

GUIDA ALESSANDRO

VIA

6

ORFEO

7 PONCALIERI (TO)  
Tel 6051773 (011)

## PRESENTAZIONE

Dario Fo è attualmente l'autore italiano vivente più rappresentato nel mondo. In questo momento troviamo sue opere in cartellone in Brasile, Germania, Stati Uniti. La sua attività artistica dura da circa cinquant'anni ed ha attraversato la radio, il cinema, la televisione, l'opera lirica, oltre che, naturalmente, il teatro.

Fo è autore teatrale, inoltre, estremamente prolifico; a rendersene conto è sufficiente una rapida scorsa dei volumi delle sue commedie pubblicati da Einaudi (che non costituiscono, tra l'altro, che una parte dell'intera produzione).

Nonostante la diffidenza dell'autore stesso a dividere il suo lavoro in fasi e categorie, e l'indubbia continuità nel tempo del suo teatro, ho sentito la necessità, per poter compiere un'analisi più minuziosa e approfondita, di prendere in considerazione un particolare periodo della sua evoluzione artistica.

Ho pensato così di strutturare la mia tesi in due grossi blocchi.

Il primo, oltre a trattare della concezione del teatro dell'autore, presenta un profilo generale e complessivo del suo corpus teatrale che arriva fino ai giorni nostri.

Il secondo blocco si concentra invece sul periodo che, partito con le antiriviste, si chiude alla vigilia del grande "salto" di Fo in direzione di un pubblico nuovo e di un teatro più esplicitamente politico.

Sono soprattutto motivazioni di natura bibliografica che mi hanno portato verso questa scelta; mentre esiste una notevole quantità di saggi sul cosiddetto "teatro politico", e comunque testi che privilegiano nella loro analisi quella fase, manca uno studio che si riferisca ed approfondisca esclusivamente il primo teatro, certo un po' trascurato.

E' questo un teatro, peraltro, estremamente interessante, contaminato e ricco di derivazioni eterogenee, alle cui radici si possono ritrovare la struttura del vaudeville, l'eredità della Commedia dell'arte, la comicità dei clown, la rivista, la farsa, etc.<sup>1</sup>

Un altro punto preliminare che credo di dover chiarire è quello della cosiddetta "trinità teatrale" di Dario Fo, ossia il suo essere al tempo stesso autore, attore e regista.

Queste tre funzioni non sono in realtà facilmente separabili e, soprattutto, convergono in modo unitario al momento della scrittura del testo, o della sua riscrittura sulla scena, che spesso prevede uno stravolgimento dell'originale.

Lo stesso autore, in un colloquio con Luigi Allegri, ha dichiarato:  
"La mia crescita come attore è andata pari pari a quella come scrittore.

---

<sup>1</sup> Elementi che segnano l'intera produzione artistica di Fo, ma che qui compaiono in modo più evidente e massiccio.

Ho imparato a scrivere e a pensare per il teatro nello stesso momento in cui crescevo come interprete."<sup>2</sup>

Tutto ciò mi ha di conseguenza portato a credere che un'analisi puramente testuale del teatro di Fo fosse insufficiente e addirittura deviante<sup>3</sup>; mi sono avvalso quindi, laddove è stato possibile, anche delle testimonianze forniteci dalle recensioni e dai documenti-video, al fine di tenere in considerazione elementi fondamentali della scrittura scenica come la recitazione, la scenografia, gli spazi, i costumi, etc.

Tengo infine a precisare che il mio interesse per Dario Fo e la stessa origine di questa tesi di laurea precede e nulla ha a che fare con l'assegnazione del premio Nobel per la letteratura 1997.

---

<sup>2</sup> D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (con Luigi Allegri), Bari, Laterza, 1990, p.91.

<sup>3</sup> A mettere in guardia da una lettura di questo tipo sono anche gli studiosi che finora si sono occupati di Fo.

*L'INCONTRO CON I FABULATORI E LA  
CONCEZIONE DEL TEATRO*

## I FABULATORI DEL LAGO.

Dario Fo nasce a Sangiano, un paesino appoggiato sulle sponde del lago Maggiore, il 24 marzo del 1926. Siamo in piena epoca fascista. Il padre è un ferroviere di inclinazioni socialiste e con un passato da attore in una filodrammatica. C'è poi la madre, Pina Rota, e due fratelli minori, Fulvio e Bianca.

Il mestiere del padre costringe la famiglia a brevi, ma frequenti spostamenti in quella zona intorno al lago: Luino, Pino Tronzano, Portovaltravaglia; piccoli paesi nei quali Fo svolge il suo ordinario iter scolastico elementare, ma soprattutto compie una delle più significative esperienze della sua vita: l'incontro con i fabulatori del lago.

Fino a qui l'oggettività dei fatti, l'anagrafe incontestabile.

Ma la biografia di Fo non può essere affrontata con lo stesso rigore che si applica a formule matematiche: realtà, ricordo, deformazioni che tendono al fantastico, invenzione, si intrecciano in modo da riuscire impossibile separarli; così come, leggendo "La mia autobiografia" del più grande attore comico del Novecento, ci si accorge quanto sia arduo, ed anche sbagliato, distinguere quello che c'è di Charlot in Chaplin e di Chaplin in Charlot.

Fo ricostruisce la propria infanzia e ne stabilisce le tappe fondamentali<sup>4</sup>, ma lo fa attraverso quel modulo teatrale dell'affabulazione che lo ha reso celebre in "Mistero buffo", e, come è noto, il teatro non è mai pedissequa imitazione della realtà.

C'è reinvenzione, certo, c'è trasfigurazione mitica in queste sue parole:

Ne sono certo: tutto comincia da dove si nasce. Per quanto mi riguarda, io sono nato in un piccolo paese del lago Maggiore, al confine con la Svizzera. Un paese di contrabbandieri e di pescatori più o meno di frodo. Due mestieri per i quali, oltre una buona dose di coraggio, occorre molta, moltissima fantasia. E' risaputo che chi usa la fantasia per trasgredire la legge, ne preserva sempre una certa quantità per il piacere proprio e degli amici più intimi. Ecco perché cresciuto in un simile ambiente, dove ogni uomo è un personaggio, dove ogni personaggio cerca di costruirsi una storia da raccontare, mi è stato possibile entrare nel teatro con un bagaglio piuttosto insolito, vivo, presente, e vero<sup>5</sup>.

E c'è un'enorme importanza attribuita a dei popolani, commercianti o pescatori, a dei vecchi che raccontano storie grottesche.

Fo ci tramanda una galleria di personaggi strambi e curiosi, che forse non erano mai stati a teatro, ma possedevano perfettamente l'arte popolare dell'affabulazione.

C'era il Dighelnò ("non dirglielo" in lombardo), un pescatore che "se non lo si provocava, lui non raccontava niente, non ti invitava ad

---

<sup>4</sup> D. Fo, *op. cit.*, 1990.

<sup>5</sup> L. Binni, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p.14.

ascoltarlo. Ma dopo una richiesta, cominciava a raccontare sempre con lo sguardo alle sue canne, al galleggiante e all'esca ..e non lasciava mai perdere il suo problema principale, il rapporto con i pesci da pescare."<sup>6</sup>

Un altro di questi narratori era un giocatore di biliardo, il Bratel, che usava il tappeto verde alla stregua di un palcoscenico, "girava attorno al biliardo, osservava le biglie e raccontava nello stesso tempo "<sup>7</sup>,con in mano la stecca, "che mentre raccontava diventava la spada, la lancia, il bastone"<sup>8</sup>.

Personaggi che sembrano usciti da un romanzo picaresco, come il Caldera-Magnan, un venditore ambulante di pentole che "viaggiava su un grosso carro, enorme, con dentro appoggiato tutto, dalla scopa, all'ammoniaca, al sidol, centinaia di caldaie, casseruole, pignatte, bacili di zinco. Quando arrivava pareva un monumento inventato da Savinio...una costruzione enorme, a due piani...il bottino derivato dalla distruzione di un esercito medievale, e lui ci stava sopra e intanto che dava la merce, discuteva con le donne e inventava storie, proverbi, massime, tirava fuori aneddoti straordinari"<sup>9</sup>.

Dario Fo, dunque, alla scuola della tradizione orale; che in quei luoghi, terra-natale anche di un narratore importante come Piero Chiara

---

<sup>6</sup> D. Fo, *op. cit.*, 1990, p.23.

<sup>7</sup> *Ivi*, p.25.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

e di Vittorio Sereni<sup>10</sup>, doveva essere sicuramente ancora forte e radicata nella realtà di tutti i giorni.

Fo bambino si appassiona ad ascoltare questi fabulatori, li segue con affascinata attenzione, ne impara la tecnica narrativa.

E' una sorta di apprendistato inconsapevole e gioioso: la sera, a letto, riracconta le storie sentite ai fratelli più piccoli o gli dà vita con i burattini che si è intagliato nel legno.

E' un fatto inconfutabile che questo incontro, questa esperienza, al di là del suo sapore fiabesco, abbia lasciato dei segni indelebili nella formazione umana di Fo e nella concezione teatrale.

L'arte del teatro non passa, nel caso di Fo, attraverso scuole o accademie (mai frequentate), ma si sviluppa in seguito all'esperienza diretta sul palcoscenico, nella radio e nel cabaret, osservando e rubando ogni volta qualcosa ai colleghi più bravi.

Genere bistrattato, il teatro di varietà "costituisce -scrive Angelini-, nel Novecento non solo italiano, una grande scuola di attori, teatrali e cinematografici; si pensi solo ai grandi comici americani e ai nostri Petrolini e Totò, e una scuola per autori drammatici di sviluppi poi diversi tra loro, come Viviani o i De Filippo."<sup>11</sup>

Fo, che si formerà in questa palestra, può ben riconoscere come suoi primi maestri i fabulatori del lago Maggiore.

---

<sup>10</sup> Si ricordi in lui il simbolo-chiave del "lago".

<sup>11</sup> F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1976, p.119.

## L'APERTURA SULLA CONTEMPORANEITA' E IL TESTO MOBILE.

E' forse necessario, allora, prendere in considerazione questi personaggi e individuare che genere di eredità abbiano trasmesso al nostro autore.

Spesso lo spunto a raccontare veniva loro da un fatto di cronaca che tutti conoscevano e che i fabulatori "teatralizzavano", ma altre volte si trattava di "storie diverse rielaborate su testi di autori del Settecento e anche medievali"<sup>12</sup>.

Anche in quest'ultimo caso tuttavia la storia veniva attualizzata e arricchita di riferimenti a fatti e personaggi locali; diventava, cioè, anche un pretesto per parlare delle vicende del paese e dei suoi abitanti.

Era proprio in questa libertà di adattamento e di variazione che consisteva l'abilità del narratore e la possibilità di raccontare più volte la medesima storia.

Questa apertura sulla contemporaneità, questo riflettere su quello che succede nella società, non è forse uno dei tratti specifici della scrittura teatrale di Dario Fo? "Morte accidentale di un anarchico" non prende forse spunto da un fatto storico quale l'assassinio, a inizio secolo,

---

<sup>12</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.20.

di un emigrante italiano, Salsedo, e non è forse scritto per ragionare sulla strage di Piazza Fontana e la defenestrazione di Pinelli<sup>13</sup>?

L'ultima commedia che l'autore sta portando in scena, "Marino libero! Marino è innocente", nasce addirittura dallo studio di carte processuali:

Ci è bastato esporre le varie sequenze (degli atti giudiziari), - afferma Fo - senza nemmeno forzare i toni, per realizzare una spassosissima serie di farse.<sup>14</sup>

Ma, anche quando l'ispirazione di Fo ha altre origini, dei riferimenti alla realtà contemporanea, spesso sotto forma di frecciata polemica e satirica, sono sempre presenti.

Lo prevede la stessa struttura drammaturgica del testo di Fo, cui i critici danno la definizione di "testo mobile". Si tratta di un testo, appunto, non definitivo, mai fisso una volta per tutte, aperto e capace di accogliere battute nuove, magari ispirate alla cronaca più recente.

Parlare in trasparenza del proprio tempo, a teatro, è cosa antica e consolidata, secondo Fo; da Aristofane fino ad arrivare ai giorni nostri, passando per Shakespeare:

tu leggi un passo dell'*Amleto* e dici: "Ah, qui si allude alla guerra fra la Svezia e la Polonia!". Leggi *Misura per misura* e avverti chiaramente che Massimiliano d'Austria altri non è che Giacomo I tutto preso ad organizzare la

---

<sup>13</sup> Episodi più vicini nel tempo e nello spazio e ancora più tristemente noti.

repressione e a imporre la fine della libertà d'espressione, prima tra tutte la libertà di fare teatro <sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> M. Bonetto, "Torinosette", n.478.

<sup>15</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.73.

## LINGUA E DIALETTO.

Un'altra splendida lezione che Fo apprende dai fabulatori sta nell'uso della lingua: il dialetto lombardo, ma quello "più arcaico" e "duro"<sup>16</sup>; una lingua "primordiale, integra"<sup>17</sup>, di cui Fo impara la struttura, le metafore, le forme idiomatiche.

Sono questa struttura e questa lingua che si trovano poi nei miei monologhi teatrali<sup>18</sup>.

Il pensiero vola immediatamente a "Mistero buffo", a quel mirabile linguaggio onomatopeico, impasto di più dialetti dell'alta area padana, e naturalmente di invenzione.

Ma al dialetto, un dialetto elaborato, Dario Fo non si rifà soltanto nella scrittura dell'opera che lo ha reso celebre nel mondo; il dialetto è forma linguistica che egli ha sempre presente e dalla quale ricava ritmo, espressività, stringatezza.

Fo è convinto che costituisca una ricchezza, per un attore come per un autore, avere nel proprio bagaglio culturale la padronanza del dialetto nativo. Scrive infatti:

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p.22.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p.22.

Ho conosciuto attori che ne erano privi: dicevano le battute proiettando fonemi piatti, asettici, e senza nessuna musicalità nei toni e nelle cadenze. Io stesso, quando scrivo un testo, mi trovo spesso ingrippato in una frase o in dialoghi, e allora non faccio altro che pensare il tutto nel mio dialetto d'origine, e poi lo ritraduco in italiano<sup>19</sup>.

Nel contesto di un'Italia del boom, che tende, anche grazie ai mass-media, a una maggiore unificazione linguistica e che comincia a sentire "il dialetto come emblema di uno stato sociale inferiore"<sup>20</sup>, e quindi come qualcosa di cui vergognarsi, Dario Fo introduce questo idioma a pieno titolo nella scrittura teatrale.

Non fa, d'altronde, niente di particolarmente originale, se si pensa che i maggiori autori di commedie del teatro italiano moderno e contemporaneo, da Goldoni a De Filippo e Pirandello, cominciano scrivendo in dialetto (e ci sono critici di grande levatura che sostengono, a proposito dei primi due, che la loro migliore produzione coincida con quella dialettale).

Dario Fo riesce nell'impresa, a prima vista prodigiosa, di utilizzare un pastiche dialettale e ottenere una comunicazione che non solo valica i confini tra regione e regione, ma addirittura quelli internazionali.

---

<sup>19</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, p.244.

<sup>20</sup> P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1982, p.114.

"Mistero buffo" (per citare solo un'opera) è stato portato in scena da Fo in tutto il mondo ed ha riscosso un enorme successo, pur non essendo recitato o tradotto nella lingua locale.

Ciò diventa comprensibile solo se si considerano anche gli altri codici semantici che il teatro possiede e che mai vanno dimenticati nel lavoro critico: quello gestuale-mimico, fisio-mimico, spaziale-scenografico.

## L'INCIDENTE E IL RUOLO DELLO SPETTATORE.

E soprattutto non perdevano mai di vista l'importanza dei presenti, gli ascoltatori. Se c'era il tipo che rideva sguaiato o che reagiva male alle punzecchiature ironiche prendendo le furie, ecco, quello diventava il capro del tormentone; e lo stesso se c'era lo spettatore lento di riflessi che non capiva i giochi comici, oppure quello che a sua volta faceva del sarcasmo sul narratore, tutto serviva a muovere, rendere varia la narrazione.<sup>21</sup>

E' ancora Fo a parlare dei fabulatori del lago e a riconoscere un altro debito.

Giocare con il pubblico, sentirlo, sapere cogliere gli spunti che ti offre involontariamente, avere la capacità di uscire dal personaggio per seguire uno stimolo esterno e impreveduto; in una parola sola: improvvisare.

E' la grande arte dell'attore così come lo intende Dario Fo. Ed è, in varia misura, la pietra d'angolo su cui si fondano generi teatrali come il cabaret e la Commedia dell'arte.

E' di questo che bisogna tenere conto se si vuole capire il senso di "testo mobile" e il perché le rappresentazioni di una commedia di Fo mutino da una sera all'altra; proprio come le storie del lago, sempre uguali ma sempre diverse nella bocca dei vari affabulatori.

---

<sup>21</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.23.

All'attore che sta imparando il mestiere Fo rivolge un "consiglio costante: mai lasciare cadere l'imprevisto ..e non lasciarsene mai turbare."<sup>22</sup>

Per illustrare l'importanza dell'improvvisazione e dell'incidente Fo ricorre ad un aneddoto capitatogli mentre recitava:

Ad un certo punto della pantomima mi è capitato di inciampare inavvertitamente col braccio contro il naso enorme di Razzulo. Tutti gli spettatori hanno visto, e scommetto avranno pensato che si trattasse di una gag prevista e preparata. No, si trattava di un fatto fortuito. Ma io non l'ho lasciato cadere, ho ripetuto in progressione una serie variata di inciampi col naso della mia maschera creando un tormentone a dialogo fra il naso, le braccia, le mani e la spada, tanto da condizionare tutta la sequenza del duello in un raddoppio di grottesco (..) come c'è stato l'inciampo, immediatamente ho sentito il bisogno di sottolineare l'incidente e svolgerlo in progressione.<sup>23</sup>

Lo stesso accadeva secoli prima nel teatro dei comici dell'Arte, nei cui canovacci è possibile rintracciare l'indicazione degli incidenti da provocare.

Ed anche nel teatro di Fo, qualora non sorga spontaneo, l'incidente deve essere previsto, organizzato, "in modo che gli spettatori si sentano protagonisti dello spettacolo"<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> D. Fo, *cit.*, 1987, p.98.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> M. Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, p.68.

L'incidente (..) può essere un ritardatario in sala, un errore nel dire la battuta, o altro: (esso) non maschera l'accaduto, ma lo utilizza per quello che è rivolgendosi al pubblico, unico suo vero referente<sup>25</sup>.

Perché Fo mira a un coinvolgimento dello spettatore non solo di tipo emotivo, ma critico e consapevole, e cerca, attraverso l'abbattimento della "quarta parete", di sollevare il pubblico dalla condizione di semplice voyeur.

Questa funzione è assolta in particolare dai prologhi, nei quali l'attore entra in scena e, a luci accese in sala, conversa con la gente di un fatto qualsiasi oppure introduce la sua commedia.

A un livello, poi, puramente drammaturgico, il pubblico è per Fo un elemento prezioso, fondamentale, che permette di verificare, anche già al momento della prova, la forza di un testo, di individuare i suoi punti morti, gli squilibri interni.

Le indicazioni del pubblico sono utili a Fo autore per capire e correre ai ripari, correggendo e riscrivendo scene e dialoghi che non funzionano.

Un altro grande autore teatrale italiano compiva questo genere di lavoro sul testo; parlo di Eduardo De Filippo, il quale chiamava il pubblico "il personaggio in più"<sup>26</sup> della commedia e diceva di prevederlo già al momento della scrittura.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p.121.

<sup>26</sup> A. Barsotti, *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992, p.7.

Era anch'egli un uomo di teatro completo, che assommava in sé svariate qualità artistiche (autore, attore, regista, etc.).

**"E SE FOSSE AL CONTRARIO? ANZI, E'  
SENZ'ALTRO IL CONTRARIO".**

Ma torniamo alle storie del lago e osserviamole da più vicino.

Esse possono essere considerate un "blocco strutturale" su cui il teatro di Fo appoggia, un mondo immaginario sempre presente nella testa dell'autore.

Sono tutte improntate al paradosso, all'iperbole, al surreale.

Storie di paesi in fondo al lago dove la vita si svolge esattamente al contrario che in superficie: le donne a ubriacarsi all'osteria, i contadini che prendono a calci i padroni, etc; oppure storie di pescatori che costruiscono canne da pesca enormi e, dopo aver recuperato la lenza, si accorgono di aver pescato il campanile del paese che sta sull'altra sponda del lago.

Un'altra vedeva cacciatori su motociclette inseguire lumache velocissime che "attraversavano rombando le strade dei paesi, facendo gran sconquasso ..e sputavano fiumi di bava annegando le case fino al campanile"<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> D. Fo e J. Fo, *Poer nano*, Milano, Ottaviano, 1976, p.5.

Storie surreali, certo; ma leggendole in filigrana ci si accorge che l'ideologia di Fo, il suo gusto dissacrante per l'inversione, il ribaltamento, provengono proprio da lì.

E lo si capisce ancor meglio quando si prendono in considerazione le fabulazioni che irridono e ribaltano la tradizione, religiosa o letteraria che sia, e che ci tramandano un Caino disgraziato e vittima, logorato dall'invidia per il fratello prediletto da Dio, oppure un Otello albino e niente affatto geloso, o un Amleto dissoluto e sempre ubriaco che uccide il padre per vile tornaconto.

Questi ribaltamenti non erano fine a sé stessi, erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta. Il giusto sollazzo di buttare all'aria le regole del gioco stabilito di una ragione che sta da una parte sola, quella del potere: Caino è cattivo, Abele è il buono, Golia è il tiranno, Davide è l'eroe liberatore (..) Perché, chi l'ha detto? Chi l'ha stabilito? Dove sono i testimoni? E se fosse al contrario? Anzi, è senz'altro il contrario! E la risata, il divertimento liberatorio sta proprio nello scoprire che il contrario sta in piedi meglio del luogo comune...anzi, è più vero...o almeno più credibile.<sup>28</sup>

Dal patrimonio delle storie del lago Fo ha attinto spesso. A volte per recitare piccoli monologhi estemporanei sul palcoscenico, altre sono state trasposte di peso e si possono ora trovare all'interno di alcune sue commedie. Ma quello che più importa è l'ottica del ribaltamento, della

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

messa in crisi dei valori dominanti e delle gerarchie stabilite, attraverso la quale Fo guarderà, da allora in poi, la realtà ufficiale.

Uno sguardo ironico e beffardo che caratterizza tutta la sua produzione artistica.

Più avanti, nel corso di questa tesi, si dimostrerà in modo più argomentato e dettagliato questa affermazione, ma basta una semplice scorsa dei titoli delle commedie per trovare la parodia del buon senso comune ("Non tutti i ladri vengono per nuocere", "Chi ruba un piede è fortunato in amore") e il gusto per il paradosso ("I sani da legare").

Il programma del "Dito nell'occhio", la prima rivista realizzata da Fo, è a questo proposito esemplare:

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"<sup>29</sup>.

Fo ci fornisce un manifesto del comico perfettamente descritto; ma alla radice di questo programma c'è anche qualcos'altro: l'esigenza per il teatro comico di avere un fine morale, sociale; di far vedere le cose sotto un'altra luce, oltreché di far divertire; anzi no: di indignare facendo ridere.

---

<sup>29</sup> C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p.38.

Dario Fo scopre, attraverso i fabulatori, la carica antagonista e refrattaria al potere della cultura popolare, e se ne appassiona.

Approfondisce l'argomento e, frequentando l'università di Milano, svolge ricerche sull'architettura romanica, in particolare sulle chiese romaniche della Valtravaglia<sup>30</sup> :

Rimasí stupito come opere così poderose potessero essere espressione non di intellettuali o di artisti con l'A maiuscola, ma di semplici scalpellini, di semplici operai e muratori, ignoranti e analfabeti. Scopersi improvvisamente una cultura nuova, vera: la forza creatrice di coloro che sono sempre stati definiti i "semplici e gli "ignoranti", che sono sempre stati i "paria" della cultura "ufficiale"<sup>31</sup>.

Fo coglie l'esistenza della cultura popolare, la sua autonomia da quella alta e letteraria, la sua creatività non riconosciuta e si appropria così di un'idea dell'arte come di qualcosa che può avere origini basse e popolari.

E' in questa logica che si devono intendere le indagini e le reinterpretazioni ch'egli compie su testi noti della nostra tradizione letteraria come "Rosa fresca e aulentissima".

E' questo un punto cruciale per la comprensione del teatro di Fo: la ricerca costante e ininterrotta dell'autore sulle forme rappresentative della cultura popolare, da sempre catalogate come "minori": la

---

<sup>30</sup> La tesi di laurea di Fo, abbandonata a sette esami dalla fine, era proprio volta a dimostrare la derivazione del romanico dalla cultura contadina.

<sup>31</sup> L. Binni, *cit.*, 1977, p.17.

Commedia dell'arte, la farsa, la fabulazione, ma anche la rivista, il varietà, l'avanspettacolo.

E ripercorrendo la storia all'indietro, Fo arriva fino al giullare medievale, una figura che diventa per lui alter ego in cui riconoscere se stesso e il proprio modo di fare teatro.

Molti storici hanno polemizzato con Fo per l'immagine del giullare-portavoce degli umili da lui diffusa; Fo fa una distinzione e riconosce l'esistenza nel medioevo di due tipi di giullari: quello sarcastico e corrosivo, ma sostanzialmente innocuo, che si esibisce alla corte del re e dei nobili, e un altro che satireggia i potenti in piazza, davanti al popolo, ed è sistematicamente perseguitato (molti statuti di città medievali documentano realmente la negazione a questa categoria sociale di ogni diritto civile; in altre parole, chiunque ne aveva voglia, poteva malmenare o uccidere un giullare, senza per questo commettere reato alcuno).

Questa fondamentale distinzione di spazi scenici e di fruitori dell'opera teatrale obbliga Fo, verso la fine degli anni '60, a una seria riflessione sul proprio ruolo sociale e lo spinge poi alla ricerca coraggiosa di un pubblico diverso, a farsi, secondo la sua definizione, "giullare del popolo in mezzo al popolo".

Fo rileva una continuità, un legame forte tra giullari e fabulatori e rivendica dichiaratamente la sua appartenenza ad entrambe le culture.

Per i cantori del lago si può parlare perfino di una paternità in senso letterale:

Anche mio nonno era un fabulatore. Era ortolano produttore e andava in giro a vendere la proprio merce, ma non parlava che di sfuggita degli ortaggi ..il trattare di un melagrano o di un cocomero era solo un pretesto. Era il padre di mia madre e si chiamava Bristin della Lomellina<sup>32</sup>.

E anch'egli, da buon figlio d'arte, è diventato un formidabile fabulatore.

## IL TEATRO DI PAROLA E LA SCRITTURA SULLA SCENA.

Si è cercato finora, attraverso collegamenti ad altre forme teatrali, di presentare alcuni punti-fermi della concezione del teatro dell'autore, quali il testo mobile, il rapporto attivo e stimolante con il pubblico, l'aggancio al dialetto, etc.

E' bene però, a questo punto, sganciarsi dalle origini, ideali (giullari, comici dell'Arte ) o biografiche (fabulatori ) che esse siano, ed osservare il contesto teatrale in cui Fo muove i primi passi.

Ciò consente un confronto con concezioni teatrali radicalmente diverse, e quindi una migliore messa a fuoco dei caratteri del teatro del nostro autore.

Dario Fo si affaccia alla ribalta teatrale ufficiale all'inizio degli anni '50. E' forte, nel panorama teatrale di questi anni, l'idea che il teatro possa avere una propria dignità solamente nel caso in cui si ammanti di letteratura e faccia uso di un linguaggio poetico e ricercato.

Tra i capiscuola di questo genere di scrittura c'è Alberto Moravia, il quale dichiara che " il teatro è prima di tutto parola "<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.25.

<sup>33</sup> V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959, p.214.

Anche Pier Paolo Pasolini, anni più tardi, pratica e teorizza il teatro di Parola; esso ha radici colte e trova la propria ispirazione all'interno della letteratura stessa. Come ricorda Pasolini:

Nel '65 ho avuto l'unica malattia grave della mia vita (..)Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi<sup>34</sup>.

Tra i due aspetti, quello teatrale e quello poetico, è sicuramente il secondo a prevalere e quasi si può dire che Pasolini usi la tragedia per scrivere poesia.

In un articolo su "Il Giorno " così il poeta descrive il suo teatro:

Questo nuovo tipo di teatro, che io chiamo teatro di Parola è un misto di poesia letta a voce alta e di convenzione teatrale sia pure ridotta al minimo<sup>35</sup>.

Nel "Manifesto per un nuovo teatro " del 1968, poi, egli ne espone dettagliatamente principi e caratteri:

una delle caratteristiche fondamentali del "teatro di parola" (..): la mancanza quasi totale dell'azione scenica. La mancanza di azione scenica implica naturalmente la scomparsa quasi totale della messinscena - luci, scenografie, costumi ecc.: tutto ciò sarà ridotto all'indispensabile<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1988, p.7.

<sup>35</sup> IL Giorno del 1 dicembre 1968 in: P. P. Pasolini, *Porcile Orgia Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, p.311.

<sup>36</sup> P. P. Pasolini, *cit.*, 1988, p.717.

Coerentemente a ciò, Pasolini invita il pubblico, che assiste alle sue rappresentazioni, a venire a teatro "con l'idea più di ascoltare che di vedere"<sup>37</sup>.

Il teatro di Pasolini è, per esplicita volontà dell'autore, un teatro difficile, impegnativo, scritto in versi e ricco di riferimenti intellettuali (dalla mitologia greca alla psicoanalisi); occupandosi di "temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico"<sup>38</sup>, esso si rivolge ad un pubblico elitario e ristretto: "i gruppi avanzati della borghesia"<sup>39</sup>, ossia "le poche migliaia di intellettuali di ogni città"<sup>40</sup>.

Al contrario, il linguaggio teatrale di Fo, proprio per esigenze di maggiore comunicazione e comprensibilità, non si discosta dal parlato medio. Scrive Puppa a questo proposito:

il lessico è volutamente basso, banalizzato con un preciso attacco alla lingua colta-letteraria della nostra tradizione teatrale novecentesca, fino a spingersi (..) al gergale e al dialettale. L'abbassamento dell'istituto linguistico dentro la scena gli attira negli anni sessanta gli strali polemici della critica "idealistica" ferma su modelli di scrittura drammaturgica e di codici lessicali alti<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p.716.

<sup>38</sup> *Ivi*, p.731.

<sup>39</sup> *Ivi*, p.714.

<sup>40</sup> *Ivi*, p.715. Anche se poi, attraverso essi, mira a un'influenza massiccia sulla società.

<sup>41</sup> Puppa in M. Pizza, *cit.*, p.102.

Tale scelta linguistica, in Fo, ha alla sua base chiare motivazioni di carattere ideologico-politico; tuttavia essa è anche la conseguenza di una visione teatrale decisamente divergente da quella pasoliniana.

A fronte di un teatro in cui la Parola è regina assoluta e gli altri elementi della scena sono ridotti a cornice, Fo dichiara, con le sue commedie, il primato della macchina scenica sulla poeticità del linguaggio e la centralità, a teatro, di altri codici semantici.

L'idea della parola letteraria sembrava un freno intollerabile (...) Ci sembrava più importante perciò la disciplina degli spazi; in un tempo in cui il teatro era la parola rappresentata, scoprimmo che il gesto era il valore della parola e quindi che la parola era solo una parte della dialettica che ne determinava il significato. A seconda del modo di entrare in scena, si potevano attribuire significati diversi alle parole<sup>42</sup>.

E' curioso che un discorso analogo a questo sia stato pronunciato già più di trecento anni prima nel prologo di una commedia, "Il finto marito", scritta da Flaminio Scala, il più celebre e rappresentativo, insieme ai coniugi Andreini, dei comici dell'Arte.

Questo prologo, polemicamente rivolto all'Accademia letteraria che disprezzava le forme del "Teatro all'improvviso", contiene un'inedita

---

<sup>42</sup> C. Meldolesi, *cit.*, p.30-31.

apologia del gesto e proclama a chiare lettere l'impotenza, a teatro, delle "esquisite parole"<sup>43</sup> (ossia del linguaggio poetico).

La vicinanza di Fo alla commedia dell'Arte è nota, e pure dichiarata:

per quanto mi riguarda, non è mai morta la commedia dell'arte. Io me la sento ancora addosso, ricca<sup>44</sup>.

Sarebbe però assurdo identificare la concezione drammaturgica del testo improvvisato sulla scena di un comico dell'Arte con quella di Dario Fo.

Il testo, nel teatro di Fo, pur aperto a riscritture successive e pur prevedendo degli spazi per l'improvvisazione (i prologhi, per esempio), ha grande importanza e non ha certo la provvisorietà di un canovaccio: "Ribadisco il particolare che in teatro, senza testo, non c'è niente da fare"<sup>45</sup>.

Il testo è quindi fondamentale; quello che, secondo Fo, non è necessario, a teatro, è il testo letterario, la "Parola", la poesia, certo apprezzabile alla lettura. Ma, dice Fo:

---

<sup>43</sup> F. Scala, *Il finto marito*, in: R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p.123.

<sup>44</sup> D. Fo, *cit.*, 1987, p.124.

<sup>45</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.88.

Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica<sup>46</sup>.

Fo giudica, invece, indispensabile per la formazione di un drammaturgo la pratica costante del palcoscenico, la conoscenza per esperienza diretta di ogni suo aspetto e di ogni suo mezzo.

Il teatro - scrive - non ti permette di capirne la magia se tu non ci sei dentro appunto mani e piedi. Gli unici che scrivono bene o discretamente per il teatro in Italia sono quelli che sanno allestire, e magari sanno anche farsi le scene<sup>47</sup>.

Un modello, in questo senso, sono allora i grandi autori-attori della storia del teatro: Moliere, Shakespeare, ma anche Pirandello.

Pirandello non recitava di persona, ma viveva in simbiosi con gli attori. Pur di allestire le sue commedie, si trasformava in capocomico; la prima attrice della compagnia era spesso la sua donna. Nel teatro ci impegnava tutto, anche gli ultimi soldi<sup>48</sup>.

La grande regola è dunque: "imparare a scrivere sulla scena"<sup>49</sup>.

E sempre a proposito di Pirandello:

---

<sup>46</sup> D. Fo, *cit.*, 1987, p.283.

<sup>47</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.79.

<sup>48</sup> D. Fo, *cit.*, 1987, p.284.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

Lui se le fabbricava lì, le commedie, nei camerini, scrivendo e riscrivendo durante le prove, fino all'ultimo minuto prima del debutto. E' famosa una sua lite con la Borboni, proprio perché sto' pazzo pretendeva che lei s'imparasse una nuova tirata di tre pagine sottofinale la sera stessa dell'andata in scena. I vecchi attori raccontano che, anche dopo la prima, Pirandello tornava a ripensarci, a riscrivere e a proporre cambiamenti, fino all'ultimo giorno di repliche<sup>50</sup>.

Fo, in pratica, rivendica per il teatro una visione d'insieme e parametri di giudizio non esclusivamente letterari:

Perché anche da lì nasce il grande equivoco, l'inciampo della letteratura. Il grosso disastro della storiografia teatrale italiana è Croce. Croce, non sapendo leggere il teatro, non capendo che il teatro è anche gestualità, è suono, è ritmo, è rapporto tra attore e gli spazi, e non è soltanto parola scritta, giudicava le opere solo con il metro della letterarietà<sup>51</sup>.

Le posizioni di Fo non sono d'altronde isolate; nel 1956 Eduardo De Filippo afferma in un'intervista che "il teatro non è un libro, non è un'opera letteraria: deve essere vivo"<sup>52</sup> e dice di trovare l'ispirazione a scrivere le sue commedie nell'osservazione della realtà, "al di fuori da influssi letterari"<sup>53</sup> (quando, negli ultimi anni della sua vita, Eduardo tentò l'esperienza di una scuola di drammaturgia, si racconta che

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.135. Croce, tra l'altro, esclude il comico dall'estetica, ne fece "opportuno discacciamento" dall'arte "propriamente detta" in: *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1935.

<sup>52</sup> Sipario, n.119, 1956, in: V. Pandolfi, *cit.*, p.198.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

ripetesse ai suoi allievi: "Andate sui tram, negli autobus, ai mercati, a sentire la vita. Osservate la gente"<sup>54</sup>)

Al di là delle polemiche dirette e reciproche (Pasolini che chiama Fo "peste del teatro italiano"<sup>55</sup>, Fo che risponde con analogha asprezza), è necessario rilevare che si tratta di due drammaturgie, quella dello scrittore, dell'uomo di lettere (Moravia, Pasolini, etc.) e quella dell'uomo di scena (Fo, Eduardo), notevolmente lontane, divergenti quasi su tutto, se si esclude la comune volontà di parlare, seppur in modi diversi, del proprio tempo.

In Fo questo è già stato messo in luce, in un capitolo precedente. In Pasolini, invece, questo carattere è stato ben individuato da Groppoli, uno dei maggiori studiosi del teatro pasoliniano, che scrive:

L'asse portante fondamentale dell'approccio di Pasolini al teatro è dato dal suo continuo, ossessivo ma molto significativo bisogno di parlare sempre dell'Italia contemporanea, sia pur attraverso delle metafore spaziali divergenti. Sia quando apparentemente parla della Reniana in *Porcile*, sia quando parla della Spagna franchista in *Calderon* o della Boemia in *Bestia da stile*, a ben vedere parla sempre soltanto dell'Italia<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, Torino, Einaudi, 1986, dalla prefazione: p.6.

<sup>55</sup> L. Binni, *Attento te ..! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, p.191.

<sup>56</sup> E. Groppali, Dall'autore all'attore, in: L. Ronconi, *Lezioni per l'attore di teatro*, Torino, Fionovelli, 1997, p.72.

## IL TEATRO DI REGIA E FO.

Dario Fo prende le distanze anche da un'altra concezione teatrale, negli anni '50 trionfante e in piena espansione: quella del teatro di regia. E' un momento nuovo e indubbiamente importante del teatro, italiano e non solo; esso raggiunge innanzi tutto, grazie alla messa in scena di opere di drammaturghi stranieri contemporanei (Miller, Brecht, O'Neill, Tennessee Williams, etc.) l'ottimo risultato di uno svecchiamento della cultura teatrale italiana.

Angelini parla di "due fenomeni (che) modificano il quadro della situazione teatrale italiana: il primato artistico della figura del regista (..) che garantisce spettacoli di qualità e propone il suo programma di interpretazione e divulgazione culturale; e la fondazione dei primi teatri stabili, che radicano nella città tale programma di divulgazione dello spettacolo di qualità<sup>57</sup>.

Si tratta di due fenomeni strettamente collegati: proprio in ragione delle possibilità offerte da una sede stabile e dalle sovvenzioni statali, il teatro di regia può curare, in modo minuzioso e ricco, ogni aspetto della messinscena di un'opera e avvalersi di grandi mezzi (scenografie sontuose, macchinari scenici, effetti illuministici vari).

---

<sup>57</sup> F. Angelini, *cit.*, p.143.

In questa concezione del teatro, in cui è il "regista-demiurgo"<sup>58</sup> a imporsi, lo "spettacolo non è più traduzione del testo in termini di finzione rappresentativa, ma prova d'autore a firma d'un regista"<sup>59</sup> e la figura dell'attore va incontro a una crisi d'identità artistica, non volendo rassegnarsi al ruolo ed alla definizione che già ne dava Silvio D'amico nel '35:

Artista che, normalmente, non tanto crea quanto eseguisce (..) Di questo ha bisogno, come di materia prima, il regista, per edificare l'opera propria: di maestranze perfettamente addestrate<sup>60</sup>.

Scompare insomma dalla scena l'attore a tutto tondo, subordinato spesso agli "effetti della luce, (al) clima, (al) suono, (ai) rumori, (all') atmosfera"<sup>61</sup>; tutti elementi, questi ultimi, che al contrario Fo utilizza in modo molto più circoscritto (si pensi all'illuminazione usata quasi sempre in maniera funzionale, o alle numerose volte in cui Fo entra in scena senza trucco e vestito normalmente<sup>62</sup>).

Nella concezione del teatro di Fo luci, costumi, scenografie servono a dare risalto all'attore ed a ciò che sta dicendo, cioè al testo, e mai avviene il contrario:

---

<sup>58</sup> R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, p.94.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.89.

<sup>60</sup> S. D'Amico, *Per una scuola moderna d'arte scenica*, in: *ibidem*, p.71.

<sup>61</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.57

Preferisco - dichiara- l'attore che fa teatro senza o quasi contorno, che non il contorno che fa teatro senza o quasi l'attore<sup>63</sup>.

Ciò naturalmente permette a Fo di fare teatro in qualsiasi luogo (per strada, nelle fabbriche, nei Palazzetti dello sport, etc.) e di limitare considerevolmente i costi di produzione.

Vi è, a questo proposito, una straordinaria sintonia tra Fo e le avanguardie del secondo dopoguerra, americane ed europee (Living Theatre, Grotowski, etc.).

Scrivendo degli Allegri del teatro di Fo: "si ha come l'impressione che ci siano delle priorità assolute e tutto il resto conti molto meno e al limite possa anche non esserci. Cioè, conta (..) il che cosa si dice, e poi conta l'azione degli attori. Tutto il resto, la scenografia, le luci, gli arredi, sono spesso al limite del grado zero"<sup>64</sup>; e similmente Grotowski descrive il proprio teatro in "Per un teatro povero":

Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, etc. non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita tra l'attore e lo spettatore<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Ci sono poi ovviamente delle eccezioni.

<sup>63</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.61.

<sup>64</sup> *Ivi*, p.65.

<sup>65</sup> J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p.25.

Questo rifiuto di grandi tecnologie, questa idea essenziale e primaria del fare teatro, ha in entrambi il fine evidente di esaltare il contenuto, di far arrivare più direttamente al pubblico il messaggio che si vuole comunicare.

Ciò che Fo rimprovera ad un certo teatro di regia è, appunto, la frequente prevalenza dell'elemento estetico su quello contenutistico (quando addirittura non parla di mancanza totale di contenuto):

E' un teatro senza denuncia, senza aggressività, senza parte, che non prende mai parte di niente, tremendamente estetico-edonistico (..) E' il teatro delle fughe, della grande estetica, delle grandi macchine<sup>66</sup>.

C'è poi, in Fo, un sospetto istintivo nei confronti delle strutture degli stabili, finanziati dallo stato, e quindi più esposti a ingerenze esterne di natura politica e limitate nella libertà di programmazione.

Scriva Quadri, a proposito degli stabili e dei lacci cui sono costretti, che ad un certo punto "i cartelloni scoloriscono fino a perdere definitivamente i contatti con la realtà, mentre diventa importante il rispetto delle scadenze elettorali"<sup>67</sup>.

Parlando di fuga dal contenuto e di mancanza di rapporto con la realtà contemporanea, Fo attacca in particolare il teatro di Luca Ronconi, di cui discute anche il metodo con cui utilizza gli attori:

---

<sup>66</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.62.

<sup>67</sup> F. Quadri, *Il teatro di regime*, in: R. Tessari, *cit.*, 1996, p.110.

Un'altra cosa deleteria del fare regia è il ridurre a cantilena gli attori, per esempio come spesso recitano gli attori di Luca Ronconi, con queste strascicate assurde e cantilene orrende. Peggio ancora, perché lì c'è la distruzione totale del valore di proiezione del discorso. Non si segue più il significato del discorso che va facendo l'attore, ma solo quello delle atmosfere, delle emozioni, dei suoni per se stessi"<sup>68</sup>.

Alla base di queste critiche c'è una diversa considerazione dello spettatore, "mero destinatario d'un opus artistico"<sup>69</sup> per il teatro di regia, elemento attivo e dialettico in Fo, e una diversa volontà di agire su di esso attraverso la rappresentazione:

il leone meccanico, che entra dal teatro del Cinquecento, o lo sfasciamento di un palazzo che crolla, lo spavento, il fuoco, il triplo salto mortale per aria con cascata, no, non mi interessano. Quello che mi interessa è, magari con il minimo mezzo, riuscire a proiettarti un'emozione più grande di quella di vedere cascare, crollare. Ecco perché amo il racconto...ad esempio, di una battaglia: sento che alla fine, con i suoni il gramelot i gesti, ti do delle immagini più grandi che se tu vedessi la battaglia vera. Perché ti impongo di muovere una parte del tuo cervello che spesso è sonnolenta, che tu non muovi: che è la proiezione delle immagini della fantasia, soprattutto in una società come questa che ti rimpinza di sensazioni meccaniche, di effetti speciali"<sup>70</sup>.

Ancora il racconto, l'affabulazione.

---

<sup>68</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.60.

<sup>69</sup> R. Tessari, *cit.*, 1996, p.95.

<sup>70</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.69-70.

## IL COMICO, IL TRAGICO E IL POTERE.

Occorre ora introdurre l'idea del comico che percorre il teatro di Fo, espone i caratteri, i richiami ad altre culture e le finalità.

Il comico che intende Fo non ha niente che fare con la battuta facile e sboccata, la macchietta idiota, la caricatura superficiale del politico di turno fatta imitando la parlata o i difetti fisici.

E' la comicità imperante sui teleschermi, qualunquista e senza messaggio, che non indigna e che non scopre lati nuovi e scabrosi della realtà.

Una comicità deteriorata, che Fo definisce "del vuoto a perdere e della buffoneria fine a se stessa"<sup>71</sup>; non è possibile chiamarla satira, ma solo sfottò.

E' una chiave buffonesca molto antica, che viene da lontano, quella di giocherellare con gli attributi esteriori e non toccare mai il problema di fondo di una critica seria<sup>72</sup>.

Per Fo la vera comicità è quella che mantiene stretti rapporti con il tragico, ne ripropone i temi fondamentali, anche se poi arriva ad esiti diversi e capovolti.

---

<sup>71</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.5.

La grande comicità "è determinata proprio dal fatto che ogni suo discorso è sempre tragico: c'è dentro la morte, la paura, l'orrore, la miseria, la fame. La fame soprattutto, in ogni senso: di sesso, di dignità, di libertà, di giustizia"<sup>73</sup>.

I grandi attori comici del nostro secolo, quelli che sono sopravvissuti al passare del tempo e rimangono come modelli, condividevano la stessa idea del comico.

"Non devo leggere dei libri - scrive Charlie Chaplin - per sapere che il tema della vita è il conflitto e il dolore. Per istinto, tutta la mia comicità si basava su queste cose."<sup>74</sup>

O come Totò, che diceva:

Io so a memoria la miseria e la miseria è il copione della vera comicità.<sup>75</sup>

Ma Fo stesso si preoccupa di rintracciare questa ideologia del comico nei grandi momenti passati della storia del teatro; in Moliere:

il quale costruiva i propri testi nel rapporto culturale diretto con i grandi classici, partecipando con loro ai grandi temi di disperazione, di violenza. La farsa "*Il medico per forza*" ad esempio produce una situazione di violenza dal principio alla fine, e non solo verbale ma anche fisica. Comincia con un pestaggio da parte del marito alla moglie che raggiunge quasi il massacro, poi scatta la trovata della moglie che presenta il marito come medico eccezionale, un medico che rifiuta di

---

<sup>72</sup> Ivi, p.2.

<sup>73</sup> D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, Firenze, Vallecchi, 1995, p.13.

<sup>74</sup> C. Chaplin, *La mia autobiografia*, Milano, Mondadori, 1964, in: D. Fo, cit., 1995, p.78.

fare il suo mestiere a meno che non lo si bastoni a sangue. Quindi c'è il bellissimo monologo in cui il protagonista spiega quale sia il grande vantaggio che procura il mestiere del medico, l'unico mestiere che permette a chi lo professa di commettere omicidi per incompetenza o stoltezza ma al riparo di una sorta di impunità da intoccabile assoluto: "nessun morto si è mai lamentato di essere stato ammazzato da un medico, nessuno è mai tornato a pretendere la restituzione della parcella"<sup>76</sup>.

C'è poi Ruzante, di cui Fo sottolinea

La miriade di situazioni tragiche ribaltate in grottesco: le botte, l'insolenza, lo stupro, la fame di una sessualità non espressa, il mercato della donna come mero strumento di piacere e di sollazzo, la donna morbido scaldaletto per chi possiede denaro e potere. E poi, costante in Ruzante, è il tormentone della morte e della miseria, sulle quali aleggia strombazzante un terribile sberleffo<sup>77</sup>.

Ma anche la Commedia dell'arte, con i suoi personaggi affamati e bastonati, sempre di fronte al problema della sopravvivenza; Fo parla, a proposito di Arlecchino e Pulcinella, di "altissimi eroi"<sup>78</sup>, "solo che c'è il rovesciamento, e il personaggio riesce ad essere immortale usando la follia, il paradosso"<sup>79</sup>.

Viene alla mente, tornando per un attimo al teatro di Fo, lo Zanni di "Mistero buffo", tragica maschera che arriva a desiderare di mangiare se stesso; prima un dito, poi un braccio, ...

---

<sup>75</sup> Faldini e Fofi, *Totò*, Napoli, Pironto Editore, 1987.

<sup>76</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.8.

<sup>77</sup> *Ivi*, p.9.

<sup>78</sup> *Ivi*, p.113.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

Ed ancora Aristofane, i giullari, i clown, di cui Fo ricorda l'originaria natura:

Ai nostri giorni, il clown è diventato un personaggio destinato a far divertire i bambini: è sinonimo di puerilità semplicità, di candore da cartolina d'auguri, di sentimentalismo. (..) In altri tempi il clown aveva saputo esprimere la satira alla violenza, alla crudeltà, la condanna dell'ipocrisia e dell'ingiustizia. Ancora qualche secolo fa, era una catapulta oscena, diabolica<sup>80</sup>.

Ho trovato possibile infine stabilire collegamenti tra Fo e Eduardo anche per quanto riguarda la concezione del comico come altra faccia del tragico; dice, infatti, l'autore napoletano, in piena sintonia con quanto detto finora:

Io credo che le mie commedie siano tragiche. Io sono convinto che le mie commedie siano sempre tragiche, anche quando fanno ridere (..) Non sono convinto che si debba solo far piangere. Probabilmente fra cinquant'anni riprenderanno *Questi fantasmi* e non rideranno più, perché sarà la ricostruzione di un'epoca, perché potranno vedere in quest'uomo che crede ai fantasmi per non credere alla realtà la vita degli uomini<sup>81</sup>.

Il comico come altra-faccia-del-tragico, ma anche, come già si è detto parlando dei fabulatori, il comico come altro-sguardo-sulla-realtà.

---

<sup>80</sup> D. Fo, *cit.*, 1987, p.265.

<sup>81</sup> V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959, p.199.

La dignità di questo genere di teatro sta proprio nella sua nobile finalità: mettere in moto il cervello dello spettatore, offrirgli un'altra prospettiva da cui vedere le cose.

Perché la comicità stimola la ragione e permette di cogliere l'assurdo in ciò che pare normale e razionale, l'insignificante in ciò che sembra pieno di importanza.

Il comico - dice Fo - è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione (..) lo sragionare del comico è tale rispetto alle regole irragionevoli. In verità il comico è ragione. C'è quella battuta di Walter Benjamin: "Se i tedeschi fossero stati più spiritosi, si fossero resi conto di quanto erano comici, non avremmo avuto il nazismo". E' nel momento in cui ci si dimentica di usare il riso, che la ragione muore per soffocamento<sup>82</sup>.

La comicità rifiuta l'assoluto, il dogma, la regola.

E' un tratto del comico che rileva anche Bachtin nel suo studio su Rabelais e la cultura popolare; scrive lo studioso russo che la forma grottesco-carnevalesca

aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.116.

Il comico è quindi uno spauracchio dello status quo, ed è per ciò naturale che infastidisca chi ha interesse che le cose non cambino, ossia chi detiene il potere.

"Il potere - scrive Fo - già odia il comico perché mette in mutande il re"<sup>84</sup>. Ed ancora, a dimostrazione di quanto comico e ragione siano vicini:

Il potere cerca di cancellare la ragione, la sua dialettica. Vuole sostituirvi l'ordine che non si discute: " E' regola accettare quel che è scritto ..non stare a chiedere sempre la ragione logica, non stare a discutere! ". Nell'uso del paradosso che si fa nel comico (..) c'è sempre lo squarcio che ti permette di osservare il principe ruzzolare col sedere per aria a cambiare la prospettiva, a far vedere le loro contraddizioni e a darti la possibilità di esclamare: "Ehi, i conti non tornano; le regole del gioco sono altre; ragioniamoci da capo"<sup>85</sup>.

Proprio come avveniva nei rituali carnevaleschi, quando il re veniva destituito, uno schiavo era chiamato a prendere il suo posto e una risata esorcizzava la paura per la prevaricazione del potere<sup>86</sup>.

Un rapporto di incompatibilità e di incomprensione reciproca è anche quello tra il comico e gli intellettuali, la cultura. Da non sottovalutare, a questo proposito, è forse la diversità di livelli semantici che li separa; mentre la cultura si esprime soprattutto attraverso la parola

---

<sup>83</sup> M. Bachtin, *l'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>84</sup> D. Fo, *cit.*, 1987, p.153.

<sup>85</sup> *Ivi*, p.116.

<sup>86</sup> vedi *Riti di inversione*, in: Ciattini Fabietti Pavanello Signorini, *I modi della cultura*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992.

scritta, il libro, il comico è nella sua storia molto legato alla corporeità, al linguaggio del corpo.

"Il saggio non ride se non tremando " ha scritto Baudelaire; e sicuramente in alcuni ambienti intellettuali perdura tutt'oggi, nonostante gli studi di Bergson<sup>87</sup> o di Bachtin, una diffidenza nei confronti del riso e del teatro comico, una tendenza a non riconoscere alla commedia la stessa dignità di altre forme teatrali.

Tutto ciò ha una storia antica e tenace, le cui origini risalgono forse alla "Poetica" di Aristotele e alla sua gerarchia dei generi.

Fo, comunque, non vi bada, continua a scrivere le sue commedie e dà ironicamente ragione a coloro "che denunciano, con fine umorismo involontario: Il comico è poco serio!"<sup>88</sup>.

----

---

<sup>87</sup> H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1996.

<sup>88</sup> D. Fo, *cit.*, 1990, p.153.