Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, «Diogène», 61 (1968), p. 69. Il denominatore comune di questi tredici sistemi consisterebbe nella "artificializzazione" e quindi nella intenzionalità dei segni, quale presupposto della decodifica indotta nel pubblico. La teoria di Kozwan è presentata e discussa, insieme con molte altre, nel testo di K. ELAM, *The semiotics of théâtre and drama*, London, Methuen, 1980 (trad. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988).

Questa compattezza linguistica è propria di ogni espressione teatrale, ma caratterizza in modo particolare teatri come quello di Dario Fo, in cui drammaturgo, regista e attore (e poi anche scenografo, tecnico, ecc.) sono la stessa persona<sup>2</sup>.

Ed è proprio questo sigillo di coerenza ideologica e poetica, costantemente impressogli dall'autore, che riesce ad organizzare e a dare forma ad un teatro altrimenti simile ad una fantasiosa Babele di anarchici segni.

Ciò premesso, dobbiamo ora separare e prendere in considerazione distintamente quelli che sono i principali livelli della lingua teatrale di Fo:

1. Il testo drammatico
2. Il linguaggio mimico
3. Il *grammelot*
4. Lo spazio scenico
5. Il tempo scenico
6. Il rapporto col pubblico

I paragrafi successivi saranno dedicati all'analisi e all'approfondimento di ciascuno dei livelli linguistici sopra individuati.

---

<sup>2</sup> Osserva P. RAFFA, *Semiologia delle arti visive*, Bologna, Pàtron Editore, 1976, p. 130, che la scrittura scenica, "scaturisce da un atto inventivo irriducibilmente eterogeneo rispetto al testo d'origine". Ma tale anomalia è, almeno in parte, risolta quando il drammaturgo (autore del testo letterario), il regista (autore del testo scenico) e l'attore (*medium* sensorio fondamentale) coincidono. Fo resta avversario dichiarato della "dittatura letteraria" a teatro; eppure, partendo dalla sua triplicità, è diventato anche - soprattutto nei grandi monologhi - uno specialista della parola (sia pure di quella teatrale, destinata a funzionare appieno come parola-azione).

## 2. IL TESTO DRAMMATICO

*“Vorrei cantar d’amore  
e raccogliere gelsomini,  
ma non è tempo.  
È tempo di raccattar parole,  
come pietre contro chi ci schiaccia,  
poi tornerà il tempo dell’amore”.*

(Dario Fo, *Ci ragiono e canto*)

### 2.1 “Peccato che sia bello anche alla lettura”

La citazione posta come epigrafe lascia intravedere un desiderio d’amore, di bellezza, di poesia, impedito o alquanto limitato dalla contingente necessità dell’impegno e della lotta politica.

Potrebbe essere questa la giusta chiave per interpretare la storia di Fo come drammaturgo. Un’ipotesi avvalorata dal ricordo di una dichiarazione di Ruggero Jacobbi<sup>3</sup>:

“Io credo che il teatro sia l’ultima trincea della *civiltà della parola* contro il minaccioso avanzare di una abietta e schiavistica civiltà delle immagini.

Si può dunque capire come io mi senta a disagio dinanzi al teatro tutto visivo che va per la maggiore ai nostri giorni; ma non tanto da non vedervi una certa igiene, un’utilità storica. Esso ci libererà da tutte le parole morte, soltanto informative, di cui effettivamente il teatro era pieno, e restituirà il campo alla poesia.

---

<sup>3</sup> Poeta, drammaturgo, saggista, regista. Nato a Venezia nel 1920, si formò nell’area dell’Ermetismo. Dopo una lunga permanenza in Brasile, nel 1960 ottenne la cattedra di letteratura brasiliana a Roma. Tra i suoi drammi: *Edipo senza sfinge* del 1972. E’ morto nel 1981.

Piuttosto mi preoccupano gli aspetti estetizzanti, di cui questo tipo di spettacolo spesso si riveste. Io invece non ho mai perduto di vista la componente politica del teatro e della mia stessa dedizione al teatro. Anche se, col tempo, ho imparato a non fare la mosca cocchiera"<sup>4</sup>.

Queste parole possono essere applicate anche al lavoro di Fo e rappresentare oggi il punto d'arrivo della sua evoluzione linguistico-letteraria.

In vari passi del *Manuale minimo dell'attore*, Fo ironizza e condanna l'idolatria del testo drammatico inteso come testo letterario, spingendosi a negare ogni rapporto fra letteratura e teatro. Riconosce a Benedetto Croce il merito di avere sfatato i luoghi comuni del Romanticismo, evidenziando l'alta professionalità dei comici; ma gli contesta "l'idea fissa", quasi dogma, secondo cui non c'è arte se non c'è testo letterario<sup>5</sup>.

Per Fo il teatro "non c'entra con la letteratura", non è da intendersi come letteratura recitata o sceneggiata: altrimenti potrebbe anche essere semplicemente letto. Invece il teatro non può e non deve essere letto.

A tale proposito Fo ricorda una battuta di Brecht relativa a Shakespeare: "Peccato che sia bello anche alla lettura"<sup>6</sup>.

Tuttavia è altrettanto impossibile negare l'importanza della scrittura drammaturgica nell'opera di Fo, riconosciuta e consacrata dal Nobel.

---

<sup>4</sup> Cfr. AA. VV. *Incontri nel tempo - Antologia italiana*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 71-72. Jacobbi si era occupato anche di Dario Fo, in *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

<sup>5</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 13. Il riferimento è a B. CROCE, *Intorno alla Commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1952, pp. 503-514.

<sup>6</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 283.

## 2.2 Testo drammatico e testo spettacolare

Il problema del rapporto fra teatro e letteratura, drammaturgia e spettacolo è stato recentemente affrontato dalla linguistica e dalla semiotica.

De Marinis<sup>7</sup> insiste con forza sulla differenza - e sulla opposizione - tra testo drammatico (TD) e testo spettacolare (TS).

Il primo è incluso nel secondo, che costituisce il vero oggetto artistico e l'argomento d'indagine del semiologo. In compenso, il TD può vantarsi di essere l'unica componente non effimera, bensì persistente, dello spettacolo.

Il testo scritto contiene inoltre in sé la messa in scena virtuale, o se vogliamo "ideale", immancabilmente diversa dalle messe in scena reali. Di queste ultime il TD è vivaio inesauribile, pur restando esso "fermo".

De Marinis aggiunge un'osservazione che ben si adatta a interpretare la scrittura di Fo: il TD non sempre viene prima del testo spettacolare; spesso si configura come metatesto, a posteriori, si lascia cioè coinvolgere (o ricoinvolgere) dallo spettacolo e cerca di descrivere verbalmente una particolare messa in scena ovvero di riprogettarne la successiva<sup>8</sup>.

Esempi di testi a posteriori (detti anche da De Marinis "testi residui") sono gli scenari delle commedie dell'arte<sup>9</sup>; ma anche i testi di Fo possono essere così definiti, soprattutto i primi, come quello de *Gli arcangeli non giocano a flipper*,

---

<sup>7</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro - L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982. Si vedano in particolare i capitoli 1 e 2 (pp. 24-59 e pp. 60-98). I TS possono essere in realtà molti e di questo Fo è una prova vivente: basti pensare alle varie edizioni di *Mistero Buffo*, autentica "opera aperta".

<sup>8</sup> Secondo Fo, tutti i testi di Molière e di Shakespeare sarebbero a posteriori. Papetti lo ha dimostrato per quanto riguarda *La Tempesta*. Cfr. V. PAPETTI, *Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione*, in G. MELCHIORI, *Le forme del teatro*, Roma, Ed. Storia e letteratura, 1979-1981, pp. 173-232.

<sup>9</sup> Se ne parla nel saggio di F. MAROTTI, *Il teatro delle favole rappresentative: un progetto utopico*, «Biblioteca Teatrale», 15-16 (1976), pp. 191-215. L'autore osserva che non vi è scenario il quale non dimostri qualche "ambizione letteraria", magari inconscia.

anche se è difficile stabilire linee evolutive, in quanto testi fissati possono venire ripresi e tornare provvisori e si dà il caso di un testo recente - la *Storia della tigre e altre storie* - che è stato trascritto per la prima volta solo dopo tre anni di recitazione<sup>10</sup>.

Ma, in conclusione, TD e TS sono e restano due modelli unitari e irreversibili, poiché la messa in scena non è attingibile attraverso la sola analisi del TD, anche se questo è a posteriori.

La descrizione di De Marinis potrebbe non trovare il pieno consenso di Fo, il quale - come è noto - nega qualsiasi statuto al testo scritto. Con una sorta di fanciullesca testardaggine, coerente ed ingenua insieme, egli scrive, corregge e riscrive il compito, ma dichiara che esso non ha importanza.

### 2.3 Il metodo di scrittura in Fo

Fo preferisce essere considerato non uno scrittore né un drammaturgo, bensì un "costruttore di testi per il teatro", definizione che meglio si adatterebbe al suo modo di lavorare<sup>11</sup>.

Si tratta in effetti di un lavoro sul campo, di una poetica empirica: un linguaggio dell'esperire.

Fo ricerca, coglie, costruisce e ricostruisce. Non è un autore "puro", di quelli in proverbiale contrapposizione con i registi e gli attori. Il suo concetto di testo non si identifica con lo scritto; anzi, il termine "scrittura" assume in lui

---

<sup>10</sup> Cfr. M. PIZZA, *Una chiacchierata con Dario*, Napoli, 29 gennaio 1989; il pezzo della registrazione è leggibile in M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 67.

<sup>11</sup> La definizione è di Franca Rame in D. FO, *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, p. XIII. Essa è ricordata da E. ARTESE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, op. cit., pp. 27-28 e viene citata anche da M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 65.

un'accezione semantica più ampia, lontana dal tradizionale esercizio letterario, acquista un valore *creativo-progettuale*, comprendendo in sé tutto l'allestimento scenico, sino a farsi talvolta essa medesima oggetto di scena<sup>12</sup>. E' uno scrivere architettonico, che procede pensando le scene, gli spazi ed i tempi<sup>13</sup>.

Afferma ancora la Rame<sup>14</sup>: "Con la scrittura, parte in Dario l'esigenza di pensare e fabbricare una scena [...]". Poi aggiunge interessanti particolari sul metodo che il marito segue nello scrivere: "[Dario] scrive a *struttura aperta*, cioè non fa una scaletta completa del testo.

Inventa un dialogo su una situazione paradossale o reale e va avanti, come per una logica geometrica naturale, finché i conflitti si sciolgono in una *gag* dopo l'altra, di pari passo con il discorso politico".

E commenta: "Il metodo e la rapidità di Dario nello scrivere mi ha sempre impressionata".

Fo nega invece di possedere un metodo di scrittura.

Egli ha dichiarato: "Comincio a mettere giù uno schema di storia, poi lo sfrondo, cambio, mi accorgo magari che mi trovo davanti all'impossibilità di uscire da una certa pista, allora spacco tutto, ritorno daccapo, poi faccio quello che in gergo si chiama scrittura a rovescio, cioè parto da quello che è il finale, dopo aver condotto una specie di tessitura (il canovaccio famoso).

Poi ancora ribalto tutto, torno indietro, immettendo una chiave che magari è opposta all'originale. *Non ho un metodo di scrittura*"<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> In *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, i testi e i disegni prodotti durante la fase della "scrittura" appaiono in scena su un leggio, rilegati in volume. Ma questa è anche una spia del valore che il testo letterario viene assumendo in Fo.

<sup>13</sup> Cfr. in proposito i parr. 5-6.

<sup>14</sup> Cfr. D. FO, *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit. vol. III, p. XIII.

<sup>15</sup> Cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 65. In realtà, nel medesimo libro, a p. 175, l'autrice fissa in uno schema ben

Fo segue piuttosto il metodo creativo tipico dei comici, cioè quello del ribaltone<sup>16</sup>.

In ogni modo, questa scrittura (strettamente legata alla regia, al lavoro dell'attore, al riscontro del pubblico, all'evoluzione dei fatti storici, a volte alle "occasioni") si propone come impegno faticoso e svela contorni di grande severità. Si impadronisce dell'autore, che diventa strumento al servizio di questa parola tirannica e capricciosa. E' una lotta di potere tra scrittore e scrittura, per dominare e non essere dominati.

Ogni autore tende a fissare le proprie parole, ma sa nel contempo che queste sono dinamiche, fluttuanti, sfuggenti all'immobilità a cui idealmente connettiamo la perfezione e a cui, forse, i letterati hanno guardato come all'utopia dell'arte.

Anche Dario Fo tende a fissare, essendo questo un istinto implicito in ogni scrittura, intesa pure in senso più ampio. Ma come ogni uomo di teatro, egli è consapevole che la fissazione dell'opera drammatica obbedisce ad esigenze diverse, ha tempi più lunghi. La scrittura d'attore non è "provvisoria", ma resta libera, si riserva sempre un certo margine di manovra.

I testi di Fo non sono tuttavia sconclusionati canovacci, scritture-colabrodo.

Il suo teatro non è fatto "a braccio".

---

saldo e razionale il metodo di scrittura seguito da Fo; il procedimento consta di due fasi, ciascuna delle quali formata da tre momenti:

**1- Leggere la situazione:**

Individuare le chiavi della situazione

Una chiave di racconto: una trovata

Attenzione alla sintesi

**2- Sceneggiare la situazione:**

La parola

Il gesto

La lingua teatrale.

<sup>16</sup> Questo metodo coincide con la logica stessa del riso, che è appunto ribaltamento e rovesciamento. Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 251 e segg. La *fabula* che risulta da un simile procedere sarà piena di sorprese e imprevisti.

La commedia dell'arte, alla quale si ispira, "è una forma [...] che si basa su una combinazione di *dialogo e azione, monologo detto e gesto eseguito*, non sulla sola pantomima [...] con le sole capriole, danzette, sberleffi e mossette, le maschere non tengono in piedi un accidente"<sup>17</sup>.

Anche la tecnica dell'improvvisazione (se vogliamo continuare a chiamare in questo modo una componente del lavoro di Fo) è normalmente legata ad un metodo preciso, cioè ad una disciplina di scrittura, assai impegnativa, quasi dispotica.

Questa soltanto può attenuare il conflitto teatro-letteratura. E' ciò che si è verificato in Shakespeare, Molière, Goldoni, Pirandello<sup>18</sup> e che si verifica oggi in Dario Fo, i cui testi - pure costituzionalmente provvisori - sono già trascritti e pubblicati, letti, recitati ed ammirati nel mondo. Verrà un giorno in cui ci saranno consegnati "perfetti", perché Fo non potrà più mutarli. Ma subito altri registi ed interpreti vorranno impadronirsene, rielaborarli, farli parlare di nuovo e diversamente, come è accaduto e accade per Shakespeare, Molière, Goldoni<sup>19</sup>.

#### 2.4 *Evoluzione del testo drammatico e della lingua. Aspetti predicatori in Fo.*

Si possono individuare in Fo tre linee evolutive. Da un lato, il suo teatro si presenta come una ricerca continua, che sfocia nella conquista - o

---

<sup>17</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 13.

<sup>18</sup> Fo parla in questo senso di una "grande scoperta di Pirandello: imparare a scrivere stando sulla scena". Pirandello non recitava, ma viveva simbioticamente con i suoi attori, fabbricando e rifabbricando le proprie commedie nei camerini, durante le prove, "fino all'ultimo minuto prima del debutto". Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 184.

<sup>19</sup> Il confine sfumato tra riscrittura e rielaborazione, varcato più volte da Fo, sarà varcato e violato anche da altri. Questo tema attende di essere affrontato a livello specifico negli studi su Fo. Lo ha toccato in parte Marisa Pizza, nella sua indagine sui monologhi nelle loro diverse lezioni.

riconquista - del monologo<sup>20</sup>. Dall'altro, occorre valutare come si evolva il monologo stesso. Infine è necessario seguire una terza linea di sviluppo: quella della lingua.

Il punto di partenza comune è il *Poer Nano*<sup>21</sup>, una serie di "favole vignettistiche"<sup>22</sup> in lingua italiana, colorita da espressioni gergali e del dialetto milanese. In questi primi monologhi, ci si trova di fronte ad una tecnica di racconto simile a quella dei fabulatori tradizionali, basata sul gioco delle associazioni paraboliche, attraverso un uso della parola che, col suono e il suo effetto, stimola e coinvolge l'immaginazione di chi ascolta la storia<sup>23</sup>.

Il carattere della tecnica fabulatoria di Fo consiste nella capacità di istituire un rapporto particolarissimo tra gesto e parola, che consente il potenziamento della dimensione "epica", propria del genere del monologo. Il gioco del gesto con la parola, condotto in chiave epica, costituisce una preziosa innovazione alla tradizione del monologo mimato.

Al *Poer nano* seguono il periodo dell'antirivista, quindi le farse e le commedie: al monologo si affianca e poi si sostituisce il dialogo, via via più strutturato.

Ma nel 1969, con *Mistero Buffo*, Dario Fo ritorna al monologo, presentando la nuova raccolta in una formula teatrale di successo: la "parabola".

---

Cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., pp. 123-361.

<sup>20</sup> La scelta di fissare l'attenzione sul monologo è dovuta al fatto che questo - per sua natura - tende ad assumere un carattere più "letterario", forse per la fluenza stessa del parlato che in esso è richiesta. Solo seguendone i monologhi, si può trovare quel Fo-poeta che alcuni hanno intravisto e che il Nobel avrebbe riconosciuto.

<sup>21</sup> Come si è detto, la serie del *Poer nano* fu presentata nel 1951-52 alla radio e poi al Teatro Odeon di Milano.

<sup>22</sup> Si tratta di una definizione di M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 170.

<sup>23</sup> Sono rivisitazioni della storia, intromissioni nella leggenda popolare, apparentate con la tradizione antica dei fabulatori dell'Alta Italia: dalla fase biblica al mondo delle crociate, fino agli avvenimenti del secondo dopoguerra.

“Lo spettacolo è una vera e propria *work in progress*”<sup>24</sup>, un centone dinamico di pezzi continuamente smontabili, un'antologia che prima di arrivare in televisione nel 1977, ha percorso per sette anni l'Italia e l'Europa con infinite aggregazioni e crescite. *Mistero Buffo* diviene il monologo per eccellenza e cavallo di battaglia di Fo. Solo sulla scena, egli racconta le sue parabole, ogni volta a un pubblico talmente folto da riempire anche il palcoscenico, perché la presenza del pubblico in scena diventa progressivamente per lo stesso Fo un'esigenza e un bisogno.

Il ritorno al monologo rimanda di per sé ad un clima di comizio e quindi alla svolta politica del Sessantotto. Ma l'adozione della parabola come chiave dello spettacolo si presta anche ad un'ipotesi di tipo storico-culturale: nelle sue ricerche sulla letteratura popolare del tardo Medioevo, Fo si è forse imbattuto nella predicazione, un genere dalle caratteristiche e finalità simili a quelle dello spettacolo che egli andava costruendo.

Fo è in effetti “predicatore”<sup>25</sup>, autore didattico prima ancora che attore epico, ed il suo linguaggio presenta una conformazione affine a quella dei predicatori del Tre e Quattrocento.

---

<sup>24</sup> Così osserva P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978, p. 120.

<sup>25</sup> Sulla predicazione e sull'alternativa tra uso del volgare e uso del latino cfr. V. COLETTI, *Chiesa ed eresia tra latino e volgare*, Genova, Bozzi, 1981 ed anche R. RUSCONI, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino, Loescher, 1981. Nelle prediche in volgare si ritrovano procedimenti retorici giullareschi nonché figure e situazioni che sembrano tratte dal Decameron (chi non ricorda la predica di frate Cipolla?). Contro i predicatori troppo inclini alle anomalie linguistiche e al divertimento del pubblico sembra polemizzare lo stesso Dante (Par. XXIX, 86-126). A proposito della novella boccacciana sopra ricordata, si può notare la squisita teatralità. L'invenzione linguistica dello scrittore è stimolata proprio dalla contiguità fra predicazione e teatro. Ma il frate protagonista non si rivolge, se non apparentemente, al pubblico contadino e credulone, bensì “recita” per i due amici beffatori (e per i lettori), i soli in grado di capire le sue battute e di divertirsi. Borsellino ha chiamato questo destinatario “il pubblico nascosto”. Cfr. N. BORSELLINO, *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 24. Fo, con il suo teatro giullaresco, si è impegnato invece a recuperare quel pubblico “intronato e rozzo”, da sempre oggetto di beffa, per farlo finalmente ridere, alla luce della conquistata coscienza. Ciò dimostra che il Decameron, pur con i suoi aspetti laici e teatrali, è ideologicamente lontano da Fo.

Tale linguaggio si è venuto elaborando in base agli stessi parametri e alle stesse esigenze: l'obiettivo comune è una sorta di *esperanto concionale*<sup>26</sup>, utilizzabile da un pulpito, quale che sia. Del resto, bisogna tenere presente che il predicatorio ha fornito molte radici al comico e a quel particolare tipo di *grammelot* che è il maccheronico<sup>27</sup>. L'area di maggior diffusione del fenomeno è ancora una volta quella padana<sup>28</sup>. Nel Bresciano e nel Mantovano sono fitte le tracce della predicazione in volgare ed in lingua "maccheronica", che preparano il terreno - insieme con la goliardia padovana - all'opera del Folengo. Fo tace su questo, ma un approfondimento delle indagini in tal senso potrebbe confermare ciò che i primi elementi suggeriscono.

Dopo *Mistero Buffo*, attraverso i monologhi di *Storia della tigre e altre storie* (1979) e quelli di *Fabulazzo osceno* (1982), Fo giunge a *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), con cui tocca il livello del *poema*<sup>29</sup>, anche

---

<sup>26</sup> C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 125 riporta un giudizio del critico Renzo Tian, per cui la lingua padana di Fo suggerisce Ruzante, ma è piuttosto l'esempio di un "immaginario esperanto dei poveri e dei diseredati".

<sup>27</sup> Sul maccheronico e sul Folengo si possono vedere AA. VV. *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, a cura di E. BONORA e M. CHIESA, Milano, Feltrinelli, 1979; oppure AA. VV. *Folengo e dintorni*, a cura di P. GIBELLINI, Brescia, Grafo, 1981. Dei rapporti con il Rabelais (anche alla luce degli studi di Bachtin) e dell'attenzione riservata al maccheronico dalla più recente avanguardia letteraria, si è occupato C. SEGRE, "Balduis", *la fantasia e l'espressionismo*, in Id. *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, cap. V, *Nuove indagini sulla "funzione" Gadda*, par. 12, pp. 193-204.

<sup>28</sup> Cfr. ad esempio, P. GIBELLINI, G. OLIVA, G. TESIO, *Il valore letterario. Storia e antologia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1994, vol. I, *Dalle origini all'umanesimo*, p. 726. Sulla predicazione si può vedere S. S. NIGRO, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983. Gli eventuali rapporti tra Fo e la novellistica potrebbero costituire un ulteriore argomento di indagine.

<sup>29</sup> M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., pp. 123-36, ha ricostruito ed esplorato i principali monologhi di Fo, dal *Poer Nano* al *Ruzante*, trovando in *Johan Padan* quello apicale, il metamonologo o monologo-summa, una vera "Foeide" (p. 295). Ma già C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 188, aveva intuito il raggiungimento da parte di Fo del traguardo del poema paragonando *Mistero Buffo* alla "Dantata", la più celebre performance di Gustavo Modena, patriota e attore (1803-1861), famoso per l'intensità e la pregnanza del suo gesto. L'opera di Fo sarebbe "un'anti-Dantata", anche se il linguaggio comico-realistico e l'impegno politico dell'Alighieri possono costituire elementi di affinità.

nel senso formale, essendo quest'opera non una raccolta, bensì un brano unico, il più lungo e complesso della sua produzione.

Il ritmo è come sempre incalzante, ma con aperture narrative da grande epopea, fruibili anche alla lettura, e quindi con un'impronta a suo modo letteraria. I temi sono molti: il viaggio (che aiuta a ritmare la narrazione ed è anche metafora del "viaggio" di Fo autore), la natura, il sapere e le culture, il soprannaturale, l'incontro con l'altro, l'amore. Il tutto in una dimensione che trapassa dal quotidiano all'esotico, dal realistico al fantastico<sup>30</sup>.

Il *Johan Padan* è senz'altro un punto d'arrivo nella storia artistica di Fo e non a caso, dopo due anni di rappresentazioni, Fo ha operato un passaggio ulteriore, giungendo a cimentarsi con un autore al quale aveva sempre fatto riferimento, ma che non aveva mai voluto affrontare direttamente prima d'allora: il Ruzzante<sup>31</sup>.

Gli intervalli cronologici tra i vari monologhi succeduti a *Mistero Buffo* stanno a indicare che l'adozione di questa forma non ha comportato l'abbandono della commedia, la quale è stata anzi dominante nel periodo politico, e ancora ricompare nei momenti segnati dall'obiettivo della controinformazione. Tutte le forme esperite da Fo sono state incorporate l'una dopo l'altra nella sua sintesi artistica: certe movenze della rivista e della farsa sono entrate nelle commedie e, insieme al dialogo della commedia, si ritrovano nei monologhi.

---

<sup>30</sup> M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 296, nega che si possa parlare di "mito del buon selvaggio" o di esotismo di maniera. Ma qualcosa del mito illuministico è comunque presente in Fo, se non altro per consonanze ideologiche.

<sup>31</sup> Avvicinato ora mediante uno studio preciso di alcuni suoi testi (*La Piovana, La Vaccaria, La Betta, Il Bilora, Le Orazioni, Il Parlamento*) presentati al Festival di Spoleto, al Teatro Nuovo, nel luglio 1993.

Come c'è stato un percorso che ha portato Fo al monologo-poema, così ce n'è anche un altro che lo ha condotto ad esplorare la lingua: dall'italiano al gergo e al dialetto, dal pluridialetto al *grammelot* (anzi ai *grammelot*) fino alla lingua di "poesia". Fo si è dimostrato un plurilinguista, scrittore sperimentale e in evoluzione. Ogni tappa è stata superamento di un ordine, di una *langue* in qualche modo normativa, in favore di una libertà più grande<sup>32</sup>. Poiché l'invenzione del "padano" e del *grammelot* coincidono sostanzialmente con il ritrovamento del monologo (cioè con *Mistero Buffo* e con i monologhi successivi), si può dire che l'evoluzione formale e quella linguistica abbiano in Fo il loro punto di incontro proprio nella forma del monologo, che è risultata essere la più vicina ai caratteri della poesia.

## 2.5 Alcune tappe

Vediamo ora di enucleare i principali passaggi che hanno segnato l'evoluzione della scrittura drammaturgica di Fo.

Sarà necessario, in questo percorso, richiamare i testi più indicativi e quindi tornare su alcuni già in precedenza considerati. Si tratta di quei testi che Franca Rame si cura di trascrivere, dopo avere stimolato il marito a correggere, a riscrivere, a "fissare". Sono quei TD che De Marinis riconosce quali "testi letterari", autonomamente fruibili, per quanto essi - di loro natura - tendano ad annullarsi, diventando spettacolo o meglio entrando in esso<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Se non sapessimo che Fo è ostile alle avanguardie spinte, verrebbe da attendersi un ritorno al *mimo puro*, come traguardo di assoluta libertà, anche dal *grammelot*, una pantomima dove neppure il gesto è codificato...

<sup>33</sup> S. JANSEN, *Qu'est-ce qu'une situation dramatique?*, «Orbis Litterarum», XXVIII, 4 (1973), pp. 235-292, ha elaborato la nozione di "opera drammatica": entità astratta, provvista di "aspetto drammatico", le cui due concrete manifestazioni possibili - e paritarie - sarebbero il TD e lo spettacolo. Resta il fatto che le due componenti dell'opera teatrale (quella letteraria, col suo

Fo è da sempre uno sperimentatore. Le sue ricerche formali e linguistiche si sviluppano nel tempo in parallelo alla sua ricerca politica: si tratta di un itinerario comune di rigenerazione. Proprio questo impulso ad operare sulla lingua consente di vedere Fo come artista della parola ed ha autorizzato alcuni ad accoglierlo nella cerchia dei poeti: "Il aime la langue, les mots, les sons [...] c'est un prix de poésie qu'on aurait dû décerner à Dario Fo", ha scritto Valeria Tasca<sup>34</sup>.

La lingua iniziale, quella del *Poer nano* (1951-52), era piuttosto povera: una lingua "radiofonica", come ha scritto Meldolesi<sup>35</sup>, forse anche intimidita da una censura purista (per cui, ad esempio, "poer" doveva essere cambiato in "pover"). Questa "povertà" della lingua si conferma fino a *Sani da legare* (1954). Si provi a leggere - come esempio - il seguente brano, dove si imita in chiave di parodia una riunione di governo:

"IL MINISTRO: Il problema dell'analfabetismo non ci danneggia, perché quando uno è analfabeta si vergogna di dirlo. Lo so, lo so, potremmo costruire più scuole...ma d'altronde i ragazzi ci vanno così malvolentieri...e poi, riconosciamolo, signori...che la vita è stata e sarà sempre la migliore maestra, e per quanto riguarda la vera cultura dell'individuo...ci sono sempre organi come...la radio, la televisione e la Gazzetta dello Sport...

PRESIDENTE: [...] Bisognerebbe migliorarne i programmi.

---

linguaggio, e quella scenica, coi suoi) sono state in competizione tra loro lungo tutta la storia delle forme teatrali, che ha visto prevalere ora l'una ora l'altra. Nella storia personale di Fo sembra di notare un'evoluzione verso una maggior dignità del testo letterario, pur tra molte cautele. Il libro di Marisa Pizza, già più volte citato, inteso ad evidenziare anche gli aspetti letterari dei monologhi di Fo, attraverso indagini filologiche vere e proprie, ne è una prova (e Fo lo ha prefato con parole di apprezzamento).

<sup>34</sup> Cfr. V. TASCA, *Dario Fo, le Nobel imprévu*, «Le Monde», 11 ottobre 1997, p. 33 (già citato).

<sup>35</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 75.

IL MINISTRO: [...] Per poter permettere alla radio-televisione più ampi programmi educativi e culturali, bisognerebbe sgravarla [...] e affidare quindi alla scuola l'incarico di consigliare un dentifricio, di scegliere un formaggino, di suggerire un lucido da scarpe"<sup>36</sup>.

E' una lingua pulita, semplice (non però formalmente bassa), che imita il parlare medio possibile dei nostri politici di sempre: stanno conversando tra loro, quindi non hanno motivo di ricorrere al politichese criptico, buono per i rapporti con la stampa ed il pubblico.

Il testo è pienamente fruibile anche alla lettura: come per ogni testo dialogato, occorre "sentire" i toni, "vedere" facce ed ambienti. Il valore letterario di questo italiano è dato dalla dimensione satirica<sup>37</sup>, mentre non si scorgono figure retoriche particolari né preziosità fantasiose.

Ma ben presto si fa più evidente il processo di *complicazione* che interessa la lingua di Fo.

Una tappa importante a riguardo è la commedia *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960): qui Fo inventa un linguaggio da malavita spicciola, quasi familiare, usando parole dialettali e gergo da bar-biliardo.

Ecco un florilegio di espressioni tolte dalle battute di Giovanni, il bandito:

*sgnaccare, crapone scentrato, alè le belle rane, smarpiona, che svirgola!, rugare, rottura di cilindri, drittona, portar fuori dall'impiaastro, pallino da rigolo,*

---

<sup>36</sup> Il dialogo è riportato da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 49.

<sup>37</sup> La definizione della lingua di Fo come "lingua di satira" trova consenziente, tra gli altri, E. PAGLIARANI, poeta della Neoavanguardia, che ha firmato la presentazione del testo di E. ARTESE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, op. cit., pp. VII-XI. Fo viene accostato a Giovenale, Petronio, Swift, Rabelais, Luciano.

*tirar di boccia, intorcinare, smorfiarsi, svagare, stroncare, slonfare, capito l'intrachen?*

Accanto a questo gergo, Fo ricorre al puro dialetto milanese nella canzone che Luisa canta al "Buco della Vigentina", locale malfamato dove la polizia tende una trappola a Giovanni e al suo compare, detto il Biondo.

La canzone è allusiva alla presenza dei poliziotti nel "Buco" e serve a mettere in guardia i banditi:

"Cosa ghe 'n podi mi se me sbarlucchia i oeucc

apena vedi un omm,

cosa ghe 'n podi mi se me trema i ginoecc

se un omm me toca i mann,

cosa t'en cascia poeu se quando sem in sema

me par ves dre a morì:

*anca ti el me nann te specien i poian,*

*te specien i poian*

[...]

*In nascondú 'me gucc in del paié*

*e dree la ca ghe i alter del polé"*<sup>38</sup>.

Siamo nell'atmosfera di una "mala" casereccia, buffa e brillante, quasi alla Fred Buscaglione, tema anche di certe canzoni<sup>39</sup> dello stesso Fo.

---

<sup>38</sup> Cfr. D. FO, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. I, p. 149.

<sup>39</sup> Ma bisogna dire che qui, al di fuori del teatro, Fo ha toccato più efficacemente la corda tragica, come ad esempio nei bellissimi testi di *Sentii come la vosa la sirena* (1958) e di *Hanno ammazzato il Mario in bicicletta* (1959), musicati da Fiorenzo Carpi (la prima canzone è caratterizzata da struggenti e lamentose atmosfere, la seconda da un ritmo cadenzato e martellante).

Altra tappa creativa è *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), giocata sull'asservimento del pensiero (e quindi delle parole) all'oggetto-situazione dominante: il piede rubato appunto.

Ne nasce una spirale interminabile di *calembours*:

"[...] mi sembra una carognata fregare un piede a chi ci vuol dare una mano"

"Il piede mi è cascato su un piede [...]"

"O sganciate l'aumento o noi sganciamo il piede"

"E' un piede a doppio taglio"

"Maledetto piede di Damocle sulla testa"

"La sedia è zoppa; uno zeppo al piede zoppo, quattro zoppi nel palazzo [...]"

e varie altre battute fino a:

"Non sopporto che uno senza piedi si metta le mie scarpe"<sup>40</sup>.

Questi esempi suggeriscono una definizione della lingua di Fo in termini di compiacenza retorica, di ricerca dell'abbondanza, al di là del ricorso al registro corrente e dimesso. E' una lingua - scrive Meldolesi - "da tagliare e cucire in scena"<sup>41</sup>. Ed è fortemente carica di fattori musicali, predisposta a farsi suono, a diventare *grammelot*, il futuro impasto di fonemi "sbrodolati".

---

<sup>40</sup> Le battute riportate sono state raccolte, insieme con altre, da C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 76. La commedia è pubblicata in D. FO, *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. I, pp. 181-295. La commedia, giocata tutta su freddure, equivoci e travestimenti, ha il tipico andamento della *pochade*. Ma il tono si innalza, quasi bruscamente, nelle scene finali, rese tragiche dalla tenera follia che si impadronisce del protagonista, il quale se ne va portandosi tra le braccia il vaso con la pianta in cui crede si sia mutata la donna che ama. Il personaggio dispettoso e divertente del tassista Apollo ci appare così lui stesso trasformato in una nuova creatura, drammatica e poetica (come non ricordare, ad esempio, la *Lisabetta* del Boccaccio?).

<sup>41</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 76.

Nel 1963 vede la luce *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, che Chiusano ha giudicato la scrittura migliore e "più resistente" di Fo<sup>42</sup>. Consideriamone un brano: è quasi l'inizio della commedia.

"PRIMO CARPENTIERE: Un attore? Mandano ad impiccare un attore? Per la miseria (*Battito violento*), l'unica cosa che c'era di serio in Spagna era la forca...(*Battito alternato*). Nossignore, te la vanno a sputtanare anche lei. Che Inquisizione del pett! (*Battito prolungato*).

SECONDO CARPENTIERE: Beh, perché, adesso un attore non può essere eretico?

PRIMO CARPENTIERE: Ma fammi il favore...(*Battito lento e distanziato per tutta la frase*) Come può essere eretico uno che ripete solo cose che ha imparato a memoria. (*Afferra un segaccio col quale si dà da fare attorno a una tavola*) Al tempo di Isabella certe vaccate non succedevano di certo. Di carnevale si sghignazzava, di quaresima si sgozzava. Ma adesso è inutile: non c'è più religione"<sup>43</sup>.

Il dialogo - cadenzato dai battiti di martello e dal rumore del segaccio - è ancora in italiano. Il livello basso dei personaggi parlanti è suggerito appena da qualche forma gergale, abbastanza comune ("sputtanare", "vaccate") e da un'espressione in vernacolo milanese ("Che Inquisizione del pett!"). Si nota una facile figura retorica, l'anafora-antitesi di sapore proverbiale: "Di carnevale si sghignazzava, di quaresima si sgozzava", impreziosita

---

<sup>42</sup> Cfr. I. A. CHIUSANO, *Dario Fo*, in *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, op. cit., vol. I, pp. 1042-1043.

<sup>43</sup> Cfr. D. FO, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, pp. 5-6.

dall'allitterazione che crea una sorta di somiglianza tra i due verbi (sghignazzare-sgozzare) attraverso l'elemento fonico-musicale. Il tutto è valorizzato dall'impronta allegorica e satirica (l'attore come eretico, cioè uomo libero: avrà o no il diritto di esserlo?). La breve scena termina con una battuta sul tipo dell'*aprosdoketon* ("Non c'è più religione").

Questo esempio è sufficiente a confermare che la ricerca "letteraria" continua a muovere i suoi passi nelle commedie, di cui *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* è una tappa importante. Tra l'altro, è giusto ricordare l'ampiezza e la precisione delle didascalie che introducono i cambiamenti di scena, ricche spesso di riferimenti storico-culturali (per esempio, alla pittura di Goya) e sparse qua e là di ironia; *Isabella* propone poi interessanti canzoni (come *La leggenda dell'ostrica e della perla*, dall'andamento di favola, o la *Canzone del dàlli, dàlli*, sul tipo dell'allegro *nonsense*) e alcuni cori. Tra questi, eccone uno che segue ad una significativa battuta di Colombo:

"COLOMBO (*Fa cenno al suonatore di mandola perché esegua un sottofondo più delicato*): Ebbene, se ci piace rischiar di morire in così dolce compagnia, coi fiori fra le orecchie, i piedi nell'acqua fresca e il breve orizzonte di un seno tondo davanti agli occhi, giuriamo, giuriamo il falso, ragazzi! Andremo all'Inferno, ma moriremo in Paradiso! [...]

CORO: Giuriamo, giuriamo!

(*Cantano*)

Giuriamo d'aver visto le piante  
di sesamo che danno i diamanti,  
le isole con donne giganti

che assalgono i giovani  
per fare all'amor [...]'<sup>44</sup>

Vi sono anticipazioni del *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*: brevi frammenti di immagini idilliche, di desideri edenici, benchè in un contesto ideologicamente diverso, contaminato dalla presenza di un calcolo fraudolento. Il "Vorrei cantar d'amore" sarà realizzato davvero solo nel grande e poetico monologo dello Zanni padano.

L'italiano, leggermente più gergale e vivacizzato dall'espressionismo delle situazioni, è anche la lingua di *Settimo: ruba un po' meno* (1964), parlato da tutti i personaggi, becchini, battone e pazzi compresi.

Il dialetto compare finalmente, già con tutta la sua valenza, ne *La colpa è sempre del diavolo* (1965), dove è chiamato a colorire le tonalità della parlata di Brancaleone<sup>45</sup>.

Col dialetto l'autore esprime al meglio una gamma multiforme di sentimenti:

1. la stizza del diavolo evocato ("Alora, Marcolfa, cossa che t'ha fato spissigar el dedrio de farne montar in sto mondo fotuo?")<sup>46</sup>;
2. la curiosità ("Fame darghe un ocio [...] Sì, el xe vera, non la xe mal, la tosota [...]");

---

<sup>44</sup> Cfr. D. FO, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, p. 67.

<sup>45</sup> La parte del diavolo nano, che si esprime in "veneto arcaico" (così afferma la didascalia che lo introduce) è quella del protagonista: recitava questa parte Dario Fo. Le battute riportate sono tolte dal primo tempo della commedia; cfr. D. FO, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. II, pp. 230-231.

<sup>46</sup> Si osservi come il "montar" si connota anche come "montare della stizza". Cfr. D. FO, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. II, *passim*.

3. la bonarietà, in fondo autentica ("Ma sta' tranquila, mi no te starò su lo stòmege. Mi no son un diavolo indigesto, son un diavolo in brodo, tranquilo e paciocon");
4. la nostalgia malinconica, che l'*aprosdoketon* non riesce a nascondere del tutto ("Gero un angelo, come tuti i altri [...] m'è capità d'esser stà scasigào giò a l'inferno per un sbaglio... Sato com'è: un errore giudisiario").

Solo sul finire della commedia, quando, d'accordo col monaco, dà vita al falso duca-manichino ed inganna il popolo, stroncando la rivolta, Brancaleone assume autentici contorni diabolici. Non prima però di essersi giustificato con un monologo di tremenda disperazione, nel quale il dialetto rivela tutte le sue possibilità tragiche:

"Saveva mi, che andava a finir così...I altri rovina, i pesta, i masa, i brusa [...]"

Il "veneto arcaico" di Brancaleone si evolve e si arricchisce fino a diventare il pluridialetto di *Mistero Buffo* (1969). Grande conquista della lingua teatrale di Fo, il *sermo padanus* non sarà più abbandonato e caratterizzerà tutti i monologhi successivi.

Per le commedie del periodo politico-didattico, l'autore preferirà invece tornare all'italiano gergale di cui si è detto.

A questo proposito, bisogna richiamare la svolta del Sessantotto, la data intorno alla quale Meldolesi<sup>47</sup> colloca la decisiva divaricazione dell'itinerario formale e linguistico di Fo.

---

<sup>47</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 76-77.

Da una parte, prende corpo un teatro semplice, spoglio, essenzialmente politico, dove anche la lingua viene sfrondata e denudata, indotta a farsi puro strumento di comunicazione e testimonianza<sup>48</sup>.

Dall'altra, Fo inventa il monologo di *Mistero Buffo* (1969), con il suo impasto dialettale sapiente, "letterario": due poli linguistici, il secondo dei quali sembra vincente alla distanza.

Già secondo Meldolesi, Fo giungeva ad essere "comico-poeta"<sup>49</sup>. L'occasione gli sarebbe stata offerta dalla storia italiana degli ultimi anni Sessanta; allora il comico Fo si decide a "materializzare sulla scena le categorie politiche e a personificare gli sfruttati". Meldolesi usa l'espressione "comico-poeta" nell'accezione francese sei-settecentesca dei "comédiens-poètes" italiani in Francia, portatori di un linguaggio "politico" attraverso il linguaggio barocco del loro teatro.

Da una parte, in Fo, il comico spingerebbe il poeta a negarsi come tale e ad entrare tutto nella macchina scenica; ma dall'altra, proprio attraverso l'assunzione di una poetica "barocca", accanto al comico si ritroverebbe valorizzato il poeta.

Meldolesi fa altresì notare<sup>50</sup> l'importanza dell'incontro di Fo con il Nuovo Canzoniere Italiano, esperienza dalla quale era nato lo spettacolo *Ci ragiono e canto* (1966).

---

<sup>48</sup> Piuttosto diversa sembra la percezione di S. COLOMBA, *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, op. cit., p. 189, che - riferendosi in particolare a *Clacson, trombette e pernacchi* (1981) - osserva come Fo sia rimasto coerente al linguaggio della politica fino al limite della "verbosità predicatoria" e del "comizio".

<sup>49</sup> *Il comico-poeta* è il titolo di un gruppo di saggi in C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 87-133.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 90-91.

A contatto con quel gruppo, in quel particolare momento storico, Fo poté scardinare la struttura chiusa della commedia e recuperare l'arte dell'arrangiamento.

Al linguaggio del *contaminare*, si affianca quello dell'*arrangiare*: operazione che, in fondo, rafforza anche la componente linguistico-letteraria.

Non a caso, dalle ricerche e dalle rielaborazioni dei testi delle canzoni popolari, nasce la poetica che porta a *Mistero Buffo*, il capolavoro del comico-poeta, ricercatore e arrangiatore di testi, signore della lingua e artefice di una nuova letteratura.

Tornando al "padano" di *Mistero Buffo*, è opportuno ricordare le considerazioni di Folena<sup>51</sup>, secondo il quale il plurilinguaggio dello spettacolo in questione è una "traccia sbiadita", che sta tutta in funzione dell'esecuzione attorale, ovvero della mimica e della voce straordinarie di Fo.

Risentiamo qui l'eco di quel giudizio riduttivo, su cui ci si è soffermati nel capitolo I<sup>52</sup>.

Ma Folena stesso non ne sembra molto convinto e subito si corregge, precisando: "Questa è del resto la condizione primaria della lingua teatrale, che nella registrazione scritta rinvia sempre ad altro, alla sua prassi esecutiva [...]".

Quindi aggiunge che l'interlingua di Fo ("in sostanza un idioletto") è dotata di una "fortissima capacità comunicativa" ed è segnata artisticamente da una connotazione "espressionistica e grottesca".

---

<sup>51</sup> G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, ne *Il linguaggio del Caos. Studi sul plurilinguismo dialettale*, Torino, Boringhieri, 1991, pp. 119-146.

<sup>52</sup> Cfr. QUADRO CRITICO (cap. I della tesi).

Osserva infine che tale lingua si fonda su due caratteri teoricamente opposti tra loro, ma da Fo coesi nella pratica: lessico artificiale, composito e mutante<sup>53</sup>; sintassi reale, unitaria, narrativamente fissa.

Si può forse tentare di proseguire l'analisi di Folena, considerando ulteriori aspetti del testo.

Riprendiamo quindi il passo ove Folena confronta la lingua di Fo con l'originale di Matazone, non al fine di dare un giudizio qualitativo, ma per osservare alcuni elementi del dinamismo linguistico di Fo:

"De lo mese de marzo  
falo andar descalzo  
e falo podar la vigna,  
tu n'azi la vendemia.  
De lo mese d'avrile  
te sti 'a mente a dire  
omía matinata  
t'aduga la zoncata.  
De mazo, per l'erbatico,  
a quel vilan salvatico  
omna di un castrato  
toge, po' ch'è tosorato;  
non curar de soa lana,  
poy che no è tenta in grana"<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Folena stesso indica degli esempi di polimorfia in alcuni participi passati (rivà/sfigurat, nasut/nasuo), nei relativi (che/ca), nei numerali (un/on) ecc.

“Anco de marzo falo andar descalzo.

Faghe podar la vigna

c'ol se cati la tigna.

Del mese d'avrile

c'ol stia in d'el ovile

co' e pegore a dormir,

dormire desvegliato

che ol luvo el s'è afamato.

Se l'afamato luvo vol torse qualche armento

as' tolga ol vilan pure che mi no me lamento.

Mandalo a ranzar l'erba

de majo con le viole

ma varda che no se perda

corendo le belle fiole”<sup>55</sup>.

C'è in Fo una musicalità più uniforme, fedele all'originale ma attenta alle esigenze della comunicazione moderna. Rime ed assonanze vengono corrette al fine di ottenere regolarità. Troviamo, ad esempio, la rima perfetta vigna-tigna (invece di vigna-vendemia). Inoltre Fo abolisce le rime sdruciole (erbatico-salvatico) e quelle in -ata (matinata-zoncata), altrimenti gravate dalla concomitante presenza di quelle in -ato.

In entrambi gli autori, la successione metrica non è rigorosa, ma appare più omogenea in Fo<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Da *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, p. 799.

<sup>55</sup> Il testo di Fo è in *Mistero Buffo, Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V, p. 91.

<sup>56</sup> Ecco le sillabe dei rispettivi 14 versi; in *Matazone*: 7, 6, 8, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 8, 7, 7. In Fo: 5+7 (con evidente cesura), 7, 7, 6, 7, 7, 7, 7+7 (con evidente cesura), 7+7 (idem), 7, 7, 8, 8.

Nel brano del moderno giullare si nota poi un'accentuazione tematica e ideologica, ottenuta sia grazie a immagini nuove e icastiche (la tigna, il lupo)<sup>57</sup> sia grazie all'alternanza fra testo e commento, che caratterizza tutto il pezzo della *Nativitas rusticorum*.

I due versi finali della strofa di Fo aggiungono inoltre un'immagine che si può interpretare come *topos*, ma che può anche dare un tocco di "liricità", proponendo l'idea di un sogno d'amore e di libertà impedito al villano:

"[...] ma varda che no se perda  
corendo le belle fiole".

Folena fa osservare che il pluridialektismo di Fo è segno di una intuizione importante: quella della morte dei dialetti e delle rispettive culture.

A questo l'artista reagisce con il bisogno di riaffermarli e di ridare loro vita<sup>58</sup>.

Viene fatta notare altresì l'influenza ruzantiana (e, tramite il Beolco, plautina) su Dario Fo. L'invenzione e il mimetismo verbali sarebbero in lui eredità di Plauto e di Ruzante. In effetti, l'espressionismo di Fo si manifesta - come per i suoi maestri, e specialmente per il Beolco - nella "evasione" dalla lingua e nel ricorso a mezzi pre-grammaticali, a gioiose effusioni onomatopeiche.

Si veda questo semplice confronto:

"TRUFFO: N'ha 'l dito tresento tron?

---

<sup>57</sup> La tigna e il lupo sono elementi del linguaggio comico-realistico dantesco.

<sup>58</sup> Cfr. G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, op. cit., pp. 122-123.

Il saggio del Folena continua, proponendosi un'analisi della questione della lingua a livello teatrale, problema sintomatico della situazione italiana. C'è una prima esplorazione, di carattere geografico (si osserva che l'area di maggiore sviluppo del plurilinguismo è il Veneto); quindi un'analisi della fenomenologia, articolata dal Folena intorno a tre opposizioni: colto/incolto, città/città, nostrano/esotico.

VEZZO: Tron, triron, dondon, triron, trontron, tresento tron”<sup>59</sup>.

“A l’era vino! Boia! E de subito ho capit che meravigliosa invensiun o l’era staita quela del Deo Padre, per i beati, che erano tütü beati là dentro [...] e mi ho cuminzà a cantà: - *La mia morosa voría ves voliosa - Glug...glug...Aída, aneghi...che bel negare! Glug...glug...galò...ga...lò...glam...glo...glo...*”<sup>60</sup>.

L’ubriaco felice delle *Nozze di Canaan* gioca con i suoi stessi gorgoglii di semiannegato nel vino, come Vezzo, il servo inurbato della *Vaccaria*, allegro per i soldi che vede a portata di mano, giocava con le sillabe, imitando la musica del denaro, sognato e sonante.

Veniamo a *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), il monologo-poema, degno di affiancarsi a *Mistero Buffo* e forse - a livello del linguaggio che stiamo analizzando - di superarlo.

Anch’esso nasce dopo una minuziosa ricerca di fonti<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Cfr. RUZANTE, *Vaccaria*, in *Teatro*, a cura di L. ZORZI, Torino, Einaudi, 1967, p. 1125.

<sup>60</sup> Cfr. D. FO, *Mistero Buffo, Le nozze di Canaan*, in *Le Commedie di Dario Fo*, op. cit., vol. V, p. 69.

<sup>61</sup> M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 298, ricorda che Fo, durante le rappresentazioni napoletane dello spettacolo (22-31 gennaio 1993) ha dichiarato di essere stato indotto a concepire l’opera dalle sollecitazioni fattegli a Siviglia qualche tempo prima. Tra le fonti utilizzate: Michele da Cuneo e Cabeza de Vaca. Il primo era un gentiluomo savonese, che seguì Colombo nel viaggio del 1493. La sua relazione dell’impresa (in forma di lettera all’amico Antonio Gennari) è scritta - a detta di Fo - in un sorprendente “coacervo linguistico”. Cfr. *Prime relazioni di navigatori italiani sulla scoperta dell’America. Colombo-Vespucci-Verazzano*, a cura di L. FIRPO, Torino, UTET, 1966, pp. 46-76; si veda anche AA. VV. *Storie di viaggiatori italiani: le Americhe*, prefaz. di E. ORTONA, Milano, Electa, 1987, p. 86 e p. 94. Alvaro Nuñez Cabeza de Vaca è invece un esploratore spagnolo, che partecipò alla spedizione di Pánfilo de Narváez in Florida del 1527. Durante un tentativo di risalire il Mississippi, le navi fecero naufragio e Cabeza si salvò miracolosamente con soli tre compagni. Visse molti anni a contatto con gli Indios, in condizione di semiprigionia, acquistando peraltro grande credito grazie alla sua perizia medica. Dopo varie avventure ed esperienze, i quattro poterono rientrare in Spagna nel 1537. E’ evidente come Fo si sia ispirato alle vicende dello spagnolo per alcuni particolari del suo “cantare”: la Florida, il naufragio, i quattro superstiti, la vita con gli Indios, la scoperta della natura americana. La *relación* di Cabeza, presenta però elementi ideologici alieni dal mondo di Fo, quali la difesa della civiltà ispanica e la fede in Dio. Un secondo viaggio dello spagnolo, questa volta nel Paraguay, irto anch’esso di peripezie, si concluse nel 1544 con l’arresto, per un’accusa di tradimento. Riabilitato, finì la sua vita come giudice a Siviglia nel 1559. Tra le sue molte opere, c’è la narrazione delle disavventure relative alla spedizione del 1527, pubblicata a Valladolid nel 1555, col titolo *Naufragios*

La storia si apre con le grida dei marinai che guidano la nave fuori dal porto di Venezia.

Johan, originario del Bergamasco, sta fuggendo dalla città dove aveva trovato lavoro, ma dove rischiava ormai una condanna per stregoneria, in quanto ex-amante di una "stròlega". Si ritrova a Siviglia, e vi incontra Cristoforo Colombo:

"A l'éra tornàt apéna de l'Indie ol Colombo genovés, òmo de tésta...ché lù l'éva fàit tūta la traversàda in gnanca un més, però no' andàndo per ol driz, ma arivàndoghe a le Indie pòr ol de drìo! E bisògna di che, per ol de drìo l'ha ciapàt anca lù, perché, con tūta 'sta grande scovèrta, nesciün ol cagàva"<sup>62</sup>.

Colombo è criticato e deriso, come già in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*.

Si osservi nel brano l'ironia dovuta all'uso ambivalente dell'espressione "per ol de drìo" e la modernità plebea, gergale e giovanile insieme del "nesciün ol cagàva".

Anche questi sono segni di una evoluzione espressiva evidente, se pensiamo ai testi degli anni Cinquanta e Sessanta (né basterà risolvere il tutto osservando che allora vigeva la censura: la verità è che la mimesi linguistica di Fo è sì più libera, ma anche più attenta ed affinata).

---

(con un proemio dedicato a Carlo V) e tradotta in varie lingue. E' stata ristampata anche in Italia, col titolo *Naufrazi*, a cura di L. PRANZETTI, introd. di C. ACUTIS, Torino, Einaudi, 1989. Un profilo di Cabeza de Vaca si legge in *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1964, tomo XXXIX, pp. 131-132.

<sup>62</sup> D. FO, *Johan Padan a la descoberta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1991, p. 9.

Johan rifiuta una prima offerta di imbarco da parte di Colombo, ma poi - perseguitato ancora (per errore) dall'Inquisizione - accetta di intraprendere il gran viaggio. Raggiungono Santo Domingo e la saccheggiano.

Durante il ritorno, una tempesta sorprende la nave di Johan, che si salva a stento con pochi compagni (Trentatrippe, Rosso, Moro, Màgher), raggiungendo la costa in un punto inesplorato.

Johan e i suoi incontrano allora per la prima volta la natura americana e i nativi del luogo, dai quali incominciano ad apprendere molte cose nuove e sorprendenti.

Finiscono poi in mano ai cannibali, ma si salvano perché Johan sa guarire i feriti della tribù. Il marinaio padano vorrebbe tornare a casa e si mette in marcia per raggiungere gli Spagnoli.

Gli indigeni lo seguono, poiché lo considerano ormai un semidio: Johan infatti ha insegnato loro a cavalcare e ha compiuto alcuni "miracoli" ("doi o tri colpi de culo"), riuscendo a far piovere e provocando una ricca pesca.

Egli insegna agli indigeni anche i rudimenti del Cristianesimo, adattandoli alla loro mentalità libera e alla morale "naturale".

Il ritorno di Johan e l'incontro dei suoi nuovi amici con la civiltà non è però felice. Johan si urta col Governatore e rischia ancora il patibolo; ma per la seconda volta viene salvato dagli indigeni e decide di restare per sempre con loro.

Successive spedizioni spagnole vengono respinte, finché lo stesso imperatore Carlo V dichiara inespugnabile quell'angolo d'America:

“Adèso ghe n’ho impiegnìdi i cojòni de bun! Declàro ‘sta Florida malarbèta tèra enespugnàble, lo que vol dir che, de ‘sto moménto, ol prim cristiàn spagnòl che, desobejéndo al mè òrden, ghe va a mèter pie [...] zùro che lo impico mì, co’ i mè man!”<sup>63</sup>

Si osservi il buffo miscuglio di questo pseudo veneto-lombardo con lo pseudo spagnolo dell’irratissimo sovrano (enespugnàble, lo que, spagnòl, desobejéndo).

Johan invecchia tra figli e nipoti, cullato dalle ragazze indigene che cantano per lui, nel dialetto che egli ha insegnato loro, quando lo prende un po’ di malinconia...

“Oh, che bèlo... Oh, che ‘legria!

L’è ancamò vivo ol fiòl del ziel,

l’è ancamò vivo ol fiòl de la Maria.

Maria vérzen l’è in gran conténto,

nesciün de nojàltri ol g’ha più spavénto,

né dei turchi, né del gran vénto,

né del gran vénto, né dei cristiàn,

né dei turchi, né dei cristiàn”<sup>64</sup>.

Il monologo-poema si chiude, lasciando un’impressione di serena dolcezza.

Come in nessun altro testo di Fo, troviamo in *Johan Padan a la scoperta*

---

<sup>63</sup> D. FO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, op. cit., p. 117.

<sup>64</sup> Ivi, p. 119.

*de le Americhe* un approfondimento del tema amoroso, con squarci lirici e poetiche tenerezze.

L'America si configura come un Eden, di cui un frammento almeno è stato salvato dallo Zanni padano, eroe dell'antierismo, nuovo e più vero Colombo. La musica e il canto valorizzano al massimo il testo, soprattutto nei punti in cui il comico cede al "romantico".

Il canto dell'amore possibile ci insinua una nostalgia non turistica, ma affettiva, per quel Paradiso che tutti ci portiamo dentro, caldo e dorato, dove tra foreste vergini e rive profumate si può sognare un'utopia politico-sentimentale, in cui gli uomini sono liberi di amarsi ed il reale perde i suoi spigoli taglienti.

*Johan Padan* porta alla luce un repertorio di fantasmi e paesaggi interiori che ci accomuna tutti.

Pur essendo sempre pronto a graffiare con la satira politica, se le circostanze lo richiedono, Fo ha potuto concedersi di indugiare un poco nel sogno del "cantar d'amore".

Poi è ripartito, con *Ruzante* (1993 e 1995), *Mamma! I sanculotti!* (1993), *Il diavolo con le zinne* (1997), *Marino libero! Marino è innocente!* (1998).

Nel suo bagaglio c'è sempre tutto se stesso<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Per quanto riguarda il *grammelot* e i suoi legami col dialetto, esso sarà trattato a parte, dopo il linguaggio mimico (par. 4).

### 3. IL LINGUAGGIO MIMICO

“Ha visto? Son tutti convinti che quei due abbiano davvero  
segato la panchina. Il fatto che avessero la lama  
o meno, a loro non interessa: è *il gesto che conta*”.

(Dario Fo, *Settimo: ruba un po' meno*)

#### 3.1 *La riscoperta del corpo*

“Cos'è che colpisce nello spettacolo dell'uomo animato da una grande  
passione? Le parole? Talvolta. Ma ciò che commuove sono sempre le grida,  
le sillabe inarticolate, la voce rotta, qualche monosillabo che sfugge ogni  
tanto [...] La voce, il tono, il gesto, l'azione, questo è di pertinenza dell'attore;  
ed è questo che ci tocca soprattutto nello spettacolo delle grandi passioni: E'  
l'attore che dà al discorso tutta l'energia”<sup>66</sup>.

Dietro al fenomeno della *riscoperta del corpo* nel teatro europeo a cavallo tra  
questo secolo e il precedente, agisce la duplice idea di una *primarietà-  
originarietà* del linguaggio corporeo, da un lato, e, dall'altro, di una energia  
espressiva e comunicativa che sarebbe propria del gesto e non - o almeno  
non nella stessa misura - della parola.

Marco De Marinis<sup>67</sup> nota come questa capacità del gesto venga spiegata sia  
in base ai suoi caratteri “genetici”, sia con il fatto di essere rimasto in buona  
parte indenne dall'usura che ha invece colpito, nella nostra civiltà, i mezzi  
dell'espressione verbale.

---

<sup>66</sup> Così si esprime DIDEROT, *Entretiens sur “Le fils naturel”* (1757) in *Oeuvres Esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, pp. 77-175 (trad. it. in DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, op. cit., p. 101).

<sup>67</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

La scoperta o riscoperta dell'attore come entità plastica tridimensionale fa diventare centrale per la prima volta il problema della sua educazione corporea, del tutto secondario invece nella formazione teatrale tradizionale.

Si spiega così - nota De Marinis<sup>68</sup> - il grande spazio riservato alle tecniche di addestramento fisico e di espressione gestuale nelle scuole di teatro che nascono un po' dovunque in Europa agli inizi del secolo. L'intenzione era quella di far prendere coscienza all'attore delle possibilità espressive, spesso inesplorate, a sua disposizione.

### 3.2 Fo e Lecoq

Jacques Lecoq è forse il nome più noto e importante fra quanti hanno cercato di muoversi nella direzione del "mimo come pedagogia teatrale"<sup>69</sup>.

L'artista francese ha contribuito a diffondere il mimo come tecnica di base per la formazione dell'attore, confermandosi in questo fedele seguace della linea di Jacques Copeau<sup>70</sup> e della Scuola del *Vieux Colombier*. Con Lecoq, il mimo abbandona ben presto il palcoscenico per continuare ad esistere soltanto all'interno della scuola, quale fondamento di un *training* teatrale completo.

---

<sup>68</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 30.

<sup>69</sup> La definizione si deve a M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 35. Gli studi dedicati a Lecoq e alla sua scuola sono numerosi (cfr. in proposito la bibliografia conclusiva). Dello stesso LECOQ si veda: "*Le théâtre du geste: mimes et acteurs*", Paris, Bordas, 1987.

<sup>70</sup> Jacques Copeau, come sottolinea M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., pp. 14-15, aveva fatto un uso certamente privilegiato, ma pur sempre strumentale e provvisorio, dell'espressione corporea e dell'improvvisazione senza parole. Nel dicembre del 1920 Copeau aveva aperto la Scuola del *Vieux Colombier*, chiusa poi nel 1924. Su questa esperienza si veda J. COPEAU, *Ricordi del Vieux Colombier*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Nel 1948 Lecoq arriva a Padova, invitato da Gianfranco De Bosio, direttore del Teatro Universitario. Finisce per restare in Italia otto anni, dei quali tre trascorsi a Padova e due a Milano, al Piccolo Teatro di Strehler e Grassi.

Nella scuola di De Bosio, che si presentava come la sola rappresentante in Italia dell'*Éducation Par le Jeu Dramatique*<sup>71</sup>, Lecoq insegnava ginnastica teatrale e mimo.

A teatro - sosteneva Lecoq - è la pratica delle azioni l'elemento generatore dei sentimenti creativi: dall'esteriorità all'interiorità e viceversa, questa deve essere la dialettica dell'attore. De Marinis ricorda il contributo di Lecoq alla creazione della scuola del Piccolo Teatro nel 1951, la cura delle coreografie e delle pantomime in alcune regie di Strehler e la collaborazione, ovviamente per la parte mimica, alle due già ricordate riviste del gruppo Parenti-Fo-Durano: *Il dito nell'occhio* e *Sani da legare* (1953-54).

L'incontro con Fo e con gli altri giovani attori del gruppo era stato "molto felice"<sup>72</sup>.

Di tutti, quello che maggiormente aveva approfittato della lezione del mimo francese fu Dario Fo. Si può dire che Lecoq sia stato il suo primo e solo maestro, l'unico comunque che abbia tentato seriamente di incanalare la straordinaria forza espressiva del giovane attore e di assoggettare a un minimo di disciplina il suo talento istrionico e fabulatorio. Come scrive la Valentini<sup>73</sup>, Lecoq si era buttato con entusiasmo su quella "forza della natura" che era Fo, insegnandogli prima di tutto ad usare i suoi difetti (il corpo dinoccolato con le braccia e le gambe troppo lunghe, la voce impastata, il

---

<sup>71</sup> Nome di una scuola per attori fondata a Parigi da Jean Barrault, Alain Cuny, Marie Hélène Copeau, Roger Blin, sotto l'impulso di Jean-Marie Conty, che ne era il direttore.

<sup>72</sup> Così scrive C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 44.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 45-46.

sorriso un po' equino), capovolgendoli in senso positivo. Gli aveva mostrato come valorizzare lo spazio del palcoscenico, ma anche i meccanismi e gli stimoli da cui nasce la risata, e poi le *gag*, le espressioni stralunate, i diversi modi di gestire e camminare. Perfino il *grammelot* era uno dei tanti esercizi della scuola di Lecoq.

Fo stesso non ha mai negato l'importanza che ha avuto per lui, agli inizi della carriera, il rapporto con Lecoq<sup>74</sup> ed ha in sostanza ammesso che gli esercizi che eseguiva sotto la sua guida tennero in qualche modo il posto della scuola teatrale che non aveva fatto.

Puppa<sup>75</sup> ritiene che, grazie a Lecoq, sia giunta a Fo la lezione astratta ed acrobatica di Étienne Decroux e quella più narrativa di Marceau e dei Frères Jacques. Da entrambi i filoni Fo può comunque ricavare la "tentazione lirica del gesto", la sua "ambigua portata connotativa".

Per Puppa il riferimento più esplicito è però la pantomima di Jacques Tati, l'archetipo più suggestivo negli anni 1955-1960, per quella mescolanza di moduli da *musical*, satira danzata, parlato rumoristico, che anticipa il futuro *grammelot* di Dario Fo.

De Marinis<sup>76</sup> ricorda come sia stato avanzato qualche dubbio sulle modalità del processo, adottate da Lecoq, per portare l'allievo all'improvvisazione creativa. Si tratta di perplessità riguardanti soprattutto il carattere fortemente costrittivo e a volte persino violento che assume la messa in "stato d'innocenza" dell'allievo, lo sradicamento in lui di *clichés* e preconcetti.

---

<sup>74</sup> "E' stato senz'altro un maestro per me", scrive D. FO nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 49.

<sup>75</sup> Cfr. P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 35.

<sup>76</sup> M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 280, nota 29.

Secondo altri, invece, l'autoritarismo di Lecoq non starebbe tanto nell'indubbia e deliberata durezza maieutica di cui fa uso, quanto nell'imposizione dall'esterno di tecniche e moduli espressivi ad allievi non sempre adeguatamente consapevoli.

Questa è l'opinione dello stesso Dario Fo<sup>77</sup>. La critica maggiore che egli muove al metodo del maestro francese è però quella di assumere la tecnica come qualcosa di neutro e di assoluto, separandola dal contesto ideologico, morale e drammaturgico. Ne consegue che i suoi allievi sono costretti ad apprendere dei linguaggi gestuali in modo meccanico ed esteriore, senza conoscerne i presupposti e le ragioni. E' per questo che essi, una volta fuori, non sono più in grado - secondo Fo - di spogliarsi degli stereotipi gestuali che hanno appreso e appaiono così tutti uguali: "degli attori-mimi senza elasticità mentale, *robot* svuotati, privi di un'autentica sensibilità, e ancor peggio senza personalità"<sup>78</sup>.

De Marinis<sup>79</sup> sottolinea come Lecoq, durante il lungo soggiorno italiano, prenda progressivamente le distanze dal mimo quale genere a sé, "virtuoso e solitario": quello svelatogli da Marcello Moretti (Arlecchino strehleriano), da Carlo Ludovici (attore della compagnia dialettale di Cesco Baseggio), da Fo e da Durano (che dovettero apparirgli i legittimi eredi e reinventori della grande vicenda istrionica dell'Arte) era un mimo sgravato dai suoi codici e dai suoi formalismi estetici, aperto al teatro al punto da poter liberamente prendere la parola.

---

<sup>77</sup> Si leggano in proposito le riflessioni proposte da D. FO nel *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 233-236.

<sup>78</sup> Ivi, p. 236.

<sup>79</sup> M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 260.

Reciproco è stato dunque lo scambio tra Lecoq e Fo. Lo stesso Fo così si esprime nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*: "Ma noi stessi [si riferisce anche a Parenti e Durano] siamo stati suoi maestri, sicuramente nel realizzare uno stile di improvvisazione e di impiego dei suoni e della voce in simbiosi e alternativa alla gestualità"<sup>80</sup>.

### 3.3 Mimo e Fabulazione - Gestire e Gestuare

"Quando sono salito sul palcoscenico la prima volta, mi ricordo la meraviglia del pubblico, che diceva: - Ma quello ci ha le molle sotto il culo - [...] Sentivo il bisogno di scattare con tutto il corpo. Non concepivo assolutamente l'idea di un teatro fermo, fisso". Questo è quanto scrive Fo nel *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*<sup>81</sup>.

Egli si rende conto fin da subito del problema della gestualità legata al racconto fabulatorio<sup>82</sup>. I racconti dei fabulatori sono storie immediatamente teatrali. Il fabulatore, stando al centro della piazza di paese, riesce a inchiodare l'attenzione e l'interesse del suo pubblico. E' una teatralità - come sottolinea Binni<sup>83</sup> - fondata sulla gestualità, sulla capacità di essere contemporaneamente più personaggi, di passare rapidamente da un ruolo all'altro, con ritmi veloci che mantengono la tensione del rapporto fra attore e pubblico. La mimica è linguaggio tipicamente popolare, è momento di incontro tra invenzione individuale e senso comune.

---

<sup>80</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 50.

<sup>81</sup> Ivi, p. 48.

<sup>82</sup> In Dario Fo fabulatore non c'è alcuna scissione tra la persona fisica dell'attore e il testo da rappresentare.

<sup>83</sup> Cfr. L. BINNI, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 16.

Essa, nel teatro popolare, è momento di sintesi, che - al limite - rende superflua la parola. Nei gesti del fabulatore la collettività riconosce elementi della propria vita.

L'espressione facciale svolge un ruolo assolutamente predominante nei processi di empatia e di identificazione.

Lo storico e psicologo Ernst Gombrich, rifacendosi alla vecchia teoria dell'*einführung*<sup>84</sup>, ha potuto avanzare l'interessante ipotesi che il processo empatico si fondi su di un'esperienza fisica, oltre e più che visiva: "Per quanto riguarda la percezione dell'espressione facciale, per conto mio non ho alcun dubbio che la comprensione del movimento facciale degli altri ci derivi in parte dall'esperienza del nostro [...] Noi interpretiamo e codifichiamo la percezione delle creature a noi vicine non tanto in termini visivi, ma muscolari"<sup>85</sup>.

Si potrebbe arrivare a parlare, in sostanza, di un'empatia o di un'immedesimazione "muscolari", messe in opera dal corpo e, più in particolare, dal viso.

De Marinis<sup>86</sup> ricorda come Étienne Decroux, in una conversazione degli anni Settanta, fosse tornato su uno dei suoi argomenti preferiti: perché e in che senso il mimo corporeo è un'arte politicamente impegnata. Il mimo non è, per Decroux, un'arte politica nel modo in cui lo sono lo stalinismo o l'anarchia.

---

<sup>84</sup> Termine tedesco che equivale a "partecipazione emotiva" o "empatia"; fu introdotto da Robert Vischer (*L'atto estetico e la forma pura*, 1874) per indicare la trasposizione nell'oggetto estetico di sensazioni organiche, nel tentativo di integrare alla teoria estetica un metodo empirico-psicologico. La dottrina estetica dell'*einführung* sviluppata tra Ottocento e Novecento trova la sua più ampia e definitiva sistemazione nel pensiero di Theodor Lipps (1851- 1914). Si veda in proposito S. GIVONE, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998, in particolare le pp. 107-108.

<sup>85</sup> Cfr. E. GOMBRICH, *The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and art*, in E. GOMBRICH, J. HOCHBERG, M. BLACK, *Art, perception and reality*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1972 (trad. it. in E. GOMBRICH, J. HOCHBERG, M. BLACK, *Arte, percezione e realtà*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 5-54).

<sup>86</sup> M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 132.

“E’ politica o prometeica, in quanto si oppone a quella religiosa”<sup>87</sup> e cioè perché, al posto di limitarsi a contemplare o a lasciarsi agire, come la danza (arte in questo senso fondamentalmente religiosa), il mimo agisce, produce realtà in luogo di imitarla, crea un suo proprio mondo invece di estasiarsi passivamente di fronte a quello esistente; così facendo spinge lo spettatore ad assumere un atteggiamento attivo, prometeico, trasformativo.

Il mimo era anticamente considerato, dalle classi superiori, un genere infame, sgradevole e veniva censurato, come tutto ciò che il potere non riesce a gestire e a ridurre a proprio vantaggio<sup>88</sup>. L’azione mimica consente infatti di passare liberamente sia dall’*elocutio* all’*actio*, traducendo le parole dette in gesti ed espressioni mimiche, sia dall’*actio* all’*elocutio*, stabilendo in tal caso delle azioni di valore indipendente o giustapposte agli enunciati verbali, con funzione di commento, antitesi e sintesi anticipativa<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> É. DECROUX, *Hugo and Baudelaire* (1978), in *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1977<sup>2</sup> (trad. it. *Parole sul mimo*, a cura di V. MAGLI, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, pp. 51-53).

<sup>88</sup> Così si esprime D. FO, *Manuale minimo dell’attore*, op. cit., p. 229. A proposito del mimo e della sua evoluzione si possono vedere H. REICH, *Der mimus*, Berlin, Weidmann, 1903; P. S. ALLEN, *The medieval mimus*, «Modern Philology», VII (1924), pp. 329-344, VIII (1924), pp. 1-44; A. G. BRAGAGLIA, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930; M. JOUSSE, *L’anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974 (trad. it. *L’antropologia del gesto*, Roma, Ed. Paoline, 1979). Si vedano anche J. DRUMBL, *Il teatro medioevale*, Bologna, Il Mulino, 1989; L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1997<sup>4</sup> e P. RUFFINI, voce “Mimo”, *Dizionario dello spettacolo del ‘900*, a cura di F. CAPPÀ e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp. 711-712. Nel mimo e poi nella commedia dell’arte vengono riconosciute le radici del teatro moderno.

<sup>89</sup> Aveva ragione Quintiliano a chiamare la mimica “omnium hominum communis sermo”. Nel *De Oratore* (III, 214) Cicerone lamenta che si sia verificata una separazione tra oratori e attori nella pratica dell’*actio*, della parola agita (“genus hoc totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actores, reliquerunt; imitatores autem veritatis, histriones, occupaverunt”). Neppure Quintiliano ama gli attori e la loro arte, contraria alla *dignitas* romana; però riconosce che, per la formazione dell’oratore, è necessario imparare dai comici qualche gesto e qualche movimento (“curabit etiam [...] ut gestus ad vocem, vultus ad gestum accommodetur”). Interessante è l’osservazione sulla *narratio* dei fatti, una delle parti fondamentali dell’orazione giudiziaria. Scrive Quintiliano: “Debet etiam docere comoedus quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus (quale “inflexione” della voce) deceat miserationem: quod ita optime faciet, si certos ex comoediis elegerit locos et ad hoc maxime idoneos, id est actionibus similes”. Solo l’attore può insegnare “come si deve raccontare”. Allo stesso modo, Quintiliano propone di utilizzare la ginnastica per completare la formazione dell’oratore. Non per una preparazione di tipo “atletico”, ma al fine di un’ottimale armonizzazione del gesto con la parola, secondo il principio della gestualità linguistica (cheironomia). La connessione tra pedagogia oratoria e pedagogia attoriale, in Fo e non, è argomento al di fuori della presente ricerca, ma senz’altro degno di considerazione. Per queste citazioni da Quintiliano, si veda

Si può dire che anche per Dario Fo il mimo corporeo è arte politicamente impegnata nel senso decrouxiano visto sopra.

L'arte del mimo è l'arte di alludere, indicare<sup>90</sup>, sottintendere, far immaginare.

I gesti in teatro bisogna re-inventarli, scrive Fo<sup>91</sup>, così come si reinventano le parole. E' lo stesso Fo<sup>92</sup> ad ammettere di essere stato tra i primi ad usare la gestualità nel teatro: non il mimo da una parte e l'attore dall'altra, ma parola e gesto insieme. Nel suo fare teatro Fo ha introdotto il gesto inteso non più come gestire, ma come gestuare, che sono due cose ben diverse. "Gestire" è fare dei gesti; "gestuare" significa *costruirli "in"*.

Ogni movimento, ogni passo risulta essere determinante. E' attraverso la gestualità che si ritrova il testo nella sua dimensione originale. Se si entra in scena secondo una diagonale, il discorso va inteso in un certo senso, se si entra frontalmente assume un altro significato.

Forse, per la prima volta, l'azione mimica è scritta, invece di essere provata così come viene. "Sui miei copioni - ammette Fo<sup>93</sup> - è descritto tutto, dal principio alla fine, il passo, il gesto, la voltata...".

"Una concezione rigorosa - scrive Meldolesi<sup>94</sup> - fatta di mestiere", che permette di non lasciare niente al caso, anche quando si improvvisa.

---

*Institutio Oratoria*, I, 11. L'opera integrale è stata edita a cura di R. FARANDA, per la UTET, Torino, 1968, in 2 volumi.

<sup>90</sup> La deissi linguistica equivale a un gesto. La deissi (dal greco *déixis* - "indicazione" -) è il procedimento col quale, attraverso certi indicatori detti appunto "deittici" (pronomi personali e dimostrativi, avverbi di tempo e di luogo, ecc.), si mette in rapporto la frase con la situazione spazio/tempo cui essa si riferisce.

"L'IO della *dramatis persona* e il QUI e ORA del contesto comunicativo drammatico sono collegati al corpo dell'attore e al contesto scenico tramite il gesto indicativo che accompagna l'enunciato". Così scrive K. ELAM, "*The semiotics of théâtre and drama*", London, Methuen, 1980 (trad. it. "Semiotica del teatro", Bologna, Il Mulino, 1985, p. 78). Keir Elam, nel suo saggio di semiologia teatrale, afferma che il dramma consiste prima di tutto in questo: un IO che si rivolge a un TU, nel QUI e in un'ORA.

<sup>91</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 230.

<sup>92</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 47.

<sup>93</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 21.

<sup>94</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 175.

L'arte mimica quindi è indispensabile alla formazione dell'attore, di ogni attore in quanto tale, se non altro per il fatto che questi compare in scena accompagnato dal proprio corpo<sup>95</sup>. Claudio Meldolesi<sup>96</sup> si sofferma sulla "potenza magica" dell'attore Fo.

Nei punti alti degli spettacoli questi recita attaccando le resistenze del corpo. Le pose acquistano vigore dall'atteggiarsi della testa che sembra staccarsi dal busto. Le facce, le smorfie devono essere considerate vere e proprie maschere aderenti al volto in successioni continue e mutevoli. Bisogna però anche notare il rapporto con le mani che costituiscono lo strumento di maggiore mobilità e astrazione del comico.

In Fo il gioco delle mani si sviluppa senza soluzione di continuità, passando con ritmi variati per piani diversi: convenzione, allusione, mimica, fino alla frenesia del *grammelot*, in cui *le dita assumono un movimento corrispondente alla scansione sillabica*.

Fo tuttavia non si limita ad usare volto e mani per raccontare, ma è l'intera "massa del corpo" (petto, spalle, bacino, braccia, gambe) ad esprimere e comunicare<sup>97</sup>. Troviamo in Fo i caratteri della subitaneità e dello sfumarsi ambiguo delle pose maggiori. Fo "gioca" il pubblico con la subitaneità. Da un racconto o da una spiegazione scatta alla posa, anticipando chi guarda; pone lo spettatore in posizione di attesa perché stia alla battuta, infine lo sorprende

---

<sup>95</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 49-50, si lamenta della mancanza di attenzione nei confronti del gesto e della gestualità. "Noi leggiamo le nostre parole, stiamo attenti a quello che pronunciamo [...] e, invece, dei gesti con i quali accompagnamo un discorso non ci curiamo; eppure potrebbero apparire altrettanto rozzi, sguaiati e ineleganti [...] Il gesto passa in secondo piano anche nel mestiere dell'attore. Muovere gli arti e il tronco con sapienza ed eleganza non affettata, dovrebbe essere il momento iniziale, preparatorio del teatrante [...] Ho visto registi importanti piangere davanti all'impaccio in cui si venivano a trovare certi attori incapaci di controllare la propria gestualità".

<sup>96</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 173.

<sup>97</sup> G. ALMANZI, *Che gran bene ti Fo*, «Panorama», 15 marzo 1992, p. 15, ha scritto addirittura che "Fo ha un corpo pensante; non solo, ha arti, giunture, muscoli che pensano furiosamente e

con una posa o una faccia "di transizione", per lo più di intensità superiore all'attesa, furba ed ambigua insieme; e allora sono gli occhi a dominare il volto.

### 3.4 *Mimo vocale?*

Meldolesi dice che Fo non è un "comico di voce"<sup>98</sup>. La voce è commento, discorso d'accompagnamento, è oratoria arguta oppure comunicazione necessaria di commedia o ancora suono modulato che interagisce con il gesto.

De Marinis, nella conclusione di *Mimo e teatro nel Novecento*<sup>99</sup>, osserva un fatto interessante a proposito della voce: non pochi tra i migliori allievi di Decroux si sono dedicati a sperimentazioni approfondite nel campo di quello che il maestro aveva chiamato "mimo vocale": rumori corporei involontari, respiro, emissioni vocali inarticolate (gridi, gemiti, sussurri), onomatopee, *grammelot*.

Questo vastissimo campo espressivo viene raramente esplorato e tanto meno nel teatro che si definisce "parlato". Conclude allora De Marinis che Meredith Monk, Carmelo Bene e Dario Fo costituiscono tre eccezioni esemplari, benchè di radicale diversità. Tuttavia De Marinis, a differenza di Meldolesi, sembra riconoscere in Fo anche un comico di voce: non bisogna separare tra loro voce e gesto, poiché si implicano vicendevolmente.

---

comunicano questo pensiero: ginocchia, piedi, gomiti, scapole, orecchie, naso, piedi, sono una continua fabbrica di significati".

<sup>98</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 174.

<sup>99</sup> M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., p. 297.

Fo<sup>100</sup> è contrario all'attore che gesticola, che carica tutto di effetti e di colori, sviluppa *tic*, sputa e si sbraga. "Quando vedo le mie rappresentazioni all'estero - ammette - mi viene da piangere, perché diventano tutte una caricatura. Il grande attore è come un grande duellante, del quale non si vede lo sforzo e la fatica [...] Recitare è gusto, è intelligenza dell'attore e del regista". E' meglio, per Fo, modificare l'effetto che perdere lo stile.

### 3.5 *La gestualità in scena: alcuni esempi*

Fo ha un'assoluta padronanza della gestualità del suo corpo. Possiede la straordinaria capacità di mettere in azione le parole e i canti, di trasformare il dire in atto, di inventare un nuovo linguaggio che è sintesi superiore di parola e gesto ed insieme continua autoironia sulle dinamiche stesse di questo processo.

Colpisce l'assoluta precisione e rapidità della gestualità del suo corpo, con cui impersona più ruoli e tra loro diversi. Questo accade, per esempio, nella *Strage degli innocenti*, dove il corpo di Fo è di volta in volta soldato compassionevole, soldato crudele, madre impazzita per il figlio ucciso, infine anche Madonna che piange turbata e sconvolta. I gesti e le posizioni dei vari attanti sono indicati in modo ellittico, ma estremamente preciso.

Il virtuosismo trasformativo del suo corpo può arrivare a livelli incredibili, come nella *Resurrezione di Lazzaro*, dove egli, da solo, regge un'intera folla. Da guardiano del cimitero, con spostamenti ammiccanti del corpo e con un fittissimo gioco di microbattute quasi impercettibili (a sottolineare come non si debba separare il mimo vocale da quello gestuale), diventa il pubblico-popolo

---

<sup>100</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 128.

che si accalca. Tutto avviene senza stacco. L'attore non fa l'imitazione di ogni singolo personaggio, ma riesce a rappresentare la coralità camminando avanti e indietro per evocare la calca, voltandosi di continuo, alzando la voce con le mani vicino alla bocca per salutare gli ultimi arrivati...

La mimica può apparire volutamente "bloccata", contenuta, quasi tenuta a freno come accade nella *Strage degli innocenti*, dove l'attore evita i gesti troppo caricati.

Ma il corpo di Fo mostra pure la capacità di moltiplicarsi gestualmente, come nella *Moralità del cieco e dello storpio*, dove si sdoppia nei due "idioletti fisici" antitetici dei personaggi. La mimica si fa qui naturalistica e insieme allusiva, perché quando parla l'uno si mostra contemporaneamente l'altro.

Fo si sdoppia anche nell'episodio delle *Nozze di Canaan*. È il raffinato arcangelo dal portamento celestiale, ma è anche l'ubriacone, il *fool* grossolano. Il corpo di Fo fissa nello spazio le due diverse posizioni attraverso il continuo passaggio da una maniera composta, eretta, a braccia conserte, cioè pittoricamente stilizzata, ad una posa invece scimmiesca e saltellante, al di fuori di ogni virtuale cornice che possa contenerne e inquadrarne la ribellione<sup>101</sup>. La capacità *demiurgica* di esaltare la comunicazione in scena tra una *presenza* e un'*assenza*, cioè la facilità con cui vengono attivati i momenti faticosi del segno nello spazio del palcoscenico, esaltando l'immaginario della sala<sup>102</sup>, è una delle grandi doti istrioniche di Fo, cifra stilistica del suo stare in scena.

---

<sup>101</sup> P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 106, sottolinea come le frequenti interruzioni stranianti tra l'arcangelo e l'ubriacone creino un *surplus* di fascinazione.

<sup>102</sup> Per i momenti allocutori e faticosi del mimo nello spazio, rimando alla articolata bibliografia relativa alla *Comunicazione non verbale a teatro*, in *Teatro e comunicazione*, a cura di G. F. BETTETINI e M. DE MARINIS, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, pp. 80-101.

Con il gesto, Fo mostra "per allusioni", esaltando alternativamente i momenti deittico-indicativi e quelli allusivo-ellittici; come per esempio nella giullarata di *Bonifacio VIII*, dove le facoltà ipnotico-allucinatorie legate al gesto corporeo sono valorizzate al massimo dall'invettiva contro la Chiesa e i ricchi aristocratici corrotti.

Fo ha la capacità di "disegnare" il testo scenico.

L'estrema duttilità plastica del suo corpo viene esibita, per esempio, nella vestizione del Papa Bonifacio. Cappelli, guanti e mantelli sono resi visibili gestualmente e il corpo di Fo entra in azione interlocutoria con questi oggetti.

Come sempre accade nella drammaturgia di Fo, il corpo è in continua trasformazione ed è oggetto delle metamorfosi più strane e varie.

Nell'arco della rappresentazione di *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, per esempio, Fo dà voce e presenza ad un bestiario mitico, nel quale si ricompono l'intera zoologia fantastica che attraversa tutta la sua produzione drammaturgica: è cavallo, maiale, iguana, uccello del paradiso, tacchino, drago, asino, pesce, cammello, serpente.

Sulla scena, il corpo dell'attore gestisce e domina con un controllo impareggiabile i corpi altri in cui continuamente si trasforma.

Ma la presenza sulla scena, concentrata nello sguardo attento ai movimenti e alle reazioni del pubblico, si rivela in improvvise trovate extratestuali che, per contrasto e straniamento, rendono ancora più forte l'impatto alla ripresa del racconto e ancora più visibili le successive trasfigurazioni sceniche.

A proposito dell'efficacia comunicativa della *grammatica teatrale* di Fo, sono interessanti le parole di Bernard Dort: "Dario ha tutte le qualità per essere un mimo prodigioso [...] potrebbe giocare all'infinito con quest'arte

dell'essenziale che è la mimica [...] Ma giustamente rifiuta di farlo; per lui questa sua arte è, di volta in volta, cronistoria. E perciò non va fino al fondo della mimica, ne sospende il gesto, lo fa riprendere dalla voce, lo scompone, trasmettendoci soltanto lampi improvvisi [...] Non recita mai un atto compiuto, commenta e annuncia continuamente quello che sta recitando [...] E se Fo interpreta più personaggi [...] non è per dimostrare il suo virtuosismo, ma per evitare di rinchiudersi, in un ruolo suo. Fino ad arrivare ad un'apparente goffaggine, che non rompe l'incantesimo e ci rinvia all'unica realtà essenziale ed eterna: quella del corpo, grosso, esigente, carnale, produttivo, oserei dire grottesco [...]”<sup>103</sup>.

### 3.6 L'improvvisazione

Argomento di cui Fo ama parlare, strumento base del suo fare teatro, è l'improvvisazione. Ogni suo lavoro, come lo ritroviamo alla fine, cioè stampato, è frutto di una ricerca di almeno due anni sul palcoscenico.

A pochi altri è data la possibilità di realizzare degli spettacoli per intera "improvvisazione", direttamente sul pubblico. Fo<sup>104</sup> riconosce di possedere un vantaggio iniziale sugli altri teatranti: è autore, regista, attore, capocomico, scenografo, costumista, macchinista quando occorre. Ha la moglie attrice, abilissima a sua volta in questo particolare "linguaggio". Da sempre si è abituato a variare i testi, non tanto a tavolino o nelle prove, ma durante la rappresentazione, avendo come collaboratore diretto il pubblico.

---

<sup>103</sup> Le parole del critico francese sono tratte da *«Illustrazione italiana»*, 27 (febbraio 1986), p. 116 e citate da M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 118.

<sup>104</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 110.

Ogni sera è solito registrare lo spettacolo. Non si tratta di un rito: il fatto è che durante la rappresentazione c'è la possibilità di inventare due o tre cose nuove e interessanti, di inserire a soggetto una nuova sequenza di qualche minuto...

Questo metodo, per essere applicato con successo, ha bisogno di una grossa esperienza. Scrive Fo: "[...] non mi riusciva con tanta disinvoltura quando ho cominciato a fare teatro [...] anzi il problema di essere preciso sulle battute e non sporcare, non rovinare, mi assillava tanto da non permettermi che poche puntate all'improvviso. Oggi ho imparato a buttarmi in sproloqui, [...] ho imparato a distruggere il testo, a rischiare perfino di rovinare i passaggi di sicuro effetto. [...] Ma quando azzecchi un nuovo passaggio che funziona, ti convinci che questo è un modo vivo, non imbalsamato, di fare teatro"<sup>105</sup>.

L'improvvisazione non è però una dote magica, si deve imparare.

L'attore tradizionale, in genere, non è in grado di improvvisare, non perché gli manchi la fantasia, ma perché non possiede gli elementi fondamentali di questa tecnica. Ciò è confermato da De Marinis<sup>106</sup>, il quale opera un collegamento fra il problema dell'improvvisazione e il rapporto "non garantito" con lo spettatore che caratterizza in particolare il teatro comico. Soprattutto i comici che si formavano nella rivista dovevano fronteggiare un pubblico aggressivo, talvolta violento: per questo il loro rapporto con gli spettatori tendeva a rassomigliare, da un lato, a quello di un "domatore con le belve" e, dall'altro, a quello di un "prestigiatore con i bambini".

---

<sup>105</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 111.

<sup>106</sup> Cfr. M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 180-181.

Decisione e dolcezza, forza e fascino sono il segreto del successo dell'attore comico italiano. Questa strategia a due facce - osserva De Marinis - funziona non tanto per i contenuti espressi nelle *gags*, ma grazie alle specifiche tecniche di "codificazione artificiale" del comportamento. I vari Petrolini e Totò, ma anche Fo ed Eduardo, trovandosi senz'altre risorse che il proprio corpo-voce, hanno saputo conquistare il pubblico ricorrendo a sofisticati procedimenti di artificializzazione del corpo e della parola, analogamente a quanto accade in civiltà teatrali lontane (come i teatri-danza orientali) o come è accaduto in Occidente con la commedia dell'arte e il mimo.

Tutto questo - conclude De Marinis - serve a sfatare "i luoghi comuni sullo spontaneismo, la grossolanità e il carattere *naïf* [...] del comico italiano".

In linea con l'artificializzazione, di cui parla De Marinis, Fo ha registrato, in tanti anni di lavoro, migliaia di azioni, di dialoghi possibili, di gesti adattabili a qualunque tipo di situazione. "Anche se mi succede un fatto imprevisto, casuale - che so - inciampo entrando in scena, ho almeno quattro o cinque modi per volgere a mio favore l'incidente e guidare la reazione del pubblico dove voglio io"<sup>107</sup>.

Dalle prime rappresentazioni di *Mistero Buffo*, Fo ha vissuto un processo di maturazione nel suo modo di recitare, che però ha comportato anche delle perdite. Negli anni sono cambiati il ritmo e il tempo. Ha raschiato via tutto il superfluo: gli effettini, gli effetti grandi, una gestualità troppo spalancata, oppure dei compiacimenti inutili sul pubblico.

---

<sup>107</sup> R. CIRIO, *Mestiere buffo. Confessioni di un attore*, «Espresso», 3 maggio 1987, pp. 128-132, ora anche in D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., pp. 124-125.

E' diventato più duro, più rigoroso. Però - come dichiara lo stesso Fo<sup>108</sup> - ha anche perso "certe belle cialtronaggini da guitto, che forse andrebbero recuperate".

Queste parole suggeriscono quasi un "rimpianto" per l'improvvisazione, il cui mito rimane, nonostante la perizia tecnica l'abbia trasformata col tempo in una sorta di "grammatica".

#### 4. IL GRAMMELOT

"Oggi traneguale per indottone consebase al tresico imparte Montecitorio [...]"

(Dario Fo, telegiornale italiano...)

"Cancella il mondo, o Sdrènfano! Ti dico  
cancella quest'ingubbio ammorboluto:  
è inutile timpare a cianciafico  
gli sbrègi d'un blafònfero fognuto."

(Fosco Maraiani, Che fanno?, da *Le Fànfole*)

##### 4.1 *Le parole dette coi gesti*

La radice del termine *attore* si trova nel verbo latino *agere*, che indica l'atto retorico orale.

Nel lavoro dell'attore il *dire* corrisponde all'*agire*, secondo un principio di equivalenza semiotica fra corpo e parola, per cui l'atto fisico si intreccia al linguaggio nello sforzo di riattivarne le potenzialità concrete, performative.

---

<sup>108</sup> C. VALENTINI, *Il Mistero Buffo del Mio Nobel*, «Espresso», 23 ottobre 1997, pp. 76-85. Un estratto dell'articolo si trova anche in C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 188.

Un forte sincretismo tra il livello espressivo vocale e quello dei gesti si realizza nel *grammelot*. In questo linguaggio immaginario, senza parole, entra in gioco soprattutto l'uso del codice gestuale.

Osserva Meldolesi<sup>109</sup>: "Il gramlot dà alle parole il valore di didascalie e ai gesti il valore di parole". La gestualità semantizza il sonoro, acquistando però efficacia espressiva attraverso l'intonazione e l'interiezione<sup>110</sup>. L'elemento visivo e quello uditivo si rafforzano quindi a vicenda: il codice gestuale insegue il sonoro, formando quadri mimico-gestuali che lo spettatore deve progressivamente decodificare<sup>111</sup>.

#### 4.2 Definizione e storia del termine

Una definizione di *grammelot* viene proposta da Fo stesso nel *Manuale minimo dell'attore*: "[...] è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'Arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano *gramlotta* [...] significa appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto [...] La prima forma di *grammelot* la eseguono senz'altro i bambini con la loro incredibile fantasia [...]"<sup>112</sup>.

<sup>109</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 69.

<sup>110</sup> Già nella linguistica mediolatina si operava una distinzione dei segni (*signa*) in naturali (*naturalia*) e intenzionali (*data*) e si consideravano le interiezioni un gruppo intermedio. Il *grammelot* o più in generale qualsiasi lingua immaginaria si fonda in gran parte sulle interiezioni, collocandosi a metà strada fra natura e artificio. Cfr. S. AGOSTINO, *De doctrina*, II, 1-4; S. TOMMASO, *Sententia libri politicorum*, I, 1 e II, 115-154. Si veda anche A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB, 1998, pp. 33-35. Alessandra Pozzo svolge attività di ricerca presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. In questo suo recente studio ci mostra la posizione del *grammelot* all'interno della categoria dei "linguaggi confusi", da quelli infantili a quelli sacri, da quelli teatrali alle psicopatologie del linguaggio.

<sup>111</sup> La decodificazione viene facilitata dai consueti prologhi di Fo maestro-giullare e a volte dal commento che si alterna al testo recitato. Ciò significa che Fo non si sente del tutto *master of the language*, non rinuncia alla parola convenzionale. Il suo *grammelot* è ancora verbodipendente.

<sup>112</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 81.

Secondo Fo quindi, il termine risale al periodo in cui avviene la contaminazione tra il repertorio dei comici dell'arte e la cultura francese, non prima del XVI secolo, con una trasformazione successiva nel dialetto veneto. La Pozzo sottolinea però come non sia reperibile nessuna traccia di *grammelot* nei testi del periodo e nemmeno in quelli dei secoli immediatamente successivi.

Anche in un dizionario specializzato in espressioni di uso teatrale come il *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*<sup>113</sup> di Philibert Le Roux, edito nel 1750, il *grammelot* è assente. E gli stessi testi inerenti alla commedia dell'arte (canovacci o scenari) non contengono accenni al *grammelot*. I dizionari dialettali veneti e quelli etimologici<sup>114</sup> non riportano "gramlotto", né quelli di francese medio e moderno citano *grammelot*<sup>115</sup>. Prendendo comunque in considerazione la possibilità di un'origine francese del termine, si nota che *grammelot* possiede un'affinità con il verbo *grommeler*. Il *Grand Robert*<sup>116</sup> attesta che il termine, formato dal suffisso onomatopico "gr" e derivante dal tedesco *grummeln*, significa "mormorare, esprimere del malcontento, delle proteste, in maniera indistinta, parlando tra i denti". Viene riportata anche l'analogia con il ringhiare del cane, la variante *grumeler* e l'accezione "*paroles grommelées*", cioè parole indistinte.

---

<sup>113</sup> P. J. LE ROUX, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Lyon, Beringos, 1750.

<sup>114</sup> Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Santini, 1829; A. PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1951 ed *Etimologie venete*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968; M. CORTELAZZO, C. MARCATO, *I dialetti italiani: dizionario etimologico*, Torino, UTET, 1998.

<sup>115</sup> ROBERT & SIGNORELLI, *Dizionario francese-italiano, italiano-francese*, Milano, Signorelli, 1981, 2 voll. e P. ROBERT, *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

<sup>116</sup> P. ROBERT, *Le Grand Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1988, 6 volumi.

Pur non comparando sui dizionari francesi, *grammelot* è dunque da collegare - secondo la Pozzo - a *grommeler*, poiché entrambi i termini si riferiscono al medesimo campo semantico, oltre a presentare una sostanza dell'espressione sufficientemente simile da consentire l'ipotesi di un etimo comune. Non bisogna dimenticare che il *grammelot* in francese è detto *grommelot*.

*Grommelot* compare in un testo di Léon Chancerel<sup>117</sup>, collaboratore di Copeau, critico, storico del teatro e attore lui stesso in gioventù, che ne parla in questi termini: "Tout ce qu'on pourra se permettre, ce sont des bruits non articulés, des *grommelots* [...] On voit les avantages de cette contrainte: elle fixe dès cet instant, une mélodie et un rythme vocal accordés aux sentiments profonds du personnage. [...] Eleonora Duse, quand elle jouait *La Dame aux Camélias* remplaçait [...] par des *grommelots* d'une intensité inouïe, la majeure partie du texte d'Alexandre Dumas Fils, à l'acte de la mort".

Marco De Marinis<sup>118</sup> scrive che sembra siano stati gli allievi della Scuola del *Vieux Colombier* di Copeau a chiamare *grommelots* gli esercizi riguardanti i rumori non articolati, le emissioni vocaliche in una specie di linguaggio primitivo e animalesco. Ferdinando Taviani<sup>119</sup> è della stessa opinione e scrive: "Traducevano un atteggiamento fisico e mentale che è lì lì per diventare parola". Fo riadatta il termine francese in *grammelot* e cambia - secondo Taviani - "oltre la parola anche la cosa, traducendo l'esercizio fisico preverbale nel lazzo comico delle lingue inventate".

---

<sup>117</sup> L. CHANCEREL, *Le théâtre et la jeunesse*, Paris, Bourrellier, 1946, p. 47.

<sup>118</sup> M. DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, op. cit., pp. 86-87, nota 20. Cfr. anche F. CRUCIANI, *J. Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

<sup>119</sup> F. TAVIANI, *Cronaca di una parola*, «Lettera dall'Italia», anno III, n. 9, gennaio-marzo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, p. 29.

La Pozzo<sup>120</sup> ricorda anche una testimonianza di Marie Hélène Dasté, figlia di Copeau e pure lei allieva della Scuola.

L'attrice raccontava che agli attori come ai bambini capita di inventare delle parole e così è successo con il *grommelot*. All'inizio si era usato il termine "grummelot", che deriva da *grumeau* (grumo), e che si utilizzava per designare un gioco di improvvisazione linguistica imitante le espressioni, i ritmi e le sonorità tipiche di determinate situazioni. In seguito l'espressione sarebbe stata sostituita da *grommelot*, poiché la si era avvicinata a *grommeler* e al suo significato.

L'attrice si dichiarava stupita del fatto che un termine nato in un piccolo gruppo fosse poi divenuto così famoso da essere usato non solo in Francia, ma anche all'estero per definire la tecnica di recitazione dei linguaggi inarticolati.

Stando quindi alla testimonianza della figlia di Copeau, la lezione originale sarebbe *grommelot*. *Grammelot* è allora il risultato di una traslazione italiana molto più recente di quella supposta da Fo nel *Manuale minimo dell'attore*<sup>121</sup>.

#### 4.3 *Forme e usi del grammelot*

Il *grammelot* teatrale possiede aspetti affini all'espressione prelinguistica infantile<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 72.

<sup>121</sup> Esistono anche altri tentativi etimologici. Il *Dizionario della lingua italiana* di A. GABRIELLI, Trento, Carlo Signorelli Editore, 1993, sotto la voce "GRAM(M)ELOT" scrive: "[...] Voce pseudo-francese, forse connessa con GRAMMELER (borbottare, brontolare) o composta di GRAM (maire)+ MÊL (er)+ (arg) OT".

<sup>122</sup> Cfr. G. FRANCESCATO, *Il linguaggio infantile, strutturazione e apprendimento*, Torino, Einaudi, 1970.

Al di là delle differenze dovute ai contesti, le due forme hanno in comune gran parte degli espedienti che rendono possibile, a livelli elementari, la comunicazione. Il bambino infatti afferra, e riproduce per prime, le opposizioni foneticamente evidenti, mentre apprende per ultimi i suoni che presentano un contrasto meno forte. Il testo vocale del *grammelot* e l'espressione infantile si costituiscono entrambi attraverso gli stereotipi più appariscenti di una lingua di riferimento. L'espediente delle parole-chiave, intorno alle quali l'attore forma l'enunciato del *grammelot*, è un punto comune tra l'organizzazione del parlare infantile e quella del *grammelot* stesso.

A tale grammatica dell'infanzia è possibile tornare, attraverso forme di regressione volontaria, ogni volta che si desidera abbandonarsi al gioco e alla libertà creativa<sup>123</sup>. Ne sono documento le strampalate filastrocche e i *nonsense* della cultura infantile<sup>124</sup>.

Ma i bambini sono anche in grado di inventarsi parole e alfabeti del tutto immaginari, con qualche regola che permetta una facile ed essenziale comprensione<sup>125</sup>.

Ogni *grammelot* teatrale ripropone questa dimensione ludica.

Ma quando Fo si accinge a creare e proporre un *grammelot*, non recupera soltanto forme dell'infanzia e del gioco. Egli ha in mente soprattutto motivazioni di poetica teatrale e scopi ideologici ben definiti. I modelli cui fa riferimento sono i *grammelot* della commedia dell'arte, che considera derivati

---

<sup>123</sup> Cfr. J. STUHLIK, *Essai sur la psychologie de l'invention des langues artificielles*, «Annales medico-psychologiques», Paris, Masson, II (juillet 1960), pp. 225-232.

<sup>124</sup> Si veda, ad esempio, E. ZAMPONI, *I draghi locopei*, Torino, Einaudi, 1986. Anche il poeta Raboni si è occupato della creatività linguistico-poetica infantile: cfr. A. PORTA, G. RABONI (a cura di), *Pin Pidìn*, Milano, Feltrinelli, 1979.

<sup>125</sup> Di solito, la comprensione è riservata ai coetanei ammessi al gioco, con l'esclusione conseguente degli adulti e degli altri estranei.

dalla tradizione popolare e giullaresca<sup>126</sup>. A tale tradizione Fo assegna una connotazione politica ed eversiva *ante litteram*, che - osserva la Pozzo - non tutti sono disposti a riconoscere e che non pertiene alla natura del *grammelot* in sé<sup>127</sup>.

Le eventuali implicazioni ideologiche del *grammelot* sarebbero piuttosto determinate "dalle circostanze di enunciazione in cui quest'ultimo interviene".

A proposito dell'uso politico del *grammelot*, la Pozzo osserva che esso viene perseguito attraverso un tacito "scambio" di due proprietà o premesse fondamentali<sup>128</sup>. Da una parte, il *grammelot* possiede la proprietà di *farsi capire*, soddisfa la "esigenza della comprensibilità", per mezzo del miscuglio dialettale cui fa riferimento. E' giustificato dalla necessità della comprensione. Dall'altra, il *grammelot* ha la proprietà di *essere popolare*; è sostenuto e avvalorato da una sorta di *dispositio* ideologica democratica.

La prima premessa è vera, ma nel passato. Oggi il *grammelot* non avrebbe ragione di essere, perché il pubblico non è più formato da illetterati, incapaci di comprendere l'italiano: cosa che viene da Fo sottaciuta. La seconda premessa - altrettanto vera, ma solo nel presente - è invece da Fo

---

<sup>126</sup> Il fine principale del poeta-cantore nella società pre-alfabetica, ancora in parte presente al giullare medioevale, era aggregativo e memorativo: egli conservava la memoria storica del popolo. Nel momento in cui la gestione della cultura passò ad una *élite* capace di leggere e scrivere, l'autorevolezza del cantore orale si ridusse e la sua arte finì col rivolgersi al pubblico illetterato e popolare. Cfr. T. SAFFIOTTI, *I giullari in Italia*, Milano, Xenia, 1990, p. 156. Secondo la Pozzo, tale fatto non fu sempre vero; ma a questa immagine popolare si ispira in ogni caso la reinvenzione della figura del giullare operata da Fo in *Mistero buffo*. Cfr. A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 96.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 78-79. Va detto però che Folena e Puppa riconoscono nel *grammelot* e nella lingua "padana" una immediata connotazione politica: "lingua di classe" la chiama G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, op. cit., p. 119. Puppa individua nel linguaggio di Fo una carica polemica nei confronti della linea colta del teatro ufficiale. La Pozzo si limita a riconoscere, citando De Mauro e Lodi, che - dopo il fascismo - il "mito del buon dialetto" è diventato una componente della cultura rivoluzionaria e di sinistra e che la comune percezione del *grammelot* quale espressione politica si deve all'uso che Fo ne ha fatto, con grande successo, nella *Fame dello Zanni di Mistero Buffo*. Il riferimento è a T. DE MAURO, M. LODI, *Lingua e dialetti*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

<sup>128</sup> Cfr. A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 81.

ampiamente esplicitata. Con la sua grande abilità illusoria, Fo trasferisce nel presente l'esigenza contenuta nella prima premessa, mentre riconduce al passato quella contenuta nella seconda. Operando questo scambio temporale, egli trasforma il *grammelot* in lingua di classe e lo giustifica storicamente come tale<sup>129</sup>.

#### 4.4 Il *grammelot* nella poetica di Fo

Fo va da sempre inseguendo un suo linguaggio.

L'impasto burlesco di lingua-dialetto, voce-gesto è stata occasione insieme di sottesa denuncia politica e di grande teatralità. Ha dimostrato come si possa "inventare" un linguaggio scenico ricavandolo dalla fonologia dialettale ed escludendo in tal modo l'uso troppo colto e forse un po' freddo della lingua (cosa che finisce per diventare una limitazione all'espressività dell'interprete). Fo ha operato una mediazione tra lingua e dialetto, cercando di realizzare una sorta di "passaporto dialettale"<sup>130</sup>, accessibile a qualsiasi pubblico, ricco di una varietà di suoni sorretti da un adeguato gioco dei gesti.

"E' dal dialetto - egli sostiene<sup>131</sup> - che nasce ogni nuova forma strutturale di lessico". Il dialetto sarebbe la base autentica dell'origine culturale anche dei grandi autori (Dante, Manzoni) che "di fatto hanno sempre dedotto il loro linguaggio traducendo direttamente dal rispettivo dialetto".

---

<sup>129</sup> A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 81. L'illusoria operazione, attraverso la quale si dà valenza politica al *grammelot*, coinvolge anche il pluridialetto padano (che nella *Fame dello Zanni* si offre al *grammelot* quale lingua di riferimento).

<sup>130</sup> Così scrive M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 99.

<sup>131</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 85.

Fo stesso, quando scrive un testo e gli capita di trovarsi "ingrippato" in una frase, non fa altro che pensare il tutto nel suo dialetto d'origine, ritraducendolo poi in italiano<sup>132</sup>.

Per facilitare e permettere una recitazione che sia effettivamente comunicativa e non un'arida cantilena, suggerisce di esercitarsi ogni volta a tradurre nel proprio dialetto il testo assegnato. Il dialetto è elemento determinante per l'accesso alla via creativa.

"E' una grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione"<sup>133</sup>.

Il dialetto è un prezioso idioma, che "[...] dà accesso immediato e quasi automatico ad una speciale sfera della realtà. Ci sono due strati della personalità di un uomo: sopra, le ferite superficiali in italiano, in inglese, in latino; sotto, le ferite antiche che, rimarginandosi, hanno fatto queste croste delle parole in dialetto [...] che contengono forze incontrollabili proprio perché esiste una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è, dunque, per certi versi realtà e per altri follia"<sup>134</sup>. Queste parole di Meneghello potrebbero valere anche per Dario Fo: il recupero di formule e moduli espressivi popolari e dialettali è indice di una scelta di tipo ideologico, come si palesa in un brano del *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* con Luigi Allegri<sup>135</sup>; ma nel *grammelot*, dove dialetti diversi sono trasformati in suoni e ritmi, c'è in più l'aspetto del gioco e della "follia".

---

<sup>132</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 244.

<sup>133</sup> A proposito di questo, si vedano le pp. 242-244 del *Manuale minimo dell'attore*, nelle quali Fo disserta a lungo su questo tema a lui particolarmente caro.

<sup>134</sup> L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Milano, Mondadori, 1986.

<sup>135</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 99.

Più volte Fo ha ammesso la vicinanza tra il suo *grammelot* e il linguaggio infantile, a sottolineare come ci sia un aspetto di gioco nella sua tessitura musicale, onomatopeica.

Con il suo "sfarfugliamento onomatopeico"<sup>136</sup> egli sembra dare voce all'espressività di cui il suo corpo è carico. E' quasi un giocare con le parole che non ci sono, ma che il suo corpo rende possibili.

Fo ha cominciato ad usare il *grammelot* con *Mistero Buffo*, durante la fortunatissima tournée in Francia del 1973, per superare le difficoltà della lingua<sup>137</sup>.

Nel corso degli anni, ha di volta in volta risistemato il lavoro fino a dividerlo in due parti. La prima viene proprio dedicata alla "lezione sul *grammelot*", che vede in *Mistero Buffo* la piena celebrazione<sup>138</sup>.

Fanno da esempio tre brani: prima di tutto il *grammelot* detto "di Molière" o "di Scapino"; poi il *grammelot* dell'avvocato inglese e infine quello del tecnocrate americano.

Questi tre brani sono una dimostrazione di *grammelot* in tre lingue e stili diversi. La "lingua di riferimento"<sup>139</sup> è di volta in volta il francese, l'inglese e l'americano.

A questi bisogna aggiungere il *grammelot* della *Fame dello Zanni*<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 107.

<sup>137</sup> Lo testimonia C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 126.

<sup>138</sup> Non sarà fornita alcuna trascrizione del *grammelot*, operazione che ne tradirebbe la spontaneità estrema. Il *grammelot* è troppo determinato dalle curve d'intonazione, dalle pause, dalle sottolineature vocali, dall'espressione sonora delle onomatopee e dalla gestualità. La trascrizione quindi sarebbe troppo parziale, perché non potrebbe evidenziare la presenza di quei codici che si manifestano contemporaneamente a quello vocale.

<sup>139</sup> Terminologia usata dalla semiologa A. POZZO, *Grr...grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 77.

<sup>140</sup> *La fame dello Zanni* non è *grammelot in toto*, ma contiene il più conosciuto tra quelli inseriti in *Mistero Buffo*. Inoltre ha inaugurato la trasmissione televisiva di alcune commedie di Fo, mandate in onda più di una volta a partire dal 1977.

Il *bricolage* dialettale dello Zanni fornisce in questo caso un bagaglio di fonemi da cui il *grammelot* trae la sua consistenza sonora; è una delle tante possibilità di lingua di riferimento. Il continuo vocale si presenta composto prevalentemente da onomatopee ed interiezioni pertinenti al campo semantico culinario e digestivo, che costituisce l'argomento centrale della scena.

Ai brani di *grammelot* segue il Commento a "*Rosa fresca aulentissima*", che apre la seconda parte dello spettacolo.

Questa si sviluppa nella successione di brani detti giullarate o moralità, seguendo lo stile e la tecnica di gesti e *grammelot* ampiamente illustrati nella prima parte e ora anche patrimonio del pubblico.

Fo crea quindi un "filo rosso" che corre lungo tutto *Mistero Buffo*, un elemento di complicità tra attore e pubblico che è appunto il *grammelot*.

Il *grammelot*, oltre ad appoggiarsi sulle sonorità di una lingua di riferimento, può utilizzare anche un sonoro rumoristico in cui compaiono eventi atmosferici naturali e versi di animali, come accade in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e ne *La storia della tigre e altre storie*. Si tratta di forme di *grammelot* "puro", senza alcun rimando a codici della cultura umana.

E' principalmente nei monologhi che prende dunque forma il *grammelot*, "simbiosi autore-attore", come lo definisce Roberto De Monticelli<sup>141</sup>.

Ci sono dei momenti in Fo in cui il gesto è talmente importante e determinante che la parola diventa quasi inutile e fastidiosa per segnalare o per svolgere un discorso: ed ecco l'introduzione del *grammelot*.

---

<sup>141</sup> R. DE MONTICELLI, *Quando il regista si chiama dialetto*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1979, p. 3.

Come sottolinea anche Marisa Pizza<sup>142</sup> nell'introduzione al suo studio, la "lingua in scena", e in particolare l'onomatopea del *grammelot*, costituisce il nucleo fondante dei monologhi, sia nella scrittura drammaturgica sia nella rappresentazione (momenti che in Fo si compenetrano l'uno nell'altro).

Abbiamo visto come, nel momento in cui il pluridialeto diventa solo un riferimento vago, Fo dà vita ai suoi memorabili *grammelot*, un biascico inarticolato, interrotto di tanto in tanto da qualche espressione dialettale riconoscibile. Questa "figura recitativa"<sup>143</sup> del teatrante Fo abolisce l'ultima risorsa convenzionale, la parola. È significativo come egli sia giunto ad eliminare quasi completamente la parola solo dopo vent'anni e successivamente all'uso del *mélange pluridialeto*<sup>144</sup>.

Il *grammelot* va oltre, è qualcosa di più: presuppone il magma dei dialetti e lo comprende al suo interno. Dopo aver usato e "masticato"<sup>145</sup> molte volte parole sulla scena, Fo giunge alla *non-parola* che è però *parola altra*, un *immaginario esperanto*...

"Ho assistito al dialogo tra un bambino napoletano e un bambino inglese e ho notato che entrambi non esitavano un attimo. Per comunicare non usavano la propria lingua ma un'altra inventata, appunto il *grammelot*. Il napoletano fingeva di parlare in inglese e l'altro fingeva di parlare in italiano

---

<sup>142</sup> M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 24. L'espressione usata ricalca il titolo di un testo di M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

<sup>143</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 68, nota 57, definisce il *grammelot* "la principale figura recitativa di Fo" ed ammette di scegliere la grafia contratta più italiana, "gramlot", per rilevarne meglio la natura.

<sup>144</sup> Un primo tentativo di *grammelot* lo troviamo nella commedia *Settimo: ruba un po' meno* (1964), dove il linguaggio dell'aldilà è reso - come spiega la didascalia - "in una serie di suoni senza senso apparente, ma talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso". Cfr. D. FO, *Settimo: ruba un po' meno*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976, vol. II, p. 133.

<sup>145</sup> È Fo stesso ad usare questa espressione nell'intervista resa a C. VALENTINI, *Il Mistero Buffo del Mio Nobel*, «Espresso», 23 ottobre 1997, pp. 76-85.

meridionalizzato. Si intendevano benissimo. Attraverso gesti, cadenze e farfugliamenti variati, avevano costruito un loro codice”<sup>146</sup>.

#### 4.5 Interventi critici

La scelta del *grammelot* sembra confermare l'immagine di Dario Fo quale comico militante: un'immagine *in divenire*.

Nella maggior parte degli interventi critici è presente questa interpretazione.

Folena<sup>147</sup> allude al *grammelot* come lingua giullaresca itinerante, proletaria e “di classe”, mettendone in rilievo l'aspetto gergale e idiolettico. Anche nel libro di Straniero<sup>148</sup>, i dialetti padani e il *grammelot* sono presi in considerazione contemporaneamente e accomunati ideologicamente. Il *grammelot* viene definito: “stadio coatto di regressione verso la pura articolazione sentimentale del procedimento del parlare”.

Puppa<sup>149</sup> segue lo stesso indirizzo critico. Individua una progressione nella mimesi iperrealistica del parlar basso, propria della poetica di Fo, che esordisce con l'inserzione di parlate gergali e colloquiali e termina con il *grammelot*. Questa prospettiva è giudicata come una strategia provocatrice verso la linea colta del teatro ufficiale<sup>150</sup>. Anche la Valentini insiste sull'aspetto anticonvenzionale di questo linguaggio<sup>151</sup>.

---

<sup>146</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 81.

<sup>147</sup> Cfr. G. FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, op. cit., p. 121.

<sup>148</sup> M. L. STRANIERO, *Giullari & Fo*, Roma, Lato Side, 1978, p. 49.

<sup>149</sup> Cfr. P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.

<sup>150</sup> A. POZZO, *Grr...grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 30, ricorda che forme di *grammelot* sono rintracciabili nell'inventiva teatrale di ogni tempo. Si è trattato quasi sempre di un procedimento atto a svalutare una lingua ed una cultura straniera, considerata “barbara” (come nel *Poemulus* di PLAUTO, V, 1). In Fo lo scherno non è etnocentrico: egli non fa la caricatura di un'altra lingua perché consideri superiore la propria. Fo demistifica ogni cultura, se fonte di oppressione e divisione. Per contro, le lingue da lui create (il padano, il *grammelot*) configurano una sorta di solidarietà popolare, sovranazionale o sovranazionale. Il *grammelot*

Tali posizioni sottolineano la scelta di utilizzare il *grammelot* in funzione dell'ideologia che vi è collegata. "Si tratta di un'opzione linguistica ben precisa - sottolinea (come già sappiamo) la semiologa Pozzo<sup>152</sup> - inerente alla poetica di Fo, ma non pertinente alla natura del *grammelot*" in sé. La Pozzo continua facendo notare come questo tipo di connotazione ideologica non sia attribuibile a tutti i *grammelot* di Fo, ma principalmente a quelli di *Mistero Buffo*. Dopo il grande successo dello spettacolo, le altre utilizzazioni di questo artificio espressivo sarebbero passate in secondo piano e si è creduto che l'uso del *grammelot* e la sua connotazione ideologica fossero indistinguibili.

La Pozzo ritiene invece che sia bene scindere il *grammelot* dalle sue eventuali implicazioni ideologiche, determinate dal contenuto particolare dei messaggi che esso veicola.

In realtà, in qualità di linguaggio inventato, che abolisce ogni regola grammaticale, divenendo facilmente comprensibile a tutti, il *grammelot* assume di per sé la connotazione di linguaggio rivoluzionario.

Tralasciando di impegnarsi a sostenere o negare questa valenza politica del *grammelot*, Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti lo hanno accolto nel loro *Dizionario delle lingue immaginarie*<sup>153</sup>.

---

soprattutto è lingua a due facce: una *destruens* (perché spezza le catene di una norma) e l'altra *construens* (perché appunto costruisce una comprensione e permette una comunione più grandi).

<sup>151</sup> C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 126.

<sup>152</sup> Cfr. A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 78.

<sup>153</sup> P. ALBANI, B. BUONARROTI, *Aga magéra difúra - Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994. Si tratta di una "guida documentata e agile per visitare il tema del *verbigerare non naturale*". Con queste parole Albani e Buonarroti definiscono il loro lavoro di ricerca nell'introduzione al Dizionario (la quale reca il titolo: *Il complesso di Panurge ovvero la ricerca di una lingua che non c'è*). Con il termine "lingua immaginaria" gli autori intendono semplicemente una "lingua non naturale", dove l'attributo "naturale" sta ad indicare una lingua il cui apprendimento avviene per trasmissione orale dai genitori e dall'ambiente circostante. Essi riconoscono come testo ispiratore il libro di A. BAUSANI: *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali. Linguaggi segreti. Linguaggi universali*, Roma, Ubaldini Editore, 1974. "Aga magéra difúra" sono le parole del primo

Sulla base di un criterio generale di funzionalità hanno classificato le lingue immaginarie in due grandi aree (come fa anche Bausani), distinguendo quelle il cui fine è di carattere sacro, cioè di "comunicare" con il divino o comunque di dare voce ad un mondo spirituale non rappresentabile con il linguaggio ordinario, da quelle il cui fine è invece di carattere non sacro, a scopo di gioco o puramente espressive.

All'interno del "prospetto cronologico"<sup>154</sup> dei principali autori di lingue immaginarie, sotto l'anno di invenzione 1969, compare il nome di Dario Fo. La lingua immaginaria in questione è il *grammelot*, che ovviamente si inserisce nella seconda area, nel settore delle lingue artistico-letterarie inerenti al teatro. Sotto questa voce, di nuovo troviamo (e da solo) il nome di Fo, forse perché è stato lui a rendere celebre, negli ultimi decenni, questo espediente comico. Fo ha saputo "fare suo" questo artificio espressivo, al quale è giunto dopo un percorso di studio e di "viaggio" attraverso i dialetti.

#### 4.6 L'esigenza della comprensibilità

Il *grammelot* è soprattutto linguaggio inarticolato.

Nonostante la sua natura induca a considerarlo come qualcosa di incomprensibile, un certo grado di convenzionalità permette una codificazione rudimentale.

---

verso di una poesia scritta in una lingua inesistente, che il signor Y - personaggio del *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) di Tommaso Landolfi - apprende da un capitano inglese, credendo che si tratti dell'idioma persiano.

Per una conoscenza ulteriore dell'argomento si rimanda al corrispettivo francese *Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Editions du Seuil, 1984, della linguista Marina Yaguello.

<sup>154</sup> P. ALBANI, B. BUONARROTI, *Aga magéra difúra - Dizionario delle lingue immaginarie*, op. cit., p. 15.

Fo stesso esalta il potenziale mimetico del *grammelot*, riferendosi anche all'onomatopea: "[...] si tratta di un gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni"<sup>155</sup>.

La ridondanza espressiva<sup>156</sup> consente di supplire all'arbitrarietà del testo vocale.

Un certo grado di codificazione del linguaggio gestuale, insieme a "tratti vocali soprasegmentali"<sup>157</sup>, salvaguardano la funzione comunicativa di questo linguaggio inventato.

Il tessuto sonoro, presentandosi come linguaggio confuso, è apparentemente meno significativo, ma il suo ruolo non è solo accessorio. Il ritmo dell'azione è imposto dalla catena parlata, benchè il gesto acquisti notevole risalto. L'assenza di parole gioca a favore dell'importanza delle intonazioni, che rappresentano una possibilità di individuare delle sequenze sonore nel *continuum* inarticolato<sup>158</sup>.

C'è un'esigenza di comprensibilità, che implica l'adozione di un *metodo*.

---

<sup>155</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., p. 62.

<sup>156</sup> Interviene una emissione contemporanea delle due sostanze dell'espressione non verbali, una vocale non articolata in parole e l'altra mimico-gestuale.

<sup>157</sup> Terminologia usata da A. POZZO, *Grr...grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, op. cit., p. 109. I tratti "prosodici o soprasegmentali" sono elementi del piano dell'espressione che oltrepassano le dimensioni dei fonemi, cui fanno capo diversi fenomeni quali: l'accentuazione, l'intonazione, il rumore, le pause, il ritmo e così via. La presenza di accenti sparsi nel corso dell'emissione vocale, determina alcune scansioni ritmiche che nella finzione teatrale simulano la presenza di vere parole.

<sup>158</sup> Nell'uso dell'intonazione come strumento semantico si manifesta un requisito presente nella tradizione orale. La Pozzo riscontra l'influenza nel *grammelot* di alcune consuetudini della cultura orale. A tale proposito, si vedano le pp. 86-89 del testo già citato della Pozzo e il saggio di M. MC LUHAN: *The Gutenberg Galaxy, The making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (trad. it. *La galassia Gutenberg, Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1991).

Pur non essendoci una "grammatica del *grammelot*", Fo ammette di seguire un procedimento preciso<sup>159</sup>.

Prima di tutto, occorre informare il pubblico del tema che si intende svolgere. Si tratta del prologo-commento, in cui spesso Fo apre parentesi relative a fatti o a personaggi dell'attualità.

Bisogna inoltre impadronirsi degli stereotipi sonori e tonali più evidenti di una lingua e avere chiari il ritmo e le cadenze proprie dell'idioma a cui si vuole alludere. Sono necessarie semplicità e chiarezza nei gesti che accompagnano il *grammelot*, per rendere possibile al massimo la comprensione del discorso.

Fo punta ad una gestualità "pulita" e precisa, per meglio trasmettere le immagini, dove l'azione viene scandita con cura nel più piccolo movimento in modo da comunicare in una sintesi esatta, tutti gli avvenimenti annunciati.

Le posizioni di maggiore effetto vanno ripetute a immagine costante, nei vari casi che determinano le varianti al tema scelto.

Le rare parole sono disseminate nel lungo sproloquio, mai a caso, ma sempre in funzione della comprensione logica.

Dal prologo illustrativo della storia, Fo sceglie alcune parole convenzionali da inserire nel suo *grammelot*, a volte per chiudere un'immagine, a volte per presentarla, sempre col sostegno dei gesti; altre volte il *grammelot* è inserito in momenti del racconto dove coopera al significato dell'azione quale "suono emotivo" o "colonna sonora".

Fo procede per stadi progressivi, organizzati come *frames*<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 83-84.

<sup>160</sup> Lett. "cornici". Il termine viene utilizzato secondo il significato proposto da G. BATESON, *A Theory of Play and Phantasy*, «Psychiatric Research Report», 2 (1955), trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977; e da E. GOFFMAN, *Frame analysis*, New York, Harper, 1974,

Si tratta di una serie di enunciati mimico-vocali a sé stanti e conseguenti, che acquista significato solo se considerata complessivamente.

Nel *grammelot* il testo gestuale fornisce un canovaccio memorativo della narrazione, sul quale si appoggia il testo vocale inarticolato.

Non si tratta di una semplice gestualità di accompagnamento, dal ruolo enfatico, ma di una gestualità connessa con il processo enunciativo, introduttiva a questo.

L'improvvisazione vocale costituisce invece una componente sonora irripetibile, perché composta di sonorità variabili ad ogni rappresentazione.

Ogni recitazione in *grammelot* consiste in una nuova invenzione di codice, che viene prodotta dalla collaborazione tra attore e spettatore.

Lo spettatore passivo, infatti, che non coopera all'interpretazione, non capisce il *grammelot*. Allo stesso modo, l'attore che non dissemina la sua creazione linguistica di indizi che favoriscano il ritrovamento di un percorso di senso, produce un idioletto impenetrabile.

Quando Fo recita, noi riusciamo a seguire le argomentazioni dell'avvocato inglese nel processo per stupro e comprendiamo quello che lo Zanni si vorrebbe mangiare.

La scelta del *grammelot* mostra quindi l'impegno di Fo nello studio di una nuova grammatica scenica che metta in primo piano voce e gesto nello sforzo della riscoperta di una forma primaria di comunicazione. Senza che ci sia un vero distacco dalla ragione e dalla parola.

---

nel senso di quadro interpretativo che, sovrapposto ad una situazione concreta in atto, ha il fine di renderla comprensibile.

## 5. LO SPAZIO SCENICO

“Non ho fatto altro che proiettare una figuratività plastica nel teatro.”

(Dario Fo, *Fabulazzo*)

### 5.1 *Un apprendistato di pittore e architetto*

“Credo di avere avuto una grande fortuna: quella di essere arrivato al teatro attraverso l'educazione artistica e l'architettura”<sup>161</sup>.

Questo è solito rispondere Dario Fo a chi lo interroga sulla sua passione per la pittura e per il disegno e su quell'insaziabile creatività che lo porta anche a progettare apparati scenici, sipari, pupazzi, costumi. Non è azzardato affermare, d'altra parte, che Fo è stato pittore prima ancora che uomo di teatro.

A quattordici anni comincia a studiare a Brera al Liceo artistico. Poi si iscrive all'Accademia di Belle Arti e al Politecnico<sup>162</sup>. Il giovane Fo si accosta alla tradizione figurativa lombarda, accetta il dilagante gusto post-cubista, ma non il realismo di marca ideologica. “Non facevo parte di bande del pennello”, dirà più tardi<sup>163</sup>.

Lasciata la pittura per così dire “militante”, Fo mette a frutto gli studi di architettura, esaltando certi elementi canonici della progettualità e facendo

---

<sup>161</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 57.

<sup>162</sup> Ha come maestri, tra gli altri, Carpi, Carrà, Funi. Conosce critici come Guido Ballo ed artisti come De Chirico, Morlotti, Peverelli, Cassinari, Remo Brindisi, Tadini.

<sup>163</sup> “Più che i maestri, contavano i rapporti continui con il mondo delle arti figurative, della letteratura, del cinema e del teatro. Negli anni dell'Accademia mi capitava spesso di parlare con Vittorini [...] Ho conosciuto tanta altra gente, da Gillo Pontecorvo a Fellini a De Sica a Lizzani...tutti passavano per Brera [...] Conoscevo e frequentavo Strehler e tutti gli attori del Piccolo ed ero sempre incuriosito dalle compagnie di giro che transitavano a Milano”. Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., pp. 57-58.

coincidere il suo "fare pittura" con il suo "fare teatro". Quest'ultimo infatti è stato fortemente influenzato da tale impostazione culturale. Ancora oggi, quando immagina un lavoro, quando lo scrive<sup>164</sup>, gli capita di pensare per "pianta e alzato", due termini fondamentali in architettura, due dimensioni usate spesso come riferimento anche in pittura: ciò che si vede dall'alto e ciò che si vede di fronte. E poi vengono lo "spezzato", il "taglio" e la prospettiva...Quando scrive una commedia, prima ancora di pensare alle battute, pensa al luogo fisico, allo spazio della rappresentazione, dove si trovano gli attori, dove si trova il pubblico. Nello svolgimento di un lavoro gli capita difficilmente di essere incerto o di non sapere da dove si entri e da dove si esca. Per Fo è importante l'idea delle sequenze, delle posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori in movimento e degli oggetti. Ha sempre avuto un grande amore per la figurazione. Da qui deriva il suo interesse per il modo di illuminare, di strutturare la luce in teatro e di proiettare le immagini dal palcoscenico al pubblico. Esegue centinaia di bozzetti mentre scrive. L'immagine gli serve sia per fermare l'impianto della scrittura sia per andare avanti nello svolgimento del lavoro.

Nella maggior parte dei suoi spettacoli Fo si occupa anche di scene e costumi. Il termine "scrittura" assume dunque in lui un'accezione semantica più ampia: rientra in essa tutto l'allestimento scenico, previsto e studiato nei numerosi disegni da lui stesso prodotti in sequenza continua, parallelamente all'elaborazione del testo.

Nel teatro Fo ha trascinato tutto il suo bagaglio di conoscenze; e non solo sul piano figurativo, ma anche nelle messe in scena, nella concezione dei ritmi e dei tempi.

---

<sup>164</sup> E' Fo stesso ad ammettere questo. Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 57.

“Mi piace la sintesi, uso spesso il fumetto, le immagini che si rincorrono. E poi le maschere. Non ho fatto altro che proiettare una figuratività plastica nel teatro”<sup>165</sup>.

## 5.2 Elementi e momenti della creazione scenografica

### 5.2.1 L'architettura elisabettiana

Una forte presenza del teatro di Fo è stata l'architettura scenica a due piani, scheletrica ed essenziale, con un richiamo abbastanza evidente al palcoscenico elisabettiano<sup>166</sup>.

Questo elemento è già presente ne *Il dito nell'occhio* (1953) e nei *Sani da legare* (1954).

Nel primo spettacolo una pedana di sei metri occupava il palcoscenico, sormontata, al centro, da un grande cubo; pedana e tetto del cubo costituivano i due piani praticabili comunicanti per mezzo di una scala. Sono presenti anche dei siparietti, per i cambi di scena “a vista”. Tutto è bianco, su fondo azzurro. Essenziali sono poi i costumi neri, sui quali bastava indossare ogni volta pochi elementi per evocare immediatamente abiti d'epoca.

Nel secondo spettacolo, la scena era un palco a ferro di cavallo, diviso in settori azionati da siparietti. Questa idea permetteva di sviluppare al

---

<sup>165</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 58.

<sup>166</sup> Il palcoscenico elisabettiano era un quadrato di grandi dimensioni che si estendeva sino in mezzo alla platea, da cui non era separato: il sipario non esisteva e anche la scenografia era molto scarsa. Gran parte delle indicazioni sceniche erano appena alluse attraverso oggetti, oppure affidate all'immaginazione del pubblico. Per indicazioni più approfondite, si rimanda a *Storia del teatro drammatico*, a cura di S. D'AMICO, Roma, Bulzoni, 1982, vol. I, pp. 210-213.

massimo la trovata di Lecoq di fare dei corpi degli attori altrettanti elementi scenografici<sup>167</sup>.

La struttura scenica elisabettiana, presente fin dagli inizi della carriera di Fo, resterà per molti anni una sua costante, ritornando - ad esempio - ne *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e in *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968), spettacolo conosciuto anche come "Pupazzone".

Anche qui la scenografia prevedeva la struttura a due piani con scala a vista. Al centro una passerella penetrava tra il pubblico.

### 5.2.2 I siparietti

Già presenti - come si è detto - ne *Il dito nell'occhio* (1953), i siparietti scorrevoli costituiscono un secondo elemento chiave della scena di Fo.

Essi ritornano in *Comica finale* (1958-59), ne *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959) e in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), dove sono intensamente usati.

Si può notare come l'utilizzo dei siparietti si estenda in Fo dalla rivista alla farsa e da questa alle commedie.

I siparietti di Fo hanno un'origine e un uso diversi da quelli di Brecht<sup>168</sup>: vengono dal teatro dei burattini, dalla drammatica popolare, dalla rivista.

---

<sup>167</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 48. Come osserva l'autrice, anche i movimenti presentavano un aspetto marionettistico più accentuato che ne *Il dito nell'occhio*, ricordando esplicitamente certi aspetti del teatro dell'assurdo.

<sup>168</sup> Cfr. C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., pp. 66-67. In Brecht, i siparietti sono un modo per interrompere lo svolgimento dell'azione, introducendo pause riflessive a fini esplicitamente didascalici.

Fo li adopera per facilitare gli scambi di persona, le trovate, i trucchi da circo, che restano la parte più esilarante delle sue commedie.

### 5.2.3 Canzoni e cori

Può capitare che anche una canzone cantata in proskenio faccia da siparietto per i cambi di scena. Questo accade - ad esempio - ne *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), commedia dal ritmo frenetico, dove il succedersi delle scene è particolarmente rapido.

In *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960), la parte musicale risulta ancor più sviluppata. Una canzone apre il primo atto, con la funzione di annunciare al pubblico l'intento critico del lavoro. Fo collauda anche l'uso del coro, mediante un gruppo di attori che interveniva a scandire le scene<sup>169</sup>.

In *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961) l'uso delle canzoni scompare quasi del tutto, il ritmo si dilata e il testo - secondo Marisa Pizza - giunge ad appesantire la scena<sup>170</sup>.

Il canto ritorna in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963). Qui i cambi di scena "a vista" sono annunciati da colpi di gong oppure accompagnati da canti che hanno la funzione di sintesi e raccordo narrativo. In tal modo Fo riesce a presentare soluzioni sceniche proprie dell'antico teatro di piazza: spesso gli alfieri fanno il loro ingresso a suon di tamburo ed annunciano, come cantastorie, il corso degli eventi.

---

<sup>169</sup> Qui le canzoni (musicate quasi sempre da Fiorenzo Carpi) erano quindici, circa il quadruplo rispetto a *Gli arcangeli non giocano a flipper*. "Una tecnica che d'ora in poi verrà usata anche nelle altre commedie e che contribuirà a far cadere una parte del pubblico nell'equivoco di definire riviste gli spettacoli di Fo"; così afferma C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 72.

<sup>170</sup> M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., p. 40.

In questa commedia è anche evidente la facilità con cui Fo riesce a convertire l'uso degli oggetti e degli impianti, esaltando in tal modo la dinamicità scenica, nel rifiuto di ogni realismo e verosimiglianza: la pancia gravida di Isabella diventa un mappamondo, il palco del boia si trasforma nella stanza da bagno della regina, per farsi poi caravella e infine balaustra, dietro la quale Colombo pronuncia la propria autodifesa.

Ne *La colpa è sempre del diavolo* (1965) un canto corale dalla cadenza liturgica apre la commedia.

L'elemento del canto è di nuovo presente in *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971). Le canzoni consentivano qui di aggiornare il testo alle vicende politiche del momento, mantenendo inoltre la funzione di raccordo tra i vari quadri in cui il testo è diviso. Tali quadri erano anche illustrati da cartelli esplicativi presenti sulla scena<sup>171</sup>.

#### 5.2.4 Maschere, pupazzi, burattini, acrobati e pagliacci

Maschere, pupazzi e burattini compaiono in abbondanza sulla scena di *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968). Un enorme pupazzo vi rappresenta il fascismo e un drago la lotta popolare<sup>172</sup>.

Fo ritornerà ad utilizzare i burattini in *Morte e resurrezione di un pupazzo* (1971)<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> I vari episodi, anche se percorsi da trovate comiche e da *gag* spassose, compongono una vera e propria storia drammatico-esemplare: quella di una sartina torinese, Antonia, che si innamora di un attivista dell'ala rivoluzionaria del PSI e che da sottoproletaria sprovveduta si trasforma in compagna di lotta.

<sup>172</sup> Il pupazzo-fascismo veniva assalito e squarciato dal drago-popolo, liberando dal suo ventre - con un notevole effetto scenico - la Confindustria, la Borghesia, il Re e la Regina, i giornali di regime.

<sup>173</sup> Si tratta di un rifacimento del "*Pupazzone*" del 1967 in cui gli attacchi più violenti sono ora riservati soprattutto a Palmiro Togliatti, rappresentato come una specie di "pompieri", indaffarato a spegnere ogni lotta e ogni spinta rivoluzionaria. Lo stesso Fo, avvolto in una tonaca nera da prete, ne

La trovata più nuova, da un punto di vista teatrale, consisteva appunto in uno spettacolo burattinesco, realizzato all'interno dello spettacolo principale. Dietro il classico paravento, Fo e compagni si trasformavano in burattinai, muovendo e dando voce a Mao Gioppino (Mao Tse Tung) e a Baffo Giuseppe (Stalin), sempre occupati a sgridare e mettere in ridicolo Togliatti. C'erano anche Ciang Kai-Shek, Marcos, i vietnamiti, il drago vincente del Popolo e la Morte che saltava su come spinta da una molla, tutta snodata e allegra...

In *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971) ritorna l'uso della maschera. Per i personaggi rappresentanti il potere, gli interpreti indossavano maschere a metà viso, che dovevano lasciare libera la bocca.

Tra questi elementi di teatralità popolare (maschere, burattini e pupazzi), non poteva mancare il circo: la ricchezza segnica e la valenza metaforica (il circo come mondo) fanno di questo elemento un vero e proprio "linguaggio".

"Le commedie di Fo - scrive la Artese - presentano un'infinita possibilità di gags, canzoni, acrobazie. Come Fellini, Fo adora il circo; i suoi spettacoli sono spettacoli di circo in miniatura: musiche rauche, clown, acrobati, danze, canzoni, azioni mimiche. Un Helzapoppin all'italiana"<sup>174</sup>.

Per *La signora è da buttare* (1967), Fo ricostruisce in scena uno *chapiteau* da circo, con le travi portanti, l'intrico delle corde, la pedana centrale, dove fin dall'inizio irrompevano i *clown* cascatori, quelli parlanti, e quelli "*de reprise*" (che nel circo vero fanno gli intermezzi fra un numero e l'altro), impersonati - oltre che da Fo e dai suoi attori - da *clown* autentici.

---

faceva la parodia, leggendo con tono grottescamente deformato alcuni brani di discorsi del leader comunista.

<sup>174</sup> E. ARTESE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, op. cit., p. 30.

La scenografia presentava all'interno del tendone anche un grosso letto, un frigorifero, la lavastoviglie, una cassa mortuaria e tanti altri oggetti polifunzionali. I personaggi erano dei pagliacci, dai costumi coloratissimi, ideati dallo stesso Fo. Ogni attore interpretava personaggi diversi, in un ritmo frenetico di cambi di ruolo, per cui una situazione sfumava in un'altra senza soluzioni di continuità.

Questo spettacolo, con la sua completa distruzione della trama, la sua satira e l'impatto polemico, era per Fo anche un punto d'arrivo di dieci anni di attività teatrale. La grande abilità del Fo autore e regista era consistita nel dar vita ad un mondo da circo visto senza nessuna retorica, nell'usare "tecnicamente" i *clown*, i loro gesti, i loro lazzi per riempirli di contenuti di denuncia<sup>175</sup>.

### 5.2.5 Verso l'essenzialità

Con *Mistero Buffo* (1969)<sup>176</sup>, Dario Fo perviene all'essenzialità dello spettacolo totale, alla comunicazione diretta e senza mediazioni che è all'origine stessa del teatro.

Solo sul palco, Fo ritorna al monologo, con arte di autentico fabulatore.

---

<sup>175</sup> Sotto il "tendone di Fo" prendevano vita una serie di *sketch* amari: quello del tecnico balistico, che illustra la traiettoria del proiettile che ha ucciso la Sposa in Bianco (il personaggio in cui Fo aveva voluto rappresentare Kennedy); il processo per l'uccisione di un negro; quello dell'adorazione consumistica di un frigorifero, alternati però anche a classiche scene da circo, come quella dei *clown* guardoni che assistono allo spogliarello di una ragazza (e uno di loro la vede attraverso il buco della porta che si è portato dietro) o quella irresistibile del domatore di pulci, interpretato da Fo, che termina con l'operazione chirurgica a una pulce per estrarle l'appendice.

<sup>176</sup> "E' un lavoro che si è rodato e affinato in anni di attività e che Fo ha sempre portato avanti, parallelamente agli altri suoi spettacoli più strettamente politici, mantenendo un'autonomia totale in questa sua ricerca rispetto alle polemiche e alle scissioni che intanto viveva e che si sono invece riflesse nettamente nel resto della sua produzione"; così sembra a C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 126.

Nella prima messa in scena, egli faceva proiettare dietro di sé - sul fondale - alcune immagini stupende di affreschi, bassorilievi e architetture del Medioevo e del Cinquecento. In un secondo tempo si è reso conto che queste immagini lo "disturbavano", perché non favorivano la concentrazione né sua né del pubblico e "abbellivano" oltre misura.

Lasciate da parte le diapositive, lo spazio diventa un luogo disadorno, teatralmente privo di elementi scenici: una semplice ribalta, un corpo d'attore (vestito come uno qualsiasi), un microfono e qualche riflettore, necessari per il puro fatto tecnico di far sentire e vedere la *performance* a un pubblico che è stato, in certe occasioni, enorme<sup>177</sup>.

In questo progredire dello spettacolo, hanno acquistato un'importanza sempre più grande la pantomima, la pausa, l'improvvisazione fino all'introduzione, sempre più frequente, di frammenti di *grammelot*. Fo ha dato anche uno spazio sempre maggiore al dialogo diretto con il pubblico, allo sfruttamento dei piccoli incidenti per abbattere la "quarta parete".

Nell'essenzialità della scena e delle azioni, Fo metteva a frutto anche le tecniche dell'Opera di Pechino, che aveva potuto vedere a Milano nel 1964, l'anno stesso di *Settimo: ruba un po' meno*. Quando questa commedia fu messa in scena, la compagnia di stato cinese era passata da poco<sup>178</sup>.

Fo era rimasto profondamente impressionato da quei moduli scenici così diversi dal teatro occidentale: dall'essenzialità dell'assalto alla fortezza, dal duello dei samurai, dalla scena in cui un attore, con il solo aiuto di un pezzo di legno, percorre il palcoscenico in diagonale, mimando l'attraversamento di

---

<sup>177</sup> Soprattutto negli anni Settanta il pubblico di *Mistero Buffo* si affollava in spazi lontanissimi da quelli del teatro tradizionale: palazzetti dello sport, piazzali ed arene, a volte chiese sconsecrate. *Mistero Buffo* assunse spesso i caratteri di spettacolo alternativo al concerto rock.

<sup>178</sup> Come ricorda C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, op. cit., p. 92.

un fiume (con il rumore dell'acqua e degli uccelli, lo scricchiolio della barca, ecc.). Si tratta di tecniche<sup>179</sup> che Fo avrebbe utilizzato nei suoi monologhi di *Mistero Buffo*.

Con *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991-92), Fo ritorna ad usare una qualche scenografia nella recitazione di un monologo.

Il fondale fa da cornice a un arazzo dipinto da lui stesso ai tempi di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963). Sul palco, ai lati, sono sistemate circa cento sedie per il pubblico; al centro del palco campeggia un massiccio leggio in legno, dove è appoggiato il libro della storia, con i coloratissimi disegni a tempera che ne illustrano i momenti<sup>180</sup>.

L'essenzialità della scena si ritrova negli spettacoli su Ruzzante.

In *Dario Fo incontra Ruzante* (1993), vi erano solo tre leggii di legno con quattro sedie: al centro Fo, alla sua sinistra Franca Rame e alla sua destra gli altri due attori, Virgilio Zernitz e Marina De Juli. A volte, foglio alla mano ed occhiali, Fo leggeva muovendosi per tutta la scena, altre volte rimaneva dietro il leggio.

---

<sup>179</sup> In *Settimo: ruba un po' meno* ne troviamo già una traccia nella scena del gioco delle Nazioni, dove i pazzi del manicomio-banca improvvisano un teatro nel teatro, travestendosi appunto "da nazioni": c'è chi fa la Francia, con croce di Lorena, bandiere e corone a non finire; chi la Germania, con elmetto a chiodo; chi l'Inghilterra, con addosso una maschera grottesca che ricorda un leone ed un gran colbacco con tutt'intorno bandiere e bandierine. Il tutto a somiglianza delle divinità guerriere del Teatro Cinese in forma clownesca, con esasperazioni tipiche della commedia dell'arte. Si può dire inoltre che il gioco dei pazzi, i quali si scambiano accuse, dispetti e ironie, prefiguri certi episodi di *Mistero Buffo* (quali il contrasto tra l'angelo e l'ubriaco nelle *Nozze di Canaan*), con la differenza che qui tale gioco contrastivo vive tutto sulla capacità di sdoppiamento scenico del solo Fo.

<sup>180</sup> I disegni raccolti nel libro sono gli originali del lavoro di allestimento dello spettacolo. Non costituiscono un di più, ma entrano intimamente nel processo della costruzione drammaturgica. Lo sfogliare cadenzato di queste pagine colorate da parte di Fo sembra avere la funzione di ingigantire la fruizione immaginativa; i quadri, le tinte, i toni, le sfumature sono quelli che l'attore rende sul palcoscenico, così che quando lo spettatore, nel *foyer*, può sfogliare il volume, ne riconosce immediatamente le scene dipinte, già fissate nella sua memoria. Cfr. M. PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, op. cit., pp. 296-297.

Lo spettacolo originario a quattro voci diventa l'anno dopo un monologo e viene rappresentato dal solo Fo col titolo *Discorsi sul Ruzzante* (1994)<sup>181</sup>.

### 5.3 Istanze prioritarie

Con i monologhi, Fo è giunto all'essenzialità del linguaggio scenografico.

Su questa via, *Mistero Buffo* gli è servito da opera sperimentale: una sorta di laboratorio artistico per una operazione di "depurazione scenica"<sup>182</sup>.

Per quanto riguarda le ultime commedie, l'essenzialità scenografica fa qualche passo indietro, ma si può comunque parlare di economicità della messa in scena.

Luigi Allegri<sup>183</sup> ha fatto notare che nel teatro di Fo "si ha come l'impressione che ci siano delle priorità assolute [...] Conta il perché si fanno certe cose piuttosto che altre, il che cosa si dice [...] e poi l'azione degli attori. Tutto il resto, la scenografia, le luci, gli arredi, sono spesso al limite del grado zero o del funzionale". Fo ammette che molte volte questi elementi, che lui stesso definisce "residui"<sup>184</sup>, gli risultano oggi perfino fastidiosi. Ne ha eliminati

---

<sup>181</sup> Il testo viene ulteriormente rielaborato per la tournée del 1995 e assume il titolo di *Dario Fo recita Ruzante*.

<sup>182</sup> Accanto a *Mistero Buffo* e in parallelo ai monologhi, si può collocare *Morte accidentale di un anarchico* (1970), la commedia politica per eccellenza degli anni Settanta, che molti elementi ha prestato ai successivi lavori di contenuto più strettamente politico. Come *Mistero Buffo*, anche *Morte accidentale di un anarchico* è cresciuto per anni su se stesso, arricchito di sempre nuove situazioni e personaggi presi, in questo caso, dalla cronaca della strategia della tensione che l'Italia viveva giorno dopo giorno.

In questo spettacolo, Fo e gli attori della Comune avevano sperimentato nuovi modi di recitare, inizialmente imposti da circostanze esterne, che si sono risolte invece in un passo avanti sulla strada del teatro d'intervento e di cronaca. Da quando avevano lasciato le sale borghesi, con la loro buona acustica, avevano dovuto - per esempio - abolire i mezzi toni, spingere la voce a fondo, evitando ogni tentazione di naturalismo. Trovatisi a recitare in capannoni di fabbriche occupate, in spazi impropri ed enormi, hanno cominciato a piazzare tre, quattro microfoni in fila davanti alla ribalta, ad utilizzare i primi microfoni panoramici, sfruttando al massimo lo spazio della stessa e muovendosi in essa orizzontalmente.

<sup>183</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 65.

<sup>184</sup> Ivi.

parecchi, perché si era accorto che non erano solo superflui, ma determinavano un risultato negativo.

In conclusione, nella storia del teatro di Fo si assiste ad un progressivo impoverimento della scena, a favore della pura funzionalità e - soprattutto - della figura dell'attore. Allegri lascia intendere che questo percorso evolutivo si può leggere come un'operazione condotta da Fo contro i rischi dell'*estetismo teatrale*. Il discorso viene esemplificato con un'osservazione circa l'uso delle luci: Allegri<sup>185</sup> nota infatti come Fo non usi mai l'effetto di controluce fine a se stesso. Non lascia mai l'attore al nero, se non per una ragione di testo e di racconto<sup>186</sup>. La centralità dell'attore deve restare sempre tale, anche a discapito dell'immagine.

In questo modo Fo riesce a fare teatro in qualsiasi luogo, anche su un tavolo, senza fondale, con la gente attorno. Più di una volta ha recitato a tutto tondo. Il problema dello spazio è diventato quindi centrale nella poetica di Fo (e ad esso sono strettamente collegati i ritmi e i tempi).

#### 5.4 Teatralità esorbitante

##### 5.4.1 Microspettacolo e macrospettacolo

Come è ricavabile dalle pagine precedenti<sup>187</sup>, la risultante scenica dello spettacolo di Fo è l'esito di un concorso di tutte le componenti della sua personalità teatrale.

---

<sup>185</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 66.

<sup>186</sup> Ogni tanto però Fo non dimentica di essere allievo di Strehler, proprio per le luci. Nel *Barbiere di Siviglia* (1986-1987) per il Teatro Petruzzelli di Bari, ha preparato - perché elementi necessari, determinanti - delle luci preziose, di grande magia: le albe, le notti, la luce solare, le atmosfere.

<sup>187</sup> Dal 9 luglio al 30 agosto 1998, in tre sedi espositive diverse (Cesenatico: Palazzo delle Scuole e Teatro comunale; Longiano: Castello Malatestiano) si è tenuta una mostra dedicata a Dario Fo e a Franca Rame (si attraversava un lungo periodo di quasi mezzo secolo di vita e lavoro dei due artisti,

L'attitudine a pensare lo spettacolo come una struttura fisica gli deriva - come già osservato - dagli studi architettonici. A questi si aggiunge l'esperienza di sceneggiatore cinematografico, che gli ha insegnato un taglio delle scene e una facilità di sintesi caratteristiche del montaggio. Questi ruoli di scenografo e montatore sono, come tutti gli altri, compresenti e indissolubili nel teatrante Fo. Il riferimento più diretto è certamente quello del teatro-monologo (l'epopea di *Mistero Buffo*<sup>188</sup> o di *Storia della tigre e altre storie*) autentico luogo di creazione di uno spazio-mimico e verbale. Qui Fo è nello stesso tempo drammaturgo, regista, "scenografia", attore.

La compresenza dialettica di queste figure si può estendere peraltro a tutto il suo teatro.

"Senza dubbio la rappresentazione teatrale costituisce il luogo se non unico, almeno privilegiato, del movimento di andare-venire tra l'orale e lo scritto, il passato e il presente, il mito e la storia, la finzione e la realtà, che è quello di tutta l'opera di Fo"<sup>189</sup>.

---

dalla fine degli anni Quaranta ai giorni nostri), con dipinti, disegni, documenti, scritti, pupazzi, scenografie, costumi... Oltre a documenti inediti ed apparati fotografici tratti dal loro archivio privato, era esposta una ricchissima serie di materiali (appunti, copioni, progetti scenici) strettamente collegati alla loro attività teatrale. Da questa mostra è nato un libro-catalogo: *Pupazzi con rabbia e sentimento - La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, a cura di E. COLOMBO e O. PIRACCINI, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.

<sup>188</sup> La straordinaria tecnica di Fo di passare da un personaggio all'altro è l'equivalente teatrale di un montaggio filmico. Il ricorso a quest'ultimo nella sua epica comica gli è stato ispirato dagli affreschi religiosi del Medioevo e le sue stesse movenze di attore sono dense di riferimenti visivi alla pittura del passato. "Ho studiato i movimenti della telecamera, ma quello che sto realmente tentando di ricreare sono gli effetti impiegati dai pittori medioevali nelle raffigurazioni delle processioni dei Misteri. Quando i pittori raccontavano una storia erano esclusi dal linguaggio. Non mostravano il punto di vista di una sola persona [...] Nelle sacre rappresentazioni, la gente interpretava una varietà di scene della vita di Cristo, mostrando le azioni di Gesù, della Madonna, dei diavoli [...] E quando i pittori dipingevano i loro affreschi, ricreavano meccanicamente le cose che avevano visto al teatro dei riti religiosi [...] mostravano le processioni come se le avessero viste da differenti punti di vista: la stessa cosa da dietro, di fronte, da una certa distanza". Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 378.

<sup>189</sup> Si tratta delle parole di un critico sensibile come Bernard Dort citate da R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, op. cit., p. 13.

Roberto Nepoti<sup>190</sup> afferma che sembra esistere nello spazio scenico di Fo una tendenza duplice, che spinge alternativamente a dilatare e a restringere l'area della teatralità. Pur senza rigidità temporali, queste due tendenze si sono avvicendate. Pensiamo, per esempio, alle macchine sceniche del periodo delle commedie o al contrario al teatro povero e alle "messe da campo" della fase dell'intervento.

Le proporzioni fisiche della scena non sono in rapporto diretto con la dilatazione o la contrazione dello spazio teatrale. Interessante in Fo è stato il tentativo di dilatare il teatro alle proporzioni di un vero e proprio *territorio sociale*. I risultati migliori in questo senso li ha ottenuti non con il grande palcoscenico e le complesse scenografie, ma al contrario con la rottura dei margini convenzionali che dividono lo spettatore dalla scena<sup>191</sup>.

Nepoti riporta alcune interessanti osservazioni di Ruggero Bianchi<sup>192</sup> a proposito dei metodi applicati da Fo per dilatare i confini della sua teatralità.

Secondo Bianchi, si tratterebbe di un'azione "oscillante tra gli schemi dello *happening* e quelli della *cerimonia*", dove il pubblico è contemporaneamente testimone di uno "spettacolo minore" e protagonista consapevole di uno "spettacolo globale *in progress*, o spettacolo maggiore". Si può dunque parlare di micro e macrospettacolo.

---

<sup>190</sup> Cfr. R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, op. cit., p. 13.

<sup>191</sup> Pensiamo al periodo della *Comune* e di nuovo al caso esemplare di *Mistero Buffo*, dove il massimo della sobrietà nella messa in scena corrisponde a un massimo di dilatazione dello spazio teatrale. Il tema della dilatazione spaziale, che riguarda anche i rapporti col pubblico, ripropone l'idea della festa secondo quanto ha evidenziato Bachtin: "Durante il carnevale non esiste altra vita che quella carnevalesca. E' impossibile sfuggirvi, *il carnevale non ha alcun confine spaziale*. Durante la festa si può vivere soltanto in modo conforme alle sue leggi, cioè secondo le leggi della libertà". Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., p. 10.

<sup>192</sup> R. BIANCHI, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo*, «Biblioteca Teatrale», 21/22, Roma, 1978, pp. 160-180.

Lo spettacolo in senso stretto non sarebbe altro, allora, che il momento centrale di uno spettacolo a più lunga durata, il quale si svolge nello spazio maggiore dell'intero luogo in cui attori e pubblico convergono.

Tanto i preliminari di incontro, che anticipano lo "spettacolo minore", quanto le fasi che lo seguono (dialoghi, dibattiti), concorrono a dare forma a questo spettacolo globale non dichiarato.

La scelta di Fo è analoga, per molti aspetti, a una pratica che appartiene ancora al teatro popolare e che può essere esemplificata dagli spettacoli di piazza sovietici, dove la separazione fisica tra pubblico e palcoscenico era abolita e la scena (dello "spettacolo minore") veniva creata, all'occorrenza, dai movimenti degli attori<sup>193</sup>.

Una simile teatralità, esorbitante dai limiti convenzionali, appare più in rilievo nel periodo della Palazzina Liberty, ma è pur vero che essa si è presentata, in diversi gradi, anche nel teatro anteriore di Fo e si ripropone regolarmente oggi, su un piano che Nepoti definisce di "regia seconda"<sup>194</sup>. Pensiamo a quei semplici ingressi di Fo in sala o in palcoscenico che fanno già teatro o a quelle forme di meta-comunicazione teatrale che sono i suoi brillanti e semi-improvvisati monologhi introduttivi.

#### 5.4.2 L'attore e lo spazio

Si è visto come in teatro non esista solo il problema del corpo, ma anche quello dello spazio, di creare uno spazio scenico. Una parola recitata sul

---

<sup>193</sup> Cfr. P. BOGATYRĚV, *Semiotica del teatro popolare* (1968) in AA. VV. *Ricerche semiotiche*, a cura di J. LOTMAN, J. B. USPENSKIJ, Torino, Einaudi, 1973, pp. 5-25.

<sup>194</sup> R. NEPOTI, *Ridi con rabbia*, op. cit., p. 14.

palcoscenico ha un peso e un valore, in rapporto allo spazio dentro il quale viene proiettata.

Il corpo dell'attore possiede una propria "spazialità" (per questo rappresenta un *medium*<sup>195</sup> essenzialmente visivo), che si muove in uno spazio delimitato (spazio scenico). Questo rapporto, essenziale al *medium* teatrale, si offre alla percezione come una qualità sincretica, che corrisponde al movimento scenico.

Grosso equivoco è credere che lo spazio scenico sia una sorta di "contenitore", un involucro avente un rapporto puramente materiale con l'attore. E' vero al contrario che lo spazio scenico deve considerarsi una "dimensione dell'attore", una proiezione del suo movimento, una sorta di "pagina bianca" nella quale egli ritaglia la propria gestualità.

"E lo spazio, è l'attore che lo determina con la propria gestualità", spiega lo stesso Fo<sup>196</sup>.

L'attore può, pur continuando a usare lo stesso tono di voce, capovolgerne il senso, col solo variare tempi e ritmi del proprio muoversi nello spazio. Così come, su un medesimo comportamento gestuale, il variare del tono vocale riesce a determinare il capovolgimento dell'effetto.

Altro grosso equivoco consiste nel ritenere che la scenografia, intesa semplicemente come riproduzione pittorica di ambiente, sia una componente essenziale del linguaggio teatrale. Si tratta - osserva Raffa<sup>197</sup> - di una radicata abitudine che il teatro naturalista e le esigenze (non proprio

---

<sup>195</sup> A proposito di questo argomento, si veda P. RAFFA, *Semiologia delle arti visive*, Bologna, Pàtron, 1976; in particolare il cap. III, *Lingua e linguaggio nel teatro*, pp. 127-151. Raffa alla p. 143 definisce il *medium* "un veicolo sensorio, percettivo, la gestualità mimico-fonica del corpo-spazio".

<sup>196</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 90.

<sup>197</sup> P. RAFFA, *Semiologia delle arti visive*, op. cit., p. 142.

artistiche) dello spettacolo hanno incoraggiato. L'equivoco può essere fuorviante, poiché induce a farsi un'idea discutibile della visualità teatrale<sup>198</sup>.

A Fo interessa la pratica di quello che va a dire, il che cosa riesce a dire. Soltanto dopo e in conseguenza di questo, verrà il problema dei "mezzi espressivi" adatti a quello che deve dire (non i mezzi espressivi come momento culmine, determinante e assoluto).

## 6. IL TEMPO SCENICO

"Qualcuno potrebbe dire: lo Spazio è importante per la nostra esistenza.  
Ma è di gran lunga più importante il Tempo."

(A. Zichichi, *L'Infinito*)

"Tutti i più grandi attori sono dei raccontatori [...] racconto che diventa quasi  
una manipolazione incantatoria del tempo."

(D. Fo, *Fabulazzo*)

### 6.1 Spazio e tempo, arbitrio e gesto

Allo spazio si lega indissolubilmente il tempo.

Il cambiamento dello spazio scenico implica di per sé una reinvenzione dei ritmi e dei tempi. Per un occhio sensibile e per una mente intuitiva non è difficile cogliere l'importanza dell'elemento temporale. Fo lo ha sempre saputo ed ha operato per fare emergere tale elemento.

---

<sup>198</sup> Cfr. il saggio di P. PUPPA, *Gestualità corporea e movimento tecnicizzato*, nel fascicolo della rivista «Il Portico», 15, 1970, dedicato a *Teatro e corporeità*. Soprattutto Gordon Craig e il Bauhaus sono i responsabili di una visualità prevaricante.

Un primo segnale a riguardo è dato dalla struttura di *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961).

Fo abolisce la canonica suddivisione in tre atti, applicata nelle commedie precedenti, introducendo i più moderni "due tempi". L'andamento scenico ne risulta snellito, il tempo si fa più veloce e vivo.

L'attenzione al fattore tempo è la motivazione di fondo dei già ricordati siparietti di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963): essi non sono tanto un fatto scenografico, bensì cronografico. Non intendono solo creare l'illusione di una concomitanza di spazi, quanto piuttosto di tempi; a volte, in luogo della concomitanza, viene sceneggiato il *flash-back*.

La duplicità e la divaricazione spazio-tempo si possono configurare in teatro come opposizione arbitrio-gesto. Il gesto veramente significativo è quello che concorre a creare una storia. Al contrario, un certo gestire frenetico, privo - secondo Fo - di autentiche motivazioni, finisce con l'essere un puro fatto visivo e scenografico, quindi "spaziale". Dichiara Fo: "Quello che bisogna sempre salvaguardare è la necessità del gesto contro l'arbitrio"<sup>199</sup>; ed è qui che se la prende con la gratuità di certi allestimenti d'avanguardia: "Saltano, sgambettano, fanno un salto mortale e poi riprendono, non perché ce ne sia la ragione nel contesto di un lavoro, ma soltanto per una scelta estetica, gratuita, accidentale"<sup>200</sup>.

La seduzione estetizzante può dunque provocare una sorta di "spazializzazione" del tempo, facendo di ogni cosa una pura scenografia, priva di vera vita, nonostante i suoi sfrenati dinamismi.

---

<sup>199</sup> D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, op. cit., p. 69.

<sup>200</sup> Ivi.

Invece il teatro di Fo mira piuttosto alla "temporalizzazione" dello spazio, cioè ad assumerlo il più possibile all'interno della storia.

Con gli anni, sempre più lucidamente, Fo si rende conto della superiore rilevanza del linguaggio del tempo rispetto a quello dello spazio. Passando dalle commedie ai monologhi, abolisce la scenografia, o meglio la fa entrare nel ritmo del racconto, nell'idea stessa del moto scenico-narrativo. Il tempo assorbe così in sé lo spazio<sup>201</sup>. Come si è osservato, nei grandi monologhi l'unica scenografia è il corpo di Fo stesso, con la sua voce (o le sue voci) ed i suoi gesti. E' un corpo *che si fa tempo*. Il giullare in azione non solo recupera una figura-funzione del passato; non solo si proietta - nel precario equilibrio del suo presente - verso utopie future; ma è lui stesso - corpo vivo - un esempio della sintesi spazio-temporale in cui consiste la realtà.

## 6.2 Parametri temporali in Fo

Al problema del tempo teatrale sono dedicate alcune pagine di *Fabulazzo*<sup>202</sup>. Il discorso prende avvio dalla figura del raccontatore: l'attore è innanzi tutto colui che possiede l'arte di raccontare storie. Ebbene, costui ha in sé almeno tre tempi: il tempo della storia<sup>203</sup>, con le sue articolazioni; poi il tempo

---

<sup>201</sup> Questo concetto dello spazio-tempo quale insieme biunivoco è sorprendentemente (ma non troppo) in accordo con l'evoluzione della Fisica. E' un concetto einsteiniano o posteinsteiniano. Ma anche la festa carnevalesca è uno spazio-tempo. Quindi vorrà esserlo anche lo spettacolo, in quanto è festa teatrale. Questo senso del tempo trapela dalle seguenti parole di Bachtin: "Il carnevale ha un carattere universale, è uno stato particolare del mondo intero, è la sua *rinascita* e il suo *rinnovamento* a cui tutti partecipano [...] Questa idea del carnevale è stata recepita e si è manifestata nella maniera più evidente nei saturnali romani, che erano sentiti come un ritorno effettivo e completo (per quanto provvisorio) all'*età dell'oro*. Le tradizioni dei saturnali non si sono interrotte e sono rimaste vive anche nel carnevale del Medioevo, che è stato l'incarnazione più piena e più pura [...] di quest'idea di *rinnovamento universale*". Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., p. 10.

<sup>202</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., pp. 120-123.

<sup>203</sup> Il tempo della storia si potrebbe anche definire come "tempo del testo".

interiore, della vigilanza<sup>204</sup>; e infine, il tempo comune, esterno, condiviso col pubblico, che si allarga e si restringe, passa in fretta o si arresta nell'incanto<sup>205</sup>. Quest'ultimo tempo, più ancora del primo, è creato dal narratore, dalla sua abilità seducente e comunicato al pubblico disponibile allo stupore.

"Tutti i più grandi attori sono dei raccontatori, possiedono il segreto di comunicare, di trasmettere emozioni, di convincere [...] attraverso il racconto, che diventa quasi una manipolazione incantatoria del tempo"<sup>206</sup>.

Secondo Fo, il tempo della rappresentazione - da lui chiamato anche "tempo scenico" - è "un'idea molto generale, ma molto importante"<sup>207</sup>.

Esso costituisce "il ritmo di impianto della recitazione", nella commedia o nel pezzo da rappresentare. E' un tempo di riferimento, fortemente determinato dalla variabile *pubblico*. E' quest'ultimo infatti che definisce il ritmo di una rappresentazione. L'attore, da parte sua, deve saper manipolare una sorta di "qualità temporale", che si collochi tra la propria sapienza artigianale (il gioco dei ritmi e della recitazione) e la fascinazione del pubblico.

Ci sono tecniche per misurare il polso del pubblico e capirne i tempi d'ascolto.

Fo si serve dei prologhi: parlando direttamente con gli spettatori, sa scoprire il tempo di comprensione dei medesimi e adattarvi i ritmi dello spettacolo. Si tratta di rendere omogeneo il pubblico attraverso i tempi della recitazione; il che vuol dire - in concreto - valutare rapidamente quanto è necessario

---

<sup>204</sup> Il tempo della vigilanza si potrebbe anche definire come "tempo della recitazione". Il raccontatore conosce fin dal principio la dislocazione dei momenti apicali della storia, che dovranno coincidere con quelli di più alta tensione emotiva, e dovrà quindi vigilare per non perdere il controllo di questi momenti stessi.

<sup>205</sup> Questo tempo comune si potrebbe anche definire "tempo della rappresentazione".

<sup>206</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 120.

<sup>207</sup> Ivi, p. 121.

caricare le battute. Ci sono battute che si devono "buttar via"; altre che bisogna "mettere in cornice" o addirittura "spingere in controtempo", cogliendo il pubblico di sorpresa nel momento in cui non si aspetta la battuta. C'è anche "il tempo del respiro" delle battute<sup>208</sup>.

Il respiro è dato molte volte dalla necessità di ascoltare la reazione del pubblico: per poterlo fare, l'attore deve interrompere il flusso della recitazione con una pausa, che gli consenta di spiare la tensione della sala. L'attore deve saper intuire se la risata sarà lunga o breve, condizionarla, eventualmente interromperla.

Il ritmo d'impianto, oltre che dal pubblico, è dato da fattori interni alla rappresentazione, in particolare dal gioco tra gli attori (per esempio, il dialogo tra comico protagonista e spalla). Se il comico non ha una brava spalla, le battute finiscono "buttate via"; se la spalla infatti non sostiene il comico, facendogli il giusto controtempo, (un po' come il contrappunto nella musica) l'efficacia delle battute e dell'intera scena si vanifica.

Ma anche il comico deve essere "spalla della sua spalla", e in generale ogni attore deve fare da appoggio agli altri attori<sup>209</sup>. Spalleggiarsi bene e dosare i rispettivi tempi significa tenere l'ascolto, entrare in battuta al momento giusto.

### 6.3 Elementi di sostegno del ritmo scenico

Le coordinate spazio-tempo costituiscono da sempre un punto di riferimento fondamentale, su cui tutta la narrazione viene articolata. Il loro valore muta

---

<sup>208</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 121.

<sup>209</sup> L'individualismo in teatro non regge, perché nessuno può avere il tempo tutto per sé (neppure nei monologhi). Questo aforisma sembra contraddetto proprio da Fo con le sue *performance*. In realtà

chiaramente in un contesto performativo, di rappresentazione drammatica, dove esse non hanno un ruolo solamente simbolico (come, ad esempio, nelle pagine di un romanzo o anche in un testo teatrale non agito), ma assumono una forte valenza pragmatica.

Fo sottolinea inoltre che il ritmo di una rappresentazione può essere condizionato dallo spazio. Egli osserva che in un teatro enorme (dove l'acustica può essere difettosa) accelerare troppo la velocità della recitazione significa non fare arrivare nulla al pubblico. Altre volte è la quantità della voce o il colore della scenografia o la luce a determinare l'unità ritmica. Un'immagine dove il colore è usato con sottigliezza - nota Fo<sup>210</sup> - rende elegante ed amplifica l'effetto, quindi sottolinea i ritmi della recitazione. Se la luce e i colori sono invece usati senza controllo, oppure se l'attore viene lasciato completamente al buio, allora la "maschera" dell'attore perde in efficacia o si vedono solo ombre che parlano, senza che lo spettatore possa individuarne la mimica e i gesti. Il risultato è che non si è più in grado di percepire la coordinazione di quell'insieme di elementi che costituiscono il tempo della recitazione.

Grossa importanza rivestono anche i sostegni e in generale l'appoggio della scenografia. Se l'attore ha alle spalle una prospettiva che "distrugge" la sua immagine, perché piena di orpelli, ne soffre anche il ritmo, in quanto la ricezione del pubblico e di conseguenza la recitazione dell'attore stesso saranno disturbati. Perciò la scenografia, se non determina il ritmo, lo sollecita, lo sostiene, lo rallenta.

---

*Mistero Buffo* e gli altri capolavori monorecitati sono il prodotto dell'arte proteiforme di chi sa dare vita a personaggi e voci differenti, facendo continuamente da spalla a se stesso.

<sup>210</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 122.

C'è infine la musica di scena, in molti casi determinante: basti pensare ai canti e ai cori di tante commedie, i quali fissano un certo ritmo, ora sulla chiave ironica ora su quella tragica.

Valgano a conclusione le parole di Fo: "Gesto, voce, suono, dimensione e ritmi non sono il condimento della carne, ma la carne stessa"<sup>211</sup>.

## 7. IL RAPPORTO COL PUBBLICO

"Datemi retta, non guardatevi allo specchio del camerino, ma a quello che avete al di là del palcoscenico: il pubblico".

(L. Jovet, *Raccomandazioni ai teatranti*)

"Il teatro è uno scontro a cazzotti e carezze, senza *ring*, dove l'arbitro è stato bendato e per vincere è permesso quasi tutto".

(Dario Fo, *Fabulazzo*)

### 7.1 Ascoltare il pubblico

L'epica comica di Fo dispone di un ragguardevole arsenale di tecniche e di linguaggi. In questo arsenale l'arma più potente è senza dubbio il pubblico, o meglio l'abilità dell'attore di stabilire un rapporto immediato, di intimità, con i suoi spettatori.

---

<sup>211</sup> Dall'intervento al Convegno sul Linguaggio, Venezia, 1979, ora anche in D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 91.

Questo impulso verso l'intimità è in Fo un vero principio estetico, che gli deriva, come tutti gli altri, da una precisa concezione ideologica.

Soprattutto in *Mistero Buffo* e nel periodo "politico" successivo (quello del teatro-cronaca, del teatro d'intervento, ecc.) l'inclinazione intimistica si è manifestata con grande evidenza; ma continua tuttora, anche se le tonalità ideologiche del suo lavoro si vanno attenuando.

Sulle pagine di *Fabulazzo*<sup>212</sup> hanno trovato posto molti suoi giudizi intorno al pubblico, tema per lui particolarmente vitale.

Innanzitutto il pubblico - per Fo - è un prezioso collaboratore.

La presenza degli spettatori è infatti indispensabile per la verifica del lavoro, per scoprirne eventuali squilibri ed errori<sup>213</sup>; e ciò non vale soltanto in occasione delle letture preliminari e delle prove aperte, ma anche durante la tournée: molti dei lavori di Fo, nati su canovacci, si sono sviluppati e definiti sera dopo sera dinanzi al pubblico. Fo presta molta attenzione al modo in cui il pubblico accetta lo spettacolo ed il parere degli spettatori è per lui più interessante di quello dei critici<sup>214</sup>.

Le reazioni del pubblico sono per Fo "giochi d'appoggio", un sostegno che fa progredire la recita. Il pubblico gli fa capire che deve tagliare una battuta o che è inutile insistere su una certa situazione. "Il pubblico - ammette Fo - è la mia cartina di tornasole, in ogni momento"<sup>215</sup>.

Secondo Fo, il pubblico apprezza soprattutto la coerenza.

---

<sup>212</sup> L'opera, già più volte citata, è una vasta raccolta di interviste e di articoli apparsi sulla stampa di tutto il mondo, relativi agli anni 1960-1990.

<sup>213</sup> Come esempio di questo suo metodo di lavoro, Fo ricorda la messa in scena di *Clacson, trombette e pernacchi* (1981-82). Cfr. D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., pp. 166-168.

<sup>214</sup> Questa attenzione alle reazioni del pubblico non significa che l'autore e attore ne abbia bisogno per sentirsi in qualche modo inebriato o stimolato: "Mi occupo di teatro comico e la comicità proviene da un fatto meccanico [...] Il pubblico ha delle reazioni costanti". Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 18.

<sup>215</sup> Ivi, p. 53.

Da anni egli cerca, con coerenza, di creare un'opinione pubblica cosciente e informata, pur essendo consapevole che il pubblico non è sempre attivo né attento. Accade che si riveli freddo e indifferente, adulatore, conformista e piaggione. Il più delle volte arriva a teatro prevenuto, accetta a priori delle indicazioni, ha già delle idee da difendere e risulta difficile toglierle nel corso di uno spettacolo. "Ci sono pubblici veramente infami - dichiara Fo - quelli delle prime, che vanno a teatro perché è un rito, la ritualità dello *status symbol*..."<sup>216</sup>.

Fo cerca sempre di capire il carattere del pubblico che ha di fronte.

Insieme con Franca Rame, egli è solito improvvisare ed eseguire un *prologo*, quale termine di avvicinamento e di legame con gli spettatori della serata. E c'è anche un *antiprologo*<sup>217</sup>.

Il coinvolgimento del pubblico che Fo persegue è diverso, per motivi ideologici e di poetica, da quello praticato dalle avanguardie. "Non ho mai creduto che per coinvolgere il pubblico si debba recitare in mezzo alle poltrone della platea, sputare addosso alla gente mentre dici le battute, spruzzarli di sudore, magari spaventarli con una finta bomba [...] Il coinvolgimento deve essere razionale, del cervello, non delle viscere"<sup>218</sup>.

Fo non concorda neppure con i registi brechtiani e rifiuta alcuni espedienti da essi usati per coinvolgere il pubblico: "E come si distrugge la quarta parete?...togliendo il sipario? Ma così distruggi il momento magico dello

---

<sup>216</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 128.

<sup>217</sup> "Abbiamo ripreso questa buona abitudine del teatro all'antica italiana [...] Ogni volta ci preoccupiamo di aiutare le persone a prendere posto, si gioca qualche provocazione [...] Si tengono d'occhio determinati personaggi palesemente vistosi e predominanti nella platea, per cercare di capire con che razza di pubblico avremo a che fare". Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 97.

<sup>218</sup> D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 36. Normalmente Fo propone spettacoli rivolti ad un pubblico eterogeneo. Afferma: "Il pubblico deve essere fatto di giovani, vecchi, donne, bambini. E' un amalgama che ha bisogno di tutte le età per essere autentico". Ivi, p. 26.

stacco [...] E crei il fatto della partecipazione per la sola ragione che hai tolto il sipario, come fanno i brechtiani?"<sup>219</sup>.

La vera distruzione della quarta parete era - per Fo - l'*a parte* di tradizione popolare, tecnica della quale egli persegue il recupero. "Significa che l'attore, invece di recitare, *rappresenta*. E che significa rappresentare? Significa andare continuamente in *a parte*, cioè parlare sempre col pubblico, e per parlare col pubblico di quello che avviene l'attore deve per forza scomporsi, deve uscire dal personaggio, mediarlo, rappresentarlo, indicarlo"<sup>220</sup>.

## 7.2 Parlare al pubblico. La questione della manipolazione

E' decisivo per il teatro di Fo giocare la carta del *pubblico come linguaggio*.

Egli non solo intende parlare al pubblico, ma attraverso il pubblico; vuole fare del suo pubblico un linguaggio proprio, assumendolo ed assorbendolo nell'insieme dei codici teatrali, facendone uno dei tanti livelli del suo esprimersi: l'ultimo.

In questa intenzione si cela un rischio grave, qualcosa che può compromettere il lavoro e l'immagine stessa di Fo autore. L'arma del pubblico è delicata e pericolosa da maneggiare; giunto a questo livello di linguaggio, Fo si gioca tutto.

Com'è possibile infatti conciliare la manipolazione esercitata sugli spettatori con l'obiettivo di un pubblico consapevole, veramente libero e critico?

E' il rischio implicito in ogni educazione; ogni volontà educativa presuppone una quota di manipolazione. Non si può fare altro che affidarsi ad un

---

<sup>219</sup> Cfr. D. FO, *Fabulazzo*, op. cit., p. 80.

<sup>220</sup> Ivi, pp. 80-81.

educatore rispettoso, che si limiti a fornire all'educando degli *input*, lasciandolo però libero di educarsi da sé: un educatore che si accontenti di sorvegliare il processo formativo, intervenendo esplicitamente solo su richiesta del discepolo.

E' un po' l'utopia russoiana, che il ginevrino consegnò alle pagine dell'*Emilio* (1762).

Da parte sua, Fo tenta di realizzare qualcosa di simile, e proprio con lo strumento che Rousseau giudicava il meno adatto ed anzi condannava come immorale: il teatro.

Le discussioni sulla funzione educativa del teatro sono accese tuttora, anche se gli studiosi non adoperano più la terminologia moralistica, ma quella neutra della "comunicazione".

Eco<sup>221</sup> ha scritto, ad esempio, che alla base di ogni enunciazione teatrale sono rintracciabili due atti illocutori fondamentali: uno implicito (l'attore sottintende "io sto recitando") e uno esplicito (quando l'attore inizia a recitare, ma già è personaggio).

A causa del primo atto, di tipo performativo, tutto ciò che segue sarebbe referenzialmente opaco, e tuttavia "noi entriamo in un mondo dove siamo autorizzati a celebrare la sospensione dell'incredulità".

Fo non vuole certo che i suoi spettatori siano dei "creduloni" o degli "illus"; ma esercita su di loro la sua buona parte di manipolazione, né potrebbe rinunciarvi.

---

<sup>221</sup> Cfr. U. ECO, *Semiotics of performance*, «The Drama Review», XXI, 1 (1977), pp. 105-107.

Ogni spettacolo teatrale, oltre a eseguire vari atti linguistici fittizi<sup>222</sup>, ne trasmette anche di "seri", che "influenzano il reale"<sup>223</sup>.

Il teatro "politico" mostra questi atti linguistici in termini generalmente espliciti; ma esistono anche rappresentazioni (o momenti di rappresentazione) in forma implicita del serio. E' sufficiente che lo spettatore conosca le convenzioni del teatro, perché sappia fare le proprie adeguate contro-interpretazioni?<sup>224</sup>.

Freud affermò che il sognatore sa di sognare, anche quando sembra il contrario. Mannoni<sup>225</sup> ha scritto che il teatro ha "lo stesso statuto del sogno: una costruzione immaginaria, che lo spettatore sa essere del tutto separata dalla realtà quotidiana".

Gli spettatori che Fo coinvolge fanno - ad un certo punto - di essere solo dentro a un grande "sogno", cioè ad uno spettacolo di Fo stesso? O si illudono che esso sia una forma effettiva di realtà, magari di "rivoluzione"?

Ma in questo caso, non avremmo una forma di *catarsi consolatoria*, che Fo condanna? Le domande si accavallano.

De Marinis invita a non fare mai affermazioni generiche, ed osserva che il comportamento del destinatario, le sue risposte cognitive e passionali, sono sempre molto variabili, mutando non solo da cultura a cultura, ma anche all'interno di una cultura medesima, da individuo a individuo, o perfino dentro

---

<sup>222</sup> "Fittizio" è da intendersi in relazione al "discorso di finzione" teatrale, secondo quanto sostiene J. SEARLE, *The logic of fictional discourse*, «New Literary History», 6 (1975), pp. 319-332 (trad. it. in «Versus», 19-20, 1978, pp. 149-162). L'autore afferma che il discorso teatrale si compone di enunciati narrativi fittizi, privi però dell'intenzione di ingannare. La non mendacità è garantita da un insieme di convenzioni extralinguistiche.

<sup>223</sup> Lo osserva De Marinis. Cfr. M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro - L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 156-178 (cap. VI - *Verso una pragmatica della comunicazione teatrale*).

<sup>224</sup> De Marinis definisce queste contro-interpretazioni dello spettatore come "interpretazioni controfattuali". Ivi, p. 175.

la stessa persona. Per evitare la manipolazione, bisognerebbe considerare lo spettatore soggetto dell'interazione teatrale, coproduttore dello spettacolo.

In effetti, accanto al *fare persuasivo* dell'emittente, c'è il *fare interpretativo* del destinatario<sup>226</sup>. Purtroppo, da Aristotele a Brecht, ci si è preoccupati di come lo spettatore "dovrebbe" comportarsi, non tanto di come si comporta...Gli si sono suggeriti modelli e parametri: e sarebbe forse eccessivo pretendere che Fo non lo faccia.

Ancora De Marinis tratta il concetto dello *spettatore implicito* o *spettatore modello*, coincidente con il "ruolo" dello spettatore così come è previsto e costruito dal testo rappresentato. Solo la ricezione dello spettatore modello è quella "perfetta", perché pertinente alle intenzioni dell'autore.

A questo punto, a seconda di come il testo istituisca il suo spettatore modello, si possono ipotizzare due tipi di spettacolo: "chiuso" o "aperto".

Il primo prevede un destinatario preciso, con una competenza chiara e stabile (anche a livello ideologico), per essere interpretato in modo "corretto".

Il teatro politico fa certo parte di questa categoria: ci si potrebbe domandare se anche Fo vi rientri, o se vi sia entrato solo in certe fasi della sua carriera.

Nello spettacolo politico "chiuso" il gioco riesce finché lo spettatore corrisponde davvero a quello previsto e reagisce nel modo programmato.

Altrimenti il testo, da chiuso che era, diventerà "aperto", grazie ad una sorta di ribellione dello spettatore<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup> O. MANNONI, *L'illusion comique*, in *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it. in *La funzione dell'immaginario*, Bari, Laterza, 1972, pp. 71-94).

<sup>226</sup> M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro - L'analisi testuale dello spettacolo*, op. cit., pp. 179-212 (cap. VII - *Il lavoro dello spettatore*) scrive che lo spettatore è, in definitiva, l'unico "realizzatore delle potenzialità semantiche e comunicative" del testo spettacolare. Egli osserva la perdurante mancanza di studi sulla ricezione teatrale, ma ritiene che sia possibile ricorrere a indicazioni della sociologia letteraria.

<sup>227</sup> A proposito di questa tematica si veda U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Il secondo tipo di spettacolo è invece rivolto ad un pubblico non troppo preciso, non prefigura l'interpretazione in modo rigido, ma la controlla e la suscita a momenti, in occasioni particolarmente significative.

E' il tipo del teatro d'avanguardia e di ricerca, che si ritrova anche nella tradizione extraoccidentale.

Fo persegue una sintesi tra questi due tipi di teatralità, mediante i contenuti della prima e le forme della seconda; gli ripugna una linea politico-propagandistica troppo rigida e chiusa.

Se in certi casi è caduto nella tentazione, ha saputo uscirne: lo testimoniano le scissioni frequenti, causate da provocazioni che sorprendevo il "suo" stesso pubblico.

Esiste comunque il rischio di entrare nel terreno minato delle idee politiche.

Alcuni contestano a Fo il fatto che nel suo teatro si attui una forma di semplificazione della realtà, attraverso la riduzione delle dinamiche storiche a puro conflitto comico, similmente a quanto si verifica in certi tipi di drammatica popolare (per esempio, il teatro dei pupi) che si fondano sulla riproduzione e sulla conferma di informazioni già note, con la conseguente rinuncia all'indagine autentica del reale<sup>228</sup>.

In realtà, solo nella fase più calda degli anni Settanta, Fo è parso tentato da un certo semplicismo, sul tipo di quello popolare-tradizionale, per cui la storia si riduce - ad esempio - al mondo dei cavalieri carolingi, dove tutti i cristiani sono buoni e i saraceni tutti cattivi e dove complessi rapporti tra forze storiche si abbassano al facile dualismo amici-nemici.

---

<sup>228</sup> E' stato questo il tema di fondo dell'articolo di F. LANZA, *Riflessioni sul premio Nobel contestato - La letteratura ridotta a propaganda*, «Osservatore Romano», 30 ottobre 1997, p. 3. Fo vi era accusato di essere "un fustigatore dell'oppressione e un difensore dei deboli a senso unico".

Fo ha perseguito piuttosto una forma di teatro popolare che spiegasse al pubblico un metodo di discussione sociale, ove il gioco del contrasto diventa scuola di argomentazione e protesta motivata. Inoltre, come già accennato, Fo si pone di fronte al pubblico in una posizione sempre dissacrante, tanto che in *Mistero Buffo* ha in parte dissacrato la figura e la funzione dei giullari medioevali stessi. La carica dissacratoria è stata quasi sempre un buon antidoto contro il rischio dell'amalgama Fo-pubblico.

C'è poi da considerare il fatto che il pubblico di Fo, soprattutto negli anni Settanta e almeno fino al ritorno in televisione (1976), è stato un pubblico quasi totalmente di estrema sinistra; era - forse - quello che Fo cercava<sup>229</sup>, il pubblico "perduto" dal teatro moderno e che egli ha inteso richiamare: ma era pure inevitabile che tale pubblico lo condizionasse, in qualche modo.

### 7.3 Attraverso il pubblico

Come già detto, le letture del teatro di Fo divergono - e di molto - proprio sul terreno del rapporto Fo-pubblico. E' questo infatti il luogo più adatto alle schermaglie ideologiche, cui si è fatto cenno nel primo capitolo (cfr. QUADRO CRITICO).

Autori quali Binni o la Valentini giudicano molto positivamente tutto l'impegno di Fo verso il suo pubblico e "l'uso" che l'autore-attore ha fatto degli spettatori. Meldolesi<sup>230</sup> riconosce la "particolarità" del pubblico di Fo tra il

---

<sup>229</sup> Il pubblico *popolare*: quello che si diverte e, nello stesso tempo, è critico; che non se ne sta a recepire, muto, lo spettacolo, come le masse immobili dinanzi agli schermi cinematografici o televisivi: un pubblico "naturalmente progressista", secondo la definizione di W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 37-38.

<sup>230</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., pp. 160-164 (*Il comico militante - Il massacro della quarta parete*).

1969 e il 1973 (gli anni del più impetuoso flusso rivoluzionario in Italia) ed afferma che *Mistero Buffo* e *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, le opere dalla più lunga e complessa elaborazione, rappresentano "il più alto e coerente livello di mediazione col pubblico" realizzato dal teatro di Fo.

Con l'aiuto di questo suo pubblico, Fo avrebbe raggiunto tre obiettivi: il "massacro" del teatro borghese, compreso il luogo teatrale, con la creazione di un vero "antiteatro"; una "estensione del comico", che nella tradizione italiana era da tempo un archetipo alieno da ogni problematica sociale; un "teatro filosofico-popolare", incentrato sulla dialettica tra uomo-lavoro e uomo-persona: dialettica che investe lo stesso Fo sul palcoscenico, in quanto si trova a parlare ora come persona ora come maschera drammatica (e ora come entrambe le cose). Secondo Meldolesi, al pubblico - cioè al movimento di massa di quegli anni - il comico- militante Fo deve anche la scoperta del monologo, sbocco fatale di tutto il suo percorso ideologico.

Già si è ricordato che, per Meldolesi, il merito essenziale di Fo è quello di avere reinventato il teatro, ad ogni fase nuova della lotta politica<sup>231</sup>.

Molto più cauto, Puppa<sup>232</sup> restringe ai soli anni 1968-1970 la stagione artisticamente creativa del secondo Fo, quando l'autore, stando all'interno della sinistra storica, visse una situazione dialettica autentica e feconda.

Poi l'identificazione assoluta col pubblico lo avrebbe come "congelato". Secondo Puppa, Fo ha fatto rinascere l'antico teatro della sim-patia e della fascinazione, giungendo però al conformismo e alle banalizzazioni storico-politiche.

---

<sup>231</sup> C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, op. cit., p. 205.

<sup>232</sup> P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., pp. 9-29 (*Per una lettura complessiva: Fo e il suo pubblico*).

Così tutta la produzione successiva, ridondante quanto elementare, vedrebbe il momento critico della contestazione scomparire e fondersi nella "festa". È la fine della dialettica. Puppa raccoglie dichiarazioni significative<sup>233</sup> dello stesso Fo di allora, quale questa: "Come sono sceso in basso, sul piano della tecnica e dell'arte...ma poi faremo ancora arte". Nepoti<sup>234</sup>, richiamando Puppa stesso, ammette in Fo la presenza della manipolazione, della componente fascinativa dell'attore-stregone. Suggestisce però, come interpretazione alternativa, quella di una *poetica della sintesi*, dell'equilibrio dei contrari. Proprio a partire dal gioco di oscillazione tra "immedesimazione-risveglio-immedesimazione", Fo perseguirebbe una forma teatrale capace di padroneggiare l'alternanza degli effetti di fascinazione e di straniamento: entrambi necessari alla sua poetica e perciò irrinunciabili.

In conclusione, l'obiettivo del cambiamento nel rapporto col pubblico ha costituito forse la vera rivoluzione di Fo: il suo pubblico è stato coinvolto e trasportato dentro la farsa, affinché capisse (e poi dicesse, quale estensione della lingua di Fo) che la realtà del potere rappresentato in scena è farsesca e che - sorpresa! - il luogo della *serietà* e del *contropotere* è il...TEATRO<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 24. Il giudizio negativo di Puppa si farà ancora più netto nel suo intervento sulla *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, op. cit., vol. X, pp. 845-848.

<sup>234</sup> M. CAPPA, R. NEPOTI, *Dario Fo*, op. cit., p. 17.

<sup>235</sup> Anche in questo caso, Fo sembra mirare alla realizzazione di quanto costituiva l'ideale traguardo della *festa carnevalesca*. Scrive in proposito Bachtin: "Il carnevale non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico, neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale [...] Al carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive tutti poiché esso, per definizione, è fatto *dall'insieme del popolo* [...] Il carnevale non era una forma artistica di spettacolo teatrale, ma piuttosto una forma reale (benchè temporanea) della vita stessa, che non era semplicemente rappresentata sulla scena, ma era in un certo qual modo vissuta [...] Durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando [...] un'altra forma libera (e piena) [...] la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori". Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, op. cit., p. 10. Fo mantiene una misura essenziale di distinzione tra scena e spettatori. Tuttavia egli si è adoperato per un incontro col pubblico e per una integrazione autentica di questo nello spettacolo. Soprattutto nei grandi monologhi (più ancora che nelle *pièces* politiche) egli si è avvicinato alla fusione fra teatro e realtà.

## CONCLUSIONE

### *La sregola regolata*

Nel corso della tesi, l'opera di Fo si è mostrata sempre nuova e tuttavia sempre fedele alla propria matrice teatrale e ideologica, nella continuità di temi e di ruoli, di ricerche e di lavoro. Ma questo carattere di fedeltà non impedisce di cogliere, soprattutto nell'ultimo Fo, un'apertura alla dimensione "letteraria".

Il percorso letterario e teatrale tracciato nel capitolo II ha dimostrato la ricchezza del bagaglio culturale di cui l'autore-attore è carico e con cui alimenta la propria opera. Fo è quindi artista e poeta completo, anche della parola scritta, soprattutto nei suoi grandi monologhi. Egli si è aperto progressivamente ad un'accezione poetica del linguaggio, che è giunta a collocarsi accanto all'abilità mimico-performativa da tutti riconosciuta.

Questo non significa che il teatro di Fo si possa oggi "leggere"; esso resta fondamentalmente e volutamente "visione": ma la scrittura è venuta arricchendosi e si è fatta portatrice di un *surplus* di immagini, narrative e musicali.

Con *Johan Padan* si è vicini al testo-poema, che si può *anche* leggere (pre-leggere, se si vuole, o ri-leggere), solo che ci si disponga a evocare nella mente la gestualità che Fo ha insegnato al suo pubblico in tante performance. Un testo quale *Johan Padan* - il nuovo capolavoro - mostra di possedere uno stupendo spessore drammatico, al cui interno si dilatano ampie suggestioni scenografiche, da pittura *naïf*, che sollecitano (grazie alla

mimica di Fo, ma non solo) un'attiva partecipazione fantastica degli spettatori: è la parola che si articola teatralmente, indipendentemente dalle effettive realizzazioni sceniche.

Questa parola, moderna pronipote di quella euripidea e aristofanesca, è senz'altro parola poetica.

Per quanto riguarda la questione "politica", il teatro di Fo risulta essere in fondo teatro di dialettica tra elemento politico ed elemento poetico, confermandosi in questo il principio guida del suo lavoro di sempre, la sintesi di alcuni opposti che lui stesso a volte ha dichiarato inconciliabili: la dimensione letteraria e quella teatrale, la libertà anarchica e l'impegno di parte, la creativa follia linguistica e il sigillo morale, unitario, della ragione, la *sregola* e la *regola*.

A partire dagli assunti cui questo lavoro è arrivato, si potrebbe indagare più a fondo l'aspetto che è stato definito "letterario", con una ulteriore ricerca di fonti, rimandi ed echi (sia di livello volontario che occulto) e con un approfondimento del rapporto tra Fo e la tradizione.

Si potrebbero studiare più a fondo anche i singoli aspetti dei sei diversi "linguaggi", osservandone sempre meglio i reciproci rapporti: in particolare quelli tra il testo drammatico ed il livello temporale (anche alla luce del modello agostiniano, bergsoniano, proustiano e joyciano della coscienza). Quest'ultimo, potenziandosi, potenzia il primo, e viceversa. Si conferma così in Dario Fo l'antica, classica, concezione della letteratura come "arte del tempo", insieme con la musica.

Il *grammelot*, non a caso, è assai vicino a quest'ultima.

Si ricordi, in proposito, la dichiarazione di Roland Barthes: "Le bruissement de la langue forme une utopie: Quelle utopie? Celle d'une musique du sens"<sup>1</sup>. O almeno il celebre verso di Verlaine: "De la musique avant toute chose"<sup>2</sup>.

Valgono, in chiusura, alcune parole di Mejerchol'd:

"La pantomima chiuderà la bocca del retore, il cui posto è sulla cattedra e non in teatro, mentre il *jongleur* afferma l'autonomia dell'arte dell'attore: l'espressività del gesto, il linguaggio dei movimenti del corpo, non solo nella danza, ma in ogni situazione scenica"<sup>3</sup>.

E' una profezia vera e non vera nello stesso tempo: Fo è certamente il giullare trionfante, ma in lui e con lui la parola ha finito con il confermarsi altrettanto vincente. Il Nobel a Fo significa il superamento di antichi schemi: riprendendo ancora parole di Roland Barthes, si procede forse "verso un'estetica senza pastoie"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> R. BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1989, p.101.

<sup>2</sup> P. VERLAINE, *Art poétique*, in *Jadis et naguère*, 1885.

<sup>3</sup> V. E. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, trad. di G. CRINO, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 107.

<sup>4</sup> L'espressione fa da titolo ad un suo saggio: R. BARTHES, *Vers un'esthétique sans entraves*, Paris, U. G. E., 1989.

## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografia generale*

- AA. VV., *Arte e psicologia*, con un colloquio di L. M. Lorenzetti con D. Fo, Milano, Angeli, 1982;
- AA. VV., *Biblioteca - La letteratura ed i suoi classici*, Milano, Archimede, 1997, 7 voll.;
- AA. VV., *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, a c. di E. Bonora e M. Chiesa, Milano, Feltrinelli, 1979;
- AA. VV., *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, Torino, Paravia, 1993, 3 voll. (6 tomi);
- AA. VV., *Folengo e dintorni*, a c. di P. Gibellini, Brescia, Grafo, 1981;
- AA. VV., *I discorsi del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 1982;
- AA. VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia delle origini*, Roma, Bulzoni, 1978;
- AA. VV., *Il teatro dell'illuminismo*, «Quaderni di teatro», III, 11 (1981);
- AA. VV., *Incontri nel tempo - Antologia italiana*, Milano, Garzanti, 1975, 3 voll.;
- AA. VV., *L'avventura del cabaret*, a cura di R. Mazzucco, Cosenza, Lerici, 1976;
- AA. VV., *Orientamenti culturali - Letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1977, 14 voll.;
- AA. VV., *Storie di viaggiatori italiani: le Americhe*, prefaz. di E. Ortona, Milano, Electa, 1987;
- AFELTRA G., *Come si fabbrica un premio Nobel. Quei signori non amano le eccessive pressioni*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1997, p. 31;
- ALBANI P. - BUONARROTI B., *Aga magèra difùra - Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994;
- ALLEGRI L., *La drammaturgia da Diderot à Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993;
- ALLEGRI L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1997;

- ALLEN P. S., *The medieval mimus*, «Modern Philology», VII (1924), pp. 329-344, e VIII (1924), pp. 1-44;
- ALMANZI G., *Che gran bene ti Fo*, «Panorama», 15 marzo 1992, p. 15;
- ALONGE R., *Teatro e società*, Milano, Principato, 1974;
- ALTIERI BIAGI M. L., *Appunti sulla lingua della Commedia del Cinquecento, ne Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del Convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1971, pp. 253-300;
- ALTIERI BIAGI M. L., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980;
- ANGELINI F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1990;
- ARETINO P., *Teatro*, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971;
- ARTESE E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977;
- ASLAN O. (a cura di), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993;
- AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1972;
- AUSTIN J. L., *Come fare cose con parole*, Genova, Marietti, 1987;
- AVALLE D'A. S., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a c. L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993;
- AVALLE D'A. S., *La letteratura medioevale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961;
- BACHTIN M., *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo in Id L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 195-244;
- BACHTIN M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979;
- BALBIS V. - CICCETTI B. - DELLEPIANE R., *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Signorelli, 1991, 4 voll.;
- BALSIMELLI L. - NEGRI L., *Guida al mimo e al clown*, Milano, Rizzoli, 1982;
- BANFI L. (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Sacre rappresentazioni*, Torino, UTET, 1963;
- BARATTO M., *La Commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Venezia, Neri Pozza, 1975;
- BARATTO M., *Tre studi sul teatro*, Vicenza, Neri Pozza, 1964;
- BÀRBERI SQUAROTTI G. (a cura di), *Detto del gatto lupesco*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1968<sup>3</sup> (19 voll.), vol. VI, pp. 227-228;

- BARCHIESI M., *Plauto e il metateatro antico*, in AA. VV., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 147-174;
- BARSOTTI A., *Introduzione a Eduardo*, Roma-Bari, Laterza, 1992;
- BARTHES R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1989;
- BARTHES R., *Vers un'esthétique sans entraves*, Paris, U. G. E., 1989;
- BATESON G., *A Theory of Play and Phantasy*, «Psychiatric Research Report», 2, 1955 (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977);
- BATTISTI E., *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962;
- BAUSANI A., *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali. Linguaggi segreti. Linguaggi universali*, Roma, Ubaldini Editore, 1974;
- BEDIER J., *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bouillon, 1895;
- BELLINI G. - MAZZONI G., *Letteratura italiana: storia, forme, testi*, Roma-Bari, Laterza, 1990, 4 voll. (5 tomi);
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991;
- BETTETINI G. F. - DE MARINIS M., *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977;
- BIANCHI R., *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo*, «Biblioteca Teatrale», 21/22, Roma, 1978, pp. 160-180;
- BIANCHI R., *Off Off and Away. Percorsi processi spazi del nuovo teatro americano*, Torino, Studio Forma, 1981;
- BINNI L., *Attento...te! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975;
- BINNI L., *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977;
- BO C., *Un premio "a sorpresa". Ma la verità politica va distinta da quella della poesia*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1997, p. 15;
- BOERIO G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Santini, 1829;
- BOGATYRĚV P., *Semiotica del teatro popolare*, in AA. VV. *Ricerche semiotiche*, a c. di J. Lotman - B. Uspenskij, Torino, Einaudi, 1973, pp. 5-25;
- BORSELLINO N., *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni, 1976;
- BRAGAGLIA A. G., *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930;

- BRANCA V. (a cura di), *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, Torino, UTET, 1974<sup>1</sup>, 3 voll. (6 tomi);
- BRECHT B., *Poesie e canzoni*, trad. di R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 1973;
- BRECHT B., *Teatro*, a c. di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1965, 2 voll.;
- BREVINI F., *Lo stile lombardo. La tradizione letteraria da Bonvesin da la Riva a Franco Loi*, Lugano, Pantarei, 1984;
- BRUNI F., *Tradizioni intermittenti, poesia comica e letteratura didattica fra Due e Trecento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1990 (6 volumi, con un Dizionario bio-bibliografico in 2 voll.), vol. I, tomo 2, pp. 515-593;
- BRUSEGAN R., *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980;
- BULGAKOV S., *Cuore di cane*, Milano, Rizzoli, 1975;
- CABEZA DE VACA A. N., *Naufragi*, a c. di L. Pranzetti, introd. di C. Acutis, Torino, Einaudi, 1989;
- CABONA M., *Al posto di Ezra Pound un altro repubblicano*, «Il Giornale», 10 ottobre 1997, pp. 14-15;
- CALCATERRA C., *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961;
- CAPPA M. - NEPOTI R., *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982;
- CAPPELLO G., *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983;
- CARLSON M., *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press, 1984 (trad. it. *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1989);
- CARRAI S. (a cura di), *Stanze e Orfeo*, Milano, Mursia, 1988;
- CARROL L. L., *Language and Dialect in Ruzante and Goldoni*, Ravenna, Longo, 1981;
- CASTELLANI A., *Note sui testi antichi. Il detto del gatto lopesco*, «Studi di Filologia Italiana», XVI (1958), pp. 15-17;
- CECCHI E. - SAPEGNO G. (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1987, 10 voll.;
- CERVI M., *Accidentale vittoria di un anarchico*, «Il Giornale», 10 ottobre 1997, pp. 14-15;
- CHANCEREL L., *Le théâtre et la jeunesse*, Paris, Bourrellier, 1946;

- CHESNAUX J., *Il teatro politico di Dario Fo. La censura fallita*, Milano, Mazzotta, 1977;
- CHIUSANO I. A., *Storia del teatro tedesco moderno. Dal 1889 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1976;
- CIRIO R., *Mestiere buffo. Confessioni di un attore*, «Espresso», 3 maggio 1987, pp. 128-132;
- COCCHIARA G., *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1981;
- COCCHIARA G., *Le origini della poesia popolare*; Torino, Boringhieri, 1966;
- COCCHIARA G., *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959;
- CODIGNOLA L., *L'uso politico del teatro*, Roma, Bulzoni, 1979;
- COLETTI V., *Chiesa ed eresia tra latino e volgare*, Genova, Bozzi, 1981;
- COLOMBA S., *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, con una introduzione di G. Fink, Ravenna, Longo, 1984;
- COLOMBO E. - PIRACCINI O. (a cura di), *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998;
- CONTINI G. (a cura di), *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, Roma, Società filologica romana, 1941;
- CONTINI G. (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 tomi;
- COPEAU J., *Ricordi del Vieux Colombier*, Milano, Il Saggiatore, 1962;
- CORTELAZZO M. - MARCATO C., *I dialetti italiani: dizionario etimologico*, Torino, UTET, 1998;
- CORTI M., *Modelli e antimodelli nella cultura medioevale*, in Id. *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 3-32;
- CROCE B., *Intorno alla Commedia dell'arte*, in Id. *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1952, pp. 503-514;
- CROCE G. C., *Bertoldo e Bertoldino*, a c. di G. Dossena, Milano, Feltrinelli, 1981;
- CRUCIANI F., *J. Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971;
- D'AGOSTINO N., *B. Shaw*, «Belfagor», VII, 31 marzo 1952, pp. 188-204;
- D'AMICO M., *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974;

- D'AMICO S., *Storia del teatro drammatico*, Roma, Bulzoni, 1982, 2 voll.;
- D'ORS E., *Del barocco* a c. di L. Anceschi, Milano, Rosa & Ballo, 1945;
- DALLA PALMA S., *Un premio d'attore*, «L'Eco di Bergamo», 10 ottobre 1997, p. 1;
- DAVICO BONINO G. (a cura di), *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, 3 tomi;
- DAZZI C., *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957;
- DE BARTHOLOMAEIS V., *Lauda drammatica e rappresentazione sacra*, Firenze, Le Monnier, 1952;
- DE BARTHOLOMAEIS V., *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952;
- DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni dispari*, Torino, Einaudi, 1951-1966, 3 voll.;
- DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1959;
- DE FILIPPO E., *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, Torino, Einaudi, 1986;
- DE FILIPPO E., *Natale in casa Cupiello*, Torino, Einaudi - Collezioni di teatro, 1966<sup>1</sup>;
- DE MARCO M., *Il mimo conviviale nell'alto medio evo latino; testimonianze e testi*, «Atti del VII Convegno del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale di Viterbo», Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 149-169;
- DE MARINIS M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988;
- DE MARINIS M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987;
- DE MARINIS M., *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993;
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro - L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982;
- DE MARTINO E., *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961;
- DE MARTINO E., *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1976;
- DE MAURO T. - LODI M., *Lingua e dialetti*, Roma, Editori Riuniti, 1979;
- DE MONTICELLI R., *Il Medioevo inventato da Fo*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1977, p. 16;

- DE MONTICELLI R., *Quando il regista si chiama dialetto*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1979, p. 3;
- DECROUX É., *Hugo and Baudelaire*, in *Id Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1977 (trad. it. in *Parole sul mimo*, a c. di V. Magli, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, pp. 51-53);
- DESIDERIO F., *Il teatro italiano del Novecento*, Milano, Signorelli, 1972;
- DIDEROT D., *Entretiens sur "Le fils naturel"*, in *Id Oeuvres Esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, pp. 77-175;
- DIDEROT D., *Teatro e scritti sul teatro*, a c. di M. L. Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980;
- DIECKMANN H., *Il realismo di Diderot*, Roma-Bari, Laterza, 1977;
- Dizionario della letteratura mondiale del 900*, diretto da F. L. Galati, Roma, Edizioni Paoline, 1980, 3 voll.;
- Dizionario dello spettacolo del '900*, a c. di F. Cappa e P. Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1998;
- DOTTI U., *Autori e testi della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1996, 6 voll.;
- DRUMBL J., *Il teatro medioevale*, Bologna, Il Mulino, 1989;
- ECO U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979;
- ECO U., *Semiotics of performance*, «The Drama Review», XXI, 1 (1977), pp. 105-107;
- ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975;
- EFRON D., *Gesture, race and culture*, Mouton, The Hauge, 1972;
- ELAM K. (a cura di), *La grande festa del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1976;
- ELAM K., *Shakespeare's universe of discourse: language-games in the comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984;
- ELAM K., *The semiotics of théâtre and drama*, London, Methuen, 1980 (trad. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988);
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Editrice Le Maschere, 1954-1962, 9 voll. (più un volume di aggiornamento, 1966);
- Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Milano, Treccani, 1927-1939, 35 voll. più uno di indici (con aggiornamenti nel 1948 e nel 1961);
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1964, tomi I - LXX;

- ERBANI F., *Eco: "La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia"*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 15;
- ERLICH V., *Il formalismo russo*, trad. di M. Bassi, Milano, Bompiani, 1973;
- ESSLIN M., *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Bouchet et Castel, 1963 (trad. it. *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975);
- FARINA R., *Promemoria per il futuro. A Jannacci il Telegatto*, «Il Giornale», 10 ottobre 1997, p. 14;
- FASSÒ L. (a cura di), *Teatro del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956;
- FASSÒ L. (a cura di), *Teatro dialettale del Seicento. Scenari della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1979;
- FEO M., *Dal pius agricola al villano empio e bestiale*, «Maia», II (1968), pp. 89-136 e III (1968), pp. 206-223;
- FERRARI F., *Guida al teatro italiano contemporaneo*, Milano, Gamma Libri, 1980;
- FEYDEAU G., *Teatro*, Milano, Adelphi, 1970, 2 voll.;
- FEYDEAU G., *Théâtre complet. Chronologie, notices et notes par H. Gidel*, Paris, Garnier, 1988;
- FIORI A., *E' uno scandalo, un refuso? No, è una rivoluzione*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, pp. 2-3;
- FIRPO L. (a cura di), *Prime relazioni di navigatori italiani sulla scoperta dell'America. Colombo-Vespucci-Verazzano*, Torino, UTET, 1966;
- FOLENA G., *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. I, pp. 291-372;
- FOLENA G., *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in *Id Il linguaggio del Caos - Studi sul plurilinguismo dialettale*, Torino, Boringhieri, 1991, pp. 119-146;
- FRANCASTEL P., *Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine*, «Journal de psychologie normale et pathologique», Francia-Svizzera, aprile-giugno 1953 (in *Id. La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, pp. 211-238);
- FRANCESCATO G., *Il linguaggio infantile, strutturazione e apprendimento*, Torino, Einaudi, 1970;
- FRASSINETTI P., *Atellanae fabulae*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967;

- FRYE N., *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, 1986;
- GABRIELLI A., *Dizionario della lingua italiana*, Trento, Carlo Signorelli Editore, 1993;
- GALANTE GARRONE A., *Un volto è più maschere. Un seminario di 15 giorni per attori professionisti. Intervista con il grande mimo J. Lecoq*, «Emilia-Romagna Teatro», VI, 2 (1978), pp. 23-25;
- GARBOLI C., *Il giullare ideologo*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 22;
- GAVINO OLIVIERI F., *Teatro italiano da Verga a Fo*, Bari, Laterza, 1999;
- GIBELLINI P. - OLIVA G. - TESIO G., *Il valore letterario. Storia e antologia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1994, 4 voll.;
- GIDEL H., *Le théâtre de Feydeau*, Paris, Klincksieck, 1979;
- GINZBURG N., *Non capisco Dario Fo*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1977, p. 3;
- GIVONE S., *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998;
- GODARD C., *Les engagements d'un anar chaleureux*, «Le Monde», 11 ottobre 1997, p. 33;
- GOFFMAN E., *Frame analysis*, New York, Harper, 1974;
- GOMBRICH E., *The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and art*, in E. GOMBRICH - J. HOCHBERG - M. BLACK, *Art, perception and reality*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1972 (trad. it. in E. GOMBRICH - J. HOCHBERG - M. BLACK, *Arte, percezione e realtà*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 5-54);
- GRAMSCI A., *Quaderni del carcere*, a c. di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, 4 voll.;
- GRANA G. (a cura di), *'900*, Milano, Marzorati, 1986, 6 voll.;
- GRANA G. (a cura di), *Il Novecento*, Milano, Marzorati, 1979, 10 voll.;
- GRASSI P., *Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977;
- GRAZIANO A., *Il linguaggio dell'ironia. Saggio sui "Gulliver's Travels"*, Roma, Bulzoni, 1982;
- GREGORI M. G., *Le battaglie civili combattute attraverso il suo teatro e la parola universale di un grande affabulatore*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, p. 3;
- GROTOWSKY J., *Towards a poor theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968 (trad. it. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970);

- GUCCINI G. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988;
- GUERRIERI CROCETTI G., *A proposito del Detto del gatto lupo*, «Filologia romanza», III (1956), pp. 113-121;
- GUGLIELMINO S. - GROSSER H., *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, Milano, Principato, 1987, 5 voll.;
- GUINOT J. - RIBES F., *Pourquoi le théâtre de Dario Fo passe par l'acteur*, Paris, Gallimard, 1978;
- HAUSER A., *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1973, 2 voll.;
- HAYDN H., *Il Controrinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1967;
- HOLM B., *Il mondo rovesciato. Dario Fo e la fantasia popolare*, Stoccolma, Drama, 1980;
- HUIZINGA J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1973;
- IONESCO E., *Note e contronote*, Torino, Einaudi, 1965;
- IONESCO E., *Teatro 2*, Torino, Einaudi, 1967;
- IONESCO E., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1962;
- JACOBBI R., *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972;
- JANSEN S., *Qu'est-ce qu'une situation dramatique?*, «Orbis Litterarum», XXVIII, 4 (1973), pp. 235-292;
- JAUSS H. R., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1989;
- JOUSSE M., *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974 (trad. it. *L'antropologia del gesto*, Roma, Ed. Paoline, 1979);
- JOUVET L., *Elogio del disordine. Riflessioni sul comportamento dell'attore*, Firenze, La Casa Usher, 1989;
- KONIGSON E., *Lo spazio del teatro nel Medioevo*, a c. di L. Allegri, Firenze, La Casa Usher, 1990;
- KOTT I., *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1977;
- KOZWAN T., *Le signe au théâtre - Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, «Diogène», 61 (1968), p. 69;
- LABICHE E., *Théâtre. Chronologie, notices et notes* par G. Sigaux, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 2 voll.;
- LANZA F., *Riflessioni sul premio Nobel contestato. La letteratura ridotta a propaganda*, «Osservatore Romano», 10 ottobre 1997, p. 3;

- LE GOFF J., *La civiltà dell'Occidente medioevale*, Torino, Einaudi, 1981;
- LE ROUX P. J., *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Lyon, Beringos, 1750;
- LECOQ J., *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987;
- LESKY A., *Storia della letteratura greca*, Milano, Il Saggiatore, 1960, 2 voll.;
- LEVI E., *Poeti antichi lombardi*, Milano, Cogliati, 1921;
- LIVIO G., *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992;
- LIZZANI C., *E scoprii un grande attore*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, p. 3;
- LUKÁCS G., *Teorie del romanzo*, Milano, Sugar, 1972;
- LUNARI L., *Cento trame del teatro italiano, da Jacopone da Todi a P. P. Pasolini*, Milano, BUR, 1993;
- LUPERINI R. - CATALDI P. - MARCHIANI L. - MARCHESE F., *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palermo, Palumbo, 1997, 3 voll. (11 tomi);
- MACCHIA G., *Storia della letteratura francese*, Milano, Mondadori, 1987;
- MAJAKOVSKIJ V., *Messaggi ai posteri, selezionati e condivisi da Dario Fo*, a c. di A. Bandettini, Roma, Editori Riuniti, 1994,
- MAJAKOVSKIJ V., *Opere*, a c. di I. Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, 1972, 8 voll.;
- MALECORE I. M., *Elementi magici liberatori e sociali della drammatica popolare*, ne *La drammatica popolare nella valle padana*, Atti del IV convegno di studi sul folklore padano, Modena, 23-26 maggio 1974, ENAL, Università del Tempo Libero, Modena, 1976, pp. 141-156;
- MANNONI O., *L'illusion comique*, in *Id Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969 (trad. it. in *La funzione dell'immaginario*, Bari, Laterza, 1972, pp. 71-94);
- MANSELLI R., *La religiosità popolare nel Medioevo ereticale*, Bologna, Il Mulino, 1983;
- MARAINI D., *Fare teatro*, Milano, Bompiani, 1974;
- MARCHESE R. - GRILLINI A., *La letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, 5 voll.;
- MAROTTI F., *Il teatro delle favole rappresentative: un progetto utopico*, «Biblioteca teatrale», 15-16 (1976), pp. 191-215;

- MATTOZZI I., *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, «Studi e problemi di critica testuale», 4 (1972), pp. 95-153;
- MC CARTHY P., *The jester ennobled*, «The Times Literary Supplement», 17 ottobre 1997, p. 17;
- MC LUHAN M., *The Gutenberg Galaxy. The making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (trad. it. *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1991);
- MEJERCHOL'D V. E., *La rivoluzione teatrale*, trad. di G. Crino, Roma, Editori Riuniti, 1971;
- MELCHIORI G., *Shakespeare*, Bari-Laterza, 1994;
- MELDOLESI C. - OLIVI L., *Brecht regista*, Bologna, Il Mulino, 1989;
- MELDOLESI C., *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978;
- MENEGHELLO L., *Libera nos a malo*, Milano, Mondadori, 1986;
- MILANI L., *Lettera a una professoressa*, Firenze, LEF, 1967;
- MILANI M., "Snaturalité" e deformazione nella lingua teatrale del Ruzante, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, «Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano», 2 (1970), pp. 111-202;
- MINERVINO F., *Mario Luzi: "Beato lui, io sono stufo". La cultura si divide. Maria Corti: è giusto, è un grande. Montefoschi: è un'offesa*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997, p. 11;
- MOLIÈRE, *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1980, 2 voll.;
- MONTESQUIEU, *Lettere persiane*, Milano, Rizzoli, 1952;
- MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1988;
- MOTTOLA F., *Il teatro di varietà*, a c. P. Perrone, Milano, Rizzoli, 1995;
- NICASTRO G., *Dalla commedia dell'Arte alla commedia di "carattere": l'itinerario di Carlo Goldoni dall'Uomo di mondo all'Uomo prudente*, «Studi goldoniani», 6 (1982), pp. 131-163;
- NICOLINI R., *Il genio eretico della scena*, «L'Unità», 10 ottobre 1997, pp. 2-3;
- NICOLL A., *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1980;
- NIGRO S. S., *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983;

ORLANDI G., *Rielaborazioni medievali della Cena Cypriani*, «Atti del III Convegno del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale di Viterbo», Viterbo, Agnesotti, 1978, pp. 19-42;

ORTOLANI G., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a c. di G. Damerini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1962;

PAGLIARO A., *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in Id. *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958, pp. 193-232;

PANDOLFI V., *Dario Fo*, «Letteratura», 49-50, gennaio-aprile 1961, pp. 183-184;

PAPETTI V., *Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione*, in G. MELCHIORI, *Le forme del teatro*, Roma, Ed. Storia e letteratura, 1979-1981, pp. 173-232;

PARATORE E., *Storia del teatro latino*, Milano, Vallardi, 1957;

PARENTI R. - VEGEZZI A. - VIOLA I., *Il tempo storico e le forme*, Bologna, Zanichelli, 1994, 5 voll.;

PASCARELLA C., *La scoperta dell'America ed altri sonetti*, Milano, Mondadori, 1951;

PAZZAGLIA M., *Letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1993, 4 voll.;

PEROSA A., *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965;

PERRUCCI A., *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, a c. di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961;

PETRACCONI, E. *La commedia dell'arte: storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927;

PETROCCHI G., *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. I, pp. 627-685;

PIRANDELLO L., *Maschere nude*, a c. di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 1986-1989, 2 voll.;

PLAUTO, *Tutte le commedie*, a c. di E. Paratore, Roma, Newton Compton, 1976, 5 voll.;

POLESE R., *Dario Fo: Quella sentenza Sofri è una comica. Ne faccio una commedia e la mando ai giudici*, «Corriere della Sera», 16 ottobre 1997, p. 31;

- POLI G., *Contenuti e tecniche del teatro contemporaneo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1974;
- POMA L. - RICCARDI C., *Letteratura italiana. La storia. I testi. La critica. Pagine di letterature straniere*, Firenze, Le Monnier, 1998, 4 voll. (7 tomi);
- PONTE DI PINO O., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988;
- PORTA A. - RABONI G. (a cura di), *Pin Pidìn*, Milano, Feltrinelli, 1979;
- PORTA G. (a cura di), *Anonimo Romano. Cronica*, Milano, Adelphi, 1979;
- POZZO A., *Grr...grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB, 1998;
- PRATI A., *Etimologie venete*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968;
- PRATI A., *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1951;
- PULCI L., *Morgante*, a c. di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1989, 2 voll.;
- PUPPA P., *Gestualità corporea e movimento tecnicizzato*, «Il Portico», 15 (1970);
- PUPPA P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978;
- PUPPA P., *Itinerari della drammaturgia del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. X, pp. 845-848;
- PUPPA P., *Teatro e spettacolo del Secondo Novecento*, Bari, Laterza, 1990;
- QUADRI F. (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, Ed. della Biennale, 1976;
- QUADRI F., *Il teatro degli anni '70. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982;
- QUADRI F., *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.;
- QUADRI F., *Nota introduttiva a D. FO, Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, pp. I-XIV;
- QUADRI F., *Un riconoscimento controcorrente per un erede del Ruzante. Dario il folle*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 14;

- QUAGLIO A. E., *I poeti della "Magna curia" siciliana*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, Bari, Laterza, 1970-1980 (9 voll.), vol. I, tomo 1, pp. 169-240;
- QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, a c. di R. Faranda, Torino, UTET, 1968, 2 voll.;
- RABELAIS F., *Gargantua e Pantagruelle*, a c. di M. Bonfantini, Torino, Einaudi, 1954;
- RABONI G., *Mistero svedese*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997, pp. 1 e 6;
- RAFFA P., *Semiologia delle arti visive*, Bologna, Pàtron Editore, 1976;
- REICH H., *Der mimus*, Berlin, Weidmann, 1903;
- RIPELLINO A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959;
- RIPELLINO A. M., *Siate buffi. Cronache di teatro, circo e altre arti*, a c. di A. Fo, A. Pane, C. Vela, con pref. di A. Lombardo, Roma, Bulzoni, 1989;
- ROBERT & SIGNORELLI, *Dizionario francese-italiano, italiano-francese*, Milano, Signorelli, 1981, 2 voll.;
- ROBERT P., *Le Grand Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1988, 6 voll.;
- ROBERT P., *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996;
- ROLFE B., *The mime of J. Lecoq*, «The Drama Review», XVI, 1 (1972), pp. 34-38;
- ROSSI A., *Poesia didattica e poesia popolare del Nord*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. I, pp. 453-534;
- ROUSSEAU J. J., *Opere*, a c. di P. Rossi, Firenze, Sansoni, 1972;
- RUDLIN J., *Commedia dell'arte*, London, Routledge, 1994;
- RUFFINI F., *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1982;
- RUFFINI F., *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978;
- RUSCONI R., *Predicazione e vita religiosa nella società italiana da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino, Loescher, 1981;

- RUZANTE, *Teatro*, a c. di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967;
- RYNGAERT J. P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993;
- SAFFIOTTI T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990;
- SAINER A., *The Radical Theatre Notebook*, New York, Avon Books, 1975;
- SALINARI C. - RICCI C., *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1990, 4 voll. (5 tomi);
- SALZER J., *L'expression corporelle, un enseignement de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981;
- SAMONÀ C., *Storia della letteratura spagnola*, Roma, Theoria, 1985;
- SAREIL J., *L'écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984;
- SARRAZAC J. P., *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Editions théâtrales, 1994;
- SCHENDA R., *Per un'analisi sociologica della drammatica popolare*, ne *La Drammatica popolare nella valle padana*, Atti del IV convegno di studi sul folcklore padano, Modena 23-26 maggio 1974, ENAL, Università del Tempo Libero, Modena, 1976, pp. 191-203;
- SCHMITT J. C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it. *Il gesto nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1991);
- SCRIVANO R., *Letteratura e conoscenza*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1988, 3 voll.;
- SEARLE J., *The logic of fictional discourse*, «New Literary History», 6, 1975, pp. 319-332 (trad. it. in «Versus», 19-20, 1978, pp. 149-162);
- SEGRE C. - MARTIGNONI C., *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1991, 4 voll.;
- SEGRE C., "Baldus", *la fantasia e l'espressionismo*, in Id. *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 193-204;
- SEGRE C., *La tradizione della Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975;
- SEGRE C., *Lingua, stile, società*, Milano, Feltrinelli, 1972;
- SEGRE C., *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Id. *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 397-426;
- SÉNART P., *Ionesco*, Paris, Ed. Universitaires, 1964;

SHAKESPEARE W., *Tutte le opere*, a c. di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1973;

SHAW G. B., *Le Opere*, a c. di P. Ojetti, Torino, UTET, 1966;

SICILIANO E., *Dario Fo scrittore: c'è poco da ridere*, «La Repubblica», 12 ottobre 1997, p. 15;

SOZZI L., *Rousseau*, Milano, Angeli, 1985;

SPINAZZOLA V., *Il personaggio Fo, il pubblico, le polemiche*, «L'Unità», 8 maggio 1977, pp. 1 e 16;

SPITZER L., *Il Detto del gatto lupesco*, «Giorn. Stor. della lett. it.», CXXXIII (1956), pp. 1-24;

STAÜBLE A., *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1968;

STELLA A. - REPOSSI C. - PUSTERLA F., *Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi. Lombardia*, Brescia, La Scuola, 1990;

STRANIERO M. L., *Giullari & Fo*, Roma, Lato Side, 1978;

STREHLER G. - LOMBARDO A., *Il "Re Lear" di Shakespeare*, Verona, Bertani, 1973;

STREHLER G., *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1954;

STUICHLIK J., *Essai sur la psychologie de l'invention des langues artificielles*, «Annales médico-psychologiques», Paris, Masson, II (juillet 1960), pp. 225-232;

SUITNER F., *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983;

SWIFT J., *I viaggi di Gulliver*, a c. di A. Brillì, Milano, Garzanti, 1987;

TASCA V., *Dario Fo, le Nobel imprévu*, «Le Monde», 11 ottobre 1997, p. 33;

TAVIANI F. - SCHINO M., *Il segreto della Commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982;

TAVIANI F., *Cronaca di una parola*, «Lettera dall'Italia», anno III, 9, gennaio-marzo 1988, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 29;

TAVIANI F., *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1979;

TESSARI R., *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981;

TESSARI R., *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul "comico"*, Pisa, ETS, 1983;

- TESSARI R., *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996;
- TESTORI G., *Amleto*, Milano, Rizzoli, 1972;
- TINTERRI A. (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990;
- TORRESANI S., *Il teatro italiano degli ultimi vent'anni*, Cremona, G. Mangiarotti Editore, 1965;
- TOSCHI P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955;
- TURCHINI A., *Note sul controllo delle sacre rappresentazioni nell'Italia post-tridentina*, ne *La Drammatica popolare nella valle padana*, Atti del IV convegno di studi sul folklore padano, Modena 23-26 maggio 1974, ENAL, Università del Tempo Libero, Modena, 1976, pp. 413-440;
- ULIVI F. (a cura di), *Opere di M. M. Boiardo*, Milano, Mursia, 1986;
- VALENTINI C., *Il Mistero Buffo del Mio Nobel*, «Espresso», 23 ottobre 1997, pp. 76-85;
- VALENTINI C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997;
- VALENTINI V., *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di G. D'Annunzio*, Milano, Angeli, 1992;
- VERDONE M., *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1985, 3 voll.;
- VICENTINI C., *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985;
- VOLLI U., *Ha più successo di Pirandello*, «La Repubblica», 10 ottobre 1997, p. 14;
- VOLTAIRE, *Romanzi e racconti*, a c. di R. Bacchelli, Milano, Mondadori, 1938;
- WELLEK R., *Il concetto di Barocco nella cultura letteraria*, in Id. *Concetti di critica*, Bologna, Boni, 1972, pp. 83-144;
- WILLIAMS R., *Modern tragedy*, London, Chatto and Windus, 1966;
- YAGUELLO M., *Les fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Editions du Seuil, 1984;
- ZAMPONI E., *I draghi locopei*, Torino, Einaudi, 1986;
- ZORZI L., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990;
- ZUMTHOR P., *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medioevale*, Bologna, Il Mulino, 1990;

## ***Bibliografia specifica***

- FO D. - FO J. (a cura di), *Il testo e i disegni dell'Arlecchino di Dario Fo*, «Cacao Alcatraz News», Perugia, Ottaviano, 1985;
- FO D. - FO J., *Poer nano*, Perugia, Ottaviano, 1976;
- FO D. - RAME F., *Coppia aperta, quasi spalancata e altre quattordici commedie: il nono volume del "teatro" di Fo*, Torino, Einaudi, 1991;
- FO D., *Ballate e canzoni*, a c. di L. Binni, Verona, Bertani, 1974;
- FO D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione* con Luigi Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1997;
- FO D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992;
- FO D., *Il diavolo con le zinne*, a c. di F. Rame, Torino, Einaudi - Collezioni teatro, 1998;
- FO, D. *Il teatro dell'occhio*, Firenze, La Casa Usher, 1984;
- FO D., *Intellettuali e cultura*, in AA. VV., *Cultura, comunicazioni di massa, lotta di classe*, Roma, Savelli, 1976, pp. 187-193;
- FO D., *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Firenze, Giunti, 1991;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, con Nota introduttiva di F. Quadri, Torino, Einaudi, 1974, vol. I;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1976<sup>3</sup>, vol. II;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. IV;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1977, vol. V;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1984, vol. VI;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1988, vol. VII;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1989, vol. VIII;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1994, vol. IX;
- FO D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1994, vol. X;
- FO D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987;
- FO D., *Mistero buffo*, con una nota sui testi di S. Vecchio, Verona, Bertani, 1973;
- FO D., *Teatro di situazione uguale teatro popolare*, «Sipario», 300, maggio 1971, p. 43;

FO D., *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, Milano, Mazzotta, 1970, vol. I;

FO D., *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, Milano, Mazzotta, 1973, vol. II;

FO D., *Totò. Manuale dell'attore comico*, Torino, Aleph, 1991;