

Università di Ain Shams
Facoltà di Al-Asun
Dipartimento di Italianistica



Tesi di Master

OPPRESSIONE E LIBERTÀ

IN

“Morte accidentale di un anarchico”,

e

“Isabella, tre caravelle e un cacciaballe”

DEL DRAMMATURGO ITALIANO *“Dario Fo”*

(Studio analitico)

Candidata

Nermin Shawky Mohamed Ibrahim

Assistente presso il Dipartimento di Italianistica

Relatore

Prof. Rabie Mohamed Salama

Ordinario di letteratura italiana, Dipartimento di Italianistica,
Facoltà di Asun,

Correlatore

Dott. Ahmed Mohamed Soliman

Docente di letteratura italiana, Dipartimento di Italianistica,
Facoltà di Asun,

Il Cairo – 2016

Dedica

Alla tua anima che sta dentro il mio cuore, piena di gioia in questo giorno speciale..

All'eroe della guerra di ottobre,

A te, mio padre!

☆☆☆☆☆

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore mia madre e tutta la mia famiglia perché mi ha sempre fornito sostegno e fiducia durante tutto il mio percorso di studi.

Porgo i miei cordiali ringraziamenti al mio generoso padre e guida nella mia carriera il maestro Prof./ Rabie Salama ed al gentile Dott. Ahmed Soliman per il suo sforzo svolto al riguardo.

Ringraziamenti speciali vanno alla mia Professoressa Rita Andreanelli che ha dimostrato interesse alla mia tesi.

Ringrazio i membri della commissione della discussione della tesi: la mia carissima Prof.ssa Suzan e la gentilissima Prof.ssa Wafaa, che grazie ai loro interventi critici mi permetteranno di comprendere i limiti del mio lavoro e di perfezionare la mia tesi.

Ai miei colleghi, amici, e parenti, a tutti loro va tutto l'affetto e la gratitudine, perché da loro ricevo grandi stimoli per lavorare.

Ringrazio tutti che mi hanno aiutato ad avere un libro sia a Roma sia al Cairo: il regista italiano Franco Però, la Dott.ssa Hajer Medhat, il Dott. Ivano Chignolae tanti altri.

Ringraziamenti infiniti sono dedicati allo stesso letterato di Nobel Dario Fo, che ho incontrato accolta dal suo sorriso.

Infine, ringrazio tutte le persone care che mi circondano in questo giorno importante, i quali mi si stringono accanto, con un pensiero nostalgico per chi avrebbe voluto esserci e ora non c'è più.

Abstract

Nermin Shawky Mohamed Ibrahim, Oppressione e libertà in "*Morte accidentale di un anarchico*" e "*Isabella, tre caravelle ed un cacciaballe*" del drammaturgo italiano Dario Fo, Tesi di Master, Università di Ain Shams, Facoltà di Al- Alsun, 2016

Il drammaturgo più rappresentativo del teatro italiano contemporaneo è Dario Fo (Italia 1926, Premio Nobel 1997).

La tesi è divisa in un'introduzione, tre capitoli e una conclusione, e verte su due opere teatrali dell'autore: "*Morte accidentale di un anarchico*" e "*Isabella, tre caravelle ed un cacciaballe*".

L'introduzione ha per argomento le origini e l'evoluzione del teatro antico e moderno, oltre alla formazione culturale e letteraria di Dario Fo.

Il primo capitolo, intitolato Potere e popolo, approfondisce tre punti cardine delle tematiche presenti nelle opere dell'autore: Storia e cronaca, Il potere come oppressione, Libertà dell'individuo.

Il secondo capitolo, intitolato Il teatro nel teatro, mette in evidenza le tecniche teatrali impiegate dal drammaturgo, le quali sono sempre legate strettamente alle tematiche importanti affrontate dall'autore. Parlo di tre elementi principali: Struttura e ambientazione spazio-temporale, Intreccio e scioglimento, Tecnica del metateatro.

Il terzo capitolo, intitolato Tecniche espressive, analizza tre punti che riguardano i personaggi, il linguaggio, e l'umorismo e la satira, partendo sempre dal discorso generale a quello specifico nell'analisi delle commedie scelte.

La Conclusione mette in evidenza i risultati ottenuti da questo studio sul teatro di Dario Fo.

Alla fine della tesi allego i Riferimenti bibliografici che ho usato come fonte di consultazione per portare a termine la tesi.

INDICE

Titolo	P.
<i>Premessa</i>	1
<i>Introduzione</i>	5
0.1.1 Origini ed evoluzione del teatro antico e moderno.....	7
0.1.2 Nuove tendenze del teatro del Novecento.....	13
0.1.3 Formazione culturale di Dario Fo.....	18
 I Capitolo: POTERE E POPOLO 	
1.1 Storia e Cronaca	29
1.1.1 Tra storia e attualità.....	30
1.1.2 Intertestualità tra i "verbali" e il testo Teatrale.....	38
1.2 Il potere come oppressione	48
1.2.1 Aspetti caratteristici degli oppressori	48
1.2.1.1 Truffe, menzogne ed ipocrisie.....	50
1.2.1.2 Corruzione e abuso di autorità.....	52
1.2.2 Aspetti dell'oppressione	55
1.2.2.1 Nota sul quadro politico.....	55
1.2.2.2 Ingiustizie.....	59
1.2.2.3 Sconfitta dell'intellettuale in <i>Isabella</i> ...	64
1.3 Libertà dell'individuo	69
1.3.1 La concezione di libertà.....	69
1.3.2 Libertà di parola.....	71
1.3.3 Pace e libertà.....	74
1.3.4 Rivoluzione e libertà.....	77

II Capitolo: IL TEATRO NEL TEATRO	
2.1. Struttura e ambientazione spazio-temporale.....	89
2.1.1 . Struttura.....	89
2.1.1.1 Forma e genere.....	90
2.1.1.2 Atti e scene.....	96
2.1.2 . Ambientazione spaziale.....	98
2.1.2.1 Spazio scenico.....	98
2.1.2.2 Spazio teatrale.....	101
2.1.2.3 Spazio drammatico.....	102
2.1.3. Ambientazione temporale.....	213
2.2. Intreccio e scioglimento.....	112
2.2.1 Tra realizzazione e ricezione.....	112
2.2.2 Sequenze e sviluppo della trama.....	116
2.2.3 Scioglimento.....	125
2.3. Tecnica del Metateatro.....	130
2.3.1 Il Metateatro dai classici greci all'ambito europeo.....	130
2.3.2 Il Metateatro in ambito italiano.....	133
2.3.3. Meccanismi della metateatralità in <i>Morte accidentale</i>	137
2.3.4 Meccanismi del teatro nel teatro in <i>Isabella</i>	143

III Capitolo: TECNICHE ESPRESSIVE	
3.1 Personaggi.....	155
3.1.1 Il Protagonista.....	157
3.1.1.1 Il Condannato a morte e Colombo.....	158
3.1.1.2 Il Matto.....	161
3.1.2 I Comprimari.....	163
3.1.2.1 I Re spagnoli in <i>Isabella</i>	163
3.1.2.2 I Poliziotti in <i>Morte accidentale</i>	166
3.1.3 I Secondari e le Comparse.....	168
3.1.3.1 Giovanna la pazza in <i>Isabella</i>	168
3.1.3.2 La giornalista in <i>Morte accidentale</i>	169
3.1.3.3 Aiutanti, oppositori e confidenti in <i>Isabella</i>	170
3.1.3.4 Le comparse.....	172
3.2 Linguaggio	175
3.2.1 Il linguaggio teatrale del Novecento.....	175
3.2.2 Aspetti linguistici del teatro di Dario Fo.....	178
3.2.3 Analisi del linguaggio impiegato nelle due commedie.....	182
3.2.3.1 Caratteristiche peculiari delle due commedie.....	183
3.2.3.1.1 Il titolo.....	184
3.2.3.1.2 Tra il dialetto e il gioco di parole.....	186
3.2.3.1.3 Le funzioni delle canzoni in " <i>Isabella</i> ".....	191
3.2.3.2 Le didascalie tra diegesi e mimesi.....	193
3.2.3.3 La discorsività del linguaggio verbale nelle battute	198
3.2.3.3.1 Dialogo.....	198
3.2.3.3.2 Duetto e Concertato.....	199
3.2.3.3.3 Soliloquio e Monologo.....	200
3.2.3.3.4 Tirata, A parte, e Fuori campo.....	203

3.3 Umoreismo e Satira.....	205
3.3.1 Definizione dell'umorismo.....	206
3.3.2 Definizione della comicità.....	208
3.3.3 Meccanismi del senso comico-umoristico nelle due commedie.....	211
3.3.3.1 Comico di parole.....	211
3.3.3.2 Comico di idea.....	212
3.3.3.3 Comico di situazione.....	213
3.3.3.4 Comico di carattere.....	214
3.3.3.5 Comico di paradosso.....	215
3.3.3.6 Comico di <i>gag</i>	216
3.3.3.7 Comico nero.....	217
3.3.4 Definizione e meccanismi della satira.....	218
<i>Conclusione</i>	223
<i>Appendice</i>	229
<i>Riferimenti bibliografici</i>	247

Premessa

La decisione di intraprendere questa ricerca volta allo studio di due pezzi teatrali di Dario Fo, è nata dal desiderio di approfondire i messaggi che il drammaturgo del premio Nobel vuol comunicare, messaggi che riguardano non solo la realtà, ma tutta l'umanità.

Il mio lavoro di ricerca presenta l'analisi di due commedie scelte: *“Morte accidentale di un anarchico”* e *“Isabella, tre caravelle e un cacciaballe”*. Nell'introduzione inizio col fornire un quadro compatto e sintetico della nascita del teatro e l'evoluzione del testo teatrale fino ad arrivare alle varie tendenze del Novecento, secolo che vede la nascita di una concezione moderna di teatro, passando poi ad affrontare la vita ed il pensiero di Dario Fo.

Il primo capitolo tratta le tematiche affrontate nelle due commedie, rivolgendomi con particolare attenzione ai concetti di oppressione e di libertà. Nel secondo capitolo cerco di mettere in risalto la forma con la quale Dario Fo costruisce le sue opere, soffermandomi sull'intreccio e sullo scioglimento nella trama di questi due testi teatrali, dando maggior spazio al fenomeno del 'metateatro'.

Il terzo capitolo intende svelare le tecniche espressive partendo dall'analisi dei personaggi teatrali, e soffermandomi sul linguaggio adoperato nelle due commedie, mostrando alla fine i mezzi usati dal drammaturgo per agire in modo satirico e comico e per trasmettere al pubblico il proprio messaggio.

Mi sono avvalsa in larga parte del prezioso archivio di Dario Fo, nonché dei libri di letteratura italiana che comprendono l'intero repertorio editoriale dell'autore. La trattazione delle tematiche scelte mi ha offerto l'opportunità di sfogliare i libri di storia ed i documenti di cronaca; e mi sono soffermata sul rapporto tra il popolo e il potere per sottolineare i motivi che stanno al di là dell'oppressione e

della sconfitta dell'intellettuale. Poi sono passata ai libri di analisi dei testi teatrali dal punto di vista linguistico. La ricerca mi ha anche permesso di scoprire che si deve ridere per contemplare quello che sta al di là della risata che purifica i sentimenti negativi nell'anima. Ho usato anche riviste di varie epoche, materiali audiovisivi ed enciclopedie. Lo stesso Fo si è rivelato notevolmente disponibile al dialogo e mi ha permesso di integrare il mio studio con un'interessante intervista inedita.

“Erano le sette del mattino quando mi decisi a far capolino fra le gambe di mia madre. [...] Mia madre ha sempre giurato che il mio primo vagito aveva superato di gran lungo il fischio della locomotiva.”

Dario Fo, *Il paese dei Mezarat*

INTRODUZIONE

0.1.1 Origini ed evoluzione del teatro antico e moderno

Quando si ritorna indietro nel tempo, si possono scoprire le radici del teatro antico che si esprime con spettacoli teatrali privi di testo scritto in cui le battute si lasciano all'improvvisazione degli attori. Alla base dello spettacolo c'è sempre un abbozzo di testo che gli attori devono seguire e che dà origine al testo letterario rappresentato; si tratta, appunto, del cosiddetto "canovaccio", in base al quale, più avanti, nascerà ogni forma di spettacolo teatrale.

Le prime azioni sceniche risalgono all'epoche preistoriche; quindi antichissime sono le origini del teatro che nasce con questi spettacoli che si svolgono all'aperto con un carattere un pò religioso: uomini in costume, mascherati per lo più da animali, improvvisano rappresentazioni sceniche, accompagnate da suoni o da canti, per ringraziare le divinità, per stornare le disgrazie o per portare la buona fortuna. Il teatro, come forma letteraria, nasce, invece, intorno al VI secolo a.C. in Grecia, dove delle celebrazioni religiose in onore di un Dio si concretizzano come rappresentazioni teatrali ai quali assiste l'intera comunità considerandole come eventi di grande rilevanza civile e sociale. Nella fase successiva l'azione scenica si elabora e si arricchisce di parti recitate che vengono poi messe per iscritto da un autore su una trama.¹

Tra il senso tragico e quello comico nascono le due forme principali del teatro antico, si parla quindi della tragedia e della commedia ambedue create nel mondo greco: si intende con la prima quella rappresentazione di fatti seri e gravi che coinvolge solo personaggi di elevata condizione

¹ Cfr. Federico Roncoroni, *I Modelli testuali dal testo descrittivo al testo letterario*, Milano, Arnoldo Mondadori Scuola, 1992, pp.1081- 1093

quali re, regina, principi ed eroi. La tragedia inizia sempre con un divieto divino, sviluppandosi attraverso una serie di fatti drammatici e si conclude con la morte violenta del protagonista e talvolta di altri personaggi; di questo genere è famoso Aristofane. La commedia è caratterizzata, invece, dalla narrazione di fatti comuni e presenta personaggi semplici popolari sviluppandosi attraverso scambi di persone, scherzi ed inganni, e per lo più propone un lieto fine; di questo genere si ricorda il nome di Plauto.

Passando dalla fase del teatro classico, che comprende la rappresentazione teatrale antica greca e romana, al teatro medioevale, sembra che dopo la caduta dell'Impero romano il teatro non esista più visto che la chiesa cattolica, ormai dominante in tutta Europa, non lo apprezza ed addirittura scompaiono gli attori.

In questa situazione sopravvivono però i giullari² che intrattengono la gente nelle città e nelle campagne con canti ed acrobazie. Piano piano il teatro torna con la sua nuova forma, quella del cosiddetto dramma religioso.³

Dalla greicità in poi, è ben evidente come il concetto di dramma eserciti una notevole influenza sull'arte moderna. La sua influenza è tale, che sotto lo stesso profilo semantico la voce "dramma" assume il significato di un testo di qualsiasi natura, fondato su un'azione conflittuale e scritto per essere rappresentato in scena. In queste circostanze, il teatro può anche funzionare come mimesi dentro una narrazione. Del resto, si può parlare a proposito di

2 Il giullare, figura emblematica del teatro medioevale, è a tutti gli effetti un attore professionista, si guadagna cioè da vivere divertendo il popolo nelle piazze od allietando i banchetti, le nozze, i festini e le veglie, «Il teatro è molto di più del teatro» articolo di (Jean Duvignaud) sul sito : <http://www.scanzo.eu>

³ Si tratta di una sacra rappresentazione per mezzo della quale i fedeli, spesso analfabeti, apprendono gli episodi cruciali delle Sacre scritture. In una fase successiva nasce la cosiddetta *lauda drammatica*, che racchiudeva in sé già tutte le caratteristiche di uno spettacolo teatrale con attori, costumi e musiche. Ibidem

drammatizzazione, teatralizzazione e metateatro, in qualità di congegni che prendono piede nel territorio teatrale e vengono adoperati dai drammaturghi sia antichi che moderni.⁴

In Italia, si possono poi schematizzare chiaramente due linee principali dello sviluppo del teatro: il teatro moderno, dal Rinascimento fino al Romanticismo; e il teatro contemporaneo, che comprende le esperienze teatrali del Novecento fino ai giorni in cui si scrive la presente tesi.

Infatti, il Rinascimento è l'età d'oro della commedia italiana, anche grazie al recupero e alla traduzione nelle diverse lingue moderne, da parte degli umanisti di numerosi testi classici greci e latini. Non solo, ma si può constatare come quest'epoca veda la nascita del vero teatro in Italia, così come ammette Marzia Pieri: «mentre nel Medioevo il teatro è legato alla festività e soprattutto alla rappresentazione sacra, proprio nel Quattrocento l'idea dello spettacolo inizia a svilupparsi in una civiltà rinascimentale che inventa il concetto del teatro come lo concepiamo oggi».⁵

Il teatro rinascimentale elisabettiano⁶ risulta influenzare tutta l'Europa in quel periodo: uno dei commediografi più

⁴ Si ha un caso di drammatizzazione quando si fa un adattamento di un testo di genere diverso, narrativo o poetico, al fine di farne un testo drammaturgico o un materiale per la scena, mentre ogni volta che un avvenimento viene interpretato scenicamente utilizzando scene e attori, ciò è appunto teatralizzazione, i cui segni sono l'elemento visivo della scena e i discorsi posti in una situazione. Per la teatralità, si intende, invece, ciò che è teatrale o specificamente scenico, in altre parole, il teatro a partire dal testo drammaturgico, indicato da uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto.

⁵ Cfr. Marzia Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989

⁶ È uno dei periodi artistici di maggiore splendore del teatro britannico. Il teatro di tutto il periodo viene tradizionalmente associato per tutto il periodo a due grandi figure: la regina Elisabetta (1533-1603), da cui trae il nome, e il drammaturgo William Shakespeare (1564-1616), massimo esponente di questo

rappresentativi del teatro rinascimentale è Niccolò Machiavelli; il segretario fiorentino che scrive una delle commedie più importanti di questo periodo, *La Mandragola* con riferimenti satirici alla realtà quotidiana. Occupano anche un posto particolare Pietro Aretino, Ludovico Ariosto e Ruzante, tutti intellettuali al servizio delle corti.

La particolarità del teatro di Ruzante è quella di introdurre nel teatro italiano, che fino ad allora adoperava il volgare fiorentino, l'uso del dialetto, che in questo caso è il padovano cinquecentesco delle campagne venete, con il quale Ruzante è sempre capace di esprimere la sua drammaturgia: le sonorità onomatopiche della difficile lingua ispirano, a distanza di molti secoli, gli artisti moderni come Dario Fo, che la considera come una chiave adeguata per il suo *grammelot*. Il teatro in dialetto comincia a svilupparsi in questo periodo con la Commedia dell'Arte e le sue maschere, come il bergamasco Arlecchino (che poi assumerà come lingua il veneziano) e il napoletano Pulcinella.⁷

D'altronde, fin dal Cinquecento, la presenza dei burattini viene testimoniata nelle piazze e nei mercati, a fianco degli altri mestieri (più o meno leciti), sia come spettacolo autonomo sia come accompagnamento di ciarlatani e venditori ambulanti. Nasce in questo periodo un importante ciclo drammaturgico del Teatro dei Burattini in Italia, anzi, da allora, il termine più diffuso diventa quello di "burattino", tratto dall'omonimo e celebre Zanni della Commedia dell'Arte. Con la maschera

periodo e uno dei maggiori autori teatrali inglesi. Cfr. Marisa Carlà e Riccardo Merlante, *Scritture e percorsi. Poesia e teatro*, Palumbo editore, 2000

⁷ La commedia dell'arte si basa su canovacci, nel senso che non c'è un certo autore, il testo nasce direttamente dall'attore professionista che impiega sempre la sua capacità di improvvisazione, e quindi ci sono i personaggi di tipi fissi con le maschere. Cfr. Ivi

di Pulcinella comincia la carriera fulminante e duratura dei burattinai cinque-seicenteschi.⁸

Il Seicento in Italia è testimone della nascita del “Melodramma”⁹ per cui è molto famoso Pietro Metastasio, mentre nel Settecento si afferma la classe borghese, e si vede chiaramente un declino della tragedia e uno sviluppo della commedia come satira sociale. Autore principale di questa commedia è Carlo Goldoni (1707-1793) al quale risale, appunto, una completa riforma teatrale, sia nella forma che nel contenuto di ciò che si rappresenta. Goldoni considera il teatro come una forte valenza istituzionale che regola la vita nel mondo e questa forza porta la commedia goldoniana, con una visione che critica il mondo, ad una rappresentazione naturale della vita contemporanea.

La riforma di Goldoni è il risultato di un'attenta osservazione delle tecniche dei commediografi del suo tempo e si orienta verso un progressivo distacco dalla Commedia dell'arte che dominava da oltre due secoli (fine del Cinquecento- prima metà del Settecento). Alla necessità di riformare la commedia molti vanno a rispondere con vari tentativi, quali la traduzione in italiano di commedie spagnole o francesi o l'aggiunta di musica e canti. È proprio confrontando le soluzioni dei vari commediografi che Goldoni riesce a rendersi conto che il successo di una rappresentazione consiste nel ricorso al semplice ed al naturale. A tal modo lo si vede rappresentare sulla scena i caratteri, le passioni e gli avvenimenti che il mondo gli mostra. Il teatro, inoltre, in particolare tramite la messa in

⁸ Verso la fine del '700 si ha un'importante evoluzione: si sono ritrovati, infatti, documenti che testimoniano il consolidamento del genere e la nascita di vere e proprie compagnie di giro e stanziali. Cfr. Gian Leopoldo Piccardi, *Teatro dei burattini*, Parma, L. Battei, 1891

⁹ Dramma interamente cantato con accompagnamento strumentale. La parola, in uso soprattutto nel sec. 19° (prima si diceva *dramma musicale*), è oggi generalmente sostituita in questo senso da *opera in musica*, *opera lirica*.

scena delle sue Commedie, gli consente di conoscere il gusto del pubblico e dunque di soddisfarlo. È questo il momento in cui il “canovaccio” della commedia d’improvvisazione viene sostituito da un dettagliato “copione”. Si possono riassumere gli elementi della riforma goldoniana in un approfondimento psicologico dei personaggi, realismo delle situazioni, attualità delle problematiche, e soprattutto un chiaro messaggio morale.¹⁰

Se si parla del teatro dell’Ottocento, si può osservare questo orientamento verso l’internazionalismo: il teatro europeo all’inizio dell’Ottocento viene dominato dal dramma romantico, gli ideali romantici vengono esaltati in modo particolare in Germania e spiccano nomi come J. Wolfgang, Goethe e Schiller, che vedono nell’arte la via migliore per ridare la dignità all’uomo. Degli ideali romantici e neoclassici si nutrono molte tragedie di soggetto storico o mitologico. Inoltre, al romanticismo teatrale in Italia si fa riferimento anche ad autori come Alessandro Manzoni con le tragedie *l’Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola*, oltre a Silvio Pellico con la tragedia *Francesca da Rimini*, ambientazioni analoghe tornano anche nel melodramma.

In concomitanza con la nascita del Naturalismo e del Verismo, intorno alla metà del secolo in Inghilterra, Francia ed Italia, le grandi tragedie cedono il posto al “dramma borghese”, caratterizzato da temi domestici, intreccio ben costruito e abile uso degli espedienti drammatici. I maggiori

¹⁰ A partire dall’ultimo ventennio dell’Ottocento, i movimenti che caratterizzano il teatro sono in naturalismo francese, il Simbolismo, l’Espressionismo tedesco, il Teatro dada e surrealista, e il teatro del grottesco “*Il teatro del grottesco*”: infatti, il teatro italiano con il “grottesco” compie una svolta nella sua storia, anche se non si tratta di un gruppo organizzato. Il termine va casualmente adottato da Luigi Chiarelli, come sottotitolo della sua *Maschera e il volto*, e di qui passa a dominare una tendenza che intende deformare la realtà, in cui sulla legge della verosomiglianza assoluta, prevale la forza ironica, ora critica ora parodistica. Cfr. Giorgio Pullini, *Teatro contemporaneo in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974

esponenti del teatro naturalista sono Victor Hugo e il verista italiano Giovanni Verga.¹¹

0.1.2 Nuove tendenze del teatro del Novecento

All'inizio del XX secolo, il teatro aprendosi all'internazionalismo, svolge un ruolo di riflessione ed approfondimento; d'altro lato, lo sviluppo della società occidentale che si sta orientando verso modi e stili del vivere sempre più simili ed uniformati induce il pubblico a cercare spazi di sfogo e rilassamento. Vanno quindi rimarcate modalità e nuove tendenze nel secolo.

In questo quadro, il teatro si rinnova profondamente, anche in seguito all'influenza esercitata dal cinema, che si sta imponendo come una nuova forma di espressione e di spettacolo. A partire dalla forma del dramma borghese, nata nella seconda metà dell'Ottocento con autori come A. Cechov e A. Strindberg e che aveva per oggetto la vita e le inquietudini della piccola e media borghesia, alcuni drammaturghi come il norvegese H. Ibsen e l'italiano L. Pirandello creano un teatro completamente nuovo. Centrali sono l'indagine psicologica del personaggio e il suo senso di estraneità e di angoscia davanti alla realtà quotidiana.¹²

Sono vari i fattori che contribuiscono ad un rinnovamento radicale del teatro del Novecento: le continue trasformazioni socio-politiche, l'affermarsi in tutt'Europa di uno sperimentalismo d'avanguardia insofferente alle tradizioni e il tramonto del primo Decadentismo sostituito

¹¹ A partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, i movimenti che caratterizzano il teatro sono in naturalismo francese, il Simbolismo, l'Espressionismo tedesco, il Teatro dada e surrealista, e il teatro del grottesco "*Il teatro del grottesco*": infatti, il teatro italiano con il "grottesco" compie una svolta nella sua storia, anche se non si tratta di un gruppo organizzato. Il termine va casualmente adottato da Luigi Chiarelli, come sottotitolo della sua *Maschera e il volto*, e di qui passa a dominare una tendenza che intende deformare la realtà, in cui sulla legge della verosomiglianza assoluta, prevale la forza ironica, ora critica ora parodistica. Cfr. Ivi.

¹² Lorenzo Arruga, *Il teatro. Lettura del nostro tempo*, Milano, Mursia, 1973, p. I

dalla coscienza ironica e dolente di un'inevitabile sconfitta esistenziale; come sono vari dunque i temi proposti dai drammaturghi:

“I grandi temi del Novecento si riflettono sul palcoscenico: l'uomo di fronte alla maschera di se stesso (Pirandello), i meccanismi della società capitalistica smascherata (Brecht), l'angoscia esistenziale che diventa bizzarra comica o assurda incomunicabilità (Beckett) [...] il teatro che cerca di celebrare il mistero dell'inconoscibile attraverso una sua crudeltà, il teatro che esce dai luoghi consueti e diventa teatro di strada, di guerriglia, di ogni forma di vita...”¹³

In effetti Pirandello risulta esponente di un rinnovamento teatrale dopo la prima guerra, pertanto vanno inoltre messi in considerazione i precedenti tentativi di altri drammaturghi italiani, i quali ci tengono a tracciare una nuova strada di un teatro che possa soddisfare la società dell'epoca. Si può partire da D'Annunzio che è ritenuto il teorico di un teatro che si contrappone agli schemi consunti del verismo e della commedia borghese: ciò che conta è l'idea di “un teatro di poesia” proposto da D'Annunzio, e che rappresenta una stilizzazione alta per l'attore. Queste suggestioni dannunziane dominano la scena per molti anni. Un altro tentativo postdannunziano è di Sem Benelli che si identifica esclusivamente nel titolo *La cena delle beffe*, un copione di straordinaria abilità con la quale Benelli viene consacrato poeta nazionale, però si spegne così presto prima di concretizzare tante altre sue ambizioni di rinnovamento.

Palese è anche il teatro futurista promosso da F. T. Marinetti, che costituisce un significativo rinnovamento nel panorama teatrale del primo Novecento. Infatti, la sua attività teatrale rappresenta la parte più significativa delle

¹³ Ibidem

sue opere, soprattutto perché il teatro per lui è una forma di espressione che nasce ogni sera dal rapporto dialettico palcoscenico-platea, tal rapporto che può essere, senza dubbio, la sede più diretta e adatta a realizzare il discorso estetico, politico e sociale del futurismo¹⁴. In questo contesto, il teatro futurista agisce sui palcoscenici tradizionali e si indirizza a tutto il pubblico utilizzando un repertorio popolare nell'interpretazione.

Negli ultimi vent'anni del Novecento, danno risonanza mondiale i testi teatrali di Eduardo De Filippo che esprime la tragicomica realtà napoletana. Infine, ci sono i romanzieri che si dedicano sempre al teatro, come Moravia, Pasolini, M. Bontempelli e Italo Svevo.

Tuttavia, il senso più alto e più arduo della drammaturgia contemporanea può essere letto alla luce della concezione di "verità e finzione" di Pirandello: si esprime così l'eterno contrasto tra la "vita", intesa come dimensione più autentica e intima dell'individuo, e la "forma", cioè il rispetto delle convenzioni sociali dominanti. Spiccante anche è il suo tema del "teatro nel teatro".

In tal modo, il drammaturgo del Novecento diventa effettivamente personaggio del dramma, mentre lo spettatore stesso è coinvolto nell'azione ed è costretto a porsi le domande e a discutere le conclusioni. L'influenza di Pirandello sarà determinante per gli svolgimenti successivi del teatro novecentesco, che sarà inesauribile di tanti altri tipi e forme di teatro fra i quali "il teatro epico" del tedesco B. Brecht, che ripropone l'idea classica dello spettacolo

¹⁴ La caratteristica che distingue il futurismo rispetto alle altre avanguardie storiche è quella di essere un movimento che si rivolge alla massa e non alle aristocratiche. Marinetti ribadisce alla necessità assoluta di distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, di mettere l'accento sul lusso, di moltiplicare il contrasto, e di far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile, l'assurdo, e la sorpresa. Cfr. Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Studium, 2012, pp. 227-238

teatrale come evento collettivo in cui si può meditare sui grandi temi morali ed esistenziali, e qui l'interlocutore deve mantenere una visione razionale per poterne trarre degli insegnamenti.¹⁵

D'altra parte, alla fine della seconda guerra mondiale vengono riorganizzati i teatri statali dopo un momento di depressione; mentre il teatro borghese non si confarà più al popolo del dopoguerra. Dunque, nascono in tutti i paesi esperienze differenti, che mirano a cercare fuori dalle convenzioni teatrali e di sperimentare nuove forme teatrali. Forte è l'influenza francese per le opere che pongono ogni individuo di fronte alla scelta dei propri valori, in particolare i testi di Sartre. Esperienza diversa è infine quella del Théâtre du Soleil che si trasforma in un collettivo teatrale che raggiunge il successo con la figura del clown che svolge da quel tempo un ruolo importante nella società.

Rilevante nella scena teatrale è anche il "teatro dell'assurdo" che è un genere inventato dal francese *E. Ionesco* e dell'irlandese *S. Beckett*. Ambedue mettono in scena, da una parte, situazioni quotidiane che rivelano tutta l'insensatezza dell'esistenza individuale e delle regole sociali; dall'altra il vuoto su cui si basa la società contemporanea e che si rivela nell'impossibilità di comunicare in modo autentico.¹⁶ Questo è il panorama che circonda l'opera di Fo al momento dei suoi primi passi; è il bisogno del secolo di un diverso approccio teatrale.

15 Brecht è il principale drammaturgo tedesco del Novecento. Il suo teatro epico offre una grande varietà di storie e casi umani. Per "epicizzazione" del teatro si intende, infatti, il decentramento della drammatizzazione dall'evento scenico rappresentato in maniera naturalistica per una più globale partecipazione dello spettatore che diviene il destinatario attivo (e non più passivo) della rappresentazione.

¹⁶ Cfr. Oscar Gross Brockett, *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti di fine Novecento*, Marsilio, Venezia 1987

Negli anni Sessanta si assiste in Italia ad una vera e propria rivoluzione teatrale, di cui il protagonista è Carmelo Bene, che non è soltanto un attore e regista, ma anche autore di testi che appartengono ad un teatro ritenuto come parodia nostalgica del linguaggio tradizionale, finalizzato a scoprire la violenza della parola adoperata per dire verità nascoste. La situazione del teatro in Italia si evolve fino agli anni Settanta e diventa una parte del panorama quotidiano della vita e si afferma quel rapporto diretto con la situazione sociale. D'altronde, sembra evidente che le novità più rilevanti riguardino tre fenomeni: il decentramento, l'avanguardia e il teatro politico.

Nel corso degli anni Sessanta, l'italiano con i suoi dialetti si afferma infatti, a poco a poco e soprattutto dopo il benessere economico del Nord industrializzato, e si accompagna ad una ricerca di promozione sociale e linguistica. In tal modo, si intende per decentramento quel fenomeno centro-settentrionale, nato dalla richiesta di spettacolo delle regioni per i villaggi. Questo settore viene come risposta e recupero da parte delle organizzazioni della sinistra ufficiale di uno spazio da esse trascurato prima.

Il desiderio di fornire al pubblico spettacoli di valore, con linguaggio e contenuti popolari caratterizza questo filone, il cui spazio è determinato da una finalità di mediazione sostanzialmente riformista. Si tratta di un teatro un pò più aperto a possibilità di proposte e verifiche e anche scontri, e che in particolar modo non propone tanto un messaggio diretto di tono rivoluzionario e politico, quanto piuttosto una lettura diversa con il ricorso ad una metafora di un teatro che non intende, pertanto, sostituirsi alla politica, ma ne segue ad una certa distanza i destini. Verso la fine degli anni Sessanta è da tener presente che un approfondimento sulla scia di esperienze straniere si fa

strada in Italia con una nuova avanguardia che tende ad essere un fenomeno rivoluzionario.¹⁷

Del resto, rilevante è il teatro politico che mira a contribuire alla conoscenza politica tra le masse ed a sostenere le lotte del proletariato. Quindi, esso intende lanciare parole d'ordine rivoluzionarie, il che richiederebbe da chi decide di praticarlo, come Dario Fo, uno sforzo di elaborazione di una forma più inventiva e più poetica. Oggi, di fianco al teatro politico esiste anche il teatro sociale come quello di Emma Dante. Sembra, comunque, giusto riaffermare la grandezza della drammaturgia italiana che, dal teatro della Commedia dell'Arte a *Dario Fo*, da Goldoni a Pirandello, da Machiavelli a De Filippo, costituisce un settore fondamentale della letteratura italiana. Teatro di impegno civile, teatro della memoria e teatro di narrazione sono tutti tipi salienti fino a questi giorni e che infine rivelano la ricchezza della drammaturgia italiana moderna e contemporanea.

0.1.3 Formazione culturale di Dario Fo

- *L'infanzia*

Il 24 marzo 1926 a San Giano, un paesino presso il Lago Maggiore in provincia di Varese, nasce il drammaturgo del Premio Nobel: “Erano le sette del mattino quando mi decisi a far capolino fra le gambe di mia madre. La donna che fungeva da levatrice mi tirò fuori e mi sollevò come fossi un pollo per i piedi.[...] urlai come un segnale d’allarme. In quell’istante transitava l’omnibus delle sei e mezzo... che arrivava naturalmente in ritardo. Mia madre ha sempre

¹⁷ L'avanguardia di quel tempo è un po' diversa da quella della fase iniziata prima, la quale ha una certa provocazione anti-borghese ma con degli sforzi, più o meno senza il fiato lungo però ricordabile, verso una distruzione di tutte le forme della borghesia in teatro, pittura, cinema o musica. Cfr. Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma- Bari, Laterza, 1991

giurato che il mio primo vagito aveva superato di gran lungo il fischio della locomotiva.”¹⁸

Suo padre, di fede socialista, lavora come capostazione e attore in una compagnia amatoriale, mentre la madre è una donna di grande fantasia e talento che scrive negli anni Settanta un libro biografico di grande successo: "*Il paese delle rane*", in cui racconta del mondo contadino dove è cresciuta.¹⁹ Dal nonno materno il ragazzo va a trascorrere i primi periodi di vacanza. Il nonno girava per i borghi vendendo verdura prodotta in proprio con un grande carro trainato da un cavallo, e per attirare i clienti, raccontava favole grottesche nelle quali inseriva la cronaca dei fatti avvenuti nel paese e nelle zone vicine. È dal nonno che Fo impara, seduto sul grande carro al suo fianco, i rudimenti del ritmo narrativo.

D'altra parte, Dario ascoltava bene i maestri soffiatori di vetro e pescatori del lago, che nelle osterie, nel porto e nelle piazze del paese raccontavano favole paradossali e grottesche. Un ambiente culturale, in cui il ragazzo cresce, che influenza poi tutta la sua produzione letteraria. Nel 1940, Fo va a Milano per studiare all'Accademia di Belle Arti di Brera. Dopo la guerra, si iscrive ad Architettura al Politecnico. Durante la guerra, Dario, richiamato sotto le armi nella Repubblica di Salò, riesce a fuggire e trascorrere gli ultimi mesi prima della liberazione nascosto in un sottotetto: “Quando penso a quel periodo fra il '44 e il '45 mi sembra incredibile di aver vissuto tante storie, tutte ammucciate in così breve tempo. Situazioni grottesche, tragiche, spesso vissute come dentro un incubo. Ancora oggi nel sonno mi capita di ritrovarmi a ripetere a tormentone lo sconquasso dei bombardamenti.[...] riconosco subito Alba

¹⁸ Dario Fo, *Il paese dei Mezarat*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 9

¹⁹ Cfr. Rota Fo pino, *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi, 1978

con le sue amiche, il ferroviere e altri abitanti della valle. “E’ finita!” ripetono a gran voce. “La guerra è finita”²⁰.

- *Il teatro*

Dopo la liberazione, Fo riprende gli studi all'Accademia di Brera a Milano, sempre facendo il pendolare dal Lago Maggiore, e contemporaneamente frequenta la facoltà d'Architettura del Politecnico che più tardi abbandonerà a pochi esami dalla laurea. In quel dopoguerra esplode una vera e propria rivoluzione teatrale, soprattutto grazie alla nascita dei Teatri Stabili, il più famoso dei quali è senz'altro il Piccolo di Milano:

"Nel teatro ho messo dentro tutte le conoscenze che avevo aquisito negli anni ... otto anni di Accademia di Brera. E poi naturalmente questo salto mi ha indotto ad interessarmi anche di una certa letteratura che non prendevo in grande considerazione, come per esempio il teatro inglese, il teatro francese, il teatro tedesco, ecc. ecc. tutto il teatro fino ai giorni nostri".²¹

Franco Parenti invita Fo a far parte della sua Compagnia, e Fo accetta di incaricarsi di scrivere uno spettacolo di varietà estivo, e qui vede tante giovani attrici, ma sempre davanti agli occhi la ragazza della foto che l’aveva turbato mesi prima, è Franca Rame²², con la quale trascorrerà quasi mezzo secolo.

²⁰ Dario Fo, *Il paese dei Mezarati*, op. cit., p.163

²¹ *Intervista della candidata a Dario Fo*, Milano, Porta romana, il 6 ottobre 2013, Ore 17.00, ved. Appendice in questa tesi., p. 167

²² Franca Rame nasce a Parabiago, un piccolo paese (allora) in provincia di Milano, per un caso: la sua famiglia recitava lì. Il padre Domenico, la madre Emilia, il fratello Enrico, le sorelle Pia e Lina, gli zii e cugini, con aggiunta d'attori e attrici scritturati, costituivano una compagnia familiare “gorovaga” che si esibiva in un suo teatro in legno, smontabile, che conteneva oltre 800 posti a sedere e giravano per i paesi e le cittadine della Lombardia, Veneto e Piemonte, recitando drammoni e operette. (Durante la guerra venne requisito dal governo e fu usato come ospedale da campo). La Famiglia Rame aveva tradizioni teatrali antichissime, risalenti al 1600;

A partire dagli anni Cinquanta, Fo segue una maniera, non ancora un pubblico, tra rivista radiofonica e sceneggiature cinematografiche, per produrre dei canovacci personali, proprio in un periodo caratterizzato dal declino dell'autore e dall'ascesa del regista, in cui si riuniscono due direzioni, il montaggio aperto e la struttura chiusa, cioè la disarticolazione nel primo caso e la riorganizzazione nel secondo.

Tale attività di recupero e di assemblaggio di molteplici filoni, antichi e moderni, e del teatro popolare, con una dichiarata predilezione per il modello della Commedia dell'arte, si accorda agli orientamenti antinaturalistici e plurilinguistici delle avanguardie novecentesche. Ad esempio, nelle opere d'esordio come *Poer Nano*, *Il dito nell'occhio* o *I sani da legare*, l'articolazione e la struttura da canovaccio privilegiano lo sketch e il dialogo con gag verbali. "Non è casuale, dunque, che Fo trovi nella varietà i germi di un teatro antinaturalistico e antipsicologico e soprattutto sostanzialmente popolare come ultimo residuo del mito della Commedia dell'arte e del teatro come esercizio miracoloso della spontaneità verso la perfezione tecnica".²³

Le commedie prodotte tra il 1959 e il 1961 si distinguono per la struttura della farsa, dilatata e arricchita da elementi di satira. Con atteggiamento critico verso quello che lui denomina "teatro borghese", Fo recita in luoghi alternativi quali piazze, case del popolo, fabbriche: luoghi

erano attori, burattinai o marionettisti secondo le occasioni. Con l'avvento del cinema decidono di abbandonare burattini e marionette e di passare al "Teatro di Persona", arricchito con tutti gli "effetti speciali" del teatro con pupazzi. Il 19 aprile 2012 venne colpita da un ictus e ricoverata d'urgenza al policlinico di Milano. È morta il 29 maggio 2013, nella sua abitazione di Porta Romana a Milano, all'età di 83 anni]. È sepolta nel Famedio del Cimitero Monumentale di Milano. Cfr Franca Rame, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Ugo Guanda editore, 2009

²³ Pietro Trifone, *L'italiano a teatro, dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Roma, Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 2000 pp.103-104

dove egli può trovare un pubblico diverso da quello tipico dei teatri, un pubblico composto soprattutto dalle classi subalterne e che normalmente ha meno opportunità di accesso agli spettacoli teatrali. Nel 1968 la compagnia Dario Fo – Franca Rame si scioglie. Il genio mimico organizza la compagnia teatrale “ Nuova Scena ” con il sostegno dell’ARCI (Associazione Ricreativa Culturale del Pci), si tratta proprio del momento in cui Dario Fo decide di passare dalla scena alla piazza girando tutta l’Italia e recitando spettacoli davanti al pubblico popolare e operaio in diversi locali. La satira presentata da Fo nelle sue opere si innalza così gradualmente, tanto che critica il Partito Comunista stesso, che a sua volta ritira l’appoggio alla compagnia di Dario Fo. Quest’ultimo decide di fondare il Collettivo Teatrale “*La Comune*”, un gruppo teatrale politicamente ed economicamente indipendente.²⁴

Il 1° ottobre 1969, a “*La Spezia*”, Fo porta per la prima volta in scena, con grande successo, la “giullarata” *Mistero buffo*; egli, unico attore in scena, recita una fantasiosa rielaborazione di testi antichi in *grammelot*, traendone una satira tanto divertente quanto aspra. Nel caso specifico di *Mistero buffo*, il linguaggio utilizzato da Fo è una mescolanza dei vari dialetti della Pianura padana. *Mistero buffo* costituisce il modello di quel genere definito “teatro di narrazione”.

Va anche precisato che nel teatro di Fo il recupero di modelli e di pratiche sceniche popolari non investe solo le tipologie tradizionali (giullarata, sacra rappresentazione, commedia dell’arte, farsa, monologo), ma comprende anche generi di formazione più recente e di statuto più incerto, come il circo, l’avanspettacolo e la rivista. Risulta più arduo stabilire rapporti e gradi di parentela con i filoni del teatro

²⁴ Lanfranco Binni, *Dario Fo*, Firenze, La nuova Italia, 1977. pp.12,13

politico e del teatro d'avanguardia: «Penso che tutto il grande teatro, quello che è arrivato a noi, avesse sempre dentro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l'interesse [...] Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti della società. E questo dal teatro greco risalendo fino al teatro più vicino a noi, compreso quello di Molière o di Shakespeare».²⁵

Si può, dunque, riassumere la produzione teatrale di Dario Fo con questi elementi:

- Demistificazione dei personaggi storici e degli eroi;
- Satira contro i potenti;
- Recupero di forme popolari del teatro medioevale (canovacci, sacre rappresentazioni, commedia dell'arte);
- Teatro antinaturalistico sulla scia di Brecht. Effetti stranianti;
- Teatro nel teatro;
- Spettacoli che devono far riflettere e scuotere le coscienze, ma con la risata;
- Offerta di sempre nuovi punti di vista;

Del resto, "Bisogna mettere l'accento – come spiega Trifone - sul fatto che la formula «scrittura d'autore» si applica all'esperienza di Dario Fo in modo non meno stringente che a quella di Eduardo De Filippo, anzi, in senso addirittura più pieno e compiuto, perchè in Fo, da un lato la scrittura è rielaborazione continua del testo alla luce della pratica viva dello spettacolo, dall'altro la nozione di attore si amplia fino a comprendere i suoi vari tipi di personaggi: il

²⁵ Luigi Allegri, *Dario Fo. Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma, Laterza, 1997, p. 149

giullare, lo zanni, il pagliaccio, il comico di varietà, il cabarettista, il mimo, ecc".²⁶

- *Il Nobel*

Nel 1997, in una cerimonia internazionale, il Premio Nobel per la Letteratura viene assegnato a Dario Fo, perchè "Seguendo la tradizione dei giullari medioevali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi: Con una miscela di risate e serietà, aprire i nostri occhi sugli abusi e le ingiustizie nella società e anche in una più ampia prospettiva storica".²⁷

A partire da questo evento il drammaturgo si pone nella lista dei maggiori geni viventi ed esperti in creatività e innovazione. Ma cosa deve fare con questi denari, in quel momento Fo pensa insieme a Franca che ci sia un sacco di gente che ha bisogno di soldi, decidono così con un sentimento umanitario di dedicare l'intero ammontare del Premio Nobel a favore dei disabili, e quindi nel 1998 nasce il comitato "Il Nobel per i disabili". Non è un caso che Fo decida di effettuare quest'attività di solidarietà, è proprio lui che afferma in tante occasioni che "un popolo che ha senso della solidarietà è sicuramente un popolo che va avanti nella storia, è un popolo che produce umanità"²⁸.

- *Ultime notizie*

Il 24 marzo 2015, Dario Fo spegne 89 candeline, affermando che c'è un atteggiamento di indifferenza nel concepire i rapporti umani, si tratta di una brutalità che sconvolge il mondo: "Non sono però contento del mondo in cui sto terminando la mia vita – esorta Fo- perché a parte

²⁶ Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, op. cit., pp.103-104

²⁷ Dario Fo. *Premio Nobel per la letteratura*, in «Sipario», N. 581, ottobre 1997, p.3

²⁸ Si veda il sito ufficiale del nuovo Comitato Il Nobel per i disabili Onlus, organizzaione non lucrativa di utilità sociale: <http://www.comitatonobeldisabili.it>

alcuni casi, sul piano politico e morale è ignobile quello che succede [...] il problema è la sopraffazione dell'egoismo".²⁹

Il 13 gennaio 2016, il premio Nobel presenta il suo nuovo romanzo basato su una vicenda vera: si intitola "Razza di zingaro"; è la vera storia eroica e tragica di un pugile, Johann Trollmann, che divenuto un campione di pugilato, sfida il nazismo.³⁰

Il marzo 2016, Dario Fo compie 90 anni in una festa organizzata dalla famiglia e dagli amici ma vissuta in pubblico su un palcoscenico al Piccolo Teatro Studio.³¹

²⁹ Dario Fo: "Festeggio i miei 89 anni scontento dell'Italia e del mondo", un articolo pubblicato il 24 marzo 2015 su: <http://www.adnkronos.com/>

³⁰ Fo sceglie di raccontare Rukeli dai primi pugni in una palestra di Hannover, a 8 anni, fino alla morte, a 36, nel campo di concentramento di Neuengamme, nel nord della Germania, dove viene deportato alla fine di ottobre del 1942 perché «zingaro». Cfr. Alessia Rastelli, *Il pugile sinti sul ring del nazismo Ucciso nel lager, narrato da Dario Fo*, su www.corriere.it/13/01/2016

³¹ Egle Santolini, *Dario Fo compie 90 anni compleanno sul palco*, Su: <http://www.lastampa.it/24/03/2016>

*"L'informazione è un atto veramente
fondamentale ad ogni
trasformazione, ad ogni rivoluzione.
Sapere, conoscere, indagare, venire
a conoscenza della verità, questa è la
base fondamentale di ogni atto di
ribellione e di rinnovamento".*

Dario Fo, *Intervista della candidata*

CAPITOLO I

POTERE E POPOLO

1.1 Storia e Cronaca

La rappresentazione teatrale della realtà corrisponde sempre ad un'interpretazione ideologica dell'autore, e la scena non mostra il mondo come è, ma il mondo come l'autore lo vuol mostrare, al fine di mettere in rapporto l'universo storico e l'universo contemporaneo che entrambi hanno un filo comune legato al loro pubblico. Costruire la vicenda richiede una ricerca ed un'approfondita lettura di inevitabili testi che porta l'autore ad avere il suo punto di vista nella storia che racconterà.

L'opera teatrale di Dario Fo è un registro tragicomico che diventa uno strumento di denuncia dei potenti e di espressione popolare, quindi non è casuale che il drammaturgo prenda l'evento reale come un punto di partenza per le sue commedie:

«Il nostro teatro, a differenza di quello di Pirandello o di Cecov, non è un teatro borghese, un teatro di personaggi che si raccontano le proprie storie, i propri umori, che poi sono le chiavi di conflitto meccaniche. Ci siamo sempre preoccupati di riprendere, invece, un'altra chiave, la chiave della situazione. Per esempio, in *Morte accidentale di un anarchico*, la situazione è un evento reale [...]».³²

La realtà rappresentata nel teatro popolare di Dario Fo comprende spesso il fatto umano e la passione, in quanto la sua proposta teatrale si muove in due direzioni: il teatro come recupero della cultura contadina, medievale, legata ai momenti importanti della storia e alle lotte; e il teatro come discorso di controinformazione sugli eventi che accadono nella realtà sociale come quando si mette in evidenza la violenza del potere o la repressione della polizia con l'uso del comico per concedere al pubblico momenti di

³² Dario Fo, *Compagni senza censura 2*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1970, pp.8-9

riflessione. Si può, dunque, constatare che la pratica rivoluzionaria del teatro è il punto di riferimento reale ed intellettuale di Fo.

1.1.1 Tra storia e attualità:

Il teatro politico e satirico di Fo si serve di travestimenti allegorici e di protagonisti tratti dalla storia. La sua è una satira legata alla cronaca quotidiana, di tutti i giorni; sono testi che «bruciano immediatamente i loro contenuti».³³

Siamo all'inizio degli anni sessanta e *Dario Fo* continua a presentare quelle cosiddette "commedie borghesi" dopo aver costituito nel 1959 con la moglie la Compagnia Fo-Rame. Si tratta di testi satirici che condannano la vita sociale e politica in Italia di quell'epoca. È proprio tra 1960 e 1963 che questi sketch satirici ottengono gran successo e popolarità e man mano attirano un pubblico di spettatori, fino a quando la loro ultima trasmissione di *Canzonissima*³⁴ viene censurata. Il che costringe Fo a rompere il contratto con la RAI protestando contro le restrizioni della censura:

«Decidemmo di andare in scena egualmente – afferma la Rame-, senza tener in alcun conto i tagli. Ci fu un braccio di ferro piuttosto teso fra noi e la prefettura di Milano che ci minacciò di arresto immediato [...] Il copione degli Arcangeli ci fu sequestrato per le troppe battute a soggetto che avevamo aggiunto – non autorizzati – nello spettacolo. Per quel testo collezionammo "Rapporti al questore" di ogni città dove si lavorava, per un totale di 280, tante furono le repliche».³⁵

Perciò *Dario Fo* si rende conto, sin da quel momento che deve provare ad evitare i problemi con la censura e

³³ Roberto Nepoti e Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997, p. 5

³⁴ Il 12 ottobre 1962, dal teatro della Fiera a Milano va in onda *Canzonissima*, la trasmissione più seguita dagli italiani (oltre quindici milioni di spettatori).

³⁵ Dario Fo, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1977, p.38

prendere la storia come un materiale fecondo per il suo prossimo testo di *Isabella* che va in scena, all'Odeon di Milano il 6 settembre 1963, però non rinuncia alla satira politica talmente forte, tanto da portare in scena un protagonista condannato a morte per aver recitato un'opera proibita: *La Celestina* di Fernando de Rojas. Quest'attore sta per essere giustiziato ma per attendere che arrivi la grazia si mette a recitare su Colombo, Isabella e la scoperta dell'America. In tal modo, «Dario Fo torna al teatro – osserva Chiara Valentini - con una visione politica più matura *giocando il tutto per tutto, battendo a mare gli elementi più facili della scrittura scenica*, quelli che ormai gli garantivano un tranquillo e sicuro successo, per tentare un salto in avanti passando dalla comicità scatenata e dalla risata a gola aperta alla satira storica e politica».³⁶

Il fatto di ambientare la vicenda nella Spagna di Colombo nel 1500 permette di rendere più efficaci certe allusioni alla situazione italiana contemporanea. D'altronde, come spiega Fo, "è un metodo antico come il mondo, quello di cercare una storia, un mito, un fatto, un fenomeno e su quello giocare i fatti. D'altra parte se si pensa che tutto il teatro inglese, o quasi tutto, era tutto giocato su storie che avvenivano o erano state così prese in prestito da opere italiane".³⁷

Per arrivare a tal livello di maturità nella scrittura di un simile racconto storico, si vede che il testo costituisce un frutto di una lunga ricerca storica sia sulla vita dell'eroe, che su quella della corte di Isabella di Castiglia passando da testi colti come: *l'Historia della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo* di Ferdinando Colombo, *Mondo nuovo* di Pietro d'Angera, e proprio in *The Nina, the Pinta and the Santa*

³⁶ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 85 (*Corsivo mio*).

³⁷ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit. Ved. Appendice, p. 172

*Maria*³⁸ di Maxwell Anderson e di Kurt Weill - il principale collaboratore di Brecht-in cui Fo trova una precedente demistificazione dell'eroe genovese³⁹.

D'altra parte, si può chiaramente notare che Dario Fo sta ormai ben assorbendo la lezione di *Brecht* la cui commedia *La vita di Galileo* viene rappresentata al Piccolo Teatro di Milano nello stesso anno 1963 con la regia di Giorgio Strehler: uno spettacolo memorabile che anche'esso rievoca dalla storia un personaggio simbolico di una certa epoca e di una certa mentalità.⁴⁰ Quindi, Fo ripete la tematica di Brecht sulla necessità di affrontare il mondo e di sconfiggerlo con le sue stesse armi di fronte alla stupidità in particolare del potente, e qui il passato diviene metafora aperta sull'attualità. Pertanto, risulta un po' irregolare il caso di Dario Fo che non perde occasione per confermare la sua vocazione a battere strade diverse. Ciò è evidente, ad esempio, dal titolo stesso della commedia e l'uso dell'attributo "cacciaballe" che è appunto Cristoforo Colombo. Qui, Dario Fo si immerge nella realtà, guardando davanti a sé rievocando i giorni della fantasia vissuta tra le riviste, e vive tutte le sue esperienze come attore, artista, giullare e comico popolare.

Si deve mettere in risalto che la linea della storia nelle vicende teatrali si può seguire evidentemente da episodi rimarcati nel testo: la rappresentazione del regno spagnolo in quel tempo, le guerre e la caduta di Granada, ultima roccaforte degli arabi in Spagna a quell'epoca, e infine i viaggi del marinaio Colombo.

³⁸ Un'operina quasi sconosciuta dove i marinai che navigano per l'oceano si ribellano a un Colombo pasticcioso. www.treccani.it/12/10/2015

³⁹ Cfr. Chiara Valentini, op. cit., p. 85

⁴⁰ Lo spettacolo rappresenta l'apice del Piccolo Teatro ed è per varie stagioni che disegna in Italia il modello su cui si può muovere alla ricerca dell'impegno del Teatro Nazionale Popolare. Il testo racconta di Un intellettuale costretto a fare i conti con il potere.

In effetti, gli storiografi affermano che in Spagna non si forma mai una classe media che rappresenti la maggioranza degli abitanti, ma una esigua élite di privilegiati; una borghesia arricchita che contrasta con la massa miserabile del popolo in un clima di corruzione generale manifestata nel suo doppio aspetto: per alcuni privilegiati come mezzo di estorsione e per la maggioranza immensa come estrema possibilità di sopravvivenza.

In realtà, la storia della Spagna risiede nell'unione tra Ferdinando e Isabella del 1469, il cui matrimonio congiunge i regni di Aragona e Castiglia.⁴¹ Il che incide in maniera determinante sul passaggio storico dell'Europa dal Medioevo all'età Rinascimentale caratterizzata dai regimi monarchici. Per garantire l'unificazione del territorio spagnolo i re ricorrono sia ad una forte politica militare, sia ai matrimoni combinati con altri regnanti europei. Questi matrimoni infatti conducono a tante crisi oltre alla morte di figli sposati in età prematura. Un esempio nel testo di Isabella è Giovanna la pazza⁴²:

"FERDINANDO [...] Voi sapete che l'Infanta è morta, vero? [...] Per di più questo giovane che si sposa, tanto delicato... GIOVANNA Pare un

⁴¹ La penisola iberica, dopo la prima metà del secolo XV, era divisa in cinque regni indipendenti: la Castiglia, l'Aragona, la Navarra, lo Stato moro di Granada e il Portogallo. Le comunicazioni erano scarse, il territorio era in maggior parte arido e sterile, scarsamente adatto all'agricoltura intensiva. I suoi abitanti non possedevano un sentimento d'unità nazionale, né un'omogeneità linguistica. Cfr. Manuela Marin, *Storia della Spagna musulmana e dei suoi abitanti: al-Andalus e gli andalusi*, Milano, Jaca book, 2001

⁴² Giovanna la pazza, regina di Castiglia, figlia di Isabella I e Ferdinando II, a soli sedici anni viene portata alla corte degli Asburgo dove sposa il principe Filippo, figlio di Massimiliano I, Imperatore del sacro Impero Romano. Isabella infatti, per motivi politici, invita la coppia in Spagna, dove Giovanna rimane più a lungo del dovuto per via di una gravidanza; questa separazione tra i due fa comparire i primi segni di squilibrio mentale. Cfr. Silvio Elci, *Breve storia della Spagna*, Roma, Casa Ed. Mediterranea, 1939

matrimonio fra due fanciulle. [...] GIOVANNA (*si allontana*) Ma che ho detto?(*Indifferente si occupa di inesistenti galline alle quali dà da mangiare*). FERDINANDO La sentite? Povera Giovanna! Ecco un'altra grossa pena per la Regina. Avete notato come sragiona? E peggiora ogni giorno di più".⁴³

A proposito di questi due Re ci sono tanti scritti, anche per chiarire chi dei due comandava realmente, chi prendeva le decisioni più importanti del Regno, includendo quella di autorizzare i viaggi di Colombo, su cui ancora si continua a discutere. In ogni modo, Ferdinando era il Re consorte, odiato dalla nobiltà castigliana, mentre Isabella, chiusa nella sua superbia, si dava le arie di essere lei il Re e la Regina, ed era gelosissima, energica, impulsiva e orgogliosa.⁴⁴ Entrambi Ferdinando ed Isabella si impegnano già dal 1442 ad unificare i popoli di Spagna contro gli invasori arabi. I Re riescono a conquistare Granada, ultima roccaforte degli arabi, concludendo così la riconquista e la scomparsa definitiva della presenza musulmana ormai secolare; e Papa Alessandro VI Borgia gli concede il titolo di Re Cattolici (1494)⁴⁵:

"FERDINANDO: Cara, il dovere mi chiama [...] Vado all'assedio di Malaga!»⁴⁶; «FERDINANDO: [...] Vado a conquistare Baza»⁴⁷; «ALFIERI: Evviva! Evviva! Per lo stendardo e la croce! A Granada! [...] Se pur ultima, Granada, sarai liberata anche tu".⁴⁸

⁴³ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, Torino, Einaudi, 1966, p. 57

⁴⁴ Il cronista della Corte, l'italiano Marineo Siculo, scrisse che era vanitosa, le piacevano gli onori e la fama. In cambio Ferdinando era tipicamente catalano: pratico, semplice, negoziante, donnaiolo. Cfr. Giancarlo Nacher Malvaioli, *Cristoforo Colombo, Medioevo italiano, Rassegna storica online*, "Reprints", pp. 34- 37

⁴⁵ Cfr. Manuela Marin, op. cit.

⁴⁶ Dario Fo, *Isabella*, op. cit., p. 27

⁴⁷ Ivi., P.36

⁴⁸ Ivi., p.39

Durante i suoi viaggi da mercante, a Cristoforo Colombo⁴⁹ balena l'idea dell'esistenza di una terra oltreoceano (secondo lui l'Asia). Convinto delle sue credenze cerca con i suoi mezzi di acquistare un accordo con uno dei re per realizzare il suo viaggio. Quindi, chiede finanziamenti per salpare verso l'Asia attraverso la nuova rotta al re Giovanni II del Portogallo, che però nega i fondi necessari per un simile viaggio. Perciò, il giovane decide di andare alla corte dei Re di Castiglia Ferdinando ed Isabella:

«COLOMBO: No, io non parlo di girare intorno all'Africa, ma di andarci per una via assai più breve nelle Indie: puntando cioè direttamente verso il mare d'Occidente e arrivare così alle Indie dal di dietro...».⁵⁰

In seguito e per convincere la regina, Colombo riprende a spiegare come può riuscire a realizzare questo viaggio con successo garantito e supportato dalla carta disegnata da Toscanelli⁵¹. Questa scena viene descritta nella commedia di Fo:

⁴⁹Cristoforo Colombo (Cristóvão Colombo Genova il 31 ottobre 1451, Valladolid, 20 maggio 1506) è stato un esploratore e navigatore italiano, cittadino della Repubblica di Genova prima e suddito del Regno di Castiglia poi. È stato tra i più importanti navigatori italiani che presero parte al processo di esplorazione delle grandi scoperte geografiche a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Cfr. Colombo Cristoforo, Gaetano Ferro (a. c. di), *Diario di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*, Milano, Mursia, 1985

⁵⁰ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p.23.

⁵¹ È stato cartografo che disegnò un planisfero, purtroppo perduto, che mostrava come si potessero raggiungere le Indie attraverso l'Oceano Atlantico. È famosa una sua lettera ad Alfonso V del Portogallo (lettera che Cristoforo Colombo ben conosceva in quanto la trascrisse su uno dei propri libri), nella quale sosteneva che la via più breve per raggiungere l'Oriente dell'Asia fosse quella attraverso l'Atlantico. Cfr. Morison Samuel Eliot, *Cristoforo Colombo ammiraglio del Mare Oceano*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1985

«Toscanelli, il più grande fisico del mondo [...] aveva appositamente disegnato quella carta per Giovanni II del Portogallo. Ebbene, quella carta era corredata di uno scritto, di suo pugno, che convalidava in pieno la mia tesi: cioè le Indie si troverebbero a venticinque, ventisei giorni massimo di viaggio partendo dalle Canarie e puntando verso occidente [...]»⁵².

Storicamente, Cristoforo Colombo attende la risposta della regina per quattro anni, la quale fa una riunione alla presenza di una commissione di esperti per vagliare le effettive possibilità di riuscita di viaggio, ma poi alla fine la decisione risulta negativa. Nel 1492, col protrarsi dell'attesa, il navigatore giunge ormai ai limiti della resistenza dopo sette anni di soggiorno in Spagna, (anche le sue risorse economiche si riducono al punto da non essere quasi più in grado di provvedere alla sua famiglia). Dunque, cerca di contattare di nuovo i re di Spagna presentandogli l'idea, con l'aiuto, questa volta, di alcuni amici e confessori della regina che si convince definitivamente a consentire il viaggio del grande navigatore portandogli il novanta per cento dell'oro in compenso del titolo di Ammiraglio:

"COLOMBO: Ed ecco le mie richieste (*legge su di un foglio che di volta in volta Quintinilla ricopia*) All'atto in cui raggiungersi la costa delle Indie, mi potrò freggiare degli speroni d'oro...[...] Cavaglier Colombo! suona bene, eh? E mi spetterà il titolo di ammiraglio capo..."⁵³.

Si può constatare l'esigenza di fondare il testo teatrale su precisi riferimenti storici, come avverte lo stesso Fo che, di tanto in tanto e lungo le vicende della commedia, racconta al lettore dei personaggi storici come ad esempio Marco Polo: "COLOMBO: Son fatti miei. Mi serve che Cuba sia una penisola, perchè se Cuba è una penisola sarà per forza attaccata al

⁵² Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., pp. 33,34

⁵³ Ivi., P.42

Catai, l'immenso favoloso Catai, dove, come ci ha raccontato Marco Polo, ci sono città con strade lastricate d'oro e vicoli d'argento...".⁵⁴ Non solo, ma si impegna ad informare il lettore delle date precise e tratte dalla storia dei viaggi di Colombo: "ARALDI: Il 9 maggio 1502, in seguito al perdono del Re e per intercessione della regina Isabella, pur se spogliato di quasi tutti i diritti sulle scoperte da lui effettuate, Colombo parte per il suo quarto e ultimo viaggio".⁵⁵

Lo spettacolo ottiene, infatti, un gran successo in tutte le sere, ma suscita anche un'incredibile polemica che procura a Fo altri guai con la censura, in particolare quando lo porta in *tournèe*⁵⁶ in dicembre a Genova, il drammaturgo viene infatti attaccato pesantemente dai concittadini di Colombo, e nel gennaio 1994 alcuni giovani gli lanciano degli ortaggi per un Colombo definito come «un po' filibustiere facendo anche il pirata, è un contafrottole, anzi arriva anche a rubare pur di ottenere quello che si mette in testa».⁵⁷

Pertanto, si può dire che la cifra del tipo furbo del personaggio storico è una novità per Fo che ritiene questo sia il momento giusto per demitizzare l'eroe e gli pare giusto umanizzare il personaggio dandogli una faccia d'uomo normale e non più «un monumento di marmo».⁵⁸ Non solo, ma si può constatare che Colombo qui è proprio l'intellettuale che cerca di arrangiarsi nella macchina del

⁵⁴ Ivi., P.66

⁵⁵ Ivi., p.79

⁵⁶ È una serie di spettacoli o concerti dati in diverse località da parte di un artista, di una compagnia teatrale, di una compagnia di danza, di un gruppo musicale o di un'orchestra. Il termine, in senso lato, indica qualunque genere di spettacolo che viene portato in giro per il mondo, inclusi eventi sportivi. Il termine viene spesso usato anche per identificare campagne di propaganda che vengono effettuate sul territorio alla vigilia di elezioni politiche.

⁵⁷ Emilio Pozzi, *Era un uomo per di più filibustiere*, in «Il Giorno», 18-07-1963, p. 5

⁵⁸ Ibidem.

potere, mettendosi a giocare con i re, facendo il furbo con i potenti per finire inevitabilmente incastrato e ridotto ad un povero cristo:

"Insomma – ribadisce Fo- avevo cominciato a guardare il presente con gli strumenti della storia e della cultura, per poterla giudicare meglio. Con quello spettacolo invitavo il pubblico ad usare quegli strumenti".⁵⁹

In ogni caso, esiste la magia teatrale del palcoscenico che comprende in questa commedia un altro spettacolo sul patibolo e gli spettatori dell'esecuzione diventano quindi teatranti amici del condannato, e recitano con lui come attori. In tal modo, si può creare un alibi per le possibili imprecisioni storiche. D'altronde, a livello tematico, Dario Fo riprende più avanti l'idea della scoperta dell'America in un'altra commedia intitolata *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, il cui protagonista chiamato Johan partecipando per sbaglio ad una spedizione di marinai, che prende l'avvio da Venezia, e si trova a vivere una serie di avventure tra indigeni americani e predoni europei: il nucleo tematico centrale qui si basa, invece, su un rapporto con il diverso ed il confronto con altre culture.

1.1.2 Intertestualità tra i verbali e il testo teatrale:

Negli anni seguenti la seconda guerra mondiale, i drammaturghi volgono la loro attenzione non solo ai temi che riguardano la morale, ma anche alla cronaca, cercando di rendere più concrete le vicende. Si tratta di un teatro che guarda alla realtà con un nuovo occhio, definito dalla critica

⁵⁹ Chiara Valentini, op cit. P.85

«teatro-cronaca»⁶⁰ per distinguerlo dal teatro verista o realista dell'Ottocento, che si interessava invece di rappresentare altri temi morali nell'ambito della famiglia. In questo nuovo contesto, i drammaturghi aggiungono oggi, con uno sguardo intelligente, un altro aspetto della realtà contemporanea legata ai rapporti sociali.

L'importanza del genere del teatro cronaca consiste in una storia drammatizzata con uno scrupolo di esattezza per i contemporanei. Pertanto, nonostante la forma spesso cronologica, le vicende fatte come oggetto delle cronache vengono organizzate ed espresse secondo il mondo del drammaturgo in una forma teatrale in cui la scena, la drammaturgia e il fatto reale coincidono.

L'Italia vive dei momenti di buio che vedono scontri tra gli opposti estremismi che non vogliono sottrarsi alla lotta nelle piazze, mentre gli intellettuali prendono consapevolezza del rischio di passare ad un colpo di stato: «La realtà è che, dal '66 – osserva Meldolesi - Fo comincia a guardare la provincia con occhi diversi, ma sempre restando se stesso: il comico sembra sempre cambiar di pelle, ma in verità non fa che arricchire se stesso delle pelli altrui: fingere di mutare è la sua "arte"». ⁶¹

⁶⁰ La cronaca è un componimento che si fonda su avvenimenti storici, talvolta ispirati nella cronaca redatta da uno storico: per esempio quella di Holinshed (1577) cui attingono le cronache di Shakespeare. Prima cronaca è considerata il Re Giovanni (1534) di John Bale. Il genere creato da questi ultimi, ma anche da altri nomi e si rinnova nel dramma storico di Schiller (*Wallenstein, Maria Stuarda*), e di Goethe (*Egmont*), e poi, in età contemporanea, nel teatro epico di Brecht (*Vita di Galileo*) e nel teatro documentario che utilizza, per il proprio testo, soltanto documenti e fonti autentiche, selezionati e montati in funzione della tesi sociopolitica del drammaturgo. Cfr. Sergio Torresani, *Il teatro italiano negli ultimi vent'anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965

⁶¹ Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 74

La bomba che esplose in una banca nel pomeriggio di venerdì 12 dicembre 1969⁶² - e che strazia i corpi di tanti innocenti - pone al movimento degli intellettuali che sta crescendo un problema del tutto nuovo: non solo più la sua crescita politica e il suo indirizzo riformista o rivoluzionario, ma la sua autodifesa. È sin da questa data che sulla scena della vita sociale italiana irrompe l'idea che il potere sia in grado di mettere in campo tutta la sua forza per contrastare ogni tentativo di rinnovamento.

Di seguito, tra il 1968 e il 1970, si può assistere in Italia a spettacoli non solo di cronaca, ma anche di tipo rivoluzionario e di certo Dario Fo si inserisce a pieno impegno in un panorama internazionale perchè ormai sta cercando di dare al teatro una grande scossa indimenticabile. Il drammaturgo inizia così a dare una svolta al senso del suo fare teatro smettendo di essere «buffone di corte»⁶³ e di giullare della borghesia, per un altro pubblico ben preciso e individuato (operai, studenti, ecc.):

"A nostra volta iniziamo il lavoro d'inchiesta. Un gruppo di avvocati e giornalisti ci fa avere le fotocopie di alcuni servizi condotti dalla stampa democratica e di sinistra - ma non pubblicati; abbiamo la fortuna di mettere il naso in documenti riguardanti inchieste giudiziarie, ci è dato perfino di leggere il decreto di archiviazione dell'affare Pinelli..."⁶⁴

L'urgenza della lotta politica si scontra con quella della cronaca e soprattutto con la bomba di Piazza Fontana e la morte di Pinelli, e la realtà quotidiana offre all'autore, che

⁶² È la data della strage di Piazza Fontana: a Milano una bomba esplose nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura provocando 16 morti e ottantotto feriti. Ad essa seguirono anche rapimenti, esecuzioni di persone, ed attentati.

⁶³ Giorgio Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900, tecniche, forme, invenzioni*, Roma, Laterza, 2012, p. 132

⁶⁴ Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo VII*, Torino, Giulio Einaudi, 1988, pp. 81-82

ormai lavora giorno e notte, vere e proprie opere tra le quali va in scena *Morte accidentale* come un dovere importante del drammaturgo, che corre comunque il rischio di incriminazioni e processi. Di seguito, al fine di compiere un'opera teatrale come strumento di informazione sulle circostanze nascoste dietro la bomba di piazza Fontana, Fo si concentra sulla vicenda clamorosa di Pino Pinelli⁶⁵, in un periodo in cui le verità ufficiali sono ambigue e caricano la rabbia di un pubblico enorme. Quindi il drammaturgo interviene con grande coraggio individuando gli aspetti più inverosimili, illogici e contraddittori della versione data dalle autorità competenti e ripresi dai mass media.

Si può constatare che in *Morte accidentale*, la vicenda non presenta direttamente Pinelli, bensì una sorta di suo paradossale vendicatore nel luogo stesso dove si è consumato l'incidente, a smascherare i responsabili. D'altronde, la tragica coincidenza fra i destini di Andrea Salsedo⁶⁶ e Giuseppe Pinelli, così distanti nel tempo e nello spazio, che lasciano ambedue domande aperte e dubbi sull'esatta dinamica delle loro morti, conduce Fo a raccontare di Salsedo, anche se tutti i riferimenti nel testo risultano riguardare, invece, la morte drammatica di Pinelli ufficialmente annunciata come suicidio. Qui l'episodio della cronaca conferisce alla *pièce* un senso didattico al di là di quello documentario:

⁶⁵Giuseppe Pinelli è nato a Milano il 21 ottobre del 1928. All'età di 45 anni partecipa come staffetta alla Resistenza Antifascista. Anche dopo la fine della guerra resta molto attivo e convinto partecipando alla crescita del movimento anarchico a Milano. Dopo gli arresti di anarchici per le bombe esplose il 25 aprile 1969 alla stazione centrale e alla fiera campionaria di Milano. Pinelli s'impegna nella raccolta di pacchi di cibo, vestiario e libri da inviare ai compagni in carcere (tutti poi assolti nel 1971).

⁶⁶ Andrea Salsedo fu un uomo di 39 anni, anche lui anarchico, morì il 3 maggio 1920, in circostanze misteriose precipitando da una finestra del Park Row Building di New York, sede del Dipartimento di Giustizia americano.

«Nel 1991, quando *Morte accidentale* di un anarchico è stato rilanciato in una nuova versione al Teatro Nazionale di Londra, era stato eseguito in 41 paesi [...] molto più profonda e molto più vicina alla radice delle cause del disagio politico in Italia, e viene ritenuta una buona trattazione al di là del teatro documentario didattico». ⁶⁷

Nella questura di Milano, Pinelli viene indagato per l'attentato del dicembre del 1969 alla sede milanese della banca dell'Agricoltura in piazza Fontana. Nel testo teatrale, il messaggio di denuncia non assume la forma esplicita di un teatro-inchiesta, ma è quasi del tutto mascherato dall'azione drammatica. Il fatto dell'assassinio degli anarchici di Milano sconvolge un po' tutti. Poi seguendo i giornali, il dibattito, il processo, quello che sta succedendo, Dario Fo riesce ad avere i verbali dell'inchiesta, legge cinque o sei processi di anarchici e stranamente si assomigliano tutti: gente buttata dalla finestra. In *Morte accidentale*, esiste l'allusione a questi simili casi dell'incidente ripetuti sempre con lo stesso esito: «MATTO Commissario, mi tenga qui con lei o mi butto dalla finestra... A che piano siamo? Al terzo...? Be', quasi regolamentare. Mi butto! Mi butto...». ⁶⁸

Le vicende teatrali del testo si ambientano in una stanza al quarto piano della questura di Milano, dove viene ricostruito quel momento fondamentale della 'defenestrazione' dell'anarchico Pinelli. Dunque, i protagonisti della vicenda sono quelli reali: i poliziotti come Luigi Calabresi e Marcello Guida, i giornalisti come la Cederna e un Matto che ricostruisce il quadro politico

⁶⁷ Traduzione della candidata dall'inglese: "By 1991, when *Accidental Death of an Anarchist* was revived in a new version at the Nazionale Theatre in London, it had been performed in 41 countries [...] much deeper and much closer to the root causes of Italy's political malaise, and went a good deal further than didactic documentary theatre." Cfr. Tony Mitchell, *Dario Fo. People's Court Jester*, New York, Methuen, 1986, p. 101

⁶⁸ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Torino, Einaudi, 2004, p. 16

complessivo della strage del 12 dicembre con un gioco serrato di azioni sceniche, colpi di scena e giochi di parole.

Si può quindi osservare che in *Morte accidentale*, Dario Fo ricorre all'intertestualità con i 'verbali' reali; ad esempio, accenna all'ex-ballerino Valpreda⁶⁹ come colpevole dell'attentato, senza però denominarlo direttamente: «Non raccontare storie. (Calabresi dice nel verbale) So che Valpreda è in contatto con voi e con Pinelli»;⁷⁰ mentre nel testo teatrale: «MATTO Ah, c'è anche l'inchiesta sugli anarchici del gruppo romano... col ballerino in testa... Bene!». ⁷¹

Esiste anche l'accento alle altre bombe come quelle del 25 aprile: «Quanti ferrovieri anarchici ci sono a Milano?» Pinelli: «Solo io». Allegra: «Allora sei tu che il 25 aprile hai messo la bomba nell'ufficio cambi della stazione!»;⁷² mentre nel testo teatrale di Fo: «QUESTORE Abbiamo le prove che le bombe alla stazione sei stato tu a metterle. MATTO Quali bombe? QUESTORE (*abbassando il tono discorsivo*) Sto parlando dell'attentato del venticinque...». ⁷³

La mattina dell'ultimo giorno, Pinelli incontra la madre, tranquillo e sereno, sicuro di uscire perchè non c'è nulla a suo carico. Nella sera sente anche la moglie a cui dice di

⁶⁹ Pietro Valpreda è militante del movimento anarchico; è dal momento del suo rifiuto di diventare una spia della polizia che comincia per lui una vera e propria persecuzione e si pone al centro dell'interesse della polizia sin dagli attentati (fascisti) dell'agosto 1969. Nel settembre del 1969 partecipa ad uno sciopero della fame davanti al Palazzo di Giustizia di Milano per chiedere che il processo per le bombe del 25 aprile, alla Fiera e alla stazione centrale di Milano, si faccia al più presto. Cfr. Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*, Milano, La Comune, 1972, pp. 35-36 & Cfr. *E' morto Pietro Valpreda fu assolto per Piazza Fontana*, 07/07/2002 su: <http://www.la.repubblica.it/03/04/2015>

⁷⁰ AA. VV., *Le bombe di Milano. Testimonianze di Corrado Stejano*, I ° edizione, Parma, Guanda, 1970, p. 146

⁷¹ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 21

⁷² Id., *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*, Milano, La Comune, 1972, p. 68

⁷³ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 30

rintracciare un libretto ferroviario che certifichi un viaggio compiuto da Pinelli, una prova a suo favore. Nella notte fra il 15 e il 16 dicembre, Pinelli subisce l'ennesimo interrogatorio. Si trova in quella stanza assieme al commissario Calabresi ed altri. Quella notte, secondo la testimonianza degli stessi uomini presenti, ad un certo punto Calabresi sarebbe uscito dalla stanza per portare il verbale dell'interrogatorio di Pinelli al suo capo Allegra. L'interrogatorio è pressante e raggiunge livelli inumani: i poliziotti cominciano a provocarlo, addirittura gli dicono falsità come la pseudoconfessione di altri suoi compagni. Tutto documentato nel processo. Tanto è vero che tra le innumerevoli versioni della sua caduta, una è che si butta urlando: "È la fine dell'anarchia!".⁷⁴

Dopo la morte, escono infatti tre versioni un po' contrastanti e con molte lacune ufficiali dalla magistratura. Nella prima versione Pinelli senza essere visto durante una pausa dell'interrogatorio si alza, si stiracchia e poi con un "balzo felino" si getta dalla finestra. (balzo felino come dichiarato dal questore di Milano per descrivere l'accaduto):

"MATTO Nella prima versione, signor questore, ha detto [...] che l'anarchico prima del tragico gesto si sentiva ormai perduto... era «incastrato». Ha detto così? QUESTORE Sì, ho detto proprio così: «incastrato». MATTO E poi, cos'ha dichiarato ancora? QUESTORE Che il suo alibi, quello secondo cui avrebbe trascorso il famoso pomeriggio dell'attentato a giocare alle carte in un'osteria del Naviglio, era crollato, non reggeva più".⁷⁵

Ciò si identifica proprio con le reali dichiarazioni del Questore Marcello Guida, uomo di fiducia di Benito Mussolini nel 1942, il quale 20 minuti dopo la morte, annuncia che Pinelli si è suicidato e che il suicidio è

⁷⁴ AA. VV., *Le bombe di Milano. Testimonianze di Corrado Stejano*, p. 147

⁷⁵ Ivi, op. cit., p. 33

un'ammissione di colpevolezza perchè "l'alibi era crollato": «Non penserete che l'abbiamo ucciso noi! Quel poveretto ha agito coerentemente con le proprie idee».⁷⁶

Secondo i verbali, la seconda versione annuncia che Pinelli invece si avvicina lentamente alla finestra come per prendere una boccata d'aria, apre la finestra e si lancia di sotto, stavolta viene visto e i presenti provano a fermarlo senza successo. Nella terza versione sempre data dalla polizia, Pinelli si dirige lentamente verso la finestra come per prendere una boccata d'aria aprendola per lanciarsi di sotto; viene visto dai poliziotti che non riescono però a fermarlo; e in quel tentativo di bloccarlo ad un'agente resta in mano una sua scarpa:

"MATTO Un momento... ma qui, qualcosa non quadra. Il suicida aveva tre scarpe? QUESTORE Come, tre scarpe? MATTO Eh si, una sarebbe rimasta tra le mani dell'agente qui presente che l'ha testimoniato anche qualche giorno dopo il fattaccio...".⁷⁷

L'11 gennaio 1969, il commissario Calabresi dichiara all'Unità: «Fummo sorpresi dal gesto, proprio perchè non ritenevamo che la sua posizione fosse grave. Pinelli per noi continuava ad essere una brava persona, probabilmente il giorno dopo sarebbe tornato a casa...».⁷⁸ Per quanto riguarda il personaggio del Giudice: infatti, il 3 luglio 1970, il Giudice Amati archivia la morte di Pinelli come "suicidio accidentale", mentre il 24 giugno 1971 la vedova Licia Pinelli denuncia Calabresi e altri poliziotti per omicidio volontario, sequestro di persona, violenza privata, e abuso di autorità. Di seguito, il 21 ottobre dello stesso anno, viene richiamato il giudice D'Ambrosio che fa un sopralluogo in

⁷⁶ AA. VV., *Le bombe di Milano. Testimonianze di Corrado Stejano*, op. cit., pp. 149-150

⁷⁷ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 54

⁷⁸ AA. VV., *Le bombe di Milano. Testimonianze di Corrado Stejano*, op. cit., p. 150

Questura per ricostruire la posizione in cui si trova il corpo di Pinelli. Ambedue i giudici vengono menzionati in *Morte accidentale*:

«MATTO Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Roma? Ah, sarebbe una specie di «revisore». Certo, evidentemente al ministero non sono d'accordo sulle motivazioni date dal giudice che ha archiviato l'inchiesta... Ma ne sei sicuro?... Ah, sono solo: «si dice»... mi pareva bene... prima gli va a meraviglia e poi ci ripensano... Ah, sarebbe per via dell'opinione pubblica che preme... Ma fammi il piacere! L'opinione pubblica... ma chi preme...».⁷⁹

Camilla Cederna, la giornalista dell'Espresso scrive: «Adesso D'Ambrosio sa che, dato il freddo di quella stanza, l'interrogatorio era stato spostato in quest'altra stanza, dove però gli agenti infreddoliti si erano affrettati a chiudere la finestra [...]».⁸⁰ Infatti, questo personaggio della giornalista si identifica propriamente con quella che appare in *Morte accidentale* eseguendo seriamente l'interrogatorio:

«GIORNALISTA Serve a stabilire se, al momento dell'uscita in volo dalla finestra l'anarchico fosse ancora completamente in vita o meno. Se sia uscito cioè dandosi un minimo slancio, oppure se sia cascato inanimato, [...], cioè a dire che il presunto suicida non ha portato le mani in avanti a proteggersi nel momento dell'impatto sul terreno: gesto normale e assolutamente istintivo...».⁸¹

Dunque, *Morte accidentale* si può considerare un testo di controinformazione in cui tutte le migliori qualità di aggressività e di satira politica vengono impegnate in "un vigoroso pugno nello stomaco dello «stato della strage»".⁸² Funzionale è il divertimento con il gusto politico nella

⁷⁹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 18

⁸⁰ Id., *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*, op. cit., p. 75

⁸¹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 60

⁸² Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., p. 60

commedia; il lettore, seguendo la trama di *Morte accidentale*, può osservare che il testo costituisce un approdo e un punto d'arrivo mai superato della sperimentazione comica, in senso strutturale, compiuta dal giullare della borghesia, che rilancia la rivolta contro il potere con il suo specchio dell'istriomane.

Al di là del senso comico, esiste un incontro tra un mondo poetico particolare e una particolare fase della società italiana: quest'incontro prolunga l'attualità e diviene un documento indispensabile e diverso con l'occhio del drammaturgo del premio di Nobel, che tende a registrare le novità sull'evento reale.

1.2 Il potere come oppressione

A partire dalle due guerre mondiali con le loro vicende dure di popoli che conquistano la loro dignità e di altri invece che lo vedono cancellato, l'uomo viene costretto a vivere le oppressioni e le dittature che caratterizzano la storia mondiale del Novecento. Infatti, l'immagine del potere viene rappresentata in diverse forme teatrali, e viene sovente riscontrato il concetto dell'oppressione esercitata da parte del potere in Italia su un popolo sconfitto e sfruttato. Dario Fo si impegna, in questo contesto, a demistificare gli oppressori; comunque non è casuale affrontare il tema dell'oppressione nelle sue commedie, anzi un giorno gli viene attribuito il premio Nobel riconoscendogli di saper aprire gli occhi con una miscela di risate e serietà, sugli abusi e sulle ingiustizie nella società.

Ad esempio, queste due commedie messe in esame, svelano le diverse facce del potere ritenuto come il sostegno del teatro di Dario Fo, e che viene presentato come antagonista nella sua opera.

1.2.1 Aspetti caratteristici degli oppressori:

Il Re è sempre il Re in tutti i tempi e dovunque, ed è credendo in questa frase che Dario Fo decide di rappresentare i Re spagnoli in *Isabella* gettando luce sui potenti in Italia e le loro ipocrisie. Non è però l'unica volta che si mette in scena uno spettacolo che rievoca un Re dalla storia, ma si vede che anche nel 1988, Fo scrive un'opera intitolata *Elisabetta*, che costituisce un significativo testo sulla Regina di Inghilterra, ambientato nel 1601 e ricco di critiche del tessuto sociale dei primi anni Ottanta. Lo stesso Fo, nel prologo dell'opera, avverte che il copione contiene

tanti richiami logici che, casualmente, si legano alla realtà quotidiana.⁸³

Questo metodo di rappresentare il potere è un pretesto che il drammaturgo impiega sovente al fine di dileggiare, in modo indiretto, il potere contemporaneo in Italia; tuttavia, si vede che Fo trasmette una voce satirica sugli uomini del potere, i quali si scambiano per i suoi personaggi sul palcoscenico: il testo di *Morte accidentale* è uno degli esempi con cui il Nobel si impegna a condannare la polizia italiana ed i suoi mezzi di violenza che si innalzano ad essere un'oppressione esercitata su tutta la società.

Si tenga presente che lo scontro tra la polizia e il cittadino è un tema che si trasforma in una vera e propria tragedia di cui racconta tutto il teatro europeo e soprattutto quello del tedesco Brecht; anche in Francia c'è Courteline, il quale presenta quel personaggio del buon cittadino che, trovando un borsello, decide di consegnarlo alla polizia e quando viene interrogato dal commissario, viene sospettato di essere l'assassino che stanno cercando e viene condannato a morte: «Basta una situazione come questa – spiega Fo- per capire che ci troviamo di fronte ad un autore di grinta e di grande coraggio civico».⁸⁴

La demistificazione della polizia in *Morte accidentale* non è solo una specie di denuncia dello stato della polizia, ma è soprattutto uno spettacolo sulla crisi del potere borghese che, persa ogni credibilità democratica, agli occhi della massa, viene costretto a restaurare i tribunali speciali per fermare i suoi affossatori. Quest'opera teatrale viene anch'essa poi seguita dal testo di *Pum! Pum! Chi è? La polizia* che costituisce una lezione di politica su tre anni di

⁸³ Cfr. Dario Fo, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1997, p. Iv

⁸⁴ Luigi Allegri, *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma, Laterza, 1997 p.15

vita italiana. La satira e il grottesco sono sempre l'arma espressiva più tagliente dei crimini del potere e svela nello stesso tempo l'intelligenza degli sfruttati partecipanti alla lotta contro la strage di stato. Anzitutto, è con il senso satirico e umoristico che Dario Fo mette in evidenza l'arroganza della categoria dominante: «Ecco così, col collo un po' torto... da cavallo da circo in pensione...[...] Fare mellifluo, voce nasale.....».⁸⁵

1.2.1.1 Truffe, menzogne ed ipocrisie:

Il primo carattere che si può evidenziare, leggendo sia *Isabella* sia *Morte accidentale*, consiste nelle truffe legate sempre alle menzogne degli uomini del potere, il che costringe spesso le persone attorno a comportarsi nello stesso loro modo. In *Isabella*, si vede che Colombo riesce a convincere i re spagnoli, solo ricorrendo alla menzogna con la Regina, fingendo di poter partire per un altro paese con la sua falsa maschera d'oro:

"ISABELLA Accidenti, bisogna fermarlo. Fatemi un favore, convincetelo a restare. Ditegli che siamo disposti ad accettare tutte le sue condizioni, meno quella di diventare regina al nostro posto, s'intende".⁸⁶

D'altra parte, frode e menzogne di un altro potere, quello della polizia in *Morte accidentale*, coesistono chiaramente nella farsa e soprattutto quando si parla di un'inchiesta inventata *dalla fantasia* per falsificare la realtà del suicidio dell'anarchico: «MATTO Quindi avete mentito anche alla televisione e alla stampa, dicendo che l'alibi era crollato e che sussistevano pesanti indizi? Dunque le trappole, i tranelli, le frottole non le usate solo per far

⁸⁵ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 20

⁸⁶ Id., *Isabella*, op. cit., p. 52

cascare. [...] COMMISSARIO SPORTIVO Ce la siamo inventata noi»,⁸⁷ anzi il Matto mette in ridicolo i poliziotti provando a «trovare i trentasette errori e contraddizioni in cui è caduto il Commissario».⁸⁸

Non rinunciando mai a tracciare ogni strada che porti alla realtà dei fatti, i poliziotti continuano a falsificare la controinchiesta, che non è ancora priva di facili bugie, e qui il Matto non smette mai di usare l'ironia per smascherare le loro contraddizioni: «MATTO [...] «Naturalmente» degli interrogatori fatti all'anarchico non esiste nessun verbale, non s'è fatto in tempo... e dopo un po': miracolo, ne saltano fuori addirittura due o tre di verbali... e firmati da lui... di suo pugno!».⁸⁹

In *Morte accidentale*, si può notare che il Matto è convinto che con la polizia si usano solo le menzogne come lingua ufficiale per diventare un loro buon amico. Ci si può soffermare ancora una volta su Colombo di *Isabella*, che anch'esso è convinto che si debba convivere con il potere, comprendendo ormai benissimo la lingua dei furbi, e decide di continuare a ricorrere alla menzogna con la Regina per mantenere il finanziamento delle sue navi costringendo i marinai a giurare sulla scoperta di tante terre: " Colombo cavalca i propri interessi, e se ne frega assai [...] Non c'è nessun atteggiamento di moralità minimo, no? Non c'è una morale minima nel comportamento. È quello dell'affare".⁹⁰

Le manovre di inganni e truffe del potere in *Isabella* non consistono solo nel rapporto tra la corte della Regina e Colombo, ma anche con il condannato a morte, al quale viene chiesto all'inizio di recitare uno spettacolo sulla scoperta dell'America secondo un decreto dell'autorità, e

⁸⁷ Id., *Morte accidentale*, op. cit., pp. 34-35

⁸⁸ Ivi., p. 52 (*Corsivo mio*).

⁸⁹ Ivi., p. 46

⁹⁰ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 171

pensando che forse sia un modo di avere la grazia e di essere liberato dall'Inquisizione, comincia a recitare ma, alla fine, scopre che non è altro che uno dei giochi di inganni del potere.

A volte si aggiunge a questi caratteri l'ipocrisia che è sempre legata agli uomini del potere: ad esempio, si scopre che la Regina Isabella fa tanto la generosa e intanto firma il decreto per la cacciata degli ebrei; anzi, è dalla stessa Regina che Colombo comprende che a volte serve l'ipocrisia per essere salvati:

"ISABELLA [...] Addio, Colombo...E datemi retta: scendendo, incontrandovi con quegli scalmanati, non chiamateli forsennati, non guardateli con disprezzo, ma buttatevi in mezzo a loro e gridate anche voi più forte che potete, che in questi momenti è l'unico modo per salvarsi!." ⁹¹

1.2.1.2 **Corruzione e abuso di autorità:**

Della corruzione presente alla corte della Regina *Isabella* ci informa l'inizio di questo testo teatrale che svela addirittura un aspetto del potere rappresentato dal Re Ferdinando che sfrutta la sua autorità a suo vantaggio, ed a rubare alla Regina stessa, ma questi furti risultano poi dominare tutta la corte:

«ISABELLA Eh, no! Qui mancano un sacco di soldi... un sacco! FERDINANDO Ti assicuro, cara, che stavolta io non ho toccato niente. Lo giuro sulla mia testa».⁹²

⁹¹ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., pp. 45-46

⁹² Ivi., p. 40. Si vedano inoltre altri esempi, p. 22

Un altro esempio di corruzione si ritrova in *Morte accidentale*, dove si scoprono coinvolte sia la polizia sia la magistratura nell'archiviazione della questione del suicidio:

«QUESTORE Ne sono sinceramente commosso... È bello sapere che la magistratura è sempre la miglior amica della polizia!!! Matto Diciamo collaboratrice... COMMISSARIO SPORTIVO E QUESTORE Si, diciamo».⁹³

Inoltre, la corruzione prende anche la forma dell'abuso di autorità: ad esempio, il Re spagnolo decide di imporre le tasse, una volta che la corte si trova in una crisi economica:

"ISABELLA Ferdinando, quanto sei noioso! Piuttosto, vediamo dove trovare il denaro per questo mese. FERDINANDO Raddoppiamo le gabelle di nolo e di dazio, e appioppiamo una bella dogana su tutte le merci di transito. ISABELLA E hai pensato sul collo di chi cadrebbe questa bella mazzolata? FERDINANDO Beh, sui Veneziani e principalmente sui Genovesi".⁹⁴

Quando Colombo assume poi una certa autorità come marinaio, sui popoli delle terre scoperte, diviene anch'esso uno specchio che riflette l'immagine del potere, e di qui comincia ad abusare della sua posizione nei confronti della gente che rifiuta di pagare le tasse: «COLOMBO Mi spiego subito: in seguito al reiterato rifiuto di pagare certe tasse da parte di una di quelle tribù, fummo costretti a organizzare una spedizione punitiva; ma, giunti in vicinanza del loro villaggio, fummo a nostra volta aggrediti e fu un miracolo se non ci lasciammo la pelle tutti quanti».⁹⁵

⁹³ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 42

⁹⁴ Id., *Isabella*, op. cit., p. 42

⁹⁵ Ivi, p. 74

Inoltre, sono accusati i poliziotti in *Morte accidentale* di abusare delle loro autorità nei confronti del cittadino arrestato: «QUESTORE Sì, ammetto... ci siamo sbagliati. MATTO Per carità... tutti ci si può sbagliare. Ma voi, scusate, l'avete fatta un po' grossa, lasciatemelo dire: prima di tutto fermate un libero cittadino, poi abusate della vostra autorità per trattenerlo oltre il termine legale [...] Siete totalmente responsabili della morte dell'anarchico! Da incriminare subito per istigazione al suicidio!». ⁹⁶

Va messo in risalto il fatto che ogni potente che ha un'autorità ci tiene a mantenere il potere nelle sue mani: in *Isabella* si vede che il Re Ferdinando combatte abbattendo le colonie degli arabi e degli ebrei cacciandoli dal paese al fine di garantire la sua autorità sul paese. Lo stesso Colombo, quando si mette nei panni degli uomini del potere, cambia talmente il suo comportamento con i suoi navigatori, tanto che fa ammazzare uno che pensa a ribellarsi al suo ammiraglio: «COLOMBO No, non assassinato.... Dluicis in fondo, tentò fra l'altro di organizzare una rivolta per farmi fuori». ⁹⁷ Del resto, uno dei mezzi più frequenti per garantire il potere, come si è prima accennato, consiste nella pianificazione dei matrimoni tra i re, relativi ai loro vantaggi (Cfr. supra 1.1.1 Tra storia e attualità).

Anche *Morte accidentale* risulta un testo inesuaribile di riferimenti ai poliziotti che ci tengono al potere a scapito del popolo. Andando avanti, si riscontra un potere più forte di quello della polizia, il quale ha tutte le carte in regole per muovere le diverse persone nella società solamente a suo favore, e questa è la politica, come viene spiegata dal Matto, in quanto nei riguardi dei poliziotti ci sono sempre delle prove pronte per mandarli via al momento giusto:

⁹⁶ Id., *Morte accidentale*, op. cit., pp. 33-34

⁹⁷ Id., *Isabella*, op. cit., pp. 72-73

"COMMISSARIO SPORTIVO Ma come possono... MATTO Sicuro: due carriere rovinate! È la politica, cari miei! Prima servivate a un certo gioco: c'era da stangare le lotte sindacali... creare il clima dell'«ammazza il sovversivo». Adesso invece s'è un po' voltata... la gente sulla morte dell'anarchico defenestrato s'è troppo indignata... vuole due teste... e lo Stato gliele dà ! QUESTORE Proprio le nostre?!"⁹⁸

1.2.2 **Aspetti dell'oppressione:**

Sono vari gli aspetti dell'oppressione in una società dove esistono oppressori e oppressi che portano l'uomo alla sconfitta ed all'angoscia. Quest'oppressione nell'ambito delle due commedie prende la forma una volta della repressione del cittadino, un'altra dell'oppressione nei confronti del povero intellettuale.

1.2.2.1 **Nota sul quadro politico:**

Nell'Italia del dopoguerra, esiste una nuova nazione da costruire sulle rovine della guerra, e tutti si sentono protagonisti di uno straordinario momento storico. E tra gli intellettuali c'è il dibattito sul futuro del paese: sarà del tutto rinnovato dopo un'operazione di taglio netto con il passato? Oppure si ritorna semplicemente ad uno stato-neofascista e conservatore.

La Democrazia Cristiana (DC) e il Partito Comunista Italiano (PCI) si presentano da subito come i più importanti partiti politici; e la loro contrapposizione segna un conflitto tra il blocco della destra e l'altro della sinistra. Questo conflitto si sviluppa con tanti atti di repressione da parte della destra che sale al potere nei confronti della sinistra che nega le false riforme promesse ai cittadini. Tra gli intellettuali che partecipano ai partiti di sinistra facendo la propaganda di una vera riforma nella società italiana ci sono

⁹⁸ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 35

Dario Fo e Franca Rame. Non è a caso, dunque, che subiscono entrambi la repressione del potere: " E a noi è successo anche che ce li hanno bruciati i teatri, e quando non arrivavano a bruciare i teatri, mettendoci le bombe sotto il teatro, lo facevano con una forma diretta di violenza come quella per cui Franca è stata aggredita da quattro fascisti ed ha subito violenza".⁹⁹

La repressione è un aspetto che viene esercitata non solo sui protagonisti di *Isabella*, ma anche sugli ideatori stessi dello spettacolo: sin dalle prime settimane a Milano, la gente fa la fila davanti al botteghino dell'Odeon per prenotare un biglietto per *Isabella, tre caravelle* che conferma la popolarità della compagnia Fo- Rame battendo tutti i record in un periodo di generale disastro finanziario per il teatro. Di qui, la commedia suscita reazioni violente ed inaspettate, una specie di repressione, sempre al fine di frenare l'aumento della presa di coscienza del pubblico.

La missione della classe dominante in Italia tra gli anni sessanta e settanta consiste, dunque, nel manipolare tutte le categorie della società borghese ed i suoi interessi, ma quando la manipolazione non è sufficiente, il potere ricorre ad utilizzare la violenza. In questo caso, l'esercito e la polizia sono i principali strumenti di forza usati dal potere. Di conseguenza, l'oppressione del potere prende la forma reclamata poi clamorosamente dal drammaturgo in *Morte accidentale*. Essa è una specie di violenza esercitata spesso nei confronti del popolo anche senza motivi giustificati: basti parlare di un operaio che viene arrestato e ucciso in questura, mentre si annuncia che la sua è una morte accidentale e che si tratta solo di un caso di suicidio. In questa farsa, si vede, quindi, che il Matto si riferisce a questo ricorso alla violenza con il cittadino:

⁹⁹ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 174

«MATTO Eh no, qui non si tratta di «qualche», ma di una continua violenza! Tanto per cominciare avete o no le prove assolute che quel povero ferroviere avesse mentito circa il proprio alibi? Rispondete!». ¹⁰⁰

Il quadro politico si apre poi verso la sinistra ed i socialisti entrano nell'area del governo, dopo che si erano resi autonomi dal Partito comunista, mentre si cerca di tenere in piedi la formula del centro-sinistra che, malgrado i suoi limiti, segna un importante progresso politico, culturale e sociale e si profilano con i primi tentativi di programmazione le linee di una politica economica, verso la quale il centro-sinistra mostra interesse.

L'estate del 1964 segna la fine della fase riformatrice del centro-sinistra e gli anni successivi testimoniano un periodo di sterile immobilismo e di tempo sprecato, non solo per la mancata approvazione delle riforme, quanto a causa di una rinuncia alla nazionalizzazione democratica: all'adozione cioè di comuni valori di cittadinanza affinché prevalgano gli interessi generali sulle rivendicazioni particolari, e di qui ritorna di nuovo il ruolo dei partiti di sinistra. ¹⁰¹

In questo contesto, la crescita degli strati sociali più poveri e la continua crescita del Partito Comunista Italiano non viene vista di buon occhio dagli strati più conservatori ed anche dagli USA. In tal modo, l'obiettivo della politica, sia di estrema destra sia di estrema sinistra, è quello di destabilizzare la situazione politica italiana, creando allarme e terrore nell'opinione pubblica italiana, in modo da giustificare l'instaurazione di uno stato di polizia o di una dittatura di tipo orientale, e da qui nasce la "strategia della

¹⁰⁰ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 34

¹⁰¹ Cfr. AA. VV., *La società lo stato la politica, seminario della Cisl*, Roma, Lavoro, 1999

tensione": di fronte a tali atti, non vengono mai trovati i colpevoli;¹⁰² e questi attentati vengono provocati per avere poi il pretesto di reprimere:

"MATTO «La polizia e i fascisti vi adoperano per far scoppiare disordini... siete pieni di provocatori pagati... che vi portano dove vogliono... e poi chi ci andrà di mezzo sarà tutta la sinistra!»".¹⁰³

In questo senso, le stragi servono a distruggere la presa di coscienza degli intellettuali, e quindi: " Il primo capro espiatorio – Fo commenta - è un partito minimo che fa credere al pubblico di essere il movimento criminale che ha creato le stragi, poi si scoprirà invece che è lo stesso stato: "La strage è di stato" era uno slogan che girava allora".¹⁰⁴

Un motivo principale che sta dietro a questa repressione si può spiegare nel quadro politico del periodo in cui viene scritta l'opera di *Morte accidentale*: gli anni che seguono il 1968 possono segnare una crisi pericolosa per il sistema politico italiano, che si trova indebolito in un clima di sospetto e violenza: "MATTO [...] E di chi sarebbe stata la colpa? QUESTORE Di quei bastardi del governo... e di chi sennò... che prima ti sollecitano... «reprimere, creare il clima della sovversione, del disordine incombente»... COMMISSARIO SPORTIVO «Del bisogno di uno Stato forte!» Tu ti butti allo sbaraglio, e poi...".¹⁰⁵

Si può, dunque, constatare che *Morte accidentale* dice talmente tutto sulla repressione, tanto che riesce, in pochi

¹⁰² Nel 1970, iniziano così gli "anni di piombo", con i quali si intende quel periodo, coincidente con gli anni settanta, in cui si verificano prima violenze di piazza e poi, la lotta armata perpetrata da gruppi organizzati che volevano sovvertire gli assetti istituzionali e politici dell'Italia. Cfr. Sergio Floriani, *Anni di piombo*, Milano, Galleria Artestudio, 2008

¹⁰³ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 42

¹⁰⁴ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 172

¹⁰⁵ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 38

mesi, a salvare la massa dalla violenza della polizia e della magistratura, instaurando un rapporto immediato e diretto con l'intelligenza critica dell'individuo. Pertanto, a volte, gli oppressi riescono a scacciare un gruppo di oppressori ed a sostituirlo con un altro, ma talvolta anche a cambiare solo la forma dell'oppressione. In ogni modo, per combattere l'oppressione stessa bisogna sopprimerne le sue fonti. Quindi, si può affermare che nell'opera teatrale di Dario Fo viene messo l'accento sul bisogno di restituire la dignità al popolo:

«Sapete cosa pensa a 'sto punto di voi la gente? Che siete dei gran cacciaballe... oltre che dei birichini... Ma chi volete che vi creda più ormai... oltre il giudice archiviatore, naturalmente. E sapete la ragione principale del perché la gente non vi crede? Perché la vostra versione dei fatti, oltre che strampalata, manca di umanità».¹⁰⁶

In tal modo, si può osservare che *Morte accidentale* sembra trattare, come spiega Barsotti, lo stesso problema «*della fame di dignità, di identità, e fame di potere*»;¹⁰⁷ ciò può significare che si auspica in quest'opera un'altra immagine positiva del potere e desiderata dal popolo. Ed in questo senso, l'opera diventa un invito da parte del drammaturgo a sostituire l'immagine deformata presentata nella sua opera con un'altra più saggia e trasparente.

1.2.2.2 **Ingiustizie**

L'aspetto dell'ingiustizia esercitata dal potere viene rappresentata in *Isabella* con la forma di due processi; uno al condannato a morte nella cornice della commedia: «CONDANNATO [...] E tutto perché ho recitato una commedia di Rojas. [...] Rojas, e chi lo sapeva che Rojas

¹⁰⁶ Ivi., p. 46

¹⁰⁷ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 109 (corsivo mio).

fosse sotto inchiesta?!...»;¹⁰⁸ e l'altro a Colombo quando ritorna dai suoi viaggi. In *Morte accidentale* si vede, invece, l'ingiustizia dell'accusa di un operaio che è effettivamente innocente, di aver messo la bomba dentro la banca dell'Agricoltura: «MATTO Certo, certo è lapalissiano, direi ovvio. Così, se è indubbio che le bombe in ferrovia le abbia messe un ferroviere, possiamo anche arguire di conseguenza che al Palazzo di Giustizia di Roma, quelle famose bombe, le abbia messe un giudice [...]»¹⁰⁹. Qui, si mette l'accento sull'innocenza del cittadino accusato senza alcun fondamento, ciò nel tempo in cui anche a Colombo vengono lanciate varie accuse in *Isabella*. (Cfr. Supra: 1.2.2.3 Sconfitta dell'intellettuale).

In un altro contesto, si può riscontrare un aspetto dell'ingiustizia sociale che consiste nei privilegi di classe: Dario Fo, infatti, si impegna, nelle due commedie, a fare un chiaro riferimento ad un divario tra le classi nella società italiana nel periodo tra gli anni sessanta e settanta, in modo che si possa distinguere tra il potere, rappresentato dalla borghesia, e il popolo.

Le circostanze dietro il cambiamento della società italiana in quel tempo si può spiegare nel quadro degli anni del "boom economico"¹¹⁰, in cui la società italiana conosce in un brevissimo volgere di anni una notevole rottura con il passato:

¹⁰⁸ Dario Fo, *Isabella*., p. 7

¹⁰⁹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 31

¹¹⁰ Il «miracolo economico» indica il periodo che va dal 1953 al 1963 un veloce sviluppo industriale trasformò in Italia il modo di vivere, le abitudini della popolazione, l'aspetto delle città e il paesaggio. Si parlò allora di un «miracolo» perché nessuno aveva previsto uno sviluppo simile, nonostante le indubbie capacità di ripresa mostrate dall'economia italiana negli anni del dopoguerra. Questa fase viene chiamata anche *boom*, termine inglese che indica appunto, nel linguaggio giornalistico, un momento di rapida espansione economica. Nel 1950 la produzione industriale aveva superato, per la prima volta dopo la guerra, i livelli raggiunti nel 1938. Cfr. Camilla Cederna, *Nostra Italia del miracolo*, Milano, Longanesi, 1980

nel modo di produrre, di pensare, di sognare, e di vivere il presente progettando il futuro. In tutto il paese viene accelerata un'industrializzazione concentrata al Nord, con espansione dei consumi di massa; e la televisione comincia a devastare tutte le case; quindi, si fondono nuovi linguaggi e mentalità ed insomma una nuova cultura.

In questo periodo, si parla delle migrazioni dei lavoratori dal sud al nord del paese, il che dà vita ad un lavoro fondato su bassi salari e sfruttamento della manodopera con l'aumento dei ritmi. Di conseguenza, c'è la minaccia gravissima che la classe operaia possa rischiare di perdere compattezza, vigore e quindi capacità di egemonia. Il boom economico cambia dunque la struttura sociale dell'Italia, mettendo in crisi i legami tradizionali su cui si basa il mondo contadino, poichè l'agricoltura diventa secondaria rispetto all'industria, ed aumenta così il divario tra le classi sociali.

In *Morte accidentale* si mette l'accento sulla distinzione tra i poliziotti ed i giudici da una parte, e i cittadini del popolo dall'altra, e quindi è palese il conflitto tra l'emarginato subalterno e il gruppo dominante. Tale distinzione viene messa in risalto frequentemente nell'opera in un tono ora comico ora satirico, anzi l'immagine del potere si incarna nel presidente stesso della repubblica italiana, al quale Dario Fo fa un riferimento come se fosse un simbolo di tutte le intere categorie del potere di quel tempo: «Nel frattempo, il Commissario sportivo ha tolto dalle mani del collega il cartone con il ritratto del presidente e glielo rompe in testa».¹¹¹ Questo tipo di satira viene sovente usato dai drammaturghi contemporanei (sia italiani sia arabi) per mettere in ridicolo il potere nei tempi in cui il cittadino sente l'ingiustizia sociale.

¹¹¹ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit, p. 82

Nei monologhi del Matto si può notare la distinzione tra il ceto dei giudici e l'altro degli impiegati: il giudice è il miglior mestiere che ha tanti vantaggi; ad esempio non va mai in pensione; anzi all'età di sessant'anni comincia il bello della carriera, mentre per l'operaio è finita; inoltre, può essere licenziato prima che scatti la pensione, siccome con lo sfruttamento del lavoro perde la memoria e gli peggiora la salute:

«MATTO [...] Così anche per l'impiegato in banca, a una certa età comincia a sbagliare i conti, non si ricorda più i nomi delle ditte, dei clienti, il tasso di sconto [...] Via, a casa... sloggiare... sei vecchio...rincoglionito! Invece per i giudici no, per i giudici è tutto l'opposto: più sono vecchi e rince... (si corregge) svaniti, più li eleggono a cariche superiori, importanti... assolute!». ¹¹²

Anzi, nel contesto di *Morte accidentale*, non si dà ascolto ad un testimone, solo perchè è un operaio: «MATTO [...] Sì, lo ammetto, è vero, la nostra è una società divisa in classi... anche per quanto riguarda i testimoni: ci sono testimoni di prima, seconda, terza e quarta categoria». ¹¹³

Un aspetto molto più importante e saliente dell'epoca è sempre il capitalismo ¹¹⁴, un fenomeno che conduce l'intera società italiana ed internazionale a perdere ogni valore e morale per acquistare solo il denaro. Questo si riscontra

¹¹² Ivi., p. 14 / altro esempio Ivi., p. 66

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Il termine capitalismo inizia a circolare negli ambienti del socialismo utopistico intorno alla metà del 19° sec., per indicare il sistema economico nel quale i lavoratori sono esclusi dalla proprietà del capitale. Per indicare il sistema di relazioni sociali e l'organizzazione del processo produttivo che si basano sullo sfruttamento della forza-lavoro salariata. K. Marx usò invece l'espressione 'modo di produzione capitalistico', che avrebbe compiuto l'enorme sviluppo delle forze produttive, alimentando però per la sua dinamica interna. <http://www.treccani.it/> 21/04/ 2014

nell'opera di Fo come un motivo fondamentale dietro agli aspetti dell'ingiustizia nella società: «MATTO No, senz'altro ... la colpa è della società! Ma noi mica siamo qui per fare il processo al capitalismo e ai padroni, siamo qui per discutere di testimoni più o meno attendibili! Se uno è malridotto perchè l'hanno sfruttato troppo o perchè gli è arrivato un accidente in fabbrica, a noi come gente di ordine e di giustizia non deve interessare».¹¹⁵

Si tenga presente, inoltre, che l'idea di base di tutta l'opera di Fo, è ritenere l'arte come uno strumento per combattere l'ignoranza, e di seguito eliminare ogni traccia d'ingiustizia:

«GIORNALISTA [...] Il cittadino avrebbe la sensazione di vivere in uno Stato migliore, con una giustizia un po' meno ingiusta... MATTO Ma certo... e sarebbe più che sufficiente! Il popolo chiede una giustizia vera e noi invece facciamo in modo che s'accontenti di una, un po' meno ingiusta.)!».¹¹⁶

Quindi, di fronte agli aspetti di ingiustizia proposti dal drammaturgo, si alza una voce che evoca una vera e propria giustizia da concretizzare.

Queste categorie di distinzione tra il potere e il popolo vengono svelate anche in *Isabella*, dove Ferdinando distribuisce semi di zucca al popolo dopo una delle sue imprese, mentre tutto il resto va agli uomini della corte:

"FERDINANDO (*euforico*) Distribuite doppia paga a tutto l'esercito! Duemila razioni di segale al popolo, altrettante ai cavalli ... Regalate, regalate! Un regalo a te, un altro a te. Anche a te... Tieni, mangia, popolo fedele... Tieni: semi di zucca, buoni, sapesi! [...] UN PEZZENTE è mio, molla; l'ha

¹¹⁵ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 66

¹¹⁶ Ivi., p. 77

dato a me! L'ALTRO Chi l'ha detto, morto di fame!".¹¹⁷

Anche, quando si riuniscono per giudicare Colombo, si fa una distinzione tra Colombo in quanto comandante di nave al servizio del Re, e quello come uomo civile.

1.2.2.3 **Sconfitta dell'intellettuale in *Isabella***

Tutto il Novecento si affligge riguardo alla crisi dell'intellettuale, e del crollo della fiducia nella sua funzione. Egli non è più il portavoce dei principi universali, dei valori validi per tutti, e perde così il suo ruolo nel portare avanti la società nella quale subisce sempre la sconfitta del suo pensiero. Colombo di *Isabella* è un modello proposto da Dario Fo, e può identificarsi con l'intellettuale di tutti i tempi. Anzitutto, anche prima della sua apparizione nelle vicende, alla corte della Regina spagnola si sta parlando di quel solito "ciarlatano" che viene a proporre viaggi da finanziare.

In questo senso, la trama di Colombo coincide con quella di *Galileo* di Brecht: affermando sempre la sua fede nella ragione umana, Galileo trae spunto dalle scoperte olandesi per realizzare un cannocchiale e presentarlo alla Repubblica di Venezia. Lo scienziato però affronta difficoltà economiche, che gli impediscono di dedicarsi liberamente alle sue ricerche; per questo decide, nonostante le libertà offerte dalla Repubblica, di trasferirsi a Firenze. Anche Colombo, che propone le sue idee sul progetto dei viaggi per scoprire nuove terre, si trova in difficoltà economiche, unico problema che gli impedisce di eseguire le sue scoperte, perciò decide di fare il più possibile per convincere i Re spagnoli del suo progetto, anche se lo

¹¹⁷ Id., *Isabella*, op. cit., pp. 39-40

considerano come un buffone di corte: «ISABELLA Oh, bravo Colombo, bravo! Non vi sapevo poeta. Parlatemi, parlatemi ancora delle rondini...COLOMBO Volentieri». ¹¹⁸

Non solo il buffone, ma fa anche il pagliaccio per riuscire ad avere la risposta positiva dei Re spagnoli. Solo un giorno, Ferdinando suggerisce l'idea di finanziare il viaggio del marinaio per pagare i suoi debiti, pertanto il Re respinge addirittura l'idea affermando di voler invece una soluzione immediata con un dialogo che fa di Colombo un giocattolo nelle mani del potere:

FERDINANDO È una parola ...(*Illuminandosi*)
Potremmo tentare col progetto di quel genovese...
Come si chiama? ... Colombo!

COLOMBO (*comparendo quasi d'incanto*) Eccomi,
mi avete chiamato? [...]

FERDINANDO Ma no, ho detto una fesseria.

COLOMBO Perché? [...]

FERDINANDO (*senza raccogliere la frase di Colombo*) No. A me i soldi servono subito. ¹¹⁹

Sono sette anni, e Colombo discute ancora il suo progetto alla corte della Regina, e presenta tutte le realtà scientifiche per convincerla, mentre lei lo lascia spiegare tutto, e alla fine dopo tutte le sue belle parole e speranze chiede al marinaio del tempo per riflettere poichè non è per lei il momento giusto di discutere sulla possibilità di farlo ammiraglio. Quando Colombo ritorna con tutto il suo entusiasmo a firmare il contratto per il suo viaggio, in cui comprende una serie di vantaggi a favore dei Re spagnoli, essi riducono di nuovo il misero navigatore ad una situazione ridicola e patetica, dopo la quale il protagonista si

¹¹⁸ Ivi, p. 32

¹¹⁹ Ivi., p. 41

ritrova disperato:

"ISABELLA (*seccata*) T'ho detto di no. Ecco cosa ne faccio del tuo ordine d'esproprio ... (*Lo straccia*).

FERDINANDO Ah, si! E allora guarda cosa ne faccio io del tuo progetto per le Indie... (*Fa altrettanto*).

COLOMBO (*costernato, raccogliendo i pezzetti che, buttati per aria, scendono adesso come coriandoli*) Eh, no! ... Ma perché! Che c'entro io?"¹²⁰.

Infatti, anche se i Re spagnoli accettano alla fine di finanziare il progetto del navigatore, ciò avviene in particolare solo per provare a rimediare alla loro crisi economica, considerando la via per le Indie una guerra santa per la Spagna e che valga il rischio dell'affondamento di un paio di navi di Colombo. Ed ecco che questo povero viaggia con i suoi sogni, carico di speranze, ma ritorna ammiraglio in catene, un titolo 'onorifico' alla corte di Isabella, dove chi regala gloria e quattrini ai re viene giustamente incatenato. La prima riconoscenza sarà l'indignazione, anche se si tratta di un'impresa importante dal punto di vista scientifico, il potere si sofferma sul frutto o piuttosto sul suo interesse, e il resto sarebbe "*Quattro patacche d'oro tipo medagliette della prima comunione, tre pappagalli che dicono sì, qualche parola, ma con una pronuncia così poco corretta!*"¹²¹.

In questo contesto, si può evidenziare questa scena di Colombo che riflette il dramma di ogni intellettuale, anzi non è casuale scegliere questo navigatore nel testo teatrale di Fo, ma il motivo è evidente se si sofferma sulla storia reale di Cristoforo Colombo che diventa famoso per le sue scoperte, mentre la terra scoperta prende il nome del

¹²⁰ Dario Fo, *Isabella, tre caravlle*, op. cit., p. 45

¹²¹ Sono le parole di Colombo in Ivi, p. 65 (Corsivo mio).

fiorentino Amerigo Vespucci. Nel 1507 l'editore veneziano Albertino Vercellese pubblica le relazioni dei viaggi da Ca' da Mosto a Colombo, includendo la lettera di Vespucci, ma –per uno strano equivoco –le intitola "Mondo Nuovo e Paesi nuovamente ritrovati da Amerigo Vespucci fiorentino"¹²². Quindi, senza che Vespucci ne sappia nulla, incomincia a convertirsi in un personaggio famoso, mentre Colombo giace nell'oblio.

Lo stesso Colombo viene ingannato dalla corte della Regina Isabella e viene messo in ridicolo da tutti gli uomini della corte, i quali negano tutte le scoperte al navigatore: «GIOVANNA No, vogliono vederti ridotto come il latte cagliato per poi sbatterti sull'asse dei formaggi».¹²³

La fine di Colombo non è perfino diversa da quella di Galileo, le cui ricerche si diffondono in Italia, ma diventa oggetto di testi satirici, e viene convocato del tribunale per un processo perchè si contrappone alle teorie di Aristotele: lui, davanti agli strumenti di tortura, rinuncia a tutte le sue tesi e viene considerato dai suoi discepoli un traditore. Qui, Dario Fo adopera lo stesso esito per il suo protagonista che si presenta al processo alla corte con una serie di accuse: «pavidità...brutalità criminosa...Abuso di potere... Frode! Omicidio! Incendio doloso....Prevaricazione»¹²⁴; «Abigeato, turpiloquio, schiamazzo notturno... Come la mettiamo?». ¹²⁵

Nel contesto politico italiano del tempo, si può dire che con *Isabella* Dario Fo vuol attaccare quegli intellettuali italiani del suo tempo che scoprono, con il primo centrosinistra, il potere, e i suoi vantaggi, facendosi

¹²² Secondo l'editore, Vespucci aveva viaggiato ben quattro volte attraversando l'Oceano. Dal 1497 al 1498 e dal 1499 al 1500 per conto dei Re di Spagna, dal 1501 al 1502 e dal 1503 al 1504 per conto del Re del Portogallo. Giancarlo Nacher Malvaioli, op. cit. P. 17

¹²³ Dario Fo, *Isabella, tre caravlle*, op. cit, p. 70

¹²⁴ Cfr. Ivi., pp. 75-77

¹²⁵ Ivi., p. 77

affascinare, ma "ci si buttavano come topi nel formaggio".¹²⁶

Al termine delle vicende, continuando ad opprimere il protagonista e mettendolo a disagio, i Re in seguito al loro perdono, pur spogliato di quasi tutti i diritti sulle scoperte da lui effettuate, vietano al marinaio di entrare nei loro porti, così se vuol approdare, deve cercare altri porti nelle nuove terre che scoprirà. In tal modo, il misero Colombo viene ridotto ad 'una scamorza': negli ultimi suoi viaggi si è beccato tutte le malattie comprese quelle delle scimmie e dei pappagalli, va mille volte a bussare alla porta del Re, ma riceve una risposta con un disprezzo da tutti alla corte, e questa è la fine di uno che vuol fare il furbo con i furbi:

COLOMBO (*in prosenio*) [...] Avevo cominciato così bene; ma poi, un po' per la carogneria degli altri, un po' per voler fare anch'io il furbo, sicuro, anch'io il furbo, in un mondo di tutti furbi, pur d'ottenere anch'io la mia poltrona, una poltroncina in mezzo alle poltrone dei maggiorenti ... Ah, ah, quei maggiorenti che, appena hanno avuto bisogno della mia poltroncina per appoggiarci un piede, trac, mi hanno fatto ruzzolare laggiù, in mezzo a quei poveri cristi dai quali ero risalito...¹²⁷.

¹²⁶ Chiara Valentini, *op.cit.*, p.85.

¹²⁷ Dario Fo, *Isabella, tre caravlle*, *op. cit.*, pp. 84-85

1.3 Libertà dell'individuo

1.3.1 La concezione di libertà

Con la parola "libertà" si scatenano sentimenti diversi di gioia, di ribellione e di sofferenza che scrittori, filosofi e pittori esprimono nelle loro opere. È un diritto fondamentale dell'uomo essere libero: libero di dire la propria opinione, libero di dire di no, libero di scegliere:

ACCOMPAGNATORE (*con cappuccio nero e maschera tonda senza naso*) Ehi, che c'entri tu? Che canti a fare?

CONDANNATO Non posso, io?

ACCOMPAGNATORE Eh, no! Sei condannato. Devi startene in silenzio, tutto preso nella considerazione del trapasso. Prostrato! Allora è logico che noi si canti per tirarti un po' su.

CONDANNATO Appunto, mi tiro su un po' anch'io. Vi dò una mano, no?.¹²⁸

Secondo Weil, «La libertà autentica non è definita da un rapporto tra il desiderio e la soddisfazione, ma da un rapporto tra il pensiero e l'azione...».¹²⁹ La libertà indica dunque la condizione per cui l'individuo può decidere di pensare, esprimere ed agire senza costrizioni, ricorrendo alla volontà di comportarsi e mettere in atto un'azione, mediante la sua libera scelta dei fini e degli strumenti che ritiene utili perchè venga realizzata. In *Isabella*, si allude alla questione degli schiavi per condannare la società che fa pagare all'uomo un debito altrui: «FONSECA Che colpa ne abbiamo noi se l'uomo è nato con un peccato d'origine da scontare, «dovrai lavorare, sudare, soffrire...», e noi siamo qui, umili coadiutori, affinché quella pena sia

¹²⁸ Ivi., p. 6

¹²⁹ Simone Weil, Giancarlo Gaeta (a. c.di), *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, Milano, RCS Quotidiani, 2011, p. 68

scontata nel migliore dei modi». ¹³⁰ In questo contesto, si propongono i vantaggi di cui dispongono gli schiavi in cambio della libertà: «SECONDO ACCUSATORE In fondo, quei disgraziati han tutto da guadagnare. [...] diventano nostri schiavi, [...], ma un giorno conosceranno la salute dell'anima, e moriranno felici» ¹³¹; come se Fo volesse proporre la domanda se la libertà si può sostituire con altri vantaggi da guadagnare, oppure è unica grazia indispensabile per l'individuo nella vita.

Sin da quando l'uomo si dà un'organizzazione sociale, politica e civile, cerca di convivere in una comunità dove si evidenziano le contraddizioni tra l'esercizio del potere e la libertà desiderata dall'individuo. Secondo il filosofo Isaiah Berlin, è possibile distinguere tra libertà negativa e libertà positiva. La libertà intesa in senso negativo è la libertà dell'individuo di agire senza interferenze dall'esterno: è quindi limitazione del potere dello Stato e tutela della libertà individuale. È questo il senso della teoria del liberalismo. La libertà intesa invece in senso positivo é la possibilità di fare: si tratta dell'area entro cui all'individuo è consentito di partecipare attivamente alla vita della società e di essere responsabile di se stesso. Berlin, infine, afferma che il potere politico non può sovrastare l'individuo imponendogli ciò che ritiene essere un bene per lui. ¹³²

D'altronde, anche se ci sono le leggi in ogni società da rispettare, e queste sono una specie di restrizioni all'individuo, la libertà in questo caso si può realizzare nell'ambito della necessità: nel senso che l'uomo obbedisce ad una legge che egli stesso liberamente si è dato. Di conseguenza, concretizzare la libertà significa per il popolo

¹³⁰ Dario Fo, *Isabella.*, p. 71

¹³¹ Ivi., p. 72

¹³² Cfr. Isaiah Berlin, *Four Essays on Liberty*, Oxford UP, Oxford, 1982, tr. it. di Marco Santambrogio, *Quattro saggi sulla libertà*, Milano, Feltrinelli, 1989

stabilire le istituzioni politiche scelto da esso, passando dalla monarchia alla repubblica, e dai regimi di dittatura fascista alla democrazia.

Tuttavia Bergson si chiede perché, se l'uomo è libero, non si è giunti ad una società libera. A questo proposito egli ripercorrendo la storia dell'evoluzione sociale, distingue due tipi di società: le società chiuse del mondo antico che opprimevano la libertà dell'uomo, e le società aperte che hanno incominciato a rispettare la dignità e la libertà dell'uomo. Ed accanto a questo passaggio si sviluppano parecchi aspetti negativi e in particolare un'evoluzione in campo tecnologico.¹³³

Il concetto di libertà si afferma a partire dalla Rivoluzione francese¹³⁴ che per tutto il XIX° secolo guida le lotte politiche e sociali; e si pone in particolare al centro dei programmi dei partiti liberali, democratici, socialisti e comunisti.

1.3.2 Libertà di parola

Il 25 luglio del 1830 il re francese Carlo X decide di firmare le ordinanze che sospendono la libertà di stampa e sciogliono la camera dei deputati; e a Parigi si scatena così l'insurrezione popolare. La libertà di parola rappresenta, quindi, nel mondo moderno un concetto basilare nelle società che tendono alla democrazia: "Se non hai la possibilità di muoverti, di produrre un'idea, di esprimerla e soprattutto di farla conoscere, è inutile tutto il tuo

¹³³ Cfr. Luciano Guerri, *Rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1980

¹³⁴ La Rivoluzione francese, o Prima Rivoluzione francese (per distinguerla dalla Rivoluzione di Luglio e dalla Rivoluzione francese del 1848) è un periodo di radicale e a tratti violento sconvolgimento sociale, politico e culturale occorso in Francia tra il 1789 e il 1799. Le principali e più immediate conseguenze della Rivoluzione francese sono l'abolizione della monarchia assoluta, la proclamazione della repubblica con l'emanazione della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino come un fondamento delle costituzioni moderne. Cfr. Ivi.

pensiero".¹³⁵

Quando lo scrittore ricorre alla satira, in particolare quella politica, si mette nei guai, e di qui nascono le restrizioni sulla libertà di parola. Fo e i suoi compagni vengono denunciati per le loro battute sui politici; in tal modo pensano un giorno nel 1962 di manifestarsi per muovere il pensiero libero:

“Egregio signor Fo,

Ieri sera Paolo Grassi ha parlato appassionatamente al nostro pubblico, sul problema dei teatri stabili. C'è un interesse insolito, per il teatro, che s'è materializzato in un dibattito vivace. Alla fine, molti ci hanno chiesto di organizzare un altro dibattito: quello, appunto, cui dovrebbe partecipare anche Lei. Le nostre manifestazioni hanno come scopo di muovere idee, in un confronto libero e ragionato. [...] Il titolo della manifestazione potrebbe essere come a Roma "Censura e TV"
”¹³⁶

In *Morte accidentale*, si affronta il tema della libertà di parola, rappresentata da una parte dal Matto che parla liberamente senza censura:

"È uno che esce dalla consuetudine, esce dalla logica e non ha regole e soprattutto quando trova una regola, cerca di distruggerla e di renderla usabile per la propria follia [...] quando al momento che tu distruggi l'ovvio, la consuetudine e le regole, naturalmente metti il Re nudo, e solo allora riesci a capire la verità".¹³⁷

D'altra parte, la libertà di parola si incarna anche dalla figura della giornalista che costituisce il quarto potere, con la quale si indica la capacità della stampa libera di orientare

¹³⁵ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 174

¹³⁶ Un telegramma mandato da Francesco Berti (Avvocato presso la Consulta: Associazione di politica e di cultura), Bologna, 7 dicembre 1962, si consulta l'archivio:

<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=121&IDOpera=28>

¹³⁷ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit. 170

l'opinione pubblica. Quindi, la giornalista riesce ad influenzare il giudizio dei cittadini, e per questo si vede che i poliziotti in questa farsa si preoccupano per i suoi articoli che possono denunciarli e di seguito devono stare attenti ad ogni sua parola: «QUESTORE Ma che pernacchio! Andiamo, non facciamo i ragazzini... invece di starsene tranquillo...che abbiamo già tutti gli occhi addosso....».¹³⁸ Non è a caso che la giornalista viene, dunque, chiamata un "avvoltoio" che rifiuta di scrivere dettagli falsificati, e prosegue accuratamente l'interrogatorio per raggiungere la verità e per non scoppiare lo scandalo, un mezzo usato dal potere a volte per coprire una faccenda grave riguardante uno dei suoi errori: «GIORNALISTA In poche parole, salta fuori che lo scandalo, anche quando non c'è, bisognerebbe inventarlo, perché è un mezzo straordinario per mantenere il potere. Straordinario! Le spiace ripeterlo che lo scrivo per intero... qui? MATTO Certo, scriva, scriva: lo scandalo è la catarsi liberatoria d'ogni tensione... [...]».¹³⁹ Qui, si può anche constatare che questa figura della giornalista rinvia al modello ideale di una voce della stampa libera, facendo attenzione a trasmettere solo la verità al popolo, senza tracciare nessuna esagerazione.

La libertà di pensiero in *Isabella* viene rappresentata sia dal condannato a morte che da Colombo, quest'ultimo che scopre non le Indie, ma un mondo sfruttato, e "diventa un uomo del potere e non diventa più quello che ha un'autonomia, l'autonomia che è un diritto del pensiero".¹⁴⁰

Quando Galileo di Brecht va a discutere con il potere la possibilità di rivelare le sue nuove verità, gli uomini del potere sostengono come sia opportuno talvolta nascondere la verità per non turbare le coscienze della gente, mentre

¹³⁸ Dario Fo, *Morte accidentale*, p. 27

¹³⁹ Ivi., p. 82

¹⁴⁰ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 169

Galileo insiste sulla necessità di rivelare la verità, perchè essa, secondo lui, è l'unico mezzo per ottenere la vera libertà dell'uomo. Ecco anche Colombo a cui non importa altro che le sue scoperte:

«COLOMBO [...] E ora sapete che cosa vi dico? Tenetevi pure i vostri titoli di vicerè, le prebende, le percentuali. Datemi un catorcio di nave, che me ne torno nelle Indie e non mi vedrete mai più».¹⁴¹

L'ultima scena della commedia, mentre il coro canta le ultime strofe, l'attore viene portato sul palco legato e fatto inginocchiare, il boia alza la mannaia, e durante il buio si lancia un grido della folla, dopo la quale appare la testa tagliata del condannato, che può simboleggiare, propriamente, l'oppressione della libertà di esprimere, di recitare, di dire tante cose nello spazio finzionale concesso per un tempo al condannato, come se il drammaturgo volesse dire che anche se un giorno il potere scatenasse al cittadino la libertà del pensiero, questa sarebbe una specie di una falsa libertà provvisoria.

1.3.3 Pace e Libertà:

La libertà legata alla pace viene riscontrata anche nella farsa *Morte accidentale*, dove Dario Fo mette l'accento sulla scena della guerra del Vietnam: nel corso del biennio 1967 e 1968, infatti, accanto alle contestazioni relative ai programmi didattici e alla vita privata, molte delle manifestazioni promosse vengono organizzate per protestare contro la guerra in Vietnam. Il Vietnam può essere considerato il vero catalizzatore della rivolta giovanile occidentale. In Italia, ad esempio, come in tutto il mondo si susseguono moltissime manifestazioni, assemblee studentesche, raduni nelle fabbriche, veglie di protesta

¹⁴¹ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, p. 79

davanti ai consolati USA per protestare contro questa guerra:

«MATTO [...] E poi si dice che in Italia non si ha più fiducia nel dollaro! [...] Vietnam, recupero prigionieri missione Cobra, Berretti verdi... brutto ricordo! Ma non parliamone più, roba passata!».¹⁴²

La questione del Vietnam inizia quando l'America si intromette nel paese per eliminare le ultime presenze francesi dopo la seconda guerra mondiale, sfruttando nello stesso tempo il conflitto tra il sud e il nord. Questa guerra contribuisce, inoltre, ad aprire la strada ad imprevedibili prese di coscienza e un ampio ripensamento collettivo, in particolare nel mondo giovanile, intrecciando fermenti nati in luoghi culturalmente lontanissimi. Si tratta di una rivoluzione che porta le giovani generazioni a condannare qualsiasi tipo di guerra, con l'implicito rifiuto della giustificazione di giusta o santa, perché la guerra è sempre ingiusta e non è mai santa. In un'altra versione di *Morte accidentale*, il Matto introduce un monologo in cui condanna gli atti inumani dell'America:

«Infatti l'America, che è un paese veramente socialdemocratico, ha mai messo censure per quello che riguarda le stragi fatte degli americani in Vietnam? Anzi: su tutti i quotidiani sono venute fuori fotografie

¹⁴² Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 67

di donne sgozzate, bambini massacrati¹⁴³, villaggi distrutti...».¹⁴⁴

In un altro contesto, Dario Fo in *Isabella* tende a mettere in luce un regno poco illuminato e segnato da una feroce pulizia etnica contro gli arabi e gli ebrei di Spagna: le armate spagnole per effettuare le guerre della riconquista, vengono finanziate dai prestiti; i Re non possono pagare questi debiti, e quindi fanno un decreto di espulsione dalla Spagna degli ebrei: «VOCI La Spagna agli Spagnoli! Difendiamo la razza! Dio è con noi!»;¹⁴⁵ Questo è il pretesto per le guerre lanciate contro questi popoli, le quali tendono, in verità, a sfociare nell'interesse dei re spagnoli. In questo senso, si sofferma sull'imperialismo¹⁴⁶, tema proposto e trattato da Fo in altri testi teatrali per rivelare lo sfruttamento di alcuni paesi a scapito di altri:

"ISABELLA [...] Ma vi ho avvertiti: la pacchia sta per finire! Fra poco non avrete più il sacro pretesto della guerra di liberazione che vi permetta di razzare

¹⁴³ MY LAI (VIETNAM), 16 marzo 1968. Il pianto atroce di un bimbo stride sotto i corpi ammassati nel canale. Avrà 2 o 3 anni al massimo, la mamma gli ha fatto scudo col suo corpo, sotto la raffica di spari. Mentre il piccolo, ricoperto di fango e sangue, tenta di farsi strada gattonando tra il mucchio di cadaveri, incontra il calcio arrogante del tenente William Calley che lo ricaccia giù nel fosso e gli spara in testa. È l'ultimo atto agghiacciante di una delle pagine più buie della guerra del Vietnam, una carneficina incomprensibile tristemente nota come il massacro di My Lai. Cfr. Daniela Lauria, *My Lai 1968. Vietnam, strage di civili. Quando gli Usa videro la "sporca guerra"* sul sito: <http://www.blitzquotidiano.it/09/01/2015>

¹⁴⁴ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, in *Le commedie di Dario Fo*, Vol. VII, Torino, Einaudi, 1988, pp. 71-72 (altra versione dell'opera, diversa da quella citata nella tesi).

¹⁴⁵ Id., *Isabella*, p. 45

¹⁴⁶ Il termine "Imperialismo" fu coniato in Francia nel primo Ottocento per definire il regime instaurato da Napoleone III. Il termine assunse il suo significato più noto: la tendenza di una nazione ad imporre il suo dominio economico e ad influenzare la politica interna di altri paesi con l'obiettivo di avviare la costruzione di imponenti imperi economici. Per i paesi dominanti uno degli obiettivi principali di questo sistema era quello di ricavare dai paesi occupati una grande quantità di materie prime a costi bassi. Cfr. Renato Monteleone, *Imperialismo*, Firenze, La nuova Italia, 1979

bei morettini e morettine di prima scelta da vendere a buon prezzo sui vari mercati d'Europa ...".¹⁴⁷

Si può, dunque, constatare che in questa commedia si denuncia l'imperialismo spagnolo come una metafora per quello americano, con gli interessi economici: non è a caso che la terra scoperta da Colombo sia l'America dei tempi moderni, la quale se non fosse stata scoperta, forse il mondo di oggi sarebbe stato migliore. Mentre lui crede che sia la terra delle Indie, scopre poi che è, invece, la terra del nuovo mondo, del nuovo continente che preferisce il denaro ed il profitto alla morale.

1.3.4 **Rivoluzione e Libertà:**

«C'è tuttavia, a partire dal 1789, una parola magica che contiene in sé ogni avvenire immaginabile, e non è mai tanto ricca di speranza come nelle situazioni disperate; è la parola rivoluzione».¹⁴⁸

Nei tempi moderni, si sente parlare di rivoluzioni che si lanciano al fine di realizzare la libertà del cittadino: "il valore di ogni movimento rivoluzionario dovrebbe avere come concetto fondamentale quello della libertà".¹⁴⁹ In Italia, nel 1960 un'ondata di agitazioni scuote tutto il paese (gli scontri in piazza a Genova e a Roma, ed i morti di Reggio Emilia) e pone fine all'avventura autoritaria del governo Tambroni (alleanza Dc-Msi). A partire dal 1966 imperversa in Cina la "rivoluzione culturale" lanciata dal

¹⁴⁷ IS., p. 38

¹⁴⁸ Simone Weil, op. cit., p. 12

¹⁴⁹ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 174

presidente Mao che eserciterà un profondo influsso su molti intellettuali di sinistra e su molti giovani in tutta Europa.¹⁵⁰

In queste circostanze, l'Occidente viene attraversato da profondi sommovimenti sociali e culturali che hanno il loro epicentro nella rivolta degli studenti, esplosa in tutta Europa e anche in Italia nella primavera del 1968: è una rivolta libertaria, antiautoritaria, che denuncia le ingiustizie del capitalismo, le storture di uno sviluppo squilibrato e di un consumismo privo di valori. Un tema che viene trattato da tanti scrittori italiani impegnati nella rappresentazione del reale; e si sviluppa così un teatro fondato su testi e valori anche antichi che accendono concordemente in tutti la nostalgia della libertà.

In Italia, la situazione degli anni sessanta è caratterizzata dalla crisi economica, e dalla crescita del livello di coscienza politica delle masse. Tutti gli intellettuali sono dunque convinti che la lotta politica e ideologica fra gruppi deve essere condotta sulla base di ricerca dell'unità rivoluzionaria. Il movimento rivoluzionario si va sviluppando attraverso i gruppi in cui si organizzano tanti settori delle masse sfruttate.

In quel tempo dopo la chiusura dei contratti, l'obiettivo essenziale dei padroni è quello di rilanciare la produzione intensificando i ritmi e ristrutturando le fabbriche, con la conseguenza logica di aumentare sempre più lo sfruttamento

¹⁵⁰ Nella Cina popolare il "sessantotto" rappresenta il momento più acuto della rivoluzione culturale avviata nel 1966; tutto il sistema di potere di questo paese viene completamente trasformato; partito dai gruppi di studenti universitari che protestano contro i privilegi culturali ancora presenti nella società cinese. Nell'estate del 1967 e agli inizi del 1968 lo scontro sembra raggiungere un tale livello di acutezza da far scoppiare una guerra civile. Successivamente però la tensione si allenta, e numerosi dirigenti giovanili sono allontanati dalle città e inviati nelle zone, ed infine gli avversari di Mao vengono emarginati. Cfr. Enrica Collotti Pischel, *Storia della rivoluzione cinese*, Roma, Editori riuniti, 1973

con l'applicazione del cottimo. In *Morte accidentale*, si fa un chiaro riferimento a questo sfruttamento degli operai: «MATTO Ma lei, signorina, dove vive? [...] Ma ha idea lei di che cosa sia un operaio? Quando arrivano alla pensione, e dalle ultime statistiche ci arrivano sempre in meno... quando ci arrivano, sono ormai strizzati come limoni, delle larve, con riflessi ridotti al minimo... allo straccio! GIORNALISTA Mi pare che ne stia facendo un quadro disperato».¹⁵¹

La ribellione tra gli operai si scatena proprio sin dal 28 maggio nel 1962, quando un operaio, Luigi Mastrogiacomo, viene ucciso dalle forze dell'ordine, mentre protesta contro il padrone della sua fabbrica. In questo periodo si va sviluppando una crescente politicizzazione degli studenti e in genere degli ambienti intellettuali, e si sta costituendo il primo nucleo della «sinistra rivoluzionaria»; mentre la repressione in quel periodo colpisce le avanguardie che, con la loro azione rivoluzionaria sanno diffondere in tutta la classe operaia il senso dell'importanza dello scontro attuale. Una delle questioni più sentite posta a volte in modo drammatico è quello dell'organizzazione di classe rivoluzionaria:

«I muri delle città si coprono di scritte, di manifesti spesso scritti a mano. Nel corso di duri scontri di piazza, la polizia viene più volte messa in fuga a sassate e bottiglie molotov.[...] Il dibattito sulla «rivoluzione» in Italia è all'ordine del giorno, i tempi sembrano brevi, a portata di mano».¹⁵²

Si auspica ad una repubblica democratica in cui la polizia che è al di sopra delle classi è al servizio del cittadino che può accudire tranquillo allo sviluppo di sè stesso e dei suoi averi in un continuo progresso pacifico.

¹⁵¹ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 65

¹⁵² Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., 1977, p. 46.

"Lo stato borghese si abbatte e non si cambia" ¹⁵³ è uno degli slogan maggiormente gridati durante le manifestazioni del periodo, sulla necessità di organizzarsi, senza perdere un giorno, per opporre al potere borghese un contropotere rivoluzionario, individuato dall'avanguardia organizzata del proletariato.

Il teatro di Dario Fo non può prescindere da un impegno politico su questo tema: «Qui interessa naturalmente osservare come si comporta il rivoluzionario eventuale quando quest'impegno lo porti ad un fatto creativo nel teatro». ¹⁵⁴ Non è a caso che la Palazzina Liberty - il teatro di Dario Fo in un periodo - lo usano gli operai di lotta ed i rivoluzionari dei movimenti di liberazione come loro sede. La presenza di Fo sul palcoscenico riesce a creare un tipo di attesa nel pubblico; non è a caso che il drammaturgo presenta *Morte accidentale* come un contributo che permetta agli operai, ai contadini ed alle masse in generale di puntualizzare la loro condizione di sfruttamento e la loro collocazione sociale subordinata, al fine di un'organizzazione della lotta attorno agli interessi della classe.

Nel 1968 nelle strade, nelle piazze e nelle università, ci sono le manifestazioni organizzate dagli studenti: «Potere studentesco» a Torino e «Università negativa» a Trento. Prima si lancia la contestazione studentesca sottovalutata dai politici e dalla stampa, ma si passa poi alle lotte dei lavoratori. In tal modo, cresce in Italia un movimento politico nuovo, quello del '68, formato da una generazione di studenti e operai, la quale ha come scopo l'elaborazione delle strategie necessarie a pervadere l'intero tessuto della società. È il fenomeno culturale nel quale grandi movimenti

¹⁵³ Id., *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Giorgio Bertani editore, 1975, p. 312

¹⁵⁴ Lorenzo Arruga, op. cit., p. 200

di massa socialmente disomogenei (operai, studenti e gruppi etnici minoritari) e formati per aggregazione spesso spontanea, attraversano quasi tutti i Paesi del mondo con la loro carica di contestazione sulla corruzione e sullo sfruttamento degli operai: «eravamo arrivati al '69, tutta l'Italia era in fermento: gli operai scioperavano e occupavano le fabbriche, gli studenti manifestavano e a loro volta occupavano gli atenei. Questi ultimi, sia gli studenti dei licei e degli istituti tecnici sia gli universitari, si erano resi conto di non far più parte di una classe privilegiata. Molti di loro dovevano lavorare per frequentare l'università e per pagarsi le tasse d'iscrizione e i corsi. *Fu il momento in cui la classe di potere, per la prima volta dal dopoguerra, ebbe paura*». ¹⁵⁵

Le agitazioni prendono origine dal rinnovo di molti contratti di lavoro, dall'aumento dei salari uguale per tutti, dalla diminuzione dell'orario, dalle pensioni, la casa, la salute, i servizi, ecc. Per la prima volta il mondo dei lavoratori e il mondo studentesco si uniscono fin dalle prime agitazioni su molte questioni del mondo del lavoro, provocando nel Paese tensioni sempre più radicali e a carattere rivoluzionario. Dario Fo, nella sua opera, *Morte accidentale*, tende a richiamare gli atti dei movimenti in quel tempo tramite la canzone che il Matto recita in questura con i poliziotti:

«MATTO [...] Forza! Voce! (*Li afferra addirittura per le spalle esaltandoli*) Nostra patria è il mondo intero...Voce perdio! nostra legge è la libertà e un pensiero e un pensiero... fisso nel cuor ci sta. Nostra patria è il mondo intero...». ¹⁵⁶

Ma il potere costituito non può accettare umiliazioni del genere, quindi passa la mano a nuclei speciali che

¹⁵⁵ Franca Rame, op. cit., p. 227 (*Corsivo mio*).

¹⁵⁶ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 47

organizzano veri e propri massacri in grande stile: «*La polizia aggredisce gli operai in fabbrica*», «*Cinque morti sul lavoro in 10 giorni*», «*2 studenti sospesi per un anno al liceo Einstein di Milano*», «*Intervento della polizia contro gli occupati della Casa dello Studente che lottavano per il problema dei posti letto*», «*2 studenti arrestati, 25 denunciati, vari feriti al liceo Tasso di Roma*».¹⁵⁷ Così come Fo e Rame descrivono anche la scena:

«Ben presto alcuni gruppi di manifestanti, quasi tutti giovani operai, stufi di essere travolti e scaraventati in aria come pupazzi, approfittando proprio del momento in cui le macchine del carosello erano costrette a fare dietro-front davanti a una barricata magari composta da macchine spostate di peso, saltavano sulle camionette e, con mosse adeguate, le spogliavano letteralmente dei loro conduttori. Provate anche voi a volare! Così avvenne a Genova...».¹⁵⁸

Viene arrestato un operaio, che in *Morte accidentale* si rivela del tutto innocente, e sul quale non pesano indizi concreti, anzi il commissario ha dichiarato alla stampa prima del suicidio che quell'anarchico era un bravo ragazzo.

In quel periodo, si parla del controllo operaio che viene esercitato da tutti gli operai con una pubblicità completa per salvaguardare la loro autonomia. Questo controllo va concepito come un breve periodo di transizione alla socializzazione dell'impresa a partire dal momento in cui c'è uno sciopero generale. D'altronde, tutto il periodo è caratterizzato dalla crisi del riformismo borghese, al quale si allude nella commedia di Fo: "MATTO [...] I lavoratori gridano basta con la vergogna dello sfruttamento bestiale, vorrebbero non più crepare in fabbrica e noi metteremo qualche protezione in più, qualche premio in più per la vedova. Loro vorrebbero la rivoluzione e noi gli daremo le riforme.. tante riforme... **li annegheremo nelle riforme. O**

¹⁵⁷ Sono vari titoli tratti da articoli dei giornali pubblicati in: Giorgio Bertani (a. c. di), *La comune. Testi teatrali*, Verona, EDB, 1970, pp. 128- 133

¹⁵⁸ Franca Rame, op. cit., p. 228

meglio li annegheremo nelle promesse di riforme, perché neanche quelle gli daremo mai!".¹⁵⁹

I numerosi piccoli gruppi di operai emersi durante le lotte dell'autunno '69 continuano ad esistere e a maturare politicamente nel periodo successivo, e daranno senz'altro un contributo importante durante la prossima ondata di lotte. È sicuro che il prossimo periodo di acuto scontro di classe segnerà una tappa importante sulla via dell'organizzazione rivoluzionaria. Ma la polizia risponde aspramente: «Volavano in aria, investiti, ragazzi e ragazze, operai vecchi e giovani; sul terreno rimanevano ogni volta feriti gravi e anche morti. La strategia davvero criminale di quei motorizzati consisteva nel montare a tutto gas sui marciapiedi dove la gente si rifugiava convinta di trovarsi al sicuro. Così venivano travolti anche passanti o semplici curiosi, donne e ragazzini compresi».¹⁶⁰

Attraverso questa tappa, è inevitabile che — come accadde durante le lotte del '69 — le ipotesi politiche più astratte vengano spazzate via dalla lotta di classe e che quelle più giuste si afferrino, portando il movimento rivoluzionario ad un livello superiore di sviluppo: il giusto si afferma sull'errato e la teoria rivoluzionaria si afferma sul revisionismo.¹⁶¹

Il Matto in questa commedia rappresenta il portavoce non solo dell'anarchico innocente, ma di tutti gli operai di quel tempo in Italia, che anche loro non osano nemmeno di manifestare per le loro rivendicazioni, e per un

¹⁵⁹ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 77 (Enfasi mia).

¹⁶⁰ Franca Rame, op. cit., p. 228

¹⁶¹ Il termine revisionismo indica una linea di pensiero o di condotta di chi sostiene la necessità di correggere opinioni e tesi (correnti o dominanti) in campo ideologico, politico o storico ritenute scorrette. Cfr. Lanfranco Binni, *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, op. cit., pp. 67- 70

miglioramento economico nel modo di vivere: «MATTO Certo, per eccesso di comicità (*I poliziotti fanno smorfie di insofferenza*). No, no, non sto scherzando: voi non ve ne siete ancora resi conto di quanti, non colpevoli, inventino gabole pur di riuscire a farsi portare in questura! Voi li credete anarchici, comunisti, sindacalisti... Potere operaio, no, in verità si tratta solo di poveri ammalati depressi, ipocondriaci, malinconici, che si camuffano da rivoluzionari pur di essere interrogati da voi... e farsi finalmente quattro belle risate sane! Farsi un po' di buon sangue, insomma!». ¹⁶² L'anarchico morto accidentalmente è, dunque, uno dei tanti compagni che per ogni anno della storia dello sfruttamento cade per coprire come al solito la responsabilità e le violenze a cui questa paziente classe operaia si è abituata.

Infine, *Morte accidentale*, rappresenta un capolavoro di Dario Fo, in quanto alleva la coscienza della società: la coscienza del cittadino che si sente buttato dalla finestra ogni giorno come l'anarchico. La farsa sostiene in tal modo che è impossibile continuare a vivere in questa società, dove è impossibile realizzare autentica libertà o piuttosto autentica umanità.

Il compito delle rivoluzioni consiste essenzialmente, dunque, nell'emancipare gli uomini dall'oppressione del potere per realizzare una specie di libertà in un'atmosfera di equilibrio tra le classi sociali. D'altronde, la rivoluzione si richiede per la società anche se avviene a prezzo di un'oppressione provvisoria: «La rivoluzione – ribadisce Weil– non si può fare contemporaneamente dappertutto; e quando la si fa in un paese, essa non sopprime, anzi accentua la necessità per questo paese di sfruttare e opprimere le masse lavoratrici, poichè teme di essere più

¹⁶² Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., pp. 50-51

debole delle altre nazioni. Di questo la storia della rivoluzione russa¹⁶³ costituisce un'illustrazione dolorosa». ¹⁶⁴ Anche sulla rivoluzione egiziana¹⁶⁵, Dario Fo introduce il proprio commento: " È un momento proprio importante, determinante e tutto dipende dalla resistenza che riescono a realizzare i movimenti rinnovativi, cioè coloro che cercano il nuovo e soprattutto l'onesto e a vantaggio della gente che viene opposta allo sfruttamento, alla violenza, e all'obbligo di accettare la condizione in cui si trova". ¹⁶⁶

Del resto, per instaurare la repubblica democratica basata sulla libertà, si ha il bisogno di una rivoluzione effettuata dalle due parti: quella dei dominanti e l'altra dei cittadini. Va precisato anche che lo stesso Fo tende finora in tutte le sue opere teatrali a condannare il potere sperando di vedere concretizzata un giorno questa rivoluzione, con la quale la borghesia rinunci ai propri privilegi e diventi partecipe effettiva della lotta di classe:

«La rivoluzione russa, la rivoluzione cinese non l'hanno mica fatta solo i contadini e gli operai: l'hanno fatta anche i borghesi. [...] Ecco, quando la borghesia rinuncia a questi giochi ed è disponibile alla rivoluzione,

¹⁶³ La Rivoluzione russa è stato un evento sociopolitico, occorso in Russia nel 1917, che portò al rovesciamento dell'Impero Russo capitanato dal regime zarista e alla formazione prima della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa e, cinque anni più tardi nel 1922 in seguito alla Guerra Civile Russa, dell'Unione Sovietica, tentativo di applicazione delle teorie sociali ed economiche di Karl Marx e Friedrich Engels. Cfr. Andreina De Clementi, *Rivoluzione russa*, Firenze, La nuova Italia, 1980

¹⁶⁴ Simone Weil, op. cit., p. 15

¹⁶⁵ Effettuata dai giovani egiziani il 25 gennaio 2011, e rappresenta un vasto movimento di protesta imperniato sul desiderio di rinnovamento politico e sociale, il quale ha visto il succedersi di episodi di disobbedienza civile, atti di contestazione e insurrezioni. Si è inizialmente manifestato con mezzi pacifici, ma ha poi conosciuto sviluppi violenti, sfociando in aspri scontri che hanno provocato numerose vittime tra manifestanti, poliziotti e militari.

¹⁶⁶ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 173

rivoluzione culturale intendo, a un altro modo di concepire la vita, beh, allora la salvo».¹⁶⁷

¹⁶⁷ Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., p. 7

“Il mondo è tutto un palcoscenico, e uomini e donne tutti, sono attori; hanno proprie uscite e proprie entrate; nella vita un uomo interpreta più parti, ché gli anni sono le sette età. Primo, il bambino sbava e piange in braccio alla nutrice [...], l'ultima scena, infine, è una seconda infanzia, puro oblio, senza denti, occhi, gusto, senza niente” W. Shakespeare.

CAPITOLO II

IL TEATRO NEL TEATRO

2.1 Struttura e ambientazione spazio-temporale:

Ogni rappresentazione sul palcoscenico si può ritenere come un pezzo tagliato dal reale con l'aggiunta dell'invenzione del drammaturgo che, con la magia della sua scrittura, trasferisce il palcoscenico ad un lettore che prende posto come spettatore. Perciò, lo spettacolo è tutto ciò che viene allestito intenzionalmente per essere osservato, ma anche piuttosto vissuto. Si può, dunque, constatare l'esistenza di due mondi di teatro: il teatro come testo, e l'altro come spettacolo recitato, ognuno dei quali dispone di elementi diversi, quali la struttura e l'ambientazione.

2.1.1. Struttura

Con la "struttura" si intendono quelle componenti che si utilizzano per produrre il senso del tutto: la vicenda o l'azione, i personaggi, le relazioni spazio-temporali, e il linguaggio drammatico. Per affrontare le strutture drammatiche di un testo teatrale ci si serve spesso di uno schema dell'azione per seguire, da una parte, la linea drammatica delle vicende, e dall'altra la suddivisione in atti e scene. La struttura dell'opera, si manifesta quindi in immagini e temi ricorrenti, ma non esiste una struttura drammatica tipica e universale; anzi, ogni conoscenza della realtà genera una forma adatta alla trasmissione del contenuto, a partire sempre dalla situazione, ma "Tutte le opere – spiega Fo - hanno dentro di sé questa macchina che è quella che poi riesce a sostenere e la, diciamo, struttura portante di uno spettacolo. Se non hai quella, tutto si sfascia...".¹⁶⁸

¹⁶⁸ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., Appendice, p. 170

In questo contesto, si possono distinguere due tipi di struttura: la struttura esterna e quella interna, la prima si incarna nelle diverse forme che, in seguito a traduzioni teatrali e a necessità sceniche, possono essere assunte dalla *pièce* nel suo insieme: dall'atto, la sua suddivisione in parti, e infine da taluni aspetti privilegiati della scrittura teatrale; mentre la seconda consiste nello studio dei problemi di fondo che si presentano al drammaturgo nel momento della costruzione della *pièce*.

2.1.1.1 **Forma e genere**

Si può delineare gradualmente, a seconda dei caratteri peculiari del genere drammatico, l'organizzazione formale di un contenuto e di un significato precisi all'interno di un progetto scenico. La comparsa di contenuti nuovi come l'alienazione dell'uomo, l'impossibilità del conflitto individuale provoca, verso la fine dell'Ottocento, l'erosione della forma drammatica, rendendo necessario il ricorso a procedimenti epici. Del resto, non si può non osservare che le forme dello spettacolo richiamano le strutture stesse della società; vale a dire che sono, proprio, il pensiero e l'espressione del contenuto sociale comune in una data epoca a creare la forma.¹⁶⁹

In ambito teatrale, infatti, emergono due forme: una forma aperta e un'altra chiusa. Per quanto concerne la forma aperta, si intende parlare di una vicenda costituita da un insieme di motivi non strutturati in modo coerente, ma presentati in maniera frammentaria e discontinua. La scena, in questo caso, è un quadro che disegna le unità di base, le quali, unendosi, producono una serie epica di motivi. Il drammaturgo, in questo caso, alterna le vicende secondo un principio di contraddizione con la frequenza di variazioni

¹⁶⁹ Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, ediz.italiana a cura di Paolo Bosisio, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 180

tematiche. D'altra parte, il tempo nella forma aperta è frammentato e non scorre in maniera continua, si estende spesso a una vita intera e persino ad un'intera epoca. Anche lo spazio è aperto, nel senso che va in direzione del pubblico con la scomparsa della quarta parete e lo svolgimento dell'allucazione al pubblico. I personaggi del testo teatrale a forma aperta diventano strumenti drammatici utilizzati in diversi modi senza alcun scrupolo di verosimiglianza.

Al contrario, la forma chiusa è «una figurazione che riduce il quadro a un'immagine ben circoscritta, che in ogni sua parte si richiama a se stessa; e mentre, viceversa, lo stile della forma aperta tende in ogni parte a superare se stesso e vuol apparire illimitato, tale forma propone una vicenda articolata in una serie di episodi di numero limitato, tutti centrati su un conflitto principale».¹⁷⁰ Tutte le azioni, in tal modo, si integrano nell'idea centrale e ogni tema o motivo, è subordinato allo schema generale che obbedisce a una stringente logica temporale e causale.¹⁷¹

Il tempo nella forma chiusa del testo teatrale è visto come qualcosa di compatto e indivisibile, come una rapida crisi, e allo stesso modo, lo spazio non è differenziato a seconda dei luoghi rappresentati, ma rimane sempre omogeneo e viene percepito come luogo neutro o spazio di significazione e non come uno concreto. Anche la posizione dei personaggi all'interno delle vicende determina un senso; non solo, ma il discorso della forma chiusa assume una regola di omogeneità tipica di una forma fissa. La forma

¹⁷⁰ Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. di Rodolfo Paoli, Milano, Abscondita, 2012, p. 258

¹⁷¹ Ciò può anche spiegare come la forma chiusa è tipica della tragedia, in cui la storia è costruita in modo che tutte le azioni sembrano convergere ineluttabilmente verso la catastrofe. Cfr. Antonin Artaud, Gian Renzo Morteo e Guido Neri (a. c. di), *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2000

chiusa in questo senso presenta l'universo creato dalla finzione come autonomo e assoluto dando l'illusione di un mondo armonioso, e chiuso in se stesso. Pertanto, la contrapposizione tra forma aperta e forma chiusa non ha però un valore assoluto, nel senso che non esiste la differenza tra una drammaturgia aperta e un'altra chiusa, si tratta piuttosto di due diverse tendenze formali della costruzione della *pièce*. A questo punto, si intende analizzare nello specifico le strutture delle due opere teatrali oggetto dello studio.

L'elenco dei persoanggi è la soglia del testo teatrale che familiarizza il lettore prima e nel corso delle vicende del dramma. Talvolta, però, la strutturazione dell'elenco viene effettuata in modo da chiarire i conflitti e le relazioni; inoltre, i personaggi si elencano di solito in modo che il lettore sappia anche chi, pur senza intervenire nel dialogo, sia in quel momento in scena e quando ogni personaggio entri o esca. D'altronde, si possono riscontrare tre elementi essenziali: prologo, episodi, e epilogo. Il prologo è una parte posta prima della *pièce* come una sorta di prefazione del drammaturgo per annunziare i temi più importanti fornendo le precisazioni giudicate necessarie a una buona comprensione.

Un episodio, invece, è un'azione secondaria, legata solo indirettamente all'azione principale e sono parti integranti, mentre l'epilogo consiste in un discorso posto alla fine di un componimento, avente la funzione di tirare le conclusioni della storia esortando il pubblico a trarne l'intento morale o politico. Esso infatti viene posto «al di fuori dalla finzione assicurando la saldatura tra finzione e realtà sociale dello spettacolo».¹⁷²

¹⁷² Patrice Pavis, op. cit., p. 157

Dario Fo ricorre ad usare il prologo per fornire al lettore certe note da tenere in considerazione, le quali danno luogo alla chiave di lettura del testo e di quello che vuol trasmettere. Lo fa in *Morte accidentale*, il cui prologo si riferisce spesso ai motivi che stanno dietro alle sfumature nelle versioni dell'opera, giustificate da una necessaria attualizzazione delle vicende con un'ironia che dà origine alla trasposizione scenica dei fatti:

«Quando questa commedia andò in scena, nel dicembre 1970, in un breve prologo che l'introduceva si affermava l'intenzione di raccontare un fatto realmente accaduto: il «volo» da una finestra del quattordicesimo piano del palazzo della polizia di New York dell'emigrante italiano Salsedo, anarchico. [...] per accertare le responsabilità e per stabilire che l'anarchico non era morto accidentalmente, o per suicidio, ma era stato assassinato dai poliziotti nel corso di un interrogatorio...». ¹⁷³

Nello stesso prologo Fo afferma sovente che se si riscontra qualche analogia tra gli eventi teatrali a quelli in Italia, ciò non è dovuto ad altro che solo alla magia del teatro. Le sfumature del testo di *Morte accidentale*, risalgono, inoltre, al fatto che si sta raccontando di una storia vissuta in tutte le sue fasi e che si evolve continuamente: "E quindi è nata una prima forma, quella appunto di *Morte accidentale*, e poi abbiamo vissuto la repressione, abbiamo subito le censure, abbiamo subito anche delle vessazioni pesanti, e questo ci ha portato, certe volte, a trascrivere per rendere più chiaro il nostro discorso". ¹⁷⁴

In effetti, l'opera teatrale di Dario Fo coniuga talmente diversi colori teatrali, da rendere difficile una sola classificazione; ad esempio, nelle opere oggetto d'esame, e

¹⁷³ Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 79

¹⁷⁴ *Intervista della candidate a Dario Fo, cit.*, Ved. Appendice, pp. 168-169

come osserva giustamente Paolo Puppa, risulta chiaro che *Morte accidentale* è una *pièce* che «oscilla tra la farsa e il *vaudeville*, con un sapore grottesco, e invece di ricorrere alle forme più alte dello spettacolo per la tragica storia di Pinelli, preferisce questa memoria, appunto antropologica, oltre a depositarsi negli stereotipi della farsa-vaudeville».¹⁷⁵

La confusione a cui molto spesso sono soggetti farsa e *vaudeville* fa sì che, a volte, essi vengano interpretati come sinonimi, mentre in realtà si riferiscono a due modi diversi di fare teatro, ognuno con le sue peculiarità. Il termine farsa¹⁷⁶, ad esempio, viene definito in maniera addirittura opposta a seconda del Paese in cui lo si utilizza. Alla farsa, comunque, viene associato un comico grottesco e buffonesco, un riso sguaiato e uno stile poco raffinato. Farsa rinvia pure ad un genere che può contenere di tutto e il termine viene utilizzato attualmente per indicare un testo teatrale lungo che tratta di situazioni assurde. D'altra parte, il *vaudeville*¹⁷⁷ è un genere che ha la sua ragione d'essere ed è incentrato sul susseguirsi delle peripezie a cui è

¹⁷⁵ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio editori, 1978 p.202

¹⁷⁶ L'etimologia del termine farsa indica il carattere di corpo estraneo di tale tipo di cibo "spirituale" all'interno dell'arte drammatica. In origine, infatti, nei misteri medievali si inserivano momenti di svago e di comicità: la farsa era concepita come qualcosa che dà sapore e completa il cibo culturale serio della letteratura elevata. In America negli anni Cinquanta, si utilizza il termine farsa per indicare una forma estrema di commedia che suscita il riso a scapito della logica. <http://www.treccani.it/vocabolario/farsa/> 07/04/2014

¹⁷⁷ Il *vaudeville*, come genere musicale, nasce in Francia intorno al 1400 per volontà del normanno Olivier Basselin, che amava comporre e cantare canzoni popolari da lui definite *vau-de-Vire* o *vaudevire*, che significa appunto *vallée de la Vire* (valle della Vire), celebre valle situata in Normandia. Il nome si è poi evoluto in *vaudeville* nel corso dei secoli, grazie alla fusione tra il termine *vaudevire* e il termine *voix-de-ville* (voce di città), utilizzato nel 1500 per distinguere i canti di città da quelli di campagna. Questo genere compositivo si differenzia dagli altri generi diffusi all'epoca per il contenuto satirico delle canzoni e per le tematiche di attualità trattate. In Italia si usa anche il termine *pochade* per indicare proprio il *vaudeville* senza musica, e contraddistinguerlo quindi dal *vaudeville* intervallato da canti. Cfr. H. Gidel, *Le vaudeville*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 44- 48

sottoposto il personaggio principale. Mentre un *vaudeville* non può essere mai tragico, una farsa, al contrario, mette in scena dei personaggi umani e il loro dramma quotidiano, ed ha quasi sempre un risvolto tragico che permette al pubblico di individuare l'ingiustizia insita in essa. In ogni caso, nel teatro moderno, si può dire che il *vaudeville* scaturisce addirittura dalla farsa, così può essere un genere di teatro leggero e farsesco, misto di prosa e di musica, con intreccio macchinoso e ingegnoso, ma soprattutto fondato sull'equivoco e sull'intrigo. D'altronde, ci sono critici che ritengono *Morte accidentale* un'opera teatrale che si pone in mezzo tra la commedia e la farsa, così con il suo gioco serrato di azioni sceniche, colpi di scena e giochi di parole "ci riportano al clima delle «farse» - spiega Binni- e di certi momenti delle «commedie» (con la grossa carica di divertimento che questo comporta)."¹⁷⁸ (Cfr. Infra: 3.3.3 Meccanismi del senso comico-umoristico nelle due commedie).

Riguardo ad *Isabella*, si può invece parlare di un dramma che si propone come un modello musicale ed epico brechtiano alla maniera del teatro popolare con un senso satirico e didascalico: «Fo torna consapevolmente ai modelli epici, come un autore di fede brechtiana. La storia di Colombo alla maniera di Fo, in particolare, risente del modello, nell'inquadratura del giudizio didascalico (infatti «il vero furbo è sempre l'uomo onesto»)¹⁷⁹. Del resto, l'opera teatrale secondo altri critici «segna il passaggio dal surrealismo da *boulevard*¹⁸⁰ alla satira politicizzata, c'è ora

¹⁷⁸ Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., p. 60

¹⁷⁹ Claudio Meldolesi, op.cit., p. 72

¹⁸⁰ Il *boulevard* conosce il suo momento più felice prima della seconda guerra mondiale, con una produzione comica, ma anche con una seria e psicologica. Oggi, il teatro da boulevard è un genere completamente diverso, un teatro di puro divertimento, che della propria origine melodrammatica mantiene l'arte di divertire senza troppo lavorare il cervello. Il componimento di boulevard rappresenta il punto di arrivo del dramma borghese, ambedue hanno in comune una struttura drammatica

un fare in grande, tra parlato, musicato, cantato, declamato[...].¹⁸¹».

2.1.1.2 Atti e Scene

Gli atti costituiscono un'unità di tempo, solo il passaggio da un atto all'altro può introdurre scarti temporali e far sì che il tempo della storia non coincida con quello della rappresentazione. A seconda dei generi drammatici varia il numero degli atti: cinque atti, di solito, per le tragedie¹⁸² e le commedie classiche; due o tre nel dramma borghese, ed esiste anche l'atto unico, mentre il teatro contemporaneo tende a abolire qualsiasi suddivisione, e ritorna cioè al modello del teatro delle origini.¹⁸³

A volte l'atto dell'opera teatrale può segnare un momento della giornata o un'intera giornata e le vicende si possono ambientare in un unico spazio segnalato. La divisione in atti, secondo la segmentazione che si effettua in funzione delle grandi unità del racconto, formano delle fasi indispensabili dell'opera teatrale: protasi, cioè tale esposizione e avvio degli elementi drammatici, epitasi, che rappresenta la complicazione e formazione del nodo, e infine, catastrofe, in cui viene la risoluzione del conflitto.

La distinzione in atti e il passaggio dall'uno all'altro sono segnalati da interruzioni che rispondono ad esigenze diverse come il cambiamento di luci, buio o musica ecc.: «Prima ancora che ritorni la luce i quattro riprendono a cantare come nel finale del primo tempo, per terminare nell'acuto risolutivo con la luce che rimonta in « totale »»¹⁸⁴;

molto serrata e strettamente legata, in cui i conflitti vengono alla fine sempre risolti senza sorprese. Cfr. Giulia Cantarutti ed altri (a. c. di), *forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007

¹⁸¹ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, op. Cit., p. 55

¹⁸² La tragedia greca invece non conosce suddivisioni in atti, è ritmata dall'apparizione del coro che separano gli episodi.

¹⁸³ Cfr. Federico Roncorni e Margherita Sboarina, op. cit., p.1087

¹⁸⁴ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 48

e ancora in *Isabella*: «Schierati sul palco addobbato a mo' di podio, gli attori, nelle vesti di nobili e dame della corte di Isabella, cantano».¹⁸⁵

Un testo teatrale con gli atti divisi in molte scene è molto mosso e dinamico, con frequenti entrate e uscite di personaggi, invece un altro con poche scene è più statico in particolare dal punto di vista dello sviluppo delle vicende.; mentre viene detto “collegamento di fuga”¹⁸⁶ quando un personaggio lascia il palcoscenico nel preciso istante in cui entra un altro, perché non vuole che questo lo veda o gli parli: ad esempio, il primo atto in *Morte accidentale* è suddiviso in due scene che vengono separate dalla scomparsa del commissario Bertozzo a partire dalla seconda scena, e questo avviene per un motivo drammatico al fine di non svelare la vera identità del Matto nel corso delle vicende se non solo al finale.

¹⁸⁵ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 54

¹⁸⁶ Patrice Pavis, op. cit., p.79

2.1.2 . Ambientazione spaziale

“Il teatro è spazio. Spazio profano. Spazio consacrato. Spazio uscito dalle costrizioni della vita. Spazio di festa. Ma non solo. Spazio dove gli esseri umani si dividono, dove alcuni si mostrano ad altri. Poco importa se gli uni o gli altri sono gli stessi o differenti, se possono o no scambiarsi di ruolo.”¹⁸⁷

Nel Novecento lo spazio-tempo del teatro acquista molteplici realtà e valenze, sia come luogo della scena sia come ambiente; non c'è più solo il teatro ma ci sono molti teatri. È il luogo dell'attore nella rappresentazione, il luogo dell'evento, e quello del rapporto attore-spettatore, ed in tal modo «lo spazio teatrale moderno non è più concepito come il vuoto in cui esistono gli oggetti, ma è diventato realtà attiva e piena di segni trasmessi».¹⁸⁸ Detto ciò, ci si può rendere conto di una classificazione tale che rende più chiari il luogo e l'ambiente che circondano il drammaturgo, i personaggi, ma anche l'interlocutore, e a tal riguardo, si affrontano tre spazi: spazio scenico, spazio teatrale, e spazio drammatico.

2.1.2.1 Spazio scenico

Lo spazio scenico è il luogo, che mentre per alcuni rappresenta il luogo dell'azione, per gli altri invece è quello della visione e dell'ascolto, e quindi si può dire che è uno spazio concreto e nello stesso tempo può essere convenzionale. Di solito, negli edifici teatrali, questo spazio è composto da tre elementi: la platea, luogo per il pubblico, la scena o il palcoscenico, dove avviene l'azione drammatica, e il retroscena, che è lo spazio retrostante alla

¹⁸⁷ Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana (a c. di) Mara Fazio e Marta Marchetti, Roma, Carocci, 2008, p. 53

¹⁸⁸ Ivi, p.99

scena dietro le quinte, dove gli attori sostano prima di entrare in scena.¹⁸⁹

Il retroscena è un luogo dove si muovono anche i tecnici; d'altra parte, «quando un personaggio entra in scena dal retroscena, questo significa per lo spettatore tanti altri luoghi a seconda di quanto narrano le vicende del dramma»¹⁹⁰, e quindi può riferirsi ad un'altra stanza, ad una strada, ecc.: «MATTO No, non mi caccia via, signor commissario. Sto così bene con Lei, con la polizia [...] mi sento difeso! Fuori, nella strada, ci sono tanti pericoli [...] la gente è cattiva [...]».¹⁹¹ Questo spazio scenico è concreto perché indica un luogo reale, ma è convenzionale in quanto il lettore accetta di prendere per vera questa finzione e di credere che tutto quello accade veramente in questo pezzo spaziale è tratto dalla realtà: «MATTO Già, ma è in questo, d'ufficio, che è successo il fattaccio dell'anarchico, vero?»¹⁹²

Lo spazio scenico con il ruolo di sfumare il testo teatrale a seconda del luogo stesso, in quanto pubblico diverso e cultura diversa, è ciò cui riferisce Valeria Ottolenghi con il termine «adattamento»¹⁹³, e questo fenomeno, infatti, è frequente in tutti gli spettacoli di Dario Fo, nella fase della *tournèe* di ogni suo testo scritto. Dunque, notevole è la fase di elaborazione diretta delle varie messinscene soprattutto tra il copione iniziale e l'ultima redazione della commedia, tanto che a volte succede che al termine della *tournèe* si scopre un testo molto diverso da

¹⁸⁹ Cfr. Federico Roncorni, Margherita Sboarina, op.cit., p.1088

¹⁹⁰ Ibidem

¹⁹¹ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op.cit.p. 16 & Nel teatro moderno, questa separazione tra attori e pubblico, cioè tra scena e platea, e via via l'azione drammatica ha cominciato a svolgere tra il pubblico per coinvolgerlo soddisfacendolo con un divertimento tale.

¹⁹² Ivi. P. 25

¹⁹³ Valeria Ottolunghi, Cesare Molinari, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1979, p.48

quello della prima scrittura, d'altra parte, "Anche gli italiani facevano così - chiarisce Fo - non parliamo poi della commedia dell'arte e Molière stesso, e i ruzzantiani ecc. ecc." ¹⁹⁴.

Lo spazio scenico, quindi, può indicare tale insieme astratto dei segni della scena, al quale appartengono i praticabili o gli accessori, nonchè gli attori con le figure che disegnano mantenendo una distanza tale fra di loro sotto un'illuminazione mutabile. In questo contesto, dentro lo spazio scenico c'è un altro spazio cosiddetto «ludico o gestuale» ¹⁹⁵ che indica questo spazio della disposizione degli attori sulla scena, creato dall'evoluzione gestuale degli attori con la loro presenza e i loro movimenti rispetto agli altri attori.

D'altronde, il palcoscenico si può trasformare in un luogo in cui sono visibili dei segni caratteristici e tocca al lettore legarli, ridargli senso e colmare il vuoto con il suo lavoro immaginario. In questo caso, tutto può essere costruito a partire dal vuoto in cui il pubblico svolge il ruolo di scoprire il filo unificante di tutti i segni della rappresentazione. Ad esempio, in *Morte accidentale*, si può constatare che la finestra rinvia ad un segno che richiama al lettore altri sensi riguardanti la realtà, e diventa pure un segno a se stesso come un testimone dell'incidente dell'anarchico:

«QUESTORE (*strofinandosi le spalle*) Per favore, le spiace se faccio chiudere la finestra? é venuto giù un freddo tutto d'un colpo.. MATTO Prego, prego .. certo, fa freddo davvero! [...] MATTO Dicevo, quella sera che l'anarchico s'è buttato, il sole è rimasto su, non c'è

¹⁹⁴ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., Appendice, p. 169

¹⁹⁵ Anne Ubersfeld, op. cit., p.57

stato il tramonto? I tre poliziotti si guardano attoniti». ¹⁹⁶

2.1.2.2 Spazio teatrale

È fondamentale il rapporto tra il pubblico e gli attori nel corso della rappresentazione, tale rapporto si può notare nel quadro dello spazio teatrale che oscilla tra due forme: la pedana (*tréteau*) e il teatro di *boulevard*.

Nello *spazio-tréteau*, tutto ciò che accade sul palcoscenico rimane in rapporto continuo tra lo spettatore e l'attore: «L'attore sul *tréteau* non ha quinte per cambiarsi e la macchina teatrale è totalmente sotto gli occhi dello spettatore» ¹⁹⁷; inoltre, questo spazio non ha a che fare con un certo luogo concreto, ma si tratta sempre del luogo dell'attività teatrale. Il teatro di *boulevard* è, invece, un risultato del teatro all'italiana, quel teatro borghese tradizionale, nato alla fine del XVIII secolo che delimita lo spazio scenico da una parte, quella del pubblico, attraverso la ribalta o qualsiasi frontiera che ne prenda il posto, (come ad esempio, la buca dell'orchestra), dall'altra con una scenografia che evoca un luogo preciso nel mondo: «Qui, tutto avviene come se, agli occhi dello spettatore, questo luogo fosse un pezzo arbitrariamente staccato dal resto del mondo, ma che può al contempo prolungarsi all'infinito. Il lavoro del teatro di *boulevard* consiste, dunque, nell'isolare un pezzo di mondo e il sipario diventa uno schermo teso tra scena e sala». ¹⁹⁸

Per usare lo spazio della platea ossia del pubblico come una parte della rappresentazione, in modo che il pubblico assuma tal ruolo dentro le vicende teatrali, fenomeno su cui si basa il teatro moderno e contemporaneo, si può parlare di

¹⁹⁶ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., P. 51

¹⁹⁷ Ivi, p.60

¹⁹⁸ Anne Ubersfeld, op. cit., pp59-60

un caso di «coinvolgimento».¹⁹⁹ Qui l'attore abbandona la propria parte di personaggio e si rivolge direttamente al pubblico, spezzando l'illusione e la finzione della quarta parete.²⁰⁰ Il personaggio non riesce mai a dimenticare il luogo, ma si presenta come individuo che dialoga con il pubblico. Tale comunicazione non è mai posta fuori dalla finzione, fatto che lusinga il gusto del pubblico per la finzione e la demistificazione:

«GIORNALISTA E ne avete molti altri di questi agenti-spia preparatissimi seminati quà e là nei vari gruppi extraparlamentari? [...] anche questa sera fra il pubblico (*indica la platea*) le dirò ... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (*Batte un colpo secco con le mani*). Dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi.VOCI Dica dottore! Comandi! Agli ordini! Il Matto ride e si rivolge al pubblico uscendo dal personaggio. MATTO Non preoccupatevi, questi sono attori ... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti».²⁰¹

2.1.2.3 Spazio drammatico

Si può anche definire un'altra nozione di spazio drammatico, cioè quello del testo teatrale, e in questo senso, esso non è fundamentalmente distinto dall'aspetto romanzesco, e si contrappone allo spazio scenico. Mentre quest'ultimo è visibile e si concretizza sul palcoscenico, lo spazio drammatico viene costruito e visualizzato solo nell'immaginazione del lettore ed è ricostruibile a partire dalle indicazioni sceniche dell'autore, le quali costituiscono una sorta di schematica messa in scena implicita ed anche dalle indicazioni spazio-temporali contenute nelle didascalie e battute: «ad un certo punto, il lettore perde la capacità di

¹⁹⁹ Cesare Molinari e Valeria Ottolunghi, op. cit., p.50

²⁰⁰ Nel teatro epico si usa questo metodo nel momento chiave dell'azione, quando il personaggio matura la propria decisione e chiede consiglio al pubblico o conclude il *piece* con un epilogo. Patrice Pavis, op. cit., p. 22

²⁰¹ DarioFo, *Morte accidentale di un anarchico*, op.cit., P. 73

distinguere tra quanto gli viene presentato, e quanto è da lui stesso immaginato, proprio in questo momento interviene l'illusione che consiste, infatti, nel credere reali le chimere che si hanno in mente».²⁰²

In *Morte accidentale*, lo spazio è quella stanza della questura centrale «dotata di semplici oggetti di arredo, e non è priva di elementi magici che consistono in un telefono da un lato, che provoca di tanto in tanto le scintille tra i funzionari, *gags* comiche con le iniziative comiche del Matto, dall'altro c'è una finestra col suo lugubre momento».²⁰³

Nella seconda sequenza della commedia, lo spazio scenico viene copiato e richiamato, e qui l'ufficio della questura diventa non solo lo stesso del primo tempo convenzionale, ma richiama anche quello concreto della stanza del volo dell'anarchico: «Si riaccende la luce e ci troviamo in un ufficio molto simile al primo. [...] Sulla parete di fondo campeggia il ritratto del presidente, piuttosto grande, ben evidente il riquadro di una finestra spalancata [...]».²⁰⁴

Del resto, in “*Isabella*”, lo spazio si apre sul palco dei supplizi, e vicino ci sono i carpentieri che stanno montando il palco, discutendo su questo attore condannato a morte, con la domanda del come possa essere eretico uno che ripete solo cose che impara a memoria, ed è in questo caso, che il lettore può riconoscere lo spazio drammatico per mezzo dei segni trasmessi: «Prima dell'aprirsi del sipario si odono dei colpi sul tipo di quelli che nel teatro francese annunciano al pubblico l'inizio dello spettacolo. A sipario aperto ci si rende conto che quei colpi sono prodotti dal martellare di

²⁰² Patrice Pavis, op. cit., pp. 416, 417

²⁰³ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, op. cit., p.204. Si veda Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op.cit., P. 9

²⁰⁴ Ivi, P. 23

due carpentieri che inchiodano tavole di sostegno a dei pali.
»²⁰⁵

Le vicende si trasferiscono poi in un altro spazio della corte del regno spagnolo: « [...] Siamo addirittura nell'appartamento della Regina Donna Isabella [...] »²⁰⁶ Poi, nel secondo tempo il palcoscenico viene diviso in due spazi, uno nel mare a bordo della nave di Colombo, e l'altro ancora nella corte del regno spagnolo: «Nel frattempo il palco è stato trasformato nuovamente in nave. Colombo e alcuni marinai sono intenti alle manovre, con loro è il vice adelantado. Colpo di gong».²⁰⁷

2.1.3. Ambientazione temporale

Elemento fondamentale del testo drammatico è il tempo teatrale che rappresenta un'entità complessa di modi e tipi dentro l'azione drammatica. Esso ha una duplice natura: il tempo scenico che rinvia al tempo dello spettacolo e il tempo che si costruisce tramite un sistema simbolico che viene detto extrascenico.

Il periodo in cui sia il lettore sia lo spettatore si mettono ad assistere alle vicende teatrali è appunto il tempo scenico che è ovviamente un tempo presente stabile, e ciò che lo rende attuale è la successione dei dialoghi tra i personaggi. Questa teatralità vissuta come evento obbliga il lettore a provare come vivente e reale un passato-presente mettendo sempre in paragone la storia e la vita quotidiana, talvolta anche riflette sulla propria vita psichica, nella misura in cui l'evento raccontato può essere simile ad un altro interiore. Inoltre, il testo teatrale può dare forma al rapporto del lettore con il mondo esterno: ad esempio, nelle commedie di Dario Fo, le vicende sia di storia sia di cronaca rinviano infine il

²⁰⁵ Id., *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op.cit., p. 5

²⁰⁶ Ivi, p. 10

²⁰⁷ Ivi, p. 80

lettore al proprio rapporto con il potere. Oltre al mondo reale dell'autore e del lettore, c'è di fronte sempre il mondo finzionale del testo teatrale, e qui si possono riscontrare due tipi di tempo: tempo storico e tempo e durata nel testo.

Quanto al tempo storico, si può notare che le vicende vengono ambientate in una certa epoca storica non necessariamente contemporanea all'autore, ma esso può anche ambientare le vicende in un'epoca anteriore o posteriore a quella in cui vive. Il tempo storico, comunque è come tale contenitore cronologico di eventi e situazioni che sono attuali o meno, e che possono avere con questa dimensione temporale un valore universale.

Talvolta l'autore intende fare riferimento al tempo storico nella sua opera mediante i costumi di una certa epoca, la gestualità, la dizione, o il linguaggio, e questo è un modo indiretto, ma c'è l'altro modo diretto e riferito chiaramente come in *Isabella*, in cui le vicende sono ambientate nell'arco del Cinquecento in Spagna, in quanto tempo che simboleggia l'attualità dei fatti, mettendo in rapporto i personaggi del dramma che appartengono alla finzione dell'autore, e i loro corrispondenti che appartengono alla realtà: «La scena rappresenta una piazza spagnola del Cinquecento, molto ampia. Sandaline appese in alto. Nel bel mezzo si sta approntando un palco dei supplizi [...]»²⁰⁸

In questo contesto, il tempo della finzione appare in un rapporto logico con il tempo della rappresentazione: le situazioni che viveva il popolo spagnolo allora con i tribunali dell'Inquisizione, con la repressione, con la mancanza di spazio, con imposizioni, con le trappole di ipocrisia e via dicendo. Qui si può dire che il passato si raffigura per spiegare il presente che gli assomiglia, e che

²⁰⁸ Ivi., p. 5

Dario Fo, descrivendo tali rapporti, fa riferimento al potere italiano e alle sue relazioni dei primi anni sessanta.

In *Morte accidentale*, le cui vicende vengono ambientate, nella prima versione del testo teatrale, nell'America degli anni venti, spetta al lettore comprendere la metafora della situazione presente. Anche se, più avanti, Dario Fo decide di trasportare le vicende direttamente in Italia, si può constatare che l'America degli anni venti indica una metafora degli interventi della censura, e si realizza un'attualizzazione del passato al fine di mostrare la continuità di un regime con le tensioni sociali e gli scontri di classe.

La durata del tempo degli eventi rappresentati varia a seconda dell'argomento su cui l'azione è incentrata, o anche a seconda dell'autore stesso.²⁰⁹ Infatti, proprio nella sua farsa *Morte accidentale*, Dario Fo, ricorre all'uso di questa unità in modo che le vicende siano ambientate in un'unica giornata dove esistono indicazioni temporali e soprattutto per richiamare la giornata del “suicidio” dell'anarchico, e qui si può anche dire che il tempo atmosferico diventa pure un motivo che si ripete per le circostanze di un'indagine: «MATTO Dico, se pur essendo di dicembre, la finestra a mezzanotte era ancora spalancata, vuol dire che non faceva freddo [...] perché il sole non era ancora tramontato ... tramontava più tardi: all'una, come in Norvegia di luglio».²¹⁰

²⁰⁹ Gli autori classici, ad esempio, tendono a fare girare tutta l'azione drammatica in un'intera giornata, e questo realizza l'unità di tempo che insieme a quella di spazio condiziona a lungo certi autori come Aristofanee, ma questo metodo viene rifiutato poi da Shakespeare, e a partire dell'Ottocento da altri autori come Goethe, Hugo, Ibsen e Manzoni. Cfr. Paul Fraisse, *Psicologia del ritmo*, Torino, Boringhieri, 1979

²¹⁰ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., pp. 51,52 e per altro esempio ved. Ivi, p. 61

Risulta chiaro che le vicende di *Isabella* sono invece ambientate nell'arco di mesi e anni; si può ad esempio parlare di una discussione del navigatore che dura quattro anni della stessa scena e la nascita del bambino della Regina spagnola durante il discorso dei Dotti, o anche un viaggio di mesi in nave con Colombo: « SECONDO DOTTO Anch'io! Sono quattro anni ormai che siamo qui a sorbirci le scempiaggini di questo ciarlatano! »²¹¹, « Le ancelle, [...] estraggono da un grande cesto, portato in scena col letto, un bambolotto in fasce »²¹², « SECONDO MARINAIO Ha ragione. Ci hai scocciati. È ormai più di un mese che stiamo in mare, e più d'una settimana che ci fai vedere canne di bambù [...] ».²¹³

Del resto, il tempo presentato nel testo teatrale è, dunque, un tempo ritagliato nel tempo vissuto, ed esiste quel rapporto tra il tempo reale e quello finzionale della rappresentazione. Spetta all'autore comunque mettere nella sua opera i segni del tempo finzionale, e sono per lo più segni linguistici, diretti come le indicazioni temporali nelle battute e nelle didascalie, o segni indiretti, cioè un evento che succede e che indica un certo tempo.²¹⁴

In questo contesto, e con il passaggio da un atto all'altro, o da una scena all'altra nel teatro moderno, riscontrabili sono le scansioni temporali che possono essere di rilievo minimo, oppure marcare salti cronologici di un certo rilievo. Il lettore può rendersi conto di tal mutamento di tempo attraverso le didascalie e le battute dei personaggi. Qui si sta parlando del ritmo temporale delle vicende teatrali, il quale, pur essendo un pò lento in *Morte accidentale*, è invece accelerato con la nuova formula del

²¹¹ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 36

²¹² Ivi, p. 34

²¹³ Ivi, p. 59

²¹⁴ Federico Roncorni e Margherita Sboarina, op.cit., p.1091

salto temporale in *Isabella*: così si può notare un peculiare scostamento del tempo finzionale da quello reale come, ad esempio, le vicende della guerra condotta dal re Ferdinando per la caduta delle città arabe:²¹⁵

«ARALDI Vittoria! Vittoria! Baza è caduta, s'è arresa.FERDINANDO (*entrando*) L'ho presa! L'ho presa! CORO DEI DOTTI Evviva! Evviva! Per lo stendardo e la croce! (*Pausa*). Sì!».²¹⁶

Quando i segni testuali del tempo puntano verso una situazione di disordine assoluto, il risultato è la possibilità paradossale di invertire l'ordine cronologico e di rompere il legame logico della successione in modo che le ultime sequenze diventino le prime rivissute nell'opera teatrale, e qui si fa riferimento alla tecnica del *flashback* o analessi, la quale permette di strutturare un racconto in modo flessibile e non sequenziale dentro la storia del dramma. In *Morte accidentale*, il *flashback* viene adoperato per rievocare tutte le circostanze relative all'incidente di Pinelli, mentre In *Isabella*, tutta la storia, messa in scena dal condannato su Colombo, esordisce e viene rappresentata con la stessa tecnica dell'analessi:

«CONDANNATO [...] Immaginate ora di ringiovanire all'istante di almeno trent'anni: torniamo cioè indietro a vivere esattamente nel MILLE QUATTROCENTO OTTANTASEI. Certo che è un bel salto».²¹⁷

Nel teatro, sono diverse le modalità di utilizzazione di questa tecnica del *flashback* che viene indicato, da un cambiamento di luci, o da una musica onirica, e funziona

²¹⁵ " سيلاحظ القارئ أن هذه الصيغة المسرحية الجديدة تختصر الزمن المسرحي بحيث يفقد علاقته بالزمن وعلي سبيل المثال عندما يستأذن فرديناندو الملك ليقود الجيش ليسقط بلدا من البلاد العربية " [...] الواقعي انظر سعد أردش - الزمن المسرحي في " ابنزابللا وثلاث سفن ومحتال " - القاهرة - أكاديمية الفنون - 1997-ص 12-13 (Traduzione della candidata)

²¹⁶ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 38

²¹⁷ Ivi, p. 10

secondo semplici meccanismi: «qui/là, ora/un tempo, e verità/finzione».²¹⁸ Inoltre, si può parlare di un *flashback* nel *flashback* o più *flashback* a cascata. Così, come accade in *Isabella*, quando ci si mette a raccontare dei viaggi di Colombo passando dal primo al secondo atto, come se questi viaggi avessero luogo già nell'intervallo, e si usa qui il colpo di gong ogni volta che se ne vuol raccontare: «Colpo di gong. COLOMBO é vero[...] Guardate, sono tutti segni che la costa è vicina: quello è un uccello di terra».²¹⁹

All'estremo polo della linea temporale, viene adoperata la tecnica del *flashforward* o la prolessi, quale consiste in un evento che si svilupperà in futuro, oppure quando un personaggio racconta una profezia, come di queste profezie narrano spesso le canzoni in *Isabella*: «[...] Faranno il processo ma con riluttanza. Nel cuor d'Isabella c'è tanta clemenza, è lui che l'ha riempito la loro credenza.[...]».²²⁰

Raramente, d'altra parte, capita il caso di un *flashforward* dentro un *flashback* o viceversa come in *Isabella*, quando Colombo racconta, con la prolessi, una sua profezia durante la vicenda del suo viaggio con i marinai, tutta raccontata con l'analessi: «COLOMBO: Quindi, state tranquilli che domani, dopodomani al massimo, noi avvisiteremo la costa delle Indie».²²¹

Si può constatare che entrambi il *flashback* e il *flashforward* possono condurre a suscitare l'attenzione del lettore, oltre a creare un cosiddetto colpo di scena.²²² Una volta che il tempo nelle vicende viene sospeso, si parla del cosiddetto fuori-tempo, che può anche indicare il fuori-

²¹⁸ Patrice Pavis, op. cit., p.177

²¹⁹ Dario Fo, *Isabella, tre caravella e un cacciaballe*, op. cit., p.58

²²⁰ Ivi., p. 55

²²¹ Ivi, p. 58

²²² Azione del tutto impreveduta che capovolge ad un tratto la situazione, lo svolgimento delle vicende, o l'esito delle azioni.

fabula. In *Morte accidentale*, viene sollevata, ad esempio, una sospensione del tempo sin dall'esordio della farsa con la comparsa di quel personaggio Matto senza saperne l'identità, e fino a quando si sa, solo alla fine, chi è e cosa precisamente vuole. Anche in *Isabella*, il tempo è sospeso finché il condannato recita la sua storia su Colombo, e nel frattempo si prolunga il fuori-tempo al fine di avere la grazia in attesa per tutto il dramma: « BOIA: Eh, no, eh no! Qui stiamo andando fuori orario con sta rappresentazione».

223

Del resto, esiste anche il caso dell'interruzione del tempo vissuto attraverso dei tagli della finzione; e qui, e come il regista di uno spettacolo utilizza le tecniche visibili, l'autore del testo teatrale riesce a rappresentare questo discontinuo, o quei momenti che interrompono le vicende, quando tende a indicare nelle didascalie segni quali il buio, il silenzio o anche la musica:

«All'istante si spegne la luce. GIORNALISTA Che succede? Chi ha spento la luce? [...] «Torna la luce all'istante e si nota il commissario Bertozzo con la mano sull'interruttore.»²²⁴

Nel momento in cui la *fabula* si presenta come aperta, il tempo non si ferma, e non può apparire che come un taglio arbitrario, e qui l'opera teatrale si innalza ad essere un valore universale, e si può parlare chiaramente di un annullamento del tempo, ossia la durata zero del tempo finzionale, ed è in questo caso che vengono collegati la pausa, l'eterogeneità, e il tempo storico, quest'ultimo che diventa inizio assoluto:

«Chi sta dalla parte del più potente. Non sempre ha il vantaggio maggiore. Se tu non sei prete non basta

²²³ Ivi, p. 85

²²⁴ Ivi, pp. 86- 87

sembrare, non basta in latino cantare. Infatti il vero furbo è sempre l'uomo onesto».²²⁵

In queste circostanze, si vede che si stabilisce un triplo rapporto tra il tempo dello scrittore, il tempo evocato dal testo, e il tempo del destinatario, e risulta, in questo caso, che i tre referenti si trovano ricoperti gli uni con gli altri e nello stesso momento cancellati. La storia tace, e si iscrive una sorta di eternità, e qui storicizzare significa privilegiare una lettura di tutta l'umanità.

²²⁵ Ivi, p. 86

2.2. Intreccio e scioglimento

2.2.1 Tra Realizzazione e ricezione

Nel testo teatrale, si possono emergere due tipi di codici: il codice dell'emittente ossia quello della produzione del testo, e il codice del destinatario, il quale indica la ricezione e l'interpretazione del testo da parte di un ricevente. In tal modo, si può, dunque, distinguere fra l'analisi del testo teatrale dal punto di vista dell'emittente «alla partenza», cioè dei suoi codici, delle sue competenze, intenzioni, e presupposizioni, e l'analisi dello stesso «all'arrivo», in quanto recepito e interpretato sia dal pubblico che dal critico, o anche dal semiologo; così si apre lo spazio per almeno due diverse semiotiche del testo: una semiotica della realizzazione e una semiotica della ricezione.²²⁶

La ricezione del testo drammatico da parte del destinatario si configura come un'attività interpretativa ben più vasta della semplice decodifica (tradurre un testo o un messaggio in codice in un linguaggio noto). Essa richiede competenze di ordine contestuale, intertestuale ed enciclopedico.

Pertanto, la competenza del destinatario non è necessariamente quella dell'emittente, e a volte non coincidono, in quanto appartengono a diversi mondi. Perciò, tale competenza tra di loro diventa, talvolta, molto più complessa quando il testo si rivolge ad un destinatario molto differenziato dal punto di vista socio-culturale. In particolare, il grado di conoscenza di quei codici condiziona fortemente la ricezione del destinatario in modo tale

²²⁶ Cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 117

facendola oscillare tra vari livelli di fruizione ingenua e colta.

Le modalità della ricezione derivano dalla eterogeneità dei meccanismi in gioco (estetico, etico, politico, psicologico, linguistico, ecc.), ma anche dalla situazione di ricezione che, nel caso teatrale, lascia immergere il ricevente nell'evento dell'opera teatrale che stimola la sua capacità di immedesimazione, facendolo avere, cioè, l'impressione di trovarsi di fronte ad azioni simili a quelle della propria esperienza.²²⁷

Attenzione, disagio, eccitazione, o noia, sono tutti esempi delle reazioni del destinatario che ha il ruolo sia come interlocutore, che da spettatore, o perfino come "interpretante". Esistono pure dei casi in cui la risposta del destinatario si pone come vera e propria partecipazione attiva all'evento teatrale, instaurando così una comunicazione diretta tra l'emittente e il ricevente che con quest'insieme di emozioni si può liberare da quel eccesso turbamento che lo assalta durante la lettura del testo.

Dunque, ogni testo teatrale ha il proprio messaggio che l'emittente o l'autore vuol trasmettere all'interlocutore/ricevente, e si può constatare che il testo teatrale provoca maggior divertimento, in quanto il lettore si mette al posto di uno spettatore dinanzi ad una recitazione che gli suscita tutti i talenti di immaginazione rendendolo una volta, un regista delle vicende, una volta un attore, o anche un critico di tutto quanto viene trasmesso dal drammaturgo. Esso, inoltre, si sforza in particolar modo di scoprire l'intreccio della trama seguendo le tappe del suo sviluppo e dello scioglimento in cui viene scioccato sia positivamente che negativamente, ma diventa soprattutto, a

²²⁷ Ivi, p. 114

seconda dell'interpretazione da parte sua, ben consapevole di tale messaggio, se non più di un messaggio trasmesso.²²⁸

D'altronde, il testo drammatico non si presenta mai come un blocco compatto di dialoghi, ma è molto spesso diviso in sequenze, ed è proprio la concatenazione di queste sequenze a formare l'intreccio²²⁹, come si può anche individuare all'interno di una sequenza una serie di micro-sequenze dentro il movimento entro la linea dell'azione.

Esso è organizzato secondo l'ordine stabilito dallo scrittore per raccontare gli elementi della trama, quale può essere lineare, cioè che segue l'ordine cronologico, oppure manipolato, ossia che segue un ordine diverso (si veda 2.1.3.2 della presente tesi). E si possono anche affrontare due vicende che accadono nello stesso momento e sulla stessa linea della trama, e questo è il caso del montaggio alternato, come in *Isabella*: «Nel giorno stesso in cui nasce l'infante, Malaga s'arrende!»,²³⁰ e quando si riferisce alla discussione dei dotti, durante la quale il Re Ferdinando combatte nella guerra.

Quindi, mentre nella *fabula* si indica un fatto realmente accaduto, l'intreccio è tutta una costruzione letteraria, e quindi, la *fabula* rimane sempre la stessa, ma l'intreccio muta nella sostanza poichè il filo di narrazione può prendere una via diversa.²³¹ Così si può dire che *Morte accidentale* è un dramma in cui si narra la vicenda di Pinelli (una storia proposta per la *fabula*) però in forma proposta alla rovescia nell'intreccio suggerito da Dario Fo con un racconto che comincia dopo la fine dell'incidente reale per rifare

²²⁸ Ivi, pp. 114- 117

²²⁹ L'intreccio è l'insieme delle azioni che formano il nodo del componimento drammatico. L'intreccio si avvicina al termine inglese plot che insiste sulla casualità degli avvenimenti.

²³⁰ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle ed un cacciaballe*, op. cit., p. 34

²³¹ Cfr. Tzvetan Todorov, *La costruzione dell'intreccio in I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Giulio Einaudi, 2003, pp. 311-336

un'inchiesta su di esso. Mentre in *Isabella*, si propone la storia su Colombo come una *fabula* per raccontare la crisi di un condannato a morte e di un altro intellettuale nella commedia di Fo in un intreccio che riflette delle connotazioni contemporanee con il nuovo ordine cronologico delle vicende, e che mette a disposizione gli episodi a seconda di quanto la trama richiede.

L'intreccio secondario completa l'intreccio principale, si articola in modo parallelo ad esso commentandolo, ripetendolo o distanziandolo. Esso comprende generalmente personaggi minori per numero e importanza drammatica, e non è sempre strettamente legato all'azione principale, anzi, a volte mantiene con essa un rapporto così distante da costituire una vicenda autonoma.²³² Spesso, i due intrecci finiscono per convergere in un unico atto. Ad esempio, l'episodio della Regina Isabella con la sua serva svenuta, anche se rivela la bontà del cuore della Regina, non ha nessun influsso sulla linea dell'intreccio principale, ma si compone da motivo secondario al cospetto di personaggi secondari per sfociare in un disegno dei personaggi principali della commedia:

«COLOMBO Perdonate, Signora: ci vorrebbe un tavolo. Presto, un tavolo per poter stendere la ragazza. ISABELLA: Perché un tavolo? ... Stendetela sul mio letto. COLOMBO No, se permettete è meglio sul rigido. ISABELLA (*dando ordine a una donna*) Himuré! Poverina, cosa le sarà mai capitato? Stava così bene poco fa».²³³

Si può anche dire che di fronte all'intreccio sta l'azione drammatica, con la quale si intende questa successione dei

²³² Tale procedimento, utilizzato soprattutto nel teatro elisabettiano, è assai frequente nella drammaturgia classica; e contrappone di solito un'azione sociale ad un'azione privata, come per una storia di padroni ad una di servi. Cfr. Patrice Pavis, op. cit., p. 221

²³³ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 18

fatti e atti dentro il testo drammatico, ossia quest'insieme di processi di trasformazioni nell'opera teatrale, che caratterizzano le modificazioni psicologiche o morali dei personaggi.

2.2.2 Sequenze e sviluppo della trama

In effetti, i componenti essenziali delle sequenze della trama consistono in esordio, peripezie, e scioglimento. L'esordio è tale situazione iniziale esistente dentro la *pièce*; si tratta, di solito, di una situazione di equilibrio, di quiete, che viene bruscamente interrotta dall'avvenimento che dà inizio alla vicenda.

Una volta che ci si trova dinanzi ad una situazione di conciliazione all'inizio del testo, risulta necessario introdurre poi degli avvenimenti che demoliscono quest'equilibrio iniziale degli avvenimenti di partenza. In *Isabella*, la vicenda si apre in un appartamento con un dialogo tra la Regina e suo marito il Re Ferdinando, così tra un lui «bigotto e ignorante e una lei bisbetica e casalinga»²³⁴, poi si presenta Colombo:

«FERDINANDO Brava! Mi si insulta, mi si minaccia anche, davanti alle ragazze. ISABELLA Stai tranquillo: tanto lo sai che non capiscono il castigliano. FERDINANDO Anche se non lo capiscono, non permetto! ISABELLA Ma che cosa non permetti? Stai buono, coccinella!».²³⁵

Quest'esordio introduce i personaggi rivelando la natura del rapporto tra di loro, senza arrivare ancora alle peripezie²³⁶ della vicenda che porta agli scontri

²³⁴ Paolo puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 57

²³⁵ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 14

²³⁶ Le peripezie sono i casi, le avventure, le vicissitudini che costituiscono l'argomento della storia; in genere, la maggior parte del testo teatrale è occupata dalle peripezie, la cui varietà o il cui carattere straordinario suscita l'interesse del lettore.

nell'azione drammatica. Lo stesso discorso è valido per *Morte accidentale*, in cui l'esordio si apre con un dibattito continuo ed invano tra il commissario Bertozzo impaziente e il bisbetico Matto patentato:

«COMMISSARIO Si, fai lo spiritoso ... Qui la denuncia dice che ti sei fatto passare per psichiatra, professore già docente all'università di Padova ... Lo sai che per millantato credito c'è la galera?
INDIZIATO Si, per il millantato credito messo in piedi da uno sano. Ma io sono matto: matto patentato ... [...].²³⁷

Per soffermarsi sulle circostanze delle peripezie si deve precisare il motivo che è un elemento dell'intreccio, il quale costituisce un'unità autonoma e funzionale dell'azione, così come un tema ricorrente. In tal modo, si possono distinguere, all'interno di una *pièce*, alcuni temi fondamentali, talvolta ripetuti che formano insieme una catena poetica e narrativa. A volte, un certo motivo viene legato all'apparizione di un tipo di personaggio, ed in via generale, il motivo assume le dimensioni più varie: dal motivo generale dell'opera teatrale, cioè il tema principale che riassume l'idea della *pièce*, fino al motivo particolare di una scena o di un dialogo.

Bisogna, d'altro canto, notare che i motivi possano essere o «legati» che hanno importanza nella *fabula*, o «liberi» che si possono eliminare senza nessun danno per l'integrità della connessione degli avvenimenti.²³⁸ D'altro lato, i motivi che trasformano una situazione, come un episodio che fa procedere l'azione, sono motivi dinamici, mentre vengono detti statici quelli che non provocano alcun mutamento, come un motivo che assume la funzione di

²³⁷ Id., *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 10

²³⁸ Cfr. Tzevetan Todorov, op.cit., p. 318

caratterizzare il personaggio sospendendo momentaneamente l'azione.

Un esempio del motivo dinamico in *Isabella* sta nella discussione di Colombo, ed i suoi tentativi incessanti di convincere la Regina del suo progetto per avere un finanziamento:

«COLOMBO Non ho mai detto che ci siano differenze tanto grandi fra i due emisferi; e poi, chi vi dice che la terra non sia veramente fatta a pera?
SECONDO DOTTO (*correndo verso il gruppo della Regina*) Sentite, sentite: questa sì che è bella! Colombo asserisce che la terra sia fatta a pera!».²³⁹

Si può anche notare che è proprio statico il motivo che si ripete nella stessa commedia con la nascita o la morte dei figli della Regina *Isabella*. Così come in *Morte accidentale* è statico il motivo dei capricci ripetuti e commessi dal Matto nel dramma, mentre è dinamico invece il motivo di raccontare delle versioni della caduta dell'anarchico:

«MATTO Siamo appunto al primo tempo... andiamo per ordine: verso mezzanotte l'anarchico, «preso da raptus», è sempre lei dottore che parla, preso da «raptus» si è buttato dalla finestra sfracellandosi al suolo». ²⁴⁰

Inoltre, esiste il motivo ritardante, che ostacola la realizzazione di un'azione introducendo una certa *suspense*, per la quale si intende tale atteggiamento psicologico generato da una struttura drammatica molto tesa: la vicenda e l'azione sono organizzate in modo che il personaggio, oggetto dell'ansia da parte del lettore non sembri più capace di sfuggire al proprio destino. Si tratta di un'attesa ansiosa dell'interlocutore che è tenuto con il fiato sospeso aspettando con curiosità di sapere cosa decide il

²³⁹ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 35

²⁴⁰ Id., *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 29

personaggio di fare. In *Isabella* questo congegno si esprime sotto forma di un dilemma²⁴¹ quando al condannato a morte viene chiesto di recitare una commedia su Cristoforo Colombo:

«CONDANNATO Ehi, un momento! Io non ho affatto chiesto di recitare la commedia su Cristoforo Colombo.[...] ACCOMPAGNATORE Beh, vorrà dire che qualcun altro l'ha chiesta per te. [...]ACCOMPAGNATORE No, tu ti prepari per una buona recita! Gli ordini sono quelli, e io non voglio grane! Ti è stato concesso dall'Inquisitor Major di recitare il Cristoforo Colombo e lo reciti, altrimenti... CONDANNATO Altrimenti che? (*Ironico*) Mi ammazzi?». ²⁴²

Essenziale nell'opera teatrale è la motivazione, per la quale, si intende l'esposizione o il suggerimento delle ragioni (psicologiche, intellettuali, metafisiche, ecc.) che spingono il personaggio ad adottare un certo comportamento. In tal modo, ogni singolo motivo che viene introdotto nell'opera deve essere, dunque, giustificato, ed apparire necessario al lettore.²⁴³ Il drammaturgo però talvolta fa sì che i moventi degli eroi risultino misteriosi, lasciando al pubblico la cura di scoprirne le vere intenzioni; come ad esempio, in *Morte accidentale*, dove il lettore non sa per quale motivo esiste questo Matto nella vicenda, che rappresenta il motore centrale dell'azione drammatica, ma a poco a poco e solo alla risoluzione finale capisce cosa precisamente intendeva fare.

²⁴¹ Dentro le vicende della trama teatrale, si può confrontare un dilemma, che è una delle forme drammaturgiche possibili del tragico. Esso comprende, infatti, una opposizione o un'alternativa di fronte alla quale l'eroe si trova posto. Qui spetta al personaggio prendere una decisione che risolve in modo molto vario, il conflitto drammatico. Cfr. Patrice Pavis, op.cit., p. 127

²⁴² Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 8

²⁴³ انظر: جلال الشرفاوي - تحليل النص " الحكمة (محاكاة الفعل) " في " الأسس في فن التمثيل والإخراج المسرحي - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2012 - ص 83

Allo stesso riguardo, e se la comparsa del commissario Bertozzo è un motivo importante, la sua scomparsa rappresenta, d'altro lato, una motivazione logica per lo svolgersi delle vicende entro la farsa, dato che è l'unico personaggio consapevole dell'identità del Matto patentato infilato nella questura per fare il giudice dinanzi ai poliziotti. In tal modo Fo riesce a garantire la continuità delle vicende fino al scioglimento della farsa:

«MATTO Il commissario Bertozzo di cui lei si sta preoccupando, ha qualche cosa a che vedere forse con la revisione dell'inchiesta? COMMISSARIO SPORTIVO Sì... ecco, cioè... siccome lui ha l'archivio con tutta la documentazione... MATTO Ma non occorre... ho già qui tutto con me... perché procurare un'altra copia? A che serve? COMMISSARIO SPORTIVO Ha ragione, non serve».²⁴⁴

La motivazione, dunque, deve essere realistica in quanto valida e può essere creduta dal lettore, e allo stesso tempo estetica, in modo che risulti da tal compromesso tra l'illusione realistica e le esigenze della costruzione letteraria. Per analizzare questo compromesso, l'autore ricorre a tanti mezzi e tecniche espressive che vengono poi analizzate nel terzo capitolo della presente tesi. Inoltre, bisogna tener conto della possibilità di una motivazione compositiva "simulata", cioè al fine di distrarre l'attenzione del lettore dalla situazione reale.²⁴⁵ Ciò accade spesso soprattutto nelle opere di carattere poliziesco, in cui si fornisce una serie di particolari che mettono il lettore su una via sbagliata, ed in questo caso l'autore lo lascia prevedere uno scioglimento diverso da quello preparato, ma al termine delle vicende l'inganno viene scoperto solo con uno scioglimento inatteso come quello del dramma di *Morte accidentale*.

²⁴⁴ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 26

²⁴⁵ Cfr. Tzevetan Todorov, op. cit., p. 328

In questo contesto, si può riscontrare un certo legame tra le azioni e i personaggi, il soggetto e l'oggetto, gli aiutanti e gli oppositori. Tale rapporto risulta modificato ogni volta che un attante assume l'iniziativa di un cambiamento di posizione nell'universo drammatico. In questa linea, il motore dell'azione potrebbe trasferirsi da un personaggio all'altro, come si potrebbe modificare il rapporto tra gli aiutanti e gli oppositori. In tal modo, l'azione è, dunque, l'elemento dinamico di trasformazione che permette di passare da una situazione all'altra. Il percorso di ogni azione viene spiegato dal passaggio dalla situazione di partenza alla situazione di arrivo secondo un criterio che oscilla tra lo squilibrio e l'equilibrio.²⁴⁶

Proprio all'intrigo (quest' insieme di scontri tra i personaggi) che lo sviluppo delle azioni viene condotto da un conflitto che costringe i personaggi ad agire per risolvere le contraddizioni. A volte però la loro reazione dà ragione ad altri conflitti e ad altre contraddizioni, ed è proprio tale dinamica incessante a creare il movimento della *pièce*. In *Morte accidentale*, si vede, ad esempio che tale scontro tra il Matto e il commissario Bertozzo si scioglie per dare un posto agli altri conflitti nel dramma: «COMMISSARIO BERTOZZO Fuori! (È riuscito a liberarsi dal Matto. Accosta la porta) Oh, finalmente!».²⁴⁷

Anche in *Isabella*, il rapporto tra Colombo e la Regina si equilibra, con la furbizia di quest'ultimo per convincerla del suo viaggio, al punto in cui Isabella accetta con una convenzione condizionata di finanziare il progetto, per passare poi ad altri scontri che sfociano nel processo del marinaio: «ISABELLA Cari amici, ora, se mi permettete di entrare per un attimo nella vostra discussione, direi che è

²⁴⁶ Cfr. Patrice Pavis, op. cit., p. 57

²⁴⁷ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 17

tempo di concedere una certa fiducia al nostro caro Colombo. COLOMBO Grazie, Signora».²⁴⁸

Bisogna anche precisare che l'azione può essere presentata direttamente oppure viene comunicata in un racconto, ed è nell'ultimo caso che l'azione assume la forma che le è conferita dalla situazione del personaggio che racconta: «RAGAZZE è nato, è nato. È un maschio! (*Passano il neonato ai dotti ed escono con la Regina*). CORO DEI DOTTI Evviva l'infante! Le salve (*tamburo*) Sparare...Sì. Pausa... Tamburo.»²⁴⁹

Talvolta però, l'intreccio prende la forma di un sistema di segreti: il lettore sa, alcuni protagonisti sanno, mentre altri no; il lettore sa e tutti i personaggi sanno; nessuno sa nulla e la verità viene scoperta in un certo momento, e in questo caso di elementi segreti, un identico motivo può riapparire più volte nella struttura dell'intreccio. Esempio notevole di questo sistema di segreti si trova in modo chiaro in *Isabella*, quando Colombo e Quintinilla si mettono d'accordo per ingannare la Regina con una falsa maschera d'oro andando dal Padre Diego che convince, a sua volta, la prima: qui il lettore sa, Colombo e Quintinilla sanno, mentre la Regina e Padre Diego non sanno. Questo sistema di segreti provoca la curiosità del lettore che rimane preso e attonito seguendo le vicende della commedia:

«COLOMBO Beh, se non fosse bastato il Toscanelli, c'era sempre questa. (*Estrae a mo' di prestigiatore una pesante maschera d'oro e se la porta davanti al viso*) [...] QUINTINILLA e PADRE DIEGO Oh! Ma che cos'è? COLOMBO [...] Non avete mai sentito di qualche re del nostro emisfero che si mostri con sto coso in faccia? PADRE DIEGO No di certo».²⁵⁰

²⁴⁸ Id., *Isabella, tre caravella e un cacciaballe*, op. cit., p. 37

²⁴⁹ Ivi., p. 34

²⁵⁰ Ivi., p. 50

In *Morte accidentale*, questo sistema di segreti si ripete a volte anche ogni volta che il Matto si mette nei panni di un nuovo personaggio. Ad esempio, davanti alla giornalista si giunge ad una situazione in cui questi conosce il Matto come un capitano, mentre si è presentato prima al questore come un giudice, e questo si verifica nel tempo in cui solo il lettore e il commissario Bertozzo sanno bene che lui non è altro che un Matto: «MATTO Ma no, non vi voglio rovinare state tranquilli: l'avvoltoio non saprà mai chi io sia veramente».²⁵¹

Dopo un passaggio dagli scontri agli intrighi nella catena dell'azione drammatica, si arriva al nodo che è l'insieme dei conflitti che blocca le file dell'intreccio, provocando un conflitto tra il desiderio del soggetto e l'ostacolo. Una volta che la situazione si blocca, gli attanti agiscono per risolvere il nodo dell'intreccio, ed è proprio qui che viene il ruolo di certi motivi dinamici e altri statici.

In *Morte accidentale*, il nodo si costituisce con uno sviluppo graduale della trama, fino ad arrivare ad un momento in cui si prova a trovare una versione accettabile per la caduta dell'anarchico, sia davanti al commissario sportivo, che poi davanti alla giornalista: «QUESTORE Ma no, signor giudice, c'è stato un equivoco... l'agente si riferiva alla prima versione... noi stiamo parlando della seconda. MATTO Ah già... perché in un secondo tempo c'è stata una specie di ritrattazione».²⁵² Anche lo sviluppo delle vicende in *Isabella*, si giunge al momento in cui Colombo si presenta ai giudici per un processo:

«FERDINANDO Continuiamo con l'ironia?! Qui, caro mio, se non riuscite a dimostrare la vostra innocenza punto per punto, vi beccate esattamente... (*Rivolto al cancelliere*) Quanto fa? [...] FERDINANDO E

²⁵¹ Id., *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 56

²⁵² Ivi, p. 39

capovolgi! Moltiplica il sette per tre...
CANCELLIERE Ah, allora ... Sono novantasette
anni, tre mesi e un giorno. COLOMBO E io
arrischiere di prendermi novantasette anni di
galera?». ²⁵³

Quando si arriva al nodo dell'azione drammatica, si procede ad un momento in cui l'azione cambia del tutto il momento che viene detto la svolta della trama: un colpo di scena improvviso muta l'aspetto delle cose e fa passare il personaggio dalla disgrazia alla prosperità o viceversa. In *Morte accidentale*, si vede che la svolta si dirige verso il riconoscimento del vero colpevole:

«GIORNALISTA Ma una di bomba però se n'era salvata, inesplosa...[...] COMMISSARIO BERTOZZO Sì, quella della banca commerciale... GIORNALISTA E mi spiega perché invece di disinnescarla e di consegnarla alla scientifica come di regola, in modo che la si esaminasse a fondo, i ritrovatori sono subito corsi in cortile, l'hanno seppellita e fatta scoppiare? COMMISSARIO BERTOZZO Perché me lo chiede scusi? GIORNALISTA Lei lo sa meglio di me il perché, commissario... in quel modo, oltre la bomba, è andata distrutta anche la firma degli assassini.». ²⁵⁴

Allo stesso modo, in *Isabella*, quando lo sviluppo della trama arriva al culmine con il processo a Colombo, la svolta devia tutta l'azione drammatica, e in questo modo e con tre interventi di Giovanna la pazza, il processo si rovescia a poco a poco dinanzi alle amnistie ricorrenti per le vittorie sugli arabi, e l'entità della pena aumenta e diminuisce finché, per pareggiare un disavanzo a suo favore si libera Colombo, anzi, con dieci anni di vantaggio:

«CANCELLIERE Amnistia per Infante femmina: tre anni [...] GIOVANNA [...] Colombo, avreste

²⁵³ Id., *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 77

²⁵⁴ Id., *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 69-70

dovuto scontare novantasette anni di prigionia; invece ne avete totalizzati centosette di amnistia: hai ancora dieci anni di vantaggio!²⁵⁵

Del resto, nel corso delle vicende, si giunge a poco a poco all'imbroglio, tale intreccio complesso e confuso che impedisce ai personaggi di percepire in modo chiaro le rispettive posizioni all'interno della strategia della *pièce*: è la situazione tipica del *vaudeville*. È da notare che il piacere provato dal lettore al cospetto dell'imbroglio è unito all'exasperazione di non essere mai certo di aver compreso subito e di sentirsi ostacolato nel desiderio di pervenire alla conclusione finale, ed è proprio nello scioglimento che vengono chiarite via via le circostanze ignote, e si mettono in luce tutte le peripezie che danno vita alla vicenda.²⁵⁶

2.2.3 Scioglimento

Una volta che l'eroe arriva al termine del percorso e tutto rientra nell'ordine comico o tragico che dominava l'atmosfera all'inizio della *pièce*, gli intrighi si sciolgono con una sensazione di pacificazione prodotta dalla struttura narrativa, anche se talvolta la fine è aperta e la rappresentazione non mostra una fine, è il caso in cui il ricevente la deve inventare. È da notare che l'azione è ascendente fino al nodo e alla sua risoluzione finale nella catastrofe, ed è rapido il ritmo degli avvenimenti avvicinandosi alla conclusione, mentre è discendente in pochi versi alla fine della *pièce*. In tal modo, si vede che con il ritorno di Colombo ai suoi viaggi in mare, gli avvenimenti scorrono in ritmo accelerato con la descrizione di una fuga della nave, ma, alla fine, Colombo, con la sua astuzia riesce a salvare la sua caravella con il vice Adelentado. Quest'ultimo lo loda qualificandolo un marinaio più che intelligente:

²⁵⁵ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. Cit., pp. 77-78

²⁵⁶ Cfr. Patrice Pavis, op. cit., p. 204

«SECONDO MARINAIO Salvi, siamo salvi!
Guardate: le onde si sono dimezzate e il vento è calato
di colpo. TERZO MARINAIO Siamo salvi! Comincia
a vedersi di nuovo l'orizzonte. VICE ADELANTADO
Nessuna di quelle venti navi s'è salvata! Tutti
morti.». ²⁵⁷

Quando le diverse linee dell'azione, quelle dei destini dei personaggi e degli intrecci secondari, convergono in un'unica scena, verso la fine della *pièce*, ci si imbatte di solito in una situazione nella quale si conciliano tutti i conflitti e si armonizzano gli interessi fino ad arrivare ad una situazione che occupa il finale.

In genere, durante uno sviluppo degli avvenimenti, la tensione raggiunge il massimo proprio prima dello scioglimento del dramma, e qui il lettore arriva al momento *clou*, momento che fissa l'attenzione dell'interlocutore e rappresenta il momento più atteso con la scena scontata, così come in *Isabella*, quando ritornano i personaggi della prima commedia per riprendere la vicenda dell'Inquisizione del condannato a morte:

«Tutti gli attori si dispongono come all'inizio dello spettacolo, alcuni con gli abiti dei personaggi che hanno ultimamente interpretati, altri con i mantelli, i cappucci e le maschere grottesche dell'Inquisizione. Cantano in coro.». ²⁵⁸

D'altronde, in *Morte accidentale* viene la scena in cui il commissario Bertozzo decide di svelare l'identità del Matto ai poliziotti con un colpo di scena che il lettore si aspetta:

«Entra il Commissario Bertozzo puntando due pistole.
COMMISSARIO BERTOZZO Su le mani... spalle
contro il muro o sparo! Fra poco capirete che questo è
l'unico mezzo che mi rimaneva per farmi ascoltare.
Prova manette! MATTO Volentieri, ma temo, che

²⁵⁷ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 84

²⁵⁸ Ivi. p. 85

forse, se glielo dico così, a voce... non mi crederanno.
[...]».²⁵⁹

Qui, il lettore deve avere tutte le risposte alle domande che si pone sulla sorte dei protagonisti e sulla conclusione dell'azione, dalla quale è affascinato. In *Morte accidentale*, si vede che proprio avvicinandosi alla fine delle vicende si rivela il vero colpevole che mette le bombe, anche se è sottinteso, ma si tratta di una satira diretta ai militari in quel tempo in Italia, i quali esercitavano con fatti simili la strategia della tensione sul popolo:

«COMMISSARIO BERTOZZO Certo. La vera bomba era piuttosto complessa. Io l'ho vista. Molto più complessa di questa. Opera senz'altro di tecnici di alta scuola... professionisti, come si dice. QUESTORE (*sottovoce*) Ci vada piano! GIORNALISTA Professionisti? Militari forse? COMMISSARIO BERTOZZO è più che probabile».²⁶⁰

Quando non vuol proporre un finale armonioso, il drammaturgo, conclude sull'impossibilità di risolvere in modo corretto e armonioso il conflitto. In *Isabella*, ad esempio, viene la risoluzione finale con la pena di morte, e rimane inutile allungare il tempo nella recitazione su Colombo:

"CONDANNATO Aspetta. (*Rivolto alla donna che sappiamo*) Che c'è per me? DONNA Guarda, ormai è inutile che ti faccia la canzonetta. Purtroppo, non c'è niente da fare. Han detto di no! BOIA Beh, ci muoviamo? (*Indicando il condannato che si è messo a saltellare come impazzito per la scena*) Ma dove va, quello?"²⁶¹

Anche se in *Isabella*, il condannato a morte finisce con la sua testa mozzata in mano, non si può non dire che con

²⁵⁹ Ivi, pp. 82-83

²⁶⁰ Id., *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 71

²⁶¹ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 85

Colombo viene un finale più libero e aperto per quanto concerne il suo processo, ciò viene per garantire, in parte, al lettore una certa soddisfazione per uno dei protagonisti della commedia:

"FONSECA Ma non dite stupidaggini! I fatti dimostrano che è il più grande marinaio che mai abbia avuto il mondo. (*Dal fondo entra Colombo, zoppo e sciancato, appoggiandosi a una stampella*). E guardate il mondo come l'ha ridotto! E voi vorreste pure incriminarlo? Chiudiamola con questa storia!".²⁶²

E ancora in *Morte accidentale*, si propone un primo finale aperto²⁶³ che permette di ricominciare le vicende da capo con la comparsa finale del vero giudice:

«COMMISSARIO SPORTIVO Giudice per un'inchiesta? [...] SIGNOR CON BARBA Sì, che c'è di tanto sconvolgente? Giudice del consiglio superiore, e sono qui per riaprire un'inchiesta sulla morte dell'anarchico. Vi dispiace se cominciamo subito? Ah, non mi sono presentato. Mi chiamo: Garassinti, Antonio Garassinti, Antonio Filippo Marco Maria Garassinti. Tutti e quattro i poliziotti si lasciano cadere a terra. Buio. Stacco musicale. Fine della farsa.».²⁶⁴

Sulle piste di una farsa tratta da cronaca, si riscontra un secondo finale poliziesco in cui si svela finalmente l'identità di questo Matto patentato, che si scopre come pretesto e motore centrale delle vicende solo per far girare tutti gli atti di un'indagine per accusare i veri colpevoli davanti all'opinione pubblica. In tal modo, la macchina della risoluzione finale viene controllata dal Matto che

²⁶² Ibidem

²⁶³ *Morte accidentale* è un'opera teatrale che presenta nelle stampe un doppio finale. Nella nuova edizione Einaudi del 2004, quale messa in esame della presente tesi, si ripropone il primo finale scritto dall'autore nel 1970, come dimostra il copione originale. Si sono pubblicate dell'opera diverse edizioni, se ne menzionano: Verona, Bertona 1972, Milano, Mazzotta 1973, Einaudi 1974, Einaudi VII volume delle commedie Dario Fo, 1988, Einaudi 2000, e Einaudi 2004 ma sempre con i due finali analizzati al riguardo. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, op. cit., pp. 119-122

²⁶⁴ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 89

ammette di aver registrato tutto quanto con la minaccia di far scoppiare una vera bomba:

«MATTO Io sono matto, mica fesso... misura le parole Bertozzo... e butta la pistola...[...]
GIORNALISTA Mio dio! La prego, signor matto. [...]
MATTO Ce l'avevo io... [...] Qui dentro io ho tutto! Avevo perfino un registratore grazie al quale ho registrato tutti i vostri discorsi da quando sono entrato [...] QUESTORE E cosa intende fare? MATTO Riverso i nastri un centinaio di volte e li spedisco dappertutto: partiti, giornali, ministeri, ah, ah... questa sì che sarà una bomba!». ²⁶⁵

E mentre il primo finale sembra a qualche critico un po' verboso, così come osserva Barsotti, la stessa ribadisce che il secondo resta invece, senza dubbio, «più asciutto, e caratterizzato da teatralissima ambiguità, e appare anche più provocatorio del primo tramite il rientro in scena del doppio vero del Matto morto». ²⁶⁶ Tra l'altro, l'autore del premio Nobel offre un'interpretazione del primo finale: «Che cosa diceva in fondo questo finale? Diceva che se ci fosse un giorno, puta caso, un'inchiesta e venisse un giudice, nulla cambia perché non è facendo un'inchiesta in più che si cambia il sistema». ²⁶⁷

In ogni modo, si può constatare che il doppio finale e l'apertura dell'opera confermano la mobilità non solo degli spettacoli, ma anche dei testi di Fo che, sempre così aperto a riscritture successive, parte da un copione della cronaca per arrivare, dopo riprese continuamente attualizzate sul palco, ad una codificazione editoriale.

²⁶⁵ Ivi., p. 85

²⁶⁶ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, op. cit., p. 121 & Cfr. M. D'Amico, "Morte accidentale di un anarchico" resta un grande spettacolo. Gli accademici di Stoccolma con Fo non hanno sbagliato, in «La Stampa», 12 dicembre, 2002

²⁶⁷ Dario Fo, *Teatro politico di Dario Fo*, in *Compagni senza censura*, op. cit., p. 209

2.3. Tecnica del Metateatro:

Partendo dalla definizione del "metateatro", si può dire che per tale tecnica si indica proprio quest'opera o pratica teatrale che ha come argomento il teatro, quando si tratta sia di un testo che di una rappresentazione teatrale. In questo senso, il metateatro è, dunque, determinato dal soggetto del teatro che tratta di teatro; oppure del dramma nel dramma, e qui si può parlare del congegno del "teatro nel teatro" che rappresenta una specie del metateatro, ma in un caso di una composizione teatrale in cui si assiste alla rappresentazione di un'altra *pièce* teatrale: in questo senso, i personaggi della vicenda rappresentata di fronte al pubblico reale diventano ad un certo punto pubblico essi stessi di un'altra rappresentazione che si svolge sulla scena.

La metateatralità è dunque una proprietà fondamentale della comunicazione teatrale che si verifica ogni volta che l'emittente faccia riferimento ai meccanismi della teatralità e dell'illusione. Il concetto è quindi ben più vasto della presenza di una *pièce* contenuta in un'altra. Si può constatare in tal modo, con il gioco di parole e come giustamente osserva Cambiagli che «Il metateatro è "teatro sul teatro", teatro in forma riflessiva, mentre la tecnica drammaturgica delle *pièces* a incastro costituisce il "teatro nel teatro"[...]».²⁶⁸

2.3.1 Il metateatro dai classici greci all'ambito europeo

Anche se la tecnica del teatro nel teatro non appartiene esclusivamente ad un certo periodo storico, o ad un genere specifico, è proprio nel teatro greco di Aristofane e Plauto che possono essere riscontrati i primi tentativi di un

²⁶⁸ Mariagabriella Cambiagli, *Teatro e Metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008, p. 7

procedimento metateatrale.²⁶⁹ La tecnica è intrinsecamente legata anche, in particolar modo, all'età barocca che rinvia al periodo in cui il procedimento appare con maggior frequenza, facendosi metafora della concezione contemporanea della vita umana e dell'arte.

Il congegno metateatrale si sviluppa ulteriormente nel corso del Cinquecento e il Seicento: nel 1511 Erasmo da Rotterdam scrive nella sua opera *Elogio nella piazza*:

«E la vita umana che altro è se non una commedia? In questa gli attori escono in pubblico, celandosi chi sotto una maschera, chi sotto un'altra, e ognuno fa la sua parte, sino a che il direttore li fa uscire di scena».²⁷⁰

Questa concezione viene espressa nella cultura spagnola come paradigma di una visione cristiana del mondo; così attorno alla metà del secolo 1645, Calderón de la Barca²⁷¹ scrive un'opera emblematica intitolata *Il Gran Teatro del Mondo* in cui l'universo intero è visto come una rappresentazione teatrale di cui Dio è l'autore e gli uomini attori dai diversi ruoli: il re, il ricco, il fanciullo, la Bellezza, la Religione. Il primo livello della cosiddetta *pièce* esterna è agito da Dio, autore-drammaturgo, che decide di organizzare una festa in onore del suo potere e incarica un suo cortigiano, il Mondo, di allestire una commedia avente

²⁶⁹ Si può mettere qui in luce, da esempio plausibile, la commedia di *Tesmofoziause* di Aristofane, che è metateatrale in quanto fa riferimento ad "Euripide", un autore teatrale realmente vissuto e alle sue opere ben conosciute. In altro caso metateatrale di Plauto, si riscontra in *Amphitruo o Anfitrione* e qui si può parlare di un semplice cambiamento di ruolo, ma piuttosto di personaggi travestiti che escono doppiamente dal loro ruolo. Cfr.: Guido Paduano (a c. di), *Il teatro greco – Commedie*, Milano, BUR, 2007 & Maurizio Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino, QuattroVenti, 1991

²⁷⁰ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della piazza*, Torino, Einaudi, 1974, p. 46

²⁷¹ Calderón ha scritto in tutto circa 120 drammi e commedie e 80 *autos sacramentales*. Negli *autos sacramentales* di Calderón, si ritrovano gli elementi essenziali che sono alla base della stessa drammaticità della dottrina cristiana, per il dualismo di anima e corpo e la libertà dell'arbitrio. Calderón riprende in esame tali elementi e per mezzo di una esemplificazione particolare, e perciò è capace di proporre una sintesi di salvezza e possibilità di risolvere il dilemma della vita. <http://www.treccani.it/23/07/2014>

come tema la parabola della vita umana: «Ama gli altri quanto te. *Dio ti vede: opera bene!*». ²⁷² Una volta che lo spettacolo interno è terminato, gli uomini-attori si ritrovano davanti al loro Autore per ricevere il giudizio.

In ambito europeo, soffermandosi in particolar modo sull'*Amleto* di Shakespeare, è riscontrabile questo congegno del metateatro: nel II atto della tragedia, come è noto, il principe decide di provare la colpevolezza del re rappresentando sotto gli occhi alla corte una pantomima che mette in scena la modalità dell'uccisione di suo padre. Amleto, in questo caso, si fa quindi spettatore di un dramma che egli stesso contribuisce a modificare, utilizzando la finzione teatrale come strumento psicanalitico per smascherare l'usurpatore.

In altre parti della sua produzione, Shakespeare torna ad utilizzare il procedimento del teatro nel teatro: ciò avviene con particolar frequenza nelle commedie di carattere fantasioso e favolistico, quali *Sogno di una notte di mezza estate*, *La dodicesima notte*, *Tutto è bene quel che finisce bene*, e *Come vi piace*, con quest'ultima l'autore tende a rappresentare drammaticamente tutta la vita come un grande teatro, cui tutti sono chiamati a prendere parte. Qui il personaggio di Jacques pronuncia la sua nota frase «All the world is a stage»: «Il mondo è tutto un palcoscenico, e uomini e donne tutti, sono attori; hanno proprie uscite e proprie entrate; nella vita un uomo interpreta più parti, ché gli anni sono le sette età. Primo, il bambino sbava e piange in braccio alla nutrice [...], l'ultima scena, infine, è una seconda infanzia, puro oblio, senza denti, occhi, gusto, senza niente». ²⁷³

²⁷² Pedro Calderòn de la Barca, *Il gran teatro del mondo*, tr. di Francesco Tentori in: AA.VV, *Teatro del siglo de Oro*, Milano, Garzanti, 1990, p. 897

²⁷³ William Shakespeare, trad. It. di Antonio Calenda e Antonio Mediani, *Come vi piace*, Roma, Newton Compton, 1993, p.135

2.3.2 Il metateatro in ambito italiano:

Il procedimento del teatro nel teatro ha le sue prime attestazioni nella Commedia dell'Arte, pertanto, è possibile trovare alcuni esempi di inserimento di una *pièce* dentro l'altra nella più antica raccolta di canovacci *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, edita nel 1611. Il secondo scenario della raccolta viene rappresentato da *La Fortuna di Flavio* dove si iscrive un momento di teatro nel teatro agito da una piccola compagnia di ciarlatani, costituita da tre soli elementi: Graziano, capo della compagnia, Arlecchino, qui definito soltanto compagno, e Turchetto, sonatore e cantarino.

Già a partire dall'età barocca, il procedimento metateatrale si fa strada in Italia e si vede che il teatro prende consapevolezza di sé e pone se stesso come soggetto della commedia. Si tratta di un filone tematico che utilizza il gioco del teatro nel teatro per riflettere su se stesso, concependo l'azione interna come una prova degli attori con un meccanismo che rinvia ad una concezione dello spettacolo e alla professione dell'attore. In epoca moderna questo metodo del teatro nel teatro rappresenta per l'arte teatrale del XX secolo una delle rotture delle convenzioni sceniche a scapito del naturalismo ottocentesco, che prediligeva invece il teatro borghese e la quarta parete. Celebri sono i drammi di Luigi Pirandello, nei quali la metateatralità è pretesto per una riflessione sulle finzioni della realtà sensibile.²⁷⁴

Bisogna qui precisare che l'approdo alla tecnica del teatro nel teatro è implicitamente prescritto nella scrittura drammaturgica pirandelliana anche prima del suo apparire in *Sei personaggi in cerca di autore* del 1921: il tema della

²⁷⁴Cfr. Ferruccio Marotti (a. c. di), *Flaminio Scala, Il teatro delle favole rappresentative*, Milano, Il Profilo, 1976

finzione e del ruolo che ciascuno è chiamato a recitare nella vita è basilare anche negli anni della cosiddetta drammaturgia borghese. Pertanto, la pubblicazione di *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1921, del 1923, e soprattutto del 1925, segna un tentativo di inaugurare un primo blocco di riflessioni sui meccanismi della finzione teatrale, quale si concretizza solo dopo i progressivi arricchimenti di tale riflessione insieme alle stesure di *Ciascuno a suo modo* (1924 e 1933)²⁷⁵ e di *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

In questo modo, Pirandello matura il proposito di riunire i tre testi in una trilogia del teatro nel teatro, elaborando uno spunto di feroce autoironia posto in bocca al personaggio del dottor Hinkfuss.²⁷⁶ Infatti, se il teatro pirandelliano rappresenta vari tipi di teatralizzazione della vita, in questa trilogia egli pone in scena, con la formula del teatro nel teatro, non più la vita ma il teatro, utilizzando questo metodo per criticare la civiltà dello spettacolo novecentesco.

Nella trilogia pirandelliana, dunque, il teatro riflette le sue contraddizioni e conflitti, divenendo il luogo di un

²⁷⁵ La rappresentazione inizia all'ingresso del teatro dove viene distribuito al pubblico un opuscolo che spiega il soggetto della commedia ispirato a un fatto di cronaca; lo scultore La Vela, innamorato dell'attrice Moreno, si è ucciso quando ha scoperto che l'amata lo tradiva col barone Nuti. Alla fine dell'azione drammatica, la vera attrice Moreno e il barone Nuti, che assistevano alla rappresentazione, si precipitano sul palcoscenico perché si sono riconosciuti nei singoli personaggi e vogliono protestare sul finale. Secondo il critico teatrale Eligio Possenti (1886-1966), la commedia mette in risalto la contraddizione interna di ogni essere umano tra le proprie azioni e le motivazioni dell'altro che è dentro di noi e viene chissà di dove. Cfr. Corrado Simiodi, *Ciascuno a suo modo*, Milano, Mondadori, 1970

²⁷⁶ Il regista Hinkfuss propone una recita a soggetto sulla trama di una novella pirandelliana; gli attori accettano, ma si rifiutano di recitare il dramma come vuole il regista: non vogliono essere delle marionette, ma vogliono recitare guidati dalla passione. Nasce sulla scena un conflitto, ma la spuntano gli attori. Cfr. Paolo Puppa, *Pirandello: la scena e i suoi personaggi*, in «Nuova rivista di drammaturgia», n. 6, 1977

metaforico scontro che ne blocca la realizzazione, e qui come osserva Angelini: «la finzione di sorprendere le figure del teatro (regista, attori, macchinisti, suggeritore, trovarobe, elettricista, ecc.) in un momento in cui quello che sarà spettacolo, divertimento, degustazione d'arte per il pubblico, si presenta invece come lavoro e il lavoro come vero antifatto della magia teatrale»²⁷⁷; in altre parole, è dunque metateatrale questa messa in scena di un teatro di secondo grado, e in questo caso il teatro parla di sé come mediatore che trasmette un codice del testo.

D'altronde, il dramma di *Sei personaggi*²⁷⁸ si riduce in una formula oscillante tra arte e vita, e qui il gioco delle parti tra attori e personaggi fa sì che gli elementi dinamici e quelli statici si alternino. Pirandello, in questo caso, mette in risalto il rapporto tra i personaggi e gli attori, quest'ultimi che sono capaci non solo di recitare il copione ma anche di cambiarlo.

Nella drammaturgia di Eduardo De Filippo, all'epoca attore e autore agli esordi, il motivo metateatrale compare a partire dal 1922, non casualmente l'anno successivo al debutto dei *Sei personaggi* di Pirandello, e dopo il debutto nel 1920 con l'atto unico *Farmacia di turno*, il suo secondo testo nasce infatti all'insegna di chiari spunti di origine pirandelliana e scarpettiana, quali la pazzia e il gioco del teatro nel teatro.

²⁷⁷ Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma, Laterza, 1998, p.47

²⁷⁸ In un giorno qualunque una compagnia d'attori sta provando un dramma: la sala è al buio, la scena in disordine, il Macchinista (scenografo) al lavoro, ed entrano nel teatro sei personaggi. Sono il Padre, la Madre, il Figlio, e altri tre figli di secondo letto della madre: la Figliastra, un Giovinetto e una Bambina. Essi chiedono agli attori presenti d'interrompere le prove e di passare a rappresentare il loro squallido dramma familiare. Il Capocomico, dopo qualche esitazione, acconsente. La vicenda emerge a strappi, in quanto provoca sofferenza e forti tensioni nei sei. Per un approfondimento sul metateatro pirandelliano, Cfr. Gianluca Rizzo, *Pirandello in cerca del teatro teatrale*, in «Teatro», n. 1, 1970

È da precisare anche che in queste circostanze e a quarant'anni esatti dalla pubblicazione della trilogia pirandelliana, proprio nel 1973, viene rappresentata la prima parte di un'altra trilogia di carattere metateatrale, destinata a ritagliarsi un posto di tutto rilievo all'interno del panorama drammaturgico italiano del secondo Novecento. Si tratta della trilogia degli *Scarrozzanti* di Giovanni Testori²⁷⁹, alla cui prima parte *L'Amleto*, seguono *Machetto* (1974) e *Edipus* (1977).

Il progetto dei tre testi nasce e si sviluppa negli anni a stretto contatto con la realtà della scena, portando in sé tutto il conflitto esistenziale dell'autore, e precisamente con la nascita avvenuta a Milano nel 1972 della Cooperativa Teatro Franco Parenti, una compagnia che si propone per produrre spettacoli d'arte con un gruppo di persone: attori, uomini di teatro, tecnici, studiosi, e professionisti; tutti insomma con esperienze di anni.

In questo contesto, è possibile ravvisare nella figura del regista il protagonista del teatro italiano del secondo dopoguerra, ed è proprio metateatrale raffigurare gli uomini del teatro in una scatola scenica che comprende tutti dentro l'azione drammatica, un modo di una produzione teatrale che «consente di incidere sul carattere interno dello spettacolo, del suo tipo di messaggio, del tipo di pubblico che necessariamente riesce a crearsi: e questa sembra essere la migliore lezione del teatro di Dario Fo».²⁸⁰

²⁷⁹ Giovanni Testori (Milano, 1923- 1993) è stato uno scrittore, drammaturgo, storico dell'arte e critico letterario italiano.

²⁸⁰ Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Dario Fo*, op. cit., p. 101

2.3.3. Meccanismi della Metateatralità in *Morte accidentale*:

La necessità di rompere l'illusione non deriva, però, unicamente dal fatto di criticare la convenzionalità della *pièce*, ma anche dalla necessità di "destare" l'attenzione dello spettatore coinvolgendolo nei giochi dell'evento teatrale, al fine sia di valorizzarne i vari livelli di cui è composto, sia di fornire ai personaggi teatrali nuove possibilità sceniche. Non è necessario, quindi, che ci siano due spazi reali sulla scena, di cui l'uno fa la funzione di teatro per l'altro, ma basta che ci siano dei segni di teatralità che si impongono ad un certo numero di attori presenti sulla scena per parlare di teatro nel teatro: «Così, per esempio – spiega Ubersfeld- gli indici di teatralità nel Don Giovanni di Molière stanno nel fatto che spesso Don Giovanni parla e agisce per Sganarello-spettatore. La presenza di questo spettatore privilegiato teatralizza Don Giovanni».²⁸¹

Dunque, ogni volta che il personaggio fa teatro agli occhi degli altri personaggi, si tratta di un caso metateatrale, ed è proprio ciò che accade in *Morte accidentale*, in cui i segni metateatrali consistono nei tanti ruoli assegnati al protagonista, cioè il Matto, nel corso delle vicende. All'inizio il Matto è interrogato e la sua posizione è subalterna, di indiziato, accusato appunto di millantato credito. Si presenta quindi come matto patentato che accumula degenze in un numero inverosimile di cliniche psichiatriche, e come tale, secondo la tradizione, perfeziona la mania di recitare: «MATTO [...] Guardi quà il libretto clinico; sono stato ricoverato già sedici volte... e sempre per la stessa ragione: ho la mania dei personaggi. Si chiama «istronomia», viene da istriones che vuol dire attore. Insomma, ho l'hobby di recitare delle parti sempre diverse.

²⁸¹ Anne Ubersfeld, op. cit., pp.99,100

Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera, che non sappia di recitare». ²⁸²

In tal modo, il Matto finge anche di essere uno psichiatra, passando quindi a decifrare il suo biglietto da visita con uno sproloquio con il commissario Bertozzo, giocando sulla virgola tra il "già" e il "libero docente", a giustificazione dell'abuso del titolo. Per bloccare gli scatti di aggressività del suo interlocutore, continua con un monologo sui vantaggi del magistrato. Poi, il Matto risponde ad una telefonata in questura, mentre ritorna a prendere i suoi documenti, mettendosi nei panni questa volta di uno dei commissari "Anghiari": «MATTO «il commissario Anghiari, che sarei io, ci avrebbe piacere...» e anche il Bertozzo è d'accordo con me, senti come ride... [...] Ma non ti scaldare! ... Ecco, bravo, ne ripareremo a quattr'occhi. (*Cambia tono*) Allora, cos'hai bisogno dal Bertozzo, che documenti? Sì, detta che prendo nota...». ²⁸³

Nella seconda sequenza il Matto decide di mettersi nei panni di quel giudice aspettato affermando di non sopportare le menzogne, che gli provocano allergia e vibrazioni sul collo, come un tic ²⁸⁴ del personaggio che lui desiderava tanto recitare: «MATTO [...] Ah sì, sì... il giudice è il mestiere, il personaggio, che chissà cosa non pagherei per riuscire a recitare almeno una volta nella vita. Il giudice di Cassazione, dell'ordine superiore: «Eccellenza... s'accomodi... Silenzio, in piedi, entra la corte! ... Oh, guardi, ha perso un osso.. è suo?» «No, è impossibile, io non ne ho più!»; ²⁸⁵ «Al lavoro signor giudice, il tempo

²⁸² Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 10

²⁸³ Ivi., p. 19

²⁸⁴ Un tic è una contrazione frequente, rapida e involontaria di certi muscoli; nell'uso corrente detto per lo più nervoso, (fig.) abitudine o gesto singolare e inavvertito. www.sapere.it/5/8/2013

²⁸⁵ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 15

stringe [...] Dio come sono emozionato! È come dovessi dare un esame [...].²⁸⁶

Il procedimento metateatrale adoperato in questo caso è quello di un personaggio impegnato a prepararsi per un altro, e quindi si può parlare della fase di allestimento e prova del lavoro teatrale: «Vediamo un pò, prima di tutto trovare la camminata... (*Ne prova una leggermente claudicante*) No, questa è quella del cancelliere. (*Ne prova un'altra*) Camminata artritica ma con dignità! Ecco così, col collo un pò torto[...] (*prova e ci rinuncia*) No, meglio ancora la «svivolosa» con lo scattino finale. (*Esegue*) Mica male! [...] Accidenti, gli occhiali... No, niente occhiali. L'occhio destroy un pò socchiuso [...] Qualche tic? Bè, vediamo sul posto, se sarà il caso. [...].²⁸⁷».

E come il principe Amleto di Shakespeare decide di provare la colpevolezza del re presentando sotto gli occhi una recita che mette in scena la modalità dell'uccisione di suo padre, anche qui il Matto decide, come giudice, di ricostruire l'incidente dell'anarchico per far cadere in trappole i poliziotti stessi, fingendo invece di essere lì solo per salvarli davanti all'opinione pubblica provando a trovargli una versione accettabile del suicidio: «MATTO Allora vediamo... chi, che cosa ha procurato quest'ansia, quest'angoscia? Non ci resta che ricostruire l'azione: tocca a lei entrare in scena, signor questore. QUESTORE Io? MATTO Sì, avanti: le spiace recitarmi il suo famoso ingresso? QUESTORE Scusi, quale famoso? MATTO Quello che determinato il raptus. QUESTORE Signor giudice... ci dev'essere un equivoco, non l'ho fatta io quell'entrata, ma un mio vice, un collaboratore... MATTO Eh, eh, non è bello buttare la responsabilità sui propri

²⁸⁶ Ivi., p. 20

²⁸⁷ Ibidem

dipendenti, anzi è bruttino... Su, si riabiliti e reciti la parte...». ²⁸⁸

In questo contesto, è da mettere in luce che la finzione rivestita sia da Amleto che dal Matto nell'ambito della scena consente altresì di evidenziare un altro elemento ricorrente nell'impiego del procedimento metateatrale: si tratta della presenza di un personaggio che padroneggia la situazione e che fa da raccordo tra i due livelli, fungendo da principio coordinatore degli stessi e da guida per la comprensione del pubblico reale. Tale tipologia di personaggio nella macchina metateatrale viene definita "Demiurgo"²⁸⁹, il quale consiste in un mediatore tra il mondo delle idee e la realtà materiale, ossia, insomma, tra la finzione e la realtà.

Si vede, dunque, che in *Morte accidentale* solo al Matto viene attribuito la dimensione del personaggio-drammaturgo, in quanto è l'unico ad intervenire per modificare, far ripetere, o anche criticare la recita da osservatore: «QUESTORE Caro il mio manovratore, nonchè sovversivo... devi piantarla di prendermi in giro... MATTO No, no, per favore... attenersi al copione. (*Mostra i verbali*) Qui non c'è censura... non ha detto così!»²⁹⁰, «MATTO No, risponda con le stesse parole di quella sera. Immagini che sia io il ferroviere anarchico. Su, coraggio, quali bombe?». ²⁹¹

Del resto, non si può non osservare che il caso metateatrale in *Morte accidentale* funge nel modo secondo il quale la finzione è esplicita, e il teatro parla di se stesso

²⁸⁸ Ivi., pp. 29-30

²⁸⁹ Per un approfondimento sul personaggio demiurgo Cfr. Georges Forestier, *Le theatre dans le theatre sur la scène française du XVII siècle*, Genève, Droz, 1981, p. 12, e in ambito italiano si veda il saggio di Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, Bari, Laterza, 2001, pp. 30-33 e si consulta anche: Giovanni Filoramo, *L'attesa della fine della gnosi*, Bari, Laterza, 1993, pp. 117-138

²⁹⁰ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 30

²⁹¹ Ibidem

per bocca dell'attore-autore di un teatro di verità. In altre parole, l'esemplarità tecnico-formale di questa farsa dalle tinte fortemente *noir*²⁹² consiste, come giustamente spiega Franco Quadri, nel continuo montaggio e smontaggio delle contraddittorie e mendaci versioni proposte dagli inquirenti sul caso giudiziario. Il critico dice che è proprio la funzione demiurgica svolta dal matto protagonista «l'istriomane», ad essere un segno metateatrale allusivo della capacità degli uomini di teatro di esprimere la verità col gioco della finzione, nella vicenda sempre originata dall'ipotesi che un pazzo s'intrufoli in una questura.²⁹³

Continuando a cambiare personaggio, il Matto si mette subito nei panni del capitano Picciani, così per nascondere l'identità finta di un giudice dinanzi alla giornalista: «MATTO No di certo, cambierò di personaggio... Per me è un gioco da ragazzi, credetemi: psichiatra, della sezione criminale, direttore dell'Interpol,[...] a vostra scelta. Se l'avvoltoio vi dovesse mettere in imbarazzo con qualche domanda vigliacca, voi non fate altro che strizzarmi l'occhio e intervengo io...».²⁹⁴

Qui il Matto si serve dei trucchi per la convenzionalità del suo personaggio teatrale, una teatralità che rinvia al retroscena del palcoscenico, dove stanno proprio i tecnici: «MATTO Eccomi... (*Appare con baffi finti, una pezza nera sull'occhio e una mano coperta da un guanto marrone. Il questore resta attonito e non sa continuare. Il Matto si presenta da solo*) Capitano Marcantonio Banzi Piccini della scientifica. Mi perdoni la mano rigida, ma è di legno[...]».²⁹⁵

²⁹² Si dice di genere letterario o cinematografico incentrato su vicende cruente e caratterizzato da atmosfere cupe e violente. www.sapere.it / 8/10/2014

²⁹³ Cfr. Nota introduttiva redatta da Franco Quadri in: Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1997

²⁹⁴ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 57

²⁹⁵ Ivi., p. 58

Il congegno metateatrale si adopera nel corso delle vicende, facendo funzionare il procedimento della ricezione teatrale, in modo che uno degli osservatori consapevoli della convenzionalità intervenga per commentare o criticare la performance del Matto, e in queste circostanze, è appunto il congegno metateatrale, che oscilla tra finzione e realtà, a funzionare in modo tale. Così si infrange l'illusione teatrale con questi commenti fuori scena: «QUESTORE (*a parte*) Ah, bell'appoggio che ci dà... ma è matto? MATTO Sì, chi gliel'ha detto?». ²⁹⁶

In questo contesto, il meccanismo metateatrale procede, controllato sempre dal Matto, con il gioco di “alcuni sanno/altri no” ²⁹⁷ che lusinga il gusto del lettore, finché il protagonista si veste, questa volta l'abito di un vescovo nell'ultima vicenda, per non mettere in imbarazzo i poliziotti che fanno tacere il commissario Bertozzo, qual'ultimo, naturalmente, è ben consapevole che lui è solo un matto e non un giudice: «QUESTORE Cosa le ha detto? GIORNALISTA Chi è veramente! [...] COMMISSARIO SPORTIVO e QUESTORE Un vescovo?! COMMISSARIO BERTOZZO In borghese?! MATTO Sì, scusate, non sono riuscito a dirvelo prima (*appare con il colletto tondo, classico dei religiosi, la pettorina nera, una croce barocca d'oro[...]*)». ²⁹⁸

Del resto, se il metateatro per Pirandello rappresenta il conflitto tra gli elementi del teatro: attori e personaggi, attori e pubblico, o attori e regista, il metateatro per Fo viene ricoperto da una veste diversa di un Matto che appartiene agli attori del teatro di varietà con i suoi travestimenti e che soprattutto fa ripercorrere e recitare il dramma ad attori che simulano i personaggi veri responsabili della morte di un

²⁹⁶ Ivi., p. 61

²⁹⁷ Espressione della candidata

²⁹⁸ Ivi., p. 79

innocente in una situazione che si dipana con una struttura sequenziale. In tal modo, si può dire che *Morte accidentale* rappresenta un teatro dei poteri giudiziari e di polizia, delle morte coperte da segreti di stato, insomma di una tragedia politica.

2.3.4 Meccanismi del teatro nel teatro in *Isabella*:

Bisogna mettere in evidenza il fatto che il metateatro nasce per permettere ai drammaturghi una certa libertà compositiva deviando dalle regole aristoteliche, secondo le quali, infatti, la drammaturgia deve rispettare le unità di spazio e tempo, costringendo le trame delle opere teatrali entro certe limiti per non violare queste leggi di Aristotele. Non è casuale che il teatro si raddoppi al suo interno e generi drammi nel dramma; in tal modo, la drammaturgia utilizza una tecnica che si propone per arricchire lo spazio e il tempo sul palcoscenico, con un gioco in cui realtà e finzione si confondono agli occhi del ricevente.²⁹⁹

A questo riguardo, c'è teatro nel teatro quando ci sono due spazi ad incastro di cui uno è rappresentazione per l'altro. In questo caso ci sono dei guardanti A e dei guardati B, anche se entrambi sono guardati alla fine dal pubblico. In tal modo gli attori A si incaricano di guardare gli attori B e di trasmettere allo spettatore i segni di B, inoltre l'interlocutore stesso vede A guardare B e lo guarda anch'esso con gli occhi di A.³⁰⁰ Questo è proprio il caso di *Isabella*, dove si parla di due rappresentazioni: la prima, esterna, che funge da cornice entro cui si inserisce la seconda rappresentazione interna dove si presentano uno spazio e una temporalità differenti da quelli della *pièce* che la contiene, oltre alla presenza degli spettatori interni come destinatari. A questo proposito, lo sdoppiamento tra attore e

²⁹⁹ Cfr. Mariagabriella Cambiaghi, *Teatro e Metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, op. cit., pp. 51-52

³⁰⁰ Ivi, p. 5

navigatore, intanto, dipende dalla struttura a cornice del meccanismo teatro nel teatro (fabula a incastro) sul modello di *Mille e una notte*: l'attore condannato a morte fa ritardare l'esecuzione, sperando nell'arrivo della grazia, del messo, recitando, trent'anni dopo la vicenda, l'umiliazione di Colombo.

In tal modo, si parte nel procedimento della consueta situazione del teatro nel teatro, con gli attori che recitano la loro realtà quotidiana nella cornice per vestire poi i panni dei personaggi del testo in prova nella *pièce* interna. Inoltre, il procedimento di teatro nel teatro viene applicato da un regista come Fo che intende nel suo dramma predisporre gli attori sul palcoscenico in funzione di spettatori per dare il via alla seconda rappresentazione. Si tenga presente che la chiave del teatro nel teatro permette al drammaturgo una sintesi e una velocità di scambio: "Perchè ha la possibilità di decidere direttamente col pubblico: ora passiamo di qua, ora torniamo indietro, ora siamo tornati in Europa, prima eravamo partiti [...] grazie alla rappresentazione, di essere perdonato; e questa è una chiave, grazie a questa chiave abbiamo avuto la possibilità di raccontare a grande velocità, ritmi impensabili altrimenti, una storia che dura all'infinito...".³⁰¹

All'inizio, si sta proprio nella fase di allestimento di uno spettacolo, in cui il condannato è il personaggio demiurgo che distribuisce le parti agli attori: «CONDANNATO Sei buono. Beh, sloggiate per favore che andiamo a incominciare [...] Dove sono i miei attori? Entrano alcuni comici già in costume per la recita, portando un pannello fondale. COMICO Siamo qua. CONDANNATO Dove? Ah! E chi vi riconosceva truccati in quella maniera. Oh, bravi... Lo stendardo dell'Inquisizione portatelo davanti.

³⁰¹ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit., ved. Appendice, p. 171

[...]Avete portato tutto? COMICO Stai tranquillo.Vai pure col prologo tu, che intanto noi prepariamo...».³⁰²

Fra la scena e i finti spettatori si instaurano brevi dialoghi, a memoria della non realtà, così «come nei teatri elisabettiani dove si creava un continuo acceso dialogo tra pubblico e recitanti».³⁰³ Il palco in *Isabella*, si trasforma, in tal modo, in *tréteau*, mentre il condannato imbonitore si rivolge al gruppo dei presenti in scena, con tentativi di familiarizzazione con la platea vera:

«CONDANNATO (*rivolto agli spettatori*) Scena prima, atto primo. (*Ad un gruppetto che si è seduto nel bel mezzo del proscenio*) No, no, per favore, qui davanti non potete restare, altrimenti quelli di dietro che hanno pagato non ci vedono. (*Intende gli spettatori, quelli veri, che stanno in platea*) Mettetevi ai lati. (*Eseguono barbottando*). Se ci fosse qualcuno che volesse venir su a darci una mano, ci farebbe un gran favore perché purtroppo siamo rimasti un po' a corto d'attori».³⁰⁴

Viene dunque recuperato, il modello del teatro nel teatro delle avanguardie storiche del primo Novecento, con sollecitazioni da parte degli attori per attivare la sala, con scambi e interazioni tra i due gruppi. E così, con un oplà come quel simile gesto del dr. Hinkfus pirandelliano, il condannato dopo la distribuzione delle parti agli attori improvvisati, introduce il pubblico nell'appartamento reale di *Isabella*:

«CONDANNATO [...] Dunque, cari spettatori, [...] Attenzione, conto fino a tre: uno, due e oplà, eccoci qua. (*L'arazzo viene fatto scorrere fin fuori scena dai due incappucciati*). Siamo addirittura

³⁰² Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 9

³⁰³ Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., p. 34

³⁰⁴ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 9

nell'appartamento della Regina Donna Isabella. Le sue ragazze stanno preparandole il bagno e cantano».³⁰⁵

D'altra parte, la presenza di attori-spettatori sulla scena è come la materializzazione di un presupposto che ci informa che siamo a teatro e i segni hanno valore di verità solo sulla scena. Inoltre, lo spazio-teatro sta all'interno di un grande spazio che è il luogo della visualizzazione della teatralità e questo codice di teatro nel teatro trasmette una certa verità rivelata con questo doppio funzionamento della teatralità. In questo senso, significativa è la presenza del pubblico di secondo livello, che interviene e commenta, di tanto in tanto, durante lo spettacolo su Colombo:

«UNO DEL PUBBLICO Guarda: quello è Ferdinando. [...] UN ALTRO Viene a lavarsi anche lui? UN ALTRO ANCORA No, quello si lavava pochissimo davvero. UN ALTRO Oh, finalmente un re democratico. Risate e zittii degli altri spettatori.»³⁰⁶

E ancora:

«PRIMO DOTTO Ma per disgrazia degli assalitori, ahimè, il galeone prese fuoco, e così assaliti e assalitori andarono arrosto con tutta la nave, più tremila fra polli, galline e capponi. UNO DEL PUBBLICO Mamma, m'è venuta fame!»³⁰⁷

In questo senso, si gioca nel corso delle vicende col metateatro ogni volta che la finzione scenica rimanda direttamente al mondo del teatro, presentando tematiche relative alla qualità dell'arte drammatica; vale a dire, quando l'azione offre dei personaggi consapevoli della finzione che essi stessi stanno agendo e a cui esplicitamente si riferiscono come frequentemente avviene in questa commedia:

³⁰⁵ Ivi., p. 10

³⁰⁶ Ivi., p. 26

³⁰⁷ Ivi., p. 12, per un altro esempio degli interventi del pubblico, si veda Ivi., P. 36 e p. 39

«COLOMBO Non siete la Regina, voi? GIOVANNA Dico... Grazie per il complimento. Ti sembra così tardona? Io sono Giovanna. COLOMBO Giovanna la Pazza! Oh, m'è scappata... Perdonate. GIOVANNA Per carità, mica mi offendo. Anzi, ti dirò che il ruolo di pazza mi piace da morire...e io ti piaccio... Sono cresciuta, vero? Ma ti prego, non fare complimenti: mettiti a tuo agio».³⁰⁸

La finzione dello spettacolo viene sottolineata da più versanti: le canzoni, per esempio, tornano in misura massiccia e vengono ad assumere «una funzione di sintesi didascalica, di lontano sapore brechtiano, autonomo rispetto all'azione scenica in corso».³⁰⁹ D'altronde, il dramma nel dramma permette, a volte, di moltiplicare le storie raccontate pur rimanendo all'interno della scatola scenica, così come avviene proprio in *Isabella*, quando si raccontano altre facende accadute durante il viaggio di Colombo:

"TERZO MARINAIO Io mi permetto perché è vero che è un ladro. Mi ha fregato la bellezza di sessantamila maravedi che mi spettavano come premio di avvistamento. SECONDO ACCUSATORE Premio d'avvistamento? TERZO MARINAIO Sicuro. Era il premio promesso dalla Regina a chi avesse avvistato terra per primo ... E toccava proprio a me che ero di guardia alla coffa di prua quel quattordici mattina [...] « Terra, terra »".³¹⁰

Bisogna mettere in risalto che quando il palco si trasforma di nuovo in caravella, vengono in proskenio gli Araldi ad informare il pubblico che l'eroe, ormai dimenticato, se n'è andato nelle Indie, dove in un terribile uragano si vede affondare la flotta intera. Qui, «La sequenza - spiega Paolo Puppa - è tutta affidata a stilemi allusivi, ad

³⁰⁸ Ivi., p. 56

³⁰⁹ Lanfranco Binni, *Dario Fo*, op. cit., 1977, p. 34 & Si veda il paragrafo 3.2.3.1.3 Le funzioni delle canzoni in "*Isabella*" nella presente tesi.

³¹⁰ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 64

una mimica fascinante da *poor theatre*, perché il naufragio è reso con una semplice striscia di seta azzurra che copre l'intero boccascena, fatta scorrere e agitata per dare liricamente l'immagine dei cavalloni». ³¹¹

In questo caso, le strisce esprimono i movimenti delle onde secondo la situazione: «TERZO MARINAIO
L'onda ... l'onda grande arriva! La striscia azzurra viene letteralmente sbandierata fino a farle raggiungere nello slancio i quattro o cinque metri dal suolo. COLOMBO
Esagerata! Aiuto! Tutti vengono scaraventati fuori dalla nave, meno uno». ³¹² Allo stesso proposito, Saad Ardash accenna alle nuove tecniche di scenografia, di cui il testo di *Isabella* è provvisto, in quanto c'è la possibilità, da una parte di usufruire, in particolar modo, degli accessori pur semplici per esprimere delle vicende più valide al cinema; dall'altra, di approfittare, il più possibile, lo spazio sul palcoscenico ³¹³: «Colpo di gong. Entra, portato dai soliti due alfieri, l'arazzo che funge da siparietto. Si porta all'altezza del palco tramutato in nave. Dietro il siparietto i marinai smontano la nave». ³¹⁴

Del resto, talvolta con la tecnica del teatro nel teatro, la *pièce* assume un carattere di svelamento dell'artificio teatrale ed i suoi elementi come i trucchi dei personaggi, come si iscrive, in *Morte accidentale* già nelle pagine precedenti, tale procedimento che si svolge nel retroscena, il che porta a trasmettere una realtà tangibile dinanzi al lettore, o piuttosto tutti i segni nonchè i segreti del microcosmo teatrale:

«Entra Giovanna la Pazza: la stessa attrice che sosteneva il personaggio di Isabella. Questa volta però

³¹¹ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 61

³¹² Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 83, per altri esempi si veda Ivi., p. 84

³¹³ انظر سعد أردش - مرجع سابق - ص 11-12

³¹⁴ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 68

con una gran testa di capelli neri, mentre prima erano biondi». ³¹⁵

Inoltre, nel corso delle vicende, non si può non osservare che il gioco del teatro nel teatro si basa su un procedimento di tipo riflessivo, senza fare a meno di alterare l'equilibrio tra la percezione della realtà e il riconoscimento dell'illusione scenica, così come ribadisce Katherine Newey: «Tale artificio presume che lo spettatore capisca e accetti questi codici e queste convenzioni [...] con un approccio alla rappresentazione teatrale che è deliberatamente autocosciente e autoriflessivo». ³¹⁶ In tal modo, è riscontrabile in *Isabella* tale critica della convenzionalità della *pièce* interna che procede da parte di altri osservatori sul palcoscenico:

«ACCOMPAGNATORE (*nelle vesti di dotto, a Colombo, sottovoce*) Ehi, di', come ho recitato? Sono stato bravo? COLOMBO Sei il più bravo attore che abbia mai visto. ACCOMPAGNATORE Poi mi fai fare l'amoroso? COLOMBO Zitto!». ³¹⁷

E ancora:

«ACCOMPAGNATORE Di', come ho fatto la parte del dotto: sono stato bravo? COLOMBO Molto bravo. Vieni che adesso devi cambiarti d'abito: devi fare la parte di un frate. ACCOMPAGNATORE No! No! Io voglio fare l'amoroso. COLOMBO Un frate amoroso». ³¹⁸

Dunque, bisogna mettere in luce il fatto che le finalità del teatro nel teatro si svolgono sotto un profilo che

³¹⁵ Ivi., p. 55

³¹⁶ Katherine Newey, *Melodrama and metatheatre*, in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 1997 p. 85 «Such artfulness assumes that the spectator understands and accepts these codes and conventions, not simply as theatrical ploys, but with an approach to theatrical representation which is deliberately self-conscious and self-reflexive».

³¹⁷ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 30

³¹⁸ Ivi., p. 40

comporta una certa manipolazione dell'illusione, in quanto ci si può spesso trasferire dalla *pièce* esterna a quell'interna, e si riprende in *Isabella* la recitazione principale, momentaneamente sospesa, ove il condannato chiede, di tanto in tanto, nuove notizie sulla grazia:

«Colombo, o meglio, l'attore che ne interpreta la parte, approfitta dei convenevoli per rivolgersi alla donna che all'inizio dello spettacolo lo aveva consigliato di recitare per prender tempo. La donna si trova appoggiata a una quinta sul lato destro. ATTORE CHE SOSTIENE LA PARTE DI COLOMBO Ehi! Si sa qualche cosa per me?». ³¹⁹

E ancora:

«L'attore che sostiene il ruolo di Colombo viene avvicinato dalla donna che già conosciamo. DONNA Ehi, su col morale! Il Re ha ricevuto la supplica e ha mandato a chiamare l'Inquisitore. Ormai non manca che la sua firma. CONDANNATO Bene! Bene, per la miseria!». ³²⁰

Finito il gioco del teatro nel teatro, si ritorna alla *pièce* esterna per destare l'attenzione del lettore. In questo contesto, si osserva che l'azione in *Isabella* prosegue per i due atti con l'espedito metateatrale che si inserisce qui, però, come una specie di variante spettacolare senza incidere nè influenzare in alcun modo lo scioglimento dell'azione:

«L'attore condannato si spoglia all'istante del personaggio Colombo. CONDANNATO (*con voce strozzata*) Mi ero dimenticato... BOIA Avanti, taglia e monta su». ³²¹

Infine, riflettendo sulla struttura di una rappresentazione che ne racchiude un'altra al suo interno, si

³¹⁹ Ivi., p. 48

³²⁰ Ivi., p. 58

³²¹ Ivi., p. 85

può riscontrare l'accrescimento della verosimiglianza a vantaggio della *pièce* esterna: la *pièce* esterna mette in scena il mondo del teatro professionistico, con l'intenzione di trasmettere allo spettatore un'immagine il più realistica possibile per rivelare la realtà vissuta al di fuori del palcoscenico. Ciò può spiegare, ad esempio, il messaggio che Pirandello vuol trasmettere in *Sei personaggi* ribadendo che ogni società ha la sua altra scena lontana dalla censura e codificata dentro il congegno del teatro nel teatro.³²²

Di conseguenza, la tecnica del teatro nel teatro serve a facilitare il raggiungimento dell'obiettivo dell'autore. In questo senso, la reciprocità tra teatro e realtà conduce Dario Fo a rappresentare due tipi di teatro: quello degli attori della società e quello di *Isabella* visto da un retrobottega, siccome il dramma dell'attore condannato a morte è irrappresentabile e censurato dal teatro della società. Quindi, si può arguire che lo spettacolo sulla scoperta dell'America diventa l'altra scena, ossia la scena del tabù³²³: «BOIA Bravo! E adesso che ti sei riempito la testa di bei concetti, ti spiace salire quassù che te la devo staccare? CONDANNATO Subito, ma prima lasciami fare un'ultima considerazione su Colombo. BOIA Basta con la considerazione! Basta! CONDANNATO Almeno cantata! BOIA Ah, beh, cantata sì».³²⁴

Si può, dunque, constatare che è proprio in questa commedia di teatro nel teatro si immette lo spirito farsesco di Dario Fo con forme di sarcasmo per dire che la ferita della violenta censura è ancora aperta.

³²² «[...] al momento culminante del dramma [...], il grido della madre lo interrompe mentre il sipario, segno della convenzionale copertura e divisione tra il rappresentabile e il suo contrario, cade - per errore sapiente- sulla scena». Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, op. cit., p.49

³²³ Ibidem

³²⁴ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 85

"Il riso è sacro. Quando un bambino fa la prima risata è una festa." "Mio padre, prima dell'arrivo del nazismo, aveva capito che buttava male; perché, spiegava, quando un popolo non sa più ridere diventa pericoloso."

Dario Fo

CAPITOLO III

TECNICHE ESPRESSIVE

3.1 Personaggi

La tradizione occidentale concepisce il personaggio come un'essenza e un'identità segnata da una nominazione di un ruolo nelle vicende; e quindi, anche nel caso di un personaggio anonimo, esso viene marcato dal suo anonimato in un mondo in cui la nominazione è la regola. Di conseguenza, tale concezione moderna rende del personaggio assente un vero personaggio sul palcoscenico, anzi come un protagonista sulla scena pur essendo privo dei tratti distintivi, ma la sua assenza lo rende presente tramite il discorso degli altri personaggi.

È il caso in cui si può riconoscere l'anarchico in *Morte accidentale* come un personaggio assente ma al contempo partecipante alle vicende: «MATTO Il nostro anarchico, preso da raptus, vedremo poi di ritrovare insieme una causa un po' più credibile a questo folle gesto... si alza di scatto, prende la rincorsa».³²⁵ In questo caso, spetta al lettore conferirgli dei tratti immaginari, nonchè concepirlo come un personaggio verosimile a quello reale; e dunque questa assenza per motivi drammatici rende più efficace la rappresentazione. D'altronde, si può constatare che tra il personaggio teatrale e l'interlocutore esiste quella sorta di catena che va dall'io immaginario o del personaggio di finzione all'io dello spettatore/lettore. In tal modo, l'illusione consiste nel credere che il personaggio teatrale sia un'anima individuale con cui si identifica l'attore.

Quando la rappresentazione raggiunge il massimo grado in uno spettacolo teatrale, ciò conduce all'illusione perfetta, la quale annulla nello spettatore la percezione del fatto che si trova di fronte ad una rappresentazione,

³²⁵ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 53

inducendolo a ritenere reali gli oggetti che vede ed i fonemi che sente.

Di conseguenza, il rapporto tra il personaggio e l'interlocutore porta alla cosiddetta immedesimazione nel personaggio, la quale suscita un effetto di riconoscimento da parte dello spettatore che nel corso delle vicende arriva ad avere l'impressione di conoscere già il personaggio, al punto che si identifica con esso. Qui il piacere provato dallo spettatore nell'effetto di riconoscimento viene spiegato dalla teoria psicanalitica che evidenzia tale sublimazione portante dello spettatore a ritrovare in questo modo una parte del suo io. (Cfr. supra 2.2.1 Tra Realizzazione e Ricezione).

Una volta costituito il personaggio come segno teatrale, in quanto unità costruita, se ne possono vedere i nessi con gli altri elementi, quali altri personaggi, l'ambiente, o il cosiddetto «fuori dell'attore»³²⁶ che consiste nella linea «scenografia-rumori-illuminazione»³²⁷ che definisce l'atmosfera in cui si svolge l'azione scenica: ad esempio, una stanza povera diventa gioiosa per una luce splendente. Inoltre, altri segni che appartengono a questa linea possono tendere a creare delle attese, o un'ambiguità che attende di essere sciolta. In situazioni di maggior complessità, mentre la parola richiama l'attenzione dello spettatore su un personaggio, la luce la porta invece su un oggetto ed in questo contesto, si devono notare altri segni quali buio, cambiamento di luce, silenzio, o uno stacco musicale; e sono tutti fattori che possono servire ad isolare un elemento da analizzare.

D'altronde, la frequenza di questi elementi di cesura è fondamentale per determinare il ritmo di uno spettacolo descritto in questo senso, sull'asse continuità/discontinuità.

³²⁶ Cesare Molinari e Valeria Ottolenghi, op. cit., p. 151

³²⁷ Ibidem

E quindi, significative sono, ad esempio, le entrate e le uscite dei personaggi, le quali possono segnalare un ritmo dinamico come in *Isabella*: «Entra la Regina con il ventre rigonfio. In scena viene portato un letto sul quale Isabella va a stendersi.³²⁸ Isabella e Pinzon escono. Entra Colombo»,³²⁹ «Escono. Sul finire della scena dell'elemosina, mentre il popolo esce, entra Isabella [...].Entrano due ancelle con fogli e penne d'oca»³³⁰; oppure statico come in *Morte accidentale*: «Rientra il commissario Bertozzo, non lo riconosce così bardato e ha un attimo di perplessità.³³¹ Dall'esterno si sente arrivare la voce adirata del Questore che entra come una catapulta. Alle sue spalle l'Agente lo segue imbranato e poi se ne va».³³²

Il personaggio teatrale non è altro che la proiezione della figura umana che viene incarnata in un'azione che termina soltanto quando il personaggio ritrova la propria condizione iniziale e il suo conflitto non ha più ragion di esistere.

3.1.1 Il protagonista

Nessuno dei personaggi quindi non può non avere tale importanza e una peculiare funzione sugli altri personaggi, e si classificano in questo contesto i personaggi in: protagonista, comprimari, secondari e comparse, ognuno dei quali assume caratteristiche precise psicologiche, o altre che riguardano la condizione sociale e la formazione culturale. Il personaggio può oscillare tra una scissione interna e il raddoppiamento esteriore, e questo è il caso del protagonista di *Isabella*, che è un condannato doppiamente distrutto, e diventa pian piano l'alter ego di Colombo.

³²⁸ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 33

³²⁹ Ivi., p. 52

³³⁰ Ivi., p. 76

³³¹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 21

³³² Ivi., p. 26

3.1.1.1 Il condannato a morte e Colombo

Il condannato in *Isabella* è un attore innocente a cui viene spiegato brutalmente che la grazia consiste solo nel recitare una commedia su Colombo. L'attore accetta di mettere in scena la storia del marinaio, informato che si sta discutendo in curia per ottenere la revoca della sentenza. Il testo infatti non ci rivela nessun carattere fisico del personaggio, ma si sofferma invece sulle sue caratteristiche psicologiche in uno sviluppo che inizia con la sua sconfitta, passando ad un entusiasmo mentre recita su Colombo, e tornando però di nuovo alla sconfitta seguita dalla sua distruzione con la decapitazione. D'altronde, un suo carattere di rilievo consiste nel suo rifiuto di recitare all'inizio: questo gesto può esprimere quel senso di libertà momentanea del protagonista che, anche se sconfitto, è in grado di prendere lui la decisione:

«CONDANNATO Beh, mi dispiace proprio deludervi, ma io non ho nessuna intenzione di fare il pagliaccio per la vostra bella faccia. Ho altro da fare io: devo meditare... prepararmi ad una buona morte. (*Canta*) Fides fidelis...». ³³³

Quanto a Colombo, e come osserva giustamente Emilio Pozzi, si può dire che «Se Cristoforo Colombo ha scoperto per caso, l'America, Dario Fo ha l'aria di aver scoperto per caso Cristoforo Colombo». ³³⁴ Infatti, Fo viene ad inventare il protagonista di *Isabella* con quella sua capacità inesauribile, quelle movenze marionettistiche, e soprattutto quel rifiuto di tutte le regole per far esplodere la sua bomba di un personaggio che può essere sia di bene che di male.

³³³ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 8

³³⁴ Emilio Pozzi, *Era un uomo per di più filibustiere*, in «Il Giorno», 18-07-1963

Sin dal principio, è palese il lato intelligente di Colombo, che riesce ad ingannare la regina fingendo di aver curato la serva con questi suoi falsi versi:

«COLOMBO No, no, lasciate pure che si alzi: ormai è guarita. Che vi dicevo? Era una congestione: nient'altro. ISABELLA Che bravo! Ma siete medico, voi? COLOMBO No, Maestà, sono solo marinaio. Ma sapete com'è: un marinaio deve sempre sapersi barcamenare in ogni occasione».³³⁵

Tale intelligenza viene poi smascherata dalla Regina come furbizia, ma ancora si vede che Colombo, con le sue parole che esprimono buone intenzioni, riesce a convincere la Regina della sua abilità a misurare le parole e trattar bene le faccende: «COLOMBO Lo so che è indegno, ma devo cercare di suggestionare la ragazza, e ogni tiritera era buona, purché fosse in latino, naturalmente. ISABELLA Anche i consigli a una prostituta?! COLOMBO Quando il fine è onesto...».³³⁶

Oltre ad essere un truffatore, il Colombo di Fo è affetto dal viziaccio maledetto di giurare e far giurare il falso ed è anche corsaro e ladro di polli: «UNO DEGLI SPETTATORI Ehilà! Colombo corsaro: questa non l'avevo mai sentita! COLOMBO Sì, ho fatto il corsaro a servizio degli Angiò, durante la guerra di successione al regno di Napoli. Ho assalito, depredato e anche catturato navi aragonesi...».³³⁷

Non si può non riscontrare questo carattere comico del protagonista, anzi tutta la commedia è andata in scena «suscitando applausi e risate senza che quasi nessuno si sia sentito minimamente offeso per qualche innocente sberleffo

³³⁵ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 21

³³⁶ Ivi., p. 23

³³⁷ Ivi., p. 25

alla memoria dell'«Ammiraglio del Mar Oceano».³³⁸ Pertanto, nello sviluppo delle vicende, si scopre un Colombo non più spiritoso, ma a disagio e poi del tutto sconfitto e rassegnato perchè non viene mai sentito dai re spagnoli rimasti sordi ai suoi documentati discorsi geografico-scientifici: «QUINTINILLA Perché dormi, ragazzo mio. Sai che ti dico: sei finito, non hai più il bello spirito che avevi quando sei arrivato. Per la miseria, non racconti più nemmeno le frottole!».³³⁹ E di nuovo, Colombo ricorre ai suoi piccoli imbrogli che gli servono per convincere i sovrani di Spagna a finanziare il viaggio verso le Indie: «PADRE DIEGO Sicché avete proprio deciso di partire? COLOMBO Sì. Domani al massimo. Vado in Inghilterra. Pare proprio che Bartolomeo, mio fratello, sia riuscito a combinare con re Enrico. [...] a dir la verità, mica ha faticato tanto a convincerlo... È vero che lui poteva parlare un po' più liberamente di quanto non fosse stato concesso a me».³⁴⁰

Ma chi inganna viene ingannato, e quindi si vede nel secondo tempo un Colombo che, invece di ottenere l'oro dai re, viene incastrato e presentato ad un processo: «DUE ARALDI (*entrano con tamburi*) Se pur in forma non ufficiale, Cristoforo subì un vero e proprio processo».³⁴¹ Pertanto, ritorna il carattere spiritoso del marinaio davanti ai giudici: «GIUDICE Ventisette anni di galera. COLOMBO Ah, ah, ventisette anni soltanto? È una pacchia!».³⁴²

Quando Colombo corre in proscenio, quasi affannato, a raccontare e commentare la propria fine di «povero

³³⁸ Ettore Capriolo, *Il dito nell'occhio di Colombo*, in «Teatro», 1963, p. 61

³³⁹ Ivi., p. 47

³⁴⁰ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., pp. 48-49

³⁴¹ Ivi., p. 65

³⁴² Ivi., p. 78

Cristo»³⁴³, si può riscontrare questa coincidenza tra il condannato e Colombo; e tale immedesimazione provocata dall'espedito metateatrale produce un doppio messaggio:

«COLOMBO [...] ho sempre avuto speranza nella bontà, fiducia nel perdono dei maggiorenni, ed eccomi qua ad aspettare ancora quel perdono, ridotto un'altra volta alla deriva... E non mi resta altro che tirare le conclusioni, non fosse altro che le conclusioni ...». ³⁴⁴

Si può dunque constatare che l'effigie del personaggio di Colombo si riferisce a tutta la società italiana, in cui la scaltrezza, il gioco politico, ed il saper approfittare delle situazioni sono i problemi che prevalgono.

3.1.1.2 Il Matto

Innanzitutto, si deve ritenere complesso il personaggio del Matto in *Morte accidentale*, in quanto privo di una precisa identità e portatore di una gamma di accorgimenti metateatrali. (Cfr. supra 2.3.3. Meccanismi della Metateatralità in *Morte accidentale*). Si tenga presente che il *fool* in Shakespeare, in Molière, come in Fo è sempre portatore di una verità e di un diverso modo di interpretare la realtà, dal momento che assume il ruolo di colui che esprime ciò che crede con una tale libertà che gli permette di smascherare la realtà.

D'altronde, l'abbinamento follia-recitazione permette a Fo di introdurre il personaggio del giullare con il duplice senso; quindi, spesso ricorrendo al personaggio del Matto si ha l'impressione che si tratti di «un giullare nelle vesti di un matto e di un manicomio dove le cose funzionano meglio che nel mondo al di fuori». ³⁴⁵ Non è a

³⁴³ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, op. cit., p. 90

³⁴⁴ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 85

³⁴⁵ Luciana D'arcangeli, *I persoanggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati editore, 2009, p. 6

caso quindi che il protagonista di *Morte accidentale* è un personaggio di fantasia, che trascorre mezza vita nei manicomi italiani, dove si fa una cultura. La pazzia è un motivo adoperato all'esordio delle vicende per affermare che questo non è altro che un Matto in questura, pertanto si avvisa che è un matto che "sa di tutto":

«MATTO A te! Ti mordo sul collo e anche sul gluteo! Gniam! E se reagisci pesante c'è l'articolo 122 bis: provocazione e violenza ai danni di menomato irresponsabile e indifeso. Da sei a nove anni con perdita della pensione!». ³⁴⁶

Nel secondo tempo, e sempre in questura, si rappresenta il Matto-giudice, che con i suoi giochi metateatrali riesce a convincere i poliziotti che è il vero giudice atteso, ed inizia ad immedesimarsi nel ferroviere anarchico per aprire l'indagine. Il Matto diventa nel corso delle vicende un personaggio aiutante e confidente, così può raggiungere con i poliziotti una versione del suicida credibile e accettabile del suicidio:

«MATTO Ma anche voi dovete collaborare perché io vi possa aiutare fino in fondo... e rendere inattaccabile la vostra posizione. QUESTORE Senz'altro. COMMISSARIO SPORTIVO Con piacere». ³⁴⁷

Fino all'arrivo della giornalista, si vede che il Matto è ancora un aiutante per i poliziotti, e nello sviluppo dell'azione drammatica, è proprio lui a salvarli nei momenti cruciali dell'indagine giornalistica spacciandosi per il capitano Marcantonio Banzi Piccinni della scientifica, e in tal modo se la giornalista scriverà qualcosa che non gli piace, sarà facile dimostrare che s'è inventata tutto... chiamando a testimoniare da Roma il vero capitano Piccinni.

³⁴⁶ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 15

³⁴⁷ Ivi., p. 42

Quei continui travestimenti rispecchiano, infatti, le facce deformanti del potere, che il Matto interpreta perdendo e sostituendo pezzi di un attore comico. Ma verso la fine, l'azione tende a svelare tutte le varie facce del protagonista che subisce un destino simile a quello dell'anarchico buttato dalla finestra e disteso a terra con un mucchio di gente attorno.

In effetti, al Matto di *Morte accidentale*, vengono attribuite le stesse caratteristiche novecentesche della mancanza di identità. Lui, in questo senso, può rappresentare una figura dell'anomalia scenica e sociale che, con i giochi attuati ed i trucchi funzionali all'occasione scenica (una lente, una pinza, una mazza di legno da giudice, un codice penale, ed il vero registratore), può assomigliare del tutto – come osserva Barsotti- ad un «Clown o un Comico d'Arte».³⁴⁸ Infine, se Dario Fo ha scoperto la bomba Colombo come un modello straordinario per parlare dei potenti, qui il drammaturgo vuole che sia il Matto stesso a far esplodere la bomba in faccia al potere italiano con questo smascheramento delle circostanze del suicidio.

3.1.2 I Comprimari

3.1.2.1 I Re spagnoli in *Isabella*

Dario Fo affronta, in epoche lontane, temi attinenti alla realtà contemporanea, brulicato di allusioni a vicende e personaggi storici. Anzitutto, si vede che la regina Isabella compare solo nel primo tempo, e il suo rapporto con tutti gli altri personaggi rivela tutto quello che accade nella corte, che è lo spazio delle prime vicende teatrali. Con il re Ferdinando, c'è il dialogo che è ai limiti del blasfemo,

³⁴⁸ Anna Barsotti e Eva Marinai (a. c. di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte: bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano, Titivillus, 2011, p. 114

intriso di accuse, di insofferenze, e di isterie: «FERDINANDO Brava, continua a usare questo bel linguaggio ... proprio da regina. ISABELLA In casa mia parlo come mi pare. FERDINANDO In casa tua? E da quando in qua questa è casa tua?». ³⁴⁹ Ferdinando rappresenta, infatti, un antagonista di Colombo che ostacola sempre il suo progetto, sprecando invece i soldi della corte nelle sue guerre contro gli arabi e gli ebrei, nei confronti dei quali non prova nessun sentimento di pietà: «COLOMBO [...] Ma io, fra qualche mese, non so neanche dove sarò! Maestà, io non faccio per vantarmi, ma sono in una bolletta che fa schifo. Non ho più un soldo manco per far ballare un orso. FERDINANDO E vi sembra questo il momento più adatto per pensare a far ballare gli orsi?». ³⁵⁰

Quanto alla figura di Isabella, si vede che nei confronti delle sue serve, la regina spagnola mostra una specie di bontà e nessun'arroganza: «Isabella afferra a sua volta il bottiglino, lo stappa e Io mette sotto il naso della ragazza ammalata». ³⁵¹ Tra la regina e Colombo, c'è invece quel rapporto tra l'intellettuale e il potere, il quale evidenzia il fatto che non è facile manovrare i re, perchè sono i più furbi ed i più truffatori nel mondo.

Con lo sviluppo delle vicende, e malgrado che i re spagnoli si mostrino antagonisti, si vede che la regina Isabella in un certo momento culminante del primo nodo riguardante il progetto di Colombo da finanziare, diventa un personaggio aiutante per il protagonista, dando l'ordine che si prepari il viaggio per Colombo, anche se questo aiuto viene per suo interesse personale.

Mentre i dotti citano i rischi per i marinai e la sorte delle loro madri e mogli, Isabella ricorda rabbiosamente

³⁴⁹ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 12

³⁵⁰ Ivi., p. 45

³⁵¹ Ivi., p. 21

come tutte queste perplessità non si presentino per la guerra. In questo contesto, si può dire che Isabella avversa le violenze esplicite rappresentate dal marito: «ISABELLA (*ironica*) [...] Ma perché, perché non avete tenuto lo stesso discorso ieri e ieri l'altro, quando avete visto i nostri soldati che andavano a Baza a farsi scannare dal Saraceno? (*La scena viene attraversata da soldati che duellano. Uno muore fra le braccia del second o dotto. Insieme formano uno strano monumento*). Per questi disgraziati, non ci preoccupiamo di trovar parole con le quali rispondere alle spose e alle madri». ³⁵² D'altronde, può esserci tale figura del personaggio caratterizzato da uno sdoppiamento del carattere, e questo discorso è valido per la regina Isabella, in quanto mostra un senso patetico nel firmare il decreto di cacciata degli ebrei dal paese, ma alla fine lo firma, e questo comunque può rivelare la faccia dell'ipocrisia del potere.

Altra voce trasmessa nella commedia e che viene affidata al personaggio di Isabella, consiste in un invito di Dario Fo a respingere il razzismo accogliendo le nuove culture provando di capire l'altro: «ISABELLA [...] Se guardo i Mori è perché mi rendo conto che in molte cose sono più civili di noi [...] Da loro ho imparato a conoscere perfino Platone e Aristotele». ³⁵³

In effetti, Isabella è una figura della regina che, come commenta Fo, «Era e sarà nel mio lavoro, un tipo, come diciamo noi a Milano, "scafato", una donna spregiudicata e con il piacere dell'ironia» ³⁵⁴; come ad esempio quando rifiuta di ricevere le buste con le raccomandazioni «Perché è ora di finirla con sti appoggi, lettere di presentazione e buste in genere». ³⁵⁵

³⁵² Ivi., p. 37

³⁵³ Ivi., p. 16

³⁵⁴ Emilio Pozzi, *Era un uomo per di più filibustiere*, art. cit.

³⁵⁵ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 15

Nel secondo tempo, la regina scompare dalla scena, e recita al suo posto sua figlia Giovanna che è, secondo il testo, la stessa attrice che interpreta Isabella, e quindi può rappresentare un'altra faccia della regina.

3.1.2.2 I poliziotti in *Morte accidentale*

I lineamenti fisici dei personaggi teatrali non risultano sempre espressi e rivelati dettagliatamente come in un altro genere letterario, poichè ritengono i personaggi come attori veri e visti al momento dello spettacolo. Anche nel testo teatrale, Dario Fo, non vuol togliere al suo lettore quest'illusione teatrale, dando maggior spazio ai lineamenti psicologici e il rapporto tra i personaggi; ad esempio, come si è detto, il personaggio del Matto ha tante facce, ma non riesce a riconoscerne una sua reale alla fine. Lo stesso per i poliziotti, che si mostrano nel testo teatrale, come i tipici poliziotti, per constatare che questi indicano tutta la categoria della società. Anzitutto, c'è il commissario Bertozzo che appare all'apertura del sipario mentre interroga il Matto indiziato, e dopo un lungo dialogo tra di loro, il commissario Bertozzo lo caccia via dall'ufficio mentre l'altro, ritornando a prendere i suoi documenti, si mette nei panni di Bertozzo e risponde al telefono. In questo momento del primo atto, si sta ancora nella fase di un equilibrio che ha la funzione di conoscere i personaggi disposti nel testo teatrale.

Tra i poliziotti, si può dire che Bertozzo è il personaggio motore dell'azione drammatica, l'assenza del quale mette invece in luce l'indagine procurata dal falso giudice. Nel secondo atto, c'è il commissario sportivo, davanti al quale appare il Matto-giudice; pertanto, non si sa ancora chi sia, e questo nel mondo teatrale può spiegare la regola del passare dall'ignoranza al riconoscimento del personaggio annullando ogni equivoco nell'incontro tra i personaggi:

«COMMISSARIO SPORTIVO [...] mi vuole dire una buona volta con chi ho l'onore... e mi faccia il piacere di togliersi il cappello, fra l'altro! MATTO Ha ragione. *(Si toglie il cappello con studiata lentezza)* [...] Come non detto. Sono il professor Marco Maria Malipiero, primo Consigliere della Corte di Cassazione...».³⁵⁶

Una volta diventa acceso l'interrogatorio procurato dal giudice al questore, si vede che il commissario sportivo funge da personaggio mediatore tra i due con i suoi interventi di chiarimenti per salvare il questore: «MATTO Eh, eh, non è bello buttare la responsabilità sui propri dipendenti, anzi è bruttino... Su, si riabiliti e reciti la parte... COMMISSARIO SPORTIVO Ma, signor giudice, è stato uno di quegli espedienti a cui si ricorre spesso... in ogni polizia, così... per fare confessare l'indiziato».³⁵⁷

I poliziotti prima credono, infatti, che il Matto sia avversario, e mentre lui lo è, cerca di mostrare il contrario per poter farli cadere nella trappola dell'interrogatorio facendoli confessare di tutte le circostanze che li rendono colpevoli dell'incidente: «MATTO Bravi. [...] importante è che voi risultiate innocenti...».³⁵⁸ Con un colpo di scena in un momento previsto e atteso dall'interlocutore, ritorna ad apparire di nuovo il commissario Bertozzo teso a smascherare il Matto: «COMMISSARIO BERTOZZO *(prende in disparte il Commissario sportivo)* Ti giuro che lo conosco, quello... Non è mai stato della polizia. Si è travestito».³⁵⁹ In ogni caso, tutti i caratteri sia dei re spagnoli in *Isabella* che dei poliziotti in *Morte accidentale*, rinviano, essenzialmente, ai caratteri dei potenti oppressori che esercitano la loro posizione per umiliare il popolo. (Cfr. Supra 1.2 Il potere

³⁵⁶ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 24

³⁵⁷ Ivi., p. 30

³⁵⁸ Ivi., p. 41

³⁵⁹ Ivi., p. 76

come oppressione).

3.1.3 I Secondari e le Comparsa

3.1.3.1 Giovanna la pazza in Isabella

Un elemento irregolare nel teatro di Fo consiste nell'uso costante della figura del pazzo come personaggio che può permettersi di dire le verità più sgradevoli e scottanti. In *Isabella*, ad esempio, si riscontra la figura della figlia della regina, Giovanna la pazza, che compare all'inizio del secondo tempo, ed è il primo personaggio dichiaratamente folle ad apparire nel teatro Fo- Rame.

Giovanna esagera fin quando le sue stoccate vengono tollerate, e non appena le sue analisi oltrepassano il limite, si cela dietro lo scudo della sua malattia ricordando ai personaggi la sua pazzia. Le prime provocazioni della pazza si incentrano sulle catene imposte a Colombo e sulla quantità di catene presenti a corte, tanto da paragonarle ad accessori di moda: «FERDINANDO [...] Scusate, Colombo, ci deve essere stato un equivoco, evidentemente. L'ordine non era di mettervi ai ferri. GIOVANNA Ma all'olio impanato con la salvia. Ottimo il Colombo, cucinato cosL Buono, buono».³⁶⁰

Il drammaturgo del premio Nobel adopera Giovanna la Pazza, questo personaggio storico femminile veramente esistito e che aveva effettivamente sofferto di disordini mentali, per provare i panni del giullare su di un personaggio femminile. Nei suoi primi scambi di battute, Giovanna prepara il pubblico al proprio particolare tipo di pazzia; infatti, non appena apostrofata da Colombo come Giovanna la Pazza, la donna precisa di essersi offesa e che le piace proprio il ruolo della pazza da morire, perchè le può

³⁶⁰ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 57

concedere la libertà di girovagare per la corte senza essere soggetta a nessun tipo di censura.

In questo senso, la figlia della regina spagnola condanna l'ingiustizia subita da Colombo, facendo allusione all'ingiustizia del regime franchista in Spagna e alla posizione dell'intellettuale in Italia nei confronti del potere. Giovanna mostra quindi di possedere un preciso potere di analisi della realtà e di conseguenza, la sua pazzia è un modo per essere libera da ogni vincolo e restrizione della corte: «GIOVANNA [...] Tanto, io sono pazza! (*Piangendo*) Lo sanno tutti che sono pazza ... Posso dire quel che mi pare. Tanto, io sono pazza ... FERDINANDO (*accondiscendente, commosso*) Sì, puoi dire quel che ti pare. GIOVANNA Posso? FERDINANDO Sì GIOVANNA Abbasso il Re!». ³⁶¹

D'altro canto, gli interventi della pazza sembrano non solo indicare scomode verità tramite l'uso del paradosso e dell'ironia, ma anche avere l'intento di alleggerire i toni cupi del processo e di rendere più chiara la metafora temporale. Inoltre, Giovanna rassicura Colombo sulla sua condanna: «GIOVANNA Ehi, non starti a impressionare! Mica ti hanno condannato, ancora. E poi vedrai che ci saranno sicuramente delle amnistie». ³⁶² In questo senso, si può dire che Giovanna è un personaggio che aiuta il protagonista.

3.1.3.2 *La giornalista in Morte accidentale*

La figura della giornalista in *Morte accidentale* rappresenta l'altra chiave del testo interrogatorio, essa viene definita permalosa ed è capace di fare ai poliziotti un articolo che li denuncia. In tal modo, lei si mette al posto del Matto e riprende l'indagine che condanna a poco a poco

³⁶¹ Ivi., p. 69

³⁶² Ivi., p. 77

i poliziotti come coinvolti nell'incidente: «GIORNALISTA Dovete ammettere che con questa versione si chiarirebbero un sacco di misteri: il perché della chiamata in anticipo dell'autolettiga, il perché della caduta a corpo inanimato...». ³⁶³ In effetti, qui si può dire che il Matto aiuta la giornalista, anche se le sue parole non lo mostrano per motivi drammatici, ma il filo dell'indagine viene seguito da una situazione all'altra, fino ad arrivare alle circostanze dell'incidente.

Sconfitta e delusa se ne va la giornalista perchè pensava che fosse un bell'articolo, ma il matto ha già rovinato tutto. Pertanto, con la sua scomparsa dalla scena, diventa ancora uno dei testimoni sulle menzogne dei poliziotti, esercitate una volta che sentono di un'incidente per lavarsene addirittura la mani: «QUESTORE Ma, io ero appena uscito... GIORNALISTA Che dice? Come ha potuto uscire se era qui appeso con le manette ? QUESTORE Porca vacca! Ah, sì, ha ragione... sono così frastornato... mi confondevo con l'altra volta...». ³⁶⁴ la giornalista rappresenta anche il simbolo della libertà di parola (Cfr. Supra 1.3.2 Libertà di parola).

3.1.3.3 Aiutanti, oppositori e confidenti in Isabella

Sin dal principio, si può affrontare il personaggio oppositore dell'Accompagnatore in *Isabella*, che è antagonista del condannato: «ACCOMPAGNATORE No, tu considera, pensa con disperazione che tra poco crepi! CONDANNATO Eh, ma se io non ci voglio pensare?! ACCOMPAGNATORE Allora crepa! Tirate giù la corda». ³⁶⁵ Tale modello di personaggio ritorna ad essere come prima antagonista alla fine delle vicende, ma con l'impiego dell'espedito del teatro nel teatro, si vede questa

³⁶³ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 64

³⁶⁴ Ivi., p. 87

³⁶⁵ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 7

trasformazione momentanea del personaggio in un aiutante: «ACCOMPAGNATORE Ehi, posso essere utile? [...] Io voglio fare l'amoroso, capito? L'amoroso». ³⁶⁶ In questo contesto, si sta accennando ai tipi dei personaggi teatrali, tra i quali possono esserci sia il personaggio stereotipo come l'amoroso, sia il personaggio straordinario di carattere come tanti altri personaggi.

Tra i personaggi aiutanti, c'è "la donna" che viene riferita così nel testo senza un nome preciso, e che di tanto in tanto incoraggia il condannato a recitare prendendo tempo per ottenere la sospensione della sentenza: «DONNA Forse ci siamo. Padre Cohen è andato personalmente a parlare col segretario di Sua Eminenza. Insieme andranno dal Re. Vedrai che ce la fanno...». ³⁶⁷ Qui, si può dire che questo personaggio assume un ruolo importante nel distrarre l'attenzione del lettore convincendolo di continuare a seguire l'azione drammatica che termina invece con l'esecuzione della pena di morte.

Un personaggio aiutante è anche Padre Diego che, convinto del progetto di Colombo anche se questo per effetto delle frottole del marinaio, va con lui dalla regina Isabella per convincerla a preparargli le caravelle. In queste circostanze, si incontra il personaggio confidente ³⁶⁸ del protagonista che sa tutto delle frottole di Colombo, è Quintinilla: «QUINTINILLA (*andandogli incontro festante*) L'hanno bevuta. Abbiamo vinto! COLOMBO Li abbiamo incastrati. Incastrati con una maschera di bronzo dorata.[...]». ³⁶⁹ Infatti, evidente è che Quintinilla è tipo del personaggio aiutante e confidente, ma non solo, esso si può

³⁶⁶ Ivi., p. 10

³⁶⁷ Ivi., p. 48

³⁶⁸ Il confidente un personaggio secondario che riceve le confidenze del protagonista, lo consiglia e talvolta lo guida.

³⁶⁹ Ivi., p. 52

anche considerare il personaggio saggio nel dramma, dove le sue parole cambiano la direzione che conduce alla sconfitta di Colombo, trovando una soluzione per il primo nodo della trama: «QUINTINILLA Senti, al punto in cui ti trovi, pericolo più, pericolo meno... E poi, ricordati: le grandi cose, l'uomo le fa soprattutto per disperazione. E tu sei proprio al punto giusto di cottura».³⁷⁰

Nel corso delle vicende, alcuni personaggi rimangono gli stessi come antagonisti o aiutanti, mentre altri invece subiscono uno sviluppo e trasformazione di caso: «SECONDO ACCUSATORE Siete convinti, ora? È uno stregone. Avete visto la fine di quelle venti navi? Mi pare ce ne sia abbastanza per incriminarlo. I fatti dimostrano che Colombo ... FONSECA Ma non dite stupidaggini! I fatti dimostrano che è il più grande marinaio che mai abbia avuto il mondo».³⁷¹ In questo senso, il marinaio Fonesca subisce uno sviluppo e alla fine sostiene Colombo, mentre il secondo accusatore rimane antagonista nonostante tutte le prove dell'intelligenza di Colombo.

3.1.3.4 Le comparse

In ambito teatrale viene detta comparsa ogni personaggio che compare come figura di contorno in scena, come la gente normale sul palco del supplizio in *Isabella*: «UNO DEL SEGUITO T'han fatto uno scherzo! [...] UN ALTRO ANCORA Ah, ah, che bello: una recita sul palco del supplizio... col boia che fa da buttafuori. Tutti ridono».³⁷² Le comparse in *Isabella* sono anche i Dotti che fanno parte della discussione di Colombo sul suo progetto. In *Morte accidentale*, esistono gli Agenti che intervengono per aiutare i poliziotti confermando il loro discorso

³⁷⁰ Ivi., p. 48

³⁷¹ Ivi., p. 84

³⁷² Ivi., p. 8

sull'incidente: «AGENTE Sì, signor giudice, loro erano appena usciti quando quello s'è buttato!». ³⁷³

Infatti, si può ritenere *Isabella* come una commedia talmente inesauribile di tutti i tipi dei personaggi teatrali, da poterci anche trovare il personaggio del Cameo che è spesso interpretato da un personaggio più prestigioso di quanto non richiederebbe lo spessore del ruolo. Si tratta di una breve apparizione in scena anche di contorno viene affidata ad esempio ad un regista, un politico o un religioso come nel testo di *Isabella*, dove si vede il personaggio della Frate che compare solo all'inizio della commedia accompagnato da Colombo: «FRATE L'ho già benedetta, ma non serve; bisognerebbe portarla in chiesa [...] Con permesso. (*Si inchina alla volta di Isabella*). ISABELLA Andate, andate pure, Padre. Il frate esce.[...]

». ³⁷⁴
Alla sua apparizione come personaggio verosimile e impreveduto, tutta l'azione drammatica in *Morte accidentale* viene del tutto capovolta; si tratta del vero giudice che suscita nel lettore un colpo di scena, lasciandolo immaginare e prendere il filo del resto, mentre il sipario cala a quel punto:

«SIGNORE CON BARBA Ma dico! E il vostro modo, questo, di ricevere i giudici che vengono per un'inchiesta ? [...] sono qui per riaprire un'inchiesta sulla morte dell'anarchico». ³⁷⁵

Insieme alle didascalie che assumono in parte la funzione di commentare le vicende, ci sono dei personaggi che spezzano l'illusione staccando il pubblico dalla finzione, come lo fanno gli Alfieri in *Isabella*, i quali svolgono il ruolo di intervenire non solo per commentare le vicende, ma anche per informare il pubblico di altre vicende già accadute ma non rappresentate al suo occhio sulla scena:

³⁷³ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 37

³⁷⁴ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 19

³⁷⁵ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 89

«ALFIERI (battendo sul tamburo) Il candido frate credette alla frottola e corse di notte a svegliare Isabella. Le raccontò delle carte del Toscanelli e della maschera d'oro portata dalle Indie; dell'imminente partenza del genovese per l'Inghilterra per chiedere le caravelle all'Enrico di York. (Escono)».376

Tale interpretazione potrebbe essere quella dell'autore in forma di un intervento affidato ad uno dei personaggi; ed è in questo caso che il personaggio diventa il doppio dell'autore che interviene per far passare nel testo un motto arguto, una battuta, o un aforisma:

«ISABELLA La conosco questa morale: «Arriva dove vuoi arrivare. Se ti sembra giusto lo scopo, non temere di usare il falso ». La uso anch'io qualche volta».377

Del resto, questi interventi possono essere talvolta affidati al coro³⁷⁸ che è un gruppo omogeneo di danzatori, cantanti e attori, i quali prendono la parola collettivamente per commentare l'azione teatrale in cui essi sono coinvolti. In questo senso, le canzoni sono anch'esse forme specifiche del personaggio. (Cfr. Infra: 3.2.3.1.3 Le funzioni delle canzoni in *Isabella*), mentre in *Morte accidentale*, il coro è un gruppo che interviene, soprattutto alla fine delle vicende, per accelerare il ritmo del finale, oltre ad attenuare la tensione andando verso lo scioglimento:

«CORO No! MATTO Prima di uscire abbasserò questa levetta...CORO No! MATTO ... e me ne uscirò in punta di piedi...CORO No! MATTO ...mentre voi qui dentro dovreste starvene con il fiato sospeso... [...] Perchè è ...CORO ...è? MATTOa...CORO ...a... custico! All'istante si spegne la luce».379

³⁷⁶ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 52, si vedano altri esempi p. 28/ p. 34

³⁷⁷ Ivi., p. 23

³⁷⁸ Il coro si fa anche portatore del discorso profondo dell'autore con uno stile lirico che innalza il discorso realistico dei personaggi ad un livello che si allontana dal cerchio dell'azione per estendersi al passato, all'avvenire e, in generale, a tutta l'umanità. Cfr. Patrice Pavis, op. cit., pp. 106-107

³⁷⁹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 86

3.2 Linguaggio

“Oggi, il teatro è uscito dai salotti e dai limbi in cui la borghesia lo aveva costretto, per affrontare altri spazi e altro pubblico. Ma la definizione degli spazi del pubblico, e i modi in cui affrontarli sono incerti, e appena si comincia a districarli.”³⁸⁰

La parola linguaggio rinvia all'insieme dei fenomeni di comunicazione e di espressione che si manifestano sia dentro o al di fuori del mondo umano; a tal modo esistono i linguaggi verbali e i linguaggi non verbali, ambedue vengono usati nel mondo del teatro.³⁸¹

3.2.1 Il linguaggio teatrale del Novecento:

Si tenga presente che la specificità del linguaggio del testo teatrale rispetto agli altri linguaggi letterari, prende le distanze sia dalla lingua scritta che dalla lingua parlata, siccome il testo teatrale impiega un linguaggio che appartiene alla categoria dei testi scritti, ma al contempo, destinato all'oralità, o piuttosto ad un'interpretazione oralizzata.

In questo contesto, si possono distinguere due mondi di linguaggio: il linguaggio del testo drammatico con il suo carattere come testo estetico basato sulla parola (e quindi assimilabile ad altre produzioni letterarie), e il linguaggio del testo spettacolare, cioè dello spettacolo in tutta la sua completezza di tutti gli elementi dell'evento scenico.

³⁸⁰ Lanfranco Binni, *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, op. cit., p. 62

³⁸¹ In questo senso, il linguaggio si distingue dalla lingua, che è il modo concreto e determinato storicamente in cui si manifestano i vari linguaggi. Cfr. Maurizio Dardano e Pietro Trifone, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991, pp. 3-5

Tale duplice natura linguistica viene analizzata dai linguisti del Novecento in un dibattito sulla dicotomia che esiste fra testo e spettacolo, quale viene ad esempio trattato da Alessandro Serpieri, il quale propone un tentativo di unificazione fra questi due aspetti del fenomeno teatrale sottolineando elementi «deittici e performativi»³⁸² presenti anche nel linguaggio del testo teatrale. Inoltre, nel corso degli anni, la semiotica alla ricerca di un metalinguaggio scientificamente fondato che consenta la lettura di quel complesso di sistemi significanti, che è il teatro, si sofferma a più riprese sul testo drammaturgico e sui suoi aspetti comunicativi.

Analizzando la lingua del teatro italiano novecentesco si ha a che fare con la complessa situazione sociolinguistica che caratterizza tutta l'Italia a partire dall'unità del paese. Il progressivo diffondersi delle competenze scritte e parlate danno luogo alla morte dei dialetti. Pertanto, l'intervento dei vernacoli³⁸³ e il loro contatto con l'italiano conduce, infine, a delle varietà linguistiche intermedie tra la lingua standard e il dialetto. Proprio in questo sfondo storico e sociolinguistico va collocato e valutato il linguaggio del teatro italiano novecentesco, i cui autori devono scegliersi il proprio modo di usare l'italiano insieme alle varietà dialettali.³⁸⁴

Del resto, le riflessioni sulla questione della lingua, soprattutto negli anni sessanta, evidenziano l'importante processo di trasformazione sociale che provoca dei mutamenti sostanziali rispetto al passato nell'italiano. Ad esempio, precisamente verso la fine del 1964, interviene

³⁸² Pietro Trifone, *Storia linguistica dell'Italia disunita*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 97

³⁸³ Il vernacolo è una parlata caratteristica di una limitata zona geografica.

³⁸⁴ Ibidem

Pier Paolo Pasolini³⁸⁵ nella discussione sulla questione della lingua del Novecento dichiarando, in particolar modo, l'inesistenza di una lingua effettivamente unitaria e comune ribadendo sulla nascita ormai di un nuovo italiano, la cui sede irradiatore sarà al Nord del Paese, lungo i territori di Milano e Torino, dove si sta sviluppando nelle aziende la moderna cultura industriale, ambiente nel quale il nuovo linguaggio deve opporsi al linguaggio tradizionale, proprio delle università, che ha i suoi centri di diffusione a Roma e Firenze, considerate in queste circostanze da tramontate capitali della lingua. A tal modo, il comportamento linguistico degli scrittori si sdoppia in due distinte categorie: un gruppo che accetta di correre il rischio di una amputazione di ogni originalità stilistica, e un altro di scrittori che preferiscono invece soluzioni di rottura.³⁸⁶

Di qui, ci si allontana dal pensiero estremista aprendosi, invece, all'accoglienza del dialetto come mezzo espressivo nazionale, e da ciò, alcuni studiosi intervengono spesso per farne una propaganda come un mezzo adatto alla scrittura teatrale, anzi ribadendo sul fatto che «Ogni autore di teatro che si cimenta a scrivere una commedia in dialetto, è senza nessun'ombra di dubbio, capace anche di scriverla in lingua nazionale; ma la scelta della forma dialettale è spinta da un certo bisogno di verità oltre a semplicità»³⁸⁷, un colore che forse con la lingua nazionale non gli è permesso. In questo senso, va ricordato appunto il colore del teatro dialettale,

³⁸⁵ Tra quelli che partecipano alla discussione con Pasolini è Italo Calvino, il quale pone al centro del suo discorso il rapporto fra l'italiano e le altre principali lingue mondiali, e accanito contro i dialetti bolsi, alza la bandiera di una lingua concreta e precisa. D'altro lato, è ancora in atto il "plurilinguismo" di Gadda, nonché le discussioni di Marinetti e Palazzeschi sulla neoavanguardia con il rifiuto del linguaggio tradizionale.

³⁸⁶ Cfr. Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origine al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993

³⁸⁷ "Dialetto o lingua" in «Teatro d'oggi», N.2, Anno I, Agosto- settembre, Roma, La Rotografica Romana, 1953

quale viene conosciuto e apprezzato in Italia con il diffondersi del teatro popolare a carattere regionale.

Come osserva Carlo Terron, si vede che « la crisi della parola è fenomeno non soltanto teatrale, ma anche e in primo luogo letterario, ma il teatro in particolare usa un linguaggio invecchiato rispetto alla società e alla civiltà d'oggi». ³⁸⁸ Di conseguenza, e in modo parallelo all'avanguardia in Italia, si può anche individuare una linea di sviluppo del teatro di parola, che considera la parola come strumento espressivo privilegiato, e che si apre in quegli anni verso nuovi registri linguistici in ambito sociale, quali adoperati oltre che da Fo, da De Filippo. Quest'ultimo riesce ad elevare questa sua tradizione napoletana a livello di una nuova commedia umana, lavorando sempre sul suo dialetto per renderlo più adeguato alle nuove tematiche fino ad approdare ad un italiano regionale dinanzi ad un pubblico che appartiene a diverse zone geografiche.

3.2.2 Aspetti linguistici del teatro di Dario Fo

Quanto al linguaggio del teatro di Dario Fo, la questione risulta cruciale, anzi è lui stesso ad affermarlo in molte occasioni ed interviste sulle sue opere. In effetti, il lungo cammino della scrittura di Fo consiste in una trasformazione della lingua e quindi del dialogo, da una veloce provocazione fino ad esprimere maggior riflessione come una conseguenza di un impegno al quale si indirizza la drammaturgia del Nobel, tutta tesa ad inventare una comicità verbale, non per forza basata sulle ripetizioni, ma su un maggior numero di parole capaci di comunicare con l'interlocutore direttamente.

In genere, il teatro popolare secondo Fo deve liberarsi da tutti gli elementi naturalisti e cercare nuovi spazi e

³⁸⁸ Tino Ranieri, *Un convegno sul teatro. Guerrieri: scrittori di teatro, oggi*, in «Sipario», n. 202, V.I, Milano, febbraio 1963

soprattutto una nuova lingua. In questo senso, il linguaggio teatrale di Fo risulta un frutto di un «ardito sincretismo»³⁸⁹ culturale che integra la tradizione del teatro medievale, della giullarata e della commedia dell'arte, con tecniche e strumenti più recenti e a forme popolari come la farsa e il teatro cronaca. Un teatro di questo gusto deve servirsi di codici espressivi extralinguistici che si fondono in una unità omogenea: parole, musica, danza e gestualità dove ogni elemento ha la sua propria particolare funzione come nel caso del teatro comico popolare.

In questo contesto di ricerca di un linguaggio che si adatti alla situazione, Dario Fo passa dai meccanismi stereotipati della commedia «absurdistica»³⁹⁰ della fine degli anni '50, al linguaggio da festa e da circo delle commedie più tarde. Si tratta, comunque, di un linguaggio che si rinnova a poco a poco e se ne vede un esempio in *Tutti uniti! Tutti insieme!* oppure in un'evidente identificazione ideologica delle regine Elisabetta d'Inghilterra o Isabella di Castiglia con i governanti attuali. Se ci si sofferma poi sulle commedie, si possono individuare chiari i modelli linguistici più precisi e strutturali, come in *Aveva due pistole*, dove Fo inventa un linguaggio dialettale con l'uso di suoni onomatopeici comuni e un gergo casereccio. Si tratta di una lingua soprattutto parlata, per nulla attenta alle esigenze letterarie, anzi compiaciuta nell'uso di termini popolari e ricchi di suoni espressivi.

Nell'opera teatrale, come in *La signora è da buttare*, satira travolgente dell'imperialismo americano, il linguaggio diventa, come il ritmo del circo, frammentario e spezzato, rapido e convulso: le battute non sono mai più lunghe di una frase, l'azione è più veloce della parola in un testo che segue

³⁸⁹ Fusione di elementi eterogenei, o di stili diversi. Si veda: Pietro Trifone, *L'italiano a teatro, dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, op. cit., p.103

³⁹⁰ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, op. cit., p. 17

le stesse piste che il drammaturgo traccia con un suo uso parodistico del teatro comico.

Bisogna precisare, in questo contesto, che i critici insistono spesso sull'opportunità di considerare unitariamente i vari aspetti della personalità teatrale di Dario Fo, dal drammaturgo, al regista, e all'attore: difficile è non riconoscere che il carattere polisegnico del teatro trovi nell'opera del genio mimico una delle sue espressioni più rappresentative. Basta pensare a quella sorta di mimo verbale che è il *grammelot*: «È soprattutto con *Mistero Buffo*³⁹¹ che Fo riesce a creare tale mezzo espressivo di potente efficacia con l'uso estensivo come lingua ideale per il drammaturgo e ritenuta una lingua spettacolare pura e renitente alla scrittura del suo tempo».³⁹²

Il *grammelot*, come dice Fo: « È una forma di teatro inventata dai comici della commedia dell'arte: non quelli del '500, quelli ancora prima, ed è organizzata come forma di teatro in chiave onomatopeica [...] cioè per riuscire a far arrivare a concetti attraverso suoni che però non sono parole stabilite e convenzionali».³⁹³ È proprio per motivo di rinnovamento e di rottura con questo immobilismo della lingua scritta contemporanea che Dario inventa questo nuovo colore di un linguaggio teatrale che consiste in un miscuglio di dialetti padani con un gioco onomatopeico di un discorso articolato arbitrariamente, ed è in grado di trasmettere con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto.

³⁹¹ Il *grammelot* è una delle invenzioni più interessanti di Mistero Buffo, ispirato alla tradizione giullaresca (il giullare costretto a recitare su piazze diverse ha bisogno di trovare un linguaggio che sia comprensibile a tutti).

³⁹² Pietro Trifone, *L'italiano a teatro, dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, op. cit., p.158

³⁹³ Dario Fo, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973, p.4

Con questa chiave è possibile improvvisare *grammelot* di tutti i colori per strutturare un lessico teatrale diverso; in tal modo, si possono parlare tutti i *grammelot*: quello inglese, francese, tedesco, spagnolo, napoletano, veneto, romanesco, proprio tutti, e naturalmente il meccanismo può essere applicato anche alle varietà sociali, ai gerghi, ai linguaggi settoriali, e questo modo di parlare adoperato in una serie di suoni senza senso ma allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni, deve lasciar intuire all'interlocutore il senso del discorso. Quindi si può dire che il *grammelot*, come sintesi di recitazione e scrittura, sembra la perfetta testimonianza di un nuovo teatro.³⁹⁴ Dunque, il dialetto, il gergo, la lingua parlata, e il lessico familiare vengono recuperati dal drammaturgo ed utilizzati in un teatro che diventa poi una violenta satira sociale attraverso questa evocazione linguistica particolare in una *pièce* di tono comico.

È importante notare che le sue *pièce* teatrali sono un frutto di un'attenta ricerca documentaria, fra le pieghe della storia o dell'attualità, lo strumento linguistico impiegato per esprimere tali contenuti è sempre un risultato di una riflessione e di una complessa elaborazione. Ciò risale al fatto che Dario Fo mostra sempre di aver coscienza della situazione linguistica in Italia, alla quale accenna nel prologo della sua opera teatrale *Lu santo Jullare* (o *Il Santo Giullare*), dove rievoca una questione linguistica medievale simile a quella contemporanea alla sua epoca, e ritiene che sia più opportuno creare un linguaggio espressivo che dia voce al personaggio.

³⁹⁴ Cfr. Alessandra Pozzo, *Grr..grammelot parlare senza parole: dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, Clueb, 1998 & Per ulteriori approfondimenti sul *grammelot* si veda: Dario Fo, *Manulae minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1997, pp.81-85

La stessa opera è, infatti, piena di considerazioni metalinguistiche da parte del drammaturgo, tramite le quali cerca di proporre il suo parere sul come può elaborare un linguaggio teatrale adatto al pubblico, e si sofferma in particolare, sul valore del dialetto:

«La lingua: in che forma mi andrò a esprimere. Ho steso il racconto in puro volgare umbro.[...] É questo, più o meno, il linguaggio che mi proponevo di usare nell'intera rappresentazione, ma mi rendo conto che sarebbe stata pura follia. Perciò ho deciso di servirmi di un lessico popolare che mi è più familiare attraverso il quale posso facilmente improvvisare e di certo riuscire di molto più comprensibile».³⁹⁵

Infine, l'opera drammaturgica di Fo può quindi essere collegata, come giustamente osserva Contini, ad uno dei poli della tradizione letteraria italiana, la cosiddetta «linea Folengo-Gadda»³⁹⁶, il cui maggior tratto distintivo risiede appunto nella scelta del plurilinguismo.³⁹⁷

3.2.3 Analisi del linguaggio impiegato nelle due commedie

Con l'intento di aiutare il lettore ad aguzzare occhi e orecchie, a stimolare la riflessione ed ad incrementare il suo piacere, è riscontrabile l'uso particolare del linguaggio di Fo nelle due commedie oggetti d'esame. È necessario, anzitutto, soffermarsi sugli elementi particolari che

³⁹⁵ Id., *Lu Santo Jullare, teatro a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000*, pp. 894- 895

³⁹⁶ Gianfranco Contini, *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 607

³⁹⁷ Gli scrittori di questa tendenza rifiutano i modelli linguistici dominanti e li rimpiazzano con ideoletti artificiali, eccentrici ed elaborati mescolando insieme le componenti più diverse per tipologia d'uso per provenienza geografica e per dislocazione temporale.

distinguono il testo teatrale mediante l'operazione dell'analisi.

È necessario individuare dei livelli di analisi del testo teatrale sia come totalità testuale che come insieme di microtesti e singole parti. È appunto da questi livelli che parte l'analisi: il primo livello è quello discorsivo, in quanto il testo è una realtà complessiva di un discorso o di una serie di discorsi. Se si parla, invece di segni singolari, i quali rilevano tutto il processo teatrale, questo è il livello narrativo; mentre quando ad ogni segno corrisponde un insieme di elementi di senso o i tratti distintivi pertinenti che determinano le opposizioni sceniche, si tratta invece del livello semiotico; ed esiste sempre una circolazione tra i vari livelli. Da ciò, si possono distinguere forme teatrali in cui l'elemento linguistico è determinante, dove, ad esempio, il discorso parlato è il principio organizzatore; oppure forme in cui questo principio è la fabula, l'azione, o ancora quelle forme dove l'essenziale è, invece, l'immagine o piuttosto l'articolazione tra parole e immagine.

Tutti questi elementi possono sfociare in diversi approcci, e ciò dipende dalla trattazione linguistica, che con un'operazione antropologica può concentrarsi su una certa linea di analisi, come quella che riguarda la morfologia e la sintassi, se si parla delle frasi del testo teatrale; ossia che concerne l'etimologia, se vengono analizzate le singole parole e le loro origini, oppure un metodo che adotta la stilizzazione dell'autore, come l'uso di certi dialetti e la scelta di codici sempre relativi al tema proposto.

3.2.3.1 Caratteristiche peculiari nelle due commedie:

Le due commedie studiate emergono proprio nel decennio dell'impegno, quando «il pensiero e il significato prevalgono, il linguaggio riceve il significato della

situazione dando un senso al testo»³⁹⁸, e la parola si adegua alle varie invenzioni linguistiche; e siccome ogni contesto determina una nozione diversa, Fo la adegua alle circostanze rendendola funzionale alla scena.

A volte, però, la lingua in quanto «fluida» appare «confusa»³⁹⁹, proprio per il ritmo farsesco di Dario Fo, spesso dinamico e meno adatto ad interventi di riflessioni. D'altronde, sia la scrittura che il pensiero seguono le leggi della farsa di Dario Fo che la adatta alla sua personalità d'attore, oltre al suo stile. Inoltre, non si può non aggiungere che, talvolta oltre a scrivere per sè, egli deve pensare a Franca, la cui presenza in scena non può limitarsi a parti di contorno o di spalla, e quindi è anche collaboratrice ai testi, anzi è noto come Dario la coinvolge talvolta nella stesura dei testi.

3.2.3.1.1 Il Titolo

Un buon titolo è quello che resta impresso, ed un buon titolo ha alte probabilità di restare impresso soprattutto se il testo riesce a fare presa sul pubblico. Per analizzare i due titoli delle commedie “*Morte accidentale di un anarchico*” e “*Isabella, tre aravelle e un cacciaballe*”, ci si deve prima soffermare a distinguere i vari tipi dei titoli: infatti, ci possono essere titoli descrittivi; titoli metaforici o poetici; titoli sintetici; e titoli pirotecnici o virtuosistici.

I titoli descrittivi sono ovviamente i più semplici, e i più diffusi, e spesso anche sintetici.⁴⁰⁰ I titoli metaforici, probabilmente i più suggestivi ed affascinanti, sono frutto di una ricerca più profonda, sono formule preziose per delineare un contenuto al tempo stesso oggettivo e

³⁹⁸ Chiara Valentini, op. cit., p. 134

³⁹⁹ Andrea Bisicchia, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003, p. 80

⁴⁰⁰ Ne sono un esempio “*La tempesta*”, “*Morte di un commesso viaggiatore*”, “*Le tentazioni di Erodiade*”, “*Mezzanotte al Greasy Spoon*”, “*Bar*”.

riconoscibile ma anche soggettivo e improbabile.⁴⁰¹ Del resto, i titoli sintetici indicano, invece, una scelta precisa: un termine solo con il quale si può delineare il contenuto del testo; ad esempio, titoli come “*Bambole*”, “*Riccardo III*”, “*Tradimenti*” informano il lettore/spettatore in anticipo su una parte del contenuto e della storia. I titoli pirotecnici o virtuosistici invece, come nel caso di un titolo poetico, riflettono di solito dei giochi di parole a incastro. Basti pensare a “*La gatta sul tetto che scotta*”, “*Chi ha paura di Virginia Woolf?*”, “*Lezioni di cucina di un frequentatore di cessi pubblici*”.

Si può arguire che “*Morte accidentale di un anarchico*” è un titolo descrittivo e sintetico, che riassume la vicenda di un anarchico e conferendo all’opera lo spirito poliziesco, ma al contempo adatta il lettore ad un’indagine prevista che mette l’accento sull’aggettivo “accidentale” nel testo in un tentativo finalizzato a svelare la realtà: «GIORNALISTA Il Pubblico Ministero ha dichiarato, per iscritto, che la morte dell’anarchico è da ritenersi: «morte accidentale». Nota bene, accidente, non suicidio, come avete detto voi. E c’è una bella differenza fra i due termini. D’altra parte il dramma, così come l’ha esposto il capitano, volendo, si potrebbe definire proprio un «accidente».⁴⁰²

Allo stesso modo, si può ritenere “*Isabella, tre caravelle, e un cacciaballe*” un titolo descrittivo e sintetico, ove il lettore prevede di scoprire la storia di Colombo con la regina Isabella, ma è anche un titolo pirotecnico e metaforico, in quanto al lettore viene stimolata una certa riflessione su quello che sta al di fuori dell’aggettivo

⁴⁰¹ Ne sono esempi meravigliosi “*Lo zoo di vetro*”, “*Lunga giornata verso la notte*”, “*La notte è madre del giorno*”, “*La notte poco prima della foresta*”, “*Materiali per una tragedia tedesca*”.

⁴⁰² Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 64

“cacciaballe”⁴⁰³, che è appunto un gioco di parole in grado di svelare le due facce che l’intellettuale contemporaneo deve avere con il potere: «COLOMBO Caro mio, in un mondo di falsoni come questo, chi non caccia balle, crepa».⁴⁰⁴ «Cristoforo Colombo con due facce di bronzo. cacciando tante balle. ottenne le tre caravelle».⁴⁰⁵

Di conseguenza, si riscontra chiaramente che il modello di Fo in *Isabella* è irridente e paradossale, sin dal titolo, dove il “cacciaballe” è appunto Cristoforo Colombo, il quale come sostiene Fo: “Uno che se si fosse comportato da santo e non da marinaio [...], non avrebbe fregato dall’archivio del re del portogallo la carta di Toscanelli, non avrebbe raccontato un sacco di balle a Isabella, non avrebbe raccontato un sacco di cortigiani. E quindi non sarebbe mai riuscito a farsi dare le tre caravelle, a diventare cristoforo Colombo, a scoprire l’America.”⁴⁰⁶

3.2.3.1.2 Tra il dialetto e il gioco di parole:

Senza nessun'ombra di dubbio, gli affabulatori del lago del paese del drammaturgo, risultano influenzare in modo chiaro la lingua delle sue commedie; lo stesso Dario Fo confessa di essere affascinato da questa stupenda lingua e da questo dialetto per lui astruso:

“Io ero lombardo, ma provenivo dalla zona intorno a Milano e questo era per me un dialetto un pò arcaico, più duro;[...]. Era quello dei vecchi del luogo che non si peritavano assolutamente di italianizzare il dialetto, come succede adesso. Loro, evidentemente, conoscevano le forme idiomatiche, le metafore, la struttura stessa della lingua. [...] Sono questa struttura

⁴⁰³ La parola rappresenta un uso colloquiale e significa: la persona che racconta frottole o storie incredibili per farsi notare: Tullio De Mauro (a cura di), *Grande Dizionario Italiano dell’Uso*, edizione elettronica, Torino, UTET, 2007

⁴⁰⁴ Dario Fo, *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 52

⁴⁰⁵ Ibidem

⁴⁰⁶ Da un’intervista di Fo con Roberto Leydi, in «L’Europeo», 8 settembre, 1963

e questa lingua che si trovano poi nei miei monologhi teatrali.”⁴⁰⁷

Fo, come grande attore-autore di stampo popolare, è l'unico che raccolga l'eredità della commedia dell'arte, vivendola e trasponendola nella realtà contemporanea. Perciò, è molto lontano dalle esercitazioni di registri intellettuali che producono personaggi come Arlecchini e Pantaloni, con fredda stilizzazione in un teatro che guarda al passato con nostalgia. Al contrario, come giustamente osservano Luzzati e Conte, il linguaggio nelle commedie di Fo, e soprattutto in *Isabella* è fluido e leggero:

«In questo testo non predomina un troppo esplicito impegno politico, come in quasi tutti i lavori dal '68 in poi; la comicità è ancora venata di poesia, e il linguaggio, esente da cadute nella retorica, si dipana con fantasiosa leggerezza».⁴⁰⁸

In tal modo, Fo intende adoperare un linguaggio parlato e popolare in questa commedia come lo si può riscontrare in diverse situazioni:

«COLOMBO Bene, anche a voi ne parlo soltanto perché domani me la batto, e fino in Inghilterra è difficile venirmi a pescare. Oh, avrà di che mangiarsi le mani, cara Isabella, vedrete.[...]».⁴⁰⁹

In *Morte accidentale*, oltre all'uso del parlato, si vede che Dario Fo si serve di un italiano veneto di regionalismi, soprattutto lessicali, e prevalgono le voci settentrionali e lombarde in particolare:

⁴⁰⁷ Luigi Allegri, op. cit., p. 22

⁴⁰⁸ Emanuele Luzzati e Tonino Conte, *Facciamo insieme teatro*, Milano, Einaudi, 1977, p. 160

⁴⁰⁹ Dario Fo, *Isabella tre caravelle*, op. cit., p. 49

«Be', non so che razza di gabole⁴¹⁰ tu ce l'abbia fatta a scantonare... ma ti assicuro che stavolta la fedina te la sporco io: puoi giurarci!»⁴¹¹ «Va bene, il suicidio è avvenuto a mezzanotte e il saltafosso⁴¹² bidone alle venti» «[...] quella sera il servizio meteorologico ha dato per tutta l'Italia temperatura da far barbellare un orso bianco»⁴¹³

La *pièce* non è priva di lessico di provenienza romanesca come ad esempio la parola cinematografo che rinvia alla Capitale: «le sceneggiate lasciamole fare ai cinematografi, non facciamo i poliziotti»⁴¹⁴ Tale presenza di espressioni romanesche in quest'opera può essere spiegata con l'ambientazione delle vicende nella questura di Milano, ambiente a cui si può pensare, con le parole dei poliziotti di origine centromeridionale, all'ambiente reale delle vicende accadute a Roma: lo stesso commissario Luigi Calabresi, a cui si ispira la figura del commissario sportivo è nato a Roma (1937), e quindi alcune espressioni, particolarmente marcate, possono anche caratterizzare la provenienza socioculturale del personaggio.

Infatti, alcune parole colloquiali, volgari o gergali hanno un fine espressivo, talune riferibili anche alla creatività verbale dell'autore: «Ma porco guida, ci voleva pure il matto velenoso!»⁴¹⁵, «Porco boia, eccoli qua i documenti che cercavo!»⁴¹⁶, «Se riesco a convincerli che sono un vero giudice revisore... se non smarrono, per la

⁴¹⁰ Gabola cioè bugia, imbroglio, si veda: Tullio De Mauro (a c. di), *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, edizione elettronica, Torino, UTET, 2007

⁴¹¹ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 9

⁴¹² Saltafosso: astuto accorgimento con cui s'induce qualcuno a dire o fare qualcosa che non vorrebbe, specialmente fingendo di sapere quello che non si sa o dando una certa cosa solo come ipotetica. Ivi, p. 40

⁴¹³ Barbellare cioè tremare. Ivi, p. 52

⁴¹⁴ Ivi., p. 43

⁴¹⁵ Porco guida cioè porca miseria. Ivi., p. 15

⁴¹⁶ Porco boia cioè porco cane. Ivi, p. 20

miseria, sono in cattedra!»⁴¹⁷, «Ma se un indiziato si contraddicesse una metà di come vi siete impapocchiati voi, l'avreste come minimo accoppato!»⁴¹⁸.

Inoltre, si può notare il gioco di parole con delle espressioni inventate dal drammaturgo come «Finestra-cavalcioni»⁴¹⁹ per un riferimento al commissario sportivo. A tal modo, non si può non osservare che tutti questi inserti lessicali regionali o di italiano substandard, con fine espressivo, Fo li utilizza con una significativa frequenza in riferimento a diversi luoghi di provenienza linguistica come se volesse estendersi ad altri contesti, confermando la funzione di un elemento locale e dialettale che potrebbe essere «un serbatoio che arricchisce il lessico della lingua nazionale».⁴²⁰

In aggiunta a ciò, plausibile è la ricorrenza al *grammelot* usato, ad esempio, da Colombo in alcune occasioni in *Isabella*, dove la morale è molto chiara: solo facendo balenare ai re l'idea di pappate grandissime, i potenti gli danno il permesso di continuare le ricerche, poichè per loro quel che conta è l'oro:

«COLOMBO (*toglie di tasca un libricino e legge, camminando lentamente intorno al tavolo dove è la ragazza. Passa vicino al bracciere e vi butta dell'incenso*) Erubuit: Decet alba quidem pudor ora, sed iste, si simules, prodest; verus obesse solet. [...]
RAGAZZE (*in coro*) Amen.⁴²¹

In un altro caso, si vede che Colombo si serve ancora del *grammelot* ma al fine di distrarre l'attenzione dei

⁴¹⁷ Smarronare cioè commettere un errore grossolano; parlare o agire in modo inopportuno. Ibidem

⁴¹⁸ Accoppiare cioè uccidere. Ivi., p. 46

⁴¹⁹ Ivi., p. 59

⁴²⁰ Francesco Bianco, *La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale* su: <http://www.francescobianco.net/linguistica./02/11/2013>

⁴²¹ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 20

marinai affinché sia innocente davanti ai loro occhi: «TERZO MARINAIO E così il premio se l'è pappato lui. [...] COLOMBO (*inizia una lunga chiacchierata in grammelot che chiude con un Capite?*) (*Riprende a parlare nel suo misterioso linguaggio, con gesti che alludono, via via, a disperazione, ira, commozione, fino a che uno degli accusatori, esasperato, gli grida*) PRIMO ACCUSATORE Ma che dite?!».⁴²²

Sia in *Morte accidentale* che in *Isabella*, si può riscontrare l'uso speciale del latino, che talvolta diviene una voce che segnala l'espressione della giustizia: «TUTTI GLI UOMINI (*in coro*) Divinam voluntatem vocamus iustitiam, qua videlicet cuique persone tribuitur summus».⁴²³ «LE ANCELLE (*in coro*) Pietatem tuam, precor, arrogantiam iudices divinae rationis officium».⁴²⁴ Si ripete l'uso del latino in *Morte accidentale*, dove il Matto se ne serve per spiegare come uno scandalo si possa esplodere in modo clamoroso per coprirne altri dello stato: «MATTO [...] «Nolimus aut velimus, omnibus gentibus, justitiam et veritatem...» GIORNALISTA La prego, eminenza... sono stata bocciata tre volte in latino...MATTO Ha ragione, in poche parole, disse: « Lo si voglia o non lo si voglia, giustizia e verità io impongo».⁴²⁵

Un carattere peculiare del testo teatrale del drammaturgo del premio Nobel consiste altresì nel fatto che le sue *pièce* risultano spesso un frutto di rielaborazioni e continui aggiornamenti: si pensi alle diverse versioni di *Morte accidentale di un anarchico* o di *Mistero buffo*, le quali vivono come e più di altre opere teatrali in funzione della rappresentazione scenica, nella quale trovano la loro effettiva attualizzazione.

⁴²² Ivi, p. 64

⁴²³ Cioè: si supplichi la divinità di guidare i giudici alla giustizia!. (trad. della candidata). Si veda: Ivi,

p. 72

⁴²⁴ La frase significa in italiano: Dio ci conceda la pietà, e ne riempisca i loro cuori! (trad. della candidata). Ibidem

⁴²⁵ Id, *Morte accidentale*, op. cit., pp. 81-82

Infine, si può riscontrare quanto Dario Fo venga influenzato ancora una volta dai fabulatori del lago, coloro che improvvisavano, ed era evidente, e che quindi si preoccupavano di adattare i vari passaggi ad una realtà contingente; così da poter ascoltare una storia in dieci momenti diversi con la capacità di adattarla ogni volta a tutte le situazioni diverse della cronaca, compresi i fatti locali.

3.2.3.1.3 Le funzioni delle canzoni in *Isabella*

Il *song* è uno dei linguaggi musicali, con il quale il lettore diventa consapevole di essere alle prese con un enigma che gli parla individualmente a partire dai discorsi dei personaggi dell'opera teatrale.⁴²⁶ Sono, pertanto, molteplici le funzioni delle canzoni in *Isabella*, le quali, a volte, preparano il lettore all'inizio delle vicende; e ciò capita sia nella commedia esterna del condannato a morte: «Il pianto col riso nel cielo si sale, mistura di zucchero e sale: ché il carnevale di ogni scherzoso connubio si vale»,⁴²⁷ che all'esordio della commedia interna quando ci si mette a recitare la storia di Colombo:

«Il giovane di Tunisi. nel mar con lei piombò,[...] si
chiuse come un'ostrica, di morte nel pallore. lei perla
diventò».⁴²⁸

Inoltre, si riscontra la funzione delle canzoni come tecnica di narrazione corrispondente al narratore nel romanzo, ad esempio, in *Isabella* si introduce nel corso delle vicende teatrali una canzone che narra le discussioni di Colombo delle sue ricerche, le quali durano per anni, e qui non si può non ritenere la canzone come una macchina del

⁴²⁶ È nome attribuito alle canzoni nel teatro e ha la funzione di illustrare una situazione o uno stato d'animo, esso può essere una poesia parodica e grottesca, e viene ritenuto da un mezzo di straniamento. Cfr. Patrice Pavis, op. cit., p. 298

⁴²⁷ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 6

⁴²⁸ Ivi., pp. 10-11

tempo che controlla l'azione drammatica facendola scorrere con diversi ritmi tenendo desta l'attenzione del lettore:

«Colombo con un secchio esegue la dimostrazione in forma danzata. COLOMBO « Prendi un secchio con dentro dell'acqua, se lo giri quell'acqua non spruzza: è un esempio che poco ci azzecca».⁴²⁹

Si può anche ricorrere alle canzoni per descrivere i personaggi e i loro atti riassumendo talvolta intere vicende e lasciando al lettore un intervallo di riflessione oltre al divertimento. Ciò capita ad esempio quando si narra dei viaggi di Colombo con la tecnica del *flashback* all'apertura del secondo atto: «Gli fan qualche applauso seppur controvoglia, [...] Per la terza volta Colombo ha raggiunto le Antille, ma torna legato in catene al par d'un ribelle e beffa del toro, le stive traboccano d'oro. Tutt'oro che adesso è del re».⁴³⁰

A volte l'uso delle canzoni assume un valore universale, e in questo caso si superano perfino i confini degli interventi nelle vicende teatrali: «Siam convinti che il mondo è una pacchia, che ogni cosa sia fatta per noi, per noi benestanti, per noi moralisti, per noi conformisti [...]».⁴³¹ In *Isabella*, il coro, ad un certo punto, lancia al palcoscenico un *song* aggressivo, brechtiano sulla necessità della truffa in un mondo giungla, ed è proprio in questo contesto che la canzone rinvia alla voce dell'autore stesso che interviene: «Da prima, dissertando di gradi e di meridiani. ei fu trattato alla stregua delli ciarlatani, ma appena si decise a cacciare delle balle si aprirono le porte, e volarono cappelli; così fece

⁴²⁹ Ivi., p. 24

⁴³⁰ Ivi., pp. 54-55 & per altri esempi delle canzoni che adoperano sia la tecnica del prolessi nelle vicende, che la sintesi di tutto il racconto, oppure per motivo di divertimento, si veda: Ivi., p.53/p.67/p.86

⁴³¹ Ivi., p. 46

propria codesta morale: se tu vuoi dall'uomo fiducia acquistare, tu non farti scrupoli, lo devi truffare».⁴³²

3.2.3.2 Le didascalie tra diegesi e mimesi:

Le didascalie⁴³³ sono, in sostanza, delle sintetiche indicazioni che l'autore fornisce sul luogo e il tempo in cui si sviluppa la vicenda o sul modo in cui i personaggi entrano oppure escono dalla scena, il movimento di quei personaggi e i loro vestiti, il modo di parlare ecc. Si distinguono due elementi fondamentali della rappresentazione svelate dalle didascalie: visivo e testuale: il primo indica la recitazione dell'attore, la scenografia, e le immagini sceniche; il secondo è il linguaggio drammaturgico e testuale che è un sistema di segni arbitrari.

Si può notare che le didascalie oscillano sempre tra la diegesi e la mimesi: la diegesi è il materiale narrativo; il racconto puro non ancora trasformato in discorsi.⁴³⁴ Nel teatro si ricorre ad altri strumenti come le prime battute che suggeriscono che l'azione è già cominciata prima del levarsi del sipario; o un narratore che si presenta nel prologo della storia da raccontare, oppure quando si ricorre all'espedito del teatro nel teatro. La mimesi invece è l'imitazione e la trasformazione delle parole in una rappresentazione che adopera la mimica come un linguaggio essenziale, quale comprende i gesti, le espressioni del viso, la voce, l'intonazione, e il movimento del corpo. Tutte queste componenti appartengono al mondo della regia teatrale⁴³⁵

⁴³² Ivi., p. 53

⁴³³ Sono quelle frasi scritte in corsivo nel testo teatrale o poste tra parentesi se si intervallano alle battute. La lunghezza delle didascalie può variare da poche parole a periodi più lunghi e dettagliati. Cfr. Federico Roncoroni, *op. cit.*, p. 1087

⁴³⁴ Il romanzo conosce la tecnica della trasformazione diegetica della produzione testuale in un atto verosimile. Come ad esempio l'esordio che informa il lettore di aver ritrovato un manoscritto, oppure la ricorrenza sia all'uso dell'io che rievoca una vera storia, che ad una normale presentazione oggettiva dei fatti.

⁴³⁵ La regia teatrale nasce a cavallo tra il XIX ed il XX secolo: sebbene esistessero in precedenza figure quali il capocomico, che decideva dell'allestimento dei lavori

che è l'attività di guida e di coordinamento dell'opera di allestimento scenico di una rappresentazione teatrale.

Il rapporto della regia con le didascalie del testo è estremamente vario: nelle messe in scena più moderne come quelle di Dario Fo, la tendenza è quella di ideare situazioni rappresentative alternative a quelle tradizionali. Questo è dovuto alla sempre maggiore autoconsapevolezza assunta dalla regia e alla diversa ricezione estetica del pubblico.⁴³⁶ Allo stesso modo, non si può non osservare che l'attività della regia nelle opere di Dario Fo, in quanto regista, attore, pittore, e drammaturgo, si impiega attraverso la definizione pratica dei criteri estetici, tecnici e narrativi dello spettacolo, con i quali il regista gestisce lo sviluppo del lavoro degli attori, dei cantanti e di tutti gli altri artisti che collaborano al prodotto finale.

A livello testuale, quello cioè della diegesi, si riscontrano didascalie in *Isabella* che descrivono un'azione in atto con un linguaggio pacato e dettagliato inesauribile di fantasiosa leggerezza: «Tutti mimano un altalenare lento e teso. In una gran tensione come se il vento stesse per strappare ogni cosa dalla nave.»⁴³⁷, e ancora: «Dal fondo avanza un corteo dalla cadenza mezzo carnevalesca, mezzo funebre [...] e in mezzo alla processione, il condannato, con il classico copricapo bianco a forma di cono [...], indossa un camicione pure bianco. Ha una lunga catena ai polsi».⁴³⁸

In *Morte accidentale* le didascalie assumono un ritmo più veloce adatto alle vicende di cronaca, e quindi più concentrate sulla descrizione degli elementi essenziali della

teatrali, la regia teatrale come creazione e non solo come coordinamento è una scoperta recente. Cfr. Umberto Artioli (a c. di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870- 1950)*, Roma, Carocci, 2006

⁴³⁶ Cfr. Patrice Pavis, op. cit., p. 246

⁴³⁷ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 82

⁴³⁸ Ivi., p. 6

scena: «In scena il primo agente e il commissario Bertozzo che sta interrogando un uomo: il Matto»⁴³⁹ «Escono dalla porta di sinistra. Alla porta di destra si riaffaccia il Matto»⁴⁴⁰ «[...] In scena l'agente agli ordini di Calabresi (secondo agente) e il matto, in piedi, impalato, faccia alla finestra».⁴⁴¹

In questo contesto, si può anche dire che le didascalie sia in *Morte accidentale* che in *Isabella* svolgono il ruolo di presentare il modo di comportarsi nonché di parlare di ogni personaggio secondo gli ordini del regista immaginato ovviamente dal lettore: «Il commissario Bertozzo solleva la testa dalla scrivania, si alza e si dirige alla porta di destra parlando verso l'esterno»⁴⁴² «Il commissario Bertozzo manda un gran sospiro di sollievo, poi va diritto all'attaccapanni, lo vede completamente vuoto»⁴⁴³, e ancora in *Isabella*: «Colombo [...] (*toglie il prontuario dalle mani secondo cancelliere e legge cose incomprensibili*) [...] (*Continua a leggere senza far capire una parola, e conclude la sua lettura dando uno schiaffo a Fonesca*) Adesso siamo pari».⁴⁴⁴

Nel quadro della diegesi, le funzioni delle didascalie consistono a volte anche nell'introdurre dei commenti inseriti nel discorso di un personaggio: «COMMISSARIO BERTOZZO Ma è proprio matto... (*senza rendersi conto ha cominciato a dargli del Lei*) cosa c'entra la virgola?»⁴⁴⁵, o assumono anche la funzione di narrare un'intera azione in corso o perfino due azioni ricorrendo alla tecnica del montaggio alternato: «Pur con tono sommesso continuano a

⁴³⁹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 9

⁴⁴⁰ Ivi., p. 17

⁴⁴¹ Ivi., p. 23

⁴⁴² Ivi., p. 22

⁴⁴³ Ivi., p. 21

⁴⁴⁴ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 78,79

⁴⁴⁵ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 12

discutere intorno al letto, e senza che se ne rendano conto usano del ventre rigonfio della Regina come fosse un mappamondo».⁴⁴⁶

A livello della mimesi appartiene la cosiddetta coreografia: uno degli elementi della regia. Tale congegno riguarda i movimenti e la gestualità degli attori, il ritmo della rappresentazione, la sincronizzazione di parola e gesto, e la disposizione degli attori sulla scena.⁴⁴⁷ Per il movimento del personaggio nelle due commedie, si riscontra uno statico con ritmo veloce in *Morte accidentale*, ed un altro invece un po' più dinamico in *Isabella*:

«MATTO (*spalancando le braccia*) E allora! (*si siede, estrae dalla borsa del Commissario Bertozzo alcuni documenti. [...]*)».⁴⁴⁸ «Colombo si rende conto che la Regina è piombata nel sonno: quindi si inchina e allontanandosi inciampa nel secchio e soffia sulla candela. Buio totale».⁴⁴⁹

D'altronde, per quanto concerne la gestualità dei personaggi, si può notare che questo corpo personaggio sul palcoscenico oscilla tra la spontaneità e l'assoluta padronanza: esso può essere tutto naturale e spontaneo oppure controllato e manipolato (come il corpo-marionetta) dal suo drammaturgo:⁴⁵⁰ «Il dotto si protende dal palco al punto da perdere l'equilibrio. Resta così letteralmente orizzontale: i piedi sul palco, le mani aggrappate al lungo

⁴⁴⁶ Ivi..., p. 33

⁴⁴⁷ Cfr. Bertolt Brecht, *L'acquisto dell'ottone: Breviario di estetica teatrale e altre riflessioni* in *Scritti teatrali*, Vol. II., Torino, Einaudi, 1975

⁴⁴⁸ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., pp. 25,26

⁴⁴⁹ Id, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 25

⁴⁵⁰ Cfr. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri teatrali*, Gian Renzo Morteo e Guido Neri (a. c. di), Torino, Einaudi, 1968. I registi dell'avanguardia definiscono, infatti, il linguaggio corporeo come l'autentico linguaggio fisico fondato sui segni e non più sulle parole. Ogni cultura determina ciò che essa considera un corpo controllato o un corpo sfrenato, ciò che le sembra un ritmo rapido, lento o normale. Per ulteriori approfondimenti sulla gestualità nel teatro di Dario Fo si veda: Dario Fo, *Manulae minimo dell'attore*, op. cit., pp. 50-51

bastone».⁴⁵¹ In questo contesto, si nota che la gestualità dei personaggi in *Isabella*, utilizza un tono grottesco e popolare, dato che il linguaggio del testo appartiene alla produzione borghese: un linguaggio cioè che trova le sue radici nel patrimonio culturale del teatro popolare più che letterario, il che rappresenta un cambiamento formale di rilievo.

Parlando della regia relativa al contesto visivo, si può analizzare altresì la *performance* dell'opera teatrale, la quale comprende tutte le arti nel teatro come il tono, la musica e la danza. In *Isabella*, all'esordio delle vicende si sentono i colpi del martellare dei carpentieri: quali si alternano in armonia con un effetto musicale in toni bassi, alti o violenti a seconda delle notizie rivelate dalle battute:

«PRIMO CARPENTIERE Un attore? Mandano a impiccare un attore? Per la miseria (*Battito violento*) l'unica cosa che c'era di serio in Spagna era la forca... (*Battito alternato*). [...] (*Battito prolungato*). [...] PRIMO CARPENTIERE Ma fammi il favore... (*Battito lento e distanziato per tutta la frase*)».⁴⁵²

Tutte le scene sia in *Isabella* che in *Morte accidentale*, vengono strutturate ad intervalli musicali, e le didascalie fanno familiarizzare il lettore a quest'atmosfera musicale: «Inizia a cantare sottovoce ammiccando ai poliziotti che impacciati uno dopo l'altro accennano a cantare con lui».⁴⁵³ Del resto, mentre la musica delle canzoni viene danzata in *Isabella*: «L'ultima parte della canzone viene danzata da tutti i cortigiani in modo da creare l'impressione di trovarsi ad una festa di palazzo»⁴⁵⁴, in *Morte accidentale*, si impiega solo lo stacco musicale al fine di cambiare la scena o anche per concludere la farsa: «Tutti e quattro i poliziotti

⁴⁵¹ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 35

⁴⁵² Ivi., p. 5

⁴⁵³ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 47

⁴⁵⁴ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 55

si lasciano cadere a terra. Buio. Stacco musicale. Fine della farsa». ⁴⁵⁵

3.2.3.3 La discorsività del linguaggio verbale nelle battute

Quel discorso dei personaggi viene incarnato nelle battute, ed ad uno viene affidato lo svolgimento integrale dell'intera vicenda: il racconto dei fatti presenti e passati, la delineazione del carattere e dei sentimenti dei singoli personaggi, oltre agli avvenimenti non rappresentati direttamente in scena. ⁴⁵⁶ Inoltre, la battuta suggerisce sempre una dialettica di domande e risposte che fa progredire l'azione, ed è a seconda del numero dei personaggi partecipanti al dialogo, e il modo in cui parlano che viene indicato il tipo delle battute che si possono distinguere in: dialogo, duetto, concertato, soliloquio, monologo, tirata, a parte, e fuori campo.

3.2.3.3.1 Dialogo

Il dialogo rappresenta il tipo di battute più frequenti e più significative che avvengono tra due personaggi che si alternano a parlare, anche se il termine viene usato, di solito, per indicare in modo generale, lo scambio di battute tra più personaggi. A tal riguardo, questo caso di scambio verbale talvolta capita anche tra un personaggio visibile e un altro invisibile, ma sempre «Tra un io locutore e un tu ascoltatore; e ogni ascoltatore assume a sua volta la parte del locutore» ⁴⁵⁷; in tal modo il lettore si mette nel posto una volta del locutore, una volta dell'ascoltatore, oltre poi a mettersi nel suo posto reale come interlocutore.

⁴⁵⁵ Id, *Morte accidentale*, op. cit., p. 89

⁴⁵⁶ Cfr. Bertolt Brecht, *Ripresa dell'intonazione*, in *Theaterarbeit: fare teatro : sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht ed altri, Berliner Ensemble e Helene Weigel (a. c. di), Milano, Mondadori, 1969, p. 380

⁴⁵⁷ Dario Fo e Erminia Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977, p.

Le funzioni del dialogo consistono, inoltre, nello svelare i rapporti tra i personaggi, e lo sviluppo della loro trama arrivando al nodo del conflitto con il suggerimento di soluzioni per scioglierlo. Ad esempio, in *Isabella*, si può notare il dialogo di rilievo tra Ferdinando e la Regina, che svela un rapporto basato fondamentalmente sul disprezzo dell'ultima rivolto al marito, esprimendosi in un linguaggio volgare con ricorrendo a volte al castigliano affinché le ancelle non capiscano:

«FERDINANDO Ma, ma adesso mi si prende a calci anche di fronte alle ragazze?! ISABELLA Stai tranquillo: te l'ho detto che non capiscono il castigliano. FERDINANDO Sai che ti dico? Che sei pazza!». ⁴⁵⁸

3.2.3.3..2 Duetto e Concertato

L'insieme delle battute segue le indicazioni relative al ritmo della *pièce*, come spiega Brecht, la disposizione delle battute viene effettuata secondo un procedimento che ricorda il tennis così «L'attore deve ricevere la replica del *partner* come il tennista riceve la palla dell'avversario». ⁴⁵⁹ In questo contesto, si vede che il dialogo prende la forma di un duetto che indica tale tipo di botta e risposta tra due personaggi, su una determinata questione spesso in ritmo rapido con poche parole; ad esempio, si può mettere la luce sui duetti in *Isabella*, inesauribili di allitterazioni:

«CONDANNATO Davvero?»
«ACCOMPAGNATORE [...] Davvero che? Che hai detto?» «CONDANNATO Chi ha detto?»
«ACCOMPAGNATORE Tu». «CONDANNATO Che ho detto?» «ACCOMPAGNATORE Hai detto: Davvero». ⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 16

⁴⁵⁹ Bertolt Brecht, *Ripresa dell'intonazione*, in *Theaterarbeit: fare teatro*, op. cit., p. 380

⁴⁶⁰ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, p. 9, per altri esempi di duetto si veda: Ivi., pp. 32-33

In altro modo, il dialogo, a volte, si allarga per comprendere più di due persone, e quindi viene detto concertato che indica un discorso almeno tra tre o più personaggi. Significativo è il concertato dei marinai sulla nave di Colombo, il quale rivela ed esprime la loro disgrazia:

«COLOMBO Vengo, vengo. Ditemi cosa desiderate da mangiare». «PRIMO MARINAIO Beh, dipende da quello che c'è. [...]» «PINZON Basta! La vuoi capire che siamo stufi di pesce...Vogliamo la carne». «QUARTO MARINAIO Carne!» «COLOMBO Mi dispiace, ma a topi siamo rimasti senza. L'ultimo l'abbiamo mangiato ripieno giovedì».⁴⁶¹

In *Morte accidentale*, il concertato viene anche impiegato spesso in forma di commenti da parte dei personaggi nella scena, talvolta accelerati secondo l'azione drammatica:

«COMMISSARIO SPORTIVO Mondo bastardo! MATTO No, governo bastardo! QUESTORE A sto punto, ci dica lei: cosa ci resta da fare? Ci consigli! MATTO Io? E che vi posso dire? COMMISSARIO SPORTIVO Sì, ci consigli lei! MATTO Io, al vostro posto...QUESTORE Al nostro posto?».⁴⁶²

3.2.3.3 Soliloquio e Monologo

Quando il personaggio è solo in scena e sta pensando a voce alta, in modo che il pubblico possa ascoltare, ma non è rivolto direttamente al pubblico, questo è il caso della discorsività detta soliloquio. Esso quando viene impiegato per bocca di un Matto patentato nelle vicende teatrali, può rivelare la giustizia e la libertà desiderate in *Morte accidentale*:

⁴⁶¹ Ivi, p. 62

⁴⁶² Id., *Morte accidentale*, p. 36

«Storie, storie... vai ragazzo, sei libero! [...] Liberi tutti! [...] Tutti fermissimi... è arrivata la giustizia ! Oeuh! Mica saranno tutte denunce? E io brucio tutto... al gran falò!».⁴⁶³

D'altro canto, quando il personaggio non è solo in scena e sta trasmettendo una sua riflessione intima, e si rivolge appartato sulla scena direttamente al pubblico, si tratta propriamente di un monologo. Scriverlo infatti significa per ogni drammaturgo accompagnare per mano lo spettatore/lettore nel mondo del personaggio, facendolo entrare nella sua 'bottega' per fargli prendere confidenza con i suoi modi, i suoi tic, le sue passioni, e tutti i suoi pensieri.⁴⁶⁴

In questo senso, il monologo è un dialogo interiorizzato tra un io locutore ed io ascoltatore, il primo è solo a parlare, mentre il secondo resta presente siccome la sua presenza è necessaria e sufficiente per rendere significativa l'enunciazione dell'io locutore, ma questo caso del monologo⁴⁶⁵ non è prevista alcuna risposta.

Sia in *Morte accidentale* che in *Isabella*, si esibiscono diverse forme del monolgo controllato spesso dal protagonista o piuttosto dall'autore: ad esempio esiste un monolgo in forma di stanze (tale forma molto raffinata che ricorda una ballata o una canzone), come propriamente in *Morte accidentale*, quando il Matto richiama la canzone dell'anarchico esortando i poliziotti a cantarla in un

⁴⁶³ Ivi, pp. 17-18

⁴⁶⁴ Cfr., Patrice Pavis, op. cit., p. 252

⁴⁶⁵ Secondo la forma letteraria, il monolgo può consistere in un monolgo a parte, il quale espone poche parole che indicano lo stato d'animo di un personaggio, o un monolgo come *pièce*, in quanto tutta l'opera è costruita con un unico personaggio o fatta da una serie di interventi molto lunghi. Ibidem

monologo lirico⁴⁶⁶ con la funzione di suscitare un tipo di commozione umana:

MATTO [...] Non c'è mai un momento di commozione... nessuno di voi che si lasci mai andare... che sbrachi... magari che rida, pianga... canti!... La gente vi saprebbe perdonare tutte le contraddizioni in cui siete caduti ad ogni piè sospinto, se in cambio, dietro a questi impacci, riuscisse a intravedere un cuore... due «uomini umani», che si lasciano afferrare alla gola dalla commozione e, ancorché poliziotti, cantano con l'anarchico la sua canzone... [...] Vi prego! Per il vostro bene... perché Pinchiasta vada in vostro favore... Cantate!

⁴⁶⁷

In *Isabella*, si riscontra il monologo in forma di dialettica del ragionamento, cioè come argomentazione logica presentata in modo sistematico e in una serie di opposizioni semantiche e ritmiche, e questo avviene soprattutto nello scambio di discorsi tra Colombo e Isabella, come in quel monologo lirico e di riflessione di Colombo che spiega alla Regina le conseguenze delle guerre contro i Mori: «COLOMBO Ma bisogna che vi spicciate, perché fra poco non avrete più il comodo e facile pretesto di gridare: «Beh, se le cose vanno male, la colpa non è proprio nostra, la colpa è del moro, del giudeo, del giudeo strozzino e avaraccio», no! Fra poco non attaccherà più: fra poco vorranno la vostra, di testa».⁴⁶⁸

Talvolta si ripete anche la forma del monologo solitario del Matto in *Morte accidentale*, che si tratta di una forma paradossale in cui il personaggio parla rivolgendosi ad un

⁴⁶⁶ Il monologo, secondo la funzione drammatica, si classifica in tre tipi: monologo tecnico che è una esposizione da parte di un personaggio di avvenimenti passati o che possano essere presentati direttamente sulla scena; monologo lirico che consiste in un momento di riflessione e di emozione contenibile di un personaggio che si lascia andare a confidenze; e monologo di decisione, in quanto il personaggio espone a se stesso argomenti pro o contro una certa condotta. Ibidem

⁴⁶⁷ Dario Fo, *Morte accidentale*, pp. 46-47

⁴⁶⁸ Id., *Isabella, tre caravelle*, p. 39

altro che però non gli risponde mai, anzi non si sa nemmeno se sia in ascolto. Accade spesso che questa forma si incroci con un monologo interiore, in quanto il personaggio enuncia liberamente senza preoccupazione di logica o di censura, come quando il Matto prova a volte a svelare la realtà della società politica e la strategia della tensione: «MATTO [...] Certo, lei è giornalista e in uno scandalo del genere ci sguazzerebbe a meraviglia... avrebbe solo un po' di disagio nello scoprire che quel massacro di innocenti alla banca era servito unicamente per affossare le lotte dell'autunno caldo... creare la tensione adatta a far sì che i cittadini disgustati, indignati da tanta criminalità sovversiva, fossero loro stessi a chiedere l'avvento dello Stato forte!».⁴⁶⁹

Infine, frequente è il monologo come “intervento dell'autore” in cui l'autore si rivolge direttamente al pubblico e si immedesima con il suo protagonista per enunciare un codice della *pièce* in un tono lirico come in *Isabella*: «CONDANNATO (*ride sgangheratamente*) Ah, ah!... E io che me ne stavo qui ad aspettare l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che i nostri siamo noi, noi! Ma certo! E che se rimaniamo sempre qui seduti tranquilli, abbioccati, ad aspettare che arrivi qualcuno a salvarci, a tirarci fuori, ci incastreranno sempre!».⁴⁷⁰

3.2.3.3.4 **Tirata, A parte, e Fuori campo**

In una 'tirata', il personaggio chiede silenzio perchè deve dire qualcosa di importante, che può trattarsi del racconto di episodi già accaduti fuori scena, di riflessioni, o anche di commenti su una certa azione. In *Isabella*, si può mettere in luce la tirata del Messo che avvisa il pubblico di una notizia relativa alla commedia interna:

«MESSO Ferma! Ferma! Ordine dell'Inquisitor Major ... CORO La grazia! La grazia!»;⁴⁷¹ e ancora in *Morte accidentale* si usa questo tipo di battuta per far scomparire dalla scena, per un tempo, il commissario Bertozzo: «PRIMO AGENTE Signor commissario devo

⁴⁶⁹ Id., *Morte accidentale*, p. 76

⁴⁷⁰ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 85

⁴⁷¹ Ivi., p. 7

ricordarle che c'è la riunione dal dottor Bellati... e siamo già in ritardo di cinque minuti».⁴⁷²

L'"a parte", invece, è una battuta in cui il personaggio, per un attimo, introduce il proprio commento su ciò che avviene in corso, ma in modo che gli altri non lo sentano e solo il pubblico possa seguirlo. Infatti, questo tipo di battute rappresentano un momento in cui il personaggio non mente mai (poichè in generale non si inganna se stessi), e quindi si può dire che è una specie di monologo del personaggio, ma anche di un dialogo diretto con il pubblico. In questo caso, si rompe la finzione scenica per una riflessione interiore in un momento di verità che rivela sia un'intenzione del personaggio, che la sua opinione in modo che il pubblico possa segnalare il proprio giudizio. In *Morte accidentale*, e sempre con il ricorso alla metateatralità, si vede chiaro questo tipo di battuta non priva del tono satirico sulle menzogne dei poliziotti:

«MATTO Ma per carità, faccia pure... (Al Commissario sportivo) Prima regola: mai contraddire. COMMISSARIO SPORTIVO (a parte) Ma se ci scappa qualcosa... se vogliamo smentire, quella ha le prove...».⁴⁷³

Del resto, ci sono delle battute affidate ad un personaggio che però non partecipa direttamente all'azione scenica, ma interviene da fuori scena per commentare, con un "fuori campo", un aspetto della vicenda; come ad esempio il commento significativo di un agente in *Morte accidentale*, il quale ha la funzione di spiegare al pubblico l'aspetto sfruttatore di alcuni mestieri in Italia:

«COMMISSARIO BERTOZZO S'è fatto pagare addirittura ventimila lire per una visita! AGENTE (che sta alle spalle dell'indiziato) Ammazza, che carabinieri!».⁴⁷⁴

⁴⁷² Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 17

⁴⁷³ Ivi., p. 58

⁴⁷⁴ Ivi., p. 10

3.3 Umoreismo e Satira

"Fra tutti gli esseri viventi, solo l'uomo conosce il riso" Aristotele⁴⁷⁵

"Credo che per recitare bene il tragico occorra possedere un certo senso dell'ironia, il gusto per lo humour". Dario Fo⁴⁷⁶

Bisogna ricordare che il senso della comicità e della satira trova le sue origini anche sin dai tempi dei greci. Si tenga presente però che verso l'età del Romanticismo, si passa nel teatro dalle forme della tragedia e della satira alla nascita di altre forme del grottesco come: l'opera buffa, l'operina, l'operetta, arrivando al *Vaudeville*, alla *pochade*, al *cabaret*, e naturalmente al varietà, e sono tutte forme derivate di comicità.⁴⁷⁷ In generale, il grottesco rinvia a tutto ciò che risulta comico per un effetto caricaturale burlesco e bizzarro, pertanto esso non esiste di per sè, ma esistono diversi progetti estetico-ideologici grotteschi (grottesco satirico, iperbolico, comico, romantico, ecc). Ciò vuol dire che il grottesco non è un semplice effetto di stile, ma coinvolge l'intera comprensione dello spettacolo.

Detto ciò, quando si parla dell'arte teatrale, si dà maggior attenzione al valore del messaggio e alle valenze sociali, e ovviamente alla qualità estetica delle forme conseguite, fra le quali appaiono i tre gusti grotteschi: umorismo, comicità e satira; queste tre tecniche condividono lo stesso fine: la capacità di suscitare ilarità e divertimento, sebbene con diverse sfaccettature, contenuti e motivazioni.⁴⁷⁸ In ogni caso, sono tutti mezzi finalizzati a

⁴⁷⁵ Aristotele, Alda Barbieri (a. c. di), *L'anima*, Bari, Laterza, 1957, p. X

⁴⁷⁶ Luigi Allegri, *op. cit.*, p. 110

⁴⁷⁷ Cfr. George Minois, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004

⁴⁷⁸ Cfr. Renato Tomasino, *La forma del teatro. Analisi e storia delle pratiche di spettacolo*, Palermo, Acquario, 1984

svelare la realtà per informare il popolo: «Già se non esiste cultura che ha come base le informazioni, non ci può essere nessun movimento che viene avanti».⁴⁷⁹

3.3.1 Definizione dell'umorismo

Sia la comicità sia l'umorismo possono essere sempre oggetto di riflessione filosofica. L'umorismo indica la facoltà, la capacità e il fatto stesso di esprimere e rappresentare gli aspetti più curiosi incongruenti e comunque divertenti della realtà che possono suscitare il riso e il sorriso. Con la comprensione e soprattutto con la partecipazione umana e la simpatia, l'umorismo provoca non solo un divertimento, ma una contemplazione al di là della situazione.⁴⁸⁰

Nel 1908 Pirandello pubblica un saggio dal titolo *L'umorismo*, in cui propone la sua distinzione fra umorismo e comicità, sostenendo il concetto di umorismo inteso come processo di identificazione con il soggetto umano. In tal modo, il lato comico viene ritenuto l'assetto razionale successivo all'azione, quello cioè che la ragione cataloga e riflette come sentimento del contrario, così come si propone la spiegazione dell'umorismo pirandelliano:

«Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti uniti non si sa di quale orribile manteca, e poi goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. [...] Posso così, a prima giunta e

⁴⁷⁹ *Intervista della candidata a Dario Fo*, cit. Ved. Appendice, p. 173

⁴⁸⁰ L'aggettivo umoristico viene in genere usato come sinonimo di comico: un giornale umoristico, uno scrittore umoristico indicano semplicemente la volontà di divertire. Il sostantivo umorismo ha invece una sfumatura di significato differente: indica un modo di guardare e di far guardare il mondo. Un modo di guardare differente e imprevedibile che osserva in maniera inconsueta ciò che fino a quel momento appariva consueto. Qualcosa di molto importante, quindi, per la pratica artistica. L'umorismo classico serve a strappare la risata nutrendosi di situazioni assurde, bizzarre, fuori del comune: una torta in faccia, o da un marito geloso, provocano e strappano la risata. Cfr. Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974

superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. [...] mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei.».⁴⁸¹

Qui esiste, dunque, un avvertimento del contrario, e quando interviene la riflessione, si smette di ridere per scoprire ciò che sta al di là di questa risata.

Pirandello infatti osserva attentamente in questo suo saggio come l'umanità cerchi continuamente di arrestare e di fissare la vita in forme stabili e determinate. Sono maschere, dice Pirandello, e spesso sono utili e necessarie, ma quando si costruiscono queste maschere dentro di noi la vita continua invece come un flusso continuo e irruento. Ma qualche volta accade, soprattutto in momenti di crisi, che le maschere crollino, come se fossero fisicamente investite e distrutte dal flusso violento della vita, e qui l'umorismo, secondo Pirandello, permette di riconoscere e di mostrare agli altri la contraddizione da cui il crollo deriva. In questo senso, l'opera di Pirandello è un continuo ridere e i suoi personaggi indossano sempre questa maschera tragico-comica.⁴⁸²

Si può mettere in luce anche l'umoristico surreale di Achille Campanile, famoso per il suo umorismo dietro il quale c'è il fine arguto e colto del drammaturgo. Campanile si caratterizza per la sua capacità di colpire tutto e tutti con audaci battute umoristiche, soprattutto negli anni Venti in Italia, un periodo difficile, chiuso alle novità e alle nuove

⁴⁸¹ Luigi Pirandello, *L'umorismo, Introduzione di Salvatore Guglielmino*, Milano, Mondadori, 1989, p. 169

⁴⁸² Per approfondimenti sull'umorismo di Pirandello si veda: Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, op. cit., pp. 34-46

culture emergenti, e oscurato da una situazione politica che sfocia in ben più gravi eventi sociali. Quella di far ridere è un'arte che lui esercita sempre in innumerevoli lavori teatrali e cinematografici.⁴⁸³

Del resto, l'umorismo di Dario Fo si nasconde sotto una brillante veste di una classica teatralità italiana: si tratta dello stesso gusto che trova forme popolari ed evidenti, e si avvale di un umorismo approfondito, libero, fantasioso, il quale supera il riferimento realistico per raggiungere la sfera del grottesco.⁴⁸⁴

3.3.2 Definizione della comicità

Si deve precisare che il teatro sia comico sia drammatico è una scuola di pianto e di riso, una tribuna libera dalla quale gli uomini possono esprimere morali e spiegare le leggi del cuore e del sentimento umano. In questo senso, il vero teatro è quello che sa cogliere l'inquietudine sociale ed il dramma della sua gente in un panorama attuale. Dal punto di vista psicologico, Freud infatti analizza le varie tecniche del motto di spirito ribadendo che il comico consiste in un bisogno inconscio di liberazione dalla costrizione della logica e un risparmio di energie psichiche.⁴⁸⁵

In letteratura, il comico è un genere che si collega alla commedia e si distingue dal dramma serio e soprattutto dalla tragedia. Si tenga presente però che durante il romanticismo tedesco spicca una ripresa d'interesse per tutto ciò che riguarda il comico che diventa superiore al

⁴⁸³ Cfr. Rossella Coarelli e Anna Maria Imperioso (a. c. di), *Le donne e "Il Settebello"*, *settimanale umoristico di Achille Campanile e Cesare Zavattini*, Bologna, Il Mulino, 2005

⁴⁸⁴ Cfr. Michele Vincieri, *Il teatro italiano contemporaneo. Correnti Problemi*, Torino, Paravia, 1941, p. 98

⁴⁸⁵ Cfr. Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991

tragico; e mentre tradizionalmente la commedia veniva considerata un genere meno nobile della tragedia, le gerarchie, con il romanticismo, si rovesciano.

In un contesto storico, e precisamente intorno al 1940, un grande studioso russo di letteratura, M. Bachtin, comincia a elaborare una teoria sul comico popolare individuando il fatto che l'uso della comicità da parte delle classi subalterne è profondamente diverso da quelli della classe dirigente. In queste circostanze, questo tipo popolare di comicità, così come osserva Bachtin, implica un modo diverso di vedere il mondo, e trova la sua espressione più chiara nella festa carnevalesca. E di qui, il riso carnevalesco, secondo lui, assume un grande valore eversivo e rivoluzionario in quel tempo, pertanto non ha le sfumature amare e satiriche della comicità dei tempi moderni.⁴⁸⁶

Del resto, come ribadisce propriamente Dario Fo: «Il comico non è solo un divertimento che si usa come un mezzo attenuante della tensione del pubblico, ma si può inoltre usare come una chiave di comprensione e come uno strumento che smaschera la realtà penetrandola. E tramite la satira, rivolta contro un comune avversario, lo spettatore si trasferisce invece in una posizione di critico, il che gli fa provare un sentimento di superiorità ritenuta per lui sufficiente».⁴⁸⁷ Proprio su quest'idea di comicità popolare esultante si sviluppa l'arte teatrale comico dell'attore-autore Dario Fo, considerato un giullare che si oppone al potere con l'arma della satira e della comicità.

⁴⁸⁶ Cfr. Henri Bergson, Federica Sossi (a. c. di), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano Mondadori, 1992

⁴⁸⁷ Traduzione della candidata dal tedesco. Testo originale: "Die Komik sorgt jedoch nicht nur für die Unterhaltung und geistige Entspannung des Publikums. Fo setzt die Komik auch als Schlüssel zum Verständnis, als Instrument zur Durchdringung und Aufdeckung der Wirklichkeit. Der Zuschauer wird durch die Satire, die auf einen gemeinsamen Gegner gerichtet ist, in eine Angriffsstellung versetzt, die ihm das Gefühl der eigenen Überlegenheit gibt" Helga Jungblut, *Das politische Theater Dario Fos*, Frankfurt- Main, P. Lang, 1978, p. 41

Da ciò, nell'arco del Novecento, 'la nuova commedia dell'arte', viene pensata come culla del nuovo teatro; e il punto fermo del comico che custodisce in sé uno spettacolo multiplo fa sì che Dario Fo venga distinto dagli altri protagonisti nel panorama intravisto della nuova commedia dell'arte; poichè l'arte del comico secondo Fo è «saper far rivivere temi e situazioni della cultura popolare».⁴⁸⁸

In questo senso, uno dei maggiori critici, Ivar Harrie, scrive in "Expressen" che «dei comici del novecento Fo è indubbiamente il più geniale dopo Chaplin»,⁴⁸⁹ siccome il discorso politico-morale diventa spesso generico, superficialmente provocatorio ma anche patetico, nello sforzo di servirsi di un vocabolario di punti di riferimento quasi del tutto estraneo alle platee venute per ridere. Di conseguenza, tutte le farse del drammaturgo risultano non prive di un gusto comico alla maniera della Commedia dell'arte: «Quando scrivevo le farse, per esempio, mi ero reso conto concretamente che non c'è un vero teatro che non sia teatro di situazione scenica pregnante di sviluppo di azione».⁴⁹⁰

Nel suo teatro popolare, Dario Fo ricorre sempre al grottesco e alla farsa per sviluppare tutti i discorsi più drammatici, e perciò fondati sull'impegno, sulla denuncia, e sul coinvolgimento politico, ma non privo della prima essenza tipica del teatro che è il divertimento. In questo contesto, e come osserva Anna Barsotti, ogni meccanismo comico nel corso della produzione teatrale di Dario Fo è per lo più funzionale a mettere in evidenza «una devianza dal

⁴⁸⁸ Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 170

⁴⁸⁹ Bruno Argenziano, *Il teatro a Stoccolma. Dario Fo Paragonato a Chaplin*, in «Sipario», n. 201, Milano, 1963

⁴⁹⁰ Dario Fo e Erminia Artese, *op. cit.*, p. 22

sistema sociale, oppure allo svelamento delle prepotenze imposte dall'arroganza delle classi dominanti». ⁴⁹¹

3.3.3 Meccanismi del senso comico-umoristico nelle due commedie

I comici devono, infatti, possedere un bagaglio incredibile di situazioni, dialoghi, *gags*, filastrocche, e tiriterie tutte riportate a memoria, delle quali si servono al momento giusto, dando l'impressione di improvvisare all'istante. In tal modo, ogni comico possiede decine di tirate su vari argomenti, e tutti questi interventi hanno la possibilità di essere adattati a situazioni diverse o addirittura ribaltati o recitati ad incastro in dialogo.

3.3.3.1 Comico di parole

Il comico basato sul gioco di parole consiste nell'uso di uno dei sensi lasciandone intendere un altro al lettore/spettatore. Allo stesso modo, due parole differenti possono essere scritte nello stesso modo o possono avere la stessa pronuncia; non solo ma si può ricorrere anche all'uso delle allegorie al fine di dire una cosa intendendo un altro significato:

"MATTO E perchè dovrei offendermi? È vero, ho fatto un bel discorso da prete, quale sono. (Il Commissario Bertozzo ha scritto con un pennarello sul rovescio del ritratto del presidente «è un matto». ⁴⁹²

In questo contesto, si può anche affrontare il *calembour* che è una forma rudimentale, e riunisce in una sola voce, o accosta in una stessa proposizione, delle parole o locuzioni che hanno qualche punto di contatto. Si vede che Fo preferisce il comico di parole al semplice *calembour*, in quanto cerca sempre di stabilire delle relazioni tra le cose

⁴⁹¹ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, op. cit., pp. 85-86

⁴⁹² Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 81

per ricercare somiglianze reali. Ad esempio in *Isabella*, la relazione instaurata tra la guerra e il re non è così superficiale, ma qui l'intento polemico mette in relazione il potere con la violenza:

«ALFIERI Che guerra pistola! FERDINANDO Che guerra del petto! Tre mesi che siamo all'assedio. Per fare le paghe mi mangio le braghe ... ALFIERI Che son braghe di Re! FERDINANDO Che guerra pistola! ALFIERI Che pistola d'un Re! (*Escono marciando sul tempo del tamburo*)». ⁴⁹³

Nel quadro del comico di parola esiste inoltre l'uso dell'iperbole, notevole è l'esempio in *Morte accidentale*:

«GIORNALISTA Faccia vedere? (*Legge*) Incendiata la biblioteca di Alessandria. Alessandria d'Egitto! Già nel II secolo avanti Cristo! COMMISSARIO BERTOZZO Impossibile: dia qua! [...]». ⁴⁹⁴

3.3.3.2 Comico di idea

Un aspetto fondamentale e significativo del drammaturgo del premio Nobel consiste nel fatto che dietro il comico militante c'è la necessità di saper vivere il mestiere con un'idea teatrale. In questo senso, si può notare che Dario Fo ricorre all'uso del comico di idea, basato sull'ironia rivolta al potere, come in *Morte accidentale*, dove il comico mette l'accento sulla violenza esagerata della polizia, e qui si può dire che la comicità nelle sue opere prende forma in una massima libertà di espressione ed in un gioco folle che ribadisce la superiorità sulla ragione:

«MATTO [...] Ebbene, abitavo in un alberghetto proprio vicino alla Questura dove si svolgevano gli interrogatori e quasi tutte le notti ero svegliato da urla e lamenti che in un primo tempo credevo di gente

⁴⁹³ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 30

⁴⁹⁴ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 84

pestata, bastonata... ma poi ho capito che si trattava di risate...».⁴⁹⁵

D'altronde, frequente nel teatro di Fo è il comico di idea legato alle donne, sulle quali si riscontrano sproloqui inesauribili in *Isabella*, i quali hanno la funzione di attenuare la tensione dei dotti durante le loro discussioni sul progetto:

«UNA DELLE ANCELLE Discutere sottovoce, per favore. La Regina si sta coricando. UN DOTTO Bene, bene. Perché allora non ne approfittiamo per parlare di questo benedetto problema delle donne?».⁴⁹⁶

3.3.3.3 Comico di situazione

La comicità non deve essere necessariamente collegata al riso; ad esempio, può capitare che esista un personaggio comico che però difficilmente fa ridere. Essa in questo caso è una sfera che comprende al suo interno gioia, buffoneria, satira, derisione, spiritosaggine, umorismo e grottesco, e in questo senso, si può parlare della comicità di situazione.

Non si può non ribadire che la tecnica del comico che domina il teatro di Fo, è il comico di situazione; ciò risale al fatto che la situazione, ritenuta come un elemento portante, rappresenta un punto di riferimento di tutta la vicenda teatrale; d'altronde, «Più l'elemento storico di uno spettacolo è radicale, più si può far uso dell'humor».⁴⁹⁷ Quindi, sono tanti gli esempi del comico di situazione in *Isabella*, se ne può citare: «ISABELLA (*annusa a sua volta*) Fa starnutire? Ettcci... Accipicchia... (*La Regina sta per starnutire, una damigella starnuta in sua vece*). Grazie, cara... RAGAZZA Dovere, Maestà».⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Ivi., p. 50

⁴⁹⁶ Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 33 & per altri esempi, Ivi, p. 31/35/ 37

⁴⁹⁷ Bertolt Brecht, *La costruzione di un personaggio*, in «Sipario», n. 204, V. I, Milano, Aprile 1963

⁴⁹⁸ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 21, e per altri esempi del comico di situazione: Ivi, p. 30/ p. 75

Comica è altresì tutta la situazione in cui il protagonista di *Isabella*, l'attore condannato, fa di tutto per salvarsi fino ad ottenere il risultato opposto e la situazione si trasforma, invece, in una tragedia. In queste vicende, la stessa situazione si ripete per il personaggio di Colombo, che alla fine, diventa lui la vittima, e quello gabbato dai potenti.

3.3.3.4 Comico di carattere

Il comico di carattere è quel tipo che ha a che fare con la caratterizzazione tipica di un mestiere, o professione, o anche legato ai caratteri distintivi dei singoli personaggi teatrali. Si può, ad esempio, osservare nettamente il comico di carattere che viene legato al personaggio spiritoso sia del Matto in *Morte accidentale*, «MATTO No, commissario...lei non può! Non faccia l'abusivo...Non spinga così...La prego, perchè mi vuol far scendere?... Non è la mia fermata!».⁴⁹⁹; che di Colombo in *Isabella*: «COLOMBO Beh, non esageriamo! A parte che forse hanno ragione loro. Ho paura d'aver sbagliato tutto... Secondo i calcoli, avremmo dovuto essere arrivati già da quattro giorni come minimo. Ammenoché ste coste che cerchiamo di raggiungere non abbiano il difetto che hanno certe stoffe che appena le bagni, trac, si ritirano». ⁵⁰⁰ È proprio nel personaggio di Ferdinando che si può vedere più consumata la tecnica del comico di carattere, dal momento che viene presentato come un idiota in *Isabella*.⁵⁰¹

3.3.3.5 Comico di paradosso

Si osserva che Dario Fo costruisce le sue storie sulla base del paradosso⁵⁰², un procedimento che gli è sempre caro, e che gli deriva dai racconti assurdi e paradossali degli affabulatori del lago, che narravano dell'esistenza di intere

⁴⁹⁹ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 17

⁵⁰⁰ Id., *Isabelle, tre caravelle*, op. cit., p. 60

⁵⁰¹ Ivi., pp. 15,16

⁵⁰² Il paradosso indica un fatto, un comportamento, o una circostanza assurdi e contraddittori, ma piuttosto difficili da credere o da comprendere.

città immerse nell'acqua, o di imprese incredibili, cariche di iperboli. Fo riprende queste storie nelle sue opere teatrali; così come in *Isabella*, dove Colombo racconta storie fantasiose e paradossali sulle popolazioni viste da lui in giro per il mondo:

«COLOMBO Infatti questa maschera proviene dall'altro emisfero e la portano i re del Gipango. Pare non se la tolgano manco per mangiare. FRATE E come fanno con una apertura così piccola per la bocca? COLOMBO (*scocciato*) Mangiano dal naso. Infatti si cibano solo di piccoli frutti, uva, bacche e ciliege. PADRE DIEGO E i noccioli delle ciliege? COLOMBO (*soprattutto*) Li sputano dagli occhi. FRATE Oh, splendido!⁵⁰³

Altro esempio dell'uso del senso paradossale in *Isabella*, si riscontra quando Colombo è condannato a novantasette anni di galera; a questo punto la scena diventa sempre più paradossale.⁵⁰⁴ D'altronde, in *Morte accidentale*, con la presenza del Matto, la scena non è priva di assurdità ridicole, le quali possono attenuare la tensione dell'inchiesta svolta dalla giornalista:

«Nel frattempo è rientrato l'Agente, consegna il bicchiere al Matto che, tutto preso dal racconto della donna, ingoia la biglia di vetro come fosse un cachet. MATTO Perdio! L'occhio! Accidenti: ho mandato giù l'occhio!... Be', speriamo mi faccia passare almeno il mal di testa».⁵⁰⁵

⁵⁰³ Ivi., p. 50

⁵⁰⁴ Ivi., pp. 76,77

⁵⁰⁵ Id., *Morte accidentale*, p. 64, per altri esempi, si vedano: p. 60/ pp. 66, 67/ p. 71

3.3.3.6 Comico di *gag* ⁵⁰⁶

Gli avvenimenti teatrali di Dario Fo vengono rappresentati tra l'umoristico e il tremendamente serio in uno spettacolo in cui il drammaturgo dà fondo a tutte le sue sperimentate risorse di attore e ancor più di autore per raggiungere una tale polemica allegorica sull'impianto scenico ricco di irresistibili *gag*. Uno dei congegni principali del comico di *gag* è la ripetizione di un certo atto, abitudine, gesto, o dei tic ridicoli; tal ripetizione, per diventare comica, deve essere giustificata nel contesto delle vicende teatrali.

In *Isabella* Dario costruisce due *gag* divertenti: quella delle vesciche con acqua calda e fredda: «RAGAZZA Attento che scotta. COLOMBO Scotta? RAGAZZA Scotta. COLOMBO Ahi! (*Posa la vescica sul ventre della ragazza che si mette a strillare*)...».⁵⁰⁷ e quella dello starnuto che contamina tutti che starnutiscono e che ricorda la *gag* della pulce dei Comici dell'Arte, i quali si grattano tutti: «COLOMBO Semmai lo starnuto ci libera da tutti i cattivi umori che teniamo in corpo. [...] Colombo fa annusare anche al frate, annusa pure lui e passa la bocchetta a Isabella, che annusa con le sue ancelle. Starnuti escono in coro a ritmi alternati fino a far diventare l'e ... e... e..., che precede lo sternuto, un canto a tre voci».⁵⁰⁸

Colombo esibisce un nuovo *gag* sfruttando la pancia di Isabella, che sta per avere le doglie, per la sua spiegazione su un mondo sferico.⁵⁰⁹ Così, *Morte accidentale* può rappresentare una farsa inesauribile delle sue *gags* farsesche e clawnistiche che per Fo risalgono alla giullaria e alla Commedia dell'Arte; i calcetti dei poliziotti rivolti a Bertozzo sono un esempio di rilievo di questo tipo del

⁵⁰⁶ Il *gag* è un termine americano dagli anni venti che indica un effetto burlesco provocato dall'attore con improvvisazione generando uno scroscio di risate. Cfr. Patrice Pavis, op. cit., p. 193

⁵⁰⁷ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., pp. 19,20

⁵⁰⁸ Ivi., p. 21

⁵⁰⁹ Ivi., p. 34

comico: «COMMISSARIO SPORTIVO No, che non lo conosci. Calchetto dal Questore. COMMISSARIO BERTOZZO Senti, non ricominciare tu... QUESTORE Lasci correre... Calchetto dal Commissario». ⁵¹⁰ «Altri calci che lo costringono a sedere». ⁵¹¹

3.3.3.7 Comico nero

Quando però il comico si innalza in tono tragico, si tratta di una comicità nera, come quel destino a cui viene condotto Colombo con le catene ritenute come onorificenze: «COLOMBO Beh, io non direi che sragioni poi tanto: ha chiamato quelle catene le alte onorificenze della vostra corona! FERDINANDO Molto spiritoso! Vedremo se riuscirete ad esserlo altrettanto davanti ai giudici!». ⁵¹²

Infatti, nella scena del teatro degli anni 70', Dario Fo mostra la sua gran capacità, che è la chiave di molti spettacoli politici a cominciare da *Morte accidentale*, di presentare gli avvenimenti drammatici che hanno scosso la coscienza della sinistra nella chiave del grottesco. Il drammaturgo ha, in tal modo, il coraggio di usare i meccanismi del riso invece di quelli del moralismo per parlare di morti ammazzati dal governo, per denunciare il potere. L'arma del grottesco viene, dunque, usata con intensità tramite la presenza comica del Matto in *Morte accidentale*, così come spiega Fo: «Lo spettacolo è messo in grottesco per evitare che la drammaticità diventi catarsi. Se noi invece di fare uno spettacolo ridanciano, grottesco, satirico, avessimo fatto uno spettacolo drammatico, avremmo creato un'altra catarsi liberatoria». ⁵¹³ Quindi, le argomentazioni serrate del Matto nel corso dei due tempi che mettono in discussione le versioni della polizia sul caso Pinelli hanno una straordinaria efficacia e non mancano di risate.

⁵¹⁰ Id., *Morte accidentale*, op. cit., p. 68

⁵¹¹ Ivi., p. 72

⁵¹² Id., *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 57

⁵¹³ Claudio Meldolesi, op. cit., p. 179

Di conseguenza, lo spettacolo di Dario Fo, come tutte le sue opere teatrali, tende a liberare il pubblico dalla paura del potere provocando il riso con la rappresentazione degli aspetti grotteschi alla ricerca di un entusiasmo che permetta di non sentirsi soli, e di sentire che esistono altri sofferenti della stessa sorte, così come esprime Fo: «Noi non vogliamo liberare dall'indignazione la gente che viene a ridere con noi. Vogliamo che la rabbia resti dentro, diventi lucidità non operante nel momento della lotta [...] Quella risata deve saper ricaricare la rabbia interiore, che è la rappa operante per la lotta di classe. Perché la risata permette di evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi».⁵¹⁴

3.3.4 Definizione e meccanismi della satira

La satira⁵¹⁵ ha come intento principale non solo divertire e suscitare ilarità, ma anche castigare i potenti ed i prepotenti con lo scherno e il ridicolo al fine di denunciare ingiustizie e soprusi. Si ricorre in questo senso ad un leggiadro sbuffo di allegorie per mettere in ridicolo certi caratteri di una categoria di persone o di un solo individuo. Di conseguenza, nella satira si estrinseca essenzialmente una critica elegante, palese o mascherata, che viene rivolta agli argomenti importanti per la società, ed è più idoneo perciò l'uso di una lingua ironica tagliente e cauta:

«MATTO Sicuro! Se non gli avessi carabinieri le ventimila, lei crede che quel poveraccio e soprattutto i suoi familiari sarebbero stati soddisfatti? [...] Invece così, sono andati via felici come una pasqua... mi

⁵¹⁴ Dario Fo e Erminia Artese, op. cit., p. 64

⁵¹⁵ La satira è composizione poetica che rivela e colpisce con lo scherno o con il ridicolo concezioni, passioni, modi di vita e atteggiamenti comuni a tutta l'umanità, o caratteristici di una categoria di persone o anche di un solo individuo, che contrastano o discordano dalla morale comune (e sono perciò considerati vizi o difetti) o dall'ideale etico dello scrittore. <http://www.treccani.it/12/1/2015>

hanno baciato perfino la mano... «grazie professore»...
e piangevano di commozione! [...]».⁵¹⁶

D'altronde, la satira è il risultato della facoltà di capire, penetrare, scoprire, e in questo senso è un esercizio dell'intelligenza al fine di conoscere il mondo sociale e politico e respingere l'invadenza scoprendone il vero volto.

Un esempio notevole dell'uso della satira teatrale è G. B. Shaw⁵¹⁷ che presenta un modello di una saira feroce, però ridotta al rango di scherzo brillante. Si può constatare in tutti i casi che aspetto principale della satira è l'ironia, la quale, in effetti, consiste nel dire il contrario fingendo in tal modo di affermare una cosa per meglio lasciar intendere una altra. In questo senso, essa contiene il doppio carattere essenziale al comico, tuttavia non possiede sempre gli altri requisiti necessari a renderla divertente:

«L'importante, si dice in questi casi, è parlare chiaro, offrire una serie di punti di vista vigorosamente e reiteratamente espressi e considerare gli elementi visivi e sonori dello spettacolo come le patetine che fanno contorno alla bistecca, cioè utili e gradevoli ma tenendo sempre presente che la sostanza è altrove».⁵¹⁸

In Italia, come già da tempo in Francia, si comincia a discutere fra i giovani della sinistra dei fondamenti del far teatro, e ci si interroga sul significato del teatro politico⁵¹⁹, e

⁵¹⁶ Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, op. cit., p. 11, si veda altro esempio p. 10

⁵¹⁷ George Bernard Shaw (Dublino, 26 luglio 1856 – Ayot St Lawrence, 2 novembre 1950) è uno scrittore, drammaturgo, aforista, linguista e critico musicale irlandese. Dopo il debutto teatrale con *Widowers' Houses* (1892), Shaw continua a scrivere opere teatrali con crescente successo, che culmina con il Premio Nobel per la letteratura, assegnatogli nel 1925 con la motivazione: «Per il suo lavoro intriso di idealismo ed umanità, la cui satira stimolante è spesso infusa di una poetica di singolare bellezza». <http://www.treccani.it/09/11/2014>

⁵¹⁸ Ettore Capriolo, *Dario Fo e il nuovo impegno*, in «Sipario», n. 273, V. I, Milano, gennaio 1969

⁵¹⁹ Il teatro politico, nella sua forma di teatralità esprime rivendicazioni delle classi subalterne. Questo genere nasce in Germania subito dopo la prima guerra mondiale

in particolare, sulla possibilità di uscire dal «teatro-monumento»⁵²⁰ della borghesia per costruire una cultura e un'organizzazione teatrale alternativa. Per Dario Fo, il popolo in queste circostanze deve adoperare sempre l'arma della satira contro la cultura dominante, quale per il teatro si ha a che fare con questo genere di teatro politico.

Da ciò, viene detto ironico ogni enunciato che rivela un senso profondo, diverso o piuttosto opposto al di là del primo senso evidente; in tal modo, esistono l'ironia dei personaggi, l'ironia drammatica, e l'ironia tragica. Si può notare che l'ironia dei personaggi, che usa come mezzo ironico usato nel linguaggio verbale a cui fanno ricorsi i personaggi:

«CONDANNATO Ma come, non mi bruciate prima?
ACCOMPAGNATORE Sì, stai tranquillo. Avrai il servizio completo: ti impicchiamo e nello stesso tempo ti facciamo il falò. CONDANNATO Però quando si dice i progressi della tecnica. Eh?».⁵²¹

L'ironia drammatica, viene spesso legata alla situazione drammatica, sentita dallo spettatore quando percepisce elementi dell'intreccio che restano nascosti al personaggio impenendogli di agire con cognizione di causa. In questo caso l'ironia funge da elemento straniante, e spezza

in contrapposizione al teatro popolare e fondato sull'idea rivoluzionaria di spezzare il monopolio culturale borghese organizzando un pubblico di lavoratori. Il teatro politico di Dario Fo nasce proprio negli anni '60, che è un decennio che comprende tanti intellettuali nella società italiana in un periodo popolato di grandi scioperi nazionali e di lotte sindacali. Sono gli anni degli scontri tra il Movimento di una tendenza rivoluzionaria di fronte al partito comunista riformista italiano, e sono altresì gli anni delle stragi di stato: il 12 dicembre 1969 il massacro nella banca di Piazza Fontana a Milano, e 15 dicembre il suicidio di Pinelli. Particolarmente significativo è il Gruppo 63, composto da scrittori, poeti, e critici teatrali, tra cui Eduardo Sanguinetti, Nanni Balestrini, Giuseppe Bertolucci e Luigi Malerba, quali interessati proprio al dibattito post-bellico sull'alienazione dell'uomo moderno. Cfr. Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani (a. c. di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, 34 scrittori, Milano, Feltrinelli, 1964.

⁵²⁰ Chiara Valentini, op. cit., p. 93

⁵²¹ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 7

l'illusione teatrale invitando il pubblico a non prendere alla lettera quanto è raccontato dalla *pièce*:

«ACCOMPAGNATORE [...] Potrai recitarla qui, a partire da adesso. E questo, perché si sappia che nel nostro paese ogni uomo sul patibolo può fare quel che gli pare: su questo palcoscenico non esiste censura».⁵²²

Ed è proprio in questa commedia che la satira viene usata in modo particolare da Dario Fo che, secondo le parole di Capriolo, «Ha fatto anche tesoro della lezione brechtiana e ha cercato di ammonirci, a suo modo, di non fare i furbi con i furbi, se non si vuol rimetterci le penne».⁵²³ L'ironia tragica, invece, rinvia all'ironia del destino in cui l'eroe ingannandosi sulla propria situazione, si precipita verso la rovina, mentre crede di potersi trarre d'impaccio:

«CONDANNATO (ride sgangheratamente) Ah, ah!... E io che me ne stavo qui ad aspettare l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che i nostri siamo noi, noi! Ma certo! E che se rimaniamo sempre qui seduti tranquilli, ahbioccati, ad aspettare che arrivi qualcuno a salvarci, a tirarci fuori, ci incastreranno sempre!».⁵²⁴

La satira per Dario Fo, indica un tipo di ironia fatta in particolar modo, sui tic, sulla caricatura dei connotati più o meno grotteschi dei politici presi di mira: dei loro eventuali difetti, della loro particolare pronuncia, del loro modo di camminare e vestire, e delle frasi tipiche che ripetono. E in questo contesto, si mette l'accento sul modo in cui i personaggi teatrali gestiscono il potere e lo mantengono, mostrando le loro vere magagne, le loro violenze più o meno mascherate, le loro arroganze e soprattutto le loro ipocrisie:

«ISABELLA Bella forza, è come tu giurassi sul vuoto. Ad ogni modo qui c'è qualcuno che ruba, e più di uno:

⁵²² Ivi., pp. 7-8

⁵²³ Ettore Capriolo, *Dario Fo e il nuovo impegno*, art. cit.

⁵²⁴ Dario Fo, *Isabella, tre caravelle*, op. cit., p. 85

è una ruberia generale... Pare d'essere in Irlanda ...
FERDINANDO Irlanda? Ma che c'entra!
ISABELLA Beh, mica potevo dire Italia: troppo
scontato». ⁵²⁵

D'altronde, nel suo articolo sullo spettacolo di *Morte accidentale*, Roberto Carusi osserva che il rischio nella farsa è quello di trasformare la satira in comica: «il dar tono di normale all'anormale e viceversa»; ⁵²⁶ e quindi notevole in questa farsa è una satira rivolta alla violenza della polizia, presa di mira dal drammaturgo:

«MATTO Adesso capisco perché da Roma hanno deciso di cambiarvi il motto. QUESTORE Il motto della polizia? MATTO Sì, il vostro, l'hanno deciso al ministero.[...] COMMISSARIO SPORTIVO «La polizia è al servizio del cittadino». MATTO Ecco, d'ora in poi sarà «la polizia è al servizio del cittadino per divertirlo!». ⁵²⁷

In tal modo, all'interno della macchina comica, si muove una satira politica nella farsa di *Morte accidentale* stabilendo un rapporto diretto con l'intelligenza del pubblico. Da ciò, in *Morte accidentale*, la satira rimane l'arma fondamentale di comunicazione, anche se in una chiave di satira contenuta all'interno di una situazione storica che si vuol documentare. Nello stesso contesto, aggressiva è la satira di Fo in un'altra sede di Colombo, dove si rappresentano i Re, le Regine e i dotti. Una società che potrebbe somigliare maledettamente alla società italiana di quel tempo, con chiare intenzioni, somiglia a quella della Spagna. Tanto è vero che non è a caso che «il maggior numero di applausi a scena aperta lo spettacolo se li è meritati proprio sulle battute più allusive e più scopertamente cariche di riferimento all'attualità». ⁵²⁸

⁵²⁵ Ivi, p. 40

⁵²⁶ Roberto Carusi, *Perché in dialetto*, in «Rocca», 1 luglio, 2004

⁵²⁷ Dario Fo, *Morte accidentale*, op. cit., p. 50

⁵²⁸ Ottavio Moro, *I Genovesi volevano rapire Dario Fo*, in «Tempo», 1963

CONCLUSIONE

La drammaturgia italiana del Novecento rivela una grande ricchezza letteraria che si incarna nel teatro con il premio Nobel a Dario Fo. Questo caso teatrale straordinario traccia la strada a tutti gli altri drammaturghi italiani ed europei incoraggiandoli ad impegnarsi nella scrittura che tocchi la realtà quotidiana, analizzandola cogli occhi del pubblico.

Nei suoi testi teatrali, Fo usa la satira come arma letteraria, mettendo in ridicolo tutti i potenti, utilizzando la storia come mezzo idoneo a recuperare personaggi influenti; ad esempio i re del passato.

Inoltre, sulla scia di Brecht, il teatro di Dario Fo tende a svelare degli effetti stranianti, utilizzando le tecniche del metateatro che portano alla risata, ma anche alla riflessione scuotendo le coscienze del pubblico.

Quindi, l'opera teatrale di Dario Fo è uno strumento di denuncia, ma è anche un'espressione popolare, e non è casuale che il drammaturgo prenda l'evento reale come un punto di partenza per le sue commedie, sia in *Morte accidentale*, sia in *Isabella*.

In *Isabella*, la storia usata come metafora permette al drammaturgo di rendere più efficaci tante allusioni alla situazione italiana contemporanea. Il personaggio del Matto in *Morte accidentale* viene impiegato nelle vicende teatrali per smascherare i veri responsabili dell'incidente ricorrendo sempre ai reali verbali dell'epoca.

Dario Fo intende presentare Colombo come un personaggio sconfitto, che può rappresentare tutti gli intellettuali di tutti i tempi. Colombo è qui proprio l'intellettuale che cerca di mettersi a giocare con i re, facendo il furbo con i potenti, ma per finire poi beffato ed incastrato. Fo allora cerca di guardare il presente con gli strumenti del passato, della storia e della cultura, per poter

giudicare meglio, e con quest'opera teatrale il drammaturgo invita il pubblico ad usare quegli stessi strumenti.

Morte accidentale si può considerare un testo di controinformazione in cui tutte le migliori qualità di aggressività e di satira politica vengono impegnate. Funzionale nella commedia di Fo, è il divertimento: si tratta della comicità sperimentata dal giullare della borghesia, che lancia la rivolta contro il potere con il suo specchio dell'istrione, cioè il personaggio del Matto.

Nei tempi moderni, si sente parlare di rivoluzioni, che si svolgono al fine di realizzare la libertà del cittadino. In Italia, nel 1960 un'ondata di agitazioni scuote tutto il paese. Il teatro di Dario Fo fa parte di quest'ondata; così si può dire che le commedie scelte propongono tutti gli aspetti dell'oppressione, cercando di presentare il vero concetto di libertà dei cittadini. Quindi, il testo di *Morte accidentale*, ad esempio, afferma che per instaurare la repubblica democratica basata sulla libertà, si ha il bisogno di una rivoluzione effettuata dalle due parti: quella dei dominanti e l'altra dei cittadini.

L'aspetto dell'ingiustizia esercitata dal potere viene rappresentata in *Isabella* con la forma di due processi; il primo dei quali al condannato a morte, il secondo invece si ha contro Colombo quando ritorna dai suoi viaggi.

Il tema della libertà di parola viene affrontato in *Morte accidentale* ed in *Isabella*, e viene rappresentato da una parte dal Matto che parla in scena liberamente e senza nessuna censura, dall'altra da Giovanna la pazza in *Isabella*. Quindi, la pazzia viene usata nel teatro di Fo per smascherare la realtà.

Con l'intento di aiutare il lettore ad aguzzare occhi ed orecchie, ed a stimolare la riflessione, è riscontrabile l'uso particolare del linguaggio di Fo nelle due commedie oggetto

d'esame, un linguaggio che tende comunque allo stile popolare e accoglie tutti i tipi di discorso teatrale.

Nella tesi sono stati analizzati tutti i tipi del comico impiegato nelle due commedie, e alla fine si è passato ai meccanismi satirici.

Sia la satira che la comicità favoriscono il divertimento e la risata, ma al di là di questa risata c'è sempre la contemplazione, ed è proprio in questo modo che si intende scuotere la coscienza del pubblico.

In conclusione, bisogna affermare che le opere teatrali di Dario Fo aprono nuove prospettive di sviluppo nel mondo teatrale di oggi offrendo nuovi orizzonti relativi alla struttura teatrale e scenica. Il drammaturgo di Nobel si impegna ad utilizzare la realtà e le informazioni ad essa relative nella costruzione dell'intreccio teatrale, atto fondamentale, secondo lui, nell'operare ogni tipo di trasformazione nella vita e nella letteratura.

APPENDICE

INTERVISTA
con il Nobel per la letteratura 1997

Nermin Shawky (a.c. di), Milano, Porta romana, il 6 ottobre
2013, Ore 17.00

Candidata:

Vorrei prima di tutto ringraziarLa per avermi dato il permesso nonchè l'onore di intervistarLa.. Bene, Lei ha lavorato come pittore, attore, drammaturgo e regista, ma se invece desideriamo conoscere Dario Fo in quanto persona, come si presenta?

Dario Fo:

Tutto insieme, tutte queste cose; non posso scindere un lavoro che magari è all'origine della mia vita come quello di fare la pittura, fare affreschi, fare disegni, dincidere fare la scultura anche, poi da quello che è successo quando ho deciso di fare il teatro. Nel teatro ho messo dentro tutte le conoscenze che avevo aquisito negli anni ... otto anni di Accademia di Brera. E poi naturalmente questo salto mi ha indotto ad interessarmi anche di una certa letteratura che non prendevo in grande considerazione, come per esempio il teatro inglese, il teatro francese, il teatro tedesco, ecc. ecc. tutto il teatro fino ai giorni nostri.

Candidata:

Ma chi l'ha influenzato di più per prendere la decisione così di scrivere per il teatro, e quale messaggio intendeva all'inizio di quest'attività?

Dario Fo:

Prima di tutto, da ragazzino mi trovavo in un paese molto strano "Portovaltravaglia" che è sul lago Maggiore – sarebbe una concomitanza non rilevante invece lo è stato – dove c'era una fonderia di vetro con soffiatori di vetro ma di gran dimensione; cioè si può dire che tutta la popolazione aveva

degli elementi, cioè della gente: uomini, donne ecc. ecc. che lavoravano in questa fabbrica, dove si creavano varie forme di vetri. E quindi c'erano moltissimi stranieri che venivano a creare in quello spazio il proprio diaciamo "nel mestiere": creavano forme diverse di vetreria. Questo fatto di molteplicità etnica all'inizio era un po' sconvolgente; erano all'elementari che mi sono trovato con vicino un ragazzo che era dall'Europa dell'est, poi mi sono trovato due ragazze sorelle che venivano dalla Svezia e uno che veniva dalla Spagna. Eravamo 30 % di italiani, tutti gli altri erano stranieri, figli di questi soffiatori di vetro. Tutta gente che aveva la voglia ... il bisogno quasi, di raccontare se stessi, la propria terra, di raccontare delle favole e siccome questo in particolare è un paese – lo è ancora oggi ma non come lo era allora – un paese di fabulatori (la fabulazione è la prima forma di teatro che esistono), mi sono trovato, a mia volta, a raccontare delle storie che ascoltavo dai miei concittadini.

***Candidata:* Ma c'era un messaggio preciso da trasmettere?**

Dario Fo:

No, molti messaggi, tutto quello che succedeva nella vita comune, nelle storie, nelle favole, le narrazioni antiche. Io ho imparato a raccontare, e se non fosse stato in questo paese, non avrei imparato.

Però poi, sono andato a scuola a Milano, sono andato a Brera: il mio primo interesse, da quando ero ragazzino, era quello di dipingere, dipingevo in ogni occasione, disegnavo e via dicendo. Però, l'interesse al teatro mi è nato quando, essendo a Brera, ho incontrato il Teatro stabile nato appena finita la prima guerra – il Teatro stabile di Milano, quello di Strehler per far capire - ho frequentato moltissimi attori, registi, autori e mi è nata sempre di più la voglia di

raccontare questa volta non uno vicino all'altro, ma su un palcoscenico, con altri attori con dei testi e via dicendo.

Ad un certo punto, ho fatto il salto e ho cominciato a fare il teatro.

Candidata:

Nella mia ricerca, voglio mettere in risalto i concetti di libertà e di oppressione e soprattutto tramite l'analisi di due commedie che ho scelto: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, e *Morte accidentale di un anarchico*, però mi sono resa conto, prima di tutto, che di *Morte accidentale* ci sono tante versioni, perciò Le chiedo il motivo per queste sfumature in queste versioni, precisamente tre, e soprattutto nel finale?

Dario Fo:

Ma prima di tutto, quando tu stai raccontando una storia che hai vissuto in tutte le sue fasi, e questa storia è dentro un momento politico che si sta muovendo, che si sta spostando, che si evolve positivamente o negativamente, tu sei costretto poi a cavalcare questa situazione di prevedibilità di trasformazione. E quindi è nata una prima forma, quella appunto di *Morte accidentale*, e poi abbiamo vissuto la repressione, abbiamo subito le censure, abbiamo subito anche delle vessazioni pesanti, e questo ci ha portato, certe volte, a trascrivere per rendere più chiaro il nostro discorso, o nello stesso tempo comunicare il clima alla gente: il clima è fondamentale dentro un'opera di teatro. D'altra parte, anche gli antichi facevano così, non parliamo poi nella Commedia dell'arte e Molière stesso, e i ruzzantiani ecc. ecc.

Candidata:

Bene, i protagonisti di queste due commedie, il Matto in *Morte accidentale* e il condannato a morte che diventa poi Colombo in *Isabella*, fino a che punto coincidono con Dario Fo stesso?

Dario Fo:

Ma in quel momento c'era la discussione che cosa è .. di che cosa parla Cristoforo Colombo in questa storia? Prima di tutto, fotografa chiaramente la condizione dell'attualità anche se sembra una cosa impossibile. Le reazioni, le situazioni che viveva il popolo spagnolo allora con i tribunali dell'Inquisizione, con la repressione, con la mancanza di spazio, con imposizioni, con le trappole di ipocrisia e via dicendo, assomigliava molto a quello che stavamo vivendo allora Italia. In più, c'era la condizione .. il luogo .. lo spazio nel quale si trovavano gli intellettuali dalla gente che, ad un certo punto, capisce e più o meno decide che non è il caso proprio di opporsi direttamente al potere e che bisogna cavalcarlo, bisogna convivere con un potere che ti impone certe regole e quindi il tradimento, il tradimento delle tue idee iniziali, del tuo pensiero, e del pensiero di tutti quelli che ti hanno sorretto nel momento in cui operavi. Questo è la condizione in cui si trovava proprio questo grande scopritore, questo uomo veramente coraggioso e pieno di intuizioni. Lui va, fa le cose da pazzi per riuscire a convincere la Regina, soprattutto oltre che i re, e naturalmente tutto lo staff della Chiesa, che è importante andare a cercare nuove terre e ad un certo punto fa un contratto con il Re, nel quale lui ha dei vantaggi, addirittura diventa il vicere di tutte le terre che trova. Però, questo si scopre che questo è un affare grandissimo, si scopre che non è che è stata la scoperta di una nuova strada come era l'idea

generale iniziale per andare nelle Indie, ma hanno scoperto un altro mondo, un mondo pronto ad essere gestito, sfruttato e allora lui si mette all'altezza nel rapporto del potere e diventa un uomo del potere e non diventa più quello che ha un'autonomia, l'autonomia che è un diritto del pensiero.

Candidata:

E il Matto in *Morte accidentale* fino a che punto invece coincide con Dario Fo stesso?

Dario Fo:

Io non uso fotografare me dentro lo spettacolo, ma semmai un'idea che ho di come ci si debba muovere nella vita; cioè questo personaggio, il Matto, è uno che esce dalla consuetudine, esce dalla logica e non ha regole e soprattutto quando trova una regola, cerca di distruggerla e di renderla usabile per la propria follia, per realizzare la propria uscita dalla logica e naturalmente questo uscire dalla logica serve all'autore. In questo caso sono gli occhi a trovare altre maniere, altri linguaggi, altre forme di comunicazione e scopre la verità. Cioè, quando al momento che tu distruggi l'ovvio, la consuetudine e le regole, naturalmente metti il Re nudo, e solo allora riesci a capire la verità.

Candidata:

Quindi, possiamo dire che questo è un mezzo per scoprire la realtà..

Dario Fo:

Sì, certo, non è solo un mezzo, ma molto importante e fondamentale diciamo.

Candidata:

«Metateatro e umorismo» sono tecniche che vengono spesso usate nel teatro di Dario Fo, soprattutto in queste due commedie, e usate anche prima da Pirandello, ma come si presentano qui in modo nuovo e diverso? Ho visto il Matto che fa tanti ruoli dentro una certa commedia, invece in *Isabella*, c'è il metateatro a forma di un racconto dentro un racconto...

Dario Fo:

Ma queste sono, diciamo, scelte, la situazione.. si sceglie la situazione; tutte le opere hanno dentro di se questa macchina che è quella che poi riesce a sostenere e la, diciamo, struttura portante di uno spettacolo. Se non hai quella, tutto si sfascia, e tutte sono soltanto chiacchiere fini a se stesse. Tutte le grandi opere che si conoscono, dai grandi autori greci fino ad arrivare alla commedia dell'arte e al teatro elisabettiano ecc. ecc., hanno sempre una struttura portante ben chiara .. evidente.

Allora, l'idea che raccontare una storia mettendo in scena "un teatro nel teatro" ti permette una sintesi, una velocità di scambio, perchè? Perchè ha la possibilità di decidere direttamente col pubblico: ora passiamo di qua, ora torniamo indietro, ora siamo tornati in Europa, prima eravamo partiti e quindi, c'è il processo, c'è il momento della condanna a morte del personaggio principale che è già condannato a morte. Quindi, è uno che spera soltanto, grazie alla rappresentazione, di essere perdonato; e questa è una

chiave, grazie a questa chiave abbiamo avuto la possibilità di raccontare a grande velocità, ritmi impensabili altrimenti, una storia che dura all'infinito, quella delle scoperte e del luogo, della situazione, e quella dell'intellettuale di nuovo; cioè che cosa deve fare l'intellettuale? Lì, come si comporta? Si comporta a vantaggio delle persone, della conoscenza per sapere la gioia del conoscere?!! No, ad un certo punto, diventa soltanto il grande affare. Colombo cavalca i propri interessi, e se ne frega assai, di quelli della gente che ha trovato e che diventano degli schiavi e lui accetta che diventino degli schiavi. Non c'è nessun atteggiamento di moralità minimo, no? Non c'è una morale minima nel comportamento. È quello dell'affare.

Candidata:

Uno scontro tra il popolo e il potere, oppressione da parte del potere e libertà desiderata da parte dell'individuo, questo lo vediamo chiaramente in queste due commedie: in *Morte accidentale* vediamo lo scontro tra la polizia e il cittadino, bene fino a che punto l'opera rispecchia la repressione politica in questo tempo in Italia?

Dario Fo:

Prima di tutto, la polizia è un mezzo che è in mano al potere per poter portare avanti un progetto. Da cosa nasce *Morte accidentale di un anarchico?*, non tanto dall'ammazzamento, dall'assassinio di un individuo che si è scelta come capro espiatorio, ma viene dalle stragi. È il tempo delle stragi. E che cosa servono le stragi? A distruggere completamente l'azione di lotta, la presa di coscienza degli operai, degli studenti e di una popolazione

che, ad un certo punto, ha capito il machiavello, il facile gioco del potere, e lo vuol contrastare. Per poter bloccare questo movimento si pensi di criminalizzare il movimento, cioè chi si dice che è colpevole delle stragi? Non certo la polizia, non certo gli organismi della reazione, ma si dà la colpa a dei movimenti, dei partiti, piccoli partiti come l'anarchia che non hanno copertura, non hanno giornali, non hanno potere alcuno e quindi, possono servire benissimo a fare caproespriatorio. Il primo capro espriatorio è un partito minimo che si fa credere al pubblico di essere il movimento criminale che ha creato le stragi, poi si scoprirà invece che è lo stesso stato: "La strage è di stato" era uno slogan che girava allora.

Candidata:

Bene, invece in *Isabella* possiamo dire che è vero che la storia si è usata solo come un pretesto per una satira politica degli anni sessanta in Italia?

Dario Fo:

Certo che è un metodo antico come il mondo, quello di cercare una storia, un mito, un fatto, un fenomeno e su quello giocare i fatti. D'altra parte se si pensi che tutto il teatro inglese, o quasi tutto, era tutto giocato su storie che avvenivano o erano state così prese in prestito da opere italiane: racconti, favole e molte volte cronache; si parlava dell'Italia per parlare dell'Inghilterra, no? Oppure si parlava di mondi assurdi ed inesistenti inventati completamente.

Candidata:

Sì, come quando si parla di Salsedo come un caso simile a Pinelli trasferendo le vicende in America.

La comicità e il linguaggio mimico, d'altra parte, sono tecniche espressive, ma possiamo anche dire che sono mezzi per una satira politica e sociale, perchè da noi in Egitto abbiamo anche il conduttore televisivo Bassem Youssef⁵²⁹ che critica sempre in modo ironico e un po' comico la realtà per condannare il potere..

Dario Fo:

E loro lo lasciano lavorare?

Candidata:

Eh, sì dopo la rivoluzione egiziana diciamo di sì⁵³⁰, ma la mia domanda è fino a che punto questi mezzi riescono a cambiare la realtà?

Dario Fo:

Ma cambiare....! Prima di tutto, la chiave di fondo è arrivare ad informare; non si cambia niente se non si informa e il teatro serve moltissimo a porre le persone nel dubbio che quello che racconta il potere sia una menzogna e la responsabilità, il dovere di un intellettuale attraverso i mezzi che sa usare è quello di dare queste informazioni. Già se non esiste cultura che ha come base le informazioni, non ci può essere nessun movimento che viene avanti.

⁵²⁹ Bassem Youssef, (Il Cairo, 22 marzo 1974) è uno showman e comico egiziano, conduttore del programma televisivo satirico *El Bernameg* ("Il Programma"). I *mass media* lo hanno paragonato a Jon Stewart, al cui programma *The Daily Show* Youssef dice di essersi ispirato.

⁵³⁰ A maggio 2015 è stato costretto a lasciare la televisione egiziana.

Candidata:

A proposito di quello che sta succedendo nel mondo arabo e in Egitto, si auspica ad una vera libertà, secondo un drammaturgo rivoluzionario come Dario Fo, quale è la vera libertà, come si può definirla e realizzarla?

Dario Fo:

Questo è un momento proprio importante, determinante e tutto dipende dalla resistenza che riescono a realizzare i movimenti rinnovativi, cioè coloro che cercano il nuovo e soprattutto l'onesto e a vantaggio della gente che viene opposta allo sfruttamento, alla violenza, e all'obbligo di accettare la condizione in cui si trova. Allora tutto dipende dalla tenuta: se il movimento riesce ad andare in profondità e riesce ad essere ben gestito, allora c'è la speranza che quest'azione sia positiva. È un fatto importante dalla rivoluzione.

Candidata:

Ma, secondo Lei, c'è un filo sottile tra la libertà e l'anarchia?

Dario Fo:

Ma si può chiamare in dieci mila modi. Certo, l'anarchia è nata sul non accettare il potere stabilito costituito imposto dall'alto sacrale e la religione come un mezzo per imporlo ecc. ecc.; e naturalmente, il valore di ogni movimento rivoluzionario dovrebbe avere come concetto fondamentale quello della libertà. Se non hai la possibilità di muoverti, di produrre un'idea, di esprimerla e soprattutto di farla conoscere, è inutile tutto il tuo pensiero: puoi avere un

pensiero straordinario, ma sono i mezzi che determinano la possibilità di esprimerti, no?

Quando è nata, per esempio, la stampa: la stampa è stata un veicolo straordinario per far conoscere la verità. Senza la stampa non ci sarebbero stati tutti i movimenti rinnovatori dal Cinquecento fino a venire in avanti.

Candidata:

Bene, ma Dario Fo ha ancora problemi con la censura in questi ...

Dario Fo:

(mi interrompe) sempre ce ne ho!!

Candidata:

La situazione non è cambiata oggi in Italia?

Dario Fo:

Beh, abbiamo delle leggi che siamo riusciti a far passare, come per esempio, una volta c'era la legge che ti diceva che tu prima di mettere in scena un pezzo di teatro, dovevi consegnare alla forza di polizia quello spettacolo scritto o registrato e poi ottenere il visto; il visto di censura: se tu non ottenevi il visto, eri fuori. Non soltanto, ma la censura aveva il diritto di intervenire per bloccarti uno spettacolo. Poi un'altra cosa, se tu poi diventavi importante e conosciuto e non voleva fare la figura di essere così drastico e così mancante di libertà, cioè contro la libertà, cosa faceva? Non ti dava i teatri, te li bloccava. E a noi è successo anche che ce li hanno bruciati i teatri, e quando non arrivavano a

bruciare i teatri, mettendoci le bombe sotto il teatro, lo facevano con una forma diretta di violenza come quella per cui Franca è stata aggredita da quattro fascisti ed ha subito violenza.

Candidata:

Se a Lei fosse ora consentito di dedicare il premio Nobel, chi sceglierebbe e per quale motivo?

Dario Fo:

Un altro autore dici?

Candidata:

Qualsiasi persona.

Dario Fo:

Conosco moltissima gente che meriterebbe.. amici miei ... sono troppo legato a loro per non pensare che ci sia un fatto di sentimenti comuni che ci legano. Lascierei correre questa domanda, tanto non succederebbe mai, ma io ho fatto delle proposte al premio Nobel.

Candidata:

Ora per concludere, chiedo al Maestro Dario Fo un suo messaggio per tutti, per il mondo, che io possa trasmettere e registrare..

Dario Fo:

Un messaggio!! È il fatto che io ripeto sempre e l'ho detto nell'ultimo libro che è uscito di Franca⁵³¹, con diversi toni, linguaggi, moduli ecco: Bisogna che la gente conosca, sappia, sia informata. L'informazione è un atto veramente fondamentale ad ogni trasformazione, ad ogni rivoluzione. Sapere, conoscere, indagare, venire a conoscenza della verità, questa è la base fondamentale di ogni atto di ribellione e di rinnovamento.

⁵³¹ Il libro di cui parla è *In fuga dal senato*, che secondo le parole di Dario Fo «contiene tutta la sua vita, non soltanto dentro il senato ma prima, quando ha capito che cosa è far politica, l'importanza di intervenire, di appoggiare i movimenti seri che danno la possibilità di trasformare il mondo, ed ha incontrato nel senato invece un falso mondo, un mondo ipocrito, un mondo fatto di trovate di bassa poilitica e di speranza che non esiste insomma... la finzione .. l'ipocrisia ha trovato».

Lascio aperto il sipario, un giorno cala di certo, e si spengono le luci, ma spero che non cali presto presto. Tanto mi sta ancora assalendo un bel sorriso di quel drammaturgo, fanciullo di cuore, che mi ha regalato un suo dipinto..

Nella vita si deve essere forti.. maturi, senza perdere però quell'anima di un fanciullo puro, altrimenti ci sarebbe stata una foresta in un mondo di ipocriti. Gli ipocriti sono i politici e i politici sono gli ipocriti.

Ma dico che anche se cala il sipario, andrà in onda un'altra scena .. un'altra vita .. o forse è quella, proprio, la vita!! Forse è quella la vera libertà? Non si sa ..

Addio Franca Rame.. Ma "a Dio" dedichiamo il nostro lavoro per essere poi ospitati dal suo cielo.. O grande cielo!! Grazie per avermi regalato quelle persone preziose nella mia vita..Grazie di cuore a Lei caro Dario Fo..

La Candidata

Riferimenti bibliografici

Scritti d'autore

Opere oggetto d'esame:

- Fo, Dario, *Isabella ,tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1966
- Id., *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970
- Id., *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*, Milano, La Comune, 1972
- Id., *Morte accidentale di un anarchico*, in *Le commedie di Dario Fo*, Vol. VII, Torino, Einaudi, 1988
- Id., *Morte accidentale di un anrchico*, Torino, Einaudi, 2004

Altre opere teatrali:

- Fo, Dario, *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973
- Id, *Pum, Pum! Chi è? La polizia*, verona, Bertani, 1974
- Id, *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, Torino, Einaudi, 1977
- Id, *Quasi per caso una donna:Elisabetta*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1997
- Id., *Le Commedie di Dario Fo*, Vol. I, Torino, Einaudi, 1997
- Id, *Lu Santo Jullare,teatro a cura di Franca Rame*, Torino, Einaudi, 2000
- Id e Rame, Franca, *Anomalo Bicefalo*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004

Libri:

- Fo, Dario, *Compagni senza censura*, Milano, G.Mazzotta, 1970
- Id, *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1971
- Id e Erminia Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici,1977
- Id, *Manulae minimo dell'attore*, Torino, Einaudi , 1987
- Id, *Coppia aperta quasi spalancata/ Dario Fo e Franca Rame*, Torino, Einaudi, 1991
- Id, *Manulae minimo dell'attore*, Torino, Einaudi , 1997
- Id, *Stage, Text, and tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000

- Id, *Il paese dei Mezarat*, Milano, Feltrinelli, 2002
- Id, *Il Paese dei Mezarat: i miei primi sette anni (e qualcuno in piu')*, Feltrinelli, Milano, 2004
- Id e Rame, Franca, *Una vita all'improvvisa*, Guanda, Parma, 2009

Bibliografia generale

- AA. VV., *Il tema letterario: Ottocento Novecento*, Seregno, Ciranna& Ferrara, 1995
- Angelini, Franca, *Il Novecento dal decadentismo alla crisi dei modelli*, Vol. II, Roma- Bari, Laterza, 1976
- Bianconi, Sandro, prefazione di Gaetano Berruto, *L'italiano lingua popolare: la comunicazione scritta e parlata dei senza lettere nella Svizzera italiana dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013
- Binni, Walter, Riccardo Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano, Principato, 1971
- Buzzi, Paolo, *Novecento letterario*, Roma, edizione del Grifone, 1948
- Carlà, Marisa e Merlante, Riccardo, *Scritture e percorsi : strutture, generi, temi, autori, opere : antologia italiana per il biennio per unità modulari con schede critiche, strumenti didattici e percorsi tematici*, Palermo, palumbo, 1999
- Falqui, Enrico, *Novecento letterario : serie ottava*, Firenze, Vallecchi, 1966
- Filippelli, Renato, *Il novecento in Letteratura per l'esame di Stato*, Napoli, Esselibri, 2000
- Finamore, Egidio, *Primo novecento letterario : cronache, ricercatori, saggisti*, Rimini, Cosmoprint, 1997
- Giannantonio, Pompeo, *Il Novecento letterario : idee e fatti*, Napoli, Loffredo, 1994
- Mariani, Gaetano, *Per una storia del Novecento letterario*, Roma, S.n., 1971
- Monterosso, Ferruccio, *Luci del novecento letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2007

- Mordenti, Raul, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra gli studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Meltemi, 2007
- Mucci, Velso, *L'azione letteraria*, Roma, il costume editoriale, 1958
- Petronio, Giuseppe, *Guida al novecento letterario italiano*, Palermo, Palumbo, 1975

Bibliografia specifica:

Dizionari e Enciclopedie:

- AA. VV. , *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980
- AA. VV., *Autori e drammaturgie: prima enciclopedia del teatro italiano del dopoguerra*, Roma, E & A, 1988
- Bernard, Enrico (a. c. di), *Autori e drammaturgie: prima enciclopedia del teatro italiano del dopoguerra (1950-1992)*, Roma, E. & A., c1993
- Cortelazzo, Marcato, *I dialetti italiani. Dizionario etimologico*, Torino, UTET, 1998
- Curcio, Armando ed Altri, *Enciclopedia del teatro e del cinema*,
- Pavis, Patrice, *Dictionary of the theatre, Terms, Concepts, and Analysis*, London, University of Toronto, 1998, tr. It. Paolo Bosisio (a. c. di), *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 2002
- Ponte di Pino, Oliviero, *Enciclopedia pratica del comico: corso accelerato per aspiranti comici in 28 lezioni e 512 battute*, S. L., Comix, 1995

Scritti di lingue straniere:

- Behan, Tom, *Dario Fo: Revolutionary theatre*, London, Pluto Press, 2000
- Catron, Louis, *The Elements of Playwriting*, New York, Macmillan, 1993

- Forestier, Georges, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scène française du 17. siècle*, Droz, Ginevra 1981
- Hatcher, Jeffrey, *The Art and Craft of Playwriting*, Cincinnati, Story Press, 1996
- Jungblut, Helga, *Das politische Theater Dario Fos*, Frankfurt-Main, P. Lang, 1978.
- Mitchell, Tony, *Dario Fo. People's Court Jester*, New York, Methuen, 1986
- Newey, Katherine, *Melodrama and metatheatre*, in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 1997
- Pruner, Michel, *L' analyse du texte de theater*, Paris, Dunod, 1998

Giornali, Riviste e Periodici:

- Argenziano, Bruno, *Il teatro a Stoccolma. Dario Fo Paragonato a Chaplin*, in «Sipario», n. 201, Milano, 1963
- Bandetini, Anna, *Fo. Zampata d'autore*, in «la Repubblica. Tutto Milano», Nr. 85, settembre 1997
- Berruto, Gaetano, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox Romantica», XVII, Newyork, Johnson reprint, 1983
- Brecht, Bertolt, *La costruzione di un personaggio*, in «Sipario», n. 204, V. I, Milano, Aprile 1963
- Busoni, Jaures, *Il teatro in parlamento* in «Teatro d'oggi», Anno II, N. 11-12, Roma, Centro del teatro e dello spettacolo, novembre- dicembre, 1954
- Capriolo, Ettore, *Dario Fo e il nuovo impegno*, in «Sipario», n. 273, V. I, Milano, gennaio 1969
- Capriolo, Ettore, *Due successi comici*, in «Sipario», n. 210, Milano, Ottobre 1963
- Capriolo, Ettore, *Il dito nell'occhio di Colombo*, in «Teatro», 1963
- Carusi, Robero, *Perchè in dialetto*, in «Rocca», 1 luglio, 2004

- Cocteau, Jean, *il vero teatro è destinato al grande pubblico* in «Teatro d'oggi», Anno I, N. 1, Roma, Centro del teatro e dello spettacolo, luglio, 1953
- Codacci, Angiola, *Ma a qualcuno il premio fa ribrezzo*, in «L'Espresso», 23 ottobre 1997
- De Santi, A., *Per una storia della critica sul teatro di Bontempelli*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», a.IV, n.13, settembre 1979
- Gerus, Patrizio, *Questo Colombo quante ne diceva*, in «La Repubblica», mercoledì 11 maggio 1977
- Lazzari, Arturo, «*Morte accidentale di un anarchico*» a Milano, in «L'Unità», Sabato 12 dicembre, 1970
- Lista, Giovanni, *la scena futurista e l'avanguardia storica*, in Henri Bèhar, *Il teatro dada e surrealista*, a cura di Gianluca Rizzo, Torino, Einaudi, 1976
- Mattea Giorgetti, Mario (Direttore responsabile), «Sipario, Rivista mensile di Teatro Balletto Musica Lirica Cinema Arti visive», N. 581, Ottobre 1997
- Moro, Ottavio, *I Genovesi volevano rapire Dario Fo*, in «Tempo», 1963
- Nicolini, Renato, *Il giullare degli umiliati. Il genio eretico della scena*. In «l'Unità», 10 ottobre 1997
- Palumbo, Carlo, *Dall'impegno a Salò all'ascesa olimpica*. In «Il Tempo», 10 ottobre 1997
- Pandolfi, Vito, *Il ditto nell'occhio. Crollano tutti i miti dinanzi alla satira più audace*, in «Teatro d'oggi», N. 3, Anno II, marzo 1954
- Pozzi, Emilio, *Era un uomo per di più filibustiere*, in «Il Giorno», 18-07-1963
- Puppa, Paolo, *Pirandello: la scena e i suoi personaggi*, in «Nuova rivista di drammaturgia», n. 6, 1977
- Ranieri, Tino, *Un convegno sul teatro. Guerrieri: scrittori di teatro, oggi*, in «Sipario», n. 202, V.I, Milano, febbraio 1963
- Rizzo, Gianluca, *Pirandello in cerca del teatro teatrale*, in «Teatro», n. 1, 1970
- S. A., «*Dialecto o lingua*» in «Teatro d'oggi», N.2, Anno I, Agosto- settembre, Roma, La Rotografica Romana, 1953

- S. A, *Dario Fo. Premio Nobel per la letteratura*, in «Sipario», N. 581, ottobre 1997
- S. A, *Napoli e Madrid di notte. Tra Raffaele Viviani e Ramón Del Valle-Inclán*, in «Rivista di letteratura teatrale», marzo 2011
- S. Alonzo, Francesco, *Dario Fo, un "giullare" da Nobel*, in «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997
- Simili, Massimo, *Botta e risposta per una commedia*, in «Giorno», 24-07-1963
- Vegliani, Franco, *Dario Fo teatralmente compresso*, in «Sipario», n. 220-221, V. II, Milano, Agosto- settembre 1964.
-

Libri e Monografie:

- A.A.V.V., *La società lo stato la politica. Seminario della Cisl*, Roma, Edizione Lavoro, 1999
- AA. VV., *Le bombe di Milano. Testimonianze di Corrado Stejano*, I° edizione, Parma, Guanda, 1970
- AA. VV., *Leggere lo spettacolo*, Milano, Bibliografica, 1988
- AA. VV., *Letteratura comparata*, a c. di Raffaella Bertazzoli, Brescia, La scuola, 2010
- AA. VV., *Tutto il teatro di tutti i tempi*, Roma, Casini, 1953
- AA.VV., Miller, Pinter, Williams, Roma, Edizioni Minimum Fax, 1999
- AA.VV. *Io manifesto per la libertà. 25 poster e 25 storie raccontano 50 anni di Amnesty International*, Roma, Amnesty International Sezione Italiana, 2011
- Abel, Lionel, *Metateatro, Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, trad. it. di Luigi Ballerini, Rizzoli, Milano 1965
- Albin, Umberto, *Nel nome di Dioniso*, Milano, Garzanti, 2002.
- Allegri, Luigi, *Dario Fo. Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma, Laterza, 1997
- Alonge, Roberto e Davico Bonino, Guido, *Trame del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2005
- Id e Tessari, Roberto (a. c. di), *Immagini del teatro contemporaneo*, Napoli , Guida, 1978

- Angelini, Franca, *Il teatro del '900 da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1976
- Id, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma- Bari, Laterza, 1991
- Antonini, Giacomo, *Il teatro contemporaneo in Italia*, Milano, Corbaccio, 1927
- Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma, Edizioni Studium, 2012
- Aristotele, Alda Barbieri (a. c. di), *L'anima*, Bari, Laterza, 1957
- Arruga, Lorenzo, *Il Teatro. Lettura del nostro tempo*, Varese, Mursia, 1973
- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri ; prefazione di Jacques Derrida, Torino, Einaudi, 2000
- Artioli, Umberto, *Pirandello allegorico*, Bari, Laterza, 2001
- Id., (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2006
- Id., 2009
- Id., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- Id., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma- Bari, Laterza, 1991
- Balestrini, Nanni e Giuliani, Alfredo (a. c. di), *Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori*, Milano, Feltrinelli, 1964
- Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007
- Id. e Marinai, Eva (a. c. di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte: bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano, Titivillus, 2011
- Becket, Samuel, *Le opere, Prosa, Teatro, Poesia*, Milano, Club degli Editori, 1973
- Bergson, Henri e Sossi, Federica (a. c. di), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Mondadori, 1992
- Bergson, Henri, *Saggi sui dati immediati della coscienza* in Lacchini, L.; Rivoltella, P.C., *La nottola di Minerva*, Padova, Cedam, 1993, pp. 443-447

- Berlin, Isaiah, *Four Essays on Liberty*, Oxford UP, Oxford, 1982, tr. it. di Marco Santambrogio, *Quattro saggi sulla libertà*, Milano, Feltrinelli, 1989
- Berruto, Gaetano, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox Romantica», XVII, Newyork, Johnson reprint, 1983
- Id., *sociologia dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 1998
- Bertani, Giorgio (a. c. di), *La comune. Testi teatrali*, Verona, EDB, 1970
- Bettini, Maurizio, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino, QuattroVenti, 1991
- Bignami, Paola e Azzaroni, Giovanni, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Roma, Bulzoni Editori, 2005
- Billi, Fabrizio (a c. di). *Gli anni della rivolta. 1960-1980: prima, durante e dopo il '68*. Milano, Punto Rosso, 2001
- Binni, Lanfranco, *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Giorgio Bertani editore, 1975
- Id., *Dario Fo*, Firenze, La nuova Italia, 1977
- Bisicchia, Andrea , *Invito alla lettura di Dario Fo* , Milano , Mursia , 2003
- Bobbio, Luigi, *Lotta Continua. Storia di una organizzazione rivoluzionaria*, Milano, Feltrinelli, 1988
- Brecht, Bertolt, *Ripresa dell'intonazione*, in *Theaterarbeit: fare teatro: sei allestimenti del Berliner Ensemble*, redazione di Bertolt Brecht ed altri, *Berliner Ensemble e Helene Weigel (a. c. di)*, Milano, Mondadori, 1969
- Id., *L'acquisto dell'ottone: Breviario di estetica teatrale e altre riflessioni in Scritti teatrali*, Vol. II., Torino, Einaudi, 1975
- Brusati, Carlo, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, Milano, I Quaderni del Sale, 1977
- C. Holub, Robert (a. c. di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989
- Cambiagli, Mariagabriella, *Teatro e Metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008
- Id., *Le commedie in commedia*, Varese, Mondadori, 2009

- Cantarutti, Giulia ed altri (a. c. di), *Il saggio : forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 2007
- Carlà, Marisa e Merlante, Riccardo, *Scritture e percorsi. Poesia e teatro*, Palermo, Palumbo editore, 2000
- Cascetta, Annamaria, *La tragedia nel teatro del Novecento: coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al limite*, Roma, Laterza, 2009
- Cederna, Camilla, *Nostra Italia del miracolo*, Milano, Longanesi, 1980
- Cerami, Vincenzo, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996
- Chiaromonte, Nicola, *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani, 1960
- Chinzani, Stefania e Ruffini, Paolo, *Nuova Scena Italiana*, Roma, Castelvechi, 2000
- Cian, Vittorio, *La satira*, Milano, Vallardi, 1939
- Coarelli, Rossella e Maria Imperioso, Anna (a. c. di), *Le donne e "Il Settebello"*, settimanale umoristico di Achille Campanile e Cesare Zavattini, Bologna, Il Mulino, 2005
- Coletti, Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origine al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993.
- Collotti Pischel, Enrica, *Storia della rivoluzione cinese*, Roma, Editori riuniti, 1973
- Contini, Gianfranco, *Introduzione a C.E.Gadda, La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963
- Id., *Varianti ed altra linguistica*. Una raccolta di saggi (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970
- Cristoforo, Colombo, *Diario di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*, a cura di Gaetano Ferro, Mursia, Milano 1985.
- Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1993
- Id.e Savarese, Nicola (a cura di), *Teatro. Guide bibliografiche*, Milano, Garzanti, 1991
- D'Amico, Silvio (a.c.di), *Teatro italiano da Goldoni al romanticismo*, Vol III, Milano, Nuova Accademia editrice, s.d.
- Id.e D'amico, Sandro (a c. di), *Storia del teatro drammatico*, Edizione ridotta, V.I, Milano, Garzanti, 1970

- D'Angeli, Concetta, *Forme della drammaturgia*, Torini, Utet, 2004
- Id.e Paduano, Guido, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999
- D'Arcangeli, Luciana, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati, 2009
- Id., *Epoche del teatro italiano : dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Sansoni, 1953
- Id., *Storia del teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1960
- Da Rotterdam, Erasmo, *Elogio della piazza*, Torino, Einaudi, 1974
- Dante Banchiera, Carla (a. c. di), *Teatro inglese contemporaneo – Beckett, Pinter, Stoppard, Bond, Hampton*, Pisa, Edizioni ETS, 1995
- Dardano, Maurizio e Trifone, Pietro, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991
- De Clementi, Andreina, *Rivoluzione russa*, Firenze, La nuova Italia, 1980
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro, L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982
- Id., *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987
- De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1979
- De Pasquale, Elena, *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori, 1999
- Della Terza, Dante, *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricezione*, Cosenza, Prefireria, 1989
- Elam, Keir, Trad. di Fernando Cioni, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il mulino, 1988
- Elci, Silvio, *Breve storia della Spagna*, Roma , Casa Ed. Mediterranea, 1939
- Enrico Rossi, Luigi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, Firenze, L. S. Olschki, 1989
- Felice, Domenico, *Oppressione e libertà : filosofia e anatomia del dispotismo nel pensiero di Montesquieu* , Pisa, ETS, 2000
- Ferrante, Luigi, *Teatro italiano grottesco*, Bologna, Cappelli editore, 1964

- Ferroni, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974
- Filoramo, Giovanni, *L'attesa della fine della gnosi*, Bari, Laterza, 1993
- Floriani, Sergio, *Anni di piombo*, Milano, Galleria Artestudio, 2008
- Fraisse, Paul, *Psicologia del ritmo*, Torino, Boringhieri, 1979
- Freud, Sigmund, *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991
- Garcia Lorca, Federico, *Teoria e gioco del duende. Interviste, conferenze e altri testi sul teatro.*, Milano, Ubulibri, 1999
- Gavin, Menzies, *1421, la Cina scopre l'America*, Carocci, Roma, 2002
- Genette, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1986
- Gidel, Henry, *Le vaudeville*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1986
- Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989
- Gnerre, Corrado, *La Rivoluzione nell'uomo*, Verona, Fede & Cultura, 2008
- Gross Brockett, Oscar, *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti di fine Novecento*, Marsilio, Venezia 1987
- Guarino, Raimondo (a.c. di), *Teatro e culture della rappresentazione : lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna, Il mulino, 1988
- Guerci, Luciano, *Rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- Guidorizzi, Giulio, *Letteratura greca, da Omero al secolo VI d.C.*, Milano, Mondadori, 2002.
- Hans Gombrich, Ernst, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1972
- Jacques, Heers, *Cristoforo Colombo*, trad. it., Rusconi, Milano 1983

- Lecoq, Jacques, *Il mimo e la pedagogia teatrale*, in M.De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993
- Lenari, Silvio, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, 1996
- Leopoldo Piccardi, Gian, *Teatro dei burattini*, Parma, L. Battei, 1891
- Lorenzo Milani, Don, *L'obbedienza non è più una virtù*, Carlo Galeotti (a c.di), Roma, Stampa Alternativa, 1995
- Luisa, Maria, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1984
- Lunari, Luigi, *Cento trame del teatro italiano*. Da Jacopo Da Todi a Pierpaolo Pasolini, Rizzoli, Milano, 1993
- Id., (a cura di), *Essere o non essere. I piu- grandi monologhi teatrali di tutti i tempi con un intervento di Dario Fo*, Milano, Tascabili Bompiani, 1998
- Luzzati, Emanuele e Conte, Tonino, *Facciamo insieme teatro*, Milano, Einaudi, 1977
- Maraini, Dacia, *Amata scrittura*, Milano, Rizzoli, 2000
- Marin, Manuela, *Storia della Spagna musulmana e dei suoi abitanti: al-Andalus e gli andalusi*, Milano : Jaca book, 2001
- Marotti, Ferruccio (a. c. di), *Flaminio Scala, Il teatro delle favole rappresentative*, Milano, Il Profilo, 1976
- Martone, Mario, *Teatro di guerra*, Milano, Bompiani, 1998
- Marzullo, Benedetto (a c. di), *Aristofane In Le commedie*, Roma, Newton & Compton Editori, 2003.
- Meldolesi, Claudio, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978
- Id., *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni spredate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987
- Miles, Harvey, *L'isola delle mappe perdute*, Rizzoli, Milano, 2001
- Minois, George, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004
- Molinari, Cesare e Ottolenghi, Valeria, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1979
- Monteleone, Renato, *Imperialismo*, Firenze, La nuova Italia, 1979

- Nepoti, Roberto e Cappa, Marina, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997
- Paduano, Guido (a c. di), Aristofane e Menandro in *Il teatro greco – Commedie*, Milano, BUR, 2007.
- Pandolfi, Vito (a. c. di), *Il teatro italiano del dopoguerra*, Bologna, Fenice del teatro, 1956
- Id., *Storia universale del teatro drammatico*, Torino : UTET, 1964
- Persi, Silvia (a. c. di), *Carlo Terron. Il gusto dell'ironia*, Urbino, QuattroVenti, 1995
- Pieri, Marzia, *La nascita del teatro moderno : in Italia tra 15. e 16. Secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989
- Pino, Rota Fo, *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi, 1978
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo, Introduzione di Salvatore Guglielmino*, Milano, Mondadori, 1989
- Piscator, Erwin, *Il teatro politico, prefazione e traduzione di Alberto Spaini*, Torino, Einaudi, 1960 & Cino Capitanio, Note sul teatro politico, Roma, EBE, 1971
- Pizza, Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo, con una presentazione di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996
- Id., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame: genesi e composizione dello spettacolo teatrale 1996 - 2000*, Roma, Bulzoni, 2006
- Pozzo, Alessandra, *Grr... grammelot parlare senza parole: dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, Clueb, 1998
- Pullini, Giorgio, *Teatro contemporaneo in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Puppa, Paolo, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978
- Id., *Parola di scena: Teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1999
- Puppa, Paolo, *Il teatro dei testi: la drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTET libreria, 2003
- Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma, Laterza, 2004

- Roberto Cinnaghi, Mario, *Prospettive del teatro italiano d'oggi*, Torino, Edizioni Radio italiana, 1958
- Rodari, Gianni , *La storia degli uomini. Con un monologo di Dario Fo sugli ultimi anni*, Roma, Carlo Gallucci Editore srl, 2008
- Rohlf, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Vol. III, TRAD. IT., Torino, Einaudi, 1966-1969
- Roncoroni, Federico , *I Modelli testuali dal testo descrittivo al testo letterario* , Milano , Arnoldo Mondadori Scuola , 1992 , p.1081
- Ruffinatto, Aldo, *La costruzione del modello operativo: dall'intreccio alla fabula in Struttura e significazione del Lazarillo de Tormes*, Torino, Giappichelli, 1975
- Ruffini, Franco, *Semiotica del testo, l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978
- Id., 1981
- Ruocco, Monica, *Storia del teatro arabo : dalla nahdah a oggi*, Roma, Carocci, 2010
- Samuel Eliot, Morison, *Cristoforo Colombo ammiraglio del Mare Oceano*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1985
- Scarcella, Puglisi e Anna, Grazia, *Calembour*, Modena, Mucchi, 2008
- Schino, Mirella, *Profilo del teatro italiano dal XV al XX secolo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995
- Segre, Cesare, *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione culturali*, Torino, Einaudi, 1984
- Shakespeare, William, *Come vi piace*, a II,7, traduzione di Antonio Calenda e Antonio Mediani, Roma, Newton Compton, 1993
- Simiodi, Corrado, *Ciascuno a suo modo*, Milano, Mondadori, 1970
- Soave, Francesco, *Mitologia ossia esposizione delle favole e descrizione dei riti religiosi dei gentili delle loro feste, e dei loro giuochi / opera postuma del professore Francesco Soave ; coll'aggiunta di un transunto delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, Pietro Aurelj, 1833
- Taffon, Giorgio, *Dario Fo: scrivere oltre le regole per un teatro di rivendicazione in Maestri drammaturghi nel teatro*

- italiano del '900, tecniche, forme, invenzioni*, Roma, Laterza, 2012
- Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900, tecniche, forme, invenzioni*, Roma, Laterza, 2012
 - Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena Uomini di libro, introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995
 - Tinterri, Alessandro (a.c.di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990
 - Todorov, Tzvetan, *I formalisti russi, teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003
 - Tomasino, Renato, *La forma del teatro. Analisi e storia delle pratiche di spettacolo*, Palermo, Acquario, 1984
 - Tonelli, Luigi, *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia*, Palermo, Sandron, 1913
 - Torresani, Sergio, *Il teatro italiano negli ultimi vent'anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965
 - Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*; con un saggio introduttivo di Giovanna Battista Bronzini, Torino, Boringhieri, 1976 – VIII
 - Treré, Sante, Gallegati, Graziella, *Gli strumenti per una analisi testuale*, Firenze, Bulgarini, 1995
 - Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro, dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Roma, Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 2000
 - Id., *Storia linguistica dell'Italia disunita*, Bologna, Il Mulino, 2010
 - Ubersfeld, Anne, *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana (a.c.di) Mara Fazio e Marta Marchetti, Roma, Carocci, 2008
 - Valentini, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997
 - Vescovo, Piermario, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007
 - Vescovo, Piermario, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011
 - Vincieri, Michele, *Il teatro italiano contemporaneo, correnti, problemi*, Torino, Paravia, 1941
 - Vittorini, Fabio, *Fabula e intreccio*, Scandicci, La nuova Italia, 1998

- Weil, Simone, Giancarlo Gaeta (a. c.di), *Riflessioni sulle cause della libertà e dell'oppressione sociale*, Milano, RCS Quotidiani, 2011
- Wolfflin, Heinrich, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. di Rodolfo Paoli, Milano, Abscondita, 2012
- Zolli, Paolo, *Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli, 1986

Tesi di consultazione

- Amoroso, Salvatore, *Il Teatro Italiano e l'Ultimo Pirandello*, Roma, Università di Roma Tre, 2006/2007
- Conte, Cinzia, *L'itinerario teatrale di Dario Fo, Corso di Laurea in Lettere Moderne*, Napoli, Università degli studi di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1994/1995
- Di Fronzo, Francesca, *Aspetti linguistici di tre commedie di Dario Fo degli anni sessanta, Corso di Laurea in Lettere Moderne*, Milano, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1999/2000
- Ferrari, Franco, *Il teatro di Dario Fo (1953- 1967), Tesi di laurea in storia del teatro e dello spettacolo*, Genova, Università degli studi di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1974/1975
- Krüger, Regine, *Dario Fo: Zwischen Mittelalterlicher Spielmannstradition und politischer agitation*, Berlin, Freie Universität Berlin, 1999
- Laura Perbellini, Mara, *Le tecniche attoriali di Dario Fo tra tradizione e invenzione, tesi di laurea*, Milano, Università Cattolica del sacro cuore, facoltà di lettere e filosofie, 1998/1999
- Laurenti, Mariella, *Dario Fo. Una Proposta italiana del teatro politico, Tesi di Laurea in Storia del Teatro*, Trieste, Università degli studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Moderna, 1977/1978
- Pozzo, Alessandra, *Il Grammelot: Invenzione e Interpretazione, Tesi di Laurea in Semiotica*, Bologna, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1994/1995

- Raffa, Elisabetta, *Il teatro di Dario Fo, Corso di Laurea in Lettere Moderne*, Università degli studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1992/1993
- Sorace, Martina, *Analisi diegetica della rappresentazione, Metateatro, metacinema e metalessi, Tesi di laurea magistrale*, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011/2012,
- Venezia, Alessandra, *Dalla svampita alla rapita, l'evoluzione dei ruoli femminili nel teatro di Dario Fo*, Università di California, 1988/1989
- Verna, Elena, *Il comico nell'opera di Dario Fo, Tesi di Laurea*, Bologna, Università degli studi di Bologna, Facoltà di lettere e filosofia, 2004/2005

Atti di convegni

- Cairo international festival for experimental theatre, Cairo, Ministry of Culture, 1-11 sept. 1997
- De Mauro, Tullio (a. c. di), *Per una storia linguistica della città di Roma*, in *Il romanesco ieri e oggi*. Atti del convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma «La Sapienza» [Roma, 12-13 ottobre 1984], Roma, Bulzoni, 1989, pp. XIII-XXXVII: XVII-XIX
- Proserpi, Mario (a. c. di), *La drammaturgia del teatro italiano vivente 25 e 26 ottobre 1996, 3° Convegno nazionale*, Roma, E& A editori associati, 1997
- Roma 2011; *Metateatro e metalessi. Per una distinzione e una definizione teorica*, intervento al convegno *Le miroir derrière le rideau*, Parigi 8-10 novembre 2012

Interviste:

- Leydi, Roberto, *Un'intervista di Fo con Roberto Leydi*, in «L'Europeo», 8 settembre, 1963
- Shainberg, Lawrence e altri (a. c. di), Traduzione di Claudia Di Giacomo e Valerio Piccolo, *Un mestiere chiamato desiderio : interviste sull'arte del teatro: Beckett, Ionesco e altri*, Roma, Minimum fax, 1999

- Intervista della candidata a Dario Fo, Milano, Porta romana, il 6 ottobre 2013, Ore 17.00, ved. Appendice in questa tesi. (Con un Cd. In allegato della tesi).

Sitografia:

Siti di consultazione

- <http://www.150storiaditalia.it/?param=politica-e-istituzioni/gli-anni-della-crisi/la-stagione-del-terrorismo/>
- <http://www.alcatraz.it>
- <http://www.archiviofrancarame.it>
- <http://www.bartleby.com>
- <http://www.comicoterapia.it>
- <http://www.dariofo.it>
- <http://www.geocities.com/mvsscenografia/storia.html>
- http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/v/vau-deville.aspx?query=vaudeville
- <http://www.ilcorto.it/Tecnica/Flashback.htm>
- <http://www.jacopofo.it>
- <http://www.journals.ku.edu>
- <http://www.laboratorio-a.blogspot.com/2011/12/morte-accidentale-di-un-anarchico.html>
- http://www.larapedia.com/teatro_storia_del_teatro/storia_del_teatro_e_dello_spettacolo.html
- <http://www.operamondo.it>
- <http://www.scanzo.eu>
- <http://www.treccani.it>

Libri digitali sul web

- De Mauro, Tullio (a cura di), *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, edizione elettronica, Torino, UTET, 2007

Articoli specifici sui siti

- Alessia Rastelli, *Il pugile sinti sul ring del nazismo Ucciso nel lager, narrato da Dario Fo*, su www.corriere.it/13/01/2016
- Barbara, Mehlman, *Noises off*, in *Curtain up. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*,

www.curtainup.com/noisesoff.html, consultato il 13 novembre 2012

- Bianco, Francesco, *La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale* su: <http://www.francescobianco.net/linguistica>
- Dario Fo: "*Festeggio i miei 89 anni scontento dell'Italia e del mondo*", un articolo pubblicato il 24 marzo 2015 su: <http://www.adnkronos.com/>
- *E' morto Pietro Valpreda fu assolto per Piazza Fontana*, 07/07/2002 su: <http://www.la.repubblica.it>
- Fratus, Tiziano, *Grammatica drammaturgica. Introduzione all'artigianato della scrittura teatrale*, 2001, in www.manifatturae.it
- *Gli anni di biombo in Italia* sul sito: <http://marcellorossi.blogspot.it/2008/05/gli-anni-del-terrorismo-in-italia-1969.html/>
- *Il Nobel per i disabili Onlus*, organizzaione non lucrativa di utilità sociale: <http://www.comitatonobeldisabili.it>
- *La stagione delle armi* sul sito: <http://www.misteriditalia.it/terrorismo/>
- Lauria, Daniela, *My Lai 1968. Vietnam, strage di civili. Quando gli Usa videro la "sporca guerra"* sul sito: <http://www.blitzquotidiano.it>
- Leonardo, Mello, *Il teatro come arte dello spettatore*, www.drammaturgia.it, data di pubblicazione 19 gennaio 2009, consultato il 20 ottobre 2012
- Nacher Malvaioli, Giancarlo, <http://www.medioevoitaliano.org/>, *Cristoforo Colombo*
- Santolini, Egle, *Dario Fo compie 90 anni compleanno sul palco*, Su: <http://www.lastampa.it/24/03/2016>
- *Umorismo, comicità e satira* su www.art-litteram.com
- *Un telegramma mandato da Francesco Berti*, Bologna, 7 dicembre 1962, si consulta l'archivio: <http://www.archivio.francarame.it/>

Videografia:

- Dario Fo a Savona per "Comitato Nobel per i Disabili" su: <https://www.youtube.com//08/05/2013>
- Dario Fo- Isabella tre-caravelle e un cacciaballe, su: <http://www.letteratura.rai.it>
- Dario Fo ospite di Lilli Gruber a Otto e mezzo su La 7 recita il prologo de "LA FIGLIA DEL PAPA", 26 aprile 2014.
- Il Naufragio di Lampedusa - Dario Fo a SkyTg24, 4 ottobre 2013
- Intervista a Dario Fo andata in onda a IL TEMPO E LA STORIA su RAI TRE in onda il 20 ottobre 2014
- L'addio di Dario Fo a Franca Rame, Milano 31/05/2013 su: <https://www.youtube.com>
- Morte accidentale di un anarchico su: <https://www.youtube.com/watch?v=d53F8rQXUnA>
- RAIREPLAY: Rivedi in streaming la prima puntata di "COLPO DI SCENA" dedicata a Dario Fo, 1 giugno 2014 - RAI 3

مراجع عربية

- أبو بكر ، مدحت ، المسرح المصري قضايا وعروض، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2007
- أبو طالب ، أسامة - مغامرة المسرح - ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002
- اجري ، لاجوس ، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية
- باكثير، علي أحمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية
- بهجت ، عاطف - الأشكال المسرحية: قراءة في البناء الفني - القاهرة - دار الهاني - 2014
- حمودة ، عبد العزيز ، البناء الدرامي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998
- حنورة ، مصري عبد الحميد ، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986
- خشبة ، دريني " أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات " ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية، 1999.
- دريوتون ، إيتين ، المسرح المصري القديم، مراجعة عبد المنعم أبو بكر، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2009
- الدسوقي ، عمر- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها - دار الفكر العربي - بدون
- دويب ، عبد الرحمن " دراسات نقدية في الدراما المسرحية " ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2010.
- الشرقاوي ، جلال - تحليل النص في " الأسس في فن التمثيل " - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2012
- صليحة ، نهاد - التيارات المسرحية المعاصرة - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1997
- عبد المطلب ، محمد ، بلاغة السرد، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2001
- عوض ، رمسيس ، موسوعة المسرح المصري النبليوجرافية(1900-1930)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983
- فو ، داريو ، " إزابيلا وثلاث سفن ومحتال "، ترجمة أماني فوزي حبشي ومراجعة سعد أردش ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، 1997 .

- كارلسون ، مارفن ، نظريات المسرح، ترجمة وتقديم وجدي زيد، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010
- مجموعة من المؤلفين " عندما يرتفع الستار " - القاهرة- دار الهاني - دون تاريخ نشر
- مجموعة من المؤلفين والمترجمين - مسرح داريو فو ونص مسرحية موت فوضوي صدفة القاهرة- إصدار وزارة الثقافة (مهرجان المسرح التجريبي)- 1991.
- مجموعة مؤلفين - اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة 1919، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979
- مجموعة مؤلفين - فن المسرح . قضايا ودراسات- القاهرة - ماس - 2015
- مندور ، محمد- المسرح - القاهرة - دار نهضة مصر - 2005





24 marzo 2016
90 Candeline,
Un caro saluto dall'Egitto



**Oppressione e Libertà in
Morte accidentale di un
anarchico e Isabella tre
caravelle e un cacciaballe del
drammaturgo italiano Dario
Fo**

Nermin Shawky

Egitto, Cairo, 9 Marzo, 2016 alle 10.00 a.m









مستخلص

نرمين شوقي محمد إبراهيم - القهر والحرية في "موت فوضوي صدفة" و " إزابيلا وثلاث سفن ومحتال" للكاتب المسرحي الإيطالي "داريو فو" - دراسة تحليلية - رسالة ماجستير - جامعة عين شمس - كلية الألسن - 2016 تتناول الرسالة تحليلاً للأعمال المسرحية المقترحة للكاتب الإيطالي "داريو فو" لاكتشاف الرسالة الموجهة لجمهوره و بوجه خاص تعريف مفهومي القهر والحرية عند الكاتب .

وقد سعينا في هذا البحث إلي تحليل نقدي لمسرحيتي "موت فوضوي صدفة" و " إزابيلا وثلاث سفن ومحتال " واستخراج السمات الفنية من جهة وكذلك القضايا والموضوعات التي تناولها بالعرض من جهة أخرى من خلال عرض الاستشهادات والتعليق عليها وذكر آراء النقاد. فالبحث يقوم علي المنهج الموضوعي في تحليل النصوص المسرحية.

يستهل البحث بمقدمة نستعرض فيها نشأة المسرح وبذوره الأولي ثم تطوره في العصور الحديثة والوقوف علي التيارات الحديثة للمسرح الإيطالي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ثم نستعرض التكوين الفكري لداريو فو من خلال عرض محطات هامة في حياته وأعماله الأدبية.

ولعل ابرز ما ينشده داريو فو في مسرحياته هو توريث الجمهور في الإحساس بالسخط ضد الظلم، وهو يفعل ذلك ليس عبر ما يشبه المنشورات السياسية، وإنما عبر تسلية تتصف بشيء من الرفعة والأناقة. ويبدأ فو المشهد كمثل جوال يحاول جمع حشد من الجمهور في ساحة العراء، إلي أن يحصل علي جائزة نوبل في الآداب عام 1997 ويستمر إبداعه حتي وقتنا هذا.

ثم يبدأ البحث بتناول المسرحيتين بالنقد والتحليل من خلال ثلاثة أبواب، نركز الضوء في الباب الأول علي المحتوي والموضوعات المقدمة ، ثم ننقل لتحليل التقنيات الفنية المسرحية في البابين الثاني والثالث ، ففي الباب الثاني نتناول بالدراسة والتحليل ظاهرة " مسرحة المسرح " ، أما في الباب الثالث فنلقي الضوء علي السمات الفنية التعبيرية للمسرحيتين.

ملخص لموضوع الرسالة

ترجع أهمية البحث إلي الرغبة في تحليل الأعمال المسرحية المقترحة للكاتب الإيطالي "داريو فو" لاكتشاف الرسالة الموجهة لجمهوره و بوجه خاص تعريف مفهومي القهر والحرية عند الكاتب .

وقد سعينا في هذا البحث إلي تحليل نقدي لمسرحيتي " موت فوضوي صدفة " و " إزابيلا وثلاث سفن ومحتال " وإستخراج السمات الفنية من جهة وكذلك القضايا والموضوعات التي تناولها بالعرض من جهة أخرى من خلال عرض الاستشهادات والتعليق عليها وذكر آراء النقاد. فالبحث يقوم علي منهج النقد الأدبي في تحليل النصوص المسرحية.

يستهل البحث بمقدمة نستعرض فيها نشأة المسرح وبذوره الأولي ثم تطوره في العصور الحديثة والوقوف علي التيارات الحديثة للمسرح الإيطالي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ثم نستعرض التكوين الفكري لداريو فو من خلال عرض محطات هامة في حياته وأعماله الأدبية.

فهو أحد أهم كتاب المسرح المعاصر في إيطاليا بل في العالم، وقد كتب أكثر من أربعين مسرحية ترجمت وقدمت فيما يزيد عن ثلاثين بلداً في أوروبا. إنه ليس مجرد كاتب مسرح ومخرج وممثل ومصور ومفكر وفيلسوف، إنه فوق كل هذا ثائر التزم بإرادته الحرة بالدفاع عن المستضعفين في الأرض بخوضه معارك كان المسرح فيها سلاحه أدبياً وعرضاً.

ولعل ابرز ما ينشده داريو فو في مسرحياته هو توريث الجمهور في الإحساس بالسخط ضد الظلم، وهو يفعل ذلك ليس عبر ما يشبه المنشورات السياسية، وإنما عبر تسلية تتصف بشيء من الرفعة والأناقة. ويبدأ فو المشهد كممثل جوال يحاول جمع حشد من الجمهور في ساحة العراء، إلي أن يحصل علي جائزة نوبل في الآداب عام 1997 ويستمر إبداعه حتي وقتنا هذا.

ثم يبدأ البحث بتناول المسرحيتين بالنقد والتحليل من خلال ثلاثة أبواب، نركز الضوء في الباب الأول علي المحتوي والموضوعات المقدمة ، ثم ننقل لتحليل

التقنيات الفنية المسرحية في البابين الثاني والثالث ، ففي الباب الثاني نتناول بالدراسة والتحليل ظاهرة " مسرحة المسرح " ، أما في الباب الثالث فنلقي الضوء علي السمات الفنية التعبيرية للمسرحيتين؛ ونوضح ذلك فيما يلي ..

الباب الأول : السلطة والشعب :

1-1 التاريخ والوقائع:

يهدف الكاتب المسرحي " داريو فو " في أعماله إلي نقد الواقع حوله ، لذلك نجده دائماً يتخذ الأحداث الحقيقية في زمنه كنقطة تنطلق منها مسرحياته ، فنري في مسرحيته " موت فوضوي صدفة " انطلاقه من حدث موت عامل بالسكك الحديدية من سكان ميلانو عقب أحداث انفجار قنبلة داخل المصرف الوطني الزراعي واستجوابه في مقر القيادة المركزية للشرطة ، حيث يلقي معاملة سيئة هناك حتي يلقي مصرعه ، في حين تغلق القضية علي أنها عملية انتحار بعد الشعور بالذنب .

من جانب آخر نجد انطلاقه من حدث تاريخي في مسرحيته " إيزابيلا وثلاث سفن ومحتال " حيث يلتقط فو من التاريخ الإيطالي في القرن الخامس عشر شخصية "كريستوفر كولومبو" وشخصيتي إيزابيلا وفرديناندو الملكين الإسبانيين في الحقبة التاريخية نفسها.

2-1 السلطة وجه للقهر :

في " موت فوضوي صدفة " نجد صور ممارسة القهر علي الشعب البسيط والعمال بصفة خاصة ويمثلهم الفوضوي الذي لقي مصرعه داخل مقر الشرطة في ميلانو ، في حين نجد صورة أخري من القهر الي يمارس علي الفنان والمفكر وذلك في مسرحية " إيزابيلا " متمثلاً سواء في شخصية الممثل المحكوم عليه بالإعدام أو في شخصية الرحالة كولومبو ، في هذه النقطة نتناول علاقة السلطة بالشعب ، تلك العلاقة التي يصورها لنا الكاتب في " موت فوضوي " من خلال المعاملة السيئة للشرطة تجاه الشعب ، وفي "إيزابيلا " من خلال علاقة الملكين الإسبانيين بما يحيط بهما من شخصيات البلاط من

ناحية و بالمفكر كولومبو من ناحية أخرى ، ذلك الذي يبذل كل ما في وسعه من وسائل تحايل ومكر إلي أن تصيبه خيبة الأمل في النهاية .

3-1 حرية الفرد :

يتناول الكاتب المسرحي " داريو فو " مفهوم الحرية من منظورين مختلفين في تلك المسرحيتين ، حيث يتناول في " موت فوضوي " مفهوم حرية التعبير والمطالبة بحقوق العمال دون الوقوع ضحية لسطو سلطوي ، كما يتناول من المنظور الآخر في " إيزابيللا " مفهوم حرية الإبداع وتضييق الرقابة التي تحكم بالإعدام علي كل من يبدع علي حساب تشويه السلطة ونقل الحقائق ، ونجد انهزام الفرد في تلك المسرحية تارة في شخصية الممثل الذي يتم إعدامه في نهاية الأحداث ، وتارة أخرى في شخصية الرحالة الذي يلقي سخرية في النهاية في بلاط الملكة إزابيللا ، تلك التي تستغل أفكاره فقط كوسيلة لمصلحة شخصية بهدف توسيع مملكتها .

الباب الثاني : مسرحية المسرح :

1-2 البنية والفضاء المسرحي:

في مسرحية " موت فوضوي تدور الأحداث حول الأحداث عام 1970 كما نوهنا وبالتحديد بعد حادثة العامل الذي يلقي مصرعه في مقر الشرطة ، بينما تدور أحداث مسرحية " إزابيللا " في زمنين مسرحيين : زمن يقدم فيه الممثل للإعدام وهو القرن الخامس عشر أي عام 1500 ، وزمن آخر يعود إلي ثلاثين عاماً غلي الوراء في المسرحية داخل المسرحية حين يسمح له بتمثيل عرض مسرحي عن شخصية الرحالة " كولومبو " قبل أن يتم إعدامه ، نستطيع أن نلاحظ أيضاً أن الزمن المسرحي يختزل الأحداث التي تمتد لسنوات في ثوان ودقائق معدودة: " إنن أعزائي المشاهدين ، تخيلوا أنكم تعودون بالزمن إلي الوراء ، ثلاثين عاماً علي الأقل ، لنعد إلي الوراء لنعش في عام ألف وأربعمائة وستة وثمانين .هي بالتأكيد قفزة كبيرة " [...]

تدور أحداث مسرحية " موت فوضوي " في المقر المركزي للشرطة ، في حين نجد أحداث "إيزابيلا " تقام في ميدان فسيح في وسطه يتم تجهيز مسرحاً لإعدام الممثل ، ذلك المسرح الذي يتم عليه تمثيل مسرحية حول كولومبو فنجد الانتقال إلي بلاط الملكة إزابيلا وهكذا لنعود للميدان الفسيح لإعدام الممثل .

2-2 العقدة والحل:

تكمن العقدة في مسرحية " موت فوضوي " في التحقيق في واقعة موت العامل ، حتي وإن تعمد داريو فو تغيير اسم " بينيلي " الاسم الحقيقي لصاحب الواقعة إلي اسم آخر لمهاجر إيطالي يدعي "سالسيديو " بواقعة مشابهة له في الولايات المتحدة ، داخل العقدة الرئيسية تتفرع وقائع وأحداث أخري تكشف عنها " شخصية المجنون " داخل مقر الشرطة ، إلي أن تتكشف في النهاية حقيقة ذلك الشخص الذي قام بتسجيل كل ما دار داخل قسم الشرطة ويهدد بنقله للصحافة ؛ بينما تكمن العقدة في مسرحية "إزابيلا" في تعليق إعدام الممثل إلي أن يعرض علي المسرح شخصية الرحالة "كولومبو " فيظل القارئ مشدوداً حتي نهاية أحداث المسرحية ليتابع مصير الممثل الذي يتم إعدامه بعد العرض.

3.2 مسرحة المسرح:

تتناول الباحثة في هذا الفصل مفهوم "الميتاتياترو" كذلك نشأته الأدبية وأشكاله المستخدمة في المسرح اليوناني مروراً بالمسرح الأوروبي ووصولاً للمسرح الإيطالي. فنجد في المسرح اليوناني تشبيه الحياة بأكملها وتصويرها بمسرح كبير يقوم الإنسان علي خشبته بعرض أدوراً متنوعة. ثم نجد استخدام نفس مفهوم مسرحة الحياة علي يد الأدباء في أسبانيا للتعبير عن أفكار إنسانية عميقة في أعمالهم المسرحية؛ ومن أسبانيا إلي إنجلترا حيث نجد "شكسبير" خير مثال والذي يبرع في تجسيد المسرح داخل أعماله.

أما في الأدب الإيطالي، فهناك "بيرانديللو" الذي يخصص لأعماله المسرحية مساحة لعرض أدوات فن المسرح بكل أبطاله والفائمين عليه

حتى يتمكن في النهاية من إمتاع القارئ وإبراز قيمة الفن القادر علي تغيير واقع البشرية.

أما " داريو فو " فنجده يتأثر بنظرية مسرحية المسرح في أعماله حيث تعرض الباحثة تحليل طريقة استخدام هذه اللعبة وما لها من سحر خاص يُبقي المشاهد منجذباً لمتابعة نهاية العرض المسرحي؛ وتتولد لديه الرغبة في التعايش مع الشخصيات المسرحية لحظة بلحظة، بل و تشبع فضوله بالتعرف علي ما يدور للاستعداد لعرض مسرحي.

ف نجد هذه التقنية متبعة في كلتا المسرحيتين: "موت فوضوي" و"إيزابيللا"، وإن اختلفت الصورة في الحالتين. حيث نجدها في الأولي متمثلة في شخصية المجنون الذي يتلون ويتقمص شخصيات أخرى من المجتمع و من النظام الحاكم لعرضها علي الجمهور، في حين نراها في الثانية متخذة شكل المسرحية داخل المسرحية حيث تبدأ بوقف حكم الإعدام علي ممثل ليقوم بعرض مسرحية حول البحار كولومبو والتي تتداخل أحداثها داخل القالب المسرحي الرئيسي لتترك أثراً كبيراً في نفس القارئ الذي يصبح قادراً في النهاية علي فك الشفرة مدركاً ما وراء الكواليس.

الباب الثالث : السمات التعبيرية:

1.3 الشخصيات:

قامت الباحثة بتحليل لشخصيات المسرحيتين الرئيسة والثانوية ، فنلقي الضوء علي شخصية "المجنون" كشخصية رئيسية في " موت فوضوي " والتي تعكس لنا شخصيات أخرى في المجتمع ، وكذلك شخصية المبدع والمفكر كوجهان لعملة واحدة في مسرحية " إيزابيلا " ومدى التطابق بين أبطال المسرحيتين مع شخصية "داريو فو " في الواقع ، كذلك سنقوم بتناول الشخصيات الثانوية بالدراسة والتحليل كشخصية الصحفية وضابط الشرطة والقاضي في مسرحية "موت فوضوي " ، أوالمكين والخدم في "إزابيلا".

3.2 اللغة:

يقوم مسرح "داريو فو " علي توجيه رسالة مباشرة للشعب ،لذلك نجده يقدم اعماله في صياغة لغوية معاصرة وشعبية وبسيطة تتناسب مع جمهور المتلقين الذي يتوجه إليهم " فو" بمسرحه ومعظمهم من العمال والطلاب والطبقات المستغلة تحت نير الاقتصاد الرأسمالي . وسنقوم في بحثنا بتحليل للغة الكاتب المستخدمة سواء في التعليق علي أحداث المسرحية أو في الحوار بين الشخصيات.

3.3 روح الفكاهة والهزاء:

يتميز "داريو فو " في أعماله المسرحية باستخدام الاسلوب الساخر المفعم بالتهكم والفكاهة وذلك لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية في مجتمعه، فنجده بصفة خاصة يسلط الضوء في مسرحيته " موت فوضوي " علي التهكم علي أساليب معاملة الشرطة للفرد في إيطاليا ، بل يعمد إضافة "تصدير" للمسرحية للإشارة بشكل صريح إلي منع الرقابة له من إدخال أية إسقاطات ترتبط بالواقع :

" وعلينا أن نوضح أنه إذا ظهر أي تشابه مع حقائق أو أفراد ينتمون إلي عصرنا الحالي ، فإنه يتوجب علينا أن نعزو هذ الظاهرة إلي ذلك السحر... سحر المسرح ، والذي سبق له في مناسبات عديدة أن عمل بطريقة أدبي معها إلي أن تتحول حتي القصص المختلفة تماماً والمنافية للعقل إلي قصص يقلدها الواقع دون تحفظ ."

وعلي الرغم من أن مسرحية " إيزابيللا" تبدو وكأنها بعيدة عن الواقع المعاصر للكاتب لكونها تتناول حدثاً تاريخياً من القرن الخامس عشر ، إلا أننا نجد في الحقيقة أن المسرحية ما هي إلا نقداً ساخراً لاذعاً موجهاً للرقابة التي لطالما تفرض قيودها علي الكاتب :

" الحارس : لقد طلبت أن تمثل أنت وفرقتك مسرحية عن كريستوفر كولومبوس والملكة إيزابيللا ؛ حسناً لقد سمحوا لك بذلك .. ويمكنك أن تقدمها هنا [...]ليعلم الجميع ان كل إنسان محكوم عليه بالإعدام في بلادنا يمكنه أن يقول ما يريد ، فعلي هذا المسرح لا توجد رقابة " !!

وقد تناولنا بالتفصيل في البحث مفهوم الفكاهة والهزاء واستعرضنا بالتحليل لأمتلة استشهادية من المسرحيتين.

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر من أعماق قلبي إلي أمي الحبيبة و كل أفراد أسرتي، التي تجعلني دائماً أكتسب الثقة في مشوار دراساتي.

وأسجل تقديري واعتزازي الخالص لأستاذي ومعلمي وأبي أ.د./ ربيع سلامة الذي لم يبخل عليّ بجهده وتشجيعه لبدء العمل والمواصلة فيه ، وأدين له بكل الفضل في حياتي العلمية. خالص الشكر للدكتور أحمد سليمان علي ما بذله من مجهود مضي في هذا العمل.

وأخصص مساحة خاصة للشكر لأستاذتي الدكتورة/ ريتا أندريناللي علي اهتمامها المتميز بالرسالة.

كما أتوجه بالشكر لأعضاء لجنة الحكم: أستاذتي العزيزة إلي قلبي أ.د./ سوزان إسكندر، والأستاذة الفاضلة / أ.د. وفاء البيه، اللاتي يتوجن العمل في هذا اليوم بفضل توجيهاتهن وآرائهن.

إلي كل زملائي وأصدقائي والمقربين، منكم أستمد حرارة العمل.

أتقدم بخالص شكري إلي كل من ساعدني في الحصول علي معلومة سواء في إيطاليا أو في مصر: المخرج فرانكو بيرو، والدكتورة هاجر مدحت، والدكتور إيفانو كينيولا... والقائمة تطول.

جزيل الشكر والامتنان أهديه إلي أديب نوبل "داريو فو" نفسه الذي سمح لي بلقائه وابتسامته ترحب بي.

وأخيراً شكراً لكل الأشخاص من حولي الذين جاءوا ليشاركوني هذا اليوم المهم، شكراً لكم، وشكراً أقولها باشتياق لكل من لم تناسبه الظروف وقد سبقه وجدانه.

إهداء

إلي من تسكن روحه قلبي وترفرف فرحاً
بهذا اليوم...

إلي بطل حرب أكتوبر..

إليك يا أبي ..

جامعة عين شمس
كلية الألسن
قسم اللغة الإيطالية

اسم الباحث: نرمين شوقي محمد إبراهيم
الدرجة: معيدة – قسم اللغة الإيطالية – كلية الألسن جامعة عين شمس

لجنة الحكم والمناقشة

- ١- أ.د. سوزان بديع إسكندر – أستاذ الأدب الإيطالي المتفرغ – كلية الألسن – جامعة عين شمس
(عضواً ومقرراً)
- ٢- أ.د. ربيع محمد سلامة – أستاذ الأدب الإيطالي – كلية الألسن – جامعة عين شمس
(مشرفاً)
- ٣- أ.د. وفاء عبد الرؤوف البيه - أستاذ مساعد في الأدب الإيطالي – كلية الآداب – جامعة حلوان
(عضواً)

تاريخ المناقشة: ٢٠١٦ / ٣ / ٩
تاريخ موافقة مجلس الكلية: ٢٠١٦ / ٤ / ٧
التقدير: ممتاز

القهر والحرية

في

” موت فوضوي صدفة ” و ” إزابيلا وثلاث سفن ومحتال ”

للكاتب المسرحي الإيطالي ” داريو فو ”

(دراسة تحليلية في البنية الدالة)



جامعة عين شمس
كلية الألسن
قسم اللغة الإيطالية

القهر والحرية

في

” موت فوضوي صدفة ” و ” إزابيلا وثلاث سفن ومحتال ”

للكاتب المسرحي الإيطالي ” داريو فو ”

(دراسة تحليلية في البنية الدالة)

رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الأدب الإيطالي

من الباحثة

نرمين شوقي محمد إبراهيم
المعيدة بالقسم

إشراف

أ.د. / ربيع محمد سلامة

أستاذ الأدب الإيطالي – كلية الألسن – جامعة عين شمس

د. أحمد محمد سليمان

مدرس الأدب الإيطالي – كلية الألسن – جامعة عين شمس

القاهرة – ٢٠١٦