

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA  
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in Lettere Moderne

IL COMICO NELL' OPERA DI DARIO FO

Tesi di laurea in

LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Relatore

Prof. Alberto Bertoni

Presentata da

Elena Verna

Sessione I

Anno Accademico 2004-2005



*A mio nonno  
Che meglio sapeva ridere e raccontare.*

## INDICE

Primo capitolo.....	p 5
Secondo capitolo.....	p 22
Terzo capitolo.....	p 43
Quarto capitolo.....	p 65
Quinto capitolo.....	p 89
Sesto capitolo.....	p 109
Settimo capitolo.....	p 129
Indice delle immagini.....	p 148
Bibliografia.....	p 150

## Primo capitolo

Nella sua teogonia Esiodo inserisce nell'Olimpo greco Momo, figlio del Sole e della Notte, il dio del riso e dello scherno, della beffa e della follia burlesca, un dio che aveva l'abitudine di far apparire per vero il niente e che lasciava contemplare con occhi attenti l'opera degli dei.

Non è, però, solo la solarità del popolo greco a creare un dio del riso: tra gli dei latini abbiamo Risu, una divinità minore, dea della gioia e della felicità; nella mitologia giapponese abbiamo Inari, e fonti greco-egiziane raccontano che nel giorno della creazione il *“Dio rise sette volte e al suo riso nacquero i sette dei che abbracciano il mondo.”*

Il riso ascende dunque nell'empireo di diverse culture, ma nulla esiste di più umano del riso per Aristotele, che lo indica come privilegio spirituale dell'uomo, inaccessibile alle altre creature *“fra tutti gli esseri viventi solo l'uomo conosce il riso”*<sup>1</sup>; secondo Aristotele un bambino comincia a ridere quaranta giorni dopo la nascita e solo allora egli sembra diventare per la prima volta un uomo.<sup>2</sup>

Bachtin apre il primo capitolo dell' *“L'opera di Rabelais e la cultura popolare”* sottolineando quanto sarebbe interessante scrivere una storia del riso, una storia antropologica quanto estetica.

La riflessione sul comico è sicuramente ampia e molti hanno tentato, nel novecento ma non solo, un'analisi che potesse portare ad una qualche definizione di comico.

---

<sup>1</sup> ARISTOTELE, *De Anima* III, x

<sup>2</sup> Un bambino in realtà già ride nel grembo materno!

Pirandello nel 1908 pubblica il saggio “l’umorismo” all’interno del quale è la forse più celebre definizione di comico come “avvertimento del contrario”:

*“Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario.”*<sup>3</sup>

Quasi sicuramente Pirandello non conosceva l’opera di Freud *Il motto di spirito e i suoi rapporti con l’inconscio* di poco antecedente (1905), in cui Freud vede lo humor come un modo per smontare i nostri meccanismi di controllo e per liberare l’inconscio per un attimo. Anche per lui, quindi, è una sfida alle strutture dominanti o controllanti, un tentativo di smascherare o denudare, cita lo stesso Freud definizioni date da K.Fischer, Kraepelin e soprattutto Lipps nei quali il motto di spirito diviene “contrasto delle rappresentazioni”, “il senso del nonsenso”, “lo stupore e l’illuminazione” e lascia poi la parola a Lipps:

*“Ciò che un momento fa abbiamo visto pieno di significato, ci sta ora davanti del tutto privo di significato. In ciò consiste in questo caso il processo comico.”*<sup>4</sup>

Eliminata una qualche armatura che ci si porta intorno, strappata la maschera Pirandelliana dai personaggi e dalle situazioni, queste ci appaiono prive di significato, e ridiamo di questi nuovi corpi nudi,

---

<sup>3</sup> L.PIRANDELLO, *L’umorismo*, Angelo Signorelli Editore, Roma 1993, p 169

<sup>4</sup> S:FREUD *Il motto di spirito*, Bur, Milano 1983, p 56

nello stupore di scoprirli tanto diversi, nella catarsi di saperli tanto più indifesi.

Freud analizza le varie tecniche di motto di spirito che scopre ricondursi ai meccanismi fondamentali del lavoro del sogno: dopo aver scoperto che “carattere” ed “effetto” del motto di spirito sono legati a determinate forme espressive, tra cui si trovano anche condensazione, spostamento e rappresentazione indiretta non può non ricondurle al discorso onirico.

*“Ma noi abbiamo conosciuto come particolarità e lavoro onirico processi che portano agli stessi risultati: condensazione, spostamento e rappresentazione indiretta. Non ci suggerisce questa concordanza la conclusione che lavoro spiritoso e lavoro onirico debbono essere identici almeno in un punto essenziale?”<sup>5</sup>*

Il comico diviene allora un bisogno inconscio di liberazione dalla costrizione della logica, di rovesciamento dell’ordine costituito o accettato, un risparmio di energie psichiche.

Il risparmiare energie, il liberarsi da una serie di convenzioni e costrizioni, possono però portare ad un’idea del riso come incomprendimento del vero, come superficialità : *“risus abundat in ore stultorum”* ; stolto chi ride dunque, stolto oppure folle, segno d’ignoranza o di debolezza, Baudelaire sarà il primo ad accettare la condanna del riso, l’identità riso=follia, una condanna che fa risalire addirittura alla Bibbia, ma la accetta per porsi dalla parte del riso condannato.<sup>6</sup>

Pirandello spiega questa follia come un denudarsi, un deporre la maschera, è lo spogliarsi dell’armatura di Orlando o l’assumerla di don Quijote:

---

<sup>5</sup>S. FREUD, *Il motto di spirito*, cit., p 221

<sup>6</sup>G.FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974, p 19

*“Quella nudità e questa mascheratura sono i segni più manifesti della loro follia. Quella, nella sua tragicità, ha del comico; questa ha del tragico nella sua comicità.”*

Si ride di un di un Orlando ormai privo della sua dignità di eroe, abbandonato ad un'ira che lo porta a gesti insensati, mentre, ad un tratto non si ride più di questo Don Quijote con un catino da barbiere in testa, che acquista tragicità in un sentimento tutto pirandelliano.

*“Noi però non ridiamo dei furori di quel nudo; ridiamo delle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui non è del tutto annientato dal comico della sua mascheratura, così come il comico di quella nudità è annientato dal tragico della furibonda passione. Sentiamo insomma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo o ridiamo commiserando.”<sup>7</sup>*

L'opera di Pirandello è un continuo “ridere commiserando”, i suoi personaggi e in lui l'umanità tutta indossa questa maschera tragico-comica.

Don Quijote è per eccellenza l'immagine emblematica di questo aspetto del comico, portatore di una follia inconsapevole, che ci porta a ridere, se pure con pietà, che ha in sé una visione delle cose e del mondo costruita con una sua logica interna, folle anch'essa, ed estranea alla razionalità cui siamo abituati, che fa ridere, ma lascia un sapore amaro, decostruendo in qualche modo la nostra ragione che ci troviamo avanti smontata e composta in modo diverso:

*“Caratteristica della follia di don Chisciotte è la capacità analoga a quella del pensiero razionale, di sviluppare giustificazioni plausibili*

---

<sup>7</sup> L.PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p 131

*alle obiezioni che vengono sollevate contro i suoi procedimenti o alle smagliature che il sistema registra.”<sup>8</sup>*

perché ridere di questo cavaliere di ventura?

In qualche modo se ne avverte la necessità di questo riso, per affermare la nostra razionalità messa in discussione, bisogna saperlo folle Don Quijote, riconoscerlo sciocco, ridere dei suoi ideali che lo spingono a questi folli atti.

*“Chi ride di fronte alla stupidità e alla follia, ride affermando il potere della ragione, e nel ridere esibisce la propria capacità di padroneggiare i meccanismi razionali.”<sup>9</sup>*

Il fool in Shakespeare, in Molière, come in Fo è sempre portatore di una verità altra, di un diverso modo d’interpretare la realtà, il fool guadagna nella sua condizione la possibilità di dire ciò che crede, una libertà di parola totale e incontrastata, compito del fool è di portarla in giro quella realtà, di presentarla in tutta la sua folle sincerità.

L’essere portatori di una verità differente, la somiglianza con il folle zaratrustiano, che gira nella piazza con una lanterna in pieno giorno, portando l’annuncio della venuta del superuomo, senza essere creduto, l’ avvicinarsi all’idea del riso in Nietzsche:

*“E’ falsa sia per noi ogni verità, che non sia stata accompagnata da una risata!”* finiscono con l’isolare, l’emarginare, questi eroi della Mancha.

In questa linea si inserisce l’idea di riso minore e maggiore in Bataille; riso minore come rivelazione dell’insufficienza del personaggio, movimento dall’alto verso il basso, che allontana, emarginandole, tutte quelle forme deboli che non si adeguano all’alto di questa piramide. Un secondo tipo di riso maggiore e radicale è la negazione

---

<sup>8</sup> C.D’ANGELI- G.PADUANO, *Il comico* Il Mulino, Bologna 1999, p 179

<sup>9</sup> C.D’ANGELI- G.PADUANO, *Il comico*, cit., p 16

di questa stessa piramide di convenzione sociale, è la negazione di ogni Dio e di ogni essere superiore, è quella dei carnevali, delle feste dei folli, dei rovesciamenti burleschi di ruoli.

Questo riso maggiore si può forse indicare con la controletteratura, con tutte le forme artistiche nate nei vari secoli nell'ombra del castello e della corte; è la presenza storica in classi sociali inferiori ed emarginate della coscienza comica di un popolo che critica i valori considerati alti e sublimi e tende ad un loro rovesciamento, è, ad esempio, il comico del Ruzzante o di Cecco Angiolieri.

E' l'esistenza di una cultura altra, definita appunto "bassa", che per questo resta emarginata, messa da parte, proprio perché inferiore, relegata ad essere solo cultura del popolo, o meglio tradizione del popolo, senza conferirle la giusta dignità. Questa cultura c'è stata trasmessa solo in parte, e spesso, purtroppo, in modo erroneo, parziale o totalmente travisato, perché è l'altra cultura che l'ha trasmessa, mutandola per quanto possibile.

Ed è in questa direzione che dobbiamo cercare il senso comico dell'opera di Dario Fo, anche egli nell'ombra di quella corte di cui s'improvvisa menestrello.

Una tradizione comica popolare è presente in tutto il medioevo, è una coscienza popolare del comico, una cultura del riso, presente non solo parallelamente ad una cultura "alta", proprio come "bassa" (dove l'alto e il basso sono termini che includono già il rovesciamento burlesco), ma questa stessa è organizzata in feste, e paradossalmente ordinata in carnevali e feste dei folli, divenendo in un qualche senso parte della cultura ufficiale.

Comprendere questa idea di comico descritta da Bachtin in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* è comprendere il teatro di Fo.

Parte integrante di questo riso è il popolo inteso come una sorta di “corpo popolare” collettivo, generico, è innanzi tutto un riso di festa, un riso generale, una risata corale che viene chiassosa dalla pubblica piazza.

La piazza è elemento importante, è la piazza del mercato e delle pubbliche adunanze, è la piazza dove vi è il teatro e il rogo dell’inquisizione, è questa piazza a divenire carnevale, con le sue voci, le sue grida, i suoi colori, che di quel carnevale divengono elemento fondamentale.

Carnevale che è inteso come rito, evento sociale, rappresentazione di un’utopia.

Altro elemento è la gioia, la gioiosa partecipazione alla festa:

*“Per il loro carattere immediato, tangibilmente concreto, e per il potente elemento di gioco, esse sono vicine piuttosto alle forme artistico-figurative, soprattutto a quelle degli spettacoli teatrali.[...]”*

Questa gioia si porta in scena per rappresentare se stessa, in modo da divenire visibile e presente avanti agli occhi degli spettatori.

*“Comunque il fondamentale nucleo cavalleresco di questa cultura si colloca piuttosto ai confini tra l’arte e la vita. In realtà è la vita stessa, presentata sotto la veste speciale del gioco.”<sup>10</sup>*

L’elemento teatrale e scenico era fondamentale, le rappresentazioni e i racconti nelle piazze costituivano di fatto l’informazione, era una sorta di giornale illustrato che, girando i paesi, si metteva in scena per dare spazio a realtà altrimenti incomunicabili.

Il carnevale era il giorno in cui sentirsi liberi, il rovesciamento burlesco dell’istituzione che in qualche modo libera dalla paura della stessa.

---

<sup>10</sup> M.BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p 9

Doveva essere fortemente ludico per sottolineare la sua importanza, la sua grandezza come giorno canonico del riso, bisogna infatti ricordare che:

*“Il riso accompagnava anche le cerimonie e i riti civili della vita di ogni giorno: buffoni e stolti vi partecipavano sempre e parodiavano tutti i diversi momenti del cerimoniale serio (proclamazione dei nomi dei vincitori di un torneo, cerimonie per la concessione di diritti feudali, vestizione di cavalieri ecc.).”*

E' dalla ripresa delle istituzioni che si parte per rovesciarle e riderne, per esorcizzare la paura delle stesse, vedendo questi paradossali diritti feudali, si dimenticano per un giorno tasse, dazi e corvèe.

*“E nessuna festa aveva luogo senza che vi mancassero elementi dell'organizzazione comica come, per esempio, l'elezione, per il periodo della festa, di re e regine per burla (roi puor rire).”*<sup>11</sup>

Bachtin parla qui di “festa” è questa un'altra parola fondamentale di questo discorso comico: la festa era nel medioevo un momento popolare, che abbracciava l'intera collettività, frequenti erano le feste con varie finalità, ma il carnevale aveva una maggiore portata poiché ciò che si festeggia è la stessa festa:

*“Il carnevale è la seconda vita del popolo, organizzata sul principio del riso. E' la sua vita di festa. La festa è il tratto fondamentale di tutte le forme di riti e spettacoli comici nel Medioevo. Tutte queste forme erano esteriormente legate alle feste religiose.”*<sup>12</sup>

L'idea che la festa ed il riso fossero legate alla religione non deve sorprendere, le feste ecclesiastiche avevano infatti fatto proprio l'elemento carnevalesco e lo avevano inserito nel calendario religioso, esisteva infatti, almeno fino al XVI secolo il cosiddetto risus

---

<sup>11</sup>M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p7

<sup>12</sup>M.BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p 11

paschalis: tradizione antica che durante i giorni di Pasqua permetteva il riso in chiesa e anche scherzi licenziosi, il prete dal pulpito raccontava storielle per far ridere i parrocchiani che venivano dai digiuni e dalle penitenze della quaresima; gli scherzi erano di tipo fisico-materiale e ricordavano quelli del carnevale, la risata della platea era vista come allegra rinascita, accompagnando con risa l'allegria della Resurrezione.

Una delle strutture più importanti è quella dell'incoronazione-scoronazione, è il rovesciamento burlesco di una società piramidale, momento ufficiale di questo passaggio è l'incoronazione del folle che viene riconosciuto dal popolo, la folla incorona quella sua visione alterata della realtà, e per un giorno fa suo quel codice di verità.

La Chiesa, lo abbiamo visto, non è esente da questo rovesciamento, il vescovo era costretto, ad esempio, a mettere a disposizione della festa i suoi paraventi; è l'ufficializzazione e la legittimazione del popolo che ride.

La Chiesa, sia chiaro, non vorrebbe il carnevale, è costretta ad accettarlo, a riconoscerlo, perché esiste in modo radicato nel costume e nel bisogno del popolo, le feste dei folli erano, d'altra parte, anche abbassamenti grotteschi dei vari simboli e riti religiosi.

E' particolarmente interessante una difesa della festa del XV secolo in cui ci si appella al fatto che la festa dei folli sia stata istituita sin dai primi secoli del Cristianesimo dagli avi che erano coscienti di ciò che facevano, sottolineando inoltre il carattere prettamente scherzoso e non polemico della festa:

*“Perché la follia che è la nostra seconda natura e sembra innata nell'uomo, possa, almeno una volta l'anno, manifestarsi liberamente. Le botti di vino scoppiano se di tanto in tanto non si aprono dei fori e non vi si fa penetrare dell'aria.”*

Il riso, allora, come necessità, è un bisogno, un'urgenza, è l'uscire dalle regole di una società ordinata e gerarchizzata come quella medioevale.

*“Gente, noi uomini siamo botti inchiodate male, che scoppiano dal vino della saggezza, se questo vino si troverà nell'incessante fermentazione della devozione e della paura di Dio.”*

Esisteva una visione di Dio tutta del popolo, che non era solo devozione e paura, ma che era legata ad una giocosità ed ad una gioia tutte popolari. Allora a questo “vino della saggezza”:

*“Bisogna fargli prendere aria affinché non vada a male. E' per questo motivo che, in determinati giorni, ci permettiamo la follia, per poter ritornare, in seguito, con maggior zelo a seguire il Signore.”*<sup>13</sup>

Una società come quella medioevale aveva dunque bisogno di un portavoce di questa cultura altra che girasse le piazze e le corti e la diffondesse: sono, se pure in modo diverso, cantastorie, giocolieri, chierici e soprattutto giullari.

Il ruolo del giullare è un ruolo molto complesso e forse poco conosciuto, l'idea del giullare nell'immaginario collettivo è piuttosto vicina a quella del buffone di corte, è l'idea del riso sciocco, del riso come indice di vano e di superficiale, immagine che è, se pure, quella del giullare di corte, il vero giullare resta tacito, non ci viene presentato.

I compiti del giullare erano invece vari, li descrive lo stesso Fo:

*“ Corteggiare, cantare, uncinare, imbrogliare, far di peso, di conto, dileggiare i leggiadri, barare a carte e ai dadi, giurare il falso, far serenata a sfregio e ad ammicco, parlare finto latino, greco vero, far apparire vero il falso e quasi falso il vero. L'Ambiguità con la contraddizione dei valori stabiliti: un vero giullare, insomma.”*

---

<sup>13</sup>M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit. ,p 85

Questo giullare non è affatto sciocco o ignorante, ma conosce ciò che si appresta a rovesciare; certo resta parte del popolo e non bisogna pensarlo neppure come un'intellettuale.

*“ Non vorrei però che il mio discorso sul ruolo del giullare alle sue origini avesse ingenerato qualche equivoco, inducendo qualcuno a vedere il giullare come l'emblema di una rivolta costante al potere, un fautore della presa di coscienza del popolo minuto, una specie di intellettuale a tempo pieno tutto proteso alla formazione culturale delle classi degli sfruttati. No, per cortesia...”*

Non bisogna fare confusione: i giullari erano tanti e di vario tipo, non esiste solo questo giullare arrabbiato che grida per il popolo e con il popolo, anche se questo è quello che ci interessa, questo è quello con il quale Fo s'identifica.

*“Giullare non significa sine qua non, in assoluto, attore dedito esclusivamente all'emancipazione e alla presa di coscienza del popolo. C'erano giullari di parte popolare, ma c'erano anche quelli a tutto servizio del potere, reazionari e conservatori, c'erano gli agnostici e c'erano quelli che si buttavano allo sbaraglio: un po' da una parte un po' dall'altra.”*<sup>14</sup>

Il giullare di parte popolare è figura scomoda, questi erano censurati, allontanati, ritenuti in qualche modo eretici, e per questo venivano uccisi, bruciati, maltrattati.

Con la fine del medioevo, la svolta culturale allontana i giullari e il riso di cui sono portatori:

*“In nessun'altra parte le frontiere che separano il XVII secolo e i secoli seguenti del Rinascimento, sono così nette ed hanno assunto un*

---

<sup>14</sup> D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Einandi, Torino 1987, p 120

*carattere così categorico e preciso come nel modo di concepire il riso.*”<sup>15</sup>

Il Medioevo, il “secolo buio”, era anche un secolo di festa e di riso, gioioso e in alcuni aspetti luminoso e solare nelle feste nell’aia e nella corte, salvo poi essere pieno di contraddizioni.

Quale funzione acquisterà il riso dopo il XVII secolo?

Bachtin così risponde:

*“ Il modo di concepire il riso, nel XVII secolo e nei secoli seguenti, si può caratterizzare inoltre così: il riso non può essere una forma universale di visione del mondo; può riferirsi soltanto ad alcuni fenomeni parziali e parzialmente tipici della vita sociale, ad alcuni aspetti di ordine negativo.”*

Ridere dunque solo di questi aspetti selezionati, in una forte censura del riso e del comico, indicare determinati campi, sfere sulle quali c’è la possibilità di parodia, poiché:

*“Ciò che è sostanziale e importante non può essere comico; la storia e le persone che la rappresentano (re, condottieri, eroi), non possono essere comici; il campo di azione del comico è ristretto e specifico ( i vizi dell’individuo e della società);”*

Un riso “borghese”, si ride del difetto fisico, delle donnette, delle serve, dell’ubriaco, del povero, il riso è spogliato di tutta la sua aggressività, della sua forza, diviene un risolino da salotto, di scherno.

*“Non è possibile esprimere con il linguaggio del riso la verità sostanziale sul mondo e sull’uomo poiché ciò si addice solo al tono serio; ed è per questo motivo che nella letteratura si assegna al riso un posto tra i generi minori.”*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>M. BACHTIN *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p 75

<sup>16</sup>M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p 77

Ma abbiamo già visto come la storia del comico avrà poi di fatto un'evoluzione molto più complessa, e coinvolgerà aspetti diversi della vita sociale e culturale.

Fo vuole recuperare quel riso che esprima “la verità sostanziale sul mondo”, torna a cercare quei giullari del trecento, e trova nelle piazze e nel popolo quell'idea di comico temporalmente ormai molto lontana, che riesce però nelle sue mani, e nella sua voce e non ultimo nel suo corpo tutto, ad adattarsi ad un'epoca lontana e diversa che non respinge però il ritorno di un anacronistico giullare.

Un giullare che non parli del popolo, ma con il popolo, e sia parte di un discorso corale, non uno sbirciare gli eventi dal “buco della serratura”<sup>17</sup>, ma essere dall'altro lato della porta e raccontare da dentro a chi guarda, o a chi non sa, senza riportare le proprie emozioni, il proprio sdegno, il proprio parere, ma mettendo nel suo canto la voce della coralità.

Il riso in Fo è allora quel riso corale medioevale di cui ci parla Bachtin, è quel carnevale della festa dei folli vietato dal concilio di Toledo già nel VII secolo che torna a far ridere il popolo di un altro millennio.

Marx scrive nell' “Introduzione alla critica alla filosofia del diritto di Hegel” :

*“L'ultima fase di una forma storica è la sua commedia. Gli dei della Grecia, che già una volta erano stati tragicamente feriti a morte nel Prometeo legato di Eschilo, dovettero una seconda volta morire comicamente nei dialoghi di Luciano. Perché questo corso della storia? Perché l'umanità si separi gioiosamente dal suo passato.”*<sup>18</sup>

---

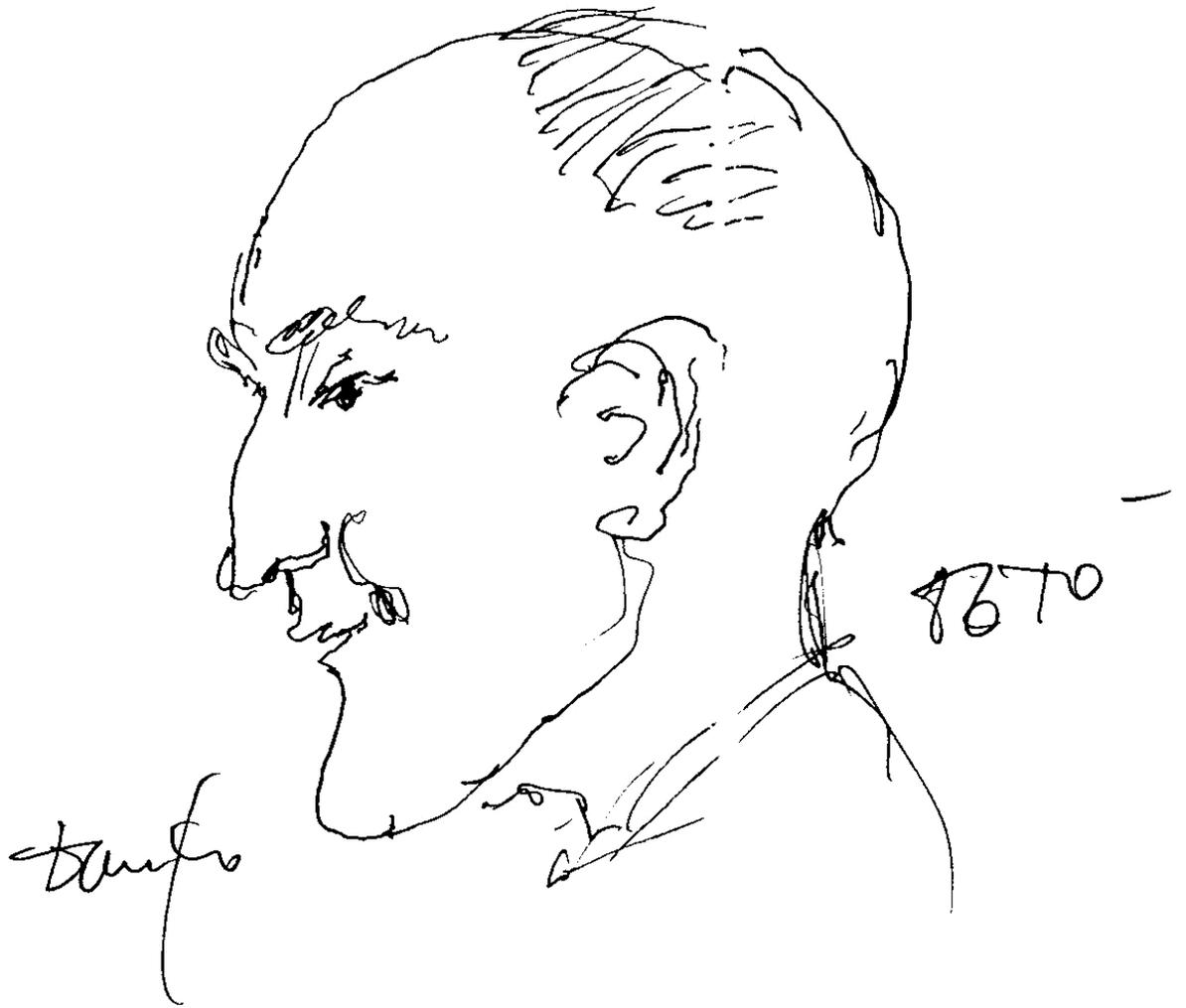
<sup>17</sup> Come voleva il teatro di Stanislavskij.

<sup>18</sup> K.MARX, *Introduzione alla critica alla filosofia del diritto di Hegel*, in M.BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit.

Nella commedia di questo secolo Fo potrebbe allora rappresentare una coscienza medioevale, con il ritorno buffo di questo giullare d'altri tempi, o forse meglio, con la nascita di questo nuovo giullare novecentesco.

Non bisogna però neppure considerare il comico in Fo solo alla luce di una lontana epoca storica, non sarebbe d'altra parte possibile allontanare la sua opera dall'attualità, fortissimo è in fatti il discorso politico, e molto stretto il legame con l'attualità sociale e non solo. Non è un caso che nel dizionario allegato a *Totò. Manuale dell'attore comico* Fo scelga per definire il termine "comico" solo passi di autori del novecento, che divengono insieme la sua definizione, la sua idea, di comico, nella quale il riso è sì ripresa medioevale, ma è strettamente legato ad un discorso moderno, contemporaneo, attualissimo, spesso ad eventi del momento in cui vive il testo, tanto da far evolvere quest'ultimo, lo vedremo, nel corso delle sue stesse rappresentazioni.

Un comico di cui "testimonial" è appunto Totò.



1 Disegno di Dario Fo



2 Dario Fo



3 Senza titolo "l'italiana in Algeri"

## Secondo capitolo

Il nuovo millennio, epoca della comunicazione globale, comprende tra i suoi popoli quasi un miliardo di analfabeti, detentori della cultura orale, in quella che è la sua forma prima, e pura, dove la parola in quanto “flatus vocis”<sup>19</sup>, rimasta incontaminata ha ancora la sua forza espressiva primigenia che la rende potente e quindi magica:

*“Il fatto che i popoli a tradizione orale spesso –forse sempre– ritengano che le parole abbiano un potere magico è chiaramente collegato, almeno a livello inconscio, al loro senso della parola come necessariamente parlata, e dunque potente.”*

Una parola, che fuori dalle costrizioni di un foglio, ha una valenza diversa, una carica comunicativa diversa, e, soprattutto, un’ autorità maggiore.

*“Chi sia del tutto immerso nella mentalità tipografica non pensa alle parole come suono, cioè come eventi, e dunque come dotate di potere; per loro, le parole tendono ad essere assimilate alle cose, che esistono “là fuori” su una superficie piatta. [...]”*

Parola-evento, che in quanto tale, è in movimento, in progressione dinamica, che porta in sé la potenza dell’atto che l’ha emessa, in tutta la carica del suo messaggio.

*“I popoli contraddistinti da una cultura orale pensano comunemente ai nomi come aventi potere sulle cose.”<sup>20</sup>*

---

<sup>19</sup> Da intendersi nel senso di Corrado Bologna nell’omonimo saggio.

<sup>20</sup> W. J. ONG, “Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola”, Il Mulino, Bologna 1986, p 60

Questa parola potente, sebbene radicata nel discorso orale, viene imprigionata dalla scrittura, per sempre, in un campo visivo, nel quale perde la sua forza intrinseca, la sua libertà d'esprimersi, restando intrappolata in una forma che è fissa e perciò immutabile: il testo "è vero", è uno, non è modificabile: "verba volant, scripta manent", le parole scivolano, mutano sono multiformi e multicomprendibili.

Ong nel saggio "oralità e scrittura" presenta lo scritto come non naturale, al contrario dell'oralità che era integralmente parte del bisogno primigenio di dialogo e di comunicazione con il simile, necessità primaria, la scrittura è invece invenzione umana, alla stregua della macchina o del computer, e, in quanto rivoluzione scientifica, ha dunque reso possibile un'evoluzione storica che ha profondamente mutato i modi di pensare:

*"Senza la scrittura un individuo alfabetizzato non saprebbe e non potrebbe pensare nel modo in cui lo fa, non solo quando è impegnato a scrivere, ma anche quando si esprime in forma orale.*

*La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione."*

E' l'autorità dello scritto, il non riuscire a pensare al di là di questo, ciò che è scritto diviene dato certo, vero, concreto.

Bernard Shaw, per acquistare credibilità davanti al pubblico, mentre recitava aveva in mano dei fogli completamente bianchi, e molte volte, fingeva di andarsi a leggere le note, i nomi dei personaggi, tutto quello che in realtà stava inventando.

Quello della scrittura è un linguaggio totalmente differente:

*"Essa crea ciò che è stato definito un linguaggio "decontestualizzato" o una forma di comunicazione verbale "autonoma", vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere*

*automaticamente discusso con il suo autore, poiché ha perso contatto con esso.*”<sup>21</sup>

In un impoverimento generale della comunicazione, la distanza tra chi scrive e chi parla allontana le due parti, rende sterili i loro rapporti, non vi è dialogo, perché non vi è incontro.

Dario Fo cerca questa parola-flatus vocis, la trova e la libera, o almeno tenta di liberarla, le restituisce la sua vitalità, la riconduce alla sua magia così che possa tornare ad essere potente.

Per farlo bisogna “rapsodizzare”: rhapsodein in greco significa “cucire insieme canzoni”, è il fare il testo nel significato etimologico dalla radice che significa tessere, costruire il testo, filarlo, con la magia dei fili degli antichi cantori.<sup>22</sup>

E “rapsodizzare” sempre in modo differente ad ogni nuova esecuzione, a seconda della reazione del pubblico, degli umori, dell’occasione, e di altri fattori sociali e psicologici.

E’ impossibile ripetere la performance, ogni rappresentazione diviene un evento a se stante irriproducibile.

Al termine di una campagna in Jugoslavia nel 1934-1935 Parry tornava ad Harvard con tremilacinquecento registrazioni di cantori epici, tutte diverse tra loro, dove le parole in una stessa canzone variavano, si modificavano, reinventavano il testo, prendendo il sopravvento sulla narrazione.

Quest’ultima era l’unico elemento fisso, che non aveva l’importanza che ha nel testo scritto, scopo non era trasmettere all’ascoltatore una storia, ma, partendo da un canovaccio, affabulare.

---

<sup>21</sup> W. J.ONG, “Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola”, cit., p 119

<sup>22</sup> E’ interessante notare come nella cultura Inca, ed anche in altre culture orali, vi era una scrittura legata ai fili, in un sistema di nodi e di tessitura differente, che dava la possibilità di realizzare uno “scritto” di fili intrecciati, quello del quipu.

Stile di questa cultura orale è il timbro della voce, le pause, le cadenze, le respirazioni; sono queste che caratterizzano un cantore da un altro, che generano varie tipologie di narrazione, varie tecniche vocaliche.

*“ Il timbro è, si diceva, lo “stile” della voce, l’unica traccia di essa memorizzabile nel tempo, traducibile solo in emozione così come lo è lo stile dello scrittore.”*

Nel diverso timbro di voce c’è un differente modo di trasmettere le idee, le sensazioni, i personaggi, non è la scelta solo di una voce, ma di una serie di stilemi narrativi e linguistici.

*“Il suo senso, a detta di Valèry è di “scrivere quanto supplirà all’assenza dell’autore, al silenzio dell’assente, all’inerzia della cosa scritta” .”<sup>23</sup>*

La voce è qui intesa in quanto elemento naturale, parte fisica dell’umana corporeità, ed il corpo tutto diviene dunque stile, è il corpo che mette in scena la storia, che diviene la storia.

E’ l’antico arrivo del carro del teatro nella pubblica piazza con sopra la compagnia della commedia dell’arte, che arriva con il suo canovaccio a reinventare, ricostruire la storia davanti agli occhi di spettatori attratti dalla magia dello spettacolo, dalla voce, dal corpo, dalla presenza scenica di quelli che chiamerei cantori e attori nello stesso tempo.

E’ Fo stesso a dichiarare di non essere così sicuro della scomparsa della commedia dell’arte:

*“Per quanto mi riguarda non è mai morta la commedia dell’arte. Io me la sento ancora addosso, ricca.[...]il varietà, l’avanspettacolo...il teatro comico di tutto l’ultimo secolo: Petrolini, Ferravilla, Totò, non*

---

<sup>23</sup> C.BOLOGNA, *“Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce.”*, Il Mulino, Bologna 1992, p 93

*hanno fatto che riagganciarsi al grande polmone della Commedia, riprendendo e sviluppando chiavi a non finire, e ancora il discorso vale per Eduardo”<sup>24</sup>*

Una commedia dell’arte di certo tutta attuale e diversa, ma che non ha abbandonato l’importanza data all’attore, alle sue doti istrioniche.

L’abilità è appunto quella mimica e d’improvvisazione della commedia dell’arte, quando gli attori non si limitavano a riprodurre un testo memorizzato, ma recitavano a soggetto, e spesso su un soggetto che era, magari solo in parte, loro, creando situazioni d’incontro con il pubblico.

Al servizio di tanta abilità è la memoria, che diviene supporto indispensabile per l’oralità.

Una memoria ben esercitata che si avvale di formule fisse e di topoi, che si pone al servizio della parola, d’altra parte la lingua e il pensiero per gli antichi greci derivavano da questa, Mnemosine, non ha caso, è la madre delle muse; e tale ne è l’importanza all’interno dei poemi omerici da far ipotizzare allo studioso inglese Robert Wood che Omero fosse analfabeta e che avesse composto i poemi solo in virtù della sua memoria, Wood suggerì che il ruolo giocato dalla memoria in una cultura orale fosse diverso da quello in una cultura letterale e ipotizzò, per quanto non avesse compreso il funzionamento della mnemonica omerica, che la natura del verso omerico fosse popolare e non colta.

Una memoria che non deve essere però della collettività, non c’è un prima a cui riagganciarsi, il testo orale esiste solo in quel preciso momento, l’ascoltatore non deve fare uno sforzo mnemonico:

---

<sup>24</sup> D. FO, “Manuale minimo dell’attore”, Einaudi, Torino 1997, p 124

*“Nel discorso orale la situazione è diversa: non c’è niente cui riagganciarsi al di fuori della mente, poiché l’espressione orale svanisce appena pronunciata.”*

Non c’è la sicurezza del già detto, lo scritto genera fissità e staticità, le parole non sono opinabili, soggette a mutamenti.

*“Di conseguenza il pensiero deve procedere più lentamente, mantenendo al centro dell’attenzione gran parte dei contenuti già trattati; di qui la sua ridondanza, la ripetizione del già detto, mezzi per mantenere saldamente sul tracciato sia l’oratore sia l’ascoltatore.”<sup>25</sup>*

Per catturare l’attenzione vi è la presenza di formule e moduli che si ripetono, come continui stimoli per l’ascoltatore a non distrarsi, richiamato da schemi narrativi che conosce, affinché non disperda la concentrazione e possa ben comprendere il messaggio.

Esistendo solo in quel momento e solo per gli spettatori presenti il testo acquista un’originalità che lo rende unico e irripetibile:

*“ Naturalmente le culture orali non mancano di un loro tipo di originalità. L’originalità narrativa ad esempio non sta nell’inventare nuove storie, ma nel creare una particolare iterazione con il pubblico”*

L’unicità della rappresentazione, rende lo spettatore consapevole della sua parte dialettica, non lo lascia in silenzio sulla poltroncina di un teatro, ma lo vuole partecipe, pronto al dibattito.

*“Ogni volta il racconto deve essere inserito in modo unico in una situazione anch’essa unica, poiché nelle culture orali il pubblico deve essere portato a reagire, spesso in maniera vivace.”<sup>26</sup>*

---

<sup>25</sup> W. J.ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., p 69

<sup>26</sup> W. J.ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., p 71

La memoria è dunque quella rituale, quella della formula fissa, quella delle parole e delle immagini che ritornano, ma lo spettatore non è affatto pubblico passivo, ne è invece parte integrante e attenta, poiché la cultura orale si basa sulla comunicazione, con lo spettatore chiamato a intervenire e a seguire vivamente personaggi e situazioni comiche che già conosce, già sono parte del suo bagaglio mnemonico di cultura orale. Da questo patrimonio personale di immagini e situazioni, da questo “già visto” può attingere e ridere in anticipo, o intervenire, e sentirsi partecipe.

Cultura orale è cultura del popolo e Zumthor nel saggio *La presenza della voce*, dedica il capitolo “forme e generi” ad un’indagine profonda di quelle che sono le forme e le modalità d’espressione delle canzoni popolari.

In questo patrimonio orale-popolare include le ninna-nanne, le conte, il cantare il maggio, i natali, le canzoni da osteria e le canzoni partigiane, sono i generi più diversi musicati dalla coscienza del popolo. Conclude asserendo :

*“Tutti i tipi elencati, alquanto fluttuanti, si prestano, con o senza modifiche formali, all’ironia e alla parodia: i termini consunti di satira e satirico ne designano uno degli effetti.”*<sup>27</sup>

Nelle canzoni di festa, di lavoro e di lotta il gesto del lavoro ed il ritmo del canto venivano ad avere un legame fondamentale.

Una ninna nanna è, ad esempio, scandita dalle oscillazioni della culla, e dal battito che nell’ondulazione questa produce, scindere gesto, suono e canto è perdere la forza originaria del canto stesso.

E’ Fo a sostenerlo nello scritto di presentazione di *Ci ragiono e canto*.

---

<sup>27</sup> P.ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984, p 116

Non si tratta di uno spettacolo di folklore, ma di un'osservazione della civiltà proletaria, quale punto di partenza per la nascita di una cultura alternativa. E' uno spaccato del mondo popolare dove convivono e si sovrappongono festa e fatica, Sicilia e Piemonte, dialetti, religione, socialismo.

Ecco allora nello spettacolo il canto corale degli Aggius, il grido ritmico dei cavaatori di marmo, la cantilena tradizionale dei battipali, per riuscire ad avere un'immagine verosimile dell'Italia, con le sue grandi differenze sociali, culturali e storiche.

Seguirà lo spettacolo *Ci ragiono e canto 2* con un impegno politico maggiore: è il recupero dei canti di un popolo non più capace di cantare, privato della sua cultura e del suo canto, è un silenzio che toglie autonomia.

Infine *Ci ragiono e canto 3*, per proporre una risposta al problema, per ridare voce a questo tacito popolo, perché il discorso sulla società contadina, sul Meridione, sulla realtà di classe operaia, venga portato nel presente.

Questa voce del popolo è collettiva, corale, è un canto che nasce spontaneo, come canto di un gruppo, gesto liberatorio e di unione.

Zumthor la indica come *phonè*, una voce attiva, una voce piena, scelta come rivelazione degli dei.

L'esecuzione è una festa, una convergenza spontanea delle volontà, un'adesione alle forme immaginarie comuni, in un contatto totale tra i membri dell'esecuzione, che sono così chiamati ad intervenire nel canto, Zumthor lo trova un atto d'amore:

*“ La forza referenziale che resta alla poesia dipende dalla sua focalizzazione sul contatto tra i soggetti fisicamente presenti nell'esecuzione: colui che le dà voce, e colui che la riceve. Questo*

*contatto è così stretto che di per sé basterebbe a far senso, come nell'amore.*"<sup>28</sup>

E' un'oralità spontanea che si diffonde, una voce che prende il sopravvento se costretta al silenzio; sono i canti delle mondine, degli schiavi, quelli delle piantagioni dove era vietato suonare il tamburo, o i canti che tra il XVII e il XIX secolo si diffondevano la mattina delle esecuzioni capitali quando venivano diffusi tra la folla venuta ad assistervi, una coesione popolare che diviene "impegnata":

*"Ma è nelle forme apertamente collettive (in quanto presenza manifesta e esperienza come vissuta) che l'esecuzione rivendica con maggior risonanza il passaggio all'azione impegnata.[...] Animatrice, esaltante o lamentevole, la voce poetica da allora forma a passioni già mature ma ancora alla ricerca di se stesse, e le spinge verso il loro compimento.*"<sup>29</sup>

Gli spettacoli di Fo, soprattutto quelli degli anni del collettivo teatrale, che furono rappresentati in tv nel 1977, si chiudono con un brano musicale in funzione di sigla, il cui autore è sempre Fo, che spinge alla libertà di questo canto spontaneo è allegro il ritornello:

*"e chi ce lo fa fare di stare zitti e non cantare?"*

---

<sup>28</sup>P.ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p 198

<sup>29</sup>P.ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p 337

E' questa oralità popolare che Fo recupera e fa sua, ma non la trova, inizialmente, né nei testi delle giullarate medioevali, né nell'epos, ma la impara direttamente dal popolo, da autodidatta, la impara proprio in quella comunanza che Zumthor trovava amore: ascoltando.

L'esperienza principale è il contatto con il porto di Ventravaglia, quello che lui definisce, nell'omonimo romanzo, "paese di Mezaràt"<sup>30</sup>.

Un paese dal nome di fiaba dove Dario Fo ragazzino viene a contatto con una comunità a cui piace narrare:

*"I fabulatori erano la gioia e il vanto di questo mio nuovo paese. Li ritrovavi nelle osterie, in piazza, sul sagrato della chiesa, all'imbarcadero, sulle banchine del porto. Spesso raccontavano di fatti accaduti secoli e secoli fa... ma era una ribalderia, cioè prendevano a prestito storie mitiche per trattare della realtà quotidiana e degli avvenimenti della cronaca più recente giocando di satira e di grottesco"*<sup>31</sup>

La scelta di storie mitiche avviene per esorcizzare il mito stesso attraverso la fantasia.

Attività commerciale principale del paese sono le vetrerie e da varie parti d'Italia giungono a Ventravaglia per lavorarvi, questi vari gruppi etnici che, incontrandosi, vengono a creare una lingua comune ricca d'inserti lessicali d'altre zone, ne nasce una lingua unica al mondo, una non-lingua poiché non viene da codici linguistici suoi propri, ma nasce dalle altre, una lingua magica i cui suoni accostati sono buffi.

Il giovane Fo frequenta questa fucina di lingua e dialetto e in modo particolare si pone in ascolto dei pescatori, i quali, in cambio di aiuto

---

<sup>30</sup> La traduzione del termine dialettale è "mezzo topo", cioè pipistrelli per via del fatto che la maggior parte degli abitanti lavorava di notte.

<sup>31</sup> D.FO, *Il paese dei Mezaràt I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Feltrinelli, Milano 2002, p 57

nel dipanare le reti raccontavano storie ricche di paradossi, e di assurdo.

E' quello che Fo definisce "università della comunicazione" e ancora "master dei giullari" spiegando che forme e figure erano proprio quelle del medioevo:

*"Ma spesso mi ritrovo a staccarmi dalla memoria delle "conte" per sguazzare dentro i testi dei codici medievali e dei poeti, testimoni delle nostre origini più antiche, e ogni volta scopro, non senza una compiaciuta soddisfazione, che là, in quegli scritti, stanno le radici di ogni fabulazzo che ho appreso dai miei contastorie."*

Queste storie le porterà poi in scena, le porterà nelle interviste, le renderà note, sono gli anni in cui Calvino svolge un'attività di recupero di queste storie per *Racconti Italiani*.

*"Fabulazzi che non vengono mai pedissequamente ricalcati, ma trasportati dentro il nostro tempo con accelerazioni paradossali di una modernità a dir poco sconvolgente."*<sup>32</sup>

Acquisisce così la struttura di una lingua primordiale, integra, che permette di creare espressioni e termini nuovi, in totale libertà.

La scelta di questa neo-lingua da la possibilità di giocare con le parole, di operare sulle parole, di modificare i codici linguistici.

Questa lingua e soprattutto questo bisogno d'affabulare li ritroviamo in un Fo sedicenne che sul treno per Brera viene a mettere in luce le sue qualità giullaresche ed istrioniche avanti al suo primo pubblico, quello casuale dei passeggeri.

Motivi satirici e pagliacceschi trae dall'Odissea o da eventi storici come la spedizione dei mille, e qui l'incontro con un professore che lo porta per la prima volta a conoscere la tradizione da cui lui senza volerlo viene, le cui tecniche dal popolo ha appreso.

---

<sup>32</sup>D.FO, *Il paese dei Mezaràt I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, cit., p 67

Sul lago, dai suoi compaesani, Fo aveva cominciato a pensare al teatro, al teatro come forma d'invenzione del tempo e dello spazio, al teatro come follia, una follia composta, "quadrata" dirà Fo.

Questa matrice popolare che lo ha preparato, che lo ha formato non viene mai messa da parte e rimane in una posizione di rilievo in tutta la sua opera, ma soprattutto resta alla base del fare testo, del costruire il testo.

E' l'idea di costruire il testo per il pubblico e con il pubblico.

Racconta Fo come in *Clacson trombette e pernacchi*, vista una risposta parziale del pubblico, si vede costretto a cambiare il testo più volte, prova poi a recitarlo in piedi, testo a memoria, prove aperte con intervento degli spettatori, modificandolo a tal punto che:

*"Due mesi e mezzo abbiamo impiegato per riuscire finalmente , tagliando, scorporando , riscrivendo scene intere, a far salire di tono il lavoro. Basti dire che il terzo atto è stato completamente reinventato, così come la gran parte del primo."*<sup>33</sup>

Nasce, con il collettivo teatrale, l'idea di partire da uno spunto pensato da tutta la compagnia, ma poi scritto dal solo Fo, anche se il testo non potrà mai divenire del tutto collettivo, sarebbe un testo non di Fo, ma degli attori tutti, ma propriamente questo non avverrà mai, forse perché una scrittura scenica pensata, e quindi vista, da più persone contemporaneamente è molto difficile a realizzarsi:

*"si è fatta molta confusione sull'elaborazione e la stesura collettiva dei testi del nostro teatro. E bisogna dire che queste storie di stesure di gruppo non sono completamente vere, le sostiene soltanto Dario, ma per modestia e perché gli piacerebbe che così fosse."*

---

<sup>33</sup> D.FO, *Manale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, p 168

*Collettivamente tu puoi elaborare delle idee, degli spunti, però ci vuole sempre qualcuno che tira le fila, è chiaro.”*<sup>34</sup>

Il progetto è in effetti ben più ampio, l'idea è di creare un'opera parlandone con il pubblico e sentendo pareri e opinioni di questo, sono gli anni del capannone di via Colletta:

*“Nella primavera del 1970, quando abbiamo avuto finalmente una sede stabile, il capannone, in via Colletta a Milano, abbiamo potuto rendere più organica la collaborazione ai nostri testi da parte dei compagni. Dario stendeva la scaletta di un testo, oppure un atto o tutto intero il testo, e poi invitavamo avanguardie di fabbrica, studenti (fino a duecento e più persone), e leggevamo loro queste nostre proposte teatralizzate.”*

E' la nascita del dibattito finale dello spettacolo, con il commento non tanto alla rappresentazione, quanto ai temi che vengono trattati, su come vengono affrontati e sull'importanza degli stessi.

Nei resoconti dei dibattiti vediamo come ad intervenire sono voci diverse, che hanno in comune il bisogno di un dialogo politico.

*“Qualche volta delle osservazioni hanno mutato radicalmente la chiave e i contenuti di una commedia o l'hanno integrata o hanno fatto sì che fosse accantonata, come raccontavo prima. Da allora abbiamo sempre mantenuto questo stile di lavoro.”*<sup>35</sup>

Ma la componente dell'improvvisazione, del creare il testo davanti a spettatori sempre diversi come quelli che poteva incontrare nel vagone del treno per Brera resta, Fo rapsodizza il testo, lo cuce addosso al pubblico, lo crea sullo spettatore, non lo recita, non lo impara a memoria, si limita ad andare in scena:

---

<sup>34</sup> F.RAME, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano 1977, p 134

<sup>35</sup> F.RAME, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p 138

*“quello che la gente non sa è che i pezzi di misero buffo, Dario non li ha mai provati sul palcoscenico, a sala vuota, com’è costume in tutto il tutto il teatro del mondo: no, lui li studia, mica tanto, poi va su, davanti alla gente e si butta.”*<sup>36</sup>

Ed è proprio dal contatto con il pubblico che nascono, si “butta” davanti alla gente, perché è solo in mezzo alla folla che, come i fabulatori del lago, sente l’imput della sua primigenia forza narrativa.

Alcuni dei testi che porta in scena continua a cercarli nelle piazze, a trovarli nei resti del nostro patrimonio orale, girando i paesi e, soprattutto, i carnevali:

*“Per la passione che porto per le rappresentazioni popolari sono andato in giro a vedermi decine di carnevali. Conosco quello di Asti, con il processo al tacchino, quello del Trentino, con la cattura e il processo del tiranno Biagio, quelli del sorrentino, dell’Irpinia.”*<sup>37</sup>

Seguire i Carnevali in giro per l’Italia, andare a cercare la tradizione orale lì dove questa è nascosta è questo l’unico modo per incontrarla.

Fino a prendere parte del suo repertorio da culture e lingue lontanissime: la storia a cui faccio riferimento è quella della tigre, che Fo vide recitare a Shanghai da un contadino in un prato, la lingua del contadino era un dialetto della provincia parlato ormai solo da una minoranza etnica di ottanta milioni di persone<sup>38</sup>, per comprendere la vicenda Fo ha bisogno di due interpreti, il primo interprete, quello di Pechino, trova un cinese del luogo che conosce il dialetto di Shanghai, ed anch’egli vede lo spettacolo per la prima volta, la situazione che ne nasce è particolarmente divertente:

---

<sup>36</sup> F.RAME, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p 134

<sup>37</sup> D.FO, *Manuale minimo dell’attore*, cit., p 161

<sup>38</sup> In Cina le minoranze si classificano dai cento milioni in giù.

*“ Quindi, prima ascoltava, poi rideva, infine traduceva all’interprete di Pechino che rideva a sua volta, poi traduceva a me, così finalmente anche io arrivavo a ridere felice!”<sup>39</sup>*

La tripla risata, che nasce in tre lingue e culture differenti è possibile grazie ad una comunicazione superiore, quell’interpretazione di una tigre è comica per tutti e tre.

La buffa traduzione unita alla mimica del contadino bastano a far sì che Fo traduca la vicenda in grammelot e impari a trasformarsi in tigre.

Questo avviene grazie alla possibilità di sintesi che aiuta a generare comicità: parla con ruggiti di fatti noti, per dare la possibilità d’intendere i ruggiti stessi e ridere di questa comprensione.

*“Tu la conosci la storia per esteso ed io facendo la sintesi rastremata degli avvenimenti creo una situazione di grande comicità.*

*Oppure io parlo con le tigri dei fatti che tu conosci, dialogo con loro a forza di ruggiti divento linguaggio, un linguaggio che ti è straordinariamente familiare.”<sup>40</sup>*

La scelta del grammelot è parte fondamentale di tutta l’opera di Fo, egli lo utilizza in molti spettacoli, è la scelta di un mezzo espressivo molto potente che ben si adatta alla sua comicità.

Grammelot è un termine di origine francese, coniato dai comici dell’arte, è l’utilizzo della parola svuotata del suo significato intrinseco, un insieme di suoni che riescono lo stesso ad evocare il senso del discorso; è il gioco onomatopeico del discorso, articolato in modo arbitrario, ma che riesce a trasmettere, grazie all’utilizzo di gesti, ritmi e sonorità un intero discorso compiuto.

---

<sup>39</sup> D.FO, *Manuale minimo dell’attore*, cit., p 193

<sup>40</sup> D.FO in L.ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari 1990, p 123

Ai tempi della Controriforma Carlo Borromeo si scaglia contro il teatro manifestazione di vanità, interessanti le parole del collaboratore Ottonelli:

*“Essi comici sanno farsi intendere ad ogni individuo, che sia matrona o fanciulla, garzone o semplice artigiano. I loro dialoghi detti con linguaggio chiaro e “grazioso” raggiungono immancabilmente il cervello e il cuore del pubblico astante. Essi comici non ripetono a memoria le frasi scritte come sono soliti i bambini e gli attori recitanti per diletto.”*

Una capacità di essere comprensibili da tutti in un secolo che non aveva grandi mezzi di comunicazione diveniva un arma nelle mani del popolo, scomoda, naturalmente, al potere.

*“I comici non adoperano in tutte le rappresentazioni le stesse parole della nuova commedia, s’inventano ogni volta, [...], recitano poi improvvisamente così, addestrandosi ad un modo libero, naturale e grazioso.”*

L’effetto sul pubblico sarà descritto come diabolico, la loro capacità di farsi comprendere e di convincere gli animi è quasi stregoneria,

*“L’effetto che ne ottengono sul pubblico è di molto coinvolgimento, quel modo così naturale accende passioni, commozioni che sono di grave pericolo per il plauso che si fa della festa amorale dei sensi e della lascivia, del rifiuto delle buone norme, della ribellione alle sante regole della società, creando gran confusione presso le semplici persone.”<sup>41</sup>*

E’ la diaspora delle compagnie dall’Italia alla Francia o Spagna a generare l’esigenza di una lingua comica che vada oltre la lingua, che sia un linguaggio comprensibile a tutti, senza distinzione alcuna.

---

<sup>41</sup> D.FO, *Manuale minimo dell’attore*, cit., p 88

Nasce l'esigenza d'inserire lazzi, gags, paradossi, non-sense, e ancora capacità mimiche, grande pulizia nei gesti, sintesi espressiva, suoni onomatopeici, insomma nasce il grammelot.

L'idea di una lingua altra, con regole libere era già del carnevale medioevale, Bachtin ce ne indica vari tipi:

*“Il cosiddetto coq-à-l'ane era una forma molto diffusa di comicità verbale popolare.<sup>42</sup> Le forme di nonsense verbale erano molto diffuse nel Medioevo. L'elemento di nonsense intenzionale si ritrova, in una forma o nell'altra in diversi generi, ma ne esisteva uno speciale chiamato fatrasie. [...] Nel XVI secolo nonsense verbali si incontrano molto spesso nelle soties.”<sup>43</sup>*

Vi è poi una grammatica parodica giocosa tipica del medioevo ma presente anche nel rinascimento che traspone le parole su un piano fisico corporeo caricandole di significati osceni ed erotici.

E' il bisogno di creare una lingua nuova, diversa, un linguaggio che sfugga le convenzioni e si allontani dall'ufficialità per colmare i vuoti di comunicazione tra le varie etnie, è l'Italia dei vari dialetti, quelli regionali, ma anche quelli dei singoli paesi.

Ma non solo questa lingua onomatopeica ha un privilegio: sfugge la censura.

Dario Fo racconta un aneddoto interessante su un'ipotesi di commedia di Molière, quest'ultima fonde insieme il Don Giovanni e il Tartufo il cui protagonista, Scapino, Molière decide di far parlare in grammelot, a questo punto immagina quando il poliziotto entrerà in sala per applicare la censura, ma volendo segnare il testo non riuscirà a scrivere altro se non una serie di suoni onomatopeici che non sono di certo censurabili.

---

<sup>42</sup> Si tratta di un genere di nonsense comico voluto; è un linguaggio in libertà, che non tiene più conto di alcuna regola e perfino della logica elementare.

<sup>43</sup> M.BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p 465

Fo prende il grammelot soprattutto da Beoloco Ruzzante<sup>44</sup>, da lui impara a liberarsi della struttura convenzionale, ad esprimersi con “parole da masticare”, con suoni inconsueti, con un folle procedere della lingua.

Bachtin, a proposito dell’opera di Rabelais, dirà che la libertà del riso consacrata dalle forme della festa popolare diviene coscienza ideologica grazie alla vittoria sul dogmatismo linguistico.

Sfuggire questo dogmatismo è acquisire libertà d’espressione, evadendo dagli schemi della lingua il riso è sciolto da qualunque costrizione.

Nel pensiero Dada e, in particolare, nell’opera di Alfred Jarry, questo andar contro il dogmatismo linguistico in un rovesciamento comico diveniva quotidiana diversione dalla norma, una fuga da qualunque tipo di definizione.

La scelta è quella del non-sense dei bambini è scegliere un linguaggio che non dice niente per poter esser libero di comunicare:

*“La parola insensata Dada è appunto quella che vorrebbe impedire il rapprendersi di una definizione, l’aggregarsi del riso dadaista in un sistema di valori: Dada è il termine magico che dice tutto e niente, attraverso cui si cancella la pesantezza dei nomi e delle norme costituite e insieme s’impedisce la fissazione di nuovi nomi e di nuove norme.”*<sup>45</sup>

Magica è anche la scelta del grammelot, in suoni che appunto sono “tutto e niente”, è la scelta della lingua della comunicazione, di tutte le comunicazioni, una lingua che, in Fo, nasce dai dialetti lombardi e

---

<sup>44</sup> Durante il discorso per la cerimonia di premiazione del Nobel, Fo ha parlato di Ruzzante come di un maestro di lingua riconoscendogli così un ruolo ufficiale nella sua opera.

<sup>45</sup> G.FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974, p. 94

resta quindi lingua di popolo, richiamandosi ad un'oralità universale e universalmente comprensibile.

Il suono magico e buffo del grammelot, la magia della comprensibilità per popoli differenti di un idioma tanto lontano dal loro, è questa alchimia delle parole e dei suoni che porta lo spettatore non lombardo, non padano, e nemmeno italiano a ridere di un comico popolare che, forse proprio alla luce di questo incantato carnevale, può comprendere.

I giullari della padania avevano creato una lingua nata dai vari dialetti della regione più il provenzale, il catalano e anche caratteri latini, questa lingua passe-partout è quella che forse Fo conosce meglio e che apre le porte della comunicazione tra zone lontane e differenti, armato di questa egli segue il carrozzone del teatro o la liturgia delle festività ecclesiali, girando non più la sola padania, ma un territorio ben più ampio, per portare con il riso le problematiche di un teatro civile, o forse meglio civilmente impegnato.



C.T. LA COMUNE

STORIA DI UNA  
TIGRE E  
ALTRE STORIE

CON  
DARIO  
FO

4 Manifesto dello spettacolo.



5 Disegno di Dario Fo.

## Terzo capitolo

*“Avete mai visto un cane quando incappa in un osso col midollo? Se avete visto, avrete anche notato [...] con che fervore lo tiene, con quanta cautela lo intacca, con quale bramosia lo stritola, con quanta diligenza lo succhia.*

*Chi lo induce a far questo? Che cosa spera dalla sua fatica? Qual bene ne pretende? Nient’altro che un poco di midollo. [...]*

*Similmente a quel cane, a voi contiene esser saggi per fiutare, gustare ed apprezzare questi libri eccellenti, [...], poi con avida lettura e assidua meditazione spezzarne l’osso e succhiarne quello che io intendo con questi simboli pitagorici, cioè la sostantifica midolla.”<sup>46</sup>*

E’ il prologo del Gargantua di Rabelais, l’invito ad una lettura ben differente del testo, Rabelais è chiaro: bisogna fare come quei cani che cercano il midollo, non bisogna accontentarsi dell’osso.

Il lettore che ride è avvisato, deve prestare attenzione alla sostantifica midolla”, trovarla e nutrirsiene, succhiare avidamente il nettare della sua lettura.

Tutto il prologo dall’inizio alla fine, è costruito come una conversazione familiare di piazza, è il venditore ambulante che apostrofa ed incita all’ascolto il pubblico che si affolla in cerchio attorno al palco.

---

<sup>46</sup> F.RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, nella traduzione di Augusto Frassinetti, BUR, Milano 1984, p 15

Questo venditore ambulante di midollo, di sapienza, questo banditore che diverte vendendo una merce preziosa è Rabelais, ma è anche Dario Fo.

Bachtin sottolineerà come il ricorrere allo sgranocchiare, al mangiare e a tutte le immagini legate al cibo e alla fame è parte dell'opera di Rabelais<sup>47</sup>, e sono caratteristica della festa popolare: il cibo è elemento giocoso, parodico.

Anche lo zanni affamato di *Mistero buffo* che non ha nulla da mangiare è legato ad un motivo giocoso, nonostante della sua fame lo spettatore dovrebbe aver pena, in realtà, ancora una volta, ne ride.

Si sviluppa poi in seguito come conversazione familiare di piazza, piena di elementi di comicità popolare, giochi di parole, lapsus, travestimenti verbali, è solo un discorso introduttivo degli attori ambulanti prima della rappresentazione.

Nel prologo c'è già tutto il linguaggio dell'opera, la lingua dei giullari, la lingua che si apprende nelle piazze.

Bisogna spingere lo spettatore a cercare il senso nascosto, ad avere curiosità per l'osso, deve sentirsi motivato alla ricerca del midollo e non rimanere inerte nella poltrona.

*“E soprattutto la necessità primaria è obbligare il pubblico a togliersi dalla condizione di seduto-accomodato costringerlo a ritrovarsi spiazzato e venire nella mia posizione; invece che continuare ad essere soggetto diventare oggetto, porsi addirittura alle mie spalle, seguire la proiezione delle immagini che riesco ad evocare al mio*

---

<sup>47</sup> “ Infine il motivo centrale del prologo, l'invito, rivolto ai lettori, a cercare il senso nascosto nella sua opera, è espresso anche con immagini legate al cibo, allo sgranocchiare e al divorare: l'autore paragona il senso nascosto al midollo osseo e da l'immagine del cane che rompe con i denti l'osso, trova il midollo e lo succhia. L'immagine dell' assaporare il senso nascosto è molto tipica di Rabelais e di tutto il sistema d'immagini della festa popolare.”

M.BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare, riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p 187

*fianco. Così mentalmente il pubblico è costretto a capovolgere la propria posizione .”<sup>48</sup>*

La forza della rappresentazione è allora nello spiazzare il pubblico, nel costringere il pubblico ad una reazione, a vedere le cose da un punto di vista differente, alle volte spingerlo realmente ad una reazione e non solo ad indignarsi di ciò che viene raccontato.

Non uno spiazzare il pubblico fine a se stesso com'era quello delle serate futuriste, lo scopo è renderlo partecipe di una realtà politica o sociale gettandolo dentro, facendolo ritrovare dentro al problema stesso, che magari non conosce o finge di non vedere.

L'esempio è la beffa allo spettatore organizzata in occasione del colpo di stato in Cile, lo spettacolo è *Guerra di popolo in Cile*.

La beffa preparata per il pubblico è molto forte, ogni sera gli attori rischiano il linciaggio: ad un certo punto dello spettacolo formano da una serie di sketch, monologhi e canzoni sulla situazione cilena si faceva credere che qualcosa di simile stesse avvenendo in Italia.

Una voce all'improvviso esce dal microfono che Fo ha appeso al collo, egli ne ride come di un incidente, ma il pubblico non è sereno: *“Venivano interrotti continuamente da incidenti che man mano facevano montare nel pubblico la convinzione che fuori di lì stesse avvenendo qualcosa di tragico: i militari stavano prendendo il potere... proprio come in Cile. Metà della compagnia recitava in platea, nascosta in mezzo al pubblico. Un attore recitava la parte di un poliziotto in borghese, un altro quella di un fanatico provocatore, due altri quelle del commissario e del vicequestore.”*

---

<sup>48</sup> L. ALLEGRI , *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, Laterza, Bari 1990, p 35

Il pubblico si ritrova spiazzato, impaurito, si abbandona a gesti di panico, ma la beffa cresce e diviene più grande:

*“[...]E alla fine alcuni compagni, d'accordo con noi, venivano chiamati sul palco ad uno ad uno, e c'era la gente che urlava, che applaudiva, che piangeva.”*

Qualcuno incita il pubblico a cantare “l'Internazionale” ed ecco che anche gli attori che interpretano il commissario e il poliziotto iniziano a cantare con il pugno chiuso; il pubblico resta confuso, è stordito.

*“Poi noi svelavamo il gioco e spiegavamo anche la ragione di quella beffa. C'era chi rideva di gusto... come liberato, chi s'indignava.”<sup>49</sup>*

Lo spettatore ora è partecipe della vicenda cilena, per un attimo ne è stato parte, uscendo dalla sala guarderà attentamente alla situazione politica.

Ma soprattutto ciò che coinvolge lo spettatore sono i temi che gli vengono proposti, perché non sono il midollo inteso come essenza della vita, in modo ideologico- estetico, ma lo spettatore vede sulla scena i propri pensieri quotidiani, e messa in ridicolo è la sua situazione, ride e si sdegna di se stesso:

*“ Ecco che cosa era diverso, che noi facevamo dei testi che parlavano dei problemi che stavano sulla pelle della gente che veniva a teatro.*

*Credo fosse la prima volta che un operaio non si sentiva estraneo alla storia che veniva rappresentata sulla scena. Anzi per la prima volta gli capitava che stessero parlando proprio di lui, dei suoi problemi.”<sup>50</sup>*

---

<sup>49</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 144

<sup>50</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 145

Il coinvolgimento gioca un ruolo fondamentale, l'operaio va a teatro perché è anche sul palco, non è l'idea di una cultura d'élite, è l'idea di una cultura di popolo che rappresenti in scena se stesso.

Alle volte questo coinvolgere il pubblico in temi che gli appartengono va anche oltre, diviene una scelta dello spettatore, almeno in parte, l'esigenza prima di quel momento storico, politico e sociale.

Se in un primo momento la compagnia portava in scena a costo di grandi fatiche, anche finanziarie, un prodotto già confezionato, poi si comprende che l'esigenza è diversa, che esistono argomenti più urgenti per lo spettatore.

*“Però già dal primo anno, quando c'erano i dibattiti si chiedeva alla gente: “qual è l'argomento che pensate sarebbe importante mettere in scena l'anno venturo? Quali temi vi sembrano politicamente più urgenti?”<sup>51</sup>*

Siamo negli anni Sessanta, l'opera di Fo è tutta improntata su un'urgenza di dire, su un forte bisogno di discorso, di dialogo politico.

Ciò che coinvolge lo spettatore intrappolandolo nel gioco comico non è però solo il tema, o il sentirsi chiamati in causa dalla vicenda ma è la macchina teatrale tutta che Fo utilizza con sapienza e abilità portando lo spettatore dove ritiene opportuno, conducendolo per mano, indirizzandolo, facendogli violenza se necessario, affinché apra gli occhi:

*“Io sono per la costruzione anche prevaricatrice sul pubblico. Sempre a patto però che le storie che vado raccontando rispettino un fatto reale, davvero avvenuto.*

*A.: così la gente che ascolta la conduci per mano dove vuoi...”<sup>52</sup>*

---

<sup>51</sup> F.RAME, in *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p 134

<sup>52</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 121

L'utilizzo accorto della macchina teatrale, da al regista la conduzione stessa della reazione del pubblico, sta a lui la scelta dell'emotività dello spettatore, che grazie ai mezzi espressivi teatrali, ridendo, è condotto dove è necessario.

Primo tra tutti gli espedienti teatrali è quello di condurre lo spettatore fuori e dentro la finzione teatrale a proprio bisogno, così che non si senta uno spettatore, ma sia partecipe della vicenda stessa, se la senta vicino e addosso:

*“E' lo stesso meccanismo che anche io adopero spesso nell'abbrivio dei miei spettacoli, quello di conversare con il pubblico a luci accese in sala.”*

E' questa conversazione a luci accese, questa assenza di buio estraniante, che non conduce ad una dimensione altra, lo spettatore non abbandona lo spazio tempo, è convinto che ci sia un “qui” ed un “ora” e non deve dimenticarli.

*“Molte volte sono del tutto pretestuosi quei discorsi del tipo: “ so benissimo dove si trova il suo posto”, o “ lei arriva in ritardo”, “sedetevi”, “quella signora là.. sì, lei... l'ho vista che sta fumando di nascosto.. sì, si china fin sotto l'ascella... e si spiazza.. roba da scottarsi tutta.”. prendo tutti i pretesti parlando a voce portata dietro le quinte, con tecnici, elettricisti, microfonisti: “tirate giù quel riflettore!”, “guarda che c'è il ritorno d'eco”... , poi al pubblico: “Non sembra anche a voi che ci sia una specie di alone nella mia voce... un rimbombo?””*

Il pubblico ride, si diverte, la dimensione teatrale così spezzata, ne aumenta il fascino, la presenza di elettricisti e di problemi con riflettori coinvolge nello spettacolo stesso.

*“Tutto serve per la rottura, per distruggere il cliché del “sono uno spettatore”.*

*Così cerco un pretesto qualsiasi per l'agganciamento, che non sia il: "allora vi racconto la storia". Parto anche dal commentare il fatto di cronaca di cui tutti parlano. Inizio spesso col dire: "avete letto il giornale oggi? La prima notizia.."*

*L'intento è quello di spiazzare il pubblico."*

Il pubblico non è lì per ascoltare, immobile, è lì con uno scopo diverso da quello che credeva, non c'è il medioevo in scena, c'è il quotidiano di quel giorno. Il pubblico, ormai spiazzato, si fa attento.

*Il pubblico che è arrivato fin lì per vedere, ascoltare una storia, magari tratta dagli antichi greci, e io invece lo prendo in contropiede gli parlo di un fatto recente, attuale."*<sup>53</sup>

L'espedito è già della commedia dell'arte, è la donna che lava i pavimenti che inizia, invitando il pubblico ad aspettare che finisca di lavare prima dello spettacolo, o dei giovani che giocano alla pallacorda e si rifiutano di lasciare lo spazio scenico agli attori, Fo apprende anche questo dalla sua gente, da uno zingaro che vende pentole servendosi del mezzo scenico:

*"Caldera-Magnan, un nome da Zingaro, e che vendeva proprio zingarescamente: riparava le pentole, le padelle, le zincava, le rattoppava, le argentava le ribatteva.. tutto ciò che concerne il mestiere di "casserol".*

*Viaggiava su un grosso carro, enorme, con dentro appoggiato tutto, dalla scopa all'ammoniaca."*

Il suo maestro d'improvvisazione è questo romanzesco zingaro che vende pentole con grande abilità, che, come sempre nei racconti di Fo sembra confondersi con il mondo dell'invenzione.

---

<sup>53</sup>L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 33

*“[...] Intanto che dava la merce, discuteva con le donne e inventava storie, proverbi, massime, tirava fuori aneddoti straordinari.”*

Insieme alle pentole zincate, lo zingaro vende delle storie, e i due gesti in lui sono talmente collegati che la loro unione sembra casuale.

Il parlare di pentole in lui è sempre secondario, quasi non si fosse lì per quello, la pentola è solo pretesto per narrare.

*Ma non diceva mai “comprate”. Lui sul problema del comprare non diceva mai niente, mostrava una pentola e diceva: “questo è come il culo del tale”, e poi cominciava a descrivere il tale che aveva tirato in ballo. Oppure sul malfidente che non voleva ascoltare diceva: “io te lo avevo detto, avresti dovuto comprare questa padella qui che un mese fa te la davo per metà.. ma tu sei un malfidente stitico (glielo diceva in dialetto, naturalmente) malfidente come tutti quelli del paese della Rocca”. E di qui iniziava a raccontar la storia.”<sup>54</sup>*

Dai suoi affabulatori che recitano le loro lunghe vicende Fo prende non solo questa tecnica del porre lo spettatore direttamente nella storia, ma anche un'altro mezzo tecnico: il monologo.

Il racconto del pescatore era sempre un monologo, un dialogo tra se e sé, una storia raccontata piano quasi si parlasse con la rete o con la canna da pesca.

La scelta è del monologo, innanzi tutto perché la giullarata nasce per essere recitata da una voce sola, recitarla a più voci diviene complicato, è pensata per essere narrata e non per essere teatralizzata, la sua teatralità la porta già in se.

*“Il mezzo più diretto, che trae la propria forza e lo stile anche dalle viscere del teatro popolare, è il monologo.”<sup>55</sup>*

---

<sup>54</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 25

<sup>55</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 37

Il teatro popolare come voce che si racconta in scena per essere ascoltata, una voce che si teatralizza con gesti ed espressioni nel corpo dell'attore, è questo tutto ciò di cui lo spettacolo necessita.

Monologo che può essere inteso in vari modi:

*“Bisogna intendersi su che cosa significa monologare. Non sempre significa racconto conversante, c'è anche il monologo beckettiano che è anti-epico, è letterario completamente. Tempi, ritmi, suoni, non raccontano, ma danno delle emozioni, delle sensazioni, delle angosce.”*<sup>56</sup>

L'importante è sollecitare i tempi diversi della macchina comica: l'attesa, la meraviglia, la sorpresa, i silenzi, la pausa, i ritmi, il cambio finale, tutto per spingere lo spettatore alla catarsi finale.

Fo la tecnica la conosce bene, sa come usarla, sa come tirare l'applauso se necessario, o strappare la risata per interrompere la tensione.

Trova il motivo, magari casuale, lo utilizza, lo recupera, lo riprende ne fa un motivo ironico fondamentale.

Dario Fo riesce a impadronirsi della fantasia dello spettatore e a condurla dove crede necessario.

Ho in mente un esempio chiaro, lampante di utilizzo del mezzo teatrale per agire sullo spettatore: è una puntata dell' "Italia dei teatri", serie di lezioni sul teatro tenute da Fo e Albertazzi e andate in onda sulla rai nell'inverno 2004.

Fo parla del medioevo, della giocosità del medioevo e in particolare del risus paschali, siamo nella chiesa del mille e lo spettatore la sta immaginando, Fo la sta creando in scena, quando all'apparenza in modo casuale, viene attratto da un robot dotato di telecamera che lo

---

<sup>56</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p102

segue sul palcoscenico riprendendolo da vicino, Fo ne rivela la presenza ed inizia a giocarci, a tentare d'ingannare il robot, scompare il medioevo, risata, applauso.

L'utilizzo del mezzo teatrale è totale, è una sinfonia di tutte le parti per arrivare a questa comunicazione.

*“Un altro motivo è che, non cominciando di botto, mi permetto lo sganciamento dalla quarta parete. Se inizio dicendo: “ed ora cominciamo con la storia. C’era una volta...” è come se mi mettessi nella condizione tradizionale del teatro, col buio in sala e i riflettori su di me.”*

La comunicazione tra attore e spettatore non può essere ridotta all'applauso, deve esserci uno scrutare i visi, un tentativo di conoscere le loro reazioni, il silenzio e il buio nulla hanno della festa e del carnevale.

*“Io invece non spengo la luce, io voglio continuare a vedere le facce, notarne la reazione, studiare l'effetto di ogni provocazione, rompere i ritmi, agganciare l'argomento e le varianti sul pubblico che mi trovo di fronte.”<sup>57</sup>*

Una scenografia ridotta al minimo, se necessario anche inesistente, la scomparsa del costume di scena, l'uso minimale dei giochi di luce, qualora non reso necessario da esigenze di scena, sono mezzi necessari a mettere in risalto la figura centrale dell'attore stesso, la scenotecnica, la scenografia, il montaggio, la regia devono essere supporto al giullare, sono la piazza e non è fondamentale la loro presenza.

Un no alla scenografia sarebbe una scelta sterile, se Fo spesso l'abbandona è per necessità, per l'urgenza di portare uno spettacolo

---

<sup>57</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 35

dal suo pubblico senza aspettare che questo sia perfetto nella sua realizzazione, sacrifica la scenografia raccontandola.

Non si può sacrificare il messaggio della commedia per la bellezza della scenografia, Garcia Lorca sosteneva che anche se gli fossero state tolte tutte le sovvenzioni sarebbe andato in scena lo stesso, anche in mezzo alla strada e con le tute da lavoro avrebbero portato in scena il teatro classico.

In Fo questo è vero, ma senza estremizzazioni:

*“Io amo il fatto di avere la possibilità di contraddirmi, perché nello stesso momento capisco che si può usare in scena un proiettore triplo che non ha mai usato nessuno, con l’immagine di Franca ripresa in diretta mentre recita e all’istante proiettata in grandi dimensioni su uno schermo che riempia tutta la scena alle sue spalle.”*

Deve questo proiettore restare un mezzo al servizio dell’attore, è l’attore a gestirlo, a disporne.

Non bisogna cadere nell’errore di finalizzare lo spettacolo a questo, diverrebbe allora una ricerca tutta estetica del bello in scena.

*“Lo faccio, ma tendo sempre a far sì che quel grande mezzo resti costantemente al servizio dell’attore. In quel momento è l’attore che continua a tenere il gioco.”*<sup>58</sup>

Non è questo gioco però così studiato, non è preparato a tavolino, certo non è solo un meccanismo spontaneo, ma in gran parte è stato, a mio avviso, ereditato da Fo insieme al resto della tradizione del lago, della quale è parte integrante.

---

<sup>58</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 70

Ed è inoltre parte dell' indole stessa di Fo, carattere suo proprio e naturale:

*“ Perché sono diventato fabulatore? Io non sono diventato, io ho continuato a fare quello che facevo sempre... ”*<sup>59</sup>

Fo abbandona l'architettura per un malessere fisico causatogli dal lavoro, un lavoro che lo stanca e lo avvilito, (sono gli anni degli scandali edili), è il medico stesso a consigliargli il teatro, un teatro medicina, come ricerca di se stesso nella dimensione che gli è propria: quella del giullare.

D'altra parte quella del giullare è un'investitura divina, la sua lingua viene da Dio: nel *La nascita del giullare*, quando a questo povero uomo non resta più nulla e vorrebbe impiccarsi, arriva Cristo a baciargli in bocca e a donargli una lingua “ che bucherà come una lama” e che saprà “ dar contro i padroni e schiacciarli”.

E' un dono divino quella lingua abile e la capacità di narrare, così almeno Fo ce lo presenta, perché non pensarlo un dono anche in Fo?

Non manca di certo in lui la capacità di questo giullare di raccontare la sua storia nei paesi, affinché imparino a difendersi da quelle stesse ingiustizie.

L'importanza del pubblico è tale che Fo non si risparmia, ma di fronte ad un pubblico recettivo va avanti, continuando il gioco comico:

*“ Il fatto stesso che uno stia in scena due, tre, quattro sei ore, non importa.. e la gente insiste.. e poi Dario è uno generoso.. Ed è veramente capitato (al circolo di Roma e in altri posti) di arrivare alle due di notte.*

*Un pieno così di gente, un caldo tremendo, e lui sudato andava avanti a recitare, non so come gli reggessero la gola e le gambe.”*<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> L.ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 45

L'immagine non è certamente quella dell'attore divo, che sorride enigmatico, non è lontano dal pubblico, è uno di loro, che li racconta tutti, o almeno ci prova.

Questo è il teatro che si oppone al dramma borghese dell'inizio secolo, al dramma sentimentale e familiare, la borghesia si porta in scena nelle sue manifestazioni quotidiane, sono storie di tradimenti e figli illegittimi.

Ma non solo questo, c'è poi il teatro delle atmosfere delle emozioni, dei suoni per se stessi, con la distruzione della logica del racconto, un teatro che vuole andare oltre il teatro stesso, cercando un qualcos'altro. E' la nascita del teatro dell'urlo, dell'oggetto come protagonista, il teatro della sintesi dei corpi.

*“Certo ma a me non interessa, io odio quel qualcosa d'altro, lo detesto, perché è proprio l'opposto di quello che io intendo per teatro. Non dico che anche quello non sia teatro, ma per me è un teatro degenerare, un teatro da sparare, da combattere fino in fondo, o peggio da ignorare.”*

Ignorare quel teatro perché povero d'intenti, perché fine a se stesso e alla propria estetica. Un teatro senza intenti, senza impegno civile, un teatro come ricerca sul teatro, che non può piacere a Fo, anzi è naturale che egli voglia combatterlo, o metterlo sotto silenzio.

*“E' un teatro senza denuncia, senza aggressività, senza parte, che non prende parte di niente, tremendamente estetico-edonistico.”*<sup>61</sup>

E' questo un teatro che cerca di rompere l'idea canonica di teatro, trovando in questa rottura il punto di partenza del suo manifesto estetico.

---

<sup>60</sup> “Ho dovuto letteralmente cacciar via la gente, dicendo: “andate a casa! Perché va a finire che muore qui, gli viene il coccolone! È sul palcoscenico dalle nove e mezza!”

F. RAME, in *il teatro politico di Dario Fo*, cit., p134

<sup>61</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 62

Ancora così descrive questo tipo di teatro a suo avviso evirato:

*“ E’ il teatro delle grandi fughe, della grande estetica, delle grandi macchine.”*

La “grande estetica” come ricerca di un bello, di un sublime teatrale, non canonico, che vede nel teatro classico un limite alla propria espressività, e finalizza alla ricerca di quest’ultima la propria poetica.

*“Una delle cose gravi del teatro oggi è che non esiste conflitto, perché la gente se ne frega, dice “mi è piaciuto, non mi è piaciuto” però non si arrabbia, non si appassiona, non partecipa, non senti mai dire: “ mi ha irritato, mi ha commosso, non sono d’accordo..” mi sono trovato a un testo che conoscevo carico di problemi, di denunce... aggressivo e poetico insieme, e non riuscivo più a riconoscerlo, lo trovavo completamente sfasciato, svuotato.”<sup>62</sup>*

E’ la commercializzazione del mezzo teatrale, alla domanda “perché la gente non va a teatro?” Fo risponde che quando va è per le grandi produzioni, quelle con nomi di richiamo, quelle pubblicizzate, non è importante che la gente non va a teatro quanto che chi va sceglie questo tipo di spettacoli.

E’ prendere le distanze anche e soprattutto da un altro teatro quello che si dice comico, ma del comico non ha le strutture fondamentali, è un teatro che non dice, che non provoca, che vuole far ridere e cerca di strappare questa risata al pubblico a tutti i costi, vuole distrarre, magari con una o due battute fondamentali che si ripetono a mo’ di tormentone.

*“C’è la strada facile, quella che io odio, di cui abbiamo già trattato, che è poi quella del teatro comico attuale, fatto di battute e non di situazioni. Vedo delle battute fini a se stesse, chiuse, tipo non so:*

---

<sup>62</sup>L. ALLEGRI, Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, cit., p 62

*“oggi stanno sciogliendo le campane, e stanno sciogliendo anche De Mita, perché è suonato.” Questa è la classica battuta che va per la maggiore del teatro di satira e ancor più in televisione.”*

Nella migliore delle ipotesi vi è della satira di costume, altrimenti è un riso fine a se stesso che non trasmette nessun messaggio.

E' un generico ridere di un personaggio politico, Beppe Grillo in un'intervista<sup>63</sup> spiega che non parla più di Berlusconi, alla gente interessano i bot, parlare piuttosto di una realtà economica, cercare il riso su questa, un riso che allora sarà catartico.

*“[...] Questa comicità televisiva e para-televisiva esprime chiavi risapute, fini a se stesse, non c'è mai una situazione.”*

Non si cerca la situazione, il riso è chiaro, facilmente accessibile, è un riso spensierato e non catartico.

*“Mentre nel teatro di autentico umorismo l'architettura del racconto si avvale di una struttura più difficile ma più alta, quella della drammaticità comica.*

*La drammaticità comica si serve di progressioni, di spinte all'exasperazione dello spettatore, prima di far scattare la grande catarsi.”*<sup>64</sup>

Spingere alla catarsi non è facile, è quel gelo in sala dello spettacolo *Guerra di popolo in Cile*, un gelo anche pericoloso, un rischio personale e di non riuscita dello spettacolo perché è il terrore che fa ridere, ma è un riso che si strozza nella gola.

Fo fa riferimento alla comicità di Renzo Arbore o dei comici del Bagaglino è il ridere di aspetti fisici diversi, di tic, di manie, è la facile parodia di un comportamento della società, o dell'indole dell'uomo, secondo quello che diviene un archetipo, un tipo fisso.

---

<sup>63</sup> L'intervista è di P.ZANUTTINI, in *il Venerdì di Repubblica*, n.897, 27 maggio 2005

<sup>64</sup> L. ALLEGRI, Dario Fo: *dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit, p 121

Fo lo chiama “sfottò scenico” non vi è mai ironia sull’operato, l’ideologia, la morale di questi personaggi di cui si ride.

Sono i personaggi seduti in prima fila, politici o del mondo economico, e devono ridere anche loro, e far vedere che ridono di loro stessi, che possiedono ironia, è un riso necessario.

Alla base vi è un allontanarsi dalla tragedia come corrispettivo comico:

*“Sì, è la nozione generale di abbandono che fa parte di questa cultura, è l’abbandono non solo dell’impegno in senso stretto, ma anche del prendere parte, è l’ignavia portata al massimo livello.*

*Ma alla base di tutto c’è lo scantonare quasi a fuga dalla chiave motrice che è quella della tragedia. E’ quasi una costante meccanica: là dove una forma satirica non possiede come corrispettivo la tragedia, tutto si trasforma in buffoneria.”*

La tragedia e la commedia in Fo sono sempre strettamente collegate, non vi è una dicotomia delle due, l’una è necessaria all’altra ed in qualche modo ne è parte, in una visione del comico pirandelliana, che si avvicina all’antica Grecia ed in particolare ad Aristofane, al quale spesso egli si richiama.

*“La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema del rispetto umano, il problema della dignità e della qualità della vita, il problema del rapporto con la morte, il problema dell’amore, della sessualità, è il grande catalizzatore del comico satirico.”*

Si ride della fame e della violenza proprio mettendo a nudo la tragedia che vi è dietro e dentro, ed è questo riso crudo, e a volte crudele, il motore del “comico satirico”, quello che a Fo interessa.

*“[...] Anche se il soggetto preso a pretesto è il medesimo, ad esempio il sesso, in un caso ci sarà una sana voglia di fantasia,*

*d'immaginazione, una sollecitazione d'impulsi primari, di carica vitale: nell'altro caso proprio soltanto la "toccacciata", il lazzo volgare, triviale fine a se stesso, e soprattutto gratuito."*<sup>65</sup>

Il campo del sesso, come quello dei tic e dei difetti fisici sono facili allo sfottò gratuito.

Naturalmente ridere rimane parte essenziale del comico, non si vuole certo sottovalutare l'elemento divertente, buffonesco, bisogna sempre tenere presente la giocosità del cantastorie, l'immagine comica che ci fa immaginare (poi di fatto erroneamente) il giullare con un abito colorato ed un cappello di campanelli.

Importante è che il riso sia nato da una coscienza diversa, acquisita con il riso stesso.

Questo ridere sapendo può divenire anche un riso all'apparenza cattivo perché nato da un momento d'indignazione o di pietà, ancora una volta tutto pirandelliano:

*" A.: Il comico permette allora, dei meccanismi di ragionamento che il tragico non permette.*

*F.: Perché è più ricco d'iperbole, di allusività, perché ti mette a disposizione mezzi infiniti di espressione. Nel tragico, per commuoverti, tu hai a disposizione una chiave sola. Col comico posso giocare di più. Mi posso permettere di farti fare una risata e di farti sentire indignato della stessa risata che fai."*

Una risata che è sì liberatoria, ma lascia profondamente scossi, turbati, amareggiati, si ride in modo nervoso, meccanico, quasi isterico.

L'esempio è il crollo nel tumulto bolognese di *Fabulazzo osceno*, quando dopo aver visto annegati i bolognesi con un ritmo comico, da

---

<sup>65</sup>L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 5

tamburi, che sembra allegro come certe marce funebri, vediamo i parenti chiedono loro notizia:

*“Dopo questa sequenza di tensione a tutto fiato, ecco che c’è il capovolgimento nel momento in cui i bolognesi chiedono notizia dei propri parenti: “ e i nostri fiuol, i nostri mari, quand’è che i arivan...” e gli rispondono: “arriva, arriva! Ma per mare!”*

*A.: e qui il pubblico ride..*

*F.: però ridere è una cattiveria. E cattiva è la battuta del soldato provenzale che si fa beffa di una cosa tragica.”<sup>66</sup>*

E’ cattiva l’ironia del soldato provenzale tanto quanto è cattivo il riso del pubblico che esorcizza in questo modo gli annegamenti che ha appena vissuto.

Questa necessità di un riso comico così strutturato è sempre stata parte di un teatro carico di un discorso politico e sociale, un teatro che è di fatto sempre esistito, nella grande tradizione, Fo indica anche Shakespeare tra i grandi comici.

*“Penso che tutto il grande teatro, quello che è arrivato sino a noi, avesse sempre dentro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l’interesse, la partecipazione, la solidarietà.. o l’indignazione.*

*Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli o atteggiamenti della società.”<sup>67</sup>*

E’ il teatro comico greco, che portava sulla scena la contemporaneità ed è Molière che Fo indica sempre come proprio maestro.

Una realtà che, ad avviso di Fo, non è più presente nei nostri teatri, o se non altro questa esigenza resta in pochi autori:

---

<sup>66</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 124

<sup>67</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 148

*“Se tu prendessi i cartelloni di tutti i teatri stabili d’Italia, anche dei teatri privati, non potresti riuscire a leggere in controluce l’epoca a cui si riferiscono, come si leggeva invece ad esempio in Shakespeare al suo tempo.”*

Ad esempio nell’*Amleto* è chiara l’allusione alla guerra tra Svezia e Polonia, in *Misura per Misura* è evidente che il protagonista altri non è che Giacomo I, gli esempi sono tanti e non solo in Shakespeare, è a questa grande tradizione teatrale che bisogna rifarsi, è qui la dignità del genere comico.

*“[...] E dove vedi questo nel lavoro dei teatri attuali?”*

*Lo vedi magari nel cinema, soprattutto nel periodo neorealista, ma nel teatro contemporaneo è sparito completamente.*

*Anche quando ci tiri dentro Brecht. E’ un Brecht castrato in verità rispetto all’originale.”<sup>68</sup>*

E’ un impoverimento del teatro epico, ma non solo di questo, anche la rappresentazioni di Molière sono presentate come del tutto spoglie di un discorso politico.

L’idea è anche in Franca Rame:

*“Brecht, ormai, da noi è quello che è: da Strehler in giù lo hanno edulcorato, mistificato e riempito di orpelli edonistici veramente tutti; il povero Brecht si starà rigirando nella tomba!”*

Si cerca di fare del teatro di Brecht un discorso estetico, spogliandolo del suo discorso politico, o almeno riducendo questo per far spazio ad un discorso “edonistico”.

*“Perché se Santa Giovanna dei macelli fosse stato eseguito correttamente, avrebbe dovuto esserci la polizia tutte le sere, a*

---

<sup>68</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione.*, cit., p 74

*interrompere lo spettacolo, che conteneva un incitamento potente alla rivoluzione all'impiego della violenza proletaria.”*<sup>69</sup>

Polizia che sarà invece sempre presente negli spettacoli della coppia Fo-Rame.

E' questo teatro impoverito, castrato che riempie il novecento Italiano e non solo, ma sempre con le dovute eccezioni; Fo fa qualche nome: Edoardo e Peppino de Filippo, Ferravilla, Petrolini, Giorgio Gaber, Paolo Rossi.

---

<sup>69</sup> F.RAME, in *il teatro politico di Dario Fo*, cit., p 146



6 Manifesto dello spettacolo



7 Dario Fo in Mistero Buffo

## Quarto capitolo

Dario Fo si forma giullare presso le sponde del lago della sua infanzia, è il popolo stesso a partorire questo suo cantore, gli insegna, lo abbiamo visto, tutto.

Ma non è solo questa la sua formazione, vi è tutta un'altra parte della sua cultura popolare che gli appartiene indirettamente, è, con una battuta che egli fa spesso, la dote di Franca Rame: la moglie gli ha portato in dote tutti i testi della sua giovinezza, un numero cospicuo di commedie, di situazioni, di personaggi.

Impara da lei l'arte del comico, dove arte deve essere inteso nel senso medioevale:

*“Nel medioevo, è risaputo, esistevano l'arte della lana, l'arte della seta, l'arte dei muratori e decine di altre arti, tutte intese come corporazioni di mestiere.”*

Vi è dunque anche una corporazione di attori, che uniti tra di loro salvaguardano il loro lavoro, il loro “artigianato”.

*“[...] Commedia dell'arte significa, innanzitutto, commedia allestita da attori professionisti, associazione con un proprio statuto di leggi e regole, attraverso le quali i comici s'impegnavano a proteggersi e rispettarsi reciprocamente.”<sup>70</sup>*

L'Arte del teatro è in Franca mestiere, è l'abilità e l'inventiva di creare del falegname, è la precisione del fabbro, è l'abilità in un certo senso manuale, Franca Rame prende Fo a bottega, gli insegna il mestiere.

---

<sup>70</sup> D.FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p 11

Figlia d'arte, ma non solo, è parte integrante di una famiglia di attori girovaghi, amati e conosciuti nel nord Italia da generazioni:

*“Franca è figlia d'arte, ha avuto la straordinaria fortuna di vivere da bambina, il clima della commedia all'Italiana.*

*Nella sua famiglia erano tutti attori che andavano recitando nell'alta Lombardia. (l'esistenza dei Rame è almeno di tre secoli).”*

In un primo momento quella dei Rame era una compagnia di burattini, poi quando il pubblico di questo genere di spettacoli iniziò a diminuire fortemente, la compagnia decise di abbracciare il genere della commedia, e i componenti della famiglia, abili nell'interpretare burattini, si trasformano poco a poco in attori.

Il vantaggio della compagnia Rame rispetto alle altre compagnie di giro (così si chiamavano le piccole compagnie di provincia) era l'invenzione di impiegare tutti i trucchi scenici del teatro fantastico delle marionette nel "teatro di persona". Tutti gli espedienti tecnici dell'antico teatro seicentesco dei Bibbiena, che viveva ancora, dentro la scenotecnica delle marionette.

*“Il repertorio di questo gruppo era talmente ricco di commedie, drammi, farse, da permettere alla compagnia di recitare per mesi sulla stessa piazza, cambiando spettacolo ogni sera. Franca racconta che non c'era manco bisogno di ripassarsi la parte.”<sup>71</sup>*

Anche perché ciò che realmente conta è la capacità d'improvvisazione su un testo fisso, carattere della commedia dell'arte e degli attori girovaghi, quali i Rame erano.

Era un teatro realmente e totalmente "all'improvviso" che si basava su trame semplici e stringate, teatro popolare appunto.

Il repertorio era vastissimo: dalle più famose tragedie di Shakespeare ai drammi ottocenteschi, alle comiche finali. Si studiava una parte a

---

<sup>71</sup> D.FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p 10

memoria su di un copione meno solo per le commedie di autori moderni: Niccodemi, Giacosa, Rosso di San Secondo, Ibsen.

Altro aspetto importante nella preparazione di Franca è l'oralità, sul palco per la prima volta ad otto mesi, recita un primo ruolo a tre anni che la madre le ha insegnato oralmente, a lei che non sapeva ancora leggere:

*“E' ora che Franca incominci a recitare, ormai è grande. "Avevo 3 anni. E' mia madre che parla. Me la ricordo mentre mi insegnava la parte: "bocca a bocca", così si diceva a casa mia, mot-a mot, parola per parola.”*

Quest'arte tramandata di bocca in bocca è la vera oralità, Franca Rame può dirsi figlia d'arte in un modo tutto particolare: dalla madre poco a poco apprendeva una parola alla volta.

La madre decide che Franca interpreterà un angiolino di supporto all'angelo vero, che veniva interpretato dalla sorella Pia in "La passione del Signore" atto V, Orto dei Getzemani.

Fin dalla sua prima esperienza in qualche modo improvviserà, vedendo lo zio, nella parte di Giuda, in scena e non riuscendo a contenere l'emozione, non riuscendo a distinguere realtà e situazione scenica, sarà un angioletto molto particolare che invita lo zio a pentirsi in modo commovente.

La sua unica battuta che invitava al pentimento l'aveva imparata ripetendola infinite volte.

*“ "Ripeti!" e ancora e ancora "ripeti" diceva la mamma paziente mentre pelava le patate per il minestrone. "Ripeti!" ”<sup>72</sup>*

E' un quadretto strano questo di una madre che prepara nello stesso tempo il minestrone e la commedia per la sera.

---

<sup>72</sup> in *Cacao quotidiano della domenica*, numero di domenica 24 aprile 2005, [www.alcatraz.it](http://www.alcatraz.it)



8 Disegno con dedica di Dario Fo



9 Fotografia della famiglia Rame con Franca in fasce.

# FRANCA RAME



**SESSO? GRAZIE, TANTO PER GRADIRE**  
di Franca, Dario, Jacopo Fo  
da "Lo Zen e l'arte di scopare" di Jacopo Fo

10 Manifesto dello spettacolo.

Franca Rame è quella commedia dell'arte che Dario Fo deve imparare a conoscere, deve apprendere, lei ne conosce ogni aspetto, conosce i personaggi, i trucchi, è la commedia italiana girovaga, senza bisogno di doverla studiare:

*“ Gli spazzacamini della valle d'Aosta”. 1934. Avevo 5 anni. Com'è che succedeva? Come arrivavo la prima volta in scena con un personaggio protagonista che non avevo mai provato né interpretato? La parte come sempre, finché non ho imparato a leggere, me la insegnava la mia mamma, la imparavo velocissimamente, era come se la sapessi già.*

*Anzi la sapevo già. Quante volte mi ero addormentata nella cassa dei costumi, o nella bara di Giulietta, quella del Romeo, o in qualsiasi altro posto dove si potesse stare rannicchiati, al caldo, mentre i miei recitavano una sera dopo l'altra?”<sup>73</sup>*

Una cultura teatrale che in lei è quasi indotta, imparata in sogno, appresa senza un reale atto di volontà, come gesto naturale in un bambino, fiabesco, ma reale.

Parte di questa cultura Fo da lei la apprende, quasi fosse un manuale sintetico della storia del teatro, la adatta alla sua persona, la inserisce nelle commedie:

*“Anche lei va fuori di chiave, improvvisa, anche lei “esce”, anche lei gioca fingendo di prendersela con il pubblico, fa commenti sulla donna che ride in platea, sullo spettatore maschio che si risente...*

*Questa abitudine a rompere completamente, verticalmente la scena fa parte della sua cultura prima che della mia.”*

---

<sup>73</sup> in *Cacao quotidiano della domenica*, cit.

Lui è un attore alle prime armi ed ha ancora bisogno di quella che in gergo si dice “la cavetta”, lei non ne ha bisogno, ce l’ha nel sangue, è una tradizione familiare.

*“Lì vien fuori il mestiere tramandato da quattro secoli nella storia della loro famiglia. Infatti, proiettando le memorie di tutti i suoi avi, si può quasi ricostruire la storia del teatro italiano; di quello popolare s’intende.”*

Ed è proprio quella tradizione popolare opposta alla cultura “alta” di cui a lungo si è parlato, che Franca Rame ha contribuito a diffondere, girando nelle piazze su una corriera, la “Balorda”, come i giullari nella cui tradizione Fo s’inserisce.

*“Franca, per esempio non è una fanatica di letteratura di testi antichi, ma a volte le escono degli stilemi che sono storici e io mi meraviglio. Le chiedo: “ma da dove ti viene questo?”. “cosa?” “ma questo lazzo che hai fatto”. E lei: “ ma non so, credo sia legato alle memorie, l’avrò visto fare da bambina o, forse, l’ho imparato quando ero ancora nel ventre di mia madre, sul palcoscenico, visto che ‘sta matta ha recitato incinta di me fino all’ottavo mese.” ” <sup>74</sup>*

E’ un bagaglio teatrale che esce fuori d’impulso senza bisogno di controllo, il lazzo, l’intervento con il pubblico, il gioco teatrale in lei sono naturali.

Il resto della storia dell’incontro tra Dario Fo e i giullari è studio, ricerca, recupero attento dei loro testi.

Egli arriva ai giullari perché gli interessa il meccanismo della fabulazione e vede in loro dei modelli storici di questo tipo di spettacolo, in loro vi è il paradosso, il gioco dell’assurdo, la deformazione fantastica della realtà.

---

<sup>74</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 44

Nel lavoro di ricerca con il Nuovo Canzoniere e con l'istituto De Martino (da questo studio nascerà *Ci ragiono e canto*), scopre l'esistenza di canti antichi di cinque e anche dieci secoli, e trova delle antiche fabulazioni che si basano sulle stesse situazioni e chiavi dei cantastorie del suo paese.

Inizia quest'opera di ricerca e trova testi differenti che modifica, riadatta, porta in scena e muta, come sempre, sul pubblico, fino a scostarsi ampiamente dall'originale.

Ma non era forse proprio questa la caratteristica dell'oralità? Il passaggio orale di una storia, uguale eppure sempre differente, unica in ogni rappresentazione?

Lo abbiamo visto: Parry tornava dalla Jugoslavia con tremilacinquecento registrazioni di cantori epici, tutte diverse tra loro. L'idea alla base è quella del recupero delle origini, del ritorno ad un sostrato culturale fatto di canzoni e fabulazioni, cercare le storie e i meccanismi narrativi primi per conoscere le nostre radici nel senso gramsciano:

*“Io mi ricordo di un tale, un certo Gramsci Antonio che insisteva sul fatto che se non sai da dove vieni difficilmente capisci dove vuoi arrivare.*

*Il discorso del rapporto magico con la natura, con la terra, con il mito, con la religiosità, fa parte della storia culturale del proletariato. Non potete tirarci una riga sopra. Nostro compito è studiarla, questa origine, e riproporla leggibile e attualizzata nei suoi valori più importanti.”*<sup>75</sup>

L'invito, che Fo trova in queste parole, è a studiare i misteri, le giullarate, i vangeli apocrifi, e a trovare in questi un'altra visione di

---

<sup>75</sup>L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 140

Dio, quello misericordioso del popolo, un'altra visione della Chiesa, corrotta e potente, ed un'altra visione dello stato.

Ecco allora il recupero della cultura medioevale, la domanda è perché la scelta è quella del Medioevo, e non di un'altra epoca storica.

In parte questo recupero del Medioevo serve per andare oltre il teatro occidentale che comincia nel Rinascimento, un problema che il Novecento sicuramente ha è il superare tutta la tradizione teatrale borghese dell'Ottocento, per andare oltre questa le avanguardie, il teatro sperimentale, provano strade nuove, rivoluzionano andando avanti, Fo sceglie di tornare indietro, alla forma teatrale non ancora cambiata fortemente dalle regole aristoteliche, da un ordine teatrale, non ancora reso borghese, recupera la festa, il gioco, i colori di una teatralità spontanea come la Medioevale, e con essa un bisogno di Teatro, senza il quale si genera quell'impoverimento che spinge le avanguardie a sperimentare.

La scelta non è di strutture spaziali diverse, di spazi lontani dalla scena all'Italiana, non è in questa dimensione il passo indietro, ma in quella attoriale.

*“Sì, più che un lungo passo all'indietro io mi son fatto un salto mortale a rovescio, nel senso che ho evitato di andare alle origini con atteggiamento da archeologo. Ho guardato quindi anche al medioevale che s'è affacciato in Molière e nella commedia dell'arte, cioè in tutto lo svolgimento proficuo che questi commedianti hanno tratto dalla lezione medioevale d'intrattenere il pubblico.”*<sup>76</sup>

Un Medioevo che non è circoscritto a determinate date, ma che continua, anche dopo in tutte le forme che lo hanno incluso, il Rinascimento ignora quasi totalmente la grande tradizione delle

---

<sup>76</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 133

giullarate e delle fabulazioni eppure vi è una proiezione di queste che riesce a trasmettersi in opere differenti.

Recupero del medioevo per andare oltre la visione solo letteraria del testo, se il bisogno delle avanguardie era inventare una parola oltre il testo, una parola sciolta, in libertà, il teatro di Fo non è ha bisogno perchè ritrova quella che vi era prima dello scritto, la parola nata come “detta”, come orale, e, con essa, recupera il gesto, la fisicità e un linguaggio altro.

Ciò che cambia il teatro, e il pensare la parola teatrale è l’istituzione:le regole aristoteliche, il luogo chiuso.

Il recupero del Medioevo non è però un salto di queste regole, di questo periodo teatrale, quanto storico, ma è un prenderne le distanze, un guardarlo da lontano per acquisire un distacco che conduca ad un coinvolgimento festoso che con il Rinascimento e le regole aristoteliche ha ben poco in comune.

*“Diciamo che mi serve per tornare ad osservare il teatro nella sua totalità, superando la visione esclusivamente letteraria del testo. Perché anche da lì nasce il grande equivoco, l’inciampo della letteratura.”*

Tutti gli altri codici di lettura dello spettacolo teatrale vengono messi da parte per una visione legata solo al testo e magari alla regia, una visione che impoverisce lo spettacolo in quanto tale e lo riduce a 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 l’attore e gli spazi e non è*

*soltanto parola scritta, giudicava le opere solo col metro della letterarietà.”<sup>77</sup>*

Con il Croce si sviluppa allora questo amore per un certo tipo di spettacolo, dove l’amore per la parola, e la lirica in teatro vengono ammirati, a scapito di una visione dell’elemento spettacolare.

Scendere nel basso, cercare quella tradizione parallela che non è poi del tutto altra dalla cultura egemone, ma è reale immagine del popolo, è ancora pura e incontaminata.

Scoprire allora che la cultura egemone ha voluto trasmetterci di questa cultura un’immagine errata, o spesso non ha voluto trasmettercela affatto come una realtà secondaria e minore, priva di una dignità letteraria, priva d’interesse.

Per nascondere una realtà diversa che questi testi contenevano, per cercare di limitare, almeno nel tempo, il danno che questi cantastorie gli arrecavano, portando in giro, nelle piazze la verità, la loro verità, quella che non si doveva sapere.

Eliminare i loro testi, la loro voce, se possibile la loro fastidiosa presenza.

*“Sempre ci hanno insegnato che tutto scende dall’alto, e invece vado ad accorgermi che molte invenzioni o invenzioni importantissime provengono dal basso.”*

All’inizio questa scoperta nasce in lui nel campo architettonico: è la scoperta di come una serie di elementi dell’architettura popolare, delle campagne, delle chiese di campagna vengono presentati come parti dei grandi movimenti architettonici.

Che si possa parlare di festività popolare anche in architettura?

---

<sup>77</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 135

*“Quando poi sono arrivato al teatro, questa “fissa”, questa quasi ossessione di ritrovare l’ascendenza, invece che la discendenza, è rimasta alla base di ogni mia ricerca: “tu mi racconti questo e io non mi fido, perciò vado a verificarlo.” E ho avuto ragione un sacco di volte a non fidarmi.”*

Il non fidarsi deriva dal fatto che la voce nel racconto è ancora una volta una voce dell’”alto”, l’altra quella che veniva dal basso è stata messa a tacere, il racconto è sempre unilaterale.

La storia che Fo porta allora alla nostra attenzione in *Mistero buffo* è *Rosa fresca aulentissima*, poesia del Duecento di Cielo D’Alcamo.

Nel testo vi è un riferimento alle leggi melfitane, leggi voluta ed imposta dall’imperatore in difesa dello stupro: se un gabelliere veniva sorpreso nell’atto dello stupro su una ragazza egli poteva appellarsi a questa legge alzando le mani e impegnandosi a pagare una tassa!

A questo punto non sarebbe stato più punibile dalla legge, e i parenti della donna intervenendo avrebbero commesso reato.

La lettura che viene proposta del testo non contiene però questa realtà, che è un’illuminazione politica quanto estetica nel testo di D’Alcamo.

Se a noi viene proposta una lettura tutta diversa ed edulcorata del testo questo avveniva per il pubblico di allora:

*“Per loro anche grazie alla mimica del recitante , era chiaro che la rosa del primo verso non era un fiore, ma il glande dell’uomo che spunta da sotto la corta veste da gabelliere.”*

La mimica come sempre è messa da parte, dimenticata dalla letteratura, ritenuta un “a parte” dal testo scritto, come se non ne fosse parte integrante.

E’ interessante vedere come le varie antologie scolastiche che riportano il testo specificano come il genere del “contrasto” di cui *Rosa fresca ed aulentissima* è parte era genere giullaresco, ma

precisano poi che questo testo non apparteneva alla cultura popolare.<sup>78</sup>

*“E oggi tu capisci chiaro perché nell’editto di Federico II di Svevia c’è l’insolenza contro i giullari, che vengono cacciati insieme agli ebrei e alle puttane.”*

Giudicati razza inferiore, quasi una sorta di eretici, rilegati come una minoranza, o, quando le leggi lo consentono, bruciati ed ammazzati.

*“E non ti fa meraviglia scoprire che chiunque può bastonare a suo piacimento un giullare, perché tanto costui non ha alcun diritto di ricorrere ad un tribunale per ottenere giustizia.”*<sup>79</sup>

Ecco spiegato perché la loro vita, i loro nomi, i loro componimenti non ci sono noti, e ben poca attenzione è destinata loro dalla letteratura.

In tanti statuti delle città italiane del Medioevo. Il giullare non possiede “diritti civili”, non paga neanche le tasse: cosa che sembrerebbe vantaggiosa, mentre invece è un sintomo d’emarginazione sociale, non ha nessun diritto di essere difeso, qualunque sia la vessazione che si ritrovi a subire.

Questa cultura è riuscita lo stesso a tramandarsi, spesso solo oralmente proprio come era nata, ed è rimasta più o meno intatta come patrimonio Italiano, come quell’origine culturale autoctona che Gramsci spinge a cercare, e quella che Fo tenta di recuperare come punto di partenza per una diversa esperienza teatrale.

Non è infatti una realtà presente in tutte le culture, molte ne sono rimaste rimaste prive, orfane di quest’antica origine.

---

<sup>78</sup> “A chi era destinato? Cantato o recitato poteva certamente riuscire gradito ad un pubblico popolare che nella schermaglia d’amore tra i due protagonisti ritrovava la mimesi del quotidiano. Ma questo non significa che il componimento possa dirsi popolare e ciò perché il suo autore ha consapevolezza tra forme auliche e realistiche” S.GUGLIELMINO- H.GROSSER, *Il sistema letterario*, Principato, Milano 1987, I vol, p 558

<sup>79</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit.,p 137

“ Allora voglio dire che,rispetto agli uomini di teatro tedeschi che si interessano alla cultura popolare,la fortuna di noi italiani è proprio quella di poter disporre di una grande quantità di materiale ancora vivo. ”<sup>80</sup>

La nostra borghesia, a differenza di quella francese, tedesca e inglese, non è stata così scaltra e determinata da distruggere tutto, o forse le nostre tradizioni popolari erano così radicate e importanti che era preferibile assorbirle piuttosto che eliminarle, da qui il mantenimento dei dialetti e lo sviluppo di una certa produzione popolare, ritenuta spesso minore, ma che è da ritenere, ad avviso di Fo, fra i nostri più importanti testi sia teatrali che letterari

La fortuna è allora quella di poter accedere ancora a questo patrimonio, andarlo a scovare e riportarlo, in modo diretto, senza bisogno di nessun distacco epico, di cui parla Brecht, senza esercizio, ma con la spontaneità di chi di questa oralità non vuole farsene parte, perchè se ne sente già parte.

“Io, lo ripeto, nasco naturalmente come epico.”<sup>81</sup>

Non è così completata la formazione dell'autore comico, ci sono altri elementi che vengono a confluirci.

Abbiamo visto i fabulatori del lago, la scelta consapevole del Medioevo, la commedia all'Italiana di Franca Rame, ma vi è ancora l'influenza del varietà italiano, quello di Petrolini e Ferravilla, il montare insieme scenette e sketch.

Segue l'esperienza del *Dito nell'occhio*, prima vera rivista satirica del dopoguerra, un genere di spettacolo rivista diverso, che metteva da

---

<sup>80</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 99

<sup>81</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 101

parte le donne poco vestite, le canzonette, il ridere fine a se stesso, per affrontare temi di forte attualità; già in questo esordio, (resta l'allontanare i giullari!), i fedeli venivano chiamati a non assistere allo spettacolo con cartelli affissi sulla porta delle chiese!

*“La mia crescita come attore è andata pari, pari a quella come scrittore.*

*Ho imparato a scrivere e a pensare per il teatro nello stesso momento in cui crescevo come interprete.”<sup>82</sup>*

Ancora giovanissimo Fo si reca da Durano per vendegli i suoi testi, ci saranno le sue prime esperienze alla radio con *Poer Nano*, ma i testi da lui interpretati erano già suoi, nasce subito come autore-attore.

Quando con Durano, Parenti e Franca arriva al *Dito nell'occhio*, comincia a scrivere dialoghi più complessi: erano scene, sketch a cinque-sei personaggi, con anche fino a dieci, dodici persone che agivano coralmemente sulla scena.

I testi non sono solo suoi, ma composti in collaborazione con Parenti, con Lecoq che interveniva e dava indicazioni.

Lo spettacolo non era una commedia, c'era pantomima, c'era un grande impiego di danza, canto... c'era la mimica ed il lavoro sul corpo.

La scrittura della commedia vera e propria nasce dopo *Sani da legare*, che ancora era uno spettacolo a scenette a sketch, con canzoni, ecc.

Questo spettacolo è di denuncia della crisi della cultura del teatro, viene abbandonato il genere della rivista verso un primo passo per un invenzione critica della realtà.

La grande svolta dello scrivere è avvenuta, sostiene Fo stesso, grazie ai due anni trascorsi a Roma come sceneggiatore.

---

<sup>82</sup> L. ALLEGRI, Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, cit., p 91

Sono una serie di sceneggiature di film scritte per Pinelli, Scarpelli, Scola e altri, fino alla nascita del film “Lo svitato” di Lizzani, che, allora stroncato dalla critica, allontana Fo dal cinema.

Ma anche se breve, l’esperienza di sceneggiatore gli consente di apprendere una serie di ritmi propedeutici alla drammaturgia:

*“Conta moltissimo: la sintesi, la chiave, la velocità, il ritmo, il taglio delle scene e la chiusura comica e il gioco parallelo; soprattutto preparare in anticipo le macchine drammaturgiche che scatteranno in seguito.”*<sup>83</sup>

In lui resterà una capacità di visione e di sguardo tutta cinematografica, che influenzerà non solo il montaggio teatrale, ma andrà ad influire sulla creazione della commedia stessa.

Vi è poi un’altra esperienza importante nell’ambito cinematografico ed è il montaggio delle sequenze girate:

*“ E mi è capitato di montare decine di brevi sketch televisivi, i famosi “Caroselli”. E’ stata una scuola incredibile. M’è capitato non solo di dare assetto a quelle scenette dove io e Franca eravamo protagonisti: mi sono trovato a mettere insieme sequenze di Sketch di altri comici, cantanti, mimi, clown e giocolieri.”*<sup>84</sup>

Ne nascono un carosello per la Flavia Coupè che vede a bordo dell’auto Franca Rame ed un Dario Fo pompiere o Don Giovanni nei caroselli della Barilla.

---

<sup>83</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 92

<sup>84</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 93



DARIO FO - FRANCA RAME  
GIORGIA MOLL - LEO PISANI  
FRANCO PARENTI

Regia. CARLO LIZZANI

Produzione GALATEA ENIC  
Realizzato da BRUNO VAILATI

# Lo Svitato

11 Locandina del film

Siamo alla fine degli anni Cinquanta, Dario Fo e Franca Rame abbandonano Roma e il cinema e tornano a Milano dove formano la compagnia Fo-Rame.

Dario è autore, attore, regista, scenografo e costumista .

Franca, oltre ad interpretare i testi, sovrintende all'organizzazione dell'impresa.

Sono gli anni delle prime commedie scritte da Fo, gli anni della sua formazione ultima, appunto quella di autore:

*“E poi ero già scenografo, ero attore. Ho imparato a scrivere sul palcoscenico con tutti i mezzi, e, senza mai perdere d’occhio il palcoscenico, ho studiato.*

*Ho studiato veramente come un pazzo quei primi cinque anni, mi sono studiato tutto quello che non conoscevo del teatro: da Molière, a Feydeau, a Labiche, agli inglesi, agli americani... soprattutto mi sono studiato il Cinquecento italiano.”<sup>85</sup>*

La sua preparazione è stata prima visiva, poi scenica, poi attoriale, solo in ultimo letteraria.

Al teatro egli sembra arrivare quasi per caso, senza essersene accorto, quasi gli fosse naturale.

Resta una domanda da porsi: perché la scelta è quella del teatro comico?

Perché l'eroe comico è un giullare: è il personaggio che riesce ad essere immortale usando la follia , il paradosso, capovolgendo le situazioni.

Perché il teatro comico non cerca delle realtà fisse da portare in scena delle costruzioni sociali, o civili, se queste vengono a salire sul palco è solo per essere capovolte, ribaltate.

---

<sup>85</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 96

E' una caratteristica del comico non farsi contaminare dall'assoluto:  
“ *Il comico come rifiuto dell'assoluto è già un postulato interessante. E poi il rifiuto delle grandi regole, dei grandi miti , dei dogmi. Il comico al dogma fa pernacchi, anzi ci gioca, con la stessa incoscienza con cui il clown gioca con la bomba innescata.*”<sup>86</sup>

E' la scelta del dubbio, della ricerca, lo sfuggire una realtà che ci viene data come già stabilita, già postulata, il comico ne ride e ne costruisce un'altra che gli è propria grazie ad uno sforzo creativo.

Se il clown gioca con il dogma è per rivelarne e metterne in ridicolo la sua assurdità, in nome di una giocosità tutta popolare.

E' la scelta di una festa dei folli dove personaggi mascherati da esponenti delle forze religiose e politiche hanno la possibilità di portare in scena la ragione, la realtà:

“ *Il comico è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione. Se tu pensi alle chiavi usate nella comicità, posso fartene esempi a decine: sono tutte tese a ribadire il problema della ragione come supporto vincente in ogni discorso, in ogni storia. 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!”.*”

La parola scritta assume un potere divino, diviene certa e dunque indiscutibile, il comico ricerca la ragione, la possibilità di esporla, la capacità al dibattito.

La figura del folle in associazione comica è in realtà inesatta, il folle è portatore del vero, in un rovesciamento ironico che ben mostra come uomini folli sono coloro che non sanno vedere la ragione nascosta in

---

<sup>86</sup>L.ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 114

questo Zarathustra della piazza, che è messo a tacere dalla regola scritta.

*“ Nell’uso del paradosso che si fa del comico, rispetto alle regole stabilite, definitive, c’è sempre lo squarcio che ti permette d’osservare il principe ruzzolante col sedere per aria a cambiare la prospettiva delle cose, a far vedere le loro contraddizioni e a darti la possibilità d’esclamare: “ehi i conti non tornano; le regole del gioco sono altre; ragioniamoci da capo”. ”<sup>87</sup>*

Rovesciare la realtà e ridere di questo ribaltamento, vedere il principe cadere è il verificarsi di una perdita dell’autorità di questo, è un diverso punto di vista: un principe di cui si ride fa meno paura.

Fo non presenta il comico, come vuole l’immagine corrente, come fuoriuscita liberatoria dagli schemi della ragione, questa fuga liberatoria c’è ma è verso la ragione, la ragione che il popolo della piazza gridava travestito da giullare.

Quella che presenta è un’altra ragione che non sia ordine, ma magari disordine.

*“ 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 avremo avuto il nazismo”. E’ nel momento in cui si dimentica di usare il riso, che la ragione muore per soffocamento. L’ironia è l’ossigeno insostituibile della ragione.”*

E’ un’immagine particolarmente bella ed efficace, una ragione che muore perché incapace di ridere di se stessa, di autoironia e di autocritica, una ragione che senza riso non si ossigena è troppo concentrata sulla sua idea, non la vede da altri punti di vista, fino a degenerare in un’esasperazione della stessa.

---

<sup>87</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 116

*“Non so se ricordi l’altra famosa parafrasi di Benjamin, giocata sulla sentenza di Goya. Anzichè “il sonno della ragione genera mostri”, lui diceva: “il sonno dell’ironia genera mostri... che poi insegnano nelle scuole germaniche”.”*<sup>88</sup>

Il riso non può venire meno, addormentarsi, la sua funzione è necessaria, vitale, bisogno primario della ragione stessa.

Quello che Fo cerca, quello a cui auspica è un ritorno al comico nella sua forma più alta, un comico che è scomparso insieme alla tragedia:

*“Là dove la tragedia scompare, scompare anche la satira e nascono due poli che sono intermedi e ravvicinati, come la commedia e il dramma.”*<sup>89</sup>

Tragedia e Commedia sono in perfetta simbiosi, necessarie l’una all’altra, due poli inscindibili.

Ad emblema di questo comico Fo sceglie Totò, che definisce “l’arlecchino del Novecento”, nella maschera di Totò, nel salto dell’assurdo, nel “mirabile nella cialtroneria”, trova l’ossigeno alla ragione necessario.

*“Direi, anzi, che la grande comicità di Totò è determinata proprio dal fatto che ogni suo discorso è sempre tragico: c’è dentro la morte, la paura, l’orrore, la fame. La fame soprattutto in ogni senso: di sesso, di dignità, di libertà, di giustizia.”*<sup>90</sup>

Totò come attore comico, ma Molière soprattutto quale comico, Molière che è non a caso attore, autore e regista.

---

<sup>88</sup>L.ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 116

<sup>89</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 10

<sup>90</sup> D.FO, *Totò. Manuale dell’attor comico*, Vallecchi, Firenze 1995, p 13

Molière che partecipa nel rapporto con i classici nei grandi temi di disperazione e violenza., gli ingredienti non sono poi così diversi da quelli di Totò, cambia il secolo, il modo, lo stile, resta però la stessa fame.

*“ In quel teatro non si trova mai nemmeno la parvenza di un’ironia meramente caricaturale; c’è invece una persistente accusa ben chiara e diretta contro la sopraffazione truffaldina ed arrogante di questa scienza che gioca spietatamente con la morte. Allora tutto Molière, dal Gorge Dandin alla Scuola delle mogli, al Tartufo, è un solo discorso impostato, svolto nel crogiolo del tragico.*

*Gli ingredienti sono dichiarati: la morte, la fame, la paura, le superstizioni, il mito, il rito. Elementi e svolgimenti del tragico.”<sup>91</sup>*

Un comico della fame che come lo zanni di *Mistero buffo* mangia se stesso, nutre la fame del popolo con il riso, la placa in questo modo, si ride della tragedia.

Ed è Molière stesso a spiegarci il perché della scelta del Comico teatrale, della sua tanto quanto di quella di Fo:

*“Quando vai a teatro e vedi una tragedia, t’immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: “come ho pianto bene questa sera! E dormi rilassato.*

*Il discorso politico ti è passato addosso come l’acqua sul vetro.*

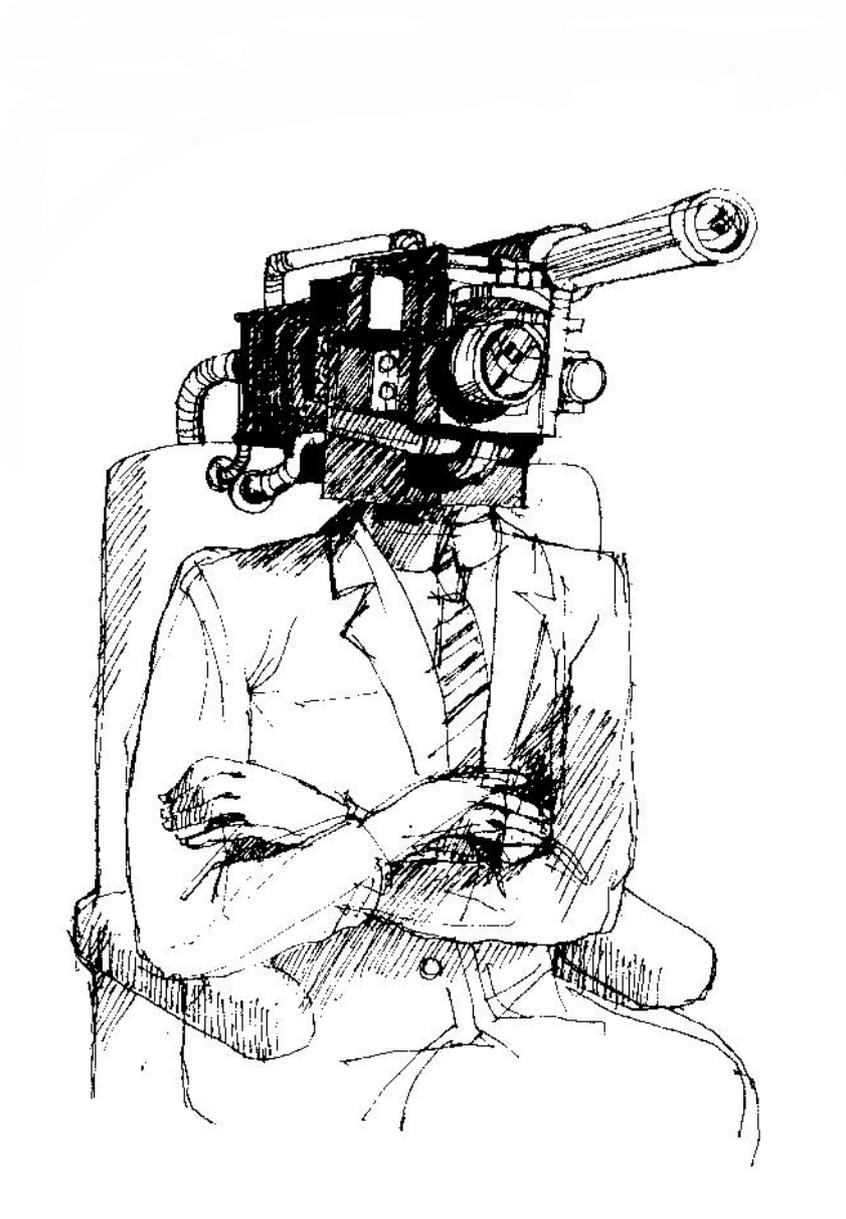
*Mentre invece per ridere ci vuole intelligenza, acutezza.*

*Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello, e, nel cervello, ti si infilano i chiodi della ragione!”<sup>92</sup>*

---

<sup>91</sup> L. ALLEGRI, *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 8

<sup>92</sup> MOLIERE, nell’introduzione a D.FO, *Le commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna*, Einaudi, Torino, Vol VIII



12 Disegno di Dario Fo.

## Quinto capitolo

La fine della seconda guerra mondiale coincise, per il teatro, con un momento di depressione, furono riorganizzati i teatri statali, e riorganizzata la gestione delle sovvenzioni.

Il teatro borghese, il teatro come distrazione, poco si confaceva al popolo del dopoguerra.

Nascono in tutti i paesi esperienze differenti, che mirano a cercare fuori dalle convenzioni teatrali, fuori dagli spazi teatrali, la ripresa del teatro che si sta impoverendo.

Brockett nella sua storia del teatro parla di “esperimenti di fine novecento” riferendosi allo sperimentare nuove forme teatrali, per trovare un modo d’espressione differente.

In Germania vi è l’esperienza del Berliner Ensemble, con prove che durano normalmente da due a sei mesi, con gli attori costretti a provare davanti ad uno specchio per migliorarsi; negli Stati Uniti abbiamo i teatri off-Broadway e off-off-Broadway con la ricerca di uno spazio teatrale che non fosse nei circuiti convenzionali, ma, estraneo ad essi, lasciasse spazio alla rappresentazione di un repertorio ben diverso, tra i gruppi off-broadway il Living Theatre ne è il punto più alto, fortemente ispirato sia ad Artaud che a Brecht, affianco a queste formazioni nasce anche un teatro alternativo, portavoce della protesta degli anni sessanta, sono i Bread and Puppet, con l’utilizzo di

fantocci di varie grandezze, il San Francisco Mime Troupe con il teatro di guerriglia<sup>93</sup>, il Teatro Campesino<sup>94</sup>.

Tra i gruppi off-off- Broadway forte è il movimento di protesta dell'Open Theatre che utilizza macchine simili a quelle del teatro povero di Grotowski, con illuminazioni ridotte al minimo, improvvisazione e scambio dei ruoli.

In Inghilterra con l'abolizione della censura nel 1968 nascono una serie di piccoli gruppi fino ad allora nell'ombra, nelle università, nei pubs, nei luoghi di svago, fuori dagli orari tradizionali; l'esperienza inglese più incisiva è quella di Peter Brook che cerca di spogliare nelle sue regie il teatro dalla sua aurea romantica, mantenendo però presenti i suggerimenti e le tecniche di Mejerchold, dalla commedia dell'arte e dal circo; inizia inoltre una ricerca volta a superare le barriere create dalle diverse lingue.

Ancora due realtà rivoluzionarie sono quella Polacca di Grotowski e quella Danese di Eugenio Barba.

Grotowski con l'opera *Per un teatro povero* elimina dal suo teatro tutto ciò che non reputa strettamente necessario: ossia l'attore e il pubblico, senza l'uso di apparati scenici di alcun tipo evitava qualunque tipo di spettacolarità non fosse data da gesti e voce dell'attore, rinunciando al consueto spazio teatrale e al trucco come ai costumi di scena.

Eugenio Barba riprende l'idea di questo teatro povero, ma sviluppa le tecniche d'espressione corporea e d'introspezione dell'attore, sperimentando il contatto dei rapporti tra attori e pubblico, inserendo i

---

<sup>93</sup> “una forma di teatro politico che trasferendo al teatro il modello del combattimento di guerriglia teorizzato da Che Guevara sfrutta la capacità di allestire dovunque, senza preavviso e con costi bassissimi, spettacoli che si inserivano direttamente nella vita quotidiana, trasformando in spettatori tutte le persone occasionalmente presenti, che venivano poste di fronte ai problemi politici del momento” O.G.BROCKETT, *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti di fine Novecento*, Marsilio, Venezia 1987, p 651

<sup>94</sup> Con drammi rivolti a sviluppare la coscienza d'identità nella minoranza messicana.

primi nella comunità del pubblico, e spostando L'Odin Teatret per lungo tempo nel sud Italia dove gli attori vivevano appieno la vita di piccolissimi paesi.

Tra tutte le realtà degli altri paesi quella che Dario Fo maggiormente conosce, e della quale vive in modo maggiore l'influsso, è quella francese.

Nel primo dopoguerra la figura, forse più importante in Francia è quella di Barrault che dopo aver lavorato con Artaud e il mimo Etienne Decroux raggiunge una grande reputazione come attore sia di teatro che di cinema.

Sosteneva che il testo è come un iceberg di cui si vede solo un ottavo, compito del regista è allora completare il testo dell'autore rivelando la parte nascosta dell'iceberg attraverso l'uso creativo di tutte le risorse del teatro.

Forte è l'influenza francese sia per le opere esistenzialiste che ponevano ogni individuo di fronte alla scelta dei propri valori, in particolare i testi di Sartre e Camus e dall'altra parte l'influenza del neo-nato teatro dell'assurdo, in particolare l'opera di Ionesco.

Esperienza diversa è infine quella del Théâtre du Soleil che si trasforma in un collettivo teatrale che raggiunge il successo con "Les clowns" che conferisce alla figura del clown un ruolo importante nella società.

Dario Fo trascorre quasi un anno in Francia e conosce tutto il teatro di proiezione nuova, specie il cabaret francese, come gli umoristi francesi: Labiche, Feydeau, i vaudevilles.

E' questo il panorama che circonda l'opera di Fo al momento dei suoi primi passi, è il bisogno del secolo di un diverso approccio teatrale.

Fo conosce queste realtà, non tutte e non tutte nello stesso modo, da alcune non sarà magari influenzato direttamente, ma il fervore creativo del dopoguerra lo coinvolge certamente.

Egli spesso, anche negli anni dell'università, parte da Milano per mostre d'arte ed eventi.

E' importante allora vedere come la ricerca di Fo non è un evento isolato, ma se, in parte, forte è l'influenza di questo panorama che lo circonda, il suo teatro resta un unicum, un'esperienza in gran parte diversa e dettata non dalla sperimentazione, ma dalla ricerca di un utilizzo del teatro diverso, che non sia propaganda o rivoluzione, ma possibilità di aprire le coscienze dei singoli spettatori.

La ricerca di uno spazio diverso per il teatro, il portare il teatro fuori dal teatro, era in quegli anni manifesto di molte correnti teatrali, e molti credevano che uno spettatore non più a suo agio fisico in una poltrona di velluto, sentisse scomodo anche il messaggio che gli veniva trasmesso, uno spettatore in poltrona è poco attivo, non partecipa, addormentato nel buio della sala, ed ecco, allora, il pubblico spostato dalla platea tutto intorno alla scena, come in Grotowski, perché ne divenga parte, eliminando la cornice scenica.

Non è in questa direzione che si sviluppa la ricerca di Fo di altri spazi, egli lascia il circuito ufficiale solo per poter avere una libertà maggiore d'espressione, per non dover più essere quello che in tante interviste definisce "giullare di corte", sfugge la corte allora e cerca altri spazi, la piazza, la palestra, i dopolavoro, i circoli privati, le chiese sconsacrate, luoghi non teatrali, luoghi del popolo, e si reca a recitare là, dove trova la possibilità, anche negli stadi, fuori le fabbriche, durante la manifestazione per la scarcerazione di Fo in Sardegna Franca Rame arriva a recitare sul tetto di una cinquecento Fiat, in mezzo alla folla che manifestava.

Ma questa ricerca di un altro spazio non è ideologia quanto esigenza, è la possibilità di arrivare ad un numero di persone nettamente superiore, di accogliere seduti per terra molti più spettatori di quelli che starebbero in poltrone!

*“Ho sempre detto, e non per fare una battuta, che la nostra aspirazione massima sarebbe recitare alla “Scala” di Milano, con il pubblico ben sprofondato nelle poltrone di velluto, al caldo d’inverno e al fresco d’estate, con tutto che funziona a meraviglia...Ma beninteso con una diversa macchina di gestione e un ben diverso pubblico, che partecipi non solo allo spettacolo, ma soprattutto alla gestione, alla scelta dei testi e al loro modo di metterli in scena.”<sup>95</sup>*

Gassman entrava a cavallo in una fabbrica recitando l’Adelchi: per stimolare il pubblico al teatro si portava il teatro dal pubblico, si andava a chiamarlo a casa a cercarlo sul posto di lavoro.

L’opera di Fo non vuole essere teatro “per” il pubblico, ma “con” il pubblico, perché il pubblico ne è elemento sostanziale, ne è elemento imprescindibile.

Lascia il teatro e cerca la piazza perché giullare e gira nei luoghi del popolo, ma non per andarlo a chiamare affinché vada a teatro, ma perché sia questo ad arrivare nella piazza attratto dall’arrivo del carrozzone del teatro.

Non vi è un manifesto estetico, o culturale, o anche solo teatrale, il teatro si compone per le esigenze del messaggio che porta, di quello che deve trasmettere, e, non in secondo luogo, del riso che riesce a provocare.

---

<sup>95</sup> D. FO, in *Fabulazzo: il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*, Kaos edizioni, Milano, 1992

La scelta di dar più o meno spazio a scenografia, attore, regia, e alle altre componenti non segue un'ideologia, ma le necessità legate al luogo, al tempo, alle possibilità di coinvolgimento dello spettatore.

Un esempio chiarificatore è la scrupolosa preparazione dello spettacolo "la Signora è da buttare" con una preparazione attoriale difficile anche sul piano fisico (alla fine delle prove tutta la compagnia sa camminare sulle mani!) fino a spettacoli che Fo dice preparati e scritti in dieci giorni o quasi totalmente improvvisati come quelli davanti alle fabbriche.

Non vi sono o i due mesi di prove del Berliner Ensemble o l'improvvisazione dell'Open Theatre, Fo fa una scelta differente quella di utilizzare tutte le forme per trasmettere un messaggio politico: *"La Signora è da buttare: cinquantacinque giorni di prove, con attori tutti professionisti, imparando i salti mortali tutti quanti, imparando a camminare sulle mani, imparando a fare capovolte e spaccate, a usare la voce in falsetto alla clown, una scuola che non finiva più, mi dico: "Eh ma come sono sceso in basso sul piano della resa tecnica e dell'arte."."*

Sicuramente è questo uno degli spettacoli con una preparazione tra le più complesse, l'intera compagnia vuole trasformarsi in clown, si cerca la perfezione scenica, non tutti gli spettacoli successivi saranno così belli da un punto di vista registico o scenografico.

*"Ma sul piano politico, sul piano soprattutto di cambiare dimensione ideologica e culturale, io credo che questo sia stato un passo avanti. Poi faremo anche dell'arte."*<sup>96</sup>

L'arte, l'estetica sono al servizio del messaggio, sono mezzo, non scopo dell'opera.

---

<sup>96</sup> D.FO, *Convegno sulla cultura*, palazzina Liberty, giugno 1974; pubblicato in *Theater*, rivista della Yale School of Drama, Usa, estate-autunno 1983



13 Dario Fo in *La signora è da buttare*



14 Barbieri "il gioco del pupazzo sballottato sul lenzuolo"

Mi sembra determinante a questo punto chiarire ulteriormente che il discorso politico e civile è parte integrante del comico, del riso.

Si ride però si comprende è un riso che non spalanca solo la bocca, ma la mente, è un riso che genera consapevolezza e tensione, anche quando è scomodo, soprattutto quando è scomodo.

*“Il riso, invece, spesso richiede impegno e concentrazione-per spalancare la bocca in una risata è innanzitutto necessario spalancare il cervello. Bisogna comprendere l’evidenza di confronti e delle inversioni. La comprensione della parafrasi, del momento surreale, del sovvertimento, del capovolgimento della situazione. E’ quindi un atto d’intelligenza, riuscire a raggiungere la gioia- una gioia non viscerale, ma soprattutto mentale- e per questo preferiamo il comico.”*<sup>97</sup>

Vi è uno slogan per questo riso coniato dallo stesso Fo: su un manifesto che mostra un lavoratore italiano ricercato in Francia dalla polizia che, con le mani alzate, ride beffardo, Dario Fo vi scrisse sopra: “sarà una risata che vi seppellirà”.

Questa visione polemica del riso non è solo in Fo, ma ha un’origine ben più antica, nasce dalla satira latina e, prima ancora, dalla commedia greca.

*“Ci vuole per non scrivere satire a queste viste, sforzo.*

*Chi ha tanto stomaco da sopportare una città così?”*<sup>98</sup>

Giovenale presenta la satira in questo modo, e continua, nella satira decima, descrivendo il riso come necessità del buon filosofo in ogni incontro umano.

---

<sup>97</sup> D.FO, appunti Germania, 1980, trad. di S.Longoni e O.Zanetti. tratto dal volume *Fabulazzo: il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*, Kaos edizioni, Milano, 1992

<sup>98</sup> GIOVENALE satira prima vv. 29,31 “nec sufferre queat maioris pondera gemmae difficile est saturam non scribere. Nam quis iniquae tam patiens urbis?” nella traduzione di G.Ceronetti, Einaudi,

Questo intellettuale che ride, che sa ridere in una società che non sa farlo è il modello di Fo.

Un intellettuale del popolo non può naturalmente astrarre dal quotidiano, vivere in una ricerca estetica della cultura, l'impegno civile è determinante per "sopportare una città così"

*"Il nostro lavoro è il teatro, quello che in italiano si chiama "teatro civile". Dunque un teatro che non si limita a dare indicazioni, a chiarire, ma che partecipa alle situazioni sociali – negative, assurde o positive che siano."*

Il teatro non è una realtà colta a sé stante che spiega sulla scena in modo didattico, è parte attiva della problematica sociale, la porta in scena non come un'illustrazione, ma le dà voce, forza, fervore.

*"Partecipiamo alle battaglie per i diritti civili, a quelle contro gli abusi del potere, contro la violenza, la droga, il degrado sociale, l'alcolismo; alla battaglia contro la violenza sulle donne, contro i maltrattamenti all'infanzia, alla battaglia contro il problema della fame e dell'immigrazione, e ad altre ancora. Insomma, siamo in guerra contro tutti i problemi della società. Quando c'è battaglia nelle carceri, quando le fabbriche vengono occupate, noi recitiamo sul posto..."*

Bertolt Brecht si chiedeva di che cosa canteremo in tempi bui come quelli che stava vivendo e si rispondeva: "canteremo dei tempi bui", intendendo l'esser vivi, presenti.

Ancora Fo spiega quale sia a suo avviso la funzione dell'intellettuale:

*"Ancor prima di esibire i begli orpelli, le belle chiose, tipo onestà e correttezza, è dovere primario avere il coraggio di esporsi per primi."*

L'intellettuale vede il problema per primo e ne diviene subito parte, abbraccia la causa del popolo e se ne fa partecipe, e non ne resta solo un attento osservatore esterno.

*“Quando ormai l’opinione pubblica, che ha un certo peso, si è convinta di una determinata verità, diversa da quella espressa dal potere è troppo comodo ergersi a “io lo avevo detto”, magari in forma unta, lubrificata e coperta.*

*Il problema è avere coraggio subito, per primi, soprattutto perché con il tempo che abbiamo a disposizione, con la conoscenza dei problemi e con la possibilità di recepire, di fare inchiesta, possiamo davvero venire a conoscere certi fatti.”<sup>99</sup>*

Il discorso è urgente, l’intellettuale deve agire subito, per primo, perché ha i mezzi e le possibilità per farlo, per intervenire, per coinvolgere.

Per questo innanzi tutto bisogna farsi giullari per girare le pizze e le corti diffondendo le notizie, per far sapere ciò che il potere o i potenti non vogliono si sappia.

Il giullare era il porta voce di quelle voci scomode che bisognava mettere a tacere ; il bisogno allora è di dire, di esprimersi, per soddisfare un più grande bisogno di parole.

Parole e grottesco per smontare i meccanismi di una realtà fasulla, o almeno parziale, questo era il rapporto dei giullari con il potere e questo il rapporto di Fo con il pubblico.

Rompere con le parole un silenzio voluto per far addormentare le voci del popolo:

*“Ecco, è proprio contro il sonno che bisogna lottare. Contro il torpore della ninna-nanna il miglior modo di reagire è muoversi, darsi da fare non accettare lo “scontato”. E allora parlarne a tormentone. Contro il loro spettacolo infame, bisogna tirarne in piedi*

---

<sup>99</sup> D.FO, in un’ intervista di C. Gragnani , in *Spirali* , giugno 1979

*uno nostro, nuovo,terribile per tanta immaginazione. “il vero ha bisogno di più fantasia della menzogna diceva Giordano Bruno.”*<sup>100</sup>

In un'intervista sul “Corriere dell’Informazione” nel 1975 Paolo Calcagno chiede come Fo viva la notizia che il suo nome era stato aggiunto tra i possibili candidati al premio Nobel<sup>101</sup>, Fo così scherza spiegando all’intervistatore perché non crede che riceverà il premio:

*“No, non sono ingessabile. Per me, il teatro è uno strumento di lotta, un elemento politico, un momento di scambio con gli altri. I miei temi sono di estrema attualità, e quindi destinati a consumarsi rapidamente.”*<sup>102</sup>

Ma è egli stesso a sostenere che il teatro deve essere il più grande atto civile della storia, un teatro in qualche modo documento.

Da questa urgenza del dire nascono moltissimi spettacoli legati ad un accurato studio di prove, di indagini, di testimonianze, Fo legge gli atti processuali, si prepara, infine scrive.

In particolare sono *Morte accidentale di un anarchico* sulla morte dell’anarchico Pinelli, *Clacson, trombette e pernacchie* sul rapimento di Moro, *La signora è da buttare* su Kennedy e la guerra in Vietnam, o ancora *Guerra di popolo in Cile*, *Non si paga, non si paga!*, *L’operaio conosce trecento parole, il padrone mille: per questo lui è il padrone*, *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, fino ai molto più recenti *Marino libero*, *Marino è innocente!*, sul caso di Adriano Sofri, o l’ultimo spettacolo del 2004 *L’Anomalo Bicefalo* su un anomalo racconto di Silvio Berlusconi della sua vita.

Ma non sono solo gli spettacoli quanto le interviste e i vari interventi a descrivere il corso di vicende storiche, degli ultimi cinquanta anni sono i testi su la Kappler, Ulrike Meinhof, il progetto “Solo”, sono

---

<sup>100</sup> D.FO, in *L’Espresso*, dicembre 1975

<sup>101</sup> Nobel del quale è stato insignito nel 1997

<sup>102</sup> D.FO, in un’intervista di P.Calcagno, in *Corriere dell’informazione*, febbraio 1975

realità storiche di estrema attualità, ma forse Fo sbaglia credendole “destinate a consumarsi rapidamente”, sono una testimonianza storica viva e attiva, quel cantare dei secoli bui a cui auspicava Brecht.

Marco Paolini nello spettacolo sulla strage del Vajont spiega come il suo intento è di mantenere vivo nella memoria il ricordo del disastro perché non venga dimenticato e venga trasmesso alle nuove generazioni.

La mia generazione non conosce gli eventi del teatro di Fo, non direttamente se non altro, ma gli ascolta nella trasmissione orale che da sempre è stata la memoria del popolo.

*“Possedere una vis comica significa, quindi, essere in grado di possedere affascinazione, possedere il famoso quid del fabulatore.”*<sup>103</sup>

Compito del giullare è mettere questo quid a disposizione dell’oralità comica per farsi cantastorie di storie importanti da raccontare.

Non da tutti questo giullare è ben visto, ben voluto, spiega Fo ad un giornalista che lo interroga sul perché di tante polemiche:

*“Sono il rompiscatole che dà fastidio. La cattiva coscienza che non si può mettere a tacere.”*<sup>104</sup>

La storia non a caso è piena di giullari ammazzati, bruciati, impiccati, ghettizzati, facile non è nemmeno la crescita di Fo dopo la fuoriuscita dal circuito teatrale ufficiale, fino al “rientro” ( inteso piuttosto come ufficializzazione e riconoscimento della sua opera) in questa stessa con il conferimento del Nobel, anche se le polemiche non sono tutt’ora cessate.

Dario Fo è stato arrestato, Franca Rame picchiata e violentata da un gruppo di estremisti di destra, a Salerno gli bruciano il teatro, creano leggi per non dargli i rientri, in cinque anni Fo riceve venticinque

---

<sup>103</sup> D.FO, in *Europeo*, luglio 1985

<sup>104</sup> D.FO, in un’intervista di E. Magrì, in *Europeo*, ottobre 1973

denunce e vari processi, poi il bando dalla televisione, la bomba lacrimogena lanciata sul palco a Buenos Aires, Regan gli vieta il visto per entrare negli Usa, trovandoli pericolosi, permesso d'entrare che riusciranno ad avere solo grazie alle molte persone e associazioni americane che si battono perché questo accada.

Provano a far tacere così una presenza scomoda, Fo dirà di sé “sono il rompighiaccio”, rompe il “ghiaccio” della censura per fare spazio alla libertà di dire.

Il ministero arriverà a promulgare una legge che impediva di riscuotere i denari del rientro ministeriale a quegli autori che nello stesso tempo si ritrovassero a coprire il ruolo di attori e capocomici, funzionò per un anno e poi fu ritirata, Dario Fo e De Filippo avevano minacciato di scambiarsi un testo, ognuno avrebbe recitato i testi dell'altro!

*“La satira nasce dalla tragedia: è liberazione, catarsi. E' sgretolare il sacro l'assoluto, l'intoccabile. Il potere ne ha paura: si mostra tronfio, spocchioso, s'accanisce contro chi fa dell'ironia. Ma patire quelle vessazioni è il migliore dei premi: significa che il tuo scherno ferisce. Se invece vai tranquillo, se c'è soltanto il tuo successo: allora sì, devi allarmarti.”*<sup>105</sup>

Ed il giullare questo lo sa, conosce bene le reazioni del potere che ride e che apprezza ed elogia l'opera, e teme questo più delle vessazioni.

D'altra parte la critica maggiore che Fo rivolge alla drammaturgia contemporanea è quella di essere estranea ai tempi in cui vive, ironico ipotizza di lanciare i testi teatrali nello spazio in una capsula, questi ritrovati dai posteri potrebbero essere di qualunque epoca storica.

Non accade per Shakespeare e gli altri autori elisabettiani:

---

<sup>105</sup> D.FO, in un'intervista di Enrico Parodi, *La gazzetta sportiva*, febbraio 1986

*“Siete di certo al corrente che nel periodo elisabettiano, una gran parte di autori di fama, compreso Shakespeare, non riuscì a terminare i propri giorni stesi nel letto.*

*In gran quantità trascorsero gli anni migliori della propria carriera in carcere.”*<sup>106</sup>

Marlowe muore ucciso da un colpo di sciabola, Massinger passa i suoi giorni quasi sempre in carcere.

Il potere ama un certo tipo di riso quello caricaturale, che mettendo in evidenza in modo buffo, ma non pericoloso, alcuni difetti, rende più umani, attraverso il riso, i personaggi e gli errori, ma il potere non conosce ironia, non dimentichiamo le parole di Benjamin: “Se i tedeschi fossero stati più spiritosi, si fossero resi conto di quanto erano comici, non avremmo avuto il nazismo.”

Apprezzata solo questa ironia caricaturale, ed un'altra quella che tende al basso, diretta alla donna di servizio, alla modista, alla cocotte, alla moglie ecc., un'ironia che non genera crisi:

*“Tutto si aggiusta, niente viene mai messo in crisi: non c'è mai lo squasso disperato che ritrovi immancabilmente in Molière o Ruzzante. Nelle commedie di questi autori non si ritorna quasi mai a ricucire ferite o strappi e, se si ricuce, la cicatrice che ne sorge a rimedio è peggio di una voragine irrimediabile.”*<sup>107</sup>

Nei loro testi vi è la fame o la miseria e per queste ferite non vi sono punti di sutura.

Qualcuno ha definito Fo un “missionario eversore” così egli commenta:

*“Forse, prendendomi in giro ci ha azzeccato, in altre condizioni sarei andato davvero a fare il missionario. M'è sempre piaciuto far*

---

<sup>106</sup> D.FO, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, p 175

<sup>107</sup> L.ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari 1990, p 11

*conoscere al prossimo un certo tipo d'umorismo anticonformista, magari violento, magari pieno di errori, ma capace d'essere amato e capito.”*<sup>108</sup>

Tutto questo deve essere sempre inteso in una dimensione non individuale, ma collettiva, senza perdere di vista il compito di questo “missionario eversore”, è Fo a ripeterlo più volte nelle interviste, spiegando e chiarendo cosa intenda per coinvolgere:

*“Coinvolgere non sul fatto delle viscere per cui io riconosco i miei problemi, riconosco la mia crisi, riconosco le mie impossibilità, la mia impotenza, e allora siccome lo racconto, lo confesso a tante persone, allora faccio del teatro popolare... Ma neanche per idea.”*

Non è la crisi di un singolo raccontata a tanti affinché la condividano e ci si ritrovino, è la crisi di tanti di cui un singolo si fa portavoce.

*“Coinvolgere vuol dire... in quelli che sono i discorsi che si sviluppano a tutto lato, cioè la visione del mondo... il problema di distruggere una società e di costruirne un'altra diversa.. non una condizione mia, perché io sto meglio con altri perché insieme abbiamo trovato una nostra identificazione,[...]...questa visione ricade ancora in una posizione individualistica.”*<sup>109</sup>

Il problema collettivo è in scena per parlarne, per presentarlo, per informare.

Non tutti reputano opportuno, o anche solo possibile, che il teatro possa essere strumento politico, o civile al servizio del popolo, Fo risponde chiamando ancora, come prova, la testimonianza dei giullari:

*“Lo dimostra tutta la tradizione popolare, fin dal Medioevo. Prendiamo la figura del giullare, che fin dal Mille andava per i paesi,*

---

<sup>108</sup> D.FO, in *Panorama*, dicembre 1962

<sup>109</sup> D.FO, *Convegno sulla cultura*, Palazzina Liberty, giugno 1974; pubblicato in *Theater*, rivista della Yale School of Drama, Usa, estate-autunno 1983

*per le piazze e recitava le sue clowneries, tirate irriverenti e piene di ammiccamenti contro i potenti.*

*Perfino uno storico reazionario come Ludovico Antonio Muratori riconosce che il giullare era una figura che nasceva dal popolo, che dal popolo prendeva la rabbia per ritrasmettergliela, mediata dal grottesco. Ed è per questo che già nel Medioevo ne ammazzavano con tanta abbondanza, di giullari. Li scuoiavano, gli tagliavano la lingua.”<sup>110</sup>*

E' veramente bella l'immagine del giullare che prende la rabbia dal popolo per ridargliela con le parole che il popolo non ha, per riempire quello scarto di parole tra operaio e padrone: *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille: per questo lui è il padrone.*

Torna il bisogno di parlare, di cantare, di trasmettere, nell'epoca della comunicazione c'è ancora il bisogno, l'urgenza di riempire determinati vuoti con parole.

Questo discorso non coinvolge solo Fo, coinvolge l'arte tutta e in primo luogo l'intellettuale:

*“Riguarda tutta l'arte. Direi che l'arte o la poesia o il teatro siano un fatto superiore, e se c'è o non c'è, è assurdo. Ogni cosa è cultura e politica, anche dire una cosa è bella o brutta è un fatto politico, in definitiva.”*

L'arte tutta in Fo non può mai essere ricerca del bello in quanto tale, in tutta la grande arte vi è un discorso che va al di là dell'opera prodotta.

*“Ad esempio, secondo la visione ottocentesca, Giotto era uno che non sapeva dipingere; Masaccio non sapevano neanche chi fosse: poi sono stati scoperti, rivalutati.*

---

<sup>110</sup> D.Fo intervista con Chiara Valentini, “Panorama”, aprile 1973

*Ma cosa c'è dietro Masaccio? Perché poi dopo tanto tempo la borghesia lo ha dimenticato?*

*Vai a cercare nella storia e ti accorgi che Masaccio stava con i Ciompi, che adoperava le terre per dipingere e rifiutava la prospettiva a punto fermo, il cosiddetto parallasse prospettico, perché riconduceva all'ideologia aristotelica, all'assoluto, alla concezione univoca dell'uomo che deve tendere alla perfezione divina, all'uomo-dio distaccato dalle cose umane, dal dolore, dalla sofferenza.”*

Rivoluzione è quindi censura anche da un punto di vista pittorico, Masaccio è il pittore dei Ciompi, il pittore che la sente tutta l'unione umana con il dolore e la sofferenza, perché umane sono la fame e la miseria, ed è per questo che Adamo ed Eva soffrono come gli altri uomini e donne, non tendono alla perfezione divina, ma gridano, scomposto, ma vero, umano, il loro dolore, che gli avvicina, gli dà carne e sangue gli rende più veri e meno ideologici.

*“In Piero della Francesca nessun uomo soffre, nessuna donna grida: invece in Masaccio, nella Cacciata dal Paradiso, Eva non ha più gli occhi, Adamo si copre la faccia in modo disperato, hanno le mani gonfie, sono degli uomini che soffrono. Dietro c'è un fatto politico: allora si vede che il canone, il modulo, il confronto, dipende sempre da una condizione politico-culturale della visione del mondo.”<sup>111</sup>*

---

<sup>111</sup> D.FO, in *Playboy*, dicembre 1974



15 Dario Fo a Bologna in una manifestazione per la sinistra extraparlamentare



16 Disegno per Amnesty International per una campagna contro la tortura.

## Sesto capitolo

L'idea, alla base di tutta l'opera di Fo, è l'intendere l'arte come strumento per combattere l'ignoranza, per vincere una disinformazione dei fatti che è voluta, perché non divenga strumento d'ingiustizia, possibilità d'ingiustizia.

Più volte tornerà, nelle parole di Fo, l'invito, continuo, a documentarsi, a vincere la disinformazione che crea la possibilità di trasmettere informazioni parziali, che danno alle masse un'idea distorta della realtà.

Da quest'idea di cultura, che nasce soprattutto da idee gramsciane e marxiste, prende le mosse quello che è il teatro dell'ultimo Fo, accanto ad una rilettura di tutte le altre opere che egli stesso a volte ripropone.

Sono note le rotture di Fo all'interno del teatro: la prima quella con i teatri ufficiali e la visione borghese del teatro<sup>112</sup>, a suo avviso legata ad un'idea classista già nella disposizione dei posti a sedere con tre prezzi differenti del biglietto per platea, palchi e loggione; la seconda rottura è il distacco da Nuova scena e dall'esperienza legata alla circolazione dei testi nei circuiti ARCI e nelle case del popolo, un'esperienza che si conclude prima di divenire strumento di propaganda

---

<sup>112</sup> *“Noi per anni abbiamo fatto i giullari della borghesia, andavamo a dare scarpate in faccia ai borghesi,[...]; ad un certo punto ci siamo accorti che dopo due, tre legnate incominciavano a ridere anche loro, facevano delle sghignazzate terribili, un ridere proprio compiaciuto.[...] Eravamo l'Alka Selzer, credevamo di essere fustigatori dei costum, di incidere: nossignore li aiutavamo a divertirsi e a sentirsi democratici.[...]”*

*Noi ci siamo stancati di dar le scarpate alla classe della quale non facciamo parte, non ci sentiamo parte e abbiamo pensato di fare i giullari per la classe alla quale sentiamo di appartenere, della quale sentiamo di far parte fino in fondo, cioè il proletariato.”*  
Intervento di D.Fo in *Compagni senza censura*, v.I, Milano, Mazzotta, 1970, pp.239-240

politica, ancora l'esperienza della Comune e di via Colletta ed un diverso tipo d'impegno e la fine anche di questa con una rottura tempestosa nella quale slogan dei membri che si dissociano è una canzone (tra l'altro dello stesso Fo) :

*“ Non si può vivere sempre all'ombra di una grande quercia, anche gli alberi più piccoli devono respirare”;*

Di fatto Fo attribuirà la rottura all'influenza di Avanguardia operaia che tentava di prendere in se un gruppo teatrale che contava ormai su più di ottanta circoli.

Ne nasce un Fo diverso, prima quello degli spettacoli che lui definisce “messe in campo”, sono interventi fuori e dentro le fabbriche , è la rappresentazione di alcuni processi proprio mentre questi si stanno svolgendo: Fo entra in aula osserva, poi fuori reinventa in chiave grottesca, fuori dal tribunale, ciò che sta accadendo all'interno, come avvenne a Pescara.

Sono spettacoli poveri, improvvisati, sono un momento di ricerca nella direzione che il teatro deve prendere, lontano ormai dai gruppi extraparlamentari, ricerca che spinge il teatro sempre più nella direzione indicata da Lorca:

*“Il teatro è una scuola di pianto e di riso, è una tribuna libera dalla quale gli uomini possono denunciare morali vecchie ed equivoche e spiegare, con esempi vivi, le leggi del cuore e del sentimento umano.”*

Un teatro esplicativo e didattico nelle mani del popolo che deve comprenderne l'importanza e tenerlo vivo, attivo.

*“Un popolo che non aiuta e non potenzia il suo teatro è, se non morto, moribondo; e il teatro, comico o drammatico che sia, che non sa cogliere l'inquietudine sociale, la pulsazione della storia, il dramma*

*della sua gente o il genuino colore del suo paesaggio e del suo spirito non ha diritto a chiamarsi teatro.*”<sup>113</sup>

Poco a poco si delinea così l’idea definitiva del suo teatro, si conclude la ricerca, l’esigenza di fare di questo il giusto mezzo per portare sulla scena determinate realtà e rappresentarle come farsa.

Una dimensione, questa della farsa, molto cara al teatro di Fo, ma spesso condannata dalla critica, che non sempre accetta quel mondo surreale e grottesco, quelle realtà al limite del verosimile e poi incredibilmente vere.

Ed i pupazzi, i burattini, i clown degli spettacoli di Fo, tra scherzi e scenette irreali dipingono quel mondo buffo che è rappresentato dal circo del “La Signora è da buttare”, in cui, forse più che negli altri, in un carosello di personaggi e situazioni comiche, sfilano sulla scena tutte le realtà contemporanee camuffate in numeri da circo.

Ed ecco l’idolatria per un Dio Frigo, un Dio elettrodomestico che fa il miracolo del ghiaccio a forma di palline, clown guardoni che vivono con una porta da cui spiare spogliarelli, un drogato che cerca di prendere su di se iniezioni che non erano per lui, facendo uso di appositi distributori di eroina e siringhe.

Una specie di follia provocatoria, in cui la signora è l’America, e il tema è l’assassinio di Kennedy ed il capitalismo, affrontati con tutte le gag della tradizione dei clown: dal naso che si gonfia ai denti che saltano, ecc., ma tutto ribaltato in un contesto politico abbastanza chiaro da far sì che per tutto il periodo in cui la commedia è al Sistina la polizia è costretta a scortare la coppia Fo-Rame.

Un circo crudele che condanna il clown nero alla sedia elettrica perché “*era per la pace, i diritti civili e la non violenza*”, una sedia elettrica

---

<sup>113</sup> F.GARCIA LORCA, *Teoria e gioco del duende. Interviste, conferenze e altri testi sul teatro.*, Ubulibri, Milano 1999

alimentata da una dinamo per biciclette che lui stesso deve pedalare, e dove una canzone razzista sul “bianco sporco” diviene gingol per una pubblicità di un detersivo.

Una realtà un po’ sadica che somiglia anche per questo ad un grande circo in cui si gioca a flick o flock con la morte, si subiscono processi regolari dopo esser stati condannati, i bimbi vengono arruolati quando sono ancora nella pancia della mamma, e la mano che la ragazza porge affinché sia baciata era prima in un cellophan antisettico, per paura di un reale contatto con il mondo.

Capriolo in un’intervista su Sipario<sup>114</sup> sottolineava il carattere didattico-moralista della commedia, e spesso da questo momento una delle accuse che verrà fatta al teatro di Fo sarà appunto quella di essere troppo didattico.

In particolare così la critica si esprimerà per “*La Marijuana della mamma è la più bella*”, soprattutto per la scena finale in cui la mamma e il nonno riveleranno di non essere realmente drogati, ma di voler far vedere ai figli le cose da un altro punto di vista.

E’ il mondo dei ragazzi che si drogano, dei fumatori di hashish perseguitati dalla polizia e dei giovani dell’estrema sinistra che confondono rivoluzione e viaggi all’LSD.

Ancora una volta è l’idea di far conoscere un problema che si sottovaluta e che la mistificazione di cui la droga è circondata oscura ancor di più:

---

<sup>114</sup> “*Questa Signora è da buttare sembra iniziare una terza fase dell’attività drammaturgia di Dario Fo, la più sciolta dalle convenzioni teatrali vigenti, la più aperta per quanto si attiene alla scrittura, la più congeniale forse al temperamento nonché alla qualità e ai limiti dell’uomo. [...] C’è infatti una struttura di provata efficacia nella quale possono trovar posto sia le intenzioni didattiche sia i moduli farseschi, ora utilizzati come parte integrante dell’azione e non soltanto come divagazione a margine. Questa struttura è quella degli spettacoli per burattinidestinati all’infanzia, dove il serio e il comico si mescolano inestricabilmente, e quasi senza soluzione di continuità, spezzando con il lazzo e con la risata la tensione drammatica.*” E. Capriolo, premessa a una “*commedia per soli clown*”, Sipario, n. 258, ottobre 1967, p.34

*“Il favorire, sotto, sotto, il diffondersi delle droghe per creare tutta una categoria di poveracci, di emarginati da tenere sotto controllo, visto che hanno osato accostarsi a un consumo riservato alle classi superiori.”*<sup>115</sup>

La scelta della farsa è forte in tutto il teatro di Fo , con queste costruzioni paradossali (lo stesso nonno frikкетtone) che si risolvono però in geometrie naturali, con il crearsi nel testo di una logica interna che è la sua logica, la logica paradossale e grottesca, che sembra non debba stare in piedi, ma che poi, purtroppo, è realtà.

Una realtà che ha al centro un enorme stato-pupazzo che occupa tutta la scena<sup>116</sup>, dal cui ventre escono industriali corrotti, generali, vescovi, un’intera famiglia reale e poi tutti gli strumenti del potere, in particolare ancora quelli dell’informazione: giornali e televisione.

Sono i personaggi della nostra storia che prendono vita sotto forma di maschere della commedia dell’arte, rappresentando un mondo fatto di bandiere e manichini e attori.

Questa visione che non è però pessimista del mondo, e l’aspetto ludico della farsa, la festa, il carnevale sono lì per ricordarcelo.

L’intellettuale pessimista, nichilista, “malato”, del secondo novecento, è ben lontano dall’ideale di Fo, che trova che:

*“Fosse necessario superare la chiave pessimistica tipica degli intellettuali, secondo cui l’arte deve solo denunciare, ma mai proporre. In quegli spettacoli che nascevano direttamente da problemi vivi, concreti, cercavo anche di dare delle soluzioni.”*<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> intervista a Dario Fo di C. Valentini , “Panorama”, 3 Febbraio 1976

<sup>116</sup> Mi riferisco alla commedia “*Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*” del 1968, al centro del palco vi era un pupazzo gigantesco alto tre metri.

<sup>117</sup> C.VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977, p 111



17 Dario Fo in *La signora è da buttare*



18 Aureola di “Londra memore” ( per “l’opera dello sghignazzo”)

La Ginzburg ed altri accusarono Fo di mancare di tristezza e lirismo, di assenza di sfumature e mezzi toni, e infine di fare del teatro un comizio scontato e consolatorio.

Fo si difende, trovando in queste accuse l'idea di voler fare del comico, a tutti i costi un personaggio triste:

*“Questo è un ideale da romanticismo di maniera, da “vesti la giubba e la faccia infarina”, il pierrot che è costretto a far ridere la gente, ma che ha tanto dolore nel cuore. Ma soprattutto il comico deve essere solo. Che è un’assurdità, è la negazione stessa del teatro, dove la risata del pubblico, l’applauso, il mormorio, il silenzio, sono stati da sempre parte integrante della rappresentazione.”*<sup>118</sup>

Non ha nulla del Pierrot il suo teatro, non somigliano a quello di Boll i suoi clown, il riso dello spettatore è allegro chiassoso, non vi è tristezza; ma questo giullare che manca di lirismo è capace di suscitare una risata che rimanga *“nel fondo dell’animo con un sedimento feroce che non si stacca”*.

Questa risata che resta a ricordare allo spettatore quanto quell'enorme pupazzo decideva per lui, sceglieva per lui, fino anche ad inventargli emozioni, sentimenti, parole:

*“Che ti camuffano la tua storia, ti raccontano delle balle su come sei nato, sul significato di tutte le rivoluzioni. Che ti fanno muovere, quando vai a ballare, nella stessa dimensione in cui ti muovi quando sei in fabbrica, davanti alla linea. Che addirittura ti fanno far l’amore con le parole che ti suggeriscono..”*<sup>119</sup>

La controinformazione, il bisogno di parole, la fantasia di trovarle sono le armi che Fo dà ai suoi clown, ai suoi personaggi, ai suoi

---

<sup>118</sup> C.VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977, p 177

<sup>119</sup> C.VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977, p 9

fedayn che fanno la rivoluzione palestinese attraverso la loro cultura e i loro canti.

Meldolesi parla di “Fabbrica di Fo”, un teatro- fabbrica, un teatro che non distrugge tramite il riso le realtà vigenti per metterle a nudo e poi fermarsi a guardarle, un teatro-fabbrica in cui si crea, in cui la scena le luci, l’attore, il testo, la parola, lo spettatore, l’impegno politico e civile, la vita personale e artistica di Dario Fo e Franca Rame, sono parti integranti e necessarie.

Intorno all’esperienza teatrale gravitano infatti altre realtà: Soccorso Rosso e l’azione nelle carceri, la libera università di Alcatraz, Il quotidiano mediatico Cacao, il comitato Nobel per i disabili, la neo nata tv satellitare Atlantide.

Particolarmente interessante è il rapporto tra Fo e la televisione; un rapporto che inizia nel 1962, quando gli italiani riuniti per assistere al varietà più popolare dell’anno<sup>120</sup>, restano sconcertati fin dalla sigla d’apertura.

Non era più il Dario Fo della rivista musicale *Chi l’ha visto?* Sul secondo canale, che ben pochi potevano vedere, era in prima serata sul primo, e in un certo modo unico, canale, i suoi testi, dopo la prima puntata, e le violente polemiche che la seguono, vengono allora ripresi e censurati in tre diversi momenti da tre censori differenti, tanto da restarne talmente mutati che la seconda puntata piuttosto scialba risultava essere un insieme di sketch, ciò che accadde dopo è noto: davanti all’obbligo di tagliare per intero una scenetta sull’edilizia la coppia Fo-Rame non va in scena e le canzoni vengono eseguite l’una dopo l’altra, non solo quella sera, ma per tutta la durata del

---

<sup>120</sup> Il varietà quell’anno era slittato nella programmazione di un giorno per lasciare il posto ad una cronaca del concilio ecumenico. Il giorno dopo Fo portava sullo stesso canale un programma di violenta satira.

programma perché tutti i comici decidono di rifiutare la conduzione della trasmissione e appoggiano con vigore Fo.

Ne seguiranno quattordici anni di messa al bando dei teleschermi e nella biografia di Fo l'incontro con un pubblico diverso:

*“E’ il primo impatto con le masse del pubblico popolare, di quel “non pubblico a cui Fo si rivolgerà dopo la rottura nel ’68.*

*Ed è sullo schermo del primo programma che Fo comincia a diventare popolarissimo tra la gente comune, che lo recepisce in maniera ben diversa dal pubblico borghese e benestante dei teatri.”<sup>121</sup>*

Ed è in questo modo che intende l'enorme potere di penetrazione di uno strumento come la televisione, la capacità di moltiplicare il messaggio, la velocità con cui suoni e immagini colpiscono lo spettatore, arma nelle mani di chi gestisce l'informazione.

Da qui nel 2003 ne nasce un esperimento: il 27 Marzo lo spettacolo *Ubù Bas va alla guerra* con Dario e Jacopo Fo e Franca Rame, appoggiandosi a 27 emittenti televisive locali delle varie regioni e contemporaneamente via internet e satellite è seguito da sei milioni di persone.

Da questa esperienza nasce Atlantide tv, una televisione di comici e non solo, con un preciso manifesto:

*“Migliaia di anni fa esisteva una civiltà meravigliosa e pacifica in cui gli uomini non combattevano tra di loro, ma univano i loro sforzi nell'immane impresa di rendere più ospitale la terra. Questa era Atlantide. Atlantide che fu distrutta dai maremoti della storia.*

*Ma non furono distrutte le sue idee di pace, amore, parità tra i sessi, rispetto per i bambini e i diversi, celebrazione della vita attraverso la festa e il gioco.[...]*

---

<sup>121</sup> C.VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977

*Per aiutare queste idee a rafforzarsi e a crescere, per raccontare tutti questi sogni, per ridere di noi e di voi cercando un nuovo gusto nella vita, per questo è nata atlantide.tv.”*<sup>122</sup>

Se si pensa che il primo incontro tra Fo e la tv era stato su un secondo canale visibile a pochi, l'utilizzo odierno che Fo fa dei media e di internet diviene ancor più interessante: la tv entra a far parte della sua fabbrica teatrale come tutte le altre macchine sceniche.

Meldolesi aveva indicato due direzioni nella sua proposta teatrale di lettura di Fo:

*“ 1) Teatro come recupero della cultura contadina, medioevale, legata ai momenti importanti della nostra storia, legata alle lotte, ai conflitti religiosi e via dicendo;*

*2) teatro come “discorso” di controinformazione sugli eventi che accadono nella nostra realtà sociale: mettere in evidenza la violenza del potere, la repressione della polizia, attraverso la forma del grottesco, della satira; di modo che, attraverso questa lente deformata che è il comico, il pubblico inizi ad avere una visione sintetica, didattica [...]”*<sup>123</sup>

Più avanti indicherà due commedie rappresentative dell'opera di Fo, che trovo si addicano ai suoi due punti, sono: *Mistero Buffo* e *Pum,pum! Chi è? La polizia!*, l'uno dove forte è il medioevo, il gramelot, la giullarata, la componente carnevalesca, l'altro sulle stragi di stato, fortemente ironico, didattico, di forte impatto sullo spettatore. Due spettacoli emblematici anche per un altro aspetto: nel primo forte è la satira sulla Chiesa, tanto che i fedeli verranno invitati da questa a non vedere lo spettacolo, e nel secondo forte l'accusa allo Stato e alle

---

<sup>122</sup> Dalla Home Page del sito [www.Atlantide.tv](http://www.Atlantide.tv)

<sup>123</sup> C.MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, p 156

forze dell'ordine, tanto che la locandina dello spettacolo verrà requisita.

Resta poi vero il discorso che nella fabbrica di Fo nulla può essere escluso e non avrebbe senso interpretare questi due punti di Meldolesi come due aspetti separati in Fo.

Tutto è parte di un' unica ricerca teatrale, in cui alcuni moduli, spesso visivi, ritornano perché lo spettatore possa meglio seguire; è la didattica da Fiaba: il ritorno di moduli, luoghi e figure spinge il bambino a prestare attenzione, lo stimola, lo rende partecipe, sono le chiavi, i mezzi per accedere a quella costruzione fantastica e grottesca, le parole magiche che rendono possibile l'incantesimo, come un "c'era una volta" le varie giullarate spesso in Fo, dopo in momento didattico ed esplicativo, sono introdotte dall'espressione "ma cominciamo senz'altro".

Della fiaba vi è anche la fantasia, che porta in scena pupazzi giganti e burattini, personaggi nani e giganteschi draghi.

Meldolesi parlerà di "improvvisa violenza e straripante fantasia" in Fo, capacità che sono ordinate con sapienza nei moduli teatrali dall'architetto Fo, che sa occupare lo spazio in costruzioni sceniche che stanno perfettamente in piedi, se pure nella loro assurdità.

Come la casa pazza di Hundertwasser<sup>124</sup> il suo buffo e colorato mondo si piega in fantasiose costruzioni, unioni di elementi differenti e colorati.

Fo porta in giro questa casa pazza, questo mondo perché è il compito del giullare:

*“ Dime vilàn... ti te sèt andàito intorno per casali... le case de' paiòn a' contare la tòà storia? Te gh'ha cercàt de tirài derènter la tòà vida? No? Bòn, mo' at dèvet far en manèra che i òlter se carèghen lor*

---

<sup>124</sup> La Wasserhaus di Vienna.

*mèsmi de quèl che t'è capitàt...[...] E po' scolta quèl che te conta lori. E sòvra ògne còssa no'raccontàr de de piagnòn ma co' na rigolàr-sghignasòn... Aprènde a rigolàr! A trasbotà anco el teròr in ridàda...”*<sup>125</sup>

Il compito che questo giullare ha ricevuto da Cristo è di portare in giro la storia sua e della terra che aveva trovato e gli è stata tolta, e di come con questa ha perso, per la prepotenza del signore, la moglie e i figli.

Dalle opere di Fo, dalle interviste, dai suoi interventi e della sua autobiografia possiamo seguire la sua vicenda privata, che ci è raccontata ancora una volta con gusto didattico fabulistico.

Fiaba medioevale a lieto fine con il giullare Fo che riceve un premio alla corte del re.

Nel 1997, a Dario Fo viene conferito il Nobel per la letteratura dopo un lungo discorso con particolare riferimento a *Mistero Buffo e Morte Accidentale di un anarchico*, con un parallelo con il Nobel dato settant'anni prima a Gorge Bernard Shaw, e con il coinvolgimento di Franca Rame tra le motivazioni del premio stesso:

*“La parola dignità gioca un ruolo importante nella sua opera ed è centrale per l'episodio La nascita del giullare.[...]*

*Da parte dell'Accademia Svedese mi congratulo con Lei vivamente per il lavoro che ha determinato il Premio Nobel per la Letteratura 1997 e le chiedo di avanzare per ricevere il Premio dalle mani di Sua Maestà il Re.”*<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> “Dimmi villano... sei andato intorno per casali... per le capanne di paglia a raccontar la tua storia? Hai cercato di tirarli dentro la tua vita? No? Bene, ora da adesso devi fare in modo che gli altri si facciano carico di quello che ti è capitato...[...]E poi ascolta quello che ti contano loro. E sopra ogni altra cosa non raccontare piagnucolando ma con lo sghignazzo... Impara a ridere! A tramutar anche il terrore in risata” D.FO , *La nascita del giullare*.in *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 2000

<sup>126</sup> Dal discorso di S.Allèn , segretario permanente dell'Accademia Svedese e membro del comitato per i Nobel.

La scelta è appunto quella di premiare tutta la “fabbrica” di Fo e in particolare il suo farsi giullare.

Un premio che fin dall’inizio è stato molto contestato,<sup>127</sup> un premio inatteso perché dato ad un autore noto alle cronache ma ben poco alla critica letteraria, e un premio non ben voluto da una parte di intellettuali che si stupivano anche solo del fatto che il premio fosse dato ad un comico.

Nel ’75 Fo aveva riso di questa ipotesi trovando improbabile che gli fosse conferito il premio, qualcosa si direbbe cambiata.

*“ Un infinità di cose. E’ cambiato il mondo e sono cambiato anche io. Questo premio l’ho sentito come un riconoscimento alla satira, al grottesco, alla libertà di ridere di noi stessi e del potere.”*<sup>128</sup>

Il discorso di Fo alla consegna del Nobel è tutto nel suo stile: spiega come un vero premio andrebbe ai membri del comitato per il coraggio di averlo scelto, scherza su come, dopo un nero ed un ebreo, addirittura un giullare è stato premiato, parla a lungo di Franca Rame e di come, premiandolo, premiano entrambi, e non dimentica di parlare del bisogno d’informazione per i giovani e di fare un riferimento, che sarà molto contestato, a Sofri e all’omicidio Calabresi.

Un Nobel ed un discorso che furono a lungo contestati, ma che hanno conferito a Fo una maggiore autorità e libertà.

---

<sup>127</sup> Il poeta Luzi parlerà di “schiaffo alla cultura” e di un’intenzione “antiletteraria e antiistituzionale”, Rita Levi Montalcini dirà di non sapere chi sia Dario Fo, ancora personaggi politici lo definiranno “ il clown della sinistra”, più violento Fini: “E’una vergogna. Ma cosa ha dato mai Fo alla letteratura italiana e mondiale?”

<sup>128</sup> D.FO, intervista in C.VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977, p 191



19 Dario Fo durante la cerimonia di premiazione del Nobel



20 Disegno di Fo che ritrae se stesso con altri premi Nobel italiani

Meldolesi lamentava una disattenzione della critica verso Fo:

*“ Di Fo ormai si scrive bene di norma, ma come e perché? Ora si rimuove la sua militanza rivoluzionaria, ora se ne parla come di un’eccezione; il riconoscimento di Fo passa in genere per l’appiattimento della sua presenza; nei casi migliori di tale ritrattistica, si raffigura Fo a mezzo busto, non a figura intera.”*<sup>129</sup>

Ciò veniva scritto prima del conferimento del Nobel e di altri riconoscimenti, sicuramente oggi l’attenzione verso Fo è cambiata, ma ne resta in un certo qual modo un ritratto a mezzo busto: si conosce *Mistero Buffo*, ma si conoscono meno opere come *Pum!Pum!Chi è? La polizia!*, e restano in ombra molti aspetti dell’impegno della coppia Fo-Rame, si ha un’immagine a volte sbagliata delle scelte e della vita di Fo, molte informazioni non sono reali o lo sono solo in parte.

Una parte tende poi a darne un’immagine totalmente distorta che lo rende ben più aggressivo, non troppo diverso dal suo arlecchino che, rifacendosi alla tradizione delle origini, è un anarchico ante litteram che non accetta le regole della morale corrente, le regole del potere.

Conferendo a Fo una violenza irrisoria e delle idee estreme che non gli appartengono.

Questo Arlecchino che viene dall’ Arlech , un personaggio popolare francese e tedesco, un homo silvaticus che aveva maggiori parentele con il mondo degli inferi che con quello degli uomini.

Con il nome Harlequin venivano indicati i diavoletti che, durante il carnevale, giravano per le case a far baccano e a portar scompiglio.

Eliminata quella visione anarchica e amorale, quella provocazione a volte scurrile che vuole essere appunto un’interpretazione distorta della satira in Fo, egli ha davvero qualcosa di questo diavoleto che

---

<sup>129</sup> C.MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, p 83

porta scompiglio, che parla di problemi quali la fame, la paura, la sopravvivenza, il potere, vicino all'arlecchino di Tristano Martinelli che come egli disse, rispondendo ad una provocazione: “ *E' vero sono sceso all'inferno, ma anche lì ho fatto ridere tutti, compresi i diavoli.*” Questo *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* di Fo, ha ben trovato una chiave di lettura della corte che lo circonda e con l'ironia e il gioco che lo caratterizzano, utilizza questa chiave per mostrarci, ridendo, cosa si nasconde dietro le stessa fame, paura, sopravvivenza e soprattutto potere.



21 Dario Fo in Hellequin, Harlehin, Arlecchino



22 Manifesto dello spettacolo

## Settimo capitolo

Emilio Tadini ne *Il corpo disegnato*, introduzione alle opere pittoriche di Fo, spiega come nella *Metafisica* Aristotele sostiene che secondo la loro natura gli uomini amano il sapere, la conoscenza, prova di questo fatto, aggiunge Aristotele, è nel piacere che gli uomini provano nell'utilizzo dei loro sensi e in particolare nel senso della vista.

“Sapere” e “sentire” in Aristotele non sono allora concetti lontani, le idee non sono separate da suoni e figure e da ciò che si sente al tatto, che si presenta all'olfatto.

Tadini indica un'unione di sensi e sapere nella cultura bassa, nella fisicità, nella sensorialità del carnevale e maggiormente nell'opera di Dario Fo.

Il teatro di Dario Fo è prima di tutto esperienza sensoriale, in primo luogo della vista, ma non solo.

Poiché è sia autore che attore dei suoi testi può limitarsi a non interpretarli, portarli in scena, ma a costruirli, crearli davanti agli occhi dello spettatore, scriverli sul palcoscenico, o riscriverli sul pubblico del momento in modo che quest'ultimo possa vederli.

Si è già parlato di come spesso il testo di Fo nasce come orale, si crea sul palcoscenico, nasce dalla risata, egli riconosce i vari tipi di risata e da questa il pubblico del momento.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> “Dopo tanti anni, mi sono fatto un certo orecchio. Se lei mi fa sentire la registrazione di una risata, posso dirle da che genere di comicità è stata provocata. Il pubblico ha delle reazioni costanti. Naturalmente ci sono delle differenze regionali: i romani apprezzano la satira, i toscani l'umorismo sottile e astuto. Ma chi avvia le risate in platea sono i bambini. I bambini partono prima, colgono il comico appena si verifica.” D.FO in un'intervista di Erika Kauffmann, “Visto”, gennaio 1962

Il legame tra questa oralità del testo e la fisicità, sembrerebbe non esserci, invece c'è, ed è forte.

Zumthor aveva spiegato come l'oralità non si riduce alla voce, ma comprende tutto ciò che si rivolge all'altro, all'ascoltatore, da un gesto ad uno sguardo, tutto il corpo è oralità.

Gesti del viso, degli arti superiori, della testa, del busto, del corpo intero, Zumthor li comprende tutti nell'oralità, e non solo questi, anche il luogo, lo spazio, che si proiettano per mezzo della voce, l'abbigliamento, i colori e le tonalità, tutto è da intendersi come oralità ed è per questo che il teatro è a suo avviso da ritenersi "totalizzazione dello spazio in un atto".

Ong spiega come nelle culture orali vi è sempre stata una componente fisica: gli aborigeni dell'Australia mentre cantano intrecciano corde e gli ebrei durante il Talmud oscillano avanti ed indietro; la fisicità è dunque parte integrante dell'oralità stessa:

*“L'attività corporea non ne è un elemento peregrino, né un espediente artificioso nella comunicazione orale, ma ne è una componente naturale ed addirittura inevitabile. Nell'espressione orale, specialmente se pubblica, l'immobilità assoluta è già di per sé un gesto significativo.”*<sup>131</sup>

Zumthor aveva parlato del silenzio come "gesto zero", una fisicità dunque che produce, in un qualche senso, parole o silenzi.

E' chiaro allora che parlare della fisicità di Fo, della sua presenza scenica, delle sue capacità attoriali e mimiche, non è parlare di un altro aspetto dell'opera di Fo, ma dello stesso.

---

<sup>131</sup> W.J.ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986, p 100

Esistono attori capaci di rappresentare i testi di Fo in modo personale e molto bello, ma Fo attore è tutt'uno con Fo scrittore, e la rappresentazione della parola scritta è parte stessa dello scriverla.

L'azione, sostiene Meldolesi, è più veloce della parola ascoltata, per questo ci si trova a ridere sempre in ritardo.

Non so se questo possa dirsi propriamente vero, ma sicuramente in Fo l'azione già porta ad intuire la parola, tanto che spesso la parola diviene superflua, non necessaria alla comprensione.

Innanzitutto Fo possiede una dote mimica naturale, che muta la sua figura già di per sé buffa, la sua espressione naturalmente ironica.

Non fu difficile allora, per il giovane Dario, apprendere le tecniche del mimo da Jaques Lecoq.

Durante *Il dito nell'occhio* Fo ha modo di osservare le tecniche di Lecoq, di fare esercizi di fiato, respirazione, acrobazia, di discutere a lungo di Marceau, di Decroux, e di dissertare sulla necessità o meno di un metodo di espressione corporea, abbandonando la naturale libertà espressiva.

Da Lecoq apprende la ricerca del proprio mimo, nello scoprire quello che è il comico già presente in lui.

Lecoq aveva, nei suoi studi, notato che volendo far ridere non ci si riusciva, ma poi una volta preso su di sé il ridicolo per aver tentato e non essere riusciti, nella naturale comicità dei propri goffi e imbarazzati gesti, ci si riusciva benissimo.

E' Lecoq che indica a Fo la ricerca dei suoi difetti e l'utilizzo di questi: “ *il corpo dinoccolato con le braccia e le gambe troppo lunghe, la voce impastata, il sorriso un po' equino*” <sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Così li indica C.VALENTINI ,cit.

Dal mimo francese impara i vari tipi di risata, le gags comiche della tradizione, le espressioni stralunate, la camminata, l'utilizzo degli spazi, il controllo dei muscoli nell'espressione.

Ma soprattutto, caratteristica prima del mimo, imparare la qualità della sintesi gestuale, ridurre il gesto a quello necessario, un gesto "pulito" che trasmetta un'idea precisa.

Così lo spiegava Marcel Marceau:

*“ Il mimo deve dunque esprimersi con chiarezza, senza essere prolisso. Non può sostituire le parole con i gesti, ma rende con la varietà degli atteggiamenti una serie di immagini corporee leggibili alla stregua delle parole scritte in un libro.”*<sup>133</sup>

Le tecniche mimiche le ritroviamo in ogni opera di Fo, alle volte facilmente riconoscibili, altre ormai entrate a far parte della sua gestualità.

Il discorso sull'importanza del gesto era in quegli anni fortemente innovativo, stava allora nascendo un'esigenza scenica differente, che non poteva che spingere maggiormente Fo nella direzione del mimo:

*“Venire a parlare [nel 1954] dell'importanza, del valore dello spazio del ritmo e del colore in teatro era un'eresia [...]. Quando Parenti, Lecoq, Durano ed io facevamo il discorso della gestualità mettendola al livello d'importanza della parola, eravamo considerati degli eretici.”*<sup>134</sup>

Per la prima volta si dava valore agli oggetti e gli attori stessi finivano con il diventarlo, riducendosi a maschere e manichini.

La formazione in Francia che Lecoq aveva avuto presso Decroux, e sui testi di Jousse, portava un contributo notevole alla ricerca sulla gestualità.

---

<sup>133</sup> M.MARCEAU, 1987

<sup>134</sup> Intervista a Dario Fo di P.LANDI, in Dario Fo. Il teatro dell'occhio

Il gesto rimarrà fondamentale nell'opera di Fo, anche se nell'esperienza più matura acquisterà una valenza diversa, divenendo non tanto la ricerca di attori manichini, quanto parte della comunicazione orale.

Scriverà a questo proposito Fo nella copertina del disco *Ci ragiono e canto* nel 1966:

*“C'è chi ha detto che il gesto è stato il primo modo d'espressione dell'uomo: poi è venuto il suono ultima la parola.”*

Gesto, suono e parola finiranno per unirsi in una componente inscindibile del suo teatro.

Nell'esperienza di ricerca mimica del *Il dito nell'occhio* non era del tutto d'accordo con Lecoq il giovane Fo, bisogna studiare ed esercitare il proprio corpo, ma nello stesso tempo lasciarlo libero di esprimersi secondo le proprie inclinazioni.

Spesso Fo si abbandona alle espressioni buffe di cui il suo viso è capace, agli occhi sbarrati e un po' sciocchi di Juan Padan, alle espressioni furbe e divertite della folla intorno a Lazzaro, al volto deformato dal pianto del giullare che in ginocchio prega di voler morire dopo aver visto la sua famiglia e la sua terra violentate e distrutte.

Si crea così una galleria di maschere che ritornano, in un utilizzo del viso simile a quello di Totò.

E sono le parole di Fo per Totò le più appropriate anche per Fo stesso: *“ Inutile dire che il luogo della risata è il volto. Ebbene Totò, che sa di non essere bello, utilizza il proprio volto innanzi tutto come luogo della trasformazione del grottesco.”*<sup>135</sup>

Un volto in cui, quasi in una caricatura, i tratti sono accentuati fino a renderlo grottesco, portando alla nascita di una maschera comica.

---

<sup>135</sup> D.FO, *Totò. Manuale dell'attor comico*, Vallecchi, Firenze 1995, p 39

Fo dirà che Totò ama il volto e sa come portarlo oltre la misura del volto stesso.

Anche Fo sa andare oltre il suo viso, sa caricare le espressioni, dosare la comicità nei muscoli facciali, sono però espressioni meno statiche che nulla hanno della maschera.

Totò creava una maschera grottesca per il suo personaggio, Fo fa del suo volto tutti i volti della folla che accorre alla resurrezione di Lazzaro, e anche Cristo e Lazzaro stessi, il suo volto è tutti questi contemporaneamente, a tratti in una sola espressione che tutte le comprende.

Ma ciò non accade solo nel volto, dove certo è maggiore il coinvolgimento, ma in tutto il corpo, Fo è Bonifacio VIII oppresso dal peso del mantello che ha un passo lento e caricato, è il corpo di donna di Eva, è il piccolo Gesù bambino dai riccioli biondi dei Vangeli Apocrifi, e di volta in volta cambia il passo, l'andatura, il comportamento fisico in scena.

In una scena che intanto crea intorno a sé, con le mani, con i gesti, con i movimenti sapientemente studiati affinché lo zanni affamato possa avere davanti a sé un pentolone per cuocere ciò che la sua fame ha procurato.

Johan Padan ne è uno degli esempi più incredibili: Fo in camicia, jeans e microfono, la scena assolutamente vuota, il pubblico, ma avanti ai loro occhi appare Venezia del cinquecento tra le grida dei marinai, e poi si va per le strade a veder passare, tra la folla, la donna di Johan portata dall'inquisizione, e ancora il porto e le navi, e i venticinque giorni di mare e la sorpresa del pubblico nello sbarco a Siviglia:

*“ Seviglia... che cità meravegiòsa, besògna vederla! Agh'è tute' ste cupole rosse e d'oro cunt'sti spintorlòn de campanili che se rampica*

*in zìelo... a gh'è tute 'ste case cunt le fontane dapertuto, te vè per la strada co' 'sti spintorli che te anàfian'*<sup>136</sup>

E Siviglia appare tutta rossa ed oro sullo sfondo per qualche istante, con Johan attento ad evitare gli spruzzi, dura qualche minuto, ma lo spettatore è stato a Siviglia.

Così per tutta la durata della commedia, con lo sbarco in America e la vita di Johan tra gli indios, tra montagne e villaggi, sempre presenti sul palco.

La creazione di un mondo scenico che non c'è Fo la poteva trovare soprattutto in Shakespeare, nel teatro elisabettiano infatti la scenografia era essenzialmente raccontata, i luoghi in cui si svolgeva l'azione erano descritti durante il dialogo.

Il raccontare la scena in Shakespeare è talmente forte da sostituirsi alla nostra vista, come a quella di Gloucester si sostituiscono le parole di Edgard nel Re Lear.

Edgard descrive a Gloucester il precipizio avanti al quale si trovano, piccoli come topi i marinai sul fondo, in pericolo il raccoglitore di finocchio selvatico, Edgard ha le vertigini e le avverte anche lo spettatore perché lo vede quell'abisso avanti ai suoi occhi ed è chiamato a fare un passo indietro per non cadere.<sup>137</sup>

Se Shakespeare creava con le parole e tramite gli attori la scenografia, quest'ultima nel teatro cinese diviene invece tutta pantomimica e durante il viaggio in Cina Fo viene a contatto con una compagnia teatrale (che gli darà un libro che contiene istruzioni per un palcoscenico mobile), nel dialogo con questa compagnia, in parte simile alla Comune di Fo, gli attori cinesi spiegheranno come non

---

<sup>136</sup> “ *Siviglia, che città meravigliosa, bisogna vederla! Ci sono tutte 'ste cupole rosse e d'oro con 'sti spilungoni di campanili che si arrampicano in cielo.. ci sono tutte queste case con fontane dappertuto, vai per la strada con 'sti spruzzi che ti annaffiano'* D.FO, *Jhoan Padan e la scoperta delle americhe*, Einaudi, Torino 2000

<sup>137</sup> W.SHAKESPEARE, *Re Lear*, Einaudi, Torino 1956

potendo portare il gregge sulla scena per rappresentare la lotta di due pastori per proteggerlo, perché della comune, usano la pantomima che da sempre è nella tradizione del teatro cinese.<sup>138</sup>

Molière (che Fo ha indicato più volte tra i suoi maestri), sosteneva di preferire una sedia dipinta sul fondale, piuttosto che una sedia reale: se non vi è la necessità di sedercisi la sedia disturba.

Il commediografo francese credeva fosse compito dell'attore creare ciò che lo circonda per mezzo della voce e del suo corpo:

*“ Se un attore quando parla non ha abbastanza forza per far sentire, senza ricorrere ad effetti e trucchi che è l'alba, che ci sono gli uccelli, che c'è il fruscio delle foglie, [...] è un cane. Sono io con il mio corpo con i miei ritmi, con i miei tempi, con la modulazione della voce, con il suono, con i respiri, che devo far sentire tutto questo. Allora è un'immagine grande.”*<sup>139</sup>

Fedele a queste parole è il creare la scena di Fo, nei suoi gesti e nella scelta del termine “spintorlon”, possiamo vedere questi campanili di Siviglia, possiamo sentire l'acqua delle fontane, ed evitare zampilli.

Il gramelot naturalmente è di grande aiuto, il suono onomatopeico, la parola che non vuol dir nulla o il ricorso al dialetto per prendere in prestito parole che non hanno precisi corrispondenti in Italiano, sono di grande aiuto.

Aiuta Fo anche l'aspetto fiabesco, il saper guidare tramite il racconto, la fantasia dell'ascoltatore in un determinato mondo, come possono esistere, per il lettore di fiabe, draghi e castelli, così grazie alla capacità di raccontare appare la foresta degli indios e i loro villaggi e il mondo selvaggio che li circonda.

---

<sup>138</sup> Il dialogo è riportato in L.BINNI, *Dario Fo*, La Nuova Italia, Firenze 1967

<sup>139</sup> Parole di Molière citate da Fo all'interno dell'intervista con Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 57

*“ Ecco perché amo il racconto... ad esempio, di una battaglia: sento che alla fine con i suoni, il granelot, i gesti ti do delle immagini più grandi che se tu vedessi la battaglia vera. Perché t'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 riempie di sensazioni meccaniche, di effetti speciali.”*<sup>140</sup>

Ed è proprio la fantasia a giocare un ruolo determinante; si può immaginare ciò che Fo racconta perché egli lo vede, lo immagina per te e lo rappresenta avanti ai tuoi occhi.

La fantasia dello spettatore ne resta irrimediabilmente attratta, come in certi numeri di magia, e tutto ciò accade in primo luogo tramite lo sguardo, la vista:

*“ L'abitudine al figurativo e al plastico è forse il più importante bagaglio che mi sono portato in teatro. Un bagaglio che mi spinse a svolgere un'azione visiva anziché letteraria e a rappresentare più che dire i fatti. Questo modo è diventato per me una necessità ancor prima che uno stile.”*

E' la sua preparazione all'architettura e alle arti figurative quella che parla, gli studi all'accademia di Brera che lo hanno segnato in modo tale che la componente visiva è ormai un bisogno.

*“Una necessità che mi fa certo essere il teatro, soprattutto spettacolo: la letteratura viene dopo. Mi basta ricordare la frase di un famoso capocomico italiano: “Bisogna che lo spettatore si senta avvitato alla sedia. E non è attraverso le orecchie che lo avviti, ma attraverso gli occhi.”*<sup>141</sup>, ed è questa una delle abilità specifiche di Fo.

---

<sup>140</sup> D.FO e L.ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p 69

<sup>141</sup> D.FO, *Presentazione*, dattiloscritto, 20 luglio 1960; parzialmente edito in L.Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona 1975, p 193

Ed ecco che proprio quando l'incanto è compiuto ed un mondo che non c'è appare alle spalle di Fo che racconta egli lo interrompe e ci riporta alla realtà, al teatro o palestra o palazzetto dello sport in cui sta recitando, esce dalla quarta parete con ironia per ritornarci poco dopo, sottolineandone l'apertura, lasciando aperta la porta.

E' l'incidente voluto, cercato, che riallaccia lo spettatore alla realtà, alla contemporaneità, spesso proprio alla sua condizione di spettatore.

Lo sfruttare l'incidente, il creare, a volte, l'incidente, viene dalla commedia dell'arte e quindi in Fo viene dalla famiglia Rame e dalla loro tradizione.

I comici dell'arte possedevano infatti un grande bagaglio di situazioni, dialoghi, gags, che, imparate a memoria, davano la possibilità d'inserirle al momento opportuno, all'istante, d'improvvisare; un bagaglio nato dalle infinite repliche ed, in parte da reali incidenti, in parte da esercizio e studio.

E' Fo a raccontare l'episodio di Cherea, grandissimo attore dei tempi di Ruzante, che in una rappresentazione di Plauto, che non aveva grande successo tra il pubblico, si serve dell'entrata in scena di una vespa, che lo importuna, per attirare l'attenzione del pubblico mandandola via, dapprima naturalmente, poi caricando l'idea anche quando la vespa non c'è ormai più.

Gli esempi in Fo sono molti, uno per tutti: nell'ultima commedia *L'anomalo bicefalo* Franca Rame utilizza un termine del dialetto lombardo, subito Fo la riprende: il termine non è nella commedia, lei ha sbagliato, sia chiaro il termine non è suo, lui ha vinto un premio Nobel: non scrive certe cose, la scena è davvero molto divertente, forse nasce all'inizio da un incidente reale, o forse è studiata con astuzia, ma in scena è totalmente credibile, sembra nata sul momento.

L'incidente, l'uscita dalla commedia, dura un attimo poi, subito, torna la quarta parete, la farsa riprende lì dove si era interrotta, l'espedito serve a divertire e a smorzare così i toni di un agone politico molto forte, troppo riflessivo, che rischierebbe altrimenti di sembrare un comizio, di allontanarsi dal fine artistico.

Solo osservando attentamente ci si rende conto di quanto, con la sapienza di chi gestisce una macchina da presa, ha deciso della nostra fantasia, ha pilotato il nostro sguardo:

*“Nell'eseguire La fame dello Zanni io mi creo un ampio spazio intorno, consentendo allo spettatore una visione completa del mio corpo, corpo che però, a un certo punto, viene come dimenticato, in quanto irrigidisco volutamente la parte bassa, e induco così il pubblico ad usare un primo piano ravvicinato verso il solo volto.”*<sup>142</sup>

Non ce ne siamo accorti eppure il nostro sguardo, come quello degli altri spettatori, è stato volutamente spostato, perché la nostra concentrazione non deve disperdersi e sia pronta a posarsi sulla mosca che sta per arrivare ad infastidire lo zanni.

La cosa più incredibile è che è stato ancora una volta il corpo a spostarlo, il gesto, la mimica del suo corpo per il quale Tadini parlerà di una “vocazione al significato”, un bisogno insito in Fo e, in particolare nel suo corpo, di darsi sulla scena, di rappresentarsi, è quella generosità a darsi di cui parla spesso Franca Rame, a non risparmiarsi.

*“ Nei disegni , così come sulla scena di un teatro, il corpo di Dario Fo -questa specie di materiale stracolmo di energia dell'immaginario e di volontà di simbolico- tende sempre, per sua natura,*

---

<sup>142</sup> D.FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p 64

*irresistibilmente, a esprimere. Tende cioè ad andare verso gli altri, incontro agli altri.*”<sup>143</sup>

Più avanti questo andare incontro lo definirà “un atto d’amore”, proprio come aveva definito Zumthor il contatto orale tra due persone: colui che emette la voce e colui che la riceve, il corpo di Fo emette dunque una voce percepibile dal pubblico come un donarsi, un portarsi fuori che può appunto dirsi atto d’amore.

Si pone un interrogativo Tadini: se Fo sia arrivato al disegno per estendere il linguaggio mobile del suo corpo, per fissarlo in una forma, per coglierne un aspetto in modo stabile, o se mette in scena il proprio corpo per realizzare il “progetto” dei suoi disegni, l’idea contenuta in essi verrebbe allora lasciata alla rappresentazione del corpo.

Ma sono realmente stabili in una forma i personaggi e i colori dei suoi disegni?

Non sono forse anch’essi in movimento, proiettati verso l’esprimere come il corpo di Fo?

Forse sì, non sono affatto fisse le figure danzanti rappresentate per la messa in scena del *Il medico per forza* di Molière, ma sono, come dirà lo stesso Tadini, figure in libertà, o figure da poco divenute libere:

*“Non sembra, molte volte, che questi corpi disegnati si siano appena sciolti da qualche invisibile legame che li teneva, che li impediva- che ne impediva il desiderio e la capacità di “parlare”, appunto di esprimersi?”* <sup>144</sup>

Eppure le loro voci si possono sentire: non è forse percettibile il canto dei personaggi seduti in “teatro greco” ?

---

<sup>143</sup> E.TADINI, *Il corpo disegnato*, in *Federico Fellini e Dario Fo. Disegni geniali*, Mazzotta, Milano 1999, p112

<sup>144</sup> E.TADINI, *Il corpo disegnato*, in *Federico Fellini e Dario Fo. Disegni geniali*, cit., p 112

O visibile il movimento del personaggio di spalle che si direbbe dirigerli? Forse non hanno la capacità di parlare, ma sembra si esprimano nello stesso identico modo del corpo di Fo, dinoccolati anch'essi, magici anch'essi.

Perché parlare dei disegni di Dario Fo? Perché, come sempre, all'interno della sua fabbrica non c'è separazione, Fo stesso ci dice che spesso pensando una nuova commedia il primo appunto che prende è magari un'immagine, un'illustrazione di ciò che ha in mente. Per tutte le commedie di Fo esistono disegni preparatori, come quelli pittorici da cui si ricaverà l'opera, che in lui è poi, magicamente, teatrale.

Il teatro di Fo si alimenta della capacità di vedere e di farci vedere, ciò che egli vede e ciò che noi vediamo, è la sua straordinaria capacità di far figure, di creare figure, di disporre significati nelle figure, così non si può parlare delle sue immagini come se non fossero strettamente parte dell'esperienza teatrale.

Ancora Tadini chiarisce questo legame:

*“ Come si fa, guardando le sue carte, a non pensare a tutte le immagini che Dario Fo ha disegnato nello spazio con la sua faccia e il suo corpo? E guardando Dario Fo che si muove sul palcoscenico, come si fa a non pensare a tutte le figure che lui sta vedendo o ha visto –come in uno specchio- disegnate nello spazio immateriale dell'invenzione, o tracciate con la matita su un foglio di carta?”*<sup>145</sup>

Personaggi che sembrano tracciati con un gesto rapido, veloce, sotto l'impulso forse dato proprio dal vederli.

Molto spesso questi corpi non hanno dei precisi lineamenti nel volto, sono appena abbozzati, forse perché tutte le cose immaginate non hanno caratteri precisi, forse perché sono generici uomini e donne

---

<sup>145</sup> E.TADINI in D.FO, *Il teatro dell'Occhio*, Firenze, 1984

magari seduti a cantare in un teatro greco, o solo colorati corpi in movimento o ancora, nella bellissima interpretazione di Tadini, questi personaggi non dicono “io”, ma “noi”.

Sono spesso immagini di una collettività surreale e fantastica, dove magari volano biciclette e passeggiano leoni, dove oniriche ballerine ballano, bellissime, anche se non hanno un volto.

La capacità visiva di Fo si affianca ancora una volta a quella del racconto: i tratti del viso non sono visibili, ma sono immaginabili a partire dalla storia che nel disegno è presente, magari appena accennata, ma presente.

Fo abbandonò il sogno di farsi pittore e poi quello di divenire architetto, ma non ha mai messo da parte l'utilizzo dell'immagine e la tavolozza:

*“ Un giullare apparirà presto sulla scena, col suo pennello, la sua tavolozza, i suoi barattoli di vernice, i suoi fogli colorati. E con qualche pennarello in più.”*<sup>146</sup>

La straordinaria capacità di Fo all'affabulazione rende allora possibile un racconto all'interno del disegno, una storia rappresentata in un attimo pittoricamente, ma comprensibile e nello stesso tempo rende possibile alla sua voce e al suo corpo il dipingere figure in scena, il rappresentare figure in scena visibilissime.

Fiabesco è un avvenimento della vita di Dario Fo quando fattosi volontario nell'Artiglieria contraerea di Varese per evitare di partire per la Germania, conosce qui un maresciallo cieco che rimasto incantato dalla capacità di creare immagini di Fo nei racconti che faceva in camerata, e quindi per lui in qualche modo possibilità di vedere, informerà il giovane Fo di una nuova partenza per la Germania delle reclute mandate sotto i bombardamenti, e gli procurerà

---

<sup>146</sup> O.PIRACCINI in *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Libri Scheiwiller, Milano 1998, p 333

finte domande di arruolamento nel corpo speciale dei paracadutisti, sui quali Fo apporrà finti timbri da lui disegnati e si salverà dalla partenza per la Germania (che era spesso una condanna a morte), grazie alla sua capacità di raccontare, quasi come una Shahrazàd meno ammaliante ma ben più ironica!<sup>147</sup>

Le immagini che Fo trasmette sono così ben disegnate da divenire reali e la loro messa a fuoco è già di per sé ironica e divertente.

L'incredibile resta sempre la visibilità, la proiezione sulla nostra retina dei fuochi d'artificio in Johan Padan ne è esempio straordinario:

*“Mi fasèvi degli stciopòni luminànti de imbrìagàrli. Ciàpavi un tubòn grand, lo impicàvo de salnitro, ghe metèvo derèntro ol solforo e poe la carbonèla, poe ghe fasèvo òto cane vuna contro l'altra embragàde, poe altre dòdese cane, poe tute le micce: una lònga, una un po' più longhina, un po' plucurtina... poe ghe davo fògo al tuto: PIAMM....BAAM!”*<sup>148</sup>

Ed in modo inatteso questi fuochi divengono visibili, il corpo, lo sguardo, il gesto divengono fuochi d'artificio, anche grazie a quella preparazione così ben raccontata, che in un qualche senso ce ne ha visti partecipi, artificieri un po' anche noi per seguire il simpatico Johan Padan.

Se ha la possibilità di farci vedere invisibili fuochi d'artificio, dipingendoli con il suo pennello di giullare, può allo stesso modo portare sulla scena questo piccolo bambino Gesù, che arrabbiato, poiché il suo gioco è stato distrutto si lamenta capriccioso, come un bimbo qualunque, con il Padre:

---

<sup>147</sup> L'episodio è narrato in D.FO, *Il paese dei Mezaràt*, cit.

<sup>148</sup> “Facevo fuochi d'artificio luminosi da ubriacarli. Prendevo un tubo grande, lo riempivo di salnitro, gli mettevo dentro lo zolfo e poi la carbonella, poi facevo otto canne incatenandole l'una all'altra, poi altre dodici canne, poi tutte le micce: una lunga, una un po' più longhina, una un po' più cortina... poi davo fuoco a tutto... PIAMM... BAAM!” D.FO, *Johan Padan e la scoperta delle americhe*, cit.

*“(singhiozzando e salendo con falsetti a strappo) Eh... ma lu l’è stait cattivo... gh’ha stcepà tuti i zighi... noàltri èremo contenti... strepàdo tuto... Gh’avèò tanto fatigà! Ecco!”*<sup>149</sup>

E questo piccolo Jesus che parla con parole incomprensibili tra le lacrime, muove il piedino tristemente, strabuzza gli occhietti delusi che asciuga da invisibile lacrime, appare nel corpo di Fo, nel suo metro e ottanta di altezza, nella corporatura robusta, che si trasforma in questo piccolo corpo di bimbo deluso.

Gli esempi potrebbero essere davvero tanti, tutti con lo stesso identico risultato comico.

Il comico in Fo può dirsi anche esperienza sensoriale, nata dal vedere il piccolo Gesù così straordinariamente rappresentato in scena, ed ascoltando quella protesta infantile, per un atto di prepotenza di bambino.

Se è vero che l’immagine è più veloce del suono, allora le immagini di Fo sono così ben costruite da portare già dentro la risata e con essa quel messaggio sottile che il giullare sta portando nelle piazze e nei borghi, per farcelo ascoltare.

L’incanto del racconto, e l’importanza dell’immagine: l’impressione che resta, magica, è quella che Dario Fo lo si ascolti con gli occhi.

---

<sup>149</sup> “*Eh... ma lui è stato cattivo... ci ha spiaccicato tutti i giochi... noialtri eravamo contenti... rotto tutto... avevamo tanto faticato.Ecco!”* D.FO, *Il primo miracolo di Gesù bambino*, in *Mistero buffo*, cit.



23 Teatro greco



24 Senza titolo ("medico per forza")



25 Dario Fo in *Mistero Buffo*.



26 Dario Fo dipinge.

## Indice delle immagini

Pag 2 Quattro espressioni di Dario Fo in *Mistero Buffo*.

- 1 Ritratto di Totò di Dario Fo.
- 2 Dario Fo in *Mistero Buffo*.
- 3 *Senza titolo* L'italiana in Algeri 1994, tempera su carta colorata, 500 x 700 mm, firmato e datato in basso al centro "Dario Fo '94"
- 4 Manifesto dello spettacolo *Storia della tigre e altre storie* del 1977
- 5 Disegno di Dario Fo per *Manuale minimo dell'attore*.
- 6 Manifesto dello spettacolo *Mistero Buffo* del 1969
- 7 Dario Fo in *Mistero Buffo*
- 8 Ritratto di Franca Rame con dedica di Dario Fo.
- 9 Foto della famiglia Rame con Franca in fasce.
- 10 Manifesto dello spettacolo *Sesso? Grazie tanto per gradire* del 1994
- 11 Manifesto del film *Lo svitato* del 1962
- 12 Disegno di Dario Fo per *Manuale minimo dell'attore*

- 13 Dario Fo in *La Signora è da buttare*
- 14 *Barbiere* (“il gioco del pupazzo sballottato sul lenzuolo”) 1997, inchiostro e acquerello su carta, 58 x 44 mm, firmato in basso al centro “Dario Fo”, titolato e datato in basso a destra “Barbiere ’97 Amsterdam”
- 15 Dario Fo in una manifestazione a Bologna per la sinistra extraparlamentare del 1977
- 16 Disegno di Dario Fo per una campagna contro la tortura di Amnesty International
- 17 Dario Fo in *La Signora è da buttare*
- 18 *Aureola di “Londra memore”* (per “L’opera dello sghignazzo”) 1982 , inchiostro e tempera acquerellata su carta 500 x 700 mm, firmato in basso a destra “Dario Fo”, titolato in alto al centro “Aureola di ‘Londra memore’”
- 19 Dario Fo durante la cerimonia di consegna del premio Nobel
- 20 Disegno di Dario Fo del 2001 rappresentante se stesso con altri premi Nobel Italiani
- 21 Dario Fo in *Hellequin, harlekin, arlecchino*
- 22 Manifesto dello spettacolo *Hellequin, harlekin, arlecchino* del 1985
- 23 *Teatro greco*, 1995, pennarello a tempera su carta, 500 x 650 mm, firmato e datato in basso a destra “Dario Fo ‘95”, titolato in basso a sinistra “teatro greco”

24 *Senza titolo* ( “Medico per forza”) 1990, pennarello e tempera su tela, 500 x 650 mm, firmato e datato in basso al centro “ Dario Fo Paris 90 Molière”

25 Dario Fo in *Mistero Buffo*

26 Dario Fo dipinge.

## BIBLIOGRAFIA

G.FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*,  
Bulzoni, Roma 1974

C.D'ANGELI G.PADUANO, *Il comico*, Il Mulino, Bologna  
1999

L.PIRANDELLO, *L'umorismo*, Angelo Signorelli Editore,  
Roma 1993

S.FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con  
l'inconscio*, Bur, Milano 1983

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

P.ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla  
poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984

C.BOLOGNA, *Flautus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 1992

W.J.ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986

E.DE PASQUALE, *Il segreto del giullare. La dimensione testuale del teatro di Dario Fo*, Liguori editore, Napoli 1999

L.ALLEGRI, *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Bari 1990

L.BINNI, *Dario Fo*, La Nuova Italia, Firenze 1967

*Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano 1977

D.FO, *Totò, manuale dell'attor comico*, Vallecchi, Firenze 1995

D.FO, *Fabulazzo. Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*, Kaos, Milano 1992

D.FO, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987

D.FO, *Il paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più )*, Feltrinelli, Milano 2002

*Federico Fellini e Dario Fo. Disegni geniali.*, a cura di G.Mazzotta, Mazzotta, Milano, 1999

C.VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1997

*Cinquant'anni di storia italiana attraverso il teatro: stagione 2001-2002 Dario Fo e Franca Rame*, M. Baroni, Viareggio 2002

*Pupazzi con rabbia e sentimento .La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, A cura di E.Colombo e O.Piraccini, Libri Scheiwiller, Milano 1998

M.CAPPA e R.NEPOTI, *Dario Fo*, Gremese Editore, Roma 1982

C.MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Bulzoni editore, Roma 1978

F.RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle* , Bur, Milano 1984, prologo del Gargantua.

F.GARCIA LORCA, *Teoria e gioco del duende. Interviste, conferenze ed altri testi sul teatro*, Ubulibri, Milano 1999

GIOVENALE, *Satire*, Einaudi, Torino 1998, satira I.

*Jacques Lecoq: il mimo e la pedagogia teatrale*, in M.DE MARINIS, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993

*La visione comica di Molière*, in W.D.HOWARTH, *Molière. Uno scrittore di teatro e il suo pubblico*, Il Mulino, Bologna 1987

D.FO, *Le commedie di Dario Fo. Morte accidentale di un anarchico. La signora è da buttare*, Einaudi, Torino 1988, Vol. VII

D.FO, *Le commedie di Dario Fo. Coppia aperta quasi spalancata e altre quattordici commedie*, Einaudi, Torino 1991, Vol. IX

D.FO, *Le commedie di Dario Fo. Chi ruba un piede è fortunato in amore*, Einaudi, Torino 1966, Vol I

D.FO, *Le commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna*, Einaudi, Torino, Vol VIII

D.FO, *Clacson trombette e pernacchie*, Edizioni Franca Rame, Milano 1980

D.FO, *Le commedie di Dario Fo. Non si paga! Non si paga!*, Einaudi, Torino 1998, Vol.XII

*Isabella tre caravelle ed un cacciaballe*, commedia in due tempi, scritta, diretta ed interpretata da Dario Fo, con Franca Rame, L'Unità, Roma 1997

*L'anomalo bicefalo*, commedia in due tempi, scritta diretta ed interpretata da Dario Fo, con Franca Rame, stagione teatrale 2003-2004

*Marino libero! Marino è innocente*, commedia in due tempi, scritta, diretta ed interpretata da Dario Fo, con Franca Rame, produzione Rai 1999

*Mistero Buffo*, commedia in due tempi, scritta, diretta ed interpretata da Dario Fo, Einaudi, Torino 2002

*Johan Padan e la scoperta delle americhe*, commedia in due tempi, scritta diretta ed interpretata da Dario Fo, con Franca Rame, Einaudi, Torino 2003

*Il teatro in Italia*, spettacolo con Giorgio Albertazzi, realizzato in più puntate per la Rai nel dicembre 2004, gennaio 2005

*Il tempio degli uomini liberi, il duomo di Modena.* , spettacolo di Dario Fo e Franca Rame, Rai 2004

W.SHAKESPEARE, *Re Lear*, Einaudi, Torino 1956

*Segni Fo*, a cura di Vincenzo Mollica, Edizioni Di, Grottamare 1998