



HAL
open science

L'auteur n'a pas fourni de titre traduit

Federica Tummillo

► **To cite this version:**

Federica Tummillo. L'auteur n'a pas fourni de titre traduit. Literature. Université de Grenoble; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2012. Italian. NNT : 2012GRENL038 . tel-01562036

HAL Id: tel-01562036

<https://theses.hal.science/tel-01562036>

Submitted on 13 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**UNIVERSITÉ DE
GRENOBLE**

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre
l'Université de Grenoble et la Sapienza - Università
di Roma**

Spécialité : **Études italiennes**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 -7 août 2006

Présentée par

Federica TUMMILLO

Thèse dirigée par **Enzo NEPPI** et **Silvia CARANDINI**

préparée au sein des **Laboratoires : GERCI**

dans **les Écoles Doctorales : Langues, Littératures et Sciences
Humaines et Technologie digitali e metodologia per la ricerca
sullo spettacolo**

Le théâtre de Dario Fo après la fin des années soixante-dix : contexte, dramaturgie, poétique (1977-1999)

Thèse soutenue publiquement le **7 décembre 2012**,
devant le jury composé de :

Mme Myriam TANANT

Professeur des Universités, Université Paris 3 – Sorbonne, Président

Mme Anna BARSOTTI

Professore Ordinario, Università di Pisa, Rapporteur

Mme Silvia CARANDINI

Professore Ordinario, Sapienza – Università di Roma, Membre du jury

Mme Mariateresa PIZZA

Assegnista di Ricerca, Sapienza – Università di Roma, Membre du jury

M Enzo NEPPI

Professeur des Universités, Université Stendhal – Grenoble 3, Directeur
de thèse

*Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France /
Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP*



Résumé de la thèse en français

Introduction

Dario Fo, Prix Nobel de Littérature en 1997, est un acteur, dramaturge, metteur en scène et peintre connu dans le monde entier pour avoir surtout pris part, avec son théâtre politique, aux mouvements de contestation ouvrière et étudiante des années soixante-dix en Italie.

Fo est également un personnage médiatique et il exprime son opinion sur la politique et la société italiennes non seulement à travers le théâtre, mais aussi à travers la presse, la télévision et le web. Cet aspect accentue les controverses liées à sa figure d'acteur-auteur car il est difficile de parler de cet homme de théâtre au delà de l'étiquette d'artiste « de gauche », qui s'inspire de l'idéologie marxiste et de la pensée de Antonio Gramsci. Une telle étiquette est fondée sur des bases réelles mais limite l'interprétation et la réception de son « théâtre politique » qui ne se borne pas aux années soixante-dix mais qui se poursuit jusqu'à nos jours.

Bien que Fo ait encouragé, par moments, une lecture de son œuvre sur le plan exclusivement idéologique, il a toujours revendiqué la fonction fondamentale du théâtre dans la société en tant que lieu privilégié d'activation de l'esprit critique des individus et ce au delà de toute idéologie. C'est donc la « fabrication du théâtre » qui est au cœur de la poétique de l'artiste et qui permet d'élargir l'acception de l'adjectif « politique » à la fabrication commune du vivre ensemble.

Ce constat est le point de départ de cette thèse dont le propos est de cerner les enjeux du théâtre de Fo à partir de la fin des années soixante-dix, une époque dans laquelle les transformations du contexte politique, social et culturel italiens mettent à l'épreuve son théâtre de « contre-information ».

Ce questionnement est abordé dans une perspective croisée entre trois axes de réflexion : le contexte dans lequel Fo se retrouve à agir après la fin des années soixante-dix, sa dramaturgie et sa poétique.

Pour ce qui concerne le contexte, la problématique principale est formulée en termes de transition entre « le théâtre de l'urgence » des années soixante-dix et « l'urgence du théâtre » qui fait face aux nouvelles modalités expressives des médias et, plus particulièrement, de la télévision, dont les changements du langage ont contribué à rendre spectaculaire la politique. Celle-ci, d'après Fo, est devenue plus absurde et paradoxale des situations qu'il mettait en scène et lui donne des véritables 'leçons de spectacle'.

À partir du constat que la fin des années soixante-dix et le début des années quatre vingt représentent une période difficile pour l'artiste, cette thèse, articulée en trois parties, vise à montrer comment Fo a réagi aux obstacles rencontrés et comment il a relancé une manière de faire théâtre qui ait sa place et sa fonction dans la société d'aujourd'hui.

PREMIERE PARTIE

Le théâtre de Dario Fo de la fin des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix : cadre historique et problématiques

Dans cette partie nous identifions les difficultés principales rencontrées par Fo entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre vingt suite aux transformations du contexte politique, social et culturel dans lequel elles se sont manifestées. Fo se retrouve face aux changements des langages de la politique et des médias sans avoir les connaissances théoriques et techniques suffisantes pour faire réagir son théâtre. Cet aspect est accentué par son retour à la télévision en 1977, après quinze ans d'absence, avec un cycle de spectacles. Si d'un côté ce retour multiplie le nombre de spectateurs, de l'autre il les transforme en public "invisible" par l'acteur ce qui fait que Fo lui-même se retrouve dans l'urgence de changer son langage. Le théâtre, et non seulement celui de Fo, semble ne plus trouver sa place et cette situation est aggravée par le fait que le public montre une préférence de plus en plus forte pour une culture du divertissement, encouragée par l'ascension de la télévision commerciale.

À la lumière de ces éléments, nous focalisons l'attention sur les répercussions de ces difficultés sur l'écriture dramaturgique de l'artiste et nous montrons les mécanismes "défectueux" des textes des deux pièces que Fo n'arrive pas à mettre en scène dans l'époque en question: *Il caso Moro* (1979) et *La fine del mondo* (1978). À travers une analyse comparée entre ces deux textes et quelques passages de deux pièces très célèbres, *Mistero buffo* (1969) et *Morte accidentale di un anarchico* (1970), les mécanismes "défectueux" émergent par contraste avec l'écriture scénique qui résulte des modifications continues apportées pendant les répétitions (et les spectacles) et même après les représentations. Cette première section se termine avec l'analyse de quelques séquences de la pièce *Claxon, trombette e pernacchi* (1982), dont la mise en scène annonce une série des choix dramaturgiques que l'artiste développe dans les années à suivre.

DEUXIEME PARTIE

Le travail sur l'image et sur le temps

Dans la deuxième partie nous démontrons que dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix Fo fait face aux difficultés rencontrées à travers la diversification des arts de la représentation, notamment en travaillant sur l'image et sur le temps. L'artiste se mesure avec des mises en scène lyriques et avec des œuvres relevant le théâtre musical, il se sert des codes de la bande dessinée, il transforme ses scénarios en livres illustrés et travaille également à un film d'animation.

Pour ce qui concerne le travail sur l'image, nous prenons appui sur les études de Christopher Cairns¹ qui explique comment Fo, surtout à partir des années quatre-vingt, manifeste sa « vision picturale » développée depuis sa jeunesse à travers les études d'art et d'architecture à l'Académie des Beaux Arts de Brera et à l'Ecole Polytechnique de Milan.

¹ CHRISTOPHER CAIRNS, *Dario Fo e la pittura scenica: arte, teatro, regia 1977-1997*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000.

Nous montrons que la mise en valeur de la dimension figurative dans son théâtre fait partie d'une stratégie visée à encourager l'imagination dans une société qui utilise de plus en plus des « images préfabriquées ».² Fo construit des séquences et des géométries en suivant le rythme de la musique dans les mises en scène de *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky (1979), de *L'opera dello sghignazzo*, libre adaptation de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht (1981), de *Il Barbiere di Siviglia* (1985) et *L'Italiana in Algeri*, 1992) de Rossini. Ensuite il joue avec le langage de la bande dessinée dans les mises en scène des pièces de Molière *Le Médecin volant* et *Le Médecin malgré lui* à la Comédie Française de Paris (1991), et réalise des canevas visuels à partir de la mise en scène du spectacle *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), ou l'auteur-acteur commence à intégrer systématiquement dans son travail la création de séquences dessinées, destinées à se traduire en code performatif.³ Cette technique sera développée dans les années suivantes, notamment pour le monologue *Johan Padan alla scoperta delle Americhe* (1991) pour lequel Fo réalise un storyboard.

Dans ce travail une ample section est consacrée à ce que nous avons défini la « dramaturgie d'images » de Fo : l'observation des croquis, des affiches, des toiles de fond et des scénarios visuels permet de rentrer dans un espace critique dégagé de tout préjugé, dans lequel on peut mieux cerner le Fo-dramaturge. Toute figure créée par Fo devrait être considérée comme une performance qui commence avant la mise en scène : une manière d'entamer le rythme du jeu et de s'appropriier des intentions du jeu. Comme le souligne Marisa Pizza, qui a participé à la conception de plusieurs spectacles de l'artiste, Fo, en dessinant, « agit son savoir » : dès qu'il recueille son matériel pour étudier le sujet qu'il va mettre en scène, il le traduit en images en mouvement.⁴

² Voir ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

³ Voir ANTONIO SCUDERI, *Dario Fo and Popular Performance*, New York - Ottawa - Torino, Legas, 1998.

⁴ MARISA PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame: genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 326.

Pour ce qui concerne le travail sur le temps, nous montrons comment Fo laisse la place aux différentes potentialités temporelles du théâtre, en revendiquant que le temps, au théâtre, n'a pas qu'une seule dimension, comme un certain type de cinéma ou de télévision. Nous focalisons notre attention sur quatre monologues : *Settimo: ruba un po' meno n°2* (1992) e *Marino libero! Marino Innocente!* (1998), *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991) e *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999).

Dans l'analyse des deux premiers, nous mettons en évidence les techniques utilisées par Dario Fo et Franca Rame (protagonistes de *Settimo: ruba un po' meno n°2*) pour permettre au théâtre de continuer à raconter l'actualité politique ; dans l'étude des autres monologues nous montrons comment Fo travaille sur la mémoire individuelle et collective en s'interrogeant sur ce qui peut encore raconter le théâtre aujourd'hui.

TROISIEME PARTIE

Le théâtre de Dario Fo au début des années 2000 : le jeu de la catastrophe et la parole poétique dans *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999)

Dans la troisième partie nous focalisons notre démarche critique sur l'étude du monologue *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999) que nous envisageons comme une *summa* des transformations mises en œuvres par Fo dans les deux décennies précédentes et comme une manifestation claire d'une poétique mûre que nous définissons comme « le jeu de la catastrophe » en nous nous inspirant de l'étude de Hélène Kuntz, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*.⁵

L'idée d'utiliser cette expression est née après avoir analysé des dessins faisant partie du scénario visuel du monologue où il y a la récurrence du thème de l'écroulement et de l'effondrement des éléments architecturaux.

⁵ HÉLÈNE KUNTZ, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, numéro thématique de « Etudes Théâtrales », 23, Louvain-La Neuve, 2002.

Nous avons interprété ces images comme une mise en scène de la modalité d'écriture dramaturgique de Fo, basée sur des structures solides qui sont forcées jusqu'à l'explosion. En suivant cette piste, nous nous sommes aperçus que le thème de la « catastrophe » revient dans le monologue à plusieurs niveaux et instaure un jeu dialectique avec l'artiste.

L'action de catastropher, bouleverser les formes, les images et les personnages est toujours accompagnée par une composante ludique chez Fo, ce qui lui permet de ne pas laisser la pensée se cristalliser en un concept et de rester toujours sur le plan de l'action.

Dans *Lu Santo Jullàre Francesco* le jeu de la catastrophe se manifeste dans une série de renvois entre histoire, micro histoire, iconographie et narration où Fo fait agir, parallèlement à la catastrophe, la parole poétique de Saint François d'Assise, élément régénérateur après la destruction.

Conclusion

La production théâtrale de Dario Fo de 1977 à 1999 montre que l'artiste a réagi de manière efficace aux difficultés rencontrées à la fin des années soixante-dix et ce à travers des choix dramaturgiques fonctionnelles au nouveau contexte politique, social et culturel italien.

Fo n'a pas renoncé à son théâtre « politique », mais démontre que l'adjectif « politique » peut être interprété au-delà de la simple idéologie. Le théâtre de Fo aujourd'hui peut être défini comme un « théâtre de l'agir » qui se multiplie et crée des nouvelles modalités pour parler et revendiquer sa fonction dans la société.

Avec le temps, l'artiste a explicité sa poétique et nous l'avons appelée le *jeu de la catastrophe* car l'acte de catastropher sans cesse les sources, les textes, les personnages pour après les reconstruire, est une manière d'ouvrir toujours des nouveaux espaces, de laisser la place à la créativité et aux idées, d'éviter que les pensée se cristallisent en concepts.

Ringraziamenti

Sono tante le persone che devo ringraziare per avermi aiutato, in maniera più o meno diretta, a dare una forma concreta al presente lavoro. Oltre ai miei due direttori di tesi, ringrazio amiche, colleghi, docenti, alunni che mi hanno suggerito idee e che hanno avuto la pazienza di ascoltarmi, di incoraggiarmi e anche di criticarmi.

Vorrei però ringraziare in maniera particolare mio padre e mia madre, perché senza di loro l'inizio di questa impresa sarebbe stato un salto nel vuoto; Marisa, perché, anche se lei non lo sa, i suoi consigli e il suo entusiasmo, trasmessi con rara generosità, sono stati determinanti per portarla avanti; Andres, per svariati motivi, tra i quali quello di avermi ripetuto, in questi ultimi tempi, alcuni consigli che Santiago Ramón y Cajal dava ai giovani ricercatori: 1) have something to say; 2) say it; 3) stop once it is said. Senza di lui, portare a termine questo lavoro sarebbe stato molto più duro e sicuramente meno divertente anche perché, nel frattempo, è nato Mikel.

Un ringraziamento speciale a Dario Fo e Franca Rame per la loro premurosa disponibilità e per il materiale fornitomi.

Avvertenza

Per la maggior parte dei testi teatrali menzionati nel presente lavoro, faccio riferimento alle raccolte di commedie pubblicate dalla casa editrice Einaudi (cfr. Bibliografia della opere e dei documenti citati). Quando la fonte è diversa, preciserò in nota a piè di pagina l'edizione di riferimento.

Gli estratti dei testi scritti da Dario Fo in vari pseudo-dialetti verranno accompagnati da una nota a piè di pagina con la rispettiva traduzione in italiano, tratta sempre dalle edizioni Einaudi.

Per quanto riguarda le immagini (disegni e fotografie), la maggior parte è stata tratta dall'Archivio Fo - Rame. Quando la fonte è diversa, lo preciserò in nota a piè di pagina.

Per quanto riguarda, infine, le registrazioni degli spettacoli menzionati, ho consultato prevalentemente i dvd facenti parte della raccolta *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame* diffuso da Fabbri Editori (cfr. Videografia). Quando la versione consultata è diversa, lo preciserò in nota a piè di pagina.

INDICE

Prefazione	i
Introduzione	1

PARTE PRIMA

IL TEATRO DI DARIO FO DALLA FINE DEGLI ANNI SETTANTA AGLI ANNI NOVANTA: QUADRO STORICO E PROBLEMATICHE

CAPITOLO 1. Per un quadro d'insieme. Dal teatro dell'urgenza all'urgenza del teatro	15
--	-----------

1. Dario Fo e gli anni dell'urgenza della controinformazione: breve panoramica dal 1968 al 1976..... 15
2. 1977. Il ritorno di Dario Fo in televisione: implicazioni poetiche e pratiche 28
3. La fine degli anni Settanta e il caso Moro: la crisi del teatro dell'urgenza.... 36
4. Gli anni Ottanta e Novanta: la fine della controinformazione? 41
5. Le proposte di Fo: il recupero della dimensione figurativa, del passato storico e della memoria autobiografica..... 52

CAPITOLO 2. Il passaggio dal teatro dell'urgenza all'urgenza del teatro nella drammaturgia di Fo	63
---	-----------

1. La drammaturgia di Fo: caratteri generali 63
2. La "drammaturgia dell'urgenza" di *Morte accidentale di un anarchico* (1970) 69
3. 1979. La tragedia di Aldo Moro: una situazione senza azione 80
4. 1979. *La fine del mondo* con Fo non va in scena..... 92
5. Immagini in azione: *Claxon, trombette e pernacchi* (1982)..... 102

PARTE SECONDA

IL LAVORO SULL'IMMAGINE E SUL TEMPO

CAPITOLO 1. Il recupero della dimensione figurativa nel teatro di Fo a partire dagli anni Ottanta 115

1. La “pittura scenica”: un invito all’immaginazione 115
2. Il recupero di Fo pittore: la mostra *Il teatro dell’occhio* (1981) 123
3. Un repertorio di immagini, ma non solo 125
4. Fo drammaturgo di immagini: ritmi, corrispondenze e tracce di tragico..... 130
 - 4a. Disegni in movimento. Il corpo unico: tensione e stasi 133
 - 4b. Disegni in movimento. Sinergia e fusione tra due o più corpi..... 147
 - 4c. Tracce di tragico..... 162

CAPITOLO 2. Tra immagine e tempo. La contaminazione delle specie narrative e la costruzione sequenziale: il fumetto, lo storyboard, il libro illustrato e il film di animazione 175

1. L’immagine sequenziale e le geometrie nelle regie delle opere musicali.... 175
2. Sintesi, omissione e schematizzazione: il linguaggio dei fumetti nelle regie di Molière..... 185
3. Dall’immagine analogica allo storyboard: gli esempi di *Mistero buffo* e di *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* 196
4. Il Johan Padan in versione cartoon 206

CAPITOLO 3. Il recupero del passato storico, della dimensione cronologica e della memoria autobiografica 215

1. Un tempo a più dimensioni 215
2. Il teatro dell’urgenza degli anni Novanta: *Settimo: ruba un po’ meno n°2 e Marino libero! Marino è innocente!* 221
3. La memoria autobiografica: *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *Lu Santo Jullàre Francesco* 227

PARTE TERZA

IL TEATRO DI DARIO FO ALLE SOGLIE DEL DUEMILA: IL GIOCO DELLA CATASTROFE E LA PAROLA POETICA IN *LU SANTO JULLÀRE FRANCESCO* (1999)

CAPITOLO 1. Il gioco della catastrofe: un’ipotesi interpretativa 239

1. La catastrofe a teatro: cenni teorici 239
2. La catastrofe e il gioco della catastrofe in Dario Fo 243
3. *Lu Santo Jullàre Francesco* e il gioco della catastrofe 248

CAPITOLO 2. Il gioco della catastrofe in azione.....	257
1. La genesi di Francesco.....	257
2. La ri-costruzione del personaggio.....	264
3. Il <i>gioco della catastrofe</i> nella scrittura drammaturgica	274
3a. Gli appunti	275
3b. I disegni del copione di scena.....	278
3c. Il testo teatrale.....	289
3d. I canti di chiusura.....	294
CAPITOLO 3. Il santo-giullare alle soglie del Duemila	301
1. Il giullare al quadrato: il dialogo con il lupo e l'incontro con InnocenzoIII	301
1a. <i>El santo jullàre e lo luvo de Gubbio</i>	302
1b. <i>Françesco va da lu papa a Roma</i>	306
2. La forza della parola poetica: il dialogo con gli uccelli e la morte di Francesco d' Assisi	311
3. <i>Lu Santo Jullàre Françesco</i> visto dalla stampa	318
4. Le critiche in ambito accademico	324
Conclusioni	335
Lista delle abbreviazioni	339
Bibliografia delle opere e dei documenti citati	341
Videografia e sitografia	350
Rassegna stampa	351

Prefazione

Il motivo principale che mi ha spinto ad intraprendere questo studio è stato il bisogno di colmare un mio “vuoto di memoria”. A distanza di alcuni anni dal mio ingresso nel mondo dell’editoria, dove ho lavorato svolgendo varie mansioni, avevo infatti l’impressione di ritrovarmi in una situazione di stallo. Mi rendevo conto che la mancanza di informazioni relative al mio passato prossimo mi impediva di comprendere a fondo il presente nel quale ero immersa.

Quando ho deciso di lavorare sul teatro di Dario Fo avevo in realtà una conoscenza molto superficiale della sua opera, ma avevo anche un ricordo vivo della sua lezione-spettacolo tenuta nell’aula magna dell’Università di Cagliari nel 1997, dove aveva proposto il suo celebre pezzo su *Rosa fresca aulentissima* di Cielo D’Alcamo. Si trattava di un testo che conoscevo bene sin dal ginnasio e l’idea che se ne potesse dare una lettura grottesca invece di quella aulica che conoscevo da sempre, mi affascinò e mi divertì.

Qualcuno potrebbe dire che mi feci ingannare da quel giullare premio Nobel, così abile nel mistificare la storia, ma credo che il discorso vada oltre questo tipo di considerazioni. In realtà, ciò che mi era rimasto impresso a distanza di anni non era tanto il contenuto del suo discorso, quanto la sua maniera di ribaltare la prospettiva di osservazione di un documento. Questa impostazione si rivelava per me ancora più interessante proprio perché veniva portata dentro l’università, un ambiente in cui, per la mia esperienza personale, l’erudizione veniva apprezzata molto più della capacità di proporre ed esprimere idee.

Così, a distanza di anni, ho pensato che lo studio del teatro di Dario Fo sarebbe stato un buon filtro di osservazione del mio passato prossimo e una maniera di colmare quel “vuoto di memoria” relativo all’epoca della mia infanzia (sono nata nel 1977) e della mia adolescenza.

Questa operazione non è stata semplice e credo che le mie lacune non siano state del tutto colmate, e forse non lo saranno mai del tutto, ma il contatto quotidiano avuto per alcuni anni con l’opera di questo attore-autore mi ha dato la sensazione di essermi appropriata di alcuni dei suoi strumenti di indagine.

A questo punto, per onestà, devo toccare una questione delicata relativa al mio metodo di lavoro, questione che mi ha posto non pochi problemi proprio quando ho conosciuto Dario Fo e Franca Rame.

Ricordo che nella baraonda della loro casa di Milano, in un vai e vieni di collaboratori e di telefonate, mi resi conto che la mia presenza con un registratore acceso in mano non aveva molto senso. La cosa fu lampante quando, a un certo punto, Dario Fo mi disse: «Perché non osservi come lavoriamo, invece di farmi tante domande?».

Mi resi conto che, paradossalmente, stavo rischiando di perdere il contatto con l’oggetto della mia ricerca e che ciò era dovuto anche al fatto che questo oggetto, il teatro, è in parte effimero e si consuma nel tempo della rappresentazione. Questo problema poteva essere arginato conducendo uno studio del processo creativo dell’artista, ma ciò avrebbe richiesto una presenza costante accanto a lui, mirante a documentare oltre che a interpretare il suo operato.

Per motivi anche pratici, scartai un tale approccio e decisi di instaurare un rapporto personale con il materiale che avevo già a disposizione, avvalendomi sia della mia esperienza dell’incontro con Fo che di quella di chi ha documentato il suo lavoro in maniera puntuale e dettagliata.

Durante il convegno *Traditions populaires dans les oeuvres de Pier Paolo Pasolini et Dario Fo*, tenutosi recentemente all’Università Stendhal di Grenoble (e al quale ho partecipato in qualità di co-organizzatrice),

diversi partecipanti hanno invocato la necessità di un'edizione critica delle opere di Dario Fo, operazione che potrebbe dare conto delle varianti relative alle diverse stesure dei suoi testi e fare luce sulle fonti da lui utilizzate e sul loro uso. Il mio lavoro non è un'edizione critica, ma si inserisce piuttosto nella prospettiva della critica genetica. Spesso, infatti, mi servo dei disegni realizzati da Fo e mi riferisco ad alcune versioni dattiloscritte dei suoi testi teatrali per far emergere aspetti della sua drammaturgia e della sua poetica non sempre immediatamente visibili se ci si limita alla sola analisi dei testi pubblicati. La scelta di un tale approccio mi è stata suggerita dalla lettura dei saggi di Marisa Pizza ed è stata stimolata dalla partecipazione ad alcuni convegni e gruppi di lavoro sulla *génétique théâtrale*.¹

Tuttavia, nella mia ricerca non seguo esclusivamente l'approccio genetico, che utilizzo solo quando è funzionale al mio discorso. A volte, infatti, procedo formulando delle ipotesi in seguito alla semplice lettura dei testi pubblicati e creando dei parallelismi con forme espressive diverse dal teatro (tra cui il fumetto). Ne risulta un lavoro ibrido, con il quale mi propongo di seguire le tracce tangibili di quel modo di "agire" che mi aveva colpito anni fa e cerco di appropriarmene non solo come oggetto di studio, ma anche come "strumento" di ricerca.

¹ Per i saggi di Mariateresa Pizza rinvio alla bibliografia. Per quanto riguarda i convegni e i gruppi di lavoro ai quali ho preso parte, mi riferisco al *Groupe de travail sur le processus de création*, coordinato da Josette Féral e Sophie Proust, tenutosi nell'ambito del congresso *Les cultures de la modernité* (FIRT 2010 World Congress, 26-31 luglio 2010, Ludwig-Maximilians-Universität / LMU Munich) e al convegno internazionale *Parcours de génétique théâtrale : de l'atelier d'écriture à la scène* (9-11 dicembre 2009, Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa).

Introduzione

Dario Fo è un uomo di teatro la cui carriera, iniziata negli anni Cinquanta, prosegue ancora oggi, all'età di ottantasei anni, con un'energia, un ritmo e una versatilità invidiabili. Egli è un attore, drammaturgo, regista, pittore conosciuto in tutto il mondo, ma in Italia, più che altrove, è anche un personaggio mediatico che esprime la propria opinione sulla cronaca politica e sulla società italiane attraverso vari canali: la stampa, la televisione, il web e, naturalmente, il teatro.

Questo aspetto acuisce le controversie legate alla sua figura. È difficile parlare di Fo al di là delle etichette politico-ideologiche, ovvero, detto in gergo mediatico, è difficile non parlarne come “uno di sinistra”. Il suo “teatro politico” è indelebilmente associato al movimento rivoluzionario degli anni Settanta con la conseguenza che l'aggettivo “politico” ha preso il sopravvento sul sostantivo al quale è associato: il teatro. Ciò non porrebbe particolari problemi se non fosse che anche l'uso comune del termine “politico” è spesso ridotto ad uno schema binario, all'appartenenza all'uno o all'altro di due opposti schieramenti.

Fo, commentando se stesso, ha spesso incoraggiato una lettura esclusivamente ideologica della propria produzione che, se pure per certi aspetti fondata, fa passare in secondo piano il suo lavoro di uomo di teatro che è invece ciò che merita di essere valorizzato. L'attenzione che da sempre l'artista ha rivolto alla “fabbricazione del teatro” (Pizza) conferisce, infatti, un significato

più ampio al termine “politico”, non limitato all’espressione di un’ideologia, ma esteso alla costruzione comune del vivere insieme. Il teatro ha quindi per Fo una funzione politica, sociale e culturale specifica, perché è un luogo in cui si ha ancora il tempo e il modo di attivare la propria capacità critica.

L’assegnazione del Premio Nobel della Letteratura nel 1997, sebbene oggetto di polemica e controversia in ambito intellettuale e mediatico, ha riportato l’attenzione sul Fo uomo di teatro con il conseguente ampliamento degli studi relativi alla sua drammaturgia e alla sua poetica.

Il mio lavoro si inserisce in quest’ultima prospettiva ed è mosso dalla volontà di indagare le dinamiche instauratesi nel teatro di Fo a partire dalla fine degli anni Settanta, epoca nella quale i tentativi di fare luce sulle tragedie avvenute nel nostro paese nel decennio appena trascorso, devastato dalla lotta armata e dal terrorismo, sembrano perdere efficacia e, soprattutto senso.

Mi propongo, in particolare, di esplicitare il collegamento tra la drammaturgia e la poetica di Fo e il contesto storico, sociale e culturale degli anni Ottanta e Novanta, epoca nella quale l’artista, secondo uno dei più noti studiosi italiani di storia del teatro italiano, Paolo Puppa, si sarebbe avviato verso un “dignitoso tramonto”.¹

Partendo dalla constatazione che la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta hanno costituito un periodo difficile per l’artista, la mia tesi si propone di mostrare che, in realtà, il teatro di Fo ha reagito agli ostacoli incontrati con sperimentazioni e strategie volte a salvaguardare non tanto un’ideologia ma la specificità di un mezzo di espressione, il teatro, che si ritrova a fare i conti con le nuove modalità espressive dei mezzi di comunicazione di massa e, in particolar modo, della televisione italiana.

Metterò in luce che il lavoro compiuto da Fo a partire dagli anni Ottanta è incentrato sulla diversificazione del linguaggio teatrale, in un contesto in cui il

¹ PAOLO PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma - Bari, Laterza 1990.

suo “teatro dell’urgenza” della controinformazione, che negli anni Settanta aveva seguito l’attualità a ritmo di cronaca, deve ripensare se stesso di fronte all’“urgenza del teatro” e munirsi di un bagaglio teorico e pratico per riaffermare ad alta voce la propria funzione politica, sociale e culturale specifica.

Ricostruirò questa transizione seguendo il mio percorso di acquisizione di familiarità con l’opera di Dario Fo, risultato non di una pianificazione a monte di temi e di opere da analizzare, ma delle domande che via via mi si ponevano nel corso della mia indagine sulle trasformazioni del linguaggio dell’artista.

La scelta di una tale modalità di lavoro deriva dal fatto che il mio primo “incontro” con Dario Fo è avvenuto paradossalmente con una pièce che non è mai riuscito a portare in scena, *Il caso Moro* (1979), la cui lettura fa emergere le difficoltà incontrate dall’artista nel raccontare e fare luce su uno dei tanti misteri della politica italiana, ovvero il rapimento e l’uccisione del presidente della Democrazia Cristiana da parte delle Brigate Rosse nel 1978. La mia indagine prende dunque avvio da questo interrogativo: perché Fo non è riuscito a raccontare la tragedia di Aldo Moro?

La strada da percorrere mi è stata suggerita indirettamente dall’artista stesso quando, in più occasioni, ha spiegato che la realtà politica era diventata così assurda e paradossale da superare l’immaginazione, diventando così più spettacolare del teatro. Quale futuro, dunque, per il teatro di Fo?

La mia tesi, articolata in tre parti, vuole rispondere a questa domanda seguendo un percorso selettivo che dà conto della relazione tra il linguaggio dell’artista e il contesto nel quale si è modificato. Il tutto alla luce di una poetica che, col tempo, si manifesta in una forma sempre più chiara e che io chiamo *gioco della catastrofe*.

La prima parte presenta una panoramica sul teatro di Fo dalla fine degli anni Settanta agli anni Novanta in relazione al contesto storico, sociale e culturale

italiano. In questo quadro, farò emergere tre delle principali difficoltà incontrate dall'artista: la prima, come è stato detto, è che la politica inizia a fare "concorrenza" al suo teatro; la seconda è l'insufficienza del suo bagaglio teorico di fronte alle trasformazioni del linguaggio dei mass media e, in particolare, quello della televisione, con la quale Fo riprende contatto nel 1977, dopo esserne stato estromesso per quindici anni; la terza riguarda la "trasformazione degli spettatori" che, se da un lato si moltiplicano numericamente quando Fo recita in televisione, dall'altro diventano "invisibili" per l'attore. Più in generale, poi, il pubblico sviluppa una preferenza per la cultura di intrattenimento, tendenza incoraggiata dall'ascesa della televisione commerciale.

Focalizzerò quindi l'attenzione sul riflettersi di queste difficoltà nella sua scrittura drammaturgica, mettendo in rilievo i meccanismi "mal funzionanti" dei testi di due pièces che Fo non ha portato in scena: *Il caso Moro* (1979) e *La fine del mondo* (1978). Questi meccanismi "difettosi" verranno fatti emergere per contrasto tramite il confronto con alcuni passaggi di due dei suoi più celebri spettacoli, *Morte accidentale di un anarchico* (1970) e *Mistero buffo* (1969), i cui testi sono invece il risultato di una "scrittura scenica", frutto di modifiche e aggiustamenti continui apportati durante le prove e dopo le rappresentazioni degli spettacoli. Concluderò il percorso di questa prima parte con l'analisi di alcune sequenze di *Claxon, trombette e pernacchi* (1982), la cui messa in scena prelude ad una serie di scelte drammaturgiche per le quali l'artista opererà, sviluppandole, negli anni successivi.

Nella seconda parte mostrerò alcune delle sperimentazioni e delle strategie messe in atto dall'artista negli anni Ottanta e Novanta per superare le difficoltà precedentemente esposte. Si tratta, per Fo, di anni di diversificazione dei generi rappresentativi e narrativi, dall'opera lirica al fumetto, dalle variazioni sul monologo al libro illustrato fino al film di animazione, in un susseguirsi di

lavori che è sempre frenetico, come negli anni del suo teatro dell'urgenza della controinformazione, ma che sembra avere tra i suoi obiettivi quello di moltiplicare il teatro, di farlo vivere fuori dalla scena attraverso altri canali.

In questo quadro, darò particolare rilievo al lavoro portato avanti dall'artista sull'immagine e sul tempo. La scelta delle opere prese in esame è quindi funzionale alla descrizione di tale lavoro.

Per quanto riguarda il lavoro sull'immagine, partirò dallo studio di Christopher Cairns sulla "pittura scenica" di Dario Fo, che individua negli anni Ottanta l'epoca in cui l'artista dà sempre più rilievo alla sua "visione pittorica", sviluppata sin dalla giovinezza attraverso gli studi d'arte all'Accademia di Brera e, in seguito, quelli di architettura presso il Politecnico di Milano.

Innanzitutto, tenterò di mostrare che il recupero della dimensione figurativa nel suo teatro fa parte di una strategia che incoraggia l'immaginazione in una società che si avvia sempre più alla fruizione di "immagini prefabbricate".² Fo si diventerà a costruire sequenze e geometrie a ritmo di musica nelle regie delle opere musicali (*La storia di un soldato*, 1979; *L'opera dello sghignazzo*, 1981; *Il Barbiere di Siviglia*, 1985; *L'Italiana in Algeri*, 1992), giocherà apertamente con il linguaggio dei fumetti nelle regie di Molière alla Comédie Française di Parigi (1991), realizzerà dei canovacci visivi a partire dalla messa in scena di *Hellequin*, *Harlekin*, *Arlecchino* (1985), diversificandone e ampliandone le funzioni negli spettacoli successivi. Tra questi, mi soffermerò in particolare sul monologo *Johan Padan alla scoperta delle Americhe* (1991) analizzando in dettaglio alcune caratteristiche delle immagini prodotte da Fo per questo spettacolo e facendo poi alcune osservazioni sul suo adattamento come cartone animato, lavoro al quale l'artista ha partecipato.

In seguito, metterò in rilievo che i disegni e dipinti realizzati da Fo possono essere visti come una trascrizione visiva della sua drammaturgia e che la

² Cfr. ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

“pittura scenica” si rivela non solo una preziosa alleata dell’artista, ma anche di chi ne studia l’opera. Infatti, osservando le immagini, si può cogliere in un solo colpo d’occhio il risultato di una *forma mentis* geometrica che tende alla costruzione architettonica, basata su spinte e contropunte, corrispondenze e asimmetrie, in un impianto che lascia sempre uno spazio vuoto, destinato all’azione scenica. Così, la presenza di un vuoto, porta al limite dello squilibrio o, per riprendere una metafora usata da Bernard Dort per descrivere la sua scrittura drammaturgica, al limite dell’esplosione.³

Commentando una serie di disegni e alcune fotografie, tenterò infine di far “vedere” questa *forma mentis* dell’artista che, non a caso, veniva soprannominato “il geometrico” sin dai suoi esordi al Piccolo Teatro di Milano perché, come racconta Franca Rame, «pretendeva pulizia del *gioco* e rigore scenico».⁴

Per quanto riguarda il lavoro sul tempo, ritengo che Fo dia spazio a molte delle potenzialità temporali del mezzo teatrale, rivendicando implicitamente che a teatro il tempo non è solo a una dimensione, come in un certo tipo di televisione o di cinema. L’artista recupera il passato storico, come in alcune delle commedie degli anni Sessanta, ricostruisce la cronaca in alcuni spettacoli di inchiesta e sperimenta la memoria autobiografica.

Mi soffermerò in particolare su due spettacoli di inchiesta in “tempo reale”, *Settimo: ruba un po’ meno n°2* (1992) e *Marino libero! Marino Innocente!* (1998), e sui due monologhi in cui utilizza la memoria autobiografica per raccontare, per la prima volta, l’intera vita di un personaggio *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991) e *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999).

Nell’analisi dei primi due, metterò in luce quali sono gli espedienti utilizzati da Dario Fo e Franca Rame (attrice monologante in *Settimo: ruba un po’ meno n°2*) per consentire al teatro di continuare a raccontare quella realtà politica

³ Cfr. I, 2, 1.

⁴ FRANCA RAME, *Una vita all’improvvisa*, Parma, Guanda, 2009, p. 116.

talmente assurda e paradossale da fare concorrenza al teatro. Nell'analisi degli altri due monologhi, mostrerò invece come Fo lavori sulla memoria individuale e collettiva, affrontando indirettamente la questione di che cosa può ancora raccontare il teatro oggi. L'operazione intrapresa dall'artista diventa qui particolarmente suggestiva perché viene fatta attraverso la narrazione, in un momento della sua carriera in cui il suo bagaglio di esperienze gli permette di fare da ponte tra memoria individuale e collettiva.

Il lavoro compiuto sull'immagine e sul tempo rivela la capacità onnivora di Fo di integrare tecniche e suggestioni che gli provengono da altri mezzi espressivi (compresa la televisione), in una continua sperimentazione fatta di intuizioni e di errori di calcolo. Al di là della riuscita o meno dei singoli spettacoli, ciò che mi sembra importante sottolineare è che Fo risponde all'urgenza del teatro moltiplicandolo, portandolo fuori dal suo luogo fisico, riproducendolo su altri supporti e manifestando, così, la sua tecnica drammaturgica in modo esponenziale.

In questa prospettiva, inserisco così la terza ed ultima parte del presente lavoro, dedicata interamente all'analisi del monologo *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999). Quest'opera, infatti, può essere considerata, a mio avviso, un'espressione della drammaturgia di Fo all'ennesima potenza, una *summa* delle trasformazioni avvenute nei due decenni precedenti e una manifestazione nitida di una poetica matura che ho voluto definire con l'espressione *gioco della catastrofe*.

L'idea di utilizzare questa espressione è nata durante l'analisi dei disegni del copione di scena, dove ricorre costantemente il motivo del "crollo" di elementi architettonici. Ho interpretato così queste immagini come una messa in scena della modalità di scrittura drammaturgica di Fo, basata su delle solide strutture portanti del discorso le quali, a un certo punto, "esplodono". Seguendo questa

pista, mi sono accorta che il tema della “catastrofe” ricorre nel monologo a vari livelli, instaurando con l’artista un vero e proprio gioco dialettico.

Il termine “catastrofe” (che, non va dimenticato, nasce in ambito teatrale), si presta così a descrivere quella modalità di scrittura drammaturgica per cui l’artista sviluppa le situazioni fino alle loro estreme conseguenze per poi ribaltare tutto, far esplodere, “massacrare” quanto è appena avvenuto e ricominciare da capo. Una tale operazione è sempre accompagnata da una componente ludica, intesa come una “leggerezza creativa” (Pizza, p. 326) che consente all’artista di non far cristallizzare il pensiero in concetti ma di rimanere sempre sul piano dell’azione.

In *Lu Santo Jullàre Francesco* un tale gioco si manifesta in una serie di rimandi tra storia, microstoria, iconografia e fabulazione, dove Fo fa agire, parallelamente alla “catastrofe”, la parola poetica di Francesco d’Assisi, che funge da elemento rigeneratore dopo la distruzione.

Ritengo che il *gioco della catastrofe* sintetizzi la poetica matura di Fo alle soglie del Duemila, poetica che sembra ricordare costantemente la transitorietà delle cose del mondo e l’inutilità di identificarsi con esse. Una tale poetica sembra suggerire una via d’uscita da quello schema binario dentro il quale è confinato l’aggettivo “politico” in un paese che si nutre dell’immagine che ha di se stesso e dove, per molti, l’appartenenza all’uno o all’altro schieramento è alla base della percezione della propria identità. Come scrive lo storico Marc Lazar, « L’Italie participe de cet ensemble très restreint des pays européens qui charrie après 1945 de fortes représentations d’elle si prégnantes qu’elles contribuent à influencer la manière dont elle-même se perçoit et l’image que l’étranger se forge d’elle ».⁵

⁵ MARC LAZAR et alii, *L’Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009, p.9.

L'artista sembra voler mostrare che l'identificazione con la propria "auto immagine" rende difficoltosa l'uscita dallo schema binario, con il rischio di cadere in un immobilismo autodistruttivo.

In questo contesto emerge uno dei tanti paradossi di Dario Fo: se da un lato egli crea e interpreta dei personaggi costruiti a immagine di se stesso, dall'altra egli esce da un tale schema attraverso il *gioco della catastrofe*.

Alla luce di questo percorso, ritengo che lo studio della drammaturgia di Fo, soprattutto dopo la fine degli anni Settanta, apra un'interessante pista di indagine sull'analisi dell'opera teatrale in generale.

La condivisione con il pubblico di materiali altri rispetto al solo spettacolo ha avuto come massima espressione la creazione di un archivio on-line, che raccoglie tutto il materiale relativo alla genesi e alla creazione delle opere di Dario Fo e Franca Rame e i documenti che le riguardano (dalla rassegna stampa fino al dettaglio delle spese sostenute per gli spettacoli). Si può dire che l'archivio è l'espressione massima della tendenza metanarrativa assunta dal teatro di Fo, di un teatro che continua fuori dalla scena e che, contemporaneamente, racconta se stesso.

In questo senso si può dire che Fo incoraggi un approccio analitico genetico al teatro, inteso però non come una ricostruzione archeologica degli spettacoli fine a se stessa, ma come una ri-creazione condivisa con chi si avvicina alla sua opera.⁶

⁶ Per un quadro generale dell'approccio genetico alla creazione teatrale rimando ai recenti studi sulla *génétique théâtrale* pubblicati in Francia, in particolare: ALMUTH GRÉSILLON *et alii*, *Genèses théâtrales*, sous la direction de Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, Paris, CNRS Éditions, 2010; ALMUTH GRÉSILLON, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008. Per una bibliografia indicativa sulle problematiche, i metodi e le prospettive della *génétique théâtrale* cfr. *Bibliographie. Genèses théâtrales*, par Marie-Madeleine Mervant-Roux et Sophie Proust, in « Genesis : manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique - ITEM », n. 26 - Théâtre, Paris, Jean Michel Place, 2005, pp. 177 – 188.

Questo aspetto emerge con maggiore chiarezza se si legge quanto scriveva Giorgio Strehler sulla fattibilità e l'utilità di scrivere un libro su un uomo di teatro. Egli vedeva due opzioni: una, quella del "critico" che interpreta in maniera personale ciò a cui assiste, l'altra, quella che: «raccolge "brandelli" di vita di teatro: una raccolta magari eterogenea, sconnessa, disarmonica, che riunisce materiali antichi e vicini, testimonianze, parole, appunti, interviste e lettere anche, insomma "brandelli", cose racchiuse in un armadio della memoria, parti di vita di teatro, di avventura di teatro. E restano le contraddizioni, restano le ripetizioni, restano vuoti paurosi da riempire...».⁷

Strehler opta per questa seconda via, convinto però del fatto che un uomo di teatro è capace di raccontare bene soltanto attraverso lo strumento teatrale e che qualunque tentativo di teorizzazione sul proprio modo di fare sia poco utile.

Il punto di vista di Strehler può servire perché, visto in un'ottica rovesciata, suggerisce allo studioso di teatro l'idea di appropriarsi di alcuni degli strumenti teatrali per condurre la propria analisi.

Ecco che Dario Fo, incoraggiando la condivisione del proprio processo creativo, mette alla portata di tutti alcuni degli "strumenti teatrali" da lui usati per indagare sulla storia e sulla cronaca: mettere in scena, anche solo a livello visivo, una serie di dati, può in effetti far scaturire esiti inaspettati. In altre parole, si tratta di "far vivere" questi dati, agitarli, metterli in movimento e non considerarli esclusivamente come entità avulse dalla realtà. In questo senso, soprattutto con il suo avvicinamento al pubblico universitario, egli incoraggia questo tipo di approccio proprio in ambito accademico, settore in cui spesso il legame con la realtà esterna ad esso viene dimenticato.

Infine, una considerazione nata al margine del presente lavoro è che la "visione pittorica" di Fo può essere considerata anche come una "visione

⁷ GIORGIO STREHLER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, 1974, p. 16.

matematica” dell’arte, che la porta su un piano più concreto rispetto ad una sua analisi puramente concettuale.

In un suo recente articolo, Piergiorgio Odifreddi ha enumerato i diversi benefici derivanti dallo studio dell’algebra, prendendo come spunto l’articolo di un politologo, apparso sul *New York Times*, che si interrogava sulla necessità dello studio dell’algebra nelle scuole statunitensi, soprattutto per coloro che in seguito non avrebbero intrapreso carriere scientifiche. Scrive Odifreddi:

«Pure i poeti o i filosofi devono studiare la matematica alle superiori», si scandalizzava il povero politologo! E il suo argomento era che è giusto far sudare sulle equazioni o i polinomi gli studenti che se lo meritano, perché vogliono diventare ingegneri o fisici. Ma perché mai torturare gli altri, così sensibili, che vogliono invece scrivere versi o dedicarsi alla metafisica?⁸

Odifreddi obiettava al politologo che lo studio dell’algebra e della matematica è molto importante per vari motivi, non da ultimo quello di forgiare la mente a strutturare pensieri e discorsi in maniera logica e comprensibile abituandola a cogliere la bellezza di certa musica o di certa poesia, bellezza non inferiore a quella di un teorema di geometria.

Il fatto che il dubbio sull’utilità di questi studi sia stato sollevato proprio da un politologo (e Odifreddi tiene a sottolinearlo), porta implicitamente a dedurre che la matematica può servire anche a chi fa politica. Ecco che in questo discorso, il valore del teatro “politico” di Dario Fo acquisisce un’ennesima sfumatura.

⁸ PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Perché studiare matematica*, «La Repubblica», 28 agosto 2012.

PARTE PRIMA

IL TEATRO DI DARIO FO

DALLA FINE DEGLI ANNI SETTANTA AGLI ANNI NOVANTA:

QUADRO STORICO E PROBLEMATICHE

CAPITOLO 1

Per un quadro d'insieme: dal teatro dell'urgenza all'urgenza del teatro

1. Dario Fo e gli anni dell'urgenza della controinformazione: breve panoramica dal 1968 al 1976

Per quanto sia sempre piuttosto arbitrario suddividere l'opera di un autore in fasi o periodi, mi riferirò agli anni che vanno dal 1968 al 1976 come anni dell'“urgenza della controinformazione”. Di fatto, quello di Dario Fo è sempre stato ed è tuttora un teatro di controinformazione, prodotto e messo in scena a dei ritmi piuttosto frenetici, ma la peculiarità di questi anni è stata di produrre dei testi che, sotto forma di inchiesta, hanno seguito la cronaca quasi in tempo reale, cosa che in seguito è diventata sempre più difficile. Parallelamente, Fo ha prodotto il suo capolavoro, *Mistero buffo*, raccolta di storie bibliche e fabliaux medievali raccontati nella chiave del paradosso rovesciato. Anche quest'opera rientra nel fare controinformazione, nel senso che il lavoro di Fo è stato quello di condurre studi e ricerche alle radici della cultura popolare per ridarle dignità e restituirla al suo creatore, ovvero il popolo.⁹

⁹ Si tratta di una concezione che ha alla base il pensiero di Antonio Gramsci, ma che Fo rielabora a modo suo. Evito pertanto una lettura che designi una filiazione diretta tra il primo e il secondo.

Prima di presentare una breve panoramica delle opere di questo periodo, vorrei precisare ulteriormente a che cosa mi riferisco quando parlo di “controinformazione” a proposito del teatro di Dario Fo.

Il termine “controinformazione” assume, negli anni Settanta, il significato di scardinamento dei canali tradizionali della comunicazione istituzionale ad opera dei movimenti di protesta operaia e studentesca, di un certo numero di intellettuali e giornalisti. Essa si materializza in giornali, riviste, ma anche in libri, film, documentari, spettacoli ed ha tra i suoi obiettivi quello di stabilire un accesso diretto all’informazione e alla comunicazione per condividere “desideri di trasformazione”.

Come sottolinea Aldo Bonomi, l’elemento unificante di chi faceva controinformazione era di avere come oggetto un “nemico” e di basarsi sul “meccanismo della verità”, meccanismo che a un certo punto non ha funzionato più:

Il meccanismo unificante era il meccanismo della verità: si facevano le indagini sul nemico, le si comunicava al movimento di trasformazione in atto dandogli degli obiettivi, delle parole d’ordine. Questo meccanismo si incrina in un momento ben preciso, quando la verità a un certo punto non si può più raccontare.¹⁰

Stando a quanto scrive Bonomi, con il tempo la controinformazione, diventa, soprattutto tra le frange più estremiste del movimento, non più la ricerca della verità, ma l’affermazione di una verità incondizionata e indiscutibile, atteggiamento che porterà allo scontro di due opposti terrorismi.

Per quanto riguarda la controinformazione nel teatro di Dario Fo, credo che essa possa rientrare nel quadro descritto da Bonomi nelle sue premesse e non

¹⁰ ALDO BONOMI, *La controinformazione*, in NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, nuova edizione, Milano, Feltrinelli, 1997.

nei suoi sviluppi. Le frequenti fratture dei collettivi dei quali Fo ha fatto parte, testimoniano che, al di là di errori e differenza di vedute, il suo interesse primario sia sempre stato il teatro e il suo linguaggio. Le fratture, infatti, sono spesso avvenute anche a causa dell'insofferenza di Fo nei confronti di un teatro sottoposto alla propaganda politica e a delle regole organizzative dettate esclusivamente da un'ideologia.

È il teatro la costante che si è confrontata, in questi anni, con i limiti imposti dai ritmi della cronaca e dai luoghi delle rappresentazioni ed è proprio per questo che Fo lo ha definito "un teatro da bruciare". Fo si cimenta, a livello drammaturgico, nella creazione di strutture aperte che possono essere continuamente aggiornate e, a livello architettonico, nella progettazione di strutture sceniche smontabili adattabili allo spazio in cui si recita.

È verso questo tipo di lavoro che si orienta Dario Fo a partire dal 1968, l'anno della rottura con il circuito del teatro ufficiale. Al culmine di una brillante carriera teatrale durata quasi vent'anni, si dichiara stanco di essere il "giullare della borghesia" e di dover continuamente lottare contro i tagli imposti dalla censura. Così, insieme a sua moglie Franca Rame, decide di lavorare alla realizzazione di un circuito alternativo, che porti il teatro fuori dai luoghi ad esso tradizionalmente consacrati e che, parallelamente, raggiunga un pubblico che normalmente non frequenta i teatri. A questa spinta si aggiunge quella di dare voce e dignità alla cultura popolare, accompagnando l'attività teatrale con un costante lavoro di ricerca.

Dario Fo si immerge nel flusso dei movimenti di contestazione operaia e studentesca cercando, però, di mantenere sempre un proprio spazio di autonomia creativa e di pensiero. Sarà questo uno dei motivi costanti dello scioglimento dei collettivi teatrali ai quali dà vita.

Il primo è "Nuova Scena" che crea un teatro autogestito e itinerante appoggiandosi al circuito dell'ARCI (Associazione Ricreativa e Culturale

Italiana) e organizzando rappresentazioni in case del popolo, capannoni, balere, camere del lavoro, seguite da dei dibattiti a fine spettacolo.¹¹ È nel corso di tali dibattiti che si forma la materia per costruire nuovi spettacoli, che a volte nascono quasi come delle creazioni collettive, e che si rafforza l'idea di un "linguaggio nuovo, diretto, senza orpelli né sofisticherie"¹².

Il pubblico dell'ARCI, costituito prevalentemente da operai, contadini e casalinghe, aumenta visibilmente e crea l'impulso per la creazione di nuovi circoli. Il teatro di Fo si radica così nel tessuto sociale a cui vuole dar voce ponendosi, al tempo stesso, come supporto non solo al movimento operaio, ma a tutti i lavoratori che si trovano in condizioni di sfruttamento. La commedia *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969), per esempio, risponde al desiderio di Fo di "far parlare il popolo" raccogliendo materiale autentico sul lavoro nero.

Gli spettacoli dal carattere più propriamente proletario degli anni di "Nuova Scena" (oltre a *Legami pure*, nel 1969 viene montata la commedia *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone*) corrono parallelamente ad altri che, come ho già accennato in precedenza, recuperano e rielaborano aspetti della cultura e delle tradizioni popolari; queste ultime, vengono viste in una prospettiva di riappropriazione delle proprie radici da parte della classe contadina e operaia e, al tempo stesso, utilizzate come filtro per interpretare criticamente il presente alla luce del passato. Il monologo *Mistero buffo* (1969) rappresenta l'esempio per eccellenza dell'intuizione dell'autore di continuare a percorrere la strada della ricerca sulla cultura popolare, iniziata negli anni Sessanta con la collaborazione al Nuovo

¹¹ Nella biografia di Dario Fo e Franca Rame, presente sull'archivio on-line, viene precisato che Dario Fo, per l'occasione, progetta dei palcoscenici smontabili e adattabili a qualsiasi tipo di spazio. Il materiale tecnico utilizzato è quello appartenente ai coniugi Fo.

¹² FRANCA RAME, *Una testimonianza di Franca Rame*, in *Le commedie Dario Fo*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1975, p. XI.

Canzoniere Italiano¹³, nonostante l'apparente estraneità di questi argomenti all'attualità. Stando ad alcune dichiarazioni di Fo, i compagni di "Nuova Scena" non percepiscono la carica eversiva di questa operazione e non vi aderiscono, lasciando che Fo porti avanti il progetto in maniera autonoma, riscuotendo un indiscutibile successo.

Nel 1970, in seguito a forti tensioni interne, oltre che con i dirigenti dell'ARCI, "Nuova Scena" si scioglie. Nasce il collettivo "La Comune", fondato da Dario Fo, Franca Rame, Nanni Ricordi e Paolo Ciarchi, la cui sede sarà il capannone di via Colletta a Milano. Il circuito teatrale su cui si appoggia, sempre autogestito, non è più quello dell'ARCI, ma è realizzato con l'aiuto di gruppi della sinistra extraparlamentare.

A differenza di Nuova Scena, La Comune sviluppa una propria linea politica, in accordo con la sinistra extraparlamentare e in aperta polemica con il PCI, ma Dario Fo tiene a salvaguardare una propria autonomia artistica:

Capivamo bene fin da allora che se fossimo diventati il teatro di Lotta Continua o del Manifesto, il nostro ruolo sarebbe stato solo disgregante. E oltretutto il nostro lavoro culturale avrebbe rischiato di essere inutile, di diventare solo uno strumento di propaganda meccanica.¹⁴

La Comune svolge un lavoro costante di documentazione e la controinformazione assume quasi i tratti di un'informazione in tempo reale, talmente rapidi sono i ritmi di composizione e realizzazione degli spettacoli che mettono in scena l'attualità a ritmo di cronaca.

¹³ Il gruppo di artisti e intellettuali del Nuovo Canzoniere Italiano, fondato a Milano nel 1962, aveva come obiettivo principale quello di riscoprire e riproporre la tradizione del canto sociale italiano attraverso una vasta operazione di ricerca e registrazione, svolta in tutta Italia, delle sue tracce originarie. Questo lavoro era già stato avviato da Gianni Bosio e dall'antropologo Ernesto De Martino, al quale fu dedicato l'omonimo istituto. Dario Fo, in collaborazione con entrambi i gruppi di lavoro, mette in scena lo spettacolo *Ci ragiono e canto* (1966) al quale segue *Ci ragiono e canto n. 2* (1969).

¹⁴ D. FO in CHIARA VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 133.

Nell'ottobre del 1970, poco il dopo il tragico "settembre nero" in Giordania, va in scena *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, commedia in cui viene proposto un parallelismo tra la guerra partigiana e la guerra di popolo dei fedayn. Di questo stesso anno è la decisione dell'editore Giangiacomo Feltrinelli di passare alla clandestinità e di fondare i Gruppi di Azione Partigiana (GAP).

Vorrei morire anche stasera viene scritto frettolosamente, con un accentuato taglio didattico e, in questa occasione, vanno a ruba le tessere de "La Comune". Il tema della commedia verrà poi ripreso e sviluppato nel febbraio 1972 con lo spettacolo *Fedayn*, al quale partecipano dieci combattenti Fedayn invitati di Franca Rame durante una visita ai campi militari in Libano e Siria. Circa un mese dopo, muore Giangiacomo Feltrinelli, nel tentativo di innescare un ordigno esplosivo sotto un traliccio dell'alta tensione. Per fare luce su questo misterioso evento, "La Comune" allestisce immediatamente una rappresentazione, *Traliccio di Stato*, per la regia di Dario Fo.¹⁵

Del 1970 è *Morte accidentale di un anarchico*, l'esempio più noto del teatro di controinformazione sotto forma di inchiesta che, come mostrerò in seguito, è appunto costruita su una struttura drammaturgica aperta. L'opera è la messa in scena, in chiave grottesca, di una possibile ricostruzione della misteriosa caduta dal quarto piano della questura di Milano dell'anarchico Giuseppe Pinelli, accusato di essere uno degli esecutori dell'attentato alla Banca dell'Agricoltura di Milano il 12 dicembre 1969 (episodio tristemente noto con il nome di "strage di piazza Fontana").

¹⁵ Cfr. LANFRANCO BINNI, PAOLO CIARCHI, VINCENZO VIDALI, *Traliccio di stato*, testo dattiloscritto e ciclostilato, Collettivo teatrale "La Comune", 1971. Archivio Fo-Rame.

Aldo Bonomi individua in questo episodio la definitiva rottura del "meccanismo della verità" che muoveva la controinformazione: «La situazione precipita quando sotto un traliccio dell'alta tensione viene trovato a Segrate il cadavere di Giangiacomo Feltrinelli. Da una parte si scomoda la Cia, perché altrimenti non si capirebbe che cosa è successo, mentre dall'altra "Potere Operaio" esce con il titolo: Un rivoluzionario è caduto. E lì si verifica fino in fondo che la contraddizione della verità era saltata». A. BONOMI, *La controinformazione*, in *op. cit.*, p. 594.

Fo è solo una delle tante voci a pronunciarsi sulla questione. La misteriosa caduta dal quarto piano dell'anarchico Pinelli era speculare, per le circostanze e le motivazioni, a quella dell'anarchico Salsedo nella New York degli anni Venti, e su questo evento, non a caso, è imperniato il film di Giuliano Montaldo *Sacco e Vanzetti*, del 1971. Senza poi contare che uno dei protagonisti del film, Gian Maria Volonté, aveva diretto a sua volta, l'anno prima, il film collettivo *Dedicato a Giuseppe Pinelli* (1970).

La convinzione della "Strage di Stato", in seguito all'attentato di piazza Fontana, si delinea sempre più chiaramente tra i sostenitori del movimento e in parte dell'opinione pubblica. Presto, tra le frange più estremiste del movimento, si farà strada la volontà di combattere la violenza con la violenza, che sarà così all'ordine del giorno nella tragica stagione degli "Anni di Piombo".

Il teatro di Fo, in questo momento, si distingue non tanto per l'originalità dei contenuti affrontati quanto per la maniera di elaborarli, di aggiornarli continuamente, di utilizzare un linguaggio diretto e non criptico.

Gli spettacoli scritti nei due anni successivi mostrano un carattere più esplicitamente didascalico e di aperta polemica con il PCI, sicuramente anche a causa della stretta vicinanza de La Comune alla sinistra extraparlamentare.

Nel 1971, vanno in scena di *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?*, che affronta il tema delle lotte operaie del 1911 e del 1922 a Torino e la nascita del Partito Comunista, e *Morte e resurrezione di un pupazzo*, che contiene una sarcastica parodia di Palmiro Togliatti.

Nel 1972, oltre agli spettacoli già citati, Fo mette in scena *Ordine! Per Dio.000.000.000 !*, sviluppo di *Legami pure*, dove protagonista è una famiglia di lavoratori a domicilio.

Fo continua parallelamente la sua ricerca sul teatro popolare, portando in tournée *Mistero buffo* e ampliandolo continuamente. Sempre nel 1972 Franca Rame fonda *Soccorso rosso*, un movimento finalizzato a sostenere studenti e

operai arrestati durante le manifestazioni e i picchettaggi alle fabbriche o alle scuole.

L'ultimo spettacolo del 1972 è *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, rappresentazione didattica sugli ultimi tre anni di storia italiana e sullo "Stato della strage".¹⁶ La tournée di questo spettacolo avviene molto faticosamente in quanto, nel frattempo, a La Comune non viene rinnovato l'affitto del Capannone di via Colletta. Dario Fo dovrà andare alla ricerca di sale per gli spettacoli per quasi due anni, fino a quando si installerà, nel 1974, nell'antico mercato di frutta e verdura di Milano in stato di abbandono, la *Palazzina Liberty*.

Il 1973 si apre per Fo con lo spettacolo *Ci ragiono e canto n. 3*, scritto da Fo per Ciccio Busacca, un cantastorie siciliano che poi seguirà Fo nel nuovo collettivo qualche mese dopo.¹⁷ In estate aumentano infatti le tensioni all'interno de La Comune e il 12 dicembre nasce "La Comune di Dario Fo", che ha la forma di una compagnia teatrale e non di un organismo militante. Gli attori verranno infatti scelti in base al loro talento, contrariamente alla tendenza all'appiattimento avuta fino a quel momento per rispettare le spinte egualitaristiche dettate dal marxismo puro.

Nel mese di marzo, Franca Rame verrà aggredita e violentata da un gruppo di neofascisti. Riuscirà a raccontare pubblicamente l'accaduto nel 1977 nel suo monologo *Lo stupro*.

A maggio Dario Fo, Franca Rame e Lanfranco Binni costruiscono un pièce multimediale dal titolo *Basta con i fascisti!*, con registrazioni di esperienze di donne partigiane.

Il 1973 sarà anche l'anno delle cosiddette "messe da campo". Dario Fo e Franca Rame, sull'esempio del Teatro Campesino in California, spettacoli itineranti, allestiti rapidamente con pochi mezzi, che hanno due forme

¹⁶ Cfr. D. FO, *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, Verona, Bertani, 1974.

¹⁷ Cfr. D. FO, *Ci ragiono e canto n. 3*, Verona, Bertani, 1973.

principali: quella della dimensione sagra popolare (come la commemorazione di Fra Dolcino) e quella di comizi/cortei in forma teatrale che trattano a caldo i fatti politici locali.

Parallelamente continua la raccolta di materiale sulla Resistenza che darà luogo al monologo *Mamma Togni*, interpretato da Franca Rame.

In autunno, subito dopo il golpe di Pinochet in Cile e la morte di Salvador Allende, viene portato in scena *Guerra di popolo in Cile*, spettacolo sulla resistenza cilena alla quale si devolvono gli incassi. Lo spettacolo ha un impatto forte sugli spettatori anche grazie ad alcuni incidenti, costruiti ad hoc, durante i quali si fa credere al pubblico che sia in corso un colpo di stato in Italia. Questa provocazione è spesso fruttuosa per il dibattito post spettacolo.

Il 1974 inizia con una fortunata tournée in Francia. Al suo ritorno La Comune di Dario Fo, dopo ripetute trattative con il Comune di Milano, si stabilisce nella palazzina Liberty, occupandosi di ristrutturarla e decorarla con l'aiuto di una parte degli abitanti del quartiere. La Palazzina sarà la loro sede fino al 1979, diventando l'emblema di uno spazio culturale autogestito aperto anche ad altri gruppi teatrali. Nel giro di pochi mesi raggiungerà trentamila abbonati.

In estate, in seguito ad un dibattito a fine spettacolo sull'aumento dei prezzi nei supermercati, Fo scrive *Non si paga, non si paga!*, una farsa sulle autoriduzioni proletarie che anticipa di un anno la realtà. Fo viene accusato di istigazione al reato, ma il giudice respinge l'accusa.

Il 5 giugno 1975, a sostegno della campagna condotta dai radicali per il referendum per la legalizzazione dell'aborto, Fo mette in scena *Il Fanfani rapito*, farsa grottesca costruita intorno all'immaginario rapimento di Amintore Fanfani, allora segretario politico della Democrazia Cristiana. La pièce viene

scritta frettolosamente, dieci giorni prima delle elezioni regionali in cui la DC raggiungerà il suo minimo storico.¹⁸

Nonostante la farsa sia strettamente legata all'attualità per la scelta del personaggio protagonista e per il tema dell'aborto, l'elemento satirico prevale su quello informativo, e il linguaggio si carica di allusioni destinate ad un pubblico già informato sugli eventi.

Nel 1976 Fo porta in scena la commedia *La marijuana della mamma è la più bella*, dove affronta il tema dell'esplosione dell'uso di droghe tra i più giovani e dei fattori politici e sociali che l'hanno favorita. Si tratta di un argomento nuovo e Fo si sforza di utilizzare un linguaggio impregnato di gergo, immettendolo nelle frasi in maniera straniata per farne risaltare l'assurdità. Sembra però che questa operazione faccia passare in secondo piano la struttura della pièce, costruita su delle chiavi che spesso si risolvono in un'azione strozzata, incompleta.

Alla fine dello stesso anno, Fo inizia a registrare il ciclo di sette spettacoli per la retrospettiva televisiva che andrà in onda sulla RAI. Si può prendere simbolicamente questo evento come l'inizio di un cambiamento che prelude a quella "svolta figurativa" che tratterò più diffusamente in seguito.

Per quanto riguarda gli anni dell'"urgenza", la controinformazione proposta dal teatro di Dario Fo avviene dunque su due binari tematici complementari, uno relativo all'attualità politica e sociale e l'altro all'immaginario popolare. Entrambi erano sentiti come urgenti, ma mentre nel primo caso si è trattato spesso di una corsa contro il tempo, nel secondo, Fo ha lavorato in maniera più esplicita sulla condivisione di un immaginario svincolato dal tempo, situato in un passato virtuale che si vivifica ad ogni rappresentazione grazie alle incursioni del presente introdotte dall'attore in tempo reale. Se Bonomi scrive che la controinformazione, negli anni Settanta, significava anche "comunicare

¹⁸ Cfr. D. FO, *Il Fanfani rapito*, Verona, Bertani, 1975.

un immaginario, fare propaganda all'interno dei processi di trasformazione in atto"¹⁹, credo che, nel caso di Dario Fo, il *comunicare un immaginario* sia da intendere in senso più vasto del semplice "fare propaganda" e che in questo consista la forza del suo teatro. È probabilmente anche per questo motivo che il monologo, il cui archetipo è *Mistero buffo*, è la forma teatrale che meno è stata intaccata dalla crisi di fine anni Settanta.

Presa nella sua globalità, la produzione teatrale di Fo di questi anni è l'espressione di un universo dinamico, di un teatro del fare che si propone come stimolo per il pubblico alla produzione di un proprio immaginario piuttosto che un veicolo di contenuti. Con questo non intendo dire che Fo abbia costruito una macchina perfetta, immune da meccanismi di identificazione collettiva che possono essere accostati a quelli della propaganda, ma è proprio il considerare la sua produzione nell'insieme a restituirne la sua dimensione costruttiva e propositiva.

È stato Claudio Meldolesi il primo a sottolineare la necessità di considerare il teatro di Fo nella sua globalità rispetto al singolo risultato di una o più rappresentazioni e a parlare, a proposito della sua opera, di "piano acquisito per accumulazione storica" (Meldolesi, p. 173). Il critico definisce Fo in primo luogo come "comico", identità che si declina nelle sue varie sfaccettature di comico-poeta, comico-fabulatore e comico-militante. In particolare, il "comico-poeta" avrebbe alla sua base ciò che Meldolesi chiama "blocco strutturale", una sorta di grumo dell'immaginario costituitosi in Fo durante l'infanzia (in particolare grazie al contatto con i fabulatori di Porto Val Travaglia) e accresciutosi nel tempo, al quale egli attingerebbe continuamente reiniettandolo in molteplici forme nei suoi lavori.

La suggestiva lettura data da Meldolesi diverge senz'altro da quella di Paolo Puppa, il quale insiste sul fatto che l'immaginario evocato da Fo agisce sui

¹⁹ *Ibid.*

meccanismi identificatori del pubblico, selezionato, a suo parere, su base ideologica. Secondo Puppa, con la scelta di abbandonare il circuito ufficiale, Fo «mostra di dare sempre più importanza alla qualificazione politica del destinatario evitando il consumatore generico e indifferenziato, e spostandosi verso una determinazione precisa, in termini sociali, del suo utente» (Puppa, p. 95).

Questa ipotesi serve a Puppa per dimostrare che il teatro di Fo si reggerebbe sul meccanismo del consenso, lo stesso che regge la comunicazione istituzionale, obiettivo della sua polemica. Fo entrerebbe dunque in una lampante contraddizione, che però nulla toglierebbe alle sue indubbie qualità istrioniche e attoriali.

Queste due letture, date proprio alla fine degli anni Settanta, contengono ognuna una parte di verità, ma entrambe sono focalizzate su una lettura di contenuto: temi e motivi costanti in Fo secondo Meldolesi, scollamento tra l'attore e i contenuti del suo messaggio per Puppa.

Nei recenti saggi di Marisa Pizza, la lettura proposta è una sorta di viaggio all'interno del processo di fabbricazione delle pièces di Fo, restituito grazie ad un metodo di "osservazione partecipata". Questa analisi dettagliata consente di focalizzare l'attenzione sulle modalità oltre che sul contenuto, sul *come* oltre che sul *cosa*, e permette di entrare, nei limiti del possibile, all'interno della macchina teatrale di Dario Fo.

L'importanza dello studio di Pizza è, a mio parere, quella di restituire al lettore quella struttura aperta che Fo stesso intende suggerire al pubblico con le sue pièces, di non fornirgli una lettura definitiva ma di accompagnarlo attraverso di esse, per permettergli di costruirsi a sua volta una propria lettura e un proprio immaginario.

La mia ricerca si inserirà piuttosto in questa ultima prospettiva, che ritengo utile per evitare un appiattimento della figura di Fo alle tante etichette che

spesso gli vengono attribuite (e alle quali, bisogna riconoscerlo, a volte lui stesso ha contribuito) come quella di “giullare”, “militante di sinistra”, “mistificatore della storia”.

Nonostante Paolo Puppa parli del “dignitoso tramonto” di Dario Fo a partire dalla fine degli anni Settanta, sono convinta che proprio in quegli anni siano avvenuti nel linguaggio di Fo dei mutamenti da non sottovalutare, e che il suo teatro del fare si sia riconfigurato proponendo una controinformazione secondo codici e ritmi diversi dal passato.²⁰

È senz'altro vero, come scrive Puppa, che Fo, per certi aspetti, può essere considerato una «cartina di tornasole delle vicende culturali, sociali, politiche del nostro paese» (Puppa, p. 10) ma bisogna ammettere che questa associazione è un'esigenza del critico e non una proprietà intrinseca di Fo, di un ipotetico Fo-camaleonte alla maniera del celebre Leonard Zelig inventato da Woody Allen.

Condivido pertanto l'idea di riportare l'attenzione sull'esistenza di un Fo drammaturgo, oltre che attore e poeta, autore di un teatro che possa sopravvivergli. Se da un lato Fo stesso ha definito “da bruciare”²¹ il suo teatro negli anni dell'urgenza della controinformazione, dall'altro non ha rinunciato a pubblicarlo, a conservarlo.

Piuttosto che parlare della fine di un linguaggio teatrale con la fine degli anni Settanta, preferisco vedere il decennio dell' “urgenza” come una maratona di lavoro drammaturgico che ha modellato, nei suoi esiti alterni, un linguaggio duttile e una struttura aperta al cambiamento.

²⁰ Cfr. P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit.

²¹ «Il teatro che facciamo noi è un teatro da bruciare, un teatro che non passa alla storia della borghesia, ma che serve come un articolo di giornale, un comizio, un'azione politica». D. FO in Marina Cappa-Roberto Nepoti, *Dario Fo*, p. 11.

2. 1977. Il ritorno di Dario Fo in televisione: implicazioni poetiche e pratiche

Nel 1977 la coppia Fo- Rame fa ritorno in televisione dopo i quindici anni di assenza che avevano seguito lo “scandalo di *Canzonissima*” del novembre 1962.²²

In questa occasione, Dario Fo firma un contratto con la RAI per la diffusione in seconda serata sulla seconda rete (RAI 2) di un ciclo di sette suoi spettacoli di cui un inedito, *Parliamo di donne*, scritto appositamente per Franca Rame. La retrospettiva comprendeva *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo : ruba un po' meno* (1964), due versioni di *Ci ragiono e canto* (1966), *La Signora è da buttare* (1967) e due versioni di *Mistero buffo* (1969).

Secondo Christopher Cairns, gli spettacoli selezionati costituivano un «[...] riassunto o resoconto del linguaggio teatrale di Dario Fo fino al punto del gran lancio nel mondo della regia con *Storia del soldato* di Stravinskji [1978-79]» (Cairns, p. 36) e, pertanto, presentavano più di altri la sua “visione pittorica”. Il ritorno in televisione avrebbe così inaugurato un’epoca in cui questo tratto si sarebbe manifestato in maniera macroscopica con la messa in scena di opere di grandi compositori e drammaturghi europei - *L’Opera dello Sghignazzo* (1982), libera reinterpretazione dell’*Opéra da quattro soldi* di Bertold Brecht, *Il Barbiere di Siviglia* (1987) di Rossini, *Le médecin volant* e *Le médecin malgré lui* (1991) di Molière –, la ripresa in chiave didattica della commedia dell’arte con lo spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), lo sviluppo ulteriore del monologo fino al *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991).

Negli anni Ottanta, Fo avrebbe quindi lasciato da parte una drammaturgia fondata sull’urgenza della rappresentazione, mirata a portare l’attualità a teatro

²²La coppia Fo-Rame interrompe il contratto con la RAI in seguito alla censura di uno sketch satirico che denunciava le “morti bianche” nel settore edilizio.

a ritmo di cronaca, per buttarsi a capofitto nella sperimentazione di tecniche della messa in scena e della recitazione.

Stando alle parole di Ettore Capriolo, la retrospettiva RAI del 1977 poteva essere considerata un «bilancio consuntivo», la testimonianza del «graduale venir meno degli impulsi innovativi del decennio precedente» e della difficoltà a mettere in scena «un susseguirsi di eventi drammatici che mal si presta[va]no alla deformazione satirica», segno di una crisi e del modificarsi di una situazione della quale Fo risente «più di molti altri, perché più di molti altri si era in essa coinvolto».²³

La “lezione di spettacolo” che Fo dichiara di aver ricevuto dal sistema politico con il rapimento e l’uccisione di Moro dimostra quanto egli stesso avesse lucidamente constatato le difficoltà che stava affrontando una parte del suo teatro.²⁴ Fo, infatti, presenta la “scienza della rappresentazione politica” e la rappresentazione teatrale come due sistemi di produzione di immaginario ormai in aperta competizione. La rappresentazione politica ha imparato ormai ad essere oscura, a giocare sulla rapidità, e si è appropriata del paradosso, uno strumento caro al teatro grottesco di Fo. Tale tendenza della politica, potenziata dai dei mass-media, la rende pertanto un avversario difficile da contrastare con i mezzi adottati fino a questo momento.

Il ritorno di Dario Fo in televisione è quindi un evento che presenta due aspetti complementari: da un lato mostra la consunzione del suo linguaggio teatrale dell’urgenza, dall’altro stimola ulteriormente la sua riflessione sulla rappresentabilità e sulla trasposizione di codici da un mezzo ad un altro, riflessione che lo ha sempre accompagnato.

Per quanto riguarda i fatti contingenti che favoriscono questo ritorno, in molti hanno già sottolineato le connessioni tra «l’invito della RAI a Fo» e i

²³ ETTORE CAPRIOLO, *Fo, il teatro*, in Dario Fo, *Il teatro dell’occhio. Trent’anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti e documentazione video sul teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, La Casa Usher,, 1984, p. 28.

²⁴ Cfr. *E intanto Fo chiude Moro nel cassetto*, «L’Europeo», 3 Novembre 1979.

risultati delle elezioni amministrative e politiche del 1975 e 1976 nonché il nuovo assetto della RAI che vede diventare, tra l'altro, il secondo canale (RAI 2) «quasi laico e socialista»²⁵. Cairns evidenzia, inoltre, che la scelta degli spettacoli da inserire nella retrospettiva era un chiaro segnale di ciò che non si voleva ristabilire in futuro:

Morte accidentale di un anarchico neanche parlarne ! Neanche *Non si paga ! Non si paga !* Il primo perché pone in questione la serietà della forze dell'ordine, il secondo perché sembrò allora incoraggiare la disubbidienza civile. Neanche *La Guerra del popolo in Cile*, perché troppo legata a fatti e cronaca di un'epoca, e per di più trattava problemi all'estero. *Morte e resurrezione di un pupazzo*, neanche per sogno, per motivi simili. (Cairns, p. 37)

Al di là delle ragioni puramente politiche, non bisogna però dimenticare le questioni legate alle scelte culturali e pedagogiche della RAI alla metà degli anni Settanta.

La retrospettiva sul teatro di Fo rientra infatti in una felice fase in cui la RAI, ancora non completamente vincolata alla ricerca dell'audience, lascia spazio alla ricerca formale in cui «il mezzo elettronico diventa [...] un'occasione in più per sperimentare nuovi linguaggi, anziché essere utilizzato prevalentemente come veicolo di riproduzione».²⁶

Per parlare degli esempi più significativi, nel 1975 va in onda la riduzione televisiva dell'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi, uno spettacolo nato nel 1969 nell'ambito del teatro di avanguardia, che “viene messo alla prova del linguaggio televisivo realizzando una mirabile messinscena d'autore per il piccolo schermo”.²⁷ Nello stesso anno Gianni Amelio realizza *La città del sole*

²⁵ Cfr. C. VALENTINI, *op. cit.*, Milano, Feltrinelli, 1977.

²⁶ FRANCO MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 404.

²⁷ *Ibid.*

di Tommaso Campanella, «che vuole indicare nuove strade e nuovi percorsi del racconto per immagini».²⁸ Infine, nella stagione 1976 - 77, RAI 2 dà spazio a carismatici uomini teatro come Carmelo Bene, Vittorio Gassman, Peppino De Filippo.

A quanto pare si tratterà solo di una parentesi, poiché la RAI rivolgerà quasi subito la propria attenzione al cinema, in un momento in cui quest'ultimo attraversa un forte momento di crisi. La televisione nazionale diventa così, “per ragioni industriali”, uno dei primi produttori di film, spesso di qualità (come i film di Rossellini), da trasmettere sul piccolo schermo.

Saranno poi gli anni Ottanta, come spiegherò in seguito, a segnare un netto passaggio alla logica dell'audience con un evidente calo della qualità dei programmi.

La scelta di Fo di accettare l'invito della RAI si inserisce quindi in questo quadro, e testimonia della sua volontà di ampliare il proprio pubblico con la consapevolezza della sua specificità. Stando alle interviste rilasciate in quell'occasione, Fo spiega così il motivo per cui non ha voluto includere nella retrospettiva *Morte accidentale di un anarchico*: «Non potevamo rivolgerci di brutto ad un pubblico tenuto nella bambagia per anni».²⁹

L'autore rivela di aver riflettuto sui cambiamenti del medium televisivo, “costretto a riflettere la coscienza collettiva di quegli anni” e teme che il linguaggio fortemente provocatorio di alcuni suoi lavori non dia al pubblico del piccolo schermo una visione lucida del suo teatro.³⁰ Malgrado il suo

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. Piero Perona, “Armistizio” tra la Rai e Fo. *Ecco le sue commedie in tv*, «Stampa Sera», 12 ottobre 1976.

³⁰ In realtà, vi era chi riteneva che neanche gli spettacoli scelti per la retrospettiva fossero adatti al pubblico televisivo. Significativa è la polemica tra Fo e il regista Franco Zeffirelli il cui film televisivo *Gesù di Nazareth* era stata diffusa su Rai Uno proprio nello stesso periodo. Dice Zeffirelli in un'intervista: «Quel tipo di scurrilità non può essere proposta al pubblico di massa della televisione impreparato a riceverlo [...] Quello di Fo, ripeto, è un discorso di élite, per gente preparata. Le famiglie, la piccola borghesia italiana, quel discorso non lo recepiscono e insisto a dire che la Tv è una destinazione pericolosa per quel teatro. Non si può pretendere che

atteggiamento sempre piuttosto critico e polemico nei confronti della televisione, Fo vuole approfittare delle contraddizioni che si manifestano al suo interno e avere la possibilità di rivolgersi ad un numero di spettatori moltiplicatosi in maniera esponenziale.³¹

Accantonata l'idea di riproporre gli episodi di *Canzonissima* che avevano causato la sua espulsione dalla tv (le registrazioni non sono state ritrovate negli archivi), Fo opta dunque per una retrospettiva i cui protagonisti sono, da un lato, il corpo dell'attore (*Mistero buffo* e *Ci ragiono e canto*) e, dall'altro, la macchina scenica (*Settimo ruba un po' meno* e *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*).

La "visione pittorica" che accomuna questi spettacoli, riconducibile alla formazione artistica di Fo e mostrata in dettaglio da Christopher Cairns, potrebbe essere estesa, a mio parere, anche alla capacità di Fo di riflettere sulla differenza di codici espressivi tra il teatro e la televisione.³²

Da sempre Fo si era posto questa questione. Lo prova il fatto che, anche nel periodo dell' "urgenza", si preoccupasse di ricreare palcoscenici e strutture con un certo impatto visivo, proprio perché sapeva che la gente era abituata ai teatri tradizionali e alla televisione.³³

Non stupisce quindi che, nel 1976, ponga come condizione indispensabile la registrazione degli spettacoli alla Palazzina Liberty e non in uno studio televisivo. Il suo scopo non è creare un prodotto televisivo, ma, al contrario, mettere in immagini la specificità dello spazio teatrale della Palazzina, nella sua prossimità fisica con il pubblico, filmato nelle sue più diverse reazioni durante le rappresentazioni.

di colpo persone lontanissime da questi temi si trovino in casa le provocazioni di Fo...». in *Botta e risposta tra Fo e Zeffirelli* di Corrado Augias, «Repubblica», 27 aprile 1977.

³¹ Cfr. Corrado Stajano, *Meglio tardi che mai*, «Il Messaggero», 12 nov. 1976.

³² Cfr. D. FO in FRANCO PRONO, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Roma, Dino Audino, 2011, pp. 103-106.

³³ Cfr. LANFRANCO BINNI, *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, p. 147.

La televisione, così, non solo documenta l'esistenza del teatro, ma mostra indirettamente il proprio linguaggio di finzione al quale Fo, nel suo fervido sostegno di una poetica dello straniamento, si vuole (o si vorrebbe) sottrarre.

L'impressione è che Fo, nella sua forte volontà di mantenere un'autonomia espressiva e in accordo al suo atteggiamento provocatorio, abbia voluto eludere, almeno in parte, i limiti imposti dalla regia televisiva.

A questo proposito è utile la lettura del *Dictionnaire du théâtre* di Patrick Pavis alla voce *Télévision (et théâtre)*:

Alors qu'au théâtre, le spectateur fait lui-même son tri dans les signes de la représentation, à la télévision (comme au cinéma), un fléchage du sens a déjà été effectué pour lui dans le cadrage, le montage, les mouvements de caméra. Pour une émission à partir d'une mise en scène théâtrale, cela implique que la mise en scène filmique a le "dernier mot" pour donner sens au spectacle.³⁴

Nella spiegazione di Pavis emerge chiaramente il dominio assoluto della regia televisiva sull'opera teatrale nel momento in cui la si filma. La regia, infatti, dirige la lettura della sequenza di immagini filmate, mentre a teatro l'occhio del pubblico gode di una maggiore libertà di movimento.

Fo sembra essere consapevole di questo rischio e reagisce proteggendo la specificità del suo mezzo espressivo, pur giungendo ad un compromesso.

D'altronde, se tale consapevolezza appartiene a tanti altri uomini di teatro, non tutti reagiscono alla stessa maniera. Si pensi a quanto scrive Giorgio Strehler a proposito della «necessità quasi 'storica' [dell'uomo di teatro] di parlare con altri mezzi»:

[...] il nostro tempo richiede incessantemente il ripensamento, anche persino questo coraggio (che è, direi, quasi *contro* il teatro) di fermarlo, il teatro, in

³⁴ PATRICK PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Colin, 2003, p.348.

parole, in fotografie (che sono voci misteriose senza volto e senza colori) o in nastri televisivi che tutti insieme sono qualcosa di fissato impietosamente e arbitrariamente, attraverso una inquadratura, un ‘arresto mobile’ di un momento di vita e teatro, *perpetuato, fissato, ed immobilizzato* contro di sé. Capita che l’uomo di teatro si trova spesso davanti alla necessità quasi ‘storica’ di parlare con altri mezzi, scettico come sono io, incredulo come tanti. Allora l’uomo di teatro si distacca, diventa critico di se stesso. Fa un altro mestiere. Ma i mestieri che non si *sanno* fare non riescono mai bene.³⁵

Mentre Strehler pone la questione del “fermare il teatro” quasi in termini di dilemma tragico, di conflitto insanabile tra libertà e necessità, Fo sembra fare i conti con questa “necessità ‘quasi’ storica” prendendola come una sfida.

Da un lato, come scrive Meldolesi, la retrospettiva televisiva può essere considerata come una “collezione di punti d’arrivo”, ma è possibile che Fo abbia scelto di registrare proprio quegli spettacoli i cui codici espressivi fossero in antitesi col linguaggio televisivo e che quindi, paradossalmente, fossero i più adatti alla televisione in quanto “non prodotti” televisivi: il carisma del corpo dell’attore in *Mistero buffo*, le coreografie costruite sui ritmi della canzone popolare di *Ci ragiono e canto*, l’articolata macchina scenica di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in movimento davanti ad uno sfondo dipinto da Fo, il carnevale e il circo in *La signora è da buttare*. Un caso a parte costituisce, a mio avviso, *Settimo: ruba un po’ meno*, forse incluso nella retrospettiva non solo per il suo carattere pittorico, ma anche per la chiave dell’assurdo su cui è costruito e che ben si prestava a evocare i paradossi spettacolari che stava ormai raggiungendo la politica italiana.³⁶

³⁵ GIORGIO STREHLER, *Il teatro non si racconta*, in *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 15.

³⁶ In questa pièce, Fo attribuiva al potere politico una fantasia capace di produrre situazioni inimmaginabili come, per esempio, acquistare dei cadaveri per espandere un cimitero, in accordo con le imprese di pompe funebri, e fare in modo che questo venisse spostato per lasciare lo spazio alla costruzione di palazzine abusive, senza contare la costruzione di un

Il caso vuole che il 1977 sia un anno significativo per la televisione italiana, che passa ufficialmente dal bianco e nero ai colori. Fo potrà beneficiare di questa importante novità, confermata anche dal fatto che sia la stampa che la televisione annunciano che il suo ritorno sarà “a colori”.³⁷

Se Fo coglie nel mezzo televisivo un’occasione per fare il punto sulla propria “visione pittorica”, non bisogna dimenticare che Fo, nel 1979, perde la Palazzina Liberty (arriverà poi ad un compromesso per utilizzarla fino al 1984 per undici mesi l’anno) e, di conseguenza, si porrà per l’ennesima volta il problema della ricerca di nuovi spazi, a dimostrazione del fatto che le scelte poetiche, soprattutto a teatro, devono fare sempre i conti con fattori tecnici e pratici.

Infine, un ultimo punto da tenere in considerazione è che il ritorno in televisione mette Fo nella condizione di doversi rapportare ai telespettatori, nascosti dietro il piccolo schermo del focolare domestico. Tali cambiamenti non sono da sottovalutare nel caso di un uomo di teatro che da sempre aveva privilegiato un rapporto diretto con il pubblico. Se è vero che i coniugi Fo potevano contare sull’esperienza televisiva degli anni di *Canzonissima*, è altrettanto vero che, a distanza di quindici anni, il pubblico era cambiato e si apprestava a modificarsi ancora di più nel corso degli anni Ottanta, con un indebolimento della sua «fisionomia di classe» a favore di un rafforzamento del senso di appartenenza alla “seconda rivoluzione dei consumi”.³⁸ Il grande

“cadaverodotto” per trasportare i morti dal centro città alla periferia. Nel prologo di *Settimo ruba un po’ meno! n°2* (1992), che riprende e attualizza il tema del primo spettacolo denunciando gli eventi e le persone coinvolte nello scandalo di Tangentopoli, Franca Rame dirà, col sorriso sulle labbra: «Questa megatruffa l’avevamo inventata noi, ce l’hanno rubata senza pagarci neanche una lira».

³⁷ A riprova del fatto che la televisione a colori facesse davvero la differenza per il pubblico italiano, si può citare l’esempio dei mondiali di calcio in Germania federale nel 1974. Come scrive Franco Monteleone, ex dirigente della RAI, in questa occasione il pubblico predilige guardare le partite trasmesse a colori da una televisione svizzera (RTSI) e Tele Capodistria, che hanno dei ripetitori in territorio italiano, piuttosto che guardarle alla RAI, che le trasmette ancora in bianco e nero. Cfr. F. MONTELEONE, *op. cit.*, p. 387.

³⁸ ANDREA DI MICHELE, *Storia dell’Italia repubblicana*, Milano, Garzanti, 2008 p. 277.

successo delle televisioni commerciali in Italia, inoltre, giungeva proprio in quegli anni a radicare questo senso di appartenenza, soprattutto perché, come vedremo in seguito, la televisione era diventata il principale mezzo di “consumo culturale”.³⁹

Ritengo che il ritorno in televisione di Fo abbia senz’altro fatto parte degli stimoli che lo hanno portato a riflettere ancora una volta sulla specificità del mezzo teatrale, sul futuro del proprio linguaggio.

Se da un lato, egli ha ceduto di tanto in tanto alla tentazione di competere con il mezzo televisivo sul suo stesso terreno, la rapidità, dall’altro ha identificato delle soluzioni per mantenere la carica eversiva del proprio linguaggio, in particolare recuperando la dimensione pittorica (secondo la lettura di Cairns), il passato storico e la memoria autobiografica, due aspetti che affronterò in dettaglio nei prossimi capitoli.

3. La fine degli anni Settanta e il caso Moro: la crisi del teatro dell’urgenza

Con il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro, nel 1978, l’Italia vive il culmine degli anni di piombo, una delle stagioni più buie della sua storia dopo il secondo dopoguerra. Logorato dalla violenza del terrorismo, il paese assiste ad un affievolirsi del movimento e si avvia verso il periodo del cosiddetto “riflusso”.

Anche il teatro di Fo vive un momento di crisi, e la mancata rappresentazione de *La tragedia di Aldo Moro* (1979), che rimarrà incompiuta, sembrerebbe costituirne la prova.

È lo stesso Fo a raccontare che durante una lettura pubblica del primo atto del testo, a Padova, di fronte a tremila persone, si era «scatenato un putiferio,

³⁹ *Ibid.*

era troppo provocatorio, era troppo presto per fare certi discorsi»,⁴⁰ ma altrove si limita ad affermare che gli spettatori si erano annoiati perché si trattava di «un'operazione culturale, non era teatro».⁴¹

Come avrò modo di approfondire in seguito, Fo costruisce il suo testo a partire dalla corrispondenza tra Aldo Moro, in ostaggio delle Brigate Rosse, e i suoi compagni della Democrazia Cristiana. In particolare, utilizza le lettere pubblicate sui quotidiani e le dichiarazioni rilasciate su stampa e televisione dagli esponenti della DC trasponendo il tutto in forma dialogica, in modo da ricreare un contesto in cui gli interlocutori comunichino in forma diretta. L'obiettivo di Fo è far emergere l'ipocrisia della DC che, barricandosi dietro il "fronte della fermezza", avrebbe in realtà condannato a morte Moro e lo avrebbe utilizzato come capro espiatorio, in una classica situazione da tragedia greca.

Fo scrive il testo "a botta calda", subito dopo l'assassinio di Moro, ma in seguito all'insuccesso delle prime letture pubbliche tenta di riscriverlo, di cambiare registro. Sfortunatamente per lui, il frenetico susseguirsi di notizie di cronaca che si smentiscono una dopo l'altra (tra cui il ritrovamento del cosiddetto "memoriale")⁴² non gli consente di giungere ad una conclusione soddisfacente, una situazione complicata dalle difficoltà di inserire, in questa delicata operazione, l'altro interlocutore: le Brigate Rosse.⁴³

⁴⁰ D. FO, *Dialogo provocatorio*, cit., pp. 147-148.

⁴¹ C. VALENTINI, *op. cit.*

⁴² Cfr. SERGIO FLAMIGNI, *«Il mio sangue ricadrà su di loro»*. *Gli scritti di Aldo Moro prigioniero delle Br*, Milano, Kaos, 1997.

⁴³ «[...] ho in testa più di una ipotesi. La più naturale dovrebbe essere quella di analizzare come si sviluppa nel Potere il terrorismo e come questo si muove fuori dal potere, cioè un'analisi sulla natura delle br oltreché dello Stato. Ma qui, dicevo, sta il difficile». D. Fo in *Il potere ha ucciso Aldo Moro*, intervista di Pier Carisconi et Armando Zeni a Dario Fo, «Contro», 1979.

Disponiamo quindi di un unico atto, pubblicato successivamente con il titolo *Il caso Moro*, preceduto da un prologo, ma il progetto prevedeva un secondo atto, in cui avrebbero preso la parola le Br.⁴⁴

Beatrice Alfonzetti individua nella mancata messa in scena di questa pièce un atteggiamento ambiguo dell'autore nei confronti del proprio pubblico e scrive che bisognerebbe chiedere a Fo «uno sforzo per scavare in quegli anni con maggiore spregiudicatezza e più verità», che «il teatro politico di Fo poteva stare dalla parte di Pinelli, ma non di Moro».⁴⁵

La mia ipotesi è che l'intento di Fo non fosse quello di schierarsi e che la sua principale difficoltà non sia stata quella di esprimere la propria posizione, quanto quella di trovare una forma teatrale fluida e coerente che potesse stare al passo con la corsa precipitosa dietro ai fatti di cronaca. A ciò bisogna aggiungere che Fo basa la sua "inchiesta" sulle lettere scritte da Moro e su dichiarazioni divulgate attraverso la stampa e la televisione e non su documenti relativi a inchieste giudiziarie, come nel caso di *Morte accidentale di un anarchico*. Ciò che è cambiato rispetto a prima è che Fo non ha accesso a delle fonti primarie per attuare la sua controinformazione ma si ritrova, come molti, di fronte ad un mistero che egli tenta di svelare tramite il teatro. Egli affida dunque al mezzo teatrale dei poteri quasi divinatori, sottovalutando il fatto che la mediatizzazione del caso Moro costituiva già di per sé una messa in scena.

Fo parlerà a questo proposito di "scienza della rappresentazione politica", individuando in maniera molto lucida quella tendenza alla spettacolarizzazione che si delinerà sempre più chiaramente negli anni successivi:

⁴⁴ «La prima parte si chiuderà con il rito del funerale dove gli uomini del Potere cercheranno di rubarsi l'un l'altro la bara, sino celebrare la cerimonia con un sarcofago vuoto. L'ultimo atto, quello più difficile, lo sto ancora scrivendo: qui entreranno in scena le BR. Gli attori esporranno in una lunga discussione la logica dei brigatisti». D. FO in *Passione e morte di Moro secondo Fo*, intervista a cura di Natalino Bruzzone, «Il Lavoro», 1 giugno 1979.

⁴⁵ BEATRICE ALFONZETTI, *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*, «L'illuminista», 2-3, 2000, pp.148-149.

Sono finiti i tempi – dichiara in un'intervista su *L'Europeo* - in cui per fare *Morte accidentale di un anarchico* bastava capovolgere una situazione apparentemente oscura, e tutto era chiaro. Ora è interamente il potere a dettar legge su ciò che è chiaro e ciò che non lo è. E tu, se vuoi far del teatro, devi anche fare i conti con la loro scienza della rappresentazione politica, molto più veloce e paradossale del teatro. Con Moro, mi hanno dato una lezione di spettacolo.⁴⁶

Stando alla dichiarazione di Fo, il potere politico e i mezzi di informazione, ora più che mai, si fondono in un unico sistema di comunicazione che mette in scena se stesso, entrando così in aperta competizione con il teatro di controinformazione.

Fo incontra dunque un ostacolo difficile da superare, ma più che parlare di crisi del suo teatro tout court, ritengo che sia più preciso parlare di crisi del suo “teatro dell’urgenza”. La “lezione di spettacolo” datagli dal caso Moro lo porta a interrogarsi ancora una volta sulla funzione sociale del teatro e a cercare delle alternative all’“urgenza”.

La fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta vedono quindi un Fo che diversifica al massimo il proprio lavoro, che spazia dal monologo alla commedia all’opera musicale, realizza spettacoli televisivi, valorizza il suo lavoro di pittore e scenografo.

Nel 1978 mette in scena il monologo *Storia di una tigre e altre storie*, costruito sul modello del suo celebre *Mistero buffo* (1969); nel 1979, oltre a scrivere *La tragedia di Aldo Moro*, cura la sua prima regia di un’opera musicale, *La storia di un soldato* di Stravinskji; nel 1980 crea lo spettacolo televisivo *Buonasera con Franca Rame*; nel 1981 scrive e mette in scena la commedia *Claxon, trombette e pernacchi*, basata su un immaginario rapimento di Gianni Agnelli, cura la regia e i costumi dell’*Opera dello sghignazzo* e,

⁴⁶ *E intanto Fo chiude Moro nel cassetto, art. cit.*

infine, inaugura la mostra *Il teatro dell'occhio*, che raccoglie disegni, schizzi e bozzetti da lui realizzati nei trent'anni precedenti.

Allo stesso tempo, entra nel mondo accademico, viene invitato a tenere lezioni e conferenze e diventa lui stesso oggetto di studio. Nel 1978 escono, infatti, le due prime monografie a lui dedicate, scritte da docenti universitari: *Il teatro di Dario Fo*, di Paolo Puppa, e *Su un comico in rivolta*, di Claudio Meldolesi.

Si tratta di una fase importante, dove coesistono linguaggi vecchi e nuovi ed emerge, oltre alla difficoltà di fare teatro di inchiesta con le modalità usate fino ad allora, la tendenza ad accentuare la componente figurativa del suo linguaggio teatrale, come spiegherò più dettagliatamente in seguito.

Le vicende storiche degli anni di piombo, che vedono lo spegnersi del movimento e l'acuirsi del terrorismo in Italia, hanno senza dubbio inciso sugli esiti del lavoro di Fo, ma sarebbe restrittivo vedere i due fattori in un semplice rapporto di causa-effetto. Il teatro di Fo si è senz'altro nutrito del clima politico degli anni Settanta, ma esso non nasce come sua espressione, semmai ne coglie gli stimoli per dispiegare la sua carica provocatoria, già ampiamente mostrata nel decennio precedente, (la cosiddetta fase del "circuito borghese") dove i tagli della censura erano all'ordine del giorno.

Fo ha sempre mostrato una incredibile capacità di trasformare gli ostacoli in stimoli per sperimentare nuovi linguaggi e nuove modalità espressive e ciò si riflette nella sua drammaturgia: il teatro di Fo è un teatro di incidenti, a volte casuali, spesso voluti.

Se uno degli stimoli più forti al teatro di Fo degli anni Settanta è stato quello dell'urgenza di raggiungere un pubblico solitamente lontano dal teatro e di proporgli un'alternativa ai consueti canali di informazione, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, l'urgenza sembra piuttosto quella di ridare corpo al teatro come forma di espressione creativa, di valorizzarne le sue specificità, i suoi

linguaggi multiformi e il suo aspetto visivo, spesso in aperta competizione con quello televisivo.

4. Gli anni Ottanta e Novanta: la fine della controinformazione?

Con gli anni Ottanta, il teatro di Dario Fo deve fare i conti con un contesto politico, sociale e culturale italiano mutato rispetto al decennio precedente.

Questo periodo è noto come gli “anni del riflusso”, segnati dall'affievolirsi delle ideologie e dalla caduta delle grandi tensioni politiche e sociali, e caratterizzati da un crescente disimpegno degli individui nei confronti della vita pubblica. Nell'immaginario collettivo, acquista sempre più spazio il “sogno del successo” che porta progressivamente a mettere in secondo piano il senso di appartenenza ad una collettività e a dare la priorità al miglioramento della propria qualità di vita. Come mette in luce lo storico Marc Lazar, un tale miglioramento, unito ad una progressiva omogeneizzazione culturale, modifica le strutture sociali e il sentimento di appartenenza ad una classe specifica o a un partito politico. Si opera così anche una sostituzione dei modelli sociali e si assiste all'ascesa della figura del piccolo imprenditore che, a livello dell'immaginario collettivo, sostituisce quella dell'operaio metallurgico.⁴⁷

Con il governo del socialista Bettino Craxi (1983-1987), il sistema politico italiano continuerà ad essere fondato, come in passato, sul potere dei partiti, ma porterà in politica i valori del consumismo e veicolerà, in maniera più o meno diretta, uno stile di vita mirato al benessere e al successo individuale, amplificato proprio in quegli anni dalla televisione commerciale.⁴⁸ Quest'ultima, acquisterà con il tempo un numero sempre maggiore di

⁴⁷ Cfr. MARC LAZAR: « Des années 1980 jusqu'à ce débat de nouveau millénaire, la figure du petit entrepreneur a remplacé celle de l'ouvrier métallurgiste dans l'imaginaire collectif », *L'Italie à la dérive*, Paris, Perrin, 2006, p. 102.

⁴⁸ Il gruppo televisivo privato Fininvest viene fondato nel 1978 da Silvio Berlusconi.

consumatori, spesso sottraendoli agli altri mezzi di comunicazione di massa, in particolar modo alla stampa. Come riporta Andrea di Michele:

Per molti italiani, specialmente i ceti inferiori, la televisione divenne il principale consumo culturale, conquistandosi il primato tra i diversi modi di gestione del tempo libero. Nel 1986, l'86,3% degli intervistati dichiarava di guardare giornalmente la televisione, mentre meno della metà leggeva un giornale con la stessa frequenza.⁴⁹

Il rapporto Eurisko al quale si riferisce Di Michele presenta un quadro della “teledipendenza” in Italia alla metà degli anni Ottanta in cui i maggiori consumatori di televisione sono quelli appartenenti “ai gradini più bassi della gerarchia culturale ed economica” (Ginsborg) e, per la maggior parte, casalinghe e persone tra 65 e i 74 anni. A questo proposito, Paul Ginsborg sottolinea che la qualità dei contenuti televisivi non favoriva un miglioramento del livello culturale dei fruitori:

A questa massa di spettatori abituali, la televisione offriva sia un certo tipo di cultura orientata verso l'intrattenimento leggero, i film, lo sport e le *soap opera*, sia una certa modalità di consumo, caratterizzata da brevi periodi di concentrazione, frequenti interruzioni e giustapposizioni incongrue. Ne derivava un'impressione sensoriale di rapidità e intermittenza, ma al tempo stesso di presenza costante e rassicurante ripetitività.⁵⁰

Come si evince da questo passaggio, la televisione, oltre ad offrire intrattenimento, contribuisce a creare un nuovo stile di vita, come viene messo in luce da Di Michele:

⁴⁹ A. DI MICHELE, *op. cit.*, p. 277.

⁵⁰ PAUL GINSBORG, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, p. 211.

La televisione e i modelli diffusi hanno in parte anche colmato il vuoto lasciato dalle due grandi subculture, la cattolica e la comunista, che nei primi decenni della repubblica avevano prodotto sia forme di identificazione sia attività sociali e culturali.⁵¹

Questo discorso non riguarda solo la televisione commerciale, ma anche quella pubblica, che adatta progressivamente i suoi contenuti a quelli della televisione commerciale per contrastarne la concorrenza. Un tale dato è ancora più interessante se si pensa che la RAI, dal 1975, era stata di fatto “spartita” tra tre partiti politici e che il suo pubblico associava ormai facilmente il canale alla rispettiva area di influenza.⁵²

Il sistema politico italiano si ritrova così all’interno di un paradosso, in quanto si fa rappresentante di valori e contenuti che si uniformano alla televisione commerciale senza mutare la propria struttura interna. I governi italiani degli anni Ottanta, oltre a non essere in grado di far fronte ad urgenze come quella del deficit pubblico, non colgono i cambiamenti in atto nella società e accrescono, inconsapevolmente, la diffidenza se non addirittura il disinteresse nei propri confronti.

In questa prospettiva, l’ingresso in politica di Silvio Berlusconi, nel 1994, testimonia un’innegabile abilità nel trarre profitto dai cambiamenti in atto. La sua azione, come mette in luce Marc Lazar, porterà in effetti alla distruzione dei partiti politici tradizionali e del sistema “partisan” per promuovere la propria persona.

⁵¹ A. DI MICHELE, cit.

⁵² Con la legge 103, dell’aprile 1975, la Radio Televisione Italiana viene affidata al controllo del Parlamento, cosa che si traduce poi di fatto in una spartizione dei canali tra tre partiti: Rai 1 alla Dc, Rai 2 al Psi e Rai 3 al Pci.

Alla luce di questi elementi, è facile capire come il teatro di Fo, caratterizzato da un forte impegno politico, abbia subito dei contraccolpi notevoli per poter trovare il proprio spazio in un contesto così mutato.

Una delle questioni principali che si pongono è se il suo teatro possa ancora considerarsi, a partire da questi anni, un teatro di “controinformazione”. Come mostrerò nel prossimo paragrafo, la sua produzione, infatti, sarà caratterizzata da una forte diversificazione dei generi e includerà delle pièces di inchiesta, come negli anni Settanta, ma senza un impatto diretto nel vivo della cronaca (a parte un paio di eccezioni) e con un pubblico mutato rispetto al passato.

È indubbio, dunque, che Fo si trovi in difficoltà, e non stupisce la lettura che Paolo Puppa dà del suo teatro di questi anni, quando scrive che Fo, «meno scattante e meno motivato ideologicamente [...], e soprattutto privo di un contesto socialmente determinato (almeno come progetto), ricade in un pubblico generico».⁵³

Tale tesi può essere ritenuta verosimile se si parte dal presupposto che il rapporto dell'artista con il pubblico si sia sempre fondato sulla condivisione degli stessi principi ideologici. Tuttavia, essa va considerata, a mio avviso, con le dovute riserve.

Il suo teatro, infatti, perde ora il carattere di lotta di classe e sembra puntare maggiormente al consolidamento di quella “società civile” definita da Ginsborg come

[...]zona di interazione che favorisce la diffusione del potere anziché la sua concentrazione, costruisce solidarietà orizzontali anziché vincoli di subordinazione verticali, incoraggia il dibattito e l'autonomia di giudizio anziché il conformismo e l'obbedienza.⁵⁴

⁵³ P. PUPPA, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁴ P. GINSBORG, *op. cit.*, p. 181.

In effetti, il rafforzamento di una tale società civile è legato, secondo Ginsborg, al fatto che la società italiana non è più classificabile secondo i parametri che l'avevano caratterizzata a partire dal secondo dopoguerra, ovvero le categorie del "rosso" e del "bianco".⁵⁵ Il "ritorno del principio gerarchico" vede infatti l'accrescersi, a livello politico ed economico, di monopoli e oligopoli e determina, a livello sociale, la formazione di una massa passiva, fenomeno a sua volta incoraggiato dall'espansione della televisione commerciale. La società civile non ha i connotati né del "rosso" né del "bianco" ed è portatrice di una "rivoluzione culturale silenziosa".

Questo fenomeno va comunque considerato con le dovute cautele. Da un lato, infatti, vi è chi sottolinea, come Lazar, che la società civile veniva eccessivamente "incensata" a partire dagli anni 70 in contrapposizione, su un piano etico, alla classe politica corrotta, dall'altro vi è chi ricorda, come Di Michele, che la sua azione non è stata così efficace:

La protesta della società civile continuò a essere assai circoscritta e assai limitata. Ciò si spiega in primo luogo con la consistenza dei settori sociali che beneficiarono della politica della spesa pubblica.⁵⁶

Alla luce di questi dati, il "pubblico generico" di cui parla Puppa non deve essere inteso come un sostrato sul quale Fo "ricade" ma come un'evidenza alla quale egli è spinto ad adattarsi.

Il problema maggiore, a mio avviso, non è tanto il venir meno di un ipotetico "pubblico rosso", quanto il fatto che il "pubblico generico" (nel quale potevano

⁵⁵ Scrive Ginsborg: « [...] la natura stessa della società contemporanea, con il suo accentuato individualismo, l'autonomia della cultura giovanile, la crescente secolarizzazione e il benessere economico, andava smantellando gradatamente entrambe le subculture [il bianco e il rosso]. I residui delle grandi ideologie avrebbero continuato a svolgere un ruolo assai importante nella storia degli anni 80 e 90, ma l'era della cultura di massa concepita come irreggimentazione era finita per sempre». Ivi, p. 201.

⁵⁶ A. DI MICHELE, *op. cit.*, p. 303.

convergere gruppi di “ex rosso” o di “ex bianco”) sviluppa una preferenza per la cultura di intrattenimento piuttosto che per quella di impegno civile e che tale cultura porta, a sua volta, all’intorpidimento della capacità critica degli individui.

In questa prospettiva si inserisce Fo, il quale mette in atto una serie di azioni volte a rivendicare la funzione culturale del teatro come luogo di attivazione della capacità critica degli individui più che come strumento di mantenimento di una memoria ideologica. Con ciò non intendo negare la sua propensione ad interpretare il mondo appoggiandosi al pensiero gramsciano, ma ritengo che essa non equivalga all’adesione ad una linea politica rigida ma che anzi, essa sia in linea con la centralità che il teatro ha nel suo discorso.

Nonostante i cambiamenti sostanziali nel contesto in cui si trova ad agire, si può notare, nel suo percorso, una coerenza di fondo, soprattutto perché la sua riflessione, anche teorica, si inserisce in una critica più ampia condotta da studiosi e intellettuali proprio negli anni Ottanta, in particolare sull’arretratezza culturale italiana e sugli effetti della comunicazione di massa sugli individui.

Tullio De Mauro ricorda che proprio in questi anni, in Italia, è forte la riflessione sulla necessità di riforma della scuola, vengono inaugurate indagini Istat sulla lettura (che saranno ripetute ogni due o tre anni) e si riscontrano grandi difficoltà nel settore dell’editoria. Lo studioso, inoltre, sottolinea che parte del mondo intellettuale si pone il problema dell’intelligibilità del proprio linguaggio per un pubblico vasto e che, non a caso, è proprio del 1979 la sua proposta agli Editori Riuniti di fondare la collana “Libri di base”⁵⁷, il cui scopo era diffondere la cultura umanistica e scientifica in un linguaggio chiaro e leggibile, ad un prezzo accessibile:

⁵⁷ La collana ebbe successo nonostante la casa editrice stesse attraversando un periodo di calo generale delle vendite.

Allora abbiamo cominciato a pensare quanto fosse limitante per la circolazione della cultura intellettuale – come è suggerito da Gramsci e da don Milani, ma anche da Italo Calvino – il modo in cui il ceto intellettuale italiano ama esprimersi.⁵⁸

È interessante notare che il problema del linguaggio oscuro sembra ora riguardare prevalentemente la cultura intellettuale in senso stretto e meno la stampa, che invece, come segnala Umberto Eco, aveva sofferto dello stesso male tra gli anni Sessanta e Settanta, quando ricalcava la maniera criptica in cui si esprimevano i politici.⁵⁹

Una questione che sarà sempre più al centro del dibattito intellettuale, è invece quella dell'obiettività dell'informazione, che diventa sempre più incerta.

Secondo Eco, negli anni Settanta i media avevano raggiunto una certa “obiettività bassa” che costituiva un progresso rispetto ai due decenni precedenti. La pressione di un pubblico più consapevole e quindi più esigente, la concorrenza dell'informazione alternativa e la presa di coscienza dei giornalisti avrebbero infatti contribuito ad un'informazione più varia e accurata, se pure mai completamente oggettiva. Persino la produzione dei fatti-notizia rientrava, secondo lo studioso, rientrava tra i fattori utili al raggiungimento dell' “obiettività bassa” in quanto permetteva a tutti di far sentire la propria voce.⁶⁰ Ciò, naturalmente, non escludeva altri rischi, soprattutto alla fine degli anni Settanta:

⁵⁸ TULLIO DE MAURO, *La cultura degli italiani*, a cura di Francesco Ermani, Laterza, Roma – Bari, 2010, p. 139.

⁵⁹ Cfr. UMBERTO ECO, *C'è un'informazione oggettiva?* in *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milano, Bompiani 1985, p. 130.

⁶⁰ Eco si riferisce ad un sistema, basato sul profitto, in cui media e società hanno bisogno gli uni dell'altra. In quest'ottica, la creazione di un fatto-notizia è un messaggio prodotto dalla società ed emesso in maniera tale che i media ne parlino.

Se oggi qualcuno, invece di digiunare o di occupare una piazza con bandiere e cartelli, o persino di occupare una fabbrica, - scrive Eco - uccide altri esseri umani, costui non si batte contro il potere di vertice, lo stato, o i “nemici del popolo”, ma si batte contro il popolo che aveva trovato una tecnica per potersi imporre ai media (...).⁶¹

Questo passaggio, esplicitamente riferito al terrorismo durante gli anni di piombo, fa emergere, più in generale, l’arma a doppio taglio insita nel sistema mediatico: uno strumento potenzialmente democratico quando è accessibile al maggior numero di persone possibile, ma pericoloso nel momento in cui è appannaggio di pochi.

In questo discorso si inserisce il dibattito intellettuale sulla televisione negli anni Ottanta, focalizzato sempre più sulla sua influenza sugli individui e sull’obiettività dell’informazione.

Sul linguaggio “ipnotico” della televisione Eco si era già espresso negli anni Sessanta, quando scriveva che «una civiltà democratica si salverà solo se farà del linguaggio dell’immagine una provocazione alla riflessione critica, non un invito all’ipnosi». ⁶² Dopo la parentesi di “obiettività bassa” raggiunta dai media negli anni Settanta, ora la questione sembra complicarsi, in quanto il linguaggio televisivo degli anni Ottanta, oltre a perseverare sulla via dell’ipnosi, mira a intrecciare in maniera inscindibile realtà e finzione sia nei programmi di informazione che in molti programmi di intrattenimento:

Nei programmi di intrattenimento (e nei fenomeni che essi producono e produrranno di rimbalzo sui programmi di informazione “pura”) – scrive Eco - conta sempre meno che la televisione dica il vero, quanto piuttosto il fatto che

⁶¹ *Ibid.*

⁶² U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977, p. 346.

essa sia vera, che stia davvero parlando al pubblico e con la partecipazione (anch'essa rappresentata come simulacro) del pubblico.⁶³

La novità del linguaggio televisivo non risiede tanto nella sua potenziale capacità di manipolare gli individui (questione che si poneva sin dai suoi primordi) quanto nella tendenza a mostrarsi illusoriamente come strumento democratico creando un falso rapporto diretto con il pubblico.

Le ripercussioni del linguaggio televisivo sulla struttura dei sistemi democratici sono oggetto di studio e di polemica del filosofo Karl Popper, il cui pensiero viene riconsiderato da una parte del mondo intellettuale italiano proprio a partire dagli anni Ottanta.

I primi anni Ottanta vedono infatti esplodere la “poppermania”, che porta il nome del filosofo sui periodici di larga diffusione e sui quotidiani. Infatti, se negli anni Settanta Popper era stato oggetto di aspre polemiche in Italia per la sua accesa critica al pensiero marxista, negli anni Ottanta l'aspetto che sarà maggiormente noto al vasto pubblico è quello del “Popper-opinionista”, che include proprio la televisione tra i suoi obiettivi polemici.⁶⁴ Come esporrà nel suo celebre saggio, scritto con lo psicologo John Condry nel 1993, la televisione costituisce per lui un pericolo per la democrazia ed è una “cattiva maestra”, soprattutto per i bambini.⁶⁵

La traduzione e la diffusione di questo saggio in Italia nel 1994 (che coincide, tra l'altro, con l'anno della morte del filosofo), è solo uno dei tanti esempi dell'interesse del mondo intellettuale sugli effetti dei mezzi di comunicazione di massa sulla società e sul sistema cognitivo degli individui.

Il dibattito rimane aperto ancora oggi e può essere ancora sintetizzato con la celebre suddivisione, proposta (ironicamente) da Eco, tra “apocalittici” e

⁶³ U. ECO, *Tv. La trasparenza perduta* (1983), in *Sette anni di desiderio*, cit., p. 170.

⁶⁴ Cfr. MASSIMO BALDINI, *Introduzione a Karl Popper*, Roma, Armando, 2002, p. 131.

⁶⁵ KARL POPPER, JOHN CONDRY, *Cattiva maestra televisione*, a cura di Francesco Ermani, Milano, Reser, 1994.

“integrati”.⁶⁶ Se, da un lato, l’accesa critica alla televisione fatta da Popper è condivisa da filosofi italiani come Giovanni Sartori, dall’altra esistono posizioni che escludono una lettura della questione in chiave morale e focalizzano maggiormente l’attenzione sulla struttura dei media più che sul contenuto che essi veicolano.⁶⁷ Questa seconda prospettiva, inaugurata negli anni Sessanta da Marshall McLuhan, sarà poi sviluppata dal suo allievo e collaboratore Derrick de Kerckhove, le cui pubblicazioni, tradotte in lingua italiana, circoleranno in Italia proprio tra gli anni Ottanta e Novanta.⁶⁸

Al di là delle varie posizioni in merito che, come si è detto, lasciano il dibattito ancora aperto, ciò che mi preme sottolineare è che il crescente interesse per tali tematiche è alimentato dai cambiamenti interni al sistema politico italiano nel biennio 1992-1994, ovvero dall’avvento della cosiddetta “Seconda Repubblica”.

Questa nuova fase, in seguito al referendum del 1993, è caratterizzata da un importante cambiamento del sistema elettorale italiano, che vede il passaggio dal sistema proporzionale a quello maggioritario. Una tale trasformazione avrebbe dovuto favorire, almeno teoricamente, il bipolarismo all’interno del governo italiano e l’alternanza di due partiti o coalizioni, cosa fino ad allora impossibile a causa del ruolo preponderante della Democrazia Cristiana, che era sempre riuscita a stringere delle alleanze tali da garantirsi una presenza di primo piano nelle numerose legislature succedutesi a partire dal secondo dopoguerra.

⁶⁶ Cfr. U. ECO, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 4: «[...] se gli apocalittici sopravvivono proprio confezionando teorie sulla decadenza, gli integrati teorizzano, e più facilmente operano, producono, emettono i loro messaggi quotidianamente ad ogni livello».

⁶⁷ Cfr. GIOVANNI SARTORI, *Homo videns*, Bari, Laterza, 2000.

⁶⁸ Tra le pubblicazioni di Derrick de Kerckhove si ricordano: *La coscienza planetaria*, in «Mass Media. Rivista bimestrale di comunicazione», VI, 1, 1987; *L'estetica dei media e la sensibilità spaziale*, in «Mass Media. Rivista bimestrale di comunicazione», IX, 4, 1990; *Brainframes: mente, tecnologia, mercato*, Bologna, Baskerville, 1993; *La civilizzazione video-cristiana*, Milano, Feltrinelli, 1995; *La pelle della cultura: un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

La Seconda Repubblica vede così la scomparsa della storica Democrazia Cristiana e del Partito Socialista (che, come è stato ricordato in precedenza, era stato a capo del governo per buona parte degli anni Ottanta) e assiste all'elezione a capo del governo dell'imprenditore Silvio Berlusconi, proprietario del gruppo finanziario Fininvest e di recente entrato in politica con la fondazione del partito Forza Italia. Come è noto, Fininvest partecipa a vari settori dell'economia italiana, tra cui quello televisivo ed editoriale, cosa che ha comportato numerose polemiche, tuttora irrisolte, legate al "conflitto di interessi" relativo al pluralismo dell'informazione radio-televisiva pubblica e privata.

In questo contesto è chiaro il motivo per cui la tematica del rapporto tra media e potere continui ad essere, per tutti gli anni Novanta, piuttosto centrale nel dibattito non solo intellettuale ma anche mediatico. Da qui emerge un'altra importante novità, messa in luce sempre da Eco, ovvero l'autoreferenzialità dei media:

I media parlano di se stessi e da "finestra sul mondo", si trasformano in uno specchio, gli spettatori e i lettori guardano a un mondo politico che rimira se stesso, come la regina di Biancaneve.⁶⁹

L'autoreferenzialità dei media che, in un gioco di specchi, si identificano con il mondo politico, costituisce un ulteriore elemento per comprendere in che contesto Fo si ritrova ad agire e capire che aspetto assume la controinformazione nel suo teatro nel ventennio successivo alla fase dell'urgenza.

Di certo la sua opera di controinformazione è sempre meno immediata, ma non per questo meno cercata.

⁶⁹ U. ECO, *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani 1997, pp. 69-70.

La mia ipotesi è che Fo, pur continuando a costruire degli spettacoli direttamente legati all'attualità politica, punti sempre di più sulla salvaguardia del teatro come luogo in cui non vi sia spazio per l'intrattenimento fine a se stesso. Così, la sua opera di "controinformazione" veicola sempre meno dei contenuti alternativi e cerca sempre più delle modalità di espressione alternative a quelle dei media (e in particolare della televisione) che generino, a loro volta, modalità di ricezione attive da parte del pubblico.

Come mostrerò nel prossimo paragrafo, particolare importanza assumeranno nel suo linguaggio teatrale la "visione pittorica" e il recupero del tempo storico.

5. Le proposte di Fo: il recupero della dimensione figurativa, del passato storico e della memoria autobiografica

Gli anni Ottanta segnano per Fo un periodo di esasperata diversificazione dei codici espressivi e, parallelamente, vedono l'affermarsi di Franca Rame come autrice, oltre che come attrice. Il percorso di "affrancamento"⁷⁰ dal marito Dario era già iniziato nel 1977 con *Tutta casa, letto e chiesa*, primo spettacolo co-firmato Fo-Rame, in cui è lei l'unica protagonista. Esso inaugura un filone dedicato alla donna in tutte le sue sfaccettature e vedrà, tra gli altri, il celebre monologo *Lo stupro* (1982) in cui la Rame restituirà, con una impressionante lucidità, l'episodio dell'aggressione subita nel 1973.

Il ritmo di scrittura di Dario Fo è sempre piuttosto serrato (circa due lavori all'anno) ma l'urgenza, ora, sembra quella di sistematizzare quanto prodotto

⁷⁰ Il critico Joseph Farrell, nella sua biografia dedicata alla coppia Fo-Rame, intitola ironicamente *Liberating Franca* il capitolo dedicato a questa fase della vita e della carriera di Franca Rame. Cfr. JOSEPH FARRELL, *Dario Fo & Franca Rame. Harlequins of the Revolutions*, London, Methuen, 2001.

fino a questo momento e di costruire un bagaglio teorico all'esperienza teatrale accumulata in oltre trent'anni di lavoro.⁷¹

Tale necessità era stata già individuata nel 1978 da Claudio Meldolesi, quando commentava la scelta di Fo di “misurarsi con l'insidia televisiva”:

[...] posto nell'alternativa di difendere i valori della vecchia posizione militante come « principi » o di misurarsi con l'insidia televisiva, [Fo] ha scelto la seconda via, convinto della possibilità di « aprire nuovi spazi » lavorando nelle crepe del potere [...]; la sua posizione intellettuale non è mutata, mentre il suo sistema teorico, nel riflusso del movimento, appare in parte inadeguato e sguarnito verso le incursioni egemoniche o di devastazione (ce ne sono e se ne preparano). (Meldolesi, p. 191)

Fo, forse anche sollecitato da quanto viene detto o scritto su di lui, sembra quindi prepararsi ad affrontare le “incursioni egemoniche o di devastazione” evocate da Meldolesi. Parallelamente al suo lavoro di regista, drammaturgo e attore, egli recupera, da un lato, la sua formazione di pittore all'Accademia di Brera e, dall'altro, si avvicina all'ambiente accademico in qualità di docente-attore.

Per quanto riguarda il primo aspetto, come mostrerò più diffusamente in seguito, nel 1981 egli inaugura la mostra *Il teatro dell'occhio*, che raccoglie suoi disegni, pitture, bozzetti realizzati in trent'anni di lavoro, mentre nel 1979 partecipa ad un dibattito su “Lingua e dialetto nel teatro italiano di oggi” nell'ambito della Biennale di Teatro a Venezia, intervento a cui seguiranno numerose “lezioni-spettacolo” in ambiente universitario. Del 1985 è poi la collaborazione con il Teatro Ateneo dell'Università “La Sapienza” di Roma per lo studio e la realizzazione di un *Arlecchino* in chiave didattica e al 1987 risale

⁷¹ Fo, parallelamente, continua a collaborare con la Rai, scrivendo, tra gli altri, i testi delle trasmissioni *Buonasera con Franca Rame* (1980) e *Trasmissione forzata* (1987), entrambe andate in onda su Rai Due.

la prima edizione del *Manuale minimo dell'attore*, una sorta di zibaldone che raccoglie delle lezioni di teatro miste a materiali eterogenei sulla storia del teatro, tecniche e stratagemmi per l'attore, aneddoti e curiosità. Legato volutamente, e per sua natura, ad una dimensione artigianale del lavoro, Fo porta avanti un'operazione di sistematizzazione del proprio bagaglio teorico ben lontana dalla concettualizzazione e più simile ad un resoconto della propria esperienza e delle proprie scoperte, spesso riportate in forma narrativa.

L'avvicinamento al mondo accademico fa provocatoriamente eco alla fondazione, nel 1981 della Libera università di Alcatraz insieme a Franca Rame e al loro figlio Jacopo, un centro culturale sulle colline umbre dove ci sarà spazio tanto per il teatro quanto per lo "yoga demenziale".

Dando un rapido sguardo alla produzione di Fo degli anni Ottanta e Novanta, e vedendola anche alla luce del ritorno in televisione del 1977, l'impressione che si può ricavare è che gli spettacoli di pura controinformazione, che continuano a ricalcare le modalità della "drammaturgia dell'urgenza", si riducono. La maggior parte delle sue opere di questo ventennio sono piuttosto caratterizzate da un'attenzione alla specificità del linguaggio teatrale rispetto a quello dei mass media, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto visivo e la dimensione temporale.

La diversificazione dei generi e dei codici a partire degli anni Ottanta può essere letta come la risposta più o meno consapevole al riavvicinamento alla televisione con la quale Dario Fo e Franca Rame collaborano ora a più riprese.

Nel marzo 1985, su Rai 3, va in onda la trasmissione televisiva *I trucchi del mestiere*, programma in sei puntate con Dario Fo, ricavato da un ciclo di lezioni che l'attore ha tenuto al teatro Argentina di Roma; nel settembre 1987 riprende la messa in scena di *Parti femminili* con Franca Rame e, sempre nello stesso anno, Fo scrive i testi per le otto puntate di *Trasmissione Forzata*, per RAI 3, alle quali partecipa come regista, costumista, scenografo e attore con Franca

Rame ed altri interpreti; nel 1988 Fo interpreta il personaggio di Azzecagarbugli nello sceneggiato tv de *I promessi sposi*, andato in onda sui Rai 1 e, nello stesso anno, Franca Rame recita nel film *Una lepre con la faccia da bambina*, andato in onda su Rai 2. A tutto ciò va aggiunta la partecipazione dei due, anche in qualità di ospiti, a varie trasmissioni televisive.

In teatro, Fo recupera l'impianto di alcune sue commedie degli anni Sessanta, fa rivivere talvolta il circo e il teatro di varietà⁷², sviluppa il linguaggio dei monologhi, si butta nella messa in scena di opere liriche e di commedie classiche, giungendo a volte a risultati ibridi, dove tutto si mescola e si confonde.

Significativa questo proposito è la commedia *Claxon, trombette e pernacchi* (1981), che può essere considerata in linea con la "drammaturgia dell'urgenza" sia per l'argomento di attualità (il rocambolesco rapimento di Gianni Agnelli è un grottesco contrappunto al rapimento di Moro) che per la sua struttura, ma che, al tempo stesso, presta un'attenzione particolare alla costruzione visiva della scena.

In questo caso, però, non si tratta di controinformazione condotta sotto forma di inchiesta, bensì di una critica del sistema politico e sociale italiano, la cui carica provocatoria viene percepita meno rispetto agli spettacoli del decennio precedente.

Come già accennato, la drammaturgia dell'urgenza continua ad esistere in questa fase della sua carriera, ma gli spettacoli-inchiesta in senso stretto si riducono a due: *Settimo: ruba un po' meno n°2* (1992), monologo che ricostruisce lo scandalo di Tangentopoli e andato in scena parallelamente all'indagine "Mani pulite" (quindi aggiornato costantemente durante la

⁷² Per quanto riguarda il circo, mi riferisco all'opera *Patapumfete!* (1983), realizzata da Fo per il clown Colombaioni, mentre per quanto riguarda il teatro di varietà, mi riferisco alla commedia *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983).

tournée)⁷³, e *Marino libero! Marino è innocente!* (1998), scritto in occasione della sentenza definitiva che condannava Adriano Sofri, Ovidio Bompresi e Giorgio Pietrostefani, ex militanti di Lotta Continua, a ventidue anni di carcere per l'omicidio del commissario Luigi Calabresi⁷⁴.

Vi sono poi alcune commedie che non ricalcano la drammaturgia dell'urgenza ma che trattano, in chiave grottesca e satirica, temi di attualità: è il caso de *Il papa e la strega* (1989), dove il ruolo assegnato al personaggio del pontefice (chiaro riferimento a Karol Wojtila) permette di trattare in modo paradossale i temi della droga e della mafia, oltre a quelli legati alla Chiesa; *Zitti! Stiamo precipitando!* (1990), che affronta il tema dell'AIDS e delle relative speculazioni in ambito scientifico e mediatico; *Mamma, i sanculotti!* (1993), scritta in pieno scandalo Tangentopoli, il cui protagonista è un giudice che svolge appunto un'inchiesta sul ricorso alle tangenti in ambito politico e a numerosi casi di corruzione pubblica e privata.

Negli altri spettacoli, come ho già accennato, prevalgono invece la ricerca sull'elemento visivo del linguaggio teatrale e il recupero del passato storico sia a livello di contenuto (trattazione di fatti e personaggi storicamente esistenti) che di forma (la dimensione cronologica degli eventi narrati).

Il lavoro sull'elemento visivo a partire dagli anni Ottanta è stato analizzato approfonditamente da Christopher Cairns, che dedica un intero saggio alla "visione pittorica" di Fo, ovvero la modalità di concepire lo spazio e l'azione

⁷³ L'espressione "Mani pulite" indica una serie di indagini giudiziarie svolte a livello nazionale, a partire dal 1992, che coinvolsero esponenti della politica, dell'economia e delle istituzioni italiane a vari livelli. L'operazione "Mani pulite" scoprì l'esistenza di un vasto e ramificato sistema di corruzione, concussione finanziamento illecito ai partiti che fece scoppiare il cosiddetto scandalo di "Tangentopoli". L'evento portò ad un ridimensionamento di vari partiti politici, in particolare della DC e del PSI, e pertanto viene indicato come uno degli avventi di passaggio alla "Seconda Repubblica".

⁷⁴ Adriano Sofri aveva attaccato duramente dalle pagine del giornale *Lotta continua*, di cui era direttore, il commissario Luigi Calabresi, designato come responsabile della morte dell'anarchico Pinelli durante l'interrogatorio relativo alla strage di Piazza Fontana. In seguito alla testimonianza di Leonardo Marino, anch'egli ex militante di Lotta Continua, nel 1997, Sofri, Pietrostefani e Bompresi vennero ritenuti i responsabili dell'omicidio Calabresi (1972).

scenica propria di chi ha alle spalle un'esperienza artistica nell'ambito del disegno e della pittura (Cairns, p. 13).

Secondo Cairns, Fo manifesta questo carattere in maniera sempre più accentuata dopo il ritorno in televisione, in particolare nel 1979 con "il gran salto nell'universo della regia", quando mette in scena *La storia di un soldato* di Stravinskji per poi continuare le sperimentazioni tra scenografia, costumi e musica negli anni successivi con *L'opera dello sghignazzo* (1981), *Il Barbiere di Siviglia* (1987) e *L'Italiana in Algeri* (1994).

Il già citato *Arlecchino*, del 1985, costituisce per Cairns il momento in cui l'aspetto figurativo si integra in maniera più definita ed esplicita nel linguaggio performativo dell'attore Fo, mentre il *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), la cui genesi è stata efficacemente restituita e commentata da Marisa Pizza, segna il raggiungimento di una dinamica fluida tra immagine dipinta sul copione, immagine suggerita con il linguaggio del corpo e stimolo della funzione immaginativa del pubblico.

Tale stimolo della funzione immaginativa avviene contemporaneamente al recupero della memoria autobiografica del personaggio protagonista: il *Johan Padan* (1991) è l'unico monologo in cui Fo racconta la vita del protagonista in un continuum che va dalla giovinezza fino alla vecchiaia. Il recupero del tempo biografico sarà presente anche in *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999), racconto biografico che, sebbene abbia una struttura modulare e non ripercorra la vita del santo d'Assisi in ordine cronologico, inizia con un episodio relativo alla giovinezza del protagonista e termina con la sua morte.

In questi due ultimi casi, dunque, nonostante le differenze strutturali (una narrazione continua nel primo caso e una struttura modulare nel secondo), la novità è rappresentata dalla coerenza tematica della narrazione imperniata sulla biografia del personaggio, che diventa valore aggiunto alla consueta indagine storica svolta da Fo per la realizzazione dei monologhi. L'artista dà quindi

spazio all'ordine storico degli eventi narrati mettendo in luce l'importanza della memoria sia del fabulatore che del personaggio nel quale egli, a tratti, si mimetizza.

In effetti, fatta eccezione per *Storia di una tigre*, che presenta un continuum narrativo, i monologhi di Fo ricalcano solitamente il modello di *Mistero buffo*, un collage di storie diverse, se pure legate da un filo tematico: è il caso di *Fabulazzo osceno* (1982), *Hellequin*, *Harlekin*, *Arlecchino* (1985), *Dario Fo incontra Ruzante* (1993) e *La Bibbia dei villani* (1996).

Infine, Fo riprende a costruire spettacoli la cui azione si svolge in un passato ben definito e presenta personaggi storicamente esistiti: nel 1984 rappresenta *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, la cui protagonista è la regina Elisabetta I d'Inghilterra e nel 1997 *Il diavolo con le zinne*, i cui personaggi sono fittizi ma la cui azione viene collocata alla fine del Cinquecento.

Si tratta di opere che possono essere accostate ad alcune altre realizzate durante la cosiddetta "fase borghese", come *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) e *La colpa è sempre del diavolo* (1965), nelle quali è ugualmente presente una cura particolare della dimensione pittorica e della resa scenografica.⁷⁵ È interessante notare che queste ultime erano state messe in scena pochissimi anni dopo l'abbandono della Rai da parte della coppia Fo-Rame nel 1962 e che non è improbabile che Fo stesse già maturando all'epoca un suo discorso sulla specificità del linguaggio teatrale rispetto a quello televisivo: da un lato, quindi, se ne serviva per ciò che gli risultava interessante, integrando nelle sue opere tecniche e moduli della regia televisiva, dall'altro vi entrava in polemica, proponendo altri piani di percezione visiva e temporale.

⁷⁵ *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* vede tra i suoi protagonisti la regina Isabella la Cattolica, il re Ferdinando II d'Aragona e Cristoforo Colombo, mentre *La colpa è sempre del diavolo* è ambientata nella Milano medioevale dei Visconti.

In effetti, come ricorda Simone Soriani, l'ingresso stesso di Fo nel mondo del teatro, negli anni Cinquanta, era avvenuto proprio in un'epoca in cui si pone la questione della "specificità" del mezzo teatrale:

è soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso che la capillare diffusione dei mezzi di comunicazione tecnicamente riproducibili (il cinema e la televisione) impone un ripensamento ed una ridefinizione del ruolo del teatro nella società occidentale, stimolando un dibattito – forse tutt'oggi irrisolto – su quale sia o possa o debba essere la "specificità" del mezzo teatrale. Il cinema e la TV, infatti, da una parte privano il teatro della sua credibilità naturalistica [...]; dall'altra – soprattutto la televisione – adempiono quelle finalità sociali di intrattenimento e divertimento che il teatro, nelle sue forme basse e popolari, aveva fino ad allora soddisfatto.⁷⁶

Il fatto che Fo, sin dai suoi esordi, si sia confrontato con questa problematica non deve però indurre a facili parallelismi. Come è stato mostrato nel precedente paragrafo, la televisione degli anni Ottanta non è la stessa degli anni Sessanta. L'artista, dopo tanti anni di allontanamento, si ritrova in un contesto mutato sia nel linguaggio che nei suoi aspetti meramente tecnici, come si evince da questa intervista rilasciata in occasione della sua partecipazione alla trasmissione "Fantastico", nel 1987, dove recita il monologo *Il primo miracolo di Gesù bambino*:

Ha mai visto il palcoscenico durante le riprese televisive? C'è gente che ti passa in mezzo ai piedi, tutti si muovono, fanno gesti, indicano le telecamere...Non c'è concentrazione e questo va bene per le chiacchierate ma non per un pezzo di

⁷⁶ SIMONE SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959 – 1969)*, Corazzano, Titivillus, 2007, p.13.

quasi 40 minuti. Allora mi sono completamente astratto dall'ambiente e solo così sono riuscito a superare disagio, tensione e preoccupazione.⁷⁷

Questo passaggio riporta l'attenzione, in sede critica, sul fatto che il teatro richiede una "dimensione tecnica, tecnologica, operativa", una componente che, come ricorda Tullio De Mauro, è propria delle "culture intellettuali".⁷⁸ Dario Fo si confronta continuamente con esigenze di carattere pratico e i cambiamenti politici e sociali dovrebbero essere visti anche alla luce delle ripercussioni sulla realizzabilità del suo teatro. Da un lato, a partire dal ritorno in televisione del 1977 (a cui seguirà, oltre alla realizzazione di programmi televisivi, l'incrementarsi delle registrazioni destinate alla diffusione in videocassetta e dvd), egli si trova a ricercare un linguaggio che sopperisca alla mancanza di contatto diretto con il pubblico; dall'altro, a partire dal 1979, egli incontrerà sempre più resistenze da parte del Comune di Milano per l'uso della Palazzina Liberty, la cui stagione si chiuderà definitivamente nel 1984 e ciò renderà sempre più difficile la ricerca di nuovi spazi.

Ritornando però al linguaggio teatrale di Fo sviluppatosi in questi anni, che ha incamerato e assorbito spunti e tecniche di quello televisivo ma che, d'altra parte, ha sviluppato aspetti che ad esso si contrappongono, c'è da aggiungere che esso si è confrontato con i nuovi caratteri della televisione, definita da Eco "Neo tv".

Se negli anni Sessanta il critico parlava di un'informazione che stava perdendo il proprio "ordine storico" e di media che concentravano la propria attenzione sullo spazio, negli anni Ottanta egli sottolinea l'intreccio inscindibile tra informazione e finzione e la restrizione dello spazio. Eco individua così l'esistenza di una "Paleo tv" e di una "Neo tv":

⁷⁷ D. FO in un'intervista di Daniela Brancati, «La Repubblica», 22 dicembre 1987.

⁷⁸ Cfr. T. DE MAURO, *op. cit.*

La Paleo TV voleva essere una finestra che dalla più sperduta provincia mostrava l'immenso mondo. La Neo TV indipendente [...] punta le telecamere sulla provincia, e mostra al pubblico di Piacenza la gente di Piacenza, riunita per ascoltare la pubblicità di un orologiaio di Piacenza, mentre un presentatore di Piacenza fa battute grasse sulle tette di una signora di Piacenza che accetta tutto per essere vista da quelli di Piacenza mentre vince una pentola a pressione. È come guardare col cannocchiale girato dall'altra parte.⁷⁹

La "Neo TV", inoltre, è caratterizzata da "un tempo elastico, con strappi, accelerazioni e rallentamenti", caratteristica attribuibile alla mescolanza di materiali eterogenei (dai film d'autore a quelli di quarta categoria, dai programmi di intrattenimento alle telenovelle brasiliane) proposti sullo stesso piano.

Alla luce di queste osservazioni è possibile situare meglio la posizione di Fo. Non sembrerà casuale, allora, il fatto che proprio la restrizione dello spazio televisivo lo stimoli a "pitturare in scena" e che la perdita dell' "ordine storico" dell'informazione tradizionale lo spinga a riportare in scena il passato storico.

Per quanto riguarda questo ultimo aspetto, ritengo che il recupero della memoria autobiografica fatto con *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *Lu Santo Jullàre Francesco*, costituisca un ulteriore sviluppo dell'esplorazione dell'ordine storico perché in essa si radica la memoria di colui che racconta, stabilendo un punto di riferimento importante per chi narra e per chi partecipa alla narrazione.

Per concludere, si può dire che il linguaggio teatrale di Fo instaura uno stretto rapporto con il linguaggio della televisione: vi entra in competizione quando ricalca le modalità della drammaturgia dell'urgenza, ne accetta le regole quando lavora sull'impatto visivo delle sue regie, si pone contro di esso quando

⁷⁹ U. ECO, *TV: la trasparenza perduta* (1983), in *Sette anni di desiderio*, cit., p. 176.

elimina l'immagine ed evoca una memoria che, a volte, provocatoriamente inventa.

Si può affermare, in effetti, che il suo teatro sopravviva anche grazie alla televisione, sia quando l'autore, da buon Robin Hood, prova a derubarla, che quando si pone in aperta critica contro di essa per ricordare l'importanza del teatro, anche come luogo di incontro e di scambio. Come scrive Ferruccio Marotti:

Dario Fo ritiene che il teatro oggi – in un mondo in cui il cinema e la televisione costituiscono oramai l'intero universo dello spettacolo e ci incantano per ore e ore al giorno – debba avere una funzione specifica e diversa: un luogo in cui riflettere su noi stessi, attivare la nostra intelligenza, il nostro senso critico, un luogo in cui riconoscerci come membri attivi di una società che tende a renderci passivi: insomma, un luogo in cui parlare dell'uomo di oggi.⁸⁰

⁸⁰ FERRUCCIO MAROTTI, *Drammaturgia d'autore*, «L'indice dei libri del mese», 11, 1997.

CAPITOLO 2

Il passaggio dal teatro dell'urgenza all'urgenza del teatro nella drammaturgia di Fo

1. La drammaturgia di Fo: caratteri generali

Lo scopo del presente capitolo è mostrare, attraverso alcuni esempi, come il passaggio dal “teatro dell'urgenza” all'“urgenza del teatro” si manifesti nella drammaturgia di Fo.

Prenderò come punto di partenza la commedia *Morte accidentale di un anarchico* (1970), per poi soffermarmi su *La tragedia di Aldo Moro* (1979) e *La fine del mondo* (1978-79) e, infine, approdare a *Claxon, trombette e pernacchi* (1982).

Prima di addentrarmi nell'analisi di in queste opere esporrò brevemente alcune caratteristiche importanti della drammaturgia di Fo, in particolar modo la struttura “a cassette”, la provvisorietà dei testi ed il loro linguaggio prossimo all'oralità.

Come è stato messo in luce da Claudio Meldolesi, il lavoro drammaturgico dell'artista, soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta, si basa su una struttura “a cassette” che consente continue modifiche del contenuto senza alterare troppo il disegno generale:

Fuori da questioni di tempo e di posizione ideologica, fuori quindi dalle ispirazioni diverse, gli spettacoli a collage di Fo, ad esempio, oltre a corrispondere a un bisogno di immediata presenza in situazioni determinate di lotta, riprenderanno d'istinto l'uso delle *pièces à tiroirs*, pièces di esibizione individuale e di tempestività politica, legittimate come genere di scomposizione elementare del teatro dall'interno del mestiere. (Meldolesi, p. 90)

La formula « pièce à tiroirs » (risalente al XVII secolo) fa riferimento ad una storia il cui intrigo principale è interrotto sistematicamente da scene o brevi racconti che lo prolungano in maniera apparentemente indefinita.⁸¹

Secondo Meldolesi, questa struttura è funzionale al teatro di controinformazione di Fo, che può così aggiornare continuamente i suoi testi a ritmo di cronaca. Al tempo stesso, l'autore non si inserisce coscientemente nella tradizione drammaturgica della farsa e del vaudeville, spesso basate proprio su tale struttura, ma vi si accosta in maniera istintiva.

La drammaturgia di Fo viene descritta da un punto di vista diverso da Ferdinando Taviani, il quale mostra che la base portante delle pièces non è l'intrigo principale quanto la presenza di un ritmo sostenuto:

La drammaturgia di Fo è basata non sull'intreccio ma sulla variazione e lo sviluppo per slittamenti progressivi: dato un punto di partenza [...], lascia che il tema si sviluppi fino alle sue ultime conseguenze logiche, cioè fino all'assurdo, e poi lo ribalta in un finale di sequenza che costituisce un nuovo punto di partenza surreale.⁸²

⁸¹ Cfr. la voce "Pièce à tiroirs" in AGNES PIERRON, *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert, 2009: « Elle propose une série de scènes qui se suivent sans lien apparent, comme si chacune avait été sortie d'un tiroir. C'est Edme Boursault (1638-1701) qui, avec « Ésope à la ville », est considéré comme le fournisseur du plus ancien modèle du genre ».

⁸² FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro, Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino 1997, p. 147.

Le posizioni dei due critici potrebbero sembrare contrapposte, in realtà sono complementari. Se da un lato, nei testi di Fo, sono individuabili blocchi e sequenze, dall'altro non va dimenticato che essi sono il risultato di una scrittura scenica, ovvero partono da un canovaccio iniziale che prende progressivamente forma (mai definitiva) sulla scena.

Come precisa Taviani:

Siamo agli antipodi della drammaturgia letteraria: il testo letterario, infatti, è qui ciò che emerge dal lavoro di scrittura scenica, non è ciò che lo determina.⁸³

Questo dato è fondamentale in sede critica, in quanto permette di non cadere nell'errore di analizzare i testi di Fo come dei testi letterari, aventi alla base un impianto narrativo predefinito, ma di considerarli come una successione di "situazioni". L'artista, rifacendosi all'espressione coniata da Jean-Paul Sartre, definisce "di situazione" il proprio teatro, spiegandone il significato nel modo seguente:

In teatro che vuol dire situazione? Significa l'impianto a chiave che permette di strutturare una certa progressione del racconto che coinvolge il pubblico in una tensione, rendendolo partecipe dell'andamento a risvolto dello spettacolo. [...] la situazione è la macchina che, nel racconto, inchioda il pubblico alla poltrona. (Manuale minimo, p. 125)

Questa definizione, preceduta dall'esplicito richiamo a Sartre, può prestarsi a varie interpretazioni.

I termini "impianto", "struttura" e "progressione" inducono in effetti a pensare che sia il testo a determinare lo sviluppo dell'azione (contrariamente a quanto Fo, in varie occasioni, ha dichiarato) e il riferimento al filosofo francese

⁸³ Ivi, p. 149.

potrebbe essere visto come la volontà di attribuire alla propria pratica teatrale un certo anticonformismo ed una posizione ideologica giustificata da una fonte autorevole. Il “teatro di situazione” di Sartre, come è noto, rientra infatti nei temi della rivolta sessantottesca, rivendicando il diritto di ogni essere umano di compiere, in una situazione data, delle scelte per autodeterminarsi, in aperta polemica con un sistema politico e sociale che rende gli individui passivi e che sceglie al loro posto.⁸⁴

Stando a questa lettura, Fo si proclamerebbe autore di una drammaturgia “militante”, in aperta polemica con la drammaturgia letteraria, realizzandola però solo a parole.

Si sa, però, che solo verso la fine degli anni Settanta Fo inizia a formulare a livello didattico (più che teorico) il proprio bagaglio di esperienze e che forse le sue definizioni, tanto più quando le applica su se stesso, non sempre rispecchiano a fondo la sua pratica.

Per questo motivo, ritengo che le analisi che hanno messo maggiormente in luce le peculiarità della drammaturgia di Fo siano quelle che hanno messo a confronto le varie stesure di un suo stesso testo e non hanno considerato come unica e definitiva la versione pubblicata.

Oltre ai saggi più recenti di Marisa Pizza, che ha potuto fare un tale confronto partecipando in prima persona al lavoro di scrittura drammaturgica dell'autore, è importante fare riferimento all'espressione di “drammaturgia del testo mobile” coniata da Anna Barsotti, che tende, appunto, a non interpretare il testo come fisso neanche una volta stampato:

⁸⁴ Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *Pour un théâtre de situations* (1947): «S' il est vrai que l' homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines. Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est le moment du choix, de la libre décision qui engage toute une vie. Et comme il n'y a de théâtre que si on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés ».

Essere legati al proprio tempo anche trattando storie del passato»: ne deriva il bisogno di disinventare la storia e d'inventare la cronaca, in un rapporto di interscambio continuo che porta Fo (uomo di teatro) ad aggiungere note di attualità ai suoi spettacoli, trasformando nomi e date, creando appunto “testi mobili”; non solo dal punto di vista dell'aggiornamento politico, anche da quello dell'immaginazione scenica, che neanche le sue didascalie più dettagliate sono mai riuscite ad imbrigliare in modo definitivo.⁸⁵

L'espressione di “testo mobile” permette di prendere le distanze dalla drammaturgia letteraria senza però negare la presenza del testo, senza il quale, come afferma lo stesso Fo, “non c'è niente da fare”.⁸⁶

In questo discorso si innesta quello sul carattere orale dei testi di Fo, non solo dal punto di vista della lingua (grammatica e sintassi), ma anche del linguaggio, che restituisce i ritmi, le pause, le onomatopее nate e sviluppatesi sul palcoscenico. In ciò risiede, secondo Taviani, il loro punto di forza, proprio perché “quando li si legge riescono in qualche modo a trasmettere il sapore dell'aleatorietà della recitazione. Il che è un pregio letterario enorme”.⁸⁷

Per concludere, si può dire che la drammaturgia di Fo si regge su un paradosso: il suo “teatro da bruciare”, come egli stesso lo ha definito più volte per sottolinearne il carattere provvisorio, raggiunge la codificazione editoriale.

La pubblicazione dei testi, dove si precisa sempre la data dell'ultimo aggiornamento, acquista così una duplice funzione: da un lato quella di mantenere una traccia del proprio lavoro, concretizzarne la memoria; dall'altro, quella di portare provocatoriamente il teatro fuori dal teatro e ricordare al lettore che quanto ha tra le mani è effimero e non va preso alla lettera. Anche

⁸⁵ ANNA BARSOTTI, *Grandi giocolieri e giullari contro la macchina che piolla i teatranti: Eduardo e Fo*, «Ariel», XV, 3, 2001, p. 101.

⁸⁶ Ivi, p. 99.

⁸⁷ F. TAVIANI, *op. cit.*, p. 151.

attraverso la sua drammaturgia, Fo esprime la propria visione del mondo, che può essere sintetizzata con le belle parole di Bernard Dort:

Fo ne prend jamais les choses comme elles paraissent. Il refuse tout ordre établi, dans quelque domaine que ce soit : le théâtre ou la vie. Il soumet tout *état* de choses à la critique et au jeu (chez lui, jeu et critique ne font qu'un) : il le montre comme tel, mais en indique aussi sa fragilité et le caractère artificiel, proprement théâtral. Il dévoile, avec ruse et ostentation [...] les excès à l'œuvre dans tout ordre, et l'inévitable effondrement de celui-ci.

Sa démarche d'écrivain et son jeu d'acteur se recourent ici, exactement. Fo auteur s'empare des formes les plus traditionnelles – de la farce au vaudeville [...], mais il en renverse la fonction : celle-ci était, communément, de conforter l'ordre social ; avec Fo, elle l'amènera à le contester. Pour cela il lui suffit de pousser jusqu'au bout la logique propre de ces formes et de la faire exploser à l'air libre.⁸⁸

L'esplosione delle forme evocata da Dort, mi consente di completare il discorso sulla drammaturgia di Fo introducendo un'espressione che svilupperò nell'ultima parte del presente lavoro: il *gioco della catastrofe*.

Ritengo che una tale espressione sintetizzi il processo di creazione artistica del Fo drammaturgo dal momento che l'etimologia stessa del termine catastrofe rinvia ai concetti di sconvolgimento e rovesciamento dell'ordine stabilito. Questo *modus operandi* include sempre una componente ludica che lo vivifica costantemente e ripara da ogni possibilità di cristallizzazione. All'esplosione catastrofica delle situazioni teatrali sulle quali si muove il teatro di Fo segue sempre una ricostruzione, in un movimento circolare e continuo.

Si può dire che il gioco della catastrofe è sempre stato parte integrante della drammaturgia di Fo, ma va precisato che con il recupero della dimensione

⁸⁸ BERNARD DORT, *Contre toute orthodoxie*, «TEP, mensuel du théâtre de l'est parisien – Théâtre national», 132/3, 1974, p. 4.

figurativa a partire dagli anni Ottanta esso si amplifica, diventa visibile e visualizzabile, manifestandosi nella sua forma più estrema nel monologo *Lu Santo Jullàre Francesco*, dove si concretizza in un nucleo poetico nitido.

Come verrà mostrato in seguito, il disegno e la pittura non solo occuperanno una parte sempre più preponderante nel processo di scrittura drammaturgica dell'artista, ma diventeranno a loro volta strumento di condivisione del suo teatro con il pubblico, invitato implicitamente a co-creare la pièce.

L'immagine dipinta, mostrata al pubblico anche al di fuori dello spazio teatrale (sotto forma di libro illustrato ma anche in forma di documento nell'archivio on-line dei coniugi Fo), contiene una traccia visibile del gioco della catastrofe, in quel perpetuo movimento di distruzione e ricomposizione che rifugge la catastrofe sia come fine che come finalità. e che promuove implicitamente un agire estraneo alle teorie e ai concetti.

2. La “drammaturgia dell'urgenza” di *Morte accidentale di un anarchico* (1970)⁸⁹

Lo spettacolo *Morte accidentale di un anarchico*, andato in scena per la prima volta il 10 dicembre 1970 al capannone di via Colletta a Milano⁹⁰, costituisce forse l'esempio più noto del “teatro dell'urgenza” di Dario Fo. Scritto subito dopo la misteriosa caduta dal quarto piano della questura di Milano di Giuseppe Pinelli durante il suo interrogatorio⁹¹, è stato rappresentato, con continui aggiornamenti, parallelamente a tutto il periodo del processo

⁹⁰ Dal 1970 al 1974 sede del collettivo “La Comune”, fondato da Dario Fo e Franca Rame nel 1970 dopo la spaccatura del gruppo teatrale Nuova Scena.

⁹¹ Pinelli, appartenente ad un gruppo anarchico, era accusato di essere stato uno degli esecutori dell'attentato alla Banca dell'Agricoltura di Milano il 12 dicembre 1969.

“Calabresi – Lotta Continua”.⁹² *Morte accidentale* può essere considerato un chiaro esempio di “testo mobile”, tanto più che di esso esistono due versioni con finali diversi, pubblicate in edizioni diverse.⁹³

Una prima considerazione importante è che, già ad una prima lettura della versione pubblicata da Einaudi, sono rintracciabili i caratteri propri della scrittura drammaturgica di Fo messi in luce rispettivamente da Meldolesi e Taviani, ovvero la struttura “à tiroirs” e “la variazione e lo sviluppo per slittamenti progressivi”. Va precisato che entrambi gli elementi sono il risultato della scrittura scenica e non di un impianto studiato nei dettagli a priori. Come è stato già accennato in precedenza, i canovacci imbastiti da Fo presentano un susseguirsi di “situazioni” che poi verranno sviluppate, anche tramite l’uso dell’improvvisazione, sia durante le prove dello spettacolo che nel corso delle rappresentazioni stesse a seconda delle reazioni del pubblico. Questo lavoro è complementare a quello di inchiesta sul caso Pinelli, svolto da Fo su documenti di varia natura, che fornisce all’autore i contenuti “controinformativi” veicolati dalla pièce.

La forza drammaturgica di questa pièce risiede nella vivace dialettica tra l’apparente rigidità della struttura del testo e il ritmo vertiginoso acquisito nel corso della scrittura scenica. Facendo un paragone con l’architettura, si può dire che come due forze in opposizione generano la tensione che permette all’arco

⁹² Si tratta del processo avvenuto in seguito alla denuncia da parte del commissario Luigi Calabresi a Pio Baldelli, direttore del giornale *Lotta continua*. Calabresi accusava Baldelli di diffamazione nei suoi confronti per averlo indicato come responsabile della morte di Giuseppe Pinelli.

⁹³ La versione più nota è quella pubblicata inizialmente dalla casa editrice Bertani (Verona, 1972) e poi passata alle edizioni Einaudi fino al 2000. La seconda versione, meno nota e meno rappresentata, è stata pubblicata prima nel volume *Compagni senza censura* (Milano, Mazzotta, 1973), poi in Lanfranco Binni, *Attento te ...! : il teatro politico* di Dario Fo (Verona, Bertani, 1975) e, infine, ripresa nell’Edizione Einaudi 2004. Cfr. JEAN-CLAUDE ZANCARINI, *Morte accidentale di un anarchico et ses deux (ou trois ?) fins. Une lecture politique*, Actes de la journée d’études Dario Fo-Franca Rame : un théâtre en actes, Université de Lyon III ; Lyon, 27 janvier 2012, www.sies-asso.org.

di reggersi, nel testo di Fo, la struttura e l'azione generano il ritmo che sostiene lo spettacolo. Il ritmo viene così ad assumere una funzione strutturante.

Un altro elemento di forza del testo è dato dal fatto che il parallelismo tra la cronaca e il teatro, motivo ricorrente in Fo, si rivela qui particolarmente efficace. È abitudine dell'autore, infatti, sottolineare la teatralità di alcuni eventi, letteralmente messi in scena dal potere politico per mistificare la realtà dei fatti.

In *Morte accidentale*, non a caso, Fo dichiara nel prologo che, nel corso della sua indagine svolta sul caso Pinelli, non ha potuto fare a meno di vedervi “una farsa, tanto penosamente grotteschi risultavano gli atti delle istruttorie, le contraddizioni delle dichiarazioni ufficiali” (*Morte accidentale*, p. 546). Il parallelismo tra i fatti trattati e il teatro è volutamente esibito al pubblico ed è rinforzato dall'uso frequente del gergo teatrale da parte dei personaggi. L'opera acquisisce così la dimensione di una grande prova aperta nella quale i meccanismi dell'azione sono facilmente reperibili dallo spettatore. Fo mira così a condividere con il pubblico la propria abilità nell'identificare la menzogna sulla quale, a suo avviso, il potere politico fonda la sua base di consenso.

Infine, per quanto concerne il registro, Fo sviluppa l'azione in chiave grottesca. Ciò non significa che egli rimuove l'elemento tragico dalla vicenda, ma che lo mostra come sottofondo dell'azione creando tra la tragedia e lo spettatore una distanza tale da evitare la sua adesione emotiva. Se da un lato l'attore funge da filtro tra la tragedia e il pubblico, dall'altro, egli distrugge la “quarta parete”, ovvero la finzione teatrale, cercando costantemente un contatto diretto con la sala.

In sintesi, si può dire che l'attore crea una distanza dietro di sé e ne colma un'altra davanti a sé, il tutto appoggiandosi ad una comicità che non lascia mai sfogare la risata fino alla fine per non portare lo spettatore a perdere la lucidità.

Questo aspetto della poetica di Fo rientra nella sua interpretazione del “teatro

epico” di Bertold Brecht, dove il teatro assume una funzione sociale ben precisa nel momento in cui crea dei destinatari attivi, che mantengono la propria capacità critica. L’elemento tragico, come detto in precedenza, non viene però eliminato, anzi, a volte viene appositamente esplicitato e formulato in maniera secca e diretta, come nel caso della battuta del personaggio del Matto nella seconda scena del primo atto:

MATTO: [...] secondo i verbali [...] un anarchico di professione manovratore delle Ferrovie, si trovava in questa stanza per essere interrogato circa la sua partecipazione o meno all’operazione dinamitarda alle banche, che aveva causato la morte di ben sedici cittadini innocenti e ottantadue feriti! (*Morte accidentale*, p. 566)

Questo passaggio fissa l’evento tragico alla base dell’azione in maniera nitida e indelebile, ma anche distaccata, dal momento che il Matto, come si vedrà in seguito, è un personaggio straniato rispetto al contesto in cui si trova ad agire.

Fatte queste precisazioni, analizzerò qui di seguito alcuni passaggi significativi per mostrare alcuni caratteri tipici della scrittura scenica di Fo negli anni del teatro dell’urgenza.

In primo luogo mostrerò che “i cassetti” menzionati in precedenza hanno la forma di una microstruttura che si ripete, con numerose varianti, per tutta la durata della pièce ed è composta da: una situazione iniziale, una fase di climax e uno slittamento improvviso e provvisorio dell’azione verso una nuova situazione. Contemporaneamente, metterò in luce come tale microstruttura si concilia con il parallelismo tra realtà e teatro cui ho accennato in precedenza. Infine, farò alcuni esempi di tecniche di interruzione o prolungamento dell’azione che Fo riprende dalla tradizione teatrale comica occidentale (italiana e francese in particolare) rendendole funzionali alla sua poetica.

Per quanto riguarda i primi due aspetti, è necessario specificare che in *Morte accidentale* il personaggio del Matto gioca un ruolo fondamentale. Elemento mobile della commedia, si comporta come un regista, dando l'impressione di limitarsi ad attivare il lato grottesco già insito nella vicenda reale. Egli, sin dall'inizio, mostra tutte le sue doti attoriali presentando al pubblico, quando si ritrova solo in scena, la caratterizzazione che egli intende dare ai suoi travestimenti, studiandone i tratti principali e facendone la caricatura. Si veda ad esempio il passaggio in cui immagina di dover interpretare il ruolo del giudice:

MATTO: [...]Vediamo un po', 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 po' torto da cavallo da circo in pensione...[...] No, niente occhiali. [...] No, niente tosse...qualche tic? Be', vedremo sul posto, se sarà il caso. [...] Ehi, calma...cos'è 'sta sbragata? Rientrare subito nel personaggio...prego! (*Morte accidentale*, pp. 559-560)

L'attore-regista prepara il terreno per la sequenza successiva dove si finge alleato del commissario e del questore - entrambi in ansia per l'arrivo di un ispettore incaricato di far luce sul caso Pinelli - e propone loro di ricostruire e simulare una versione credibile di quella famosa notte in cui i due sottoposero a interrogatorio l'anarchico.

La sequenza è tutta costruita sul parallelismo tra realtà e teatro, "l'ingresso" del questore sarà seguito dall' "entrata" del commissario il quale, "dopo una pausa artistica", reciterà "la sua battuta". Il tutto orchestrato dal matto che, ogni tanto, riporterà l'ordine con frasi del tipo: "No, no, per favore...attenersi al copione". Lo scambio, intriso di gergo teatrale, acquista un ritmo sempre più

serrato in un crescendo che porterà il personaggio del questore a confessare involontariamente i metodi utilizzati per interrogare l'anarchico:

QUESTORE: Sì, insomma, abbiamo dichiarato che il tranello dell'anarchico con relative frottole invece che a mezzanotte gliel'abbiamo recitato verso le otto di sera. (*Morte accidentale*, p. 575)

La simulazione dell'interrogatorio assume la forma di una messinscena che non riesce a costruirsi su delle basi solide in quanto i personaggi cadono continuamente in contraddizione. Il matto – regista interviene così a porre fine ad una situazione senza apparente via d'uscita:

MATTO: Datemi retta: a 'sto punto, l'unica, per capirci qualche cosa, se vogliamo trovare una situazione organica, è buttare tutto all'aria e ricominciare da capo. (*Morte accidentale*, p. 577)

Con questa battuta il personaggio pone fine alla sequenza mantenendo tuttavia incompiuta l'azione e lasciando che questa incompletezza vada a generare la sequenza successiva.

In questo primo esempio di sequenza si può già intravedere la presenza di una microstruttura che riconduce, in maniera circolare, alla situazione di partenza.

Un secondo esempio sarà utile per mostrare come Fo sviluppi la situazione tramite il climax, per poi farla esplodere. È il caso della fine del primo atto, costruita sull'accumulazione di lessico afferente all'area tematica delle emozioni e giocata in chiave fintamente melodrammatica.

Il Matto, fingendo di prendere per buona la versione della polizia (secondo la quale l'anarchico avrebbe deciso di suicidarsi in preda alla disperazione) approfondisce provocatoriamente l'aspetto sentimentale della vicenda:

MATTO: Bene, tanto per cominciare...possiamo dire che la costernazione in cui era caduto l'anarchico vi aveva un po' commossi? (*Morte accidentale*, p. 578)

Prende il via un dialogo con la polizia dove si ricostruisce una paradossale vicenda nella quale il questore non avrebbe potuto fare a meno di posare "una mano sulla spalla" dell'anarchico, il commissario sportivo gli avrebbe dato "un buffetto sulla guancia" e la commozione avrebbe raggiunto livelli tali da risvegliare lontani ricordi d'infanzia. Il climax viene portato fino alle sue estreme conseguenze per poi essere immediatamente rovesciato dal Matto:

MATTO: [...] Ma chi volete che vi creda più ormai...[...] E sapete la ragione principale del perché la gente non vi crede? Perché la vostra versione dei fatti, oltre che strampalata, manca di umanità. Non c'è mai un momento di commozione [...] 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...pur di fargli piacere... «nostra patria è il mondo intero» [...] Vi prego! Per il vostro bene...perché l'inchiesta vada in vostro favore...Cantate! (*Morte accidentale*, p. 580)

La sequenza si conclude realmente con l'intonazione corale della canzone «nostra patria è il mondo intero», in un crescendo che sfocia nel paradosso e che volutamente non si conclude in uno scioglimento finale, in una soluzione.

La microstruttura che si ripete lungo la pièce presenta sempre, in linea di massima, il susseguirsi di situazione, climax e slittamento ma ciò non significa che la ripetizione dia all'azione un ritmo regolare. Al contrario, il lavoro di

scrittura scenica, proprio perché non studiato a tavolino, conferisce alla pièce continui e inaspettati cambi di ritmo.

Fo accentua questo andamento tramite diverse tecniche di interruzione o prolungamento dell'azione, di cui mostrerò qualche esempio.

Attraverso il Matto, l'autore prolunga l'azione tramite il rovesciamento, inserisce battute che interrompono l'azione in maniera apparentemente ingiustificata o che la riportano indietro secondo la tecnica che egli definisce "trappola innescata", oppure capovolge la situazione tramite la tecnica del "ribaltone" (*Manuale minimo*, pp. 259 e 345).

Un esempio di azione che potrebbe prolungarsi in maniera indefinita è la gag costruita sul rovesciamento uomo- cane. Nella prima scena, dopo un dialogo piuttosto serrato tra il matto e il commissario Bertozzo, quest'ultimo, esasperato, tenta di chiudere il discorso:

COMMISSARIO BERTOZZO: Allora, vogliamo piantarla con 'ste ciance? Mi hai stordito! (*Lo spinge verso la sedia*) Su, seduto lì, e stai zitto!

MATTO: (*reagendo isterico*) Ehi, giù le mani o ti mordo!

COMMISSARIO BERTOZZO: A chi mordi?

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 un menomato irresponsabile e indifeso. Da sei a nove anni con perdita della pensione!

COMMISSARIO BERTOZZO: Seduto o perdo la pazienza! (*Al Primo Agente*) E tu cosa fai lì impalato? Sbattilo sulla sedia!

PRIMO AGENTE: Sì...ma dottore, lui morde!

MATTO: Certo: mordo! Grr grr... E vi avverto che ho la rabbia. Me la sono beccata da un cane [...]. (*Morte accidentale*, p. 566)

La gag potrebbe continuare indefinitamente aggiungendo a poco a poco elementi nuovi (in questo caso, per esempio, si aggiunge che il matto è stato

morso da un cane con la rabbia), ma il prolungamento eccessivo (soprattutto se fine a se stesso) porterebbe alla monotonia, cosa che Fo sembra appunto voler evitare. Ciò che qui sembra interessare l'autore è lo slittamento tematico: presentandosi come morso da un cane con la rabbia, il matto rinforza la sua invulnerabilità in contrapposizione alla fragilità dell'anarchico, che nella realtà della cronaca era seduto al suo posto.

Per quanto riguarda invece l'interruzione apparentemente ingiustificata, vorrei mostrare l'espedito usato dal Matto di completare le battute degli altri personaggi approfittando della confusione precedentemente creata:

COMMISSARIO BERTOZZO: Perdio! Adesso basta davvero! Seduto. (*Al primo agente*) Tu chiudi la porta a chiave...togli la chiave...

MATTO: E buttala dalla finestra...

COMMISSARIO BERTOZZO: Sì, buttala! No, mettila nel cassetto...chiudi il cassetto a chiave...togli la chiave...

Il primo agente esegue meccanicamente.

MATTO: Mettila in bocca e ingoiala! (*Morte accidentale*, p. 557)

L'effetto è quello di una violenta incursione del protagonista, che forza la dinamica dell'azione. Questo stratagemma consente qui all'autore di denunciare la violenza della polizia in una sorta di contrappasso grottesco.

Per quanto riguarda la tecnica della "trappola innescata" vorrei portare a titolo di esempio una sequenza del primo atto, dove il Matto approfitta del fatto di ritrovarsi da solo nella stanza del commissario Bertozzo per rispondere al telefono al suo posto. Dall'altro capo del filo si trova il commissario sportivo, al quale il Matto indirizzerà una serie di provocazioni a mo' di sbeffeggio. La collera del commissario sportivo nei confronti del commissario Bertozzo si manifesteranno nella sequenza successiva, quando Bertozzo, rientrato nella sua stanza, si alzerà per aprire la porta al commissario sportivo:

COMMISSARIO BERTOZZO: Oh, carissimo...proprio un secondo fa stavo parlando di te con un matto che mi diceva...ah, ah...pensa un po'...che appena tu mi avessi incontrato... mi avresti dato ... *(Dalla porta spunta un braccio rapidissimo. Il Bertozzo, colpito da un terribile pugno, si ritrova letteralmente scaraventato a terra. Ha ancora la forza di terminare la frase) ... un pugno! (E crolla). (Morte accidentale, p. 561)*

Il Matto semina dunque alcuni elementi di disordine il cui effetto si verifica a distanza di tempo ricollegando così l'azione al momento in cui è stata avviata.

Infine, mostro qui di seguito un esempio di “ribaltone”, ovvero “una gag o un lazzo che capovolge una situazione in chiave comica”.

La situazione iniziale della sequenza presenta il Matto, nei panni del giudice, che spaventa il questore e il commissario affermando di avere delle prove schiaccianti riguardo alla loro colpevolezza nella morte dell'anarchico. Il ritmo dello scambio si farà sempre più serrato fino a che il Matto, approfittando della confusione creata, spingerà i due verso la finestra incitandoli a buttarsi come unica soluzione al loro dramma:

QUESTORE E COMMISSARIO SPORTIVO: Aiuto! Non spinga... per favore!

MATTO: Non sono io che spingo, è il «raptus». Evviva il «raptus» liberatore! *(Li afferra per la vita e li costringe a montare sul parapetto della finestra, li spinge cercando di buttarli di sotto).*

QUESTORE E COMMISSARIO SPORTIVO: No, no, aiuto! Aiuto! *(Morte accidentale, p. 572)*

Fo gioca qui con una delle versioni dei fatti fornita dalla polizia a proposito della caduta di Pinelli, che viene imputata appunto ad un “raptus”. Il paradossale contrappasso che Fo fa vivere sulla scena a coloro che egli ritiene

responsabili della morte dell'anarchico, viene realizzato in chiave grottesca, ma l'autore fa in modo che la situazione non arrivi fino alle sue estreme conseguenze in quanto l'azione viene spezzata dall'ingresso di un agente al quale i tre spiegheranno l'accaduto. In questo passaggio, il questore e il commissario confesseranno involontariamente di aver ricorso a dei metodi repressivi attribuendone la responsabilità alle direttive statali ed è a questo punto che interviene il "ribaltone":

MATTO: Vedete, vedete dottori, quando si dice il «raptus»! E di chi sarebbe stata la colpa?

QUESTORE: Di quei bastardi del governo [...]

COMMISSARIO SPORTIVO: «Del bisogno di uno Stato forte!». Tu ti butti allo sbaraglio, e poi...

MATTO: No, niente affatto, la colpa sarebbe stata soltanto mia!

QUESTORE: Sua? E perché?

MATTO: Perché non è vero niente, ho inventato tutto io! (*Morte accidentale*, p. 573)

Da un punto di vista strettamente drammaturgico, il "ribaltone" interviene a interrompere l'azione e ad introdurre una nuova sequenza, mentre dal punto di vista della funzione poetica la battuta inaspettata del Matto trasforma gli inquisitori, teorici detentori della verità e della giustizia, in inquisiti che confessano la loro colpevolezza.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma ciò che qui mi preme sottolineare è che Fo si appropria di tutta una serie di stratagemmi e di espedienti ripresi dalla tradizione della farsa e del vaudeville per metterli al servizio di un teatro dell'urgenza che, riprendendo ancora una volta le parole di Bernard Dort, non ha la funzione di "confortare l'ordine sociale" ma di "contestarlo".

La sua maniera di costruire l'azione drammatica coincide con la sua poetica: ogni situazione viene interrotta e ribaltata per evitare che lo spettatore si lasci trasportare totalmente dall'azione, sia da un punto di vista emotivo che della soglia di attenzione.

In questo esempio classico di "teatro dell'urgenza", Fo cerca di provocare la riflessione critica cambiando continuamente il ritmo e frammentando l'azione, ponendosi in aperta polemica con i canali di informazione istituzionale. Questi ultimi, infatti, presenterebbero le informazioni in un crescendo di tensione destinata a sfociare nello scandalo, ovvero la "catarsi liberatoria del sistema".⁹⁴ Tale catarsi, a teatro come nella realtà, ha secondo Fo una funzione sociale ben precisa dal momento che, risolvendo sulla scena la situazione iniziale, porta il fruitore dell'informazione in una posizione di passività ed evita proprio ciò a cui il teatro di Fo (idealmente o no) aspira: piantare nella testa dello spettatore "i chiodi della ragione".

3. 1979. *La tragedia di Aldo Moro: una situazione senza azione*

Come ho accennato nel precedente capitolo, il testo *Il caso Moro* risulta particolarmente interessante in uno studio sulla drammaturgia di Fo proprio per il suo mancato tradursi in azione scenica. L'autore riteneva «necessario» parlare dell'assassinio di Aldo Moro, eppure, dopo aver letto pubblicamente il primo atto del testo per valutarne l'impatto sugli spettatori, non riuscì a portare a termine l'impresa.⁹⁵

Il testo, scritto «a botta calda»⁹⁶ nel '79, era stato inizialmente intitolato *La tragedia di Aldo Moro*, e il primo atto fu pubblicato prima sul *Quotidiano dei lavoratori* del 2 giugno e poi sulla rivista *Panorama* del 5 giugno.

⁹⁴ Per maggiori dettagli si legga il *Prologo a Morte accidentale di un anarchico*, p. 547.

⁹⁵ C. VALENTINI, *La beffa più grande*, «L'Espresso», 23 ottobre 1997.

⁹⁶ *Ibid.*

Contemporaneamente, una serie di articoli apparsi sulla stampa nazionale (*La Repubblica, Il Messaggero, Avanti, Il Lavoro, Stampa sera, Il Manifesto, Il Secolo XIX, Lotta continua*, ecc.) annunciava l'imminente messa in scena della pièce.

L'opera faceva parlare di sé non solo per l'argomento scottante, ma anche perché, per la prima volta, si associava il nome di Dario Fo alla rappresentazione di una tragedia.

Va precisato che la «drammatica analogia» tra il caso Moro e «le situazioni tipiche della tragedia greca»⁹⁷ non era naturalmente un'evidenza solo per Fo, ma che il caso Moro, nel mondo politico, intellettuale e nell'opinione pubblica, fu considerato in quegli anni «la tragedia» per antonomasia.⁹⁸

Come mostrano i disegni che l'autore realizzò al momento della stesura del primo atto, la scena da lui immaginata era simile alla struttura di un antico teatro greco ed era popolata da un coro di satiri e baccanti. Al centro, come un imputato, stava Aldo Moro (ruolo destinato a Fo) mentre, seduti sui gradoni della cavea, erano disposti «gli otto», i suoi compagni di partito col volto coperto da maschere.

L'ex leader della Democrazia Cristiana avrebbe ricoperto il ruolo di vittima sacrificale, con rimandi ai personaggi di Ifigenia e del Filottete sofocleo, l'eroe greco ferito e abbandonato dai suoi compagni su un'isola deserta. Ad orchestrare l'azione scenica ci sarebbe stato un Buffone, interpretato da Franca Rame, che sin dal prologo avrebbe dichiarato che quella di Aldo Moro non era altro che «la solita fottuta tragedia classica antica» (*Moro*, p. 174).

⁹⁷ Lancio dell'agenzia di stampa *Adnkronos*, n. 117 del 26 maggio 1979.

⁹⁸ Cfr. JOSEPH FARRELL, *Dario Fo and the Moro Tragedy*, in ANNA BARSOTTI *et alii*, *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, a cura di Anna Barsotti e Eva Marinai, Corazzano, Titivillus, 2011, pp. 133- 153.

Nonostante le premesse, si tratta di una tragedia dai registri stilistico e linguistico difficilmente catalogabili. Come confermato anche da alcuni bozzetti preparatori, Fo sembra voler recuperare l'elemento dionisiaco della tragedia greca, in particolare del dramma satiresco, caratterizzato dalla presenza di un coro di satiri e baccanti.⁹⁹ In effetti, il grido di apertura "Il capro! Il capro!", doveva essere pronunciato proprio dal coro per proclamare l'ingresso di Moro in scena nei panni del capro, l'animale-totem associato a Dioniso (Fig.1).



Figura 1. Il caso Moro

Stando alle parole di Fo, egli intendeva percorrere la strada dell'«ironia tragica» piuttosto che quella, a lui cara, del grottesco era disposto a forzare la propria natura poetica pur di portare avanti un'inchiesta sul caso Moro e

⁹⁹ Cfr. DARIO DEL CORNO, *Le origini della tragedia*, in *Letteratura greca*, Milano, Principato, 1988, p. 157.

condividerne i risultati con il pubblico, da sempre unico e vero arbitro del suo teatro.¹⁰⁰

Come già accennato nel precedente capitolo, Fo dichiarò di non essere riuscito a trasporre in forma teatrale la vicenda relativa al caso Moro proprio per la sua ingegnosa “messa in scena” e che la politica, o meglio la “scienza della rappresentazione politica”, gli aveva dato una “lezione di teatro”.

Seguendo la pista lanciata dall’autore, ho cercato di capire, in base alla semplice analisi del testo, quali sono i limiti che ne hanno impedito la messa in scena.¹⁰¹

Una prima considerazione generale è che la situazione iniziale non dà luogo a nessuna azione. Contrariamente a *Morte accidentale di un anarchico*, costruito su una serie di situazioni e ribaltoni a catena, *Il caso Moro* ha la struttura di un lungo dialogo che si mostra, a tratti, come serie di monologhi giustapposti.

Paradossalmente, tramite la ricostruzione di un dialogo, Fo vuole mostrare l’assenza di dialogo tra Moro e i suoi compagni della Democrazia Cristiana. L’autore affida un’enorme responsabilità al mezzo teatrale, nella convinzione che esso basti da solo a mettere in evidenza le contraddizioni e le ipocrisie del potere.

Questa fiducia nel teatro emerge in maniera forte già nel prologo, che contiene una vera e propria dichiarazione programmatica mostrando la volontà di conferire forza espressiva ad un materiale eterogeneo tramite la semplice trasposizione in forma dialogica.

¹⁰⁰ «Nella tragedia di Aldo Moro non ci sarà niente di grottesco. La chiave del testo è quella di un’ironia tragica, della violenza dialettica che traspare dalle posizioni dell’uomo condannato a morte e di chi non vuole salvarlo. Questa messa in scena vuole dimostrare come la nostra sia ancora una cultura ferma al basso medioevo, alla ragion di Stato e basta. Insomma, nessuno ha il coraggio di affrontare le contraddizioni, di cercare di capire una realtà con più di una faccia. Il Potere vuole trascendere e assolutizzare, con una prassi tipicamente religiosa, tutto quanto è codificato dalle leggi e dalle nostre “tavole”». D. FO in *Passione e morte di Moro secondo Fo*, *art. cit.*

¹⁰¹ Cfr. B. ALFONZETTI, *art. cit.*

Dopo aver contrapposto la «misera fantasia del potere» al «potere dell'immaginazione», il personaggio del Buffone proclama:

Moro parlerà finalmente con la sua voce...e dirà parola per parola quello che ha scritto...V'accorgete che ben diversa dimensione acquista il dialogo a botta e risposta coi compari d'un tempo...davvero tragico...quasi osceno. Osceno per il potere. (*Moro*, p. 175)

Questo passaggio sollecita una seconda considerazione relativa al tipo di inchiesta che Fo intende portare avanti.¹⁰² L'operazione svolta per *Il caso Moro* differisce da quella fatta in *Morte accidentale di un anarchico* anche per la tipologia di materiale utilizzato, dal momento che Fo, stavolta, si basa sulle lettere scritte da Moro durante la sua prigionia e su dichiarazioni divulgate attraverso la stampa e la televisione.

L'autore si ritrova, così, davanti ad una doppia difficoltà: da un lato, l'allontanamento dal registro grottesco, che egli aveva sempre privilegiato¹⁰³; dall'altro, la trasposizione in forma dialogica di un materiale originariamente destinato alla lettura, il cui autore non era un politico qualsiasi, bensì Aldo Moro.

Sul linguaggio del *non dire* di Moro si era già espresso Leonardo Sciascia nell'*Affaire Moro*, quando, riprendendo Pasolini, faceva un'analisi di quel «linguaggio completamente nuovo» e incomprensibile, «disponibile a riempire quello spazio in cui la Chiesa cattolica ritraeva il suo latino proprio in quegli

¹⁰² «Io tento di formulare delle ipotesi, di rispondere a delle domande. A chi è servita la strage di via Fani? A chi è funzionale un'Italia dove non si parla più di riforme, dove è passata la logica del meno peggio, dove sono stati messi in ginocchio i sindacati, bloccate le lotte? E ancora: che fine ha fatto la macchina del terrore, delle stragi di Stato? Tutti buoni, tutti a casa con la testa a posto?». D. FO in C. VALENTINI, *Dario Fo ne fa una tragedia*, «Panorama», 5 giugno 1979.

¹⁰³ «Se io mi limitassi a raccontare le angherie usando la chiave tragica con una posizione di retorica o di malinconia o di dramma (quella tradizionale, per intenderci) muoverei solo all'indignazione e tutto, immancabilmente, scivolerebbe come acqua sulla schiena delle oche, e non rimarrebbe niente». D. Fo, nota introduttiva a *Mistero Buffo*, Verona, Bertani, 1973, p.19.

anni»¹⁰⁴ e con cui, a suo avviso, l'ex leader della DC aveva dovuto fare i conti al momento di cercare una via di compromesso tra il governo e le Br.

Non è forse un caso che nella pièce, l'unico passaggio scritto in uno stile solenne – che, come sottolineato dalla Alfonzetti, riprende il *Prometeo incatenato* di Eschilo - è proprio quello che precede l'ingresso del personaggio Moro:

Altissimo sulla roccia inaccessibile agli uomini / fu appeso Prometeo incatenato, prigioniero immolato / alla logica del sacro Stato / egli era figlio del potere, potere egli stesso ornato d'alloro / adesso sull'ultima cuspide di roccia del Caucaso / cattedrale di pietra sta abbandonato, come l'ultimo servo / l'addome squarciato, da lentissima morte crudele assediato / all'irragionevole ragione di Stato immolato. (*Moro*, p. 175)

Queste parole del Buffone danno corpo al dramma, facendo un fermo immagine su una figura umana sola, lontana e straziata, che prende la voce di Moro in una delle sue lettere:

Non mi è certo facile parlare...Come potete immaginare mi trovo sotto un dominio pressante e incontrollato. Ma quello che vi dirò lo dirò con la mia voce, che è quella che è...e le mie parole di sempre.

Sono prigioniero ma libero di esprimermi...Nessuno mi metterà in bocca parole e pensieri non miei; vengo a dirvi innanzitutto che vi dovrete assumere con me le responsabilità che mi vengono addebitate. Io sto subendo un vero e proprio processo, ma le accuse che mi sono rivolte...coinvolgono non me solo ma tutti noi...ciascuno di voi. (*Ibid.*)

A queste parole di Moro, segue la replica di uno degli otto:

¹⁰⁴ LEONARDO SCIASCIA, *L'Affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 15.

Stai tranquillo, Aldo, nessuno di noi ha intenzione di ignorarle quelle responsabilità, quelle colpe...ammesso che ce ne siano. (*Ibid.*)

Inizia il botta e risposta tra Moro e i suoi compagni, ma il dialogo tra le due parti è soltanto formale, non c'è un reale scambio di pensieri. Gli amici di Moro si limitano a riprendere l'ultima sua battuta per poi negarla:

Moro: Ma voi non potete fingere di ignorare che in verità...

Uno degli otto: Noi non fingiamo né ignoriamo un bel niente... (*Ibid.*)

O ancora:

Moro: Ma era una questione morale...una mia presenza, se pure allegorica, a quella

carica...avrebbe tenuto desto nel partito e nell'opinione pubblica...

Anziano: Ma con l'allegoria non si fa la politica... (*Moro*, p. 176).

Questa dinamica, questo dialogo frustrato, va avanti per un po'. Il linguaggio del *non dire* di Moro va a sbattere contro una parete di gomma, contro una non ricezione da parte dei suoi compagni di partito che culmina, come nella realtà, con una negazione della veridicità delle sue affermazioni:

[...] stiamo sbagliando tutto. Ce la prendiamo con lui come se fossero sue parole quelle che va dicendo. (*Moro*, p. 177)

Noi credevamo di dialogare con lui, con il nostro caro Aldo...giacché ne riconosciamo la voce, non certo lo stile...Infatti per la prima volta riusciamo a capire quello che dice. (*Moro*, pp. 177-178)

Ma riusciamo a capirlo, proprio perché non è lui che parla, ma, per lui, le Brigate Rosse. [...] Ci troviamo davanti al fantoccio...manovrato da altri. (Moro, p. 178)

Le parole dei compagni di Moro sostituiscono l'immagine del *Prometeo incatenato* con quella di un fantoccio. Questo passaggio viene sancito da un ulteriore intervento del Buffone che commenta:

Gli hanno incollato la maschera buffa del demente

Fo sembra fare riferimento all'immagine mitica di Prometeo per la sua analogia con la situazione di condanna e di isolamento di Aldo Moro, ma non con lo sviluppo della vicenda. Nella tragedia di Eschilo, Prometeo rinuncia alla sua liberazione pur di non cedere al dispotismo di Zeus.¹⁰⁵ Il personaggio di Moro, che propone ai suoi compagni uno scambio di prigionieri, non è la controfigura di Prometeo, ma un uomo rimasto vittima dello stesso potere che prima gestiva. È a questo punto che si nota, nel testo, un cambiamento di linguaggio, poiché il personaggio di Moro inizia ad esprimersi come il Buffone:

Ecco perché mi volete pupazzo...Un po' di stracci ripieni di paglia non versano sangue. Voi mi state bruciando appeso alla forca della ragion di Stato. Con la fiamma simbolo della fermezza, mi darete fuoco...ne uscirà solo un po' di fumo, vi basterà tapparvi il naso e la bocca, gli occhi e perfino le orecchie...come le famose tre scimmiette del potere, e un po' di fumo dei miei stracci servirà a farvi piangere...che sembreranno lacrime vere...giacché di lacrime di spontanea pietà non ne riuscite a spremere... nemmeno a strizzarvi i testicoli...ormai secchiti come i vostri occhi. (Moro, p. 178)

¹⁰⁵ Cfr. D. DEL CORNO, *op. cit.*, p. 170.

L'ex leader della DC, con indosso la maschera buffa del demente, passa ad un registro stilistico informale, con un linguaggio a tratti scatologico. A partire dal momento in cui lo statista, il politico, il buon politicante, il compagno di sempre, diventa pupazzo, egli parla a tratti con la sua voce, in altri momenti, con parole immaginate da Fo.

Questa contaminazione delle lettere di Moro operata da Fo può essere paragonata ad un tentativo di esegesi di un linguaggio politico oscuro, le cui intenzioni comunicative non sono esplicite per un lettore comune, ma questa operazione si rivela "non teatrale". Alla «situazione tipica della tragedia», infatti, non segue alcuna azione. In molte commedie precedenti, Fo aveva spinto la situazione iniziale fino al paradosso per poi rovesciarla ma, in questo caso, si ha l'impressione che la volontà di allontanarsi dal registro grottesco glielo abbia impedito.

Questo testo parte da presupposti tragici sia a livello di struttura che di situazione. È la simulazione di un pubblico processo di cui lo spettatore conosce già l'epilogo, la condanna a morte. Se però, nella tragedia greca, l'azione scaturisce dal margine di creatività di cui il protagonista dispone per far fronte al suo destino, qui il personaggio Moro è assolutamente impotente di fronte ad una decisione irrevocabile da parte dei suoi compagni di partito e la situazione non consente uno sviluppo ulteriore.

Forse non è un caso che Fo faccia riferimento anche al Filottete sofocleo, tragedia in cui, come scrive Dario Del Corno: "L'azione si riduce a un dialogo svolto pressoché unicamente da tre personaggi".¹⁰⁶ L'azione, in questa tragedia greca, risiede nella dialettica tra i tre personaggi (Filottete, Odisseo e Neottolemo) e sfocia in una scelta di Filottete, sebbene dettata da Eracle. Come abbiamo visto nell'opera di Fo, il dialogo tra Moro e gli otto è puramente formale e neanche la comparsa del personaggio del papa, assimilato - come

¹⁰⁶ Ivi, p. 189.

precisa la Alfonzetti - al *deus ex machina* della tragedia greca, riuscirà a scardinare l'ordine costituito per portare nuova linfa all'azione. L'ingresso di Paolo VI, che si inginocchia davanti alle BR affinché liberino il «comune fratello senza condizioni», ha soltanto il potere di trasformare la tragedia in una parodia della tragedia o, come lo definisce il Buffone, un «melodramma da quattro soldi». Le parole che il personaggio Fo - Moro indirizza al papa, infatti, non contengono né rabbia né disperazione, bensì uno sconcolato avvillimento:

No, no padre, vi siete confuso...non è a loro, alle Br, che dovete portare la vostra affettuosa intercessione...ma verso loro...Questi altri...li vedete? (*Moro*, p. 187)

In questa parodia della tragedia, i portatori di morte non sono né re, né eroi, né capitani d'esercito assetati di gloria, bensì «cialtroni del potere», «mammozzi», «babbuini scurrili».

Il rovesciamento operato da Fo sembra dunque avvenire unicamente al livello del linguaggio, e non della situazione. Il Buffone usa sin dal prologo un linguaggio scatologico, con espliciti riferimenti al basso corporeo, per riferirsi agli otto e spodestarli dal loro statuto di giudici, ma la situazione rimarrà immutata.¹⁰⁷

È interessante notare, però, che il linguaggio scatologico fa da contraltare al termine “osceno” che ricorre nel testo. Il Buffone definisce osceno il dialogo tra Moro e gli altri e Moro definisce oscena la retorica del terrore usata dai suoi compagni. I personaggi che fanno uso di un linguaggio scatologico definiscono “osceno” l'uso che il potere fa del linguaggio. Osceno diventa così il girare in tondo della parola senza significato, oscena è

¹⁰⁷ «[...] A vederli così addobbati e compunti sembrano uomini eccelsi...superiori. Ma niente hanno di superiore! Basta che una folata di vento arrivi di botto a sollevar i loro panneggi e vedrete di sotto apparire chiappe flaccide come le loro facce... e i testicoli spenti come i loro occhi...e se li insultate allora pisciano e scoreggiano parole più triviali dei loro inferiori!» (*Moro*, p. 174).

l'incomunicabilità da cui nasce la violenza. Fo vuole costruire un testo da cui emerga l'oscenità del potere, vuole farlo parlare da sé, ma il suo desiderio di intervenire diventa un'urgenza irrimediabile e, ad un tratto, il Buffone si strappa il naso e la finta parrucca per uscire dal suo ruolo e dire la sua:

Ma adesso basta...mi sono stufato! Mi sono stufato sia dei vostri discorsi che di fare il buffone, tanto per commentare, darvi i respiri scenici, farvi le introduzioni e i raccordi. Voglio parlare anch'io... (*Moro*, p. 183).

Da questo momento in poi il Buffone adotta un linguaggio allegorico. Il suo discorso diventa articolato e il suo stile oratorio. Egli accusa apertamente la linea della fermezza della DC e vede scaturire dalle sue azioni un «assioma tragico dell'assoluto» che si concretizza in un «labirinto macabro» fatto di «muri di regole assolute, pareti di intransigenza, bastioni di intolleranza, contrafforti di fermezza» (*Ibid.*).

Con tono a tratti moraleggiante, il Buffone commenta le ragioni del conflitto tra le BR e lo Stato e avanza delle proposte, offre delle soluzioni:

Io credo, anzi ne sono convinto, che per distruggere il mostruoso labirinto del terrorismo bisogna avere il coraggio di smantellare il nostro labirinto...smetterla col mito dello Stato... (*Moro*, p. 184).

Il Buffone sembra volersi assumere la responsabilità di interrompere la staticità del dialogo ricorrendo alla metateatralità e fornendo, come lui stesso dice, "la chiave di tutto". Eppure, il suo linguaggio allegorico è paradossalmente vicino al linguaggio del *non dire* del vero Aldo Moro di cui parla Sciascia nell'*Affaire Moro*, quel linguaggio completamente nuovo

individuato da Pasolini nel noto *articolo delle lucciole*.¹⁰⁸ Verrebbe da dire che, nel tentativo di fare l'esegesi del linguaggio di Moro, il Buffone vi rimanga intrappolato.

Scriva Sciascia:

*Come sempre – dice Pasolini – solo nella lingua si sono avuti dei sintomi. I sintomi del correre verso il vuoto di quel potere democristiano che era stato, fino a dieci anni prima, la pura e semplice continuazione del regime fascista. [...] Pasolini non sa decifrare il latino di Moro, «quel linguaggio completamente nuovo»: ma intuisce che in quella incomprensibilità, dentro quel vuoto in cui viene pronunciata e risuona, si è stabilita una «enigmatica correlazione» tra Moro e gli altri; tra colui che meno avrebbe dovuto sperimentare un nuovo latino [...] e coloro che invece necessariamente, per sopravvivere comunque come automi, come maschere, dovevano avvolgersi.*¹⁰⁹

Fo, coerentemente con il suo uso del teatro come strumento di indagine, sembra voler confrontare direttamente il mezzo teatrale con questo linguaggio politico mostrando come, una volta che Moro si ritrova nella condizione di vittima e di “uomo comune”, il suo modo di esprimersi cambi. L'autore stesso afferma che, una volta prigioniero, Moro «medita, cambia linguaggio, la sua particolare condizione gli ha fatto vedere la vera dimensione del potere, dell'autorità, di questa religione spietata».¹¹⁰

Il tipo di inchiesta che Fo svolge qui sembra dunque situarsi prevalentemente sul piano del linguaggio e non della situazione, diversamente da *Morte accidentale di un anarchico*. Se è vero, come scrive Emilio Tadini, che le parole, nel teatro di Fo, “sembrano a volte impegnate ad assediare la fortezza

¹⁰⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 156-164.

¹⁰⁹ L. SCIASCIA, *op. cit.*

¹¹⁰ D. FO in *Quei cinquanta giorni: una tragedia greca*, intervista, «La Repubblica», 27 maggio 1979.

del visibile”,¹¹¹ nel linguaggio di Moro si ha l’impressione che la parola si arrovelli su se stessa, senza riuscire ad instaurare un rapporto dialettico con l’immagine. Le immagini di questo testo sono statiche come monumenti, non lasciano spazio al movimento e all’immaginazione, non si trasformano (sempre riprendendo un’espressione di Tadini) in “figura fonica”, ma rimangono parole allo stato grezzo.

Colpisce, inoltre, il fatto che Fo, in occasione di questo evento cruciale della storia della repubblica italiana, non abbia potuto fare a meno di ricorrere alla categoria interpretativa della tragedia ed abbia tentato di conciliarla con la sua poetica.

Il suo “teatro dell’urgenza” sente di dover restituire la “drammatica analogia” tra il caso Moro e la tragedia greca, cosa che lo spinge ad avventurarsi in un territorio nuovo.

In questo caso, il radicamento nell’esperienza reale, dal quale prendono sempre vita le opere di Fo, sembra costituire un ostacolo all’immaginazione. La tragedia che, secondo la poetica dell’artista, sta sempre alla base della satira,¹¹² non mostra stavolta delle vie di sviluppo teatralmente convincenti dal momento che, all’alba degli anni Ottanta, egli ha l’impressione di ritrovarsi a fare i conti con una realtà politica più paradossale del teatro.

4. 1979. La fine del mondo con Fo non va in scena

La fine del mondo è un’altra opera mai portata in scena da Fo. Il testo è stato pubblicato nel 1990, ma le sue prime tracce nell’archivio della coppia Fo-Rame risalgono al 1978-79, lo stesso anno della mancata rappresentazione de *La*

¹¹¹ EMILIO TADINI, *Quelle figure da non perdere d’occhio*, in D. Fo, *Il teatro dell’occhio*, a cura di Sergio Martin, Firenze, La casa Usher, 1984.

¹¹² Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegri, Bari, Laterza, 1990, p. 6.

tragedia di Aldo Moro.¹¹³ È forte la tentazione di accostare le due opere da un punto di vista simbolico dal momento che Fo stesso, riferendosi a quegli anni, dichiara:

Si va avanti ma devo ammettere, con maggior fatica. Sia per quanto riguarda il reperire un circuito non impacchettato, che per la costruzione di testi che ancora trattino di argomenti d'impegno.¹¹⁴

Sarebbe facile parlare di un Fo in piena crisi che, per ironia della sorte, non riesce a portare in scena neanche la fine del mondo, ma la serie degli eventi non è così lineare come sembra. L'autore, infatti, aveva steso il primo canovaccio di quest'opera nel 1962-63 per poi riprenderlo in mano nel 1978, quando la Compagnia Teatro Belli di Roma gliene chiede i diritti di rappresentazione. Fo, stando alla documentazione reperibile sull'archivio, concede l'autorizzazione senza problemi, a patto che venga comunicato su stampa e manifesti l'anno della prima stesura.¹¹⁵ *La fine del mondo* va così in scena nel 1979, ma non con Dario Fo.

L'importanza di questo testo nello studio dell'opera di Fo risiede, a mio avviso, non tanto nella tematica scelta, quanto nella sua struttura drammaturgica. Come in *Il caso Moro*, ci troviamo di fronte ad un lungo dialogo a più voci che lascia poco spazio all'azione.

Se da un lato una tale struttura può derivare dal fatto che il testo non è il risultato della "scrittura scenica" (di cui ho parlato in precedenza), dall'altro essa sembrerebbe testimoniare una fase di introversione dell'autore, intento a

¹¹³ Gli estratti della pièce citati nella presente sezione sono tratti da: D. FO, *La fine del mondo*, prima stesura dattiloscritta, Archivio Fo-Rame, 1979. Per quanto riguarda la versione pubblicata Cfr. D. FO, *La fine del mondo*, Catania, Il Girasole, 1990.

¹¹⁴ Cfr. D. FO, *Dialogo provocatorio*, cit., pp. 146-147.

¹¹⁵ Come si può leggere in una lettera di Fo dell'ottobre 1978, indirizzata a José Quaglio, direttore della Compagnia: «[...]concedo con piacere il permesso di rappresentazione della commedia "La fine del mondo". Desidero però che sui manifesti e le comunicazioni alla stampa venga indicato l'anno in cui la commedia è stata scritta [...]». Archivio Fo-Rame.

ricercare soluzioni alle “incursioni egemoniche” di cui parlava Meldolesi. L'impressione che si ricava dalla lettura è che l'azione scenica tenti di prendere slancio da immagini testuali, che però risultano poco efficaci e talvolta ridondanti.

L'effetto globale è quello di un testo che fa fatica a decollare, a rendersi autonomo dalla pagina scritta. Nonostante ciò, può essere utile soffermarsi su alcuni suoi passaggi per vedere come l'autore sia alla ricerca di una scrittura per immagini in un genere diverso dal monologo. Da sempre, infatti, il monologo è stato la sua sede privilegiata per raccontare in immagini, evocate con l'aiuto di una gestualità appena accennata, ma ora egli sembra cercare l'immagine anche nell'impianto dialogico.

Questo lavoro si aggiunge alla innegabile difficoltà di trovare “argomenti d'impegno” e sembra che la situazione post cataclisma da dramma beckettiano, costruita su uno scenario deserto e desolato, restituisca in maniera allegorica il vuoto lasciato dagli anni di piombo.

Lo spirito di Fo è comunque lontano dalla visione pessimistica dell'esistenza del teatro dell'assurdo e lo sforzo compiuto dall'autore è di proporre qui, come sempre, un superamento della tragedia tramite il grottesco e la satira, facendo appello alla capacità di reazione e al senso di responsabilità degli individui.

È lui stesso a dichiarare questa intenzione in occasione della prima rappresentazione della Compagnia Teatro Belli:

Nel '62-'63 ho scritto, o meglio ho steso il canovaccio di questo grottesco. Rileggendo il testo qualche mese fa, mi sono stupito io stesso della sua attualità. [...] Sia chiaro che questo non è un testo millenaristico, umore oggi tanto di moda, né tanto meno il componimento del terrificante. È un testo che vuole

indicare la grande speranza che gli uomini e le donne siano alla fine più intelligenti e umani di quanto non diano a vedere.¹¹⁶

È curioso che l'autore tenga tanto a precisare la data della prima stesura. Sebbene non restino tracce (almeno nell'archivio) del primissimo canovaccio, non è improbabile che Fo si sia cimentato su un testo che tratta dell'uso irresponsabile della scienza e delle sue più estreme conseguenze proprio nel 1963, lo stesso anno della messa in scena di Giorgio Strehler di *Vita di Galileo* di Brecht.¹¹⁷

Al di là delle ipotesi sulle fonti di quest'opera (sempre difficili nel caso di Fo, e spesso fuorvianti), vorrei concentrare la mia attenzione su come l'autore cerchi di sviluppare la situazione di partenza, ritenuta ricca di potenziale teatrale.

Il cataclisma post esplosione nucleare, al quale sopravvivono poche persone, sembra fornirgli l'occasione per creare un'azione nuova, anche se il risultato, a mio avviso, è che tale azione si risolve prevalentemente sul piano della parola. Ancora una volta, l'analisi drammaturgica rivela in che direzione si stia muovendo Fo in questa fase della sua carriera.

Come mostrerò fra poco, Fo sembra voler dare impulso all'azione scenica attraverso il movimento del "volo" (motivo a lui molto caro), che però si concretizza in semplici descrizioni.¹¹⁸

La situazione iniziale è quella di una città distrutta e disabitata in seguito ad una violentissima esplosione nucleare. In questo scenario desolato,

¹¹⁶ D. FO, *Fo e la fine del mondo*, «Paese sera», gennaio 1979.

¹¹⁷ Sull'influenza di Giorgio Strehler su Dario Fo cfr. MYRIAM TANANT, *L'héritage italien*, in SILVIA CONTARINI *et alii*, *Dario Fo*, «Les nouveaux cahiers de la Comédie française» n. 6, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2010, pp. 22 – 26.

¹¹⁸ Il volo è un motivo ricorrente in Fo e declinato secondo molteplici varianti. Se in *Morte accidentale di un anarchico* Fo utilizza l'espressione "volo dell'anarchico" in un'accezione fortemente ironica e a scopo provocatorio, in altri casi il volo è allegoria di una sterile astrazione dalle cose terrene, di rifiuto della fatica e del lavoro, di mancanza di impegno civile.

rimbombano le parole di un uomo, scampato al disastro perché si trovava a vari metri sotto terra:

C'è nessunooo? Se mi sentite rispondete...sono qui sotto il palo giallo...dov'era l'ufficio postale. Rispondete!... C'è nessunoooo? [...]Porca di una ...! Macché, non ce la faccio manco a bestemmiare ... Porco ... No, non mi viene! (*Fine*, p. 1)

Questa prima battuta, contrappunto straniato allo scenario circostante, viene seguita da un lungo monologo dove viene evocata la perdita di senso di qualsiasi cosa e, provocatoriamente, persino dell'atto di bestemmiare:

Ecco perché non riesco più a bestemmiare, ormai la vita degli uomini è partita chiusa...finita! Il signore non se ne deve più interessare, è andato in ferie...è come se non ci fosse più. E se non c'è più, come fai a bestemmiare una cosa che non c'è più? (*Ibid.*)

L'uomo è convinto di essere l'ultima persona rimasta sulla faccia della terra e incide la propria voce su un registratore per tamponare la propria solitudine, ma ecco che, all'improvviso, gli si presenta davanti una donna, sopravvissuta anche lei alla catastrofe.

Lo scena, popolata di rifiuti metallici, diventa teatro di incontro tra l'Uomo e la Donna, novelli Adamo ed Eva che si portano dietro il loro tempo, le loro ossessioni, le paure e i cliché, amplificati fino al paradosso.

La situazione è giocata in una chiave surreale dove un crescendo di sequenze grottesche mette i protagonisti di fronte ad una scelta cruciale: prendere il volo seguendo l'accelerazione della forza centrifuga dell'asse terrestre o ancorarsi a terra per cercare di "rimettere in piedi qualcosa".

I due, infatti, incontrano un terzo sopravvissuto, uno scienziato, il quale spiega loro che il cataclisma ha provocato una vertiginosa accelerazione dell'asse terrestre che ha alterato, a sua volta, la frequenza dei giorni e delle stagioni e ha provocato la diminuzione della forza di gravità.

Lo svolgersi della storia mostrerà che, in realtà, prendere il volo dipende più dalla volontà degli individui che da un fenomeno puramente fisico. Sulla terra, infatti, si sono moltiplicati dei gruppi di gatti organizzati che celebrano riti religiosi e gestiscono il potere proprio come gli uomini prima dell'esplosione.

Si crea così una situazione di mondo alla rovescia in cui, mentre i gatti governano, gli uomini si sentono spuntare le ali e non possono resistere alla tentazione di prendere il volo e di staccarsi dalle cose terrene. Il gruppo di uomini e donne, che nel frattempo si è accresciuto, si lascia alla fine trasportare beatamente nell'aria:

Volare...? Sì, volare...voglio provare...ne ho una voglia terribile. [...]È talmente dolce il richiamo... del vuoto...dell'andare sospesi...librati...senza più pensieri...senza problemi./

Ma dove andate così librati?/

Che importa...dove...importa l'incanto, la magia e la catarsi...completa...l'abbandono./

Sì avete ragione, anche io provo questo desiderio...di lasciarmi andare, di rotolarmi... nel niente...nelle parole, come un poeta. (*Fine*, p. 31)

Il volo diventa così l'allegoria della volontà di abbandono, ambigualmente situato tra azione e passività, e incarna qui il percorso opposto alla poetica di Fo, ovvero la strada della catarsi.

Il paradosso che si verifica, a mio avviso, è che l'azione non decolla ma resta discorso, come in *Il caso Moro*. Le parole, "volo" e "volare" vengono ripetute a

più riprese dai personaggi e il librarsi in aria viene descritto e non mostrato, come si può notare in questo passaggio:

Ma tu guarda! Cos'hai dietro? Sono due piccole ali./
Sì, mi sono spuntate poco fa mentre volavo./
Che strano, anche io, guardate, mi stanno spuntando... anche a me...piccole,
sembrano di gallina./
[...]
No...voglio rimanere uomo...Non voglio svuotarmi...rotolarmi nel senza
senso...sentirmi leggero [...]. /
...addio...resta pure...noi andiamo./
Aspettate, legatemi...legatemi prima./
(*Resta solo in fondo, si sentono le voci*) [...]Corri, corri...si vola, è
meraviglioso! Abelardo, ci vedi...addio./
Abelardo (*è Eloisa che torna*): Che fai? Sei caduta?/
No, sono tornata [...] La cosa più difficile è proprio quella di rimanere
attaccati alla terra. (*Fine*, p. 32)

Non sappiamo quale sarebbe stata la resa scenica se Fo avesse realizzato in prima persona lo spettacolo, ma poche battute testimoniano una certa difficoltà dell'autore a "far volare" i suoi personaggi. In quest'ultimo passaggio, la contrapposizione tra il movimento verso l'alto e il radicamento alla terra non sono evocati o resi tramite immagini testuali, ma sono decretati dai personaggi stessi, dando un effetto quasi pleonastico.

Sebbene questo dattiloscritto sia stato ripreso e ritoccato in seguito da Fo, questo effetto di "volo sulla pagina" e non sulla scena permane anche nella versione pubblicata nel 1990.

Tuttavia, Fo non rinuncerà affatto a "volare". La produzione degli anni Ottanta e Novanta pullula di voli, che saranno affidati totalmente alla scena nel caso delle opere liriche (*Il Barbiere di Siviglia* e *L'Italiana in Algeri* di Rossini)

e di quello de *Le médecin volant* di Molière, oppure verranno evocati in alcuni monologhi con l'aiuto della gestualità e della pittura (per esempio, in *Lu Santo Jullàre Francesco*).

Nel caso dei monologhi, la matrice del volo rimane quella della *Storia di San Benedetto da Norcia* in *Mistero buffo*. Qui, il fenomeno del volo senza ritorno dei monaci, che levitano “ubriachi di beatitudine”, corrisponde provocatoriamente al rifiuto del lavoro concreto, problema al quale San Benedetto proporrà come rimedio l'uso della pala, strumento di ancoraggio al suolo. La tensione tra il movimento di ascensione e il radicamento alla terra diventa così la chiave per spiegare, nell'ottica di Fo, “il passaggio dal prega, contempla al lavora e costruisci da cui l'«Ora et labora», regola prima dell'ordine benedettino”.

Il linguaggio del monologo di Fo è per sua natura evocativo di immagini e la sua forza risiede nel non riprodurle in maniera naturalistica nel testo o sulla scena, ma di lasciare un ampio spazio all'immaginazione dello spettatore.

È quindi interessante prendere come esempio alcuni passaggi in cui Fo evoca il volo in *Storia di San Benedetto da Norcia* per comprendere meglio la mancanza di efficacia del volo in *La fine del mondo*.

Il monologo è lo sviluppo di un'unica grande allegoria, all'interno della quale Fo gioca su un codice figurativo molto ricco di similitudini e metafore. I monaci volanti sono spesso descritti “comme fússero occèlli” o “comme fuèssero ‘no sturmo de pàssere suspennúti pe’ l'àire” (*San Benedetto*, p. 443).¹¹⁹ Tale similitudine tra uomini e uccelli rinforza la sensazione di leggerezza che Fo, sulla scena, riesce a rendere magistralmente attraverso il dispiegamento del suo corpo d'attore e la maestria dei tempi scenici. L'effetto di sospensione non è fine a se stesso, ma è sempre il preludio di un ritorno sulla terra o di una dissolvenza nel cielo.

¹¹⁹ Tr. it.: «“Fammi tornare giù a terra!” imploravano ai loro fratelli e quelli con pertiche lunghe li agganciavano come fossero uccelli e li traevano al suolo».

Ecco un esempio di ciascun caso:

Esempio 1 (ritorno sulla terra):

«Famme turnà abbàscio!» criàveno alli frati allòro e chilli co'lle pertiche lónghe
li agganzàveno comme fússero occèlli e i traívono allu sòlo. (*Ibid.*)

Esempio 2 (dissolvenza nel cielo):

Scènni! Scennéte! – ce grídeno abbàscio li frati, ma chilli, embriàchi de
beatetüdeno, assordíti se stanno comme scorbàtti. Piccirílli devéngheno nellu
cielo, manu a manu dessòliti dinta ‘o fermamènto. (*San Benedetto*, p. 445)¹²⁰

In entrambi i casi, il rapporto tra i frati sospesi nell'aria e quelli che stanno a terra è dinamico, essi sembrano essere le componenti di un'unica immagine in movimento all'interno di luoghi topografici indicati esplicitamente dalle locuzioni “turnà abbascio”, “grídeno abbascio”, “traívono allu sòlo” e “nellu cielo”. Sulla scena, Fo, sintetizza il ritorno alla terra con un movimento di tutto il suo corpo dall'alto verso il basso, e la dissolvenza nelle lontananze stellari con un leggero gesto delle dita delle mani.¹²¹

Lo spazio lasciato all'immaginazione consente uno sviluppo armonico del monologo, che si conclude con un'immagine di sintesi nella quale cielo e terra trovano un compromesso. Il personaggio di San Benedetto, dopo aver distribuito ai suoi confratelli gli strumenti per lavorare la terra, dirà infatti: «Ziogàteve ‘sto cambio, e ce restarémo beati co' li pèdi encollàti a la terra. Amen!» (*San Benedetto*, p. 447).¹²²

¹²⁰ Tr. it.: «Scendi! Scendete - gli gridano sotto i frati, ma quelli, ubriachi di beatitudine, sono assordati come pipistrelli. Piccoli divagano nel cielo, via via si perdono nel firmamento».

¹²¹ Faccio riferimento alla versione dello spettacolo, registrata nel 1977 alla Palazzina Liberty di Milano dalla RAI Radiotelevisione Italiana, visibile su dvd *Mistero buffo I*, in *Tutto il teatro di Dario Fo & Franca Rame*, Milano, Fabbri, 2006.

¹²² Tr. it.: «Giocatevi questo cambio...e resteremo beati con i piedi incollati a terra! Amen!»

Tornando a *La fine del mondo*, la mia ipotesi è che Fo, in questo delicato periodo di transizione, si sia interrogato su come ridare vigore al suo linguaggio teatrale e sia andato, come sempre, alla ricerca di nuove soluzioni drammaturgiche, dando fondo alla sua maestria di costruttore di immagini. Mentre però il monologo, suo genere privilegiato, gli aveva sempre consentito di mettere in scena qualsiasi cosa semplicemente raccontandola, la forma drammatica, si rivela, inevitabilmente, molto più limitante anche da un punto di vista tecnico.¹²³

Al 1979 risale, inoltre, anche l'ordine di sfratto dalla Palazzina Liberty, che sebbene rinviato tra molte difficoltà al 1984, obbligava probabilmente la Compagnia Fo-Rame ad affrontare il problema della ricerca di nuovi spazi teatrali coerente con la funzione culturale che da sempre si erano proposti di dare al loro teatro.¹²⁴

Come mostrerò nei prossimi capitoli, quando Fo ha avuto a disposizione apparati scenici che glielo hanno consentito, la sua fame di immagini si è saziata in un trionfo di disegni, pupazzi e artifici scenici dove i "voli", reali, non sono mancati.

In quest'ottica *La fine del mondo* può essere presa, insieme a *Il caso Moro*, come un punto di partenza simbolico per una nuova ricerca di soluzioni drammaturgiche.

¹²³ Si legga a questo proposito, il commento di Fo sul teatro di Shakespeare: «[Shakespeare] aveva intuito che il massimo della resa spettacolare (e lo avevano già capito gli autori del teatro greco), si ottiene nel raccontare i fatti, non nel farli avvenire, lì, all'istante». D. FO in *Dialogo provocatorio*, cit., pp. 97-98.

¹²⁴ La Palazzina Liberty di Milano, ex mercato ortofrutticolo in grave stato di abbandono, era stata occupata nel 1974 dal collettivo teatrale "La Comune di Dario Fo" per diventarne la sede ed essere luogo di spettacoli ed eventi culturali.

5. Immagini in azione: Claxon, trombette e pernacchi (1982)

Oh, povero Antonio! E pensare che aveva una così bella faccia...così aperta, simpatica...almeno, a me piaceva...(Claxon, p. 696)

Queste parole pronunciate dal personaggio di Rosa, moglie di Antonio, ci introducono con semplicità nel vivo della situazione portante di *Claxon, trombette e pernacchi*: Gianni Agnelli, uno degli uomini più potenti d'Italia, perde il proprio volto, la propria immagine.

Commedia degli equivoci che ricorda il modello plautino, essa è incentrata sullo scambio di persona tra il presidente della Fiat e Antonio, un operaio suo dipendente. Agnelli, sfigurato a causa di un incidente a bordo dell'auto guidata da un gruppo di terroristi che lo ha rapito, viene salvato fortuitamente da Antonio, il quale a sua volta, per paura di essere accusato di far parte di un'organizzazione terroristica, lo abbandona all'ospedale per poi scappare. A scatenare una serie di gag sarà la sbadataggine dell'operaio, che fa indossare alla vittima la propria giacca dimenticando che dentro ci sono tutti i suoi documenti. Agnelli viene così scambiato per Antonio ed è sottoposto a una plastica facciale che gliene farà assumere le fattezze.

Il fantomatico rapimento di Agnelli, messo in scena per la prima volta nel 1982, sembrerebbe una risposta alla mancata rappresentazione de *Il caso Moro* tre anni prima, ma sarebbe riduttivo interpretare lo spettacolo esclusivamente in quest'ottica. La commedia presenta infatti alcune particolarità, sia a livello strutturale che tematico, che indicano come essa costituisca il risultato di una ricerca in corso sul linguaggio teatrale, in fase di ristrutturazione dopo gli anni del "teatro dell'urgenza".

Per quanto riguarda la struttura, ci troviamo sempre di fronte ad una macchina a cassette, ma le varie sequenze risultano ora nettamente suddivise da degli stacchi buio/luce. L'azione per slittamenti progressivi che caratterizzava,

dieci anni prima, *Morte accidentale di un anarchico*, sembra trasferirsi qui sul piano visivo, producendo, in alcuni passaggi, l'effetto di immagini che si animano all'improvviso.

C'è da dire, però, che *Claxon, trombette e pernacchi* è una sorta di ibrido. Se da un lato alcune tecniche della messa in scena si modificano, dall'altra vi sono delle sequenze costruite sulla falsariga di spettacoli precedenti, tra cui proprio *Morte accidentale di un anarchico* (come mostrerò fra poco). La struttura a cassette viene così utilizzata strategicamente per poter sperimentare vari tipi di scrittura all'interno dello stesso spettacolo.

Sul piano tematico, la situazione di perdita della propria immagine da parte di una personalità di spicco dell'economia italiana, dà a Fo lo spunto per polemizzare con la crescente tendenza della politica e della società italiane a mettersi in scena, a dare spettacolo di sé. L'autore sembra così rispondere polemicamente alla "lezione di spettacolo" datagli con *Il caso Moro* cui ho fatto riferimento in precedenza.

Alla luce di questi elementi, è possibile riflettere su come il teatro dell'urgenza di Fo si stia modificando. L'inchiesta, che prima si svolgeva parallelamente, o quasi, ai fatti di cronaca, si sposta ora su un piano più astratto, in un clima a tratti surreale, ed è significativo che i personaggi che la svolgono non siano più coloro che vogliono svelare la verità (come nel caso del Matto di *Morte accidentale*) ma, al contrario, proprio coloro che la vogliono nascondere.

Nonostante ciò, Fo continua a mantenere un legame con le sue consuete modalità di controinformazione. Lo spettacolo viene accolto da numerose polemiche anche per il fatto che, alla fine di una delle rappresentazioni, vengono fatte salire sulla scena le madri di detenuti politici per denunciare le condizioni disumane nelle quali versano i carcerati nella prigione speciale di Trani.

Al di là delle polemiche, *Claxon trombette e pernacchi* sembra deludere l'opinione pubblica per la sua mancanza di efficacia, imputata ad un affievolimento della carica provocatoria dell'autore. Significativo, a questo proposito, è un articolo di Tommaso Chiaretti (già parzialmente citato nel precedente capitolo), apparso sul quotidiano *La Repubblica* il 12 gennaio 1982:

[...] vi sarebbe da chiedersi con preoccupazione come e dove mai siano finiti i motivi di scandalo nazionale. Certo, è ancora un pugno nello stomaco, ma leggero leggero, questa ipotesi del rapimento dell'avvocato Agnelli, collegata con la sicurezza di sapere che cosa succederebbe poi. [...] olio appena tiepido, una unzione solo fastidiosa niente affatto scottante.¹²⁵

È interessante notare che, in questo passaggio, la mancanza di incisività dello spettacolo viene attribuita alla “sicurezza di sapere che cosa succederebbe poi”. Ci sarebbe da chiedersi se la certezza di conoscere il seguito dipenda esclusivamente dalla trama, o se sia anche un riflesso dei “tempi bui” (come li chiamava Bertold Brecht) che Fo mostra al pubblico come in uno specchio.

In *Claxon trombette e pernacchi*, il governo, convinto che Agnelli sia rinchiuso in un covo di terroristi, si mostrerà disposto ad uno scambio di prigionieri, infrangendo quel “fronte della fermezza” che invece era stato irremovibile nel caso del rapimento di Moro. Come dirà il personaggio di Agnelli nei panni del Sosia:

Ascoltate: tutti i ministri riuniti hanno redatto un comunicato, titolo: «Con Moro lo Stato ha risposto no allo scambio, questa volta deve rispondere: sì!...[...] non potevano sacrificarmi: io sono il potere. (*Claxon*, p. 771)

¹²⁵ Articolo citato in ANDREA BISICCHIA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia 2003, pp. 190-191.

Se è vero, come scrive Chiaretti, che questa provocazione è soltanto “olio tiepido”, si potrebbe anche ipotizzare, al contrario, che il pubblico avesse sviluppato una guaina di protezione nei confronti dell’olio bollente.

Al di là dell’impatto che lo spettacolo ha potuto avere sul pubblico, va comunque sottolineato il costante sforzo di Fo di immettere l’attualità nel teatro non soltanto a livello di fatti e personaggi, ma anche di spirito e modi di pensare del proprio tempo. Il voler “sfigurare” l’avvocato Agnelli, immagine emblematica di un’Italia che emergerà sempre di più proprio nel corso degli anni Ottanta, può essere vista come la volontà di Fo di mettere l’accento sulla crescente importanza dell’immagine come modo di essere. Cito a questo proposito lo studioso Marco Gervasoni, che commenta così l’uscita di un numero del settimanale statunitense “Newsweek” del febbraio 1987, dedicato ai *miracle makers* italiani:

Erano manager (Gardini, Romiti, De Benedetti, Bellisario) e imprenditori (Benetton, Berlusconi) ma soprattutto Gianni Agnelli. Non era la prima volta che in area anglosassone ci si soffermava sull’Avvocato, già nel decennio precedente importante lasciapassare dell’immagine dell’Italia. Solo negli anni ottanta, però, Agnelli diventò l’emblema del glamour, del benessere, dell’eleganza.¹²⁶

Il gioco che si instaura in scena intorno al corpo di Avvocato, ridotto ad un burattino disarticolato, fa eco al suo busto avvolto nel cellophan in apertura dello spettacolo e al busto del Giano bifronte ritrovato in casa di Antonio. Il monumento del padrone, il cui ricorso ha già dei precedenti in Fo¹²⁷, viene qui direttamente contrapposto provocatoriamente al pupazzo, in una dinamica in

¹²⁶ MARCO GERVASONI, *Storia d’Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010.

¹²⁷ La celebre gag dei coniugi Fo-Rame, causa scatenante dello scandalo di *Canzonissima*, metteva in scena degli operai che all’ingresso della fabbrica baciavano il busto del padrone.

cui l'emblema del potere, ma anche del benessere e dell'eleganza, è ridotto a oggetto di scena, al pari di altri (Fig. 2).



Figura 2. Claxon, trombette e pernacchi (1982)
Foto di scena

Il gioco scenico del contrasto tra monumento e pupazzo, può essere inoltre affiancato a quello verbale delle parole di Rosa quando descrive in maniera esilarante la tenuta del marito quando va a correre, spinto dalla sua giovane amante:

ROSA: [...] uno di quell'età, che fa l'operaio...se pur specializzato, lo vai a far correre con addosso una tuta rossa con scritto PARMALAT...il berretto con su MICHELIN e le scarpette MARLBORO...che pareva una Ferrari da corsa, pareva!...(Claxon, p. 696)

La descrizione dell'operaio ricoperto di marchi di multinazionali culmina con l'assimilazione dell'uomo alla macchina, immagine che veicola uno degli obiettivi polemici di Fo, ovvero la robotizzazione del sistema produttivo intensificato proprio in quegli anni dalla Fiat. Come mostrerò nel prossimo

capitolo, l'immagine della fusione uomo-macchina è visibile anche nei disegni preparatori alla messa in scena e nei bozzetti della locandina dello spettacolo.

Le immagini dell'uomo-macchina e dell'uomo-pupazzo sono complementari alla costruzione della scena come grande macchina. I fili ai quali è attaccato l'uomo-pupazzo (immagine già presente, se pure con altre varianti, nell'allestimento che Fo ha fatto di *Storia di un soldato* di Stravinskij) formano un quadro geometrico che prende vita grazie alla presenza degli altri personaggi che muovono questi fili.

Si legga la didascalia relativa alla sequenza in cui il Sosia-Agnelli prova ad articolare i primi suoni dopo essere stato operato:

SOSIA Braa...bruuu...briii (*Articolando altri suoni simili, in una progressione da grammelot musicale trasforma il tutto in un «a solo» di jazz*) (Claxon, p. 715)

Come si può vedere nella registrazione dello spettacolo quando il Sosia-Agnelli inizia a cantare, i personaggi-infermieri presenti sulla scena, collegati ognuno ad un filo, iniziano a muoversi a ritmo di musica, in un gioco di ribaltamento nel quale è il pupazzo a muovere i burattinai.¹²⁸ Il risultato visivo è quello di un quadro che si anima per mezzo di fili, metafora delle molle dell'azione scenica.

A distanza di circa dieci anni dalla messa in scena di *Morte accidentale di un anarchico*, esempio per eccellenza del teatro di inchiesta di Dario Fo, sembra che in *Claxon, trombette e pernacchi* le molle dell'azione scenica, prima strettamente concatenate l'una all'altra, escano allo scoperto, prendano corpo agli occhi del pubblico.

¹²⁸ Faccio riferimento alla versione dello spettacolo visibile su dvd *Claxon, trombette e pernacchi*, in *Tutto il teatro di Dario Fo & Franca Rame*, cit.

La mia ipotesi è che, non a caso, nel momento in cui la società dell'immagine diventa oggetto della satira di Fo, l'immagine prenda corpo in maniera sempre più decisa nel suo linguaggio teatrale.

Come ho già scritto nel precedente capitolo, la sua tendenza a costruire immagini deriva principalmente dalla sua formazione di pittore, ma assorbe modalità, prospettive e tecniche non solo dalla sua consolidata pratica teatrale, ma anche dal suo rapporto, se pure conflittuale, con la televisione.

Ipotizzo che l'assorbimento di tecniche e strumenti si rifletta anche nel montaggio di questo spettacolo, costruito su una serie di blocchi, spesso separati dallo spegnimento delle luci e/o da uno stacco musicale. Questa struttura, che fa pensare a quella di alcuni monologhi di Fo,¹²⁹ consente effettivamente di trattare in maniera autonoma le varie sequenze, esigenza probabilmente dovuta anche al fatto che la scrittura dello spettacolo è avvenuta per accumulazione di sequenze improvvisate e successivamente riadattate.¹³⁰

Inoltre, come ho già accennato in precedenza, tale struttura ha consentito a Fo di sperimentare l'efficacia o meno di vari tipi di scrittura. Penso, ad esempio, alla sequenza in cui il giudice e il commissario interrogano il Sosa-Agnelli, costruita sulla falsariga di alcune sequenze di *Morte accidentale di un anarchico*.

Qui i due tentano di pilotare la confessione dell'interrogato, ancora rintonato dopo l'operazione, sperando di poterlo accusare di essere un terrorista e chiudere così l'indagine sul rapimento di Agnelli:

COMMISSARIO (*dà, come il Giudice, evidenti segni di gioia*): C'erano due macchine...

¹²⁹ Si pensi alla struttura episodica dello stesso *Mistero buffo* o a *Storia di una tigre e altre storie*, messo in scena proprio nel 1982.

¹³⁰ Cfr. A. BISICCHIA, *op. cit.*, p. 190: «[...] si trattava di una scrittura in fieri, costruita sul moltiplicarsi di improvvisazioni che produrranno quei fuori-testo che Dario reinserirà nelle versioni successive».

SOSIA (*ricorda con fatica*): C'era una rincorsa

GIUDICE: Un inseguimento...e lei?...

SOSIA: Io ero su quella...

GIUDICE: Che seguiva.

SOSIA (*ripete*): Seguiva...

GIUDICE E COMMISSARIO (*all'unisono*): Che seguiva. Bravo!

SOSIA: No, no...ho sbagliato...

COMMISSARIO: Come, no?

SOSIA: Ho sbagliato!

COMMISSARIO: La prima risposta è quella che conta!

SOSIA: Bugiardo...bugiardo!

[...]

MEDICO: Eh no, lei non deve suggestionarlo... (*Afferra la poltrona semovente e la spinge sul fondo*) Gliel'ho detto! Lo lasci andare a ruota libera...(*Claxon*, p. 722)

È importante sottolineare che, a differenza di *Morte accidentale di un anarchico*, l'inchiesta non è più condotta dal personaggio che denuncia e fa saltar fuori "la verità", ma da coloro che la vogliono insabbiare. L'inchiesta, di cui effettivamente lo spettatore conosce già l'esito, sembra venir utilizzata per mostrare come si costruisce la menzogna. D'altronde, sarà lo stesso Sosia-Agnelli, poco oltre, a dichiarare:

Una volta li stavano già per scoprire...io sapevo...temevo mi tirassero di mezzo...ecco, mi ricordo il processo...generali, ministri...poi s'è scoperto tutto...e tutto ricoperto: sabbia.

COMMISSARIO (*con sollievo*): Sabbia! (*Claxon*, p 725)

L'occultamento delle prove e la diffusione del falso vanno di pari passo, nell'ottica di Fo, con la rapidità e la spettacolarizzazione dell'informazione. Si

legga, a questo proposito, il passaggio in cui Antonio teme di trovare il suo identikit sul giornale e lo dice a Lucia, la sua amante:

LUCIA: Sei il solito esagerato! Tanto per cominciare, sul giornale non c'è nessun identikit. (*Estrae dalla borsetta un giornale e lo dà ad Antonio*). [...] Edizione straordinaria. L'ho comprato un'ora fa.

ANTONIO: Per la miseria...velocissimi! (*Legge*) "Parecchie telefonate di gruppi terroristici rossi e neri sono giunte a varie redazioni...tutti rivendicano l'impresa. Si sospetta che il sequestro dell'Avvocato sia opera dei servizi segreti libici, palestinesi o iraniani, a scelta... oppure della mafia su ordine di Sindona che avrebbe diretto l'impresa da dentro il carcere di New York...Sindona per crearsi un alibi si sarebbe sparato nell'altra gamba. Spadolini... (*a Lucia*) c'è Spadolini!...il prosciutto più intelligente d'Italia... (*riprende a leggere*) ha parlato di provocazione messa in atto per destabilizzare il governo...e ha dichiarato che in questo momento bisogna sentirsi tutti polacchi. Pietro Longo...il pensionato vivente...ha ammonito che lo Stato non cederà al ricatto e ha chiesto la presidenza di due banche...la liberazione di quattro generali della Finanza arrestati per corruzione e peculato e il titolo di senatore a vita per gli implicati nella P2. I comunisti chiedono le dimissioni immediate del capo del governo e di Craxi dalla segreteria del Partito socialista. Gheddafi dichiara di possedere le prove che il rapimento è avvenuto ad opera di Beghin su istigazione del cavallo di Reagan...Craxi chiede di lottizzare la Fiat. Il Pontefice, se pur amareggiato per la tragica situazione che sta vivendo il suo paese, ha battuto sul traguardo Pannella e ha offerto in ostaggio se stesso, più tredici cardinali, di cui dieci di colore. (*Claxon*, pp. 705-706)

Questa immagine da circo, che Lucia definirà "baraccone da carnevale", evoca, nella vertiginosa rapidità con cui viene descritta, la mancanza di informazione reale nell'eccesso di informazione istantanea, ma fa anche

pensare a quanto sia arduo far sentire la propria voce in mezzo ad una moltitudine di voci.

Ecco che in questa commedia emerge, in maniera più o meno diretta, la difficoltà del teatro di Fo di riconfigurare la funzione sociale e culturale che da sempre si era attribuito. Dopo la “lezione di spettacolo” datagli dal caso Moro, Fo prende forse coscienza che non ha senso competere con la rapidità dei mass media e che il suo teatro, per poter andare avanti, deve percorrere strade nuove rispetto a quella dell’“urgenza”. *Claxon, trombette e pernacchi* assume così la forma di un grande puzzle, sia da un punto di vista tematico che drammaturgico. Nel suo carattere disomogeneo e discontinuo, questa pièce sembra essere il risultato provvisorio di una ricerca in corso, dettata stavolta dall’“urgenza” di salvare il teatro dalle “incursioni egemoniche” di cui parlava Meldolesi.

PARTE SECONDA
IL LAVORO SULL'IMMAGINE E SUL TEMPO

CAPITOLO 1

Il recupero della dimensione figurativa nel teatro di Fo a partire dagli anni Ottanta

1. La “pittura scenica”: un invito all’immaginazione

Come è ormai noto, Dario Fo compie i suoi studi all’Accademia di Belle Arti di Brera e al Politecnico di Milano dove, per pochi esami, non si laurea in architettura. Questi anni di formazione, oltre a permettergli di acquisire tecniche artistiche e competenze di progettazione, gli consentono di intrattenere continui scambi, diretti e indiretti, con artisti e intellettuali della Milano del secondo dopoguerra. Fo si impregna così del fermento culturale di quegli anni, caratterizzati da un acceso dibattito sulla funzione politica e sociale dell’arte, che egli svilupperà in maniera del tutto personale negli anni successivi.

Fo avrebbe voluto fare il pittore, ma la sua maestria nell’intrattenere gli amici per ore favorirà le circostanze che lo faranno avvicinare al teatro. Ciò non toglie che la sua formazione artistica gli abbia dato una particolare forma mentis che Emilio Tadini, pittore, poeta e amico di Fo fin dalla giovinezza, descrive in maniera particolarmente suggestiva:

Il teatro di Dario Fo si è alimentato e si alimenta della sua straordinaria capacità di vedere: si alimenta, potremmo dire, della sua straordinaria capacità di far

figure, di creare figure, di disporre in figure sensi e significati – anzi, di scoprire sensi e significati dentro le figure.¹

Come ho già accennato in precedenza, Cairns parla a questo proposito di “visione pittorica”, ovvero della modalità di concepire lo spazio e l’azione scenica propria di chi ha alle spalle un’esperienza artistica nell’ambito del disegno e della pittura:

Ormai sono convinto – scrive Cairns - che chi fa teatro con l’esperienza del pittore alle spalle guarderà la scena sempre da pittore. La creazione di una scenografia, di un codice performativo nel teatro o del disegno di un costume è sempre un’azione pittorica, ma nella quale il pittore porta un’esperienza speciale, una visione dell’insieme, del mondo, che è del tutto particolare. (Cairns, p. 13)

Cairns propone una lettura inconsueta dell’opera di Fo perché tenta di mostrare l’immaginario che l’ha nutrita (i modelli) e costruisce un percorso attraverso le immagini prodotte dall’autore (appunti, locandine, scenografie, studi di personaggi) nel corso della sua carriera teatrale fino al 1997.

Questo studio, insieme a quelli di Marisa Pizza, fa emergere come la dimensione figurativa sia parte integrante della poetica Fo e che la “visione pittorica” non si limiti alla scena. L’atto del dipingere, infatti, è parte integrante del lavoro di composizione drammaturgica e persino del metodo di indagine svolta dall’autore sul tema che intende affrontare nella sua opera. Scrive Pizza:

Le sue tecniche [di Fo] e i suoi artefatti (disegni, quadri, illustrazioni, oggetti, ecc.) si collocano in un *continuum* creativo che va dalla *intuizione iniziale* alla *scena di lavoro*, fino alla *scena della performance*. (Pizza, p. 318)

¹ E. TADINI, *Quelle figure da non perdere d’occhio*, in *Il teatro dell’occhio*, cit.

La “visione pittorica” sembra essere da sempre una marca distintiva dell’autore, ma la tesi interessante proposta da Cairns è che questo aspetto si sia manifestato in maniera macroscopica negli anni Ottanta, in particolare a partire dal 1985 con la messa in scena di *Arlecchino*.

Come ho accennato nella prima parte del presente lavoro, il critico individua il germe di questa svolta figurativa nella retrospettiva sul teatro di Fo andata in onda su RAI 2 nel 1977, dal momento che gli spettacoli selezionati sono accomunati, a suo avviso, da un accentuato carattere pittorico.

Partendo da questo dato, vorrei mostrare che la “svolta figurativa”, avvenuta come reazione alla crisi attraversata dal suo teatro, e dal teatro italiano più in generale, sia anche una reazione all’evoluzione dei linguaggi di comunicazione di massa, in particolare a quello della televisione. La sfida di Fo sembra quella di lavorare in profondità, andando a scardinare l’immaginario creato da un certo tipo di televisione e di cinema e di proporre, in compenso, un invito all’immaginazione.

Fo non è certo l’unico a porsi in questa linea. La riflessione sugli effetti del linguaggio della televisione e del cinema sulla nostra immaginazione è stato affrontato da vari studiosi e uomini di teatro. Tra questi figura Eugenio Barba, il quale, per esempio, vede nella dimensione lineare del cinema un potenziale pericolo:

Dans le cinéma, la dimension linéaire est quasiment absolue et la dialectique (la vie) de l'intrigue dépend fondamentalement de deux pôles, celui de l'enchaînement des actions e celui de l'enchaînement de l'attention d'un spectateur abstrait: l'œil-filtre qui sélectionne plans rapprochés, plans moyens, contrechamps, etc.

La force du cinéma sur notre imagination accentue ce risque, pour le travail théâtral, de perdre l'équilibre entre les pôles de l'enchaînement et de la simultanéité.²

La lucidità di queste considerazioni risiede nel fatto che il rischio di privilegiare la dimensione lineare, a scapito di quella simultanea, non risparmia nessuno, neanche chi fa teatro.

È possibile che Dario Fo sia consapevole, a livello intuitivo, di questo rischio, ma nella sua ottica la teoria occupa un posto limitato, ed è spesso la reazione del pubblico a dargli la misura dell'impatto del suo lavoro.

Inoltre, come fa notare Meldolesi, gli anni del "teatro dell'urgenza" erano stati caratterizzati da una forte critica di Fo alla figura del regista, portandolo ad accantonare anche la cura della scenografia:

Fo scenografo e Fo regista non esistono più negli anni '70, per estrema coerenza di discorso. Negli anni '60, Fo aveva negato la funzione interpretativa del regista, proponendo per il regista stesso una considerazione d'autore [...]. Nei primi anni '70, Fo passò poi a contestare la figura stessa del regista, che gli appariva come lo specialista e il garante della condizione separata del teatro dal sociale complessivo. [...] dall'angolatura di un teatro da lui stesso definito di incidenti, non poteva non venire una critica sperimentata alla regia come mestiere di conservazione istituzionale della distanza tra la parola e la cosa. (Meldolesi, p. 177)

La fine degli anni Settanta porterebbe così Fo a mitigare certe sue posizioni sia in base al pubblico che su stimolo di una riflessione teorica che occupa in questi anni studiosi e uomini di teatro.

² EUGENIO BARBA, NICOLA SAVARESE, *L'Energie qui danse: dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, 2ème édition revue et augmentée, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 55.

Ridando spazio alla dimensione figurativa, egli recupera e sviluppa dei codici comunicativi e delle strategie che aveva già utilizzato in passato. Egli, da un lato, recupera la cura della scenografia (si pensi al fondale dipinto da Fo per *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* del 1964) e, dall'altro, fa circolare dentro e fuori dal teatro i suoi disegni, quasi a voler stabilire un contatto continuo con il pubblico. D'altra parte, anche quest'ultima modalità non era nuova per Fo dal momento che, come scrive sempre Meldolesi, già "anni prima aveva l'abitudine di illustrare i programmi di sala con gli schizzi da lui stesso abbozzati durante la preparazione degli spettacoli"³

Un tale atteggiamento coincide, negli anni Ottanta, con una volontà di conferire uno statuto al Fo-artista e la mostra *Il teatro dell'occhio* (una rassegna di suoi disegni, bozzetti e scenografie), del 1981, sembrerebbe costituirne una prova.⁴

La strada imboccata da Fo può rientrare, infine, in una riflessione comune a molti intellettuali della stessa epoca. Primo fra tutti Italo Calvino, che, nelle sue celebri *Lezioni americane* (1984), si interroga così:

[...] quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la "civiltà dell'immagine"? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?⁵

Nella sua lezione sulla "visibilità", inclusa tra i valori da salvaguardare in vista del millennio in arrivo, Calvino prende come punto di riferimento teorico

³ Ivi, p. 196

⁴ In un'intervista rilasciata in occasione della mostra, Fo afferma: «Ormai nella mia storia di teatrante tutto si confonde e si compenetra. Non esiste l'artista "pubblico", l'attore e l'artista "privato", il pittore che dipinge nel chiuso del suo studio». Cfr. CAIRNS, p. 86.

⁵ I. CALVINO, *op. cit.*, p. 103.

Jean Starobinski e la storia dell'idea di immaginazione da lui analizzata nel saggio *La relation critique*.⁶

Calvino sente l'esigenza di situare le sue modalità creative in rapporto alle due idee di immaginazione, in contrasto tra loro, individuate da Starobinski: immaginazione come «comunicazione con l'anima del mondo» e porta d'accesso ad una verità universale, e immaginazione «come strumento di conoscenza»,⁷ conciliabile con il metodo scientifico e supporto indispensabile allo scienziato nella formulazione di ipotesi. Lo scrittore mette in luce gli aspetti che il suo uso dell'immaginazione ha in comune con entrambe le idee per poi dare un'ulteriore definizione, presente anche in Starobinski, che renderebbe a pieno la sua visione, ovvero «l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere»⁸.

Portando avanti una sorta di autoanalisi del proprio processo creativo, Calvino fornisce dei preziosi spunti critici che mi spingono a fare alcune considerazioni sul ruolo dell'immaginazione nell'opera di Dario Fo.

Nel suo teatro, infatti, indipendentemente dal fatto che si tratti di una commedia ispirata all'attualità politica o di un monologo che recupera le fonti medievali, l'indagine è parte integrante del processo creativo e, un po' come per lo scienziato, essa consente di formulare delle ipotesi.

Come mostrerò in dettaglio nella terza parte del presente lavoro, la ricerca condotta da Fo su San Francesco d'Assisi rappresenta la maturazione estrema di questo discorso, con un'indagine condotta sia sulle fonti storiografiche che iconografiche (cosa che rimanda a quanto scrive Tadini sulla capacità di Fo di “scoprire sensi e significati dentro le figure”).

⁶ Cfr. JEAN STAROBINSKI, *L'oeil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard 1970.

⁷ I. CALVINO, *op. cit.*, p. 98.

⁸ Ivi, p. 102.

Un'indagine in cui l'immaginazione gioca un ruolo fondamentale e porta, costantemente, ad una verità ambigua, transitoria, inafferrabile.

La produzione degli anni Novanta, "canonizzata" dall'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura nel 1997, porta il Fo maturo ad esplicitare la sua visione del teatro come esperienza condivisa, nella quale non vi è un punto d'arrivo definitivo. È come se la conoscenza risiedesse di per sé nello svolgimento dell'indagine critica e nell'attivazione dell'immaginazione a partire anche da spunti iconografici, ma anche, come dice Calvino, "in assenza" di immagini.

La volontà di colmare, usando anche l'immaginazione, le lacune della versione ufficiale della storia è uno sberleffo nei confronti di chi invece crede di detenere la verità assoluta ed è una modalità di indagine che per alcuni potrebbe equivalere ad un salto nel vuoto. Per Fo, sembra trattarsi semplicemente di un salto nell'esperienza, nell'azione creativa, nel dialogo con il pubblico e questo atteggiamento può essere percepito soltanto se vi è la volontà di entrare nella dinamica da lui proposta.

La lettura di Calvino suggerisce, infine, un'ulteriore riflessione sul processo immaginativo. Parlando del suo processo di scrittura nella narrativa fantastica, Calvino afferma di partire da un'immagine che, inizialmente, gli si presenta con un significato non esplicitabile a livello concettuale. In questa fase essa si sviluppa in maniera autonoma le sue potenzialità dando vita ad un campo di relazioni interne ed esterne ad essa. Ecco che a questo punto interviene la volontà dell'autore di dare un ordine:

Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia – o piuttosto quello che io faccio è cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col

disegno generale che vorrei dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili.⁹

L'autoanalisi presentata dallo scrittore rivela un processo creativo che, partendo dall'immagine, prende a poco a poco la forma di un concetto per giungere ad un significato espresso dalla parola scritta, che infine "resta padrona del campo".¹⁰

Pensando a Fo, alla luce di quanto appena letto, l'elemento che emerge è che nel suo teatro sembra poco, per non dire nullo, lo spazio lasciato alla concettualizzazione. L'epilogo dei ragionamenti di Fo sembra non cristallizzarsi mai in un concetto, come se ciò implicasse una stasi innaturale del fluire continuo della vita. È curioso notare che la continua provocazione all'immaginazione messa in atto da Fo è quasi in contrasto con la "pedagogia dell'immaginazione" proposta da Calvino per sopravvivere alla "civiltà delle immagini":

Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, "icastica". Naturalmente si tratta di una pedagogia che si può esercitare solo su se stessi, con metodi inventati volta per volta e risultati imprevedibili.¹¹

Le "figure foniche" di Fo sembrano lontane dall'immagine "icastica" della scrittura di Calvino. Il mio intento non è però di contrapporre queste due visioni, bensì di trarne due considerazioni importanti ai fini del mio discorso.

⁹ Ivi, p. 100.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, pp. 104-105.

La prima, è che Fo e Calvino, se pure in maniera diversa, si sono posti lo stesso interrogativo, ed hanno intuito il potenziale pericolo di perdita della capacità di immaginazione individuale. La seconda, che può sembrare ovvia, è che quello di Fo non è un teatro che si regge unicamente sul testo, ma è un teatro d'esperienza e di azione, nel quale ad un certo punto la mente deve cessare di seguire il consueto cammino dell'astrazione.

2. Il recupero di Fo pittore: la mostra *Il teatro dell'occhio* (1981)

L'11 dicembre 1981, presso lo Studio Marconi di Milano, viene allestita per la prima volta la mostra *Il teatro dell'occhio*, una raccolta di disegni, schizzi e bozzetti realizzati da Dario Fo sin dai primordi della sua carriera teatrale. Allestita negli anni successivi in varie città italiane ed europee (tra cui Copenaghen, Bruxelles, Tampere, Londra), la mostra propone una storia per immagini del teatro di Fo attraverso le locandine degli spettacoli, gli studi di personaggi, marionette, costumi e scenografie, i fondali interamente dipinti dall'autore, i disegni senza alcun legame con uno spettacolo in particolare.¹²

Viene così alla luce un tesoro sommerso, un universo poetico a cui Fo sembra voler dare finalmente un'identità, ma si profila anche una nuova pista di ricerca sugli sviluppi del suo linguaggio teatrale.

Il catalogo del 1984, pubblicato in occasione dell'allestimento di Palazzo Braschi a Roma, a cura di Sergio Martin, contiene testi e interviste che abbozzano un primo nucleo problematico sulle funzioni della pittura nel teatro

¹² Dal 1981 ad oggi si contano oltre trenta allestimenti di mostre dedicate alla produzione pittorica per il teatro di Dario Fo. Nel 1998, in occasione della mostra *Pupazzi con rabbia e sentimento*, allestita a Cesenatico (con oltre 300 dipinti, bozzetti di scena, scenografie, manifesti, pupazzi, costumi e altro materiale teatrale), la casa editrice Schweiller pubblica un voluminoso catalogo che propone un'interessante percorso biografico fatto di testimonianze, documenti autentici, rassegna stampa, fotografie e disegni di Dario Fo.

di Dario Fo e sul futuro di questo teatro.¹³ In un momento di forte crisi che investe tutto il teatro italiano e che argina le spinte innovatrici e la ricerca di nuovi codici espressivi, la domanda che pone Ettore Capriolo alla fine di una breve biografia di Fo è la seguente:

Sono del resto anni del richiamo all'ordine: con l'esperienza di Ronconi al Laboratorio di Prato si chiude la stagione degli esperimenti; il pubblico continuerà ad aumentare ancora per qualche anno ma la sua attenzione si andrà sempre più accentrando sugli spettacoli offerti da attori di gran nome in gioiosa riscoperta della compagnia mattatoriale; le condizioni economiche renderanno sempre più difficili le possibilità di intervento finanziario degli enti pubblici, accrescendo nello stesso tempo le spese di gestione degli organismi produttivi. In questo stato di appiattimento generale quali spazi restano a un personaggio come Dario Fo? La risposta la daranno forse i prossimi anni.¹⁴

La proposta di un Fo-pittore sembra di per sé costituire una risposta a questo momento di crisi. Con *Il teatro dell'occhio*, emerge la figura di Fo artista globale, che spazia dalla pittura al teatro senza operare delle distinzioni nette e che considera queste due arti complementari ai fini della sua opera. E se da un lato i disegni di Fo consentono di avere una visione più completa e approfondita dei suoi spettacoli, dall'altro, la pittura di Fo conquista uno spazio a sé, diverso dal teatro inteso come luogo fisico. In altre parole, si può dire che la sfida lanciata da Fo alla crisi del teatro sia di portare, attraverso i suoi disegni, il teatro fuori dal teatro.

I disegni e i dipinti di Fo sembrano rivelare, in molti casi, le radici profonde da cui prendono vita i suoi spettacoli, la loro ragione d'essere, ed esprimono,

¹³ La mostra è allestita a Palazzo Braschi a Roma (in collaborazione con il Comune di Riccione) dal 20 ottobre al 25 novembre 1984.

¹⁴ E. CAPRIOLO, in *Dario Fo. Il teatro dell'occhio*, cit., p. 28.

indipendentemente dal soggetto, un'estrema vitalità. È Emilio Tadini a darne una lettura suggestiva e illuminante:

Ogni figura di Fo si pone contro qualcosa. Contro l'ingiustizia che si attua nella storia. Ma anche, del tutto 'naturalmente', contro ciò che dal di dentro attacca e distrugge la nostra forza vitale. [...] È come se fosse un senso profondo e tutto terreno del sacro a scuotere e a trasformare, in una specie di rito, il corpo – a celebrare l'agitarsi e il protendersi disperato del corpo, delle sue figure, sulla scena, in una violenta rappresentazione, in una frenetica mimesi della vita.¹⁵

La tensione interna ai disegni di Fo, risultante dall'impianto (apparentemente assente) sul quale sono costruiti, fa eco in molti casi alla tensione sulla quale sono costruite le sue pièces. Sarà sempre Tadini a parlare dei disegni di Fo come "spartiti", a riprova del fatto che la ricerca del ritmo è una costante imprescindibile del suo lavoro e che questo ritmo si propaga inesorabilmente anche al di fuori del teatro.

3. Un repertorio di immagini, ma non solo

A prima vista, i disegni di Dario Fo possono disorientare l'osservatore che vi si imbatte per la prima volta. In essi sembra regnare spesso il caos più assoluto, forme e figure appaiono quasi sdoppiate, sfuocate, in bilico, dando l'impressione di una costante approssimazione. Di fatto, queste figure sono spesso inscritte in precise geometrie che rivelano la presenza di una struttura portante, un po' come nei suoi spettacoli.

Emilio Tadini scrive che queste figure "hanno l'aria di comporre un solo grande disegno", e ciò fa pensare all'espressione "monologo generale" con la quale Meldolesi definiva l'universo poetico di Fo:

¹⁵ E. TADINI, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, in *Il teatro dell'occhio*, cit.

[...] le diciassette storie che affiancano le maggiori (e in particolare *Mistero buffo*) sono come varianti dialogate del monologo generale; ruotano loro attorno come in un'orbita, corpi che scompaiono per riapparire in parte e in forma diversa, sotto altro titolo e altro contesto. Dal punto di vista del poeta, c'è in Fo come l'esigenza d'aver sempre con sé le sue cose, di portarle avanti insieme, di non farle morire, di ritentarle a periodi intermittenti, rinfrescandone i motivi nell'attualità. (Meldolesi, p. 179)

Uno dei concetti portanti dell'analisi di Meldolesi è la presenza di un "blocco strutturale" alla base del teatro di Fo, una sorta di pozzo dell'immaginario, costituitosi grazie alle storie dei fabulatori del lago, ovvero le prime e numerose favole che Fo ha sentito raccontare da bambino.

Secondo questa interpretazione, il materiale a cui Fo attingerebbe non è riducibile a un semplice insieme di storie, ma è una sorta di magma primordiale contenente la sua originale visione del mondo e dell'esistenza:

All'origine, enigmatico, rimane il blocco strutturale; i racconti dei fabulatori sono la matrice evocativa di fondo del «teatro di Fo»; la singolarità del loro uso ne è l'anima creativa. (Meldolesi, p. 29)

La mia tesi è che il blocco strutturale abbia un equivalente visivo nell'opera di Fo, a patto che non lo si consideri come un insieme acquisito per accumulazione storica ma come un universo dinamico nel quale l'esperienza assume un ruolo centrale.

L'esperienza, in Fo, va intesa, a mio avviso, come quel processo dinamico individuato da Walter Benjamin nella sua "teoria dell'esperienza". Come spiega Paolo Jedlowski:

[...] per Benjamin [...] l'esperienza comprende necessariamente un momento di estraneità del soggetto a se stesso, e il suo completamento ha così qualche cosa di un risveglio: è la capacità del soggetto di ritornare a se stesso e comprendersi. In questo senso, l'esperienza non è il nome del nostro mero vissuto, ma il nome di quel processo mai esaurito e mai esauribile, attraverso cui il soggetto esce e ritorna a se stesso. "Esperienza" è il nome dell'insieme della nostra vita e di quegli aspetti della vita stessa in cui il vissuto è ripercorso e fatto proprio dal soggetto, che impara a disporne.¹⁶

Le figure di Fo, analizzate in quest'ottica, sono dunque l'espressione della riappropriazione del vissuto che avviene attraverso il continuo atto di dipingere, di impregnarsi continuamente delle immagini che circondano l'artista e degli stimoli visivi che gli si presentano. Come spiega Marisa Pizza:

«La pittura per Dario Fo ha molti significati e molte funzioni. Ha una funzione di "allenamento degli occhi", di esplorazione e fissazione di segnali e stimoli salienti, di suggerimenti teatrali, tematici e visivi, relativi all'allestimento scenico. Si tratta di operazioni fondamentali. In ogni angolo della casa laboratorio Fo può dipingere. (Pizza, p. 327)

L'analisi dell'opera di Fo non può dunque prescindere dalla lettura dei suoi disegni, dal momento che questi sono parte integrante della scrittura drammaturgica.

Un'interessante pista di analisi è quella proposta da Antonio Scuderi, che individua alcuni nessi dinamici tra testo, disegno e performance, valida soprattutto per le opere degli anni Novanta, dove si intensifica il ricorso alla pittura nella composizione drammaturgica.

¹⁶ PAOLO JEDLOWSKI in THEODOR. W. ADORNO, *Benjamin, il cinema e i media*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2007.

Inserendo Fo in una tradizione attoriale popolare che attinge da vari modelli (l'arte narrativa del giullare medievale e la commedia dell'arte in primis) e che crea giocosamente i propri modelli (quando definisce suo predecessore persino il Presidente degli Stati Uniti Ford nel celebre sketch del tecnocrate inglese), Scuderi individua, nella struttura dei monologhi di Fo, tre componenti fondamentali: "formulaic units", temi e motivi. Tali componenti sarebbero visibili anche nei disegni preparatori di Fo, in particolare in quelli realizzati per *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, al quale Scuderi dedica una parte consistente della sua ricerca.

Le tre componenti vengono intese dal critico nelle seguenti accezioni:

Formula o *formulaic unit*: "a preconceived idea or concept relating to the narrative that is contextualized within a performance frame" (Scuderi, p. 61)

Themes: "the messages or meanings of a narrative". (Ivi, p. 67)

Motifs: "narrative elements that contribute to the plot or content". (*Ibid.*)

Partendo dalla constatazione che le *formulaic units* del Johan Padan sono principalmente iconografiche, Scuderi individua alcune delle unità concettuali del monologo e mette in luce la ricorrenza, nel copione di scena, di diverse immagini chiave. Da un lato, tali immagini sintetizzano i passaggi significativi del racconto, dall'altro, hanno una particolare carica evocativa dalla quale nasce il gesto in scena.

Secondo Scuderi, la particolare maniera in cui Fo intreccia temi e motivi «constitute his poetics which defines and identifies him as a performer». (Scuderi, p. 67)

Identificando un nucleo poetico alla base del Fo fabulatore, lo studioso sembra avvicinarsi al concetto di "blocco strutturale" espresso da Meldolesi, ma con due divergenze importanti. Da una parte, Scuderi vede una pluralità di

modelli e non un'unica matrice evocativa, dall'altra, egli si concentra fondamentalmente sul Fo attore piuttosto che sul Fo poeta.

La lettura comparata di testo, immagine e rappresentazione nei monologhi di Fo risulta quindi particolarmente stimolante, ma presenta, a mio avviso, tre rischi principali.

Il primo è di focalizzare eccessivamente l'attenzione sui significati simbolici degli elementi costitutivi delle pièces piuttosto che sulla maniera di "costruirle".

Infatti, come mostrerò in seguito, se si analizzano i disegni come delle opere a sé stanti (ovvero escludendo inizialmente il loro rapporto con il tema della pièce), si noterà che qualsiasi figura sembra semplicemente un pretesto per sperimentare le diverse combinazioni tra corpo e spazio, indipendentemente dal fatto che si tratti di corpi animati o inanimati. Una tale lettura non impedisce certo di formulare delle ipotesi sul senso delle figure, ma esso acquisisce una dimensione universale e non eccessivamente legata al contesto specifico nel quale è stata creata.

Il secondo rischio è di cadere nella trappola del "falsario", ovvero di cedere alla continua tentazione di voler smascherare l'autore per dimostrare come questi "saccheggi" a piene mani le opere dei suoi modelli. In realtà, Fo è stato il primo a dichiararsi a più riprese un "falsario" e a fare dell'ironia in proposito. Seguendo questa pista, si rischierebbe quindi di entrare in una dinamica senza via d'uscita.

Infine, il terzo rischio è di voler trovare sistematicamente delle corrispondenze precise tra immagini e azione scenica, rischio che porta inevitabilmente a cadere nella tautologia esposta ironicamente da Eugenio Barba:

Dire qu'un acteur est habitué à contrôler sa propre présence et à traduire les images mentales en impulsions physiques et vocales signifie simplement qu'un acteur est un acteur.¹⁷

Per limitare i rischi appena esposti, risultano di grande utilità gli studi svolti da Marisa Pizza, che focalizzano l'attenzione sul Fo "costruttore di spettacoli" e sulla dimensione ludica del rapporto dell'autore con i propri modelli, che funge da campanello d'allarme per lo studioso ogni volta che si cede alla tentazione di voler "smascherare" l'autore.

Inserendomi quindi in questa linea interpretativa, il contributo che mi propongo di dare è tracciare un possibile percorso attraverso le immagini costruite da Fo negli anni (dagli esordi fino al 1999) per mostrarne la costante dinamica interna. Una caratteristica che può essere resa con l'espressione di "drammaturgia di immagini".

4. Fo drammaturgo di immagini: ritmi, corrispondenze e tracce di tragico

Passando in rassegna una buona parte dei disegni presenti nell'archivio di Dario Fo e Franca Rame (circa tremila, dagli esordi con *Il dito nell'occhio* – 1953 - fino a *Lu Santo Jullare Francesco* – 1999) ho notato che, come per la costruzione dello spettacolo in senso più ampio, Fo sembra costantemente alla ricerca di una chiave, di un meccanismo che dia impulso all'azione e ho tentato di individuare alcune costanti nella maniera in cui Fo costruisce i suoi disegni.

Credo che questa ricerca quasi ossessiva del dinamismo sia un tratto distintivo della sua arte e che possa essere considerata parte integrante della sua poetica, del suo modo di intendere la funzione sociale del teatro e del suo approccio alla vita.

¹⁷ E. BARBA, *L'énergie qui danse*, cit., p. 18.

Parlando di dinamismo, non mi riferisco ad un vitalismo narcisistico, ma piuttosto ad una celebrazione della transitorietà di ogni cosa del mondo e delle sue continue metamorfosi. Esso non si discosta molto dal movimento continuo che caratterizza i suoi testi ed è per questo che Fo può essere definito un “drammaturgo di immagini”.

Se si confronta la sua maniera di costruire i suoi “testi mobili” e quella di comporre le sue figure in movimento si noterà che entrambi presentano il tratto comune del rapporto con la scena: mentre i primi sono il risultato di una “scrittura scenica”, le seconde costituiscono già di per sé una messa in scena.¹⁸

Come è stato ricordato nel capitolo precedente, il processo alla base della sua drammaturgia è spiegato efficacemente da Taviani quando scrive che essa si fonda «sulla variazione e lo sviluppo per slittamenti successivi» che portano la situazione a svilupparsi fino al paradosso, all’assurdo per poi dare vita ad una nuova situazione e ciò credo che valga anche per le immagini. In entrambi i casi, infatti, Fo parte dalle tensioni interne alle situazioni e alle figure (sfruttando quelle già esistenti o creandone di nuove) per spingerle fino al limite del disequilibrio.

Questo processo gli deriverebbe ancora una volta dalla sua formazione di pittore. In particolare, come spiega Anna Barsotti, un ruolo primario giocherebbe l’eredità futurista di Carlo Carrà, che fu tra i suoi maestri, nella tendenza a “rompere la cornice” del quadro. Riprendendo una dichiarazione dello stesso Fo, la Barsotti scrive:

Nel dopoguerra, a Brera, Fo impara a “copiare” in un senso che accomuna l’arte figurativa e il teatro: «da sempre alla base dell’insegnamento della pittura [il copiare] ti costringe a entrare nel quadro, nella struttura mentale che ha portato l’artista a crearlo. Ti fa capire lo schema geometrico che sta dietro alle forme».

¹⁸ Per le espressioni “testo mobile” e “scrittura scenica” cfr. I, 2, 1.

Con ciò l'artista non si limita a violare i confini della cornice pittorica o scenica, ma porta "lo spettatore al centro del quadro".¹⁹

Al di là però di eredità e influenze (che in alcuni casi l'artista evoca più per creare una continuità tra sé e una tradizione artistica che non per sottolineare un dato di fatto), credo che la dimensione del gioco, connaturata nell'artista, abbia un ruolo di primo piano.

Guardando le figure di Fo, si ha spesso l'impressione che esse costituiscano dei pretesti per "giocare" con esse, al di là di quello che rappresentano. La sua maniera di agire, vista in questa prospettiva, ricorda quasi le riflessioni di Paul Klee a proposito dell'arte infantile e del gioco nel bambino, per il quale un oggetto può essere qualsiasi cosa.²⁰

L'artista, infatti, mostra spesso la volontà di esplorare corpi e forme piuttosto che di dare loro un significato preciso. Per tentare di mostrare questo aspetto ho scelto alcuni disegni che ritengo particolarmente significativi e li ho raggruppati secondo le modalità di azione o interazione tra corpi e/o oggetti in essi presenti (la tensione o la stasi del corpo unico e la sinergia e la fusione tra due o più corpi) mettendo in evidenza come il creatore assuma i ruoli di "esploratore" e "architetto".

Infine, ritengo che la lettura dei disegni di Fo riveli un altro aspetto fondamentale della sua poetica, ovvero il ruolo del tragico nelle sue commedie e farse.

Il tragico, in effetti, è sempre alla base dell'azione drammatica in Fo, ma non sempre questo dato è immediatamente riconoscibile. A volte, sia nei manifesti degli spettacoli che in altri disegni preparatori, sono invece visibili alcuni degli elementi generatori dell'azione drammatica che non compaiono

¹⁹ ANNA BARSOTTI, *Uscire dal foglio entrare nel quadro rompere la cornice. Fo acrobata delle arti*, in A. BARSOTTI *et alii*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Cfr. MICHELE DANTINI, *La cameretta dei bambini. Paul Klee critico d'arte (1912-13)*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», n.81, gennaio 1996, pp. 56-57.

necessariamente in maniera esplicita nelle rappresentazioni. Come mostrerò in seguito, alcuni disegni sono proprio costruiti in chiave tragica e si trasferiscono sulla scena con il registro grottesco.

4a. Disegni in movimento. Il corpo unico: tensione e stasi

Assai ricorrente nei disegni di Fo è senz'altro la figura umana stilizzata e senza volto, sola in mezzo al foglio. Tende le braccia al cielo, il peso del corpo è spostato prevalentemente su una gamba, in un atteggiamento che sembra quasi di danza.

Il logotipo di *Mistero buffo* (1969)²¹ può esserne considerato il prototipo e ritengo che il termine “ideogramma”, utilizzato da Emilio Tadini per descrivere le figure di Fo, si presti perfettamente a darne una definizione sintetica. Questa figura contiene in sé una prepotente carica vitale nonostante la sua apparente staticità. Con il volto coperto da una maschera nera, il suo tratto distintivo sembra risiedere unicamente nella posizione del corpo, nella tensione delle braccia levate al cielo, come la risposta ad un saluto, e al tempo stesso come un gesto di abbandono. Un corpo aperto, senza difese, ma anche inattaccabile: la sua mancanza di caratterizzazione fisica o psicologica renderebbe vano qualsiasi attacco.

La figura dell'uomo senza volto ha degli illustri precedenti, tra cui quella del manichino di Giorgio De Chirico, la cui pittura, come ha precisato Cairns, ha senz'altro nutrito l'immaginario del giovane Fo (che ha conosciuto De Chirico a Milano all'età di 17 anni).²²

²¹ Il termine “logotipo” è utilizzato nell'archivio on-line di Dario Fo e Franca Rame.

²² Cairns si riferisce in particolar modo all'uso del manichino e del pupazzo in diversi spettacoli di Fo: *Ladri, manichini e donne nude* (1958); *Grande Pantomima con pupazzi piccoli e medi* (1968); *Morte e resurrezione di un pupazzo* (1971); *Il Fanfani rapito* (1975); *L'Italiana in Algeri* (1994).

Sarebbe forse forzato stabilire un legame diretto tra il manichino di De Chirico e il prototipo ideato da Fo, ma si può senz'altro affermare che quest'ultimo si sia confrontato, in maniera più o meno diretta, con la poetica del pittore metafisico, secondo il quale “più il manichino somiglia all'uomo e più esso è freddo e sgradevole”.²³ Anche in Fo, in effetti, si riscontra la volontà di rifuggire dal realismo e dall'imitazione della realtà, ma si tratta di un punto di partenza del suo percorso artistico, in quanto il suo uomo senza volto aspira fortemente alla vita concreta.

Il prototipo è stato concepito da Fo in un momento chiave della sua carriera teatrale, ovvero nel momento della rottura con il circuito borghese, e sintetizza un nucleo poetico che si solidificherà col passare del tempo. È proprio in questo periodo, infatti, che si delinea la sua volontà di dare vita ad un teatro popolare inserito non solo in una prospettiva di lotta di classe, ma anche, e soprattutto, di recupero delle radici della teatralità.



**Figura 3. *Mistero buffo* (1969)
Manifesto dello spettacolo**

²³ Testimonianza di Giorgio De Chirico del 1942 in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *L'opera completa di De Chirico: 1908-1924*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 94.

Se si confronta la prima locandina di *Mistero buffo* (Fig. 3) con quella del primo spettacolo di rivista di Fo, *Il dito nell'occhio* (1953) (Fig. 4), si può notare come il corpo unico abbia subito delle modifiche sostanziali rispetto agli esordi del teatro di Fo.

Il manifesto de *Il dito nell'occhio* rappresenta infatti un uomo dal corpo atletico e dai tratti del volto definiti, in posizione di danza.



**Figura 4. *Il dito nell'occhio* (1953)
Manifesto dello spettacolo**

Sembra che Dario Fo, attento esploratore del corpo e delle forze che lo muovono, abbia rivolto la sua attenzione, col passare del tempo, sempre più alle tensioni del corpo e meno alla riproduzione anatomica. La sua volontà di dare vita ad un “teatro dell’agire”, nel pieno del movimento di contestazione, si concretizza così anche nell’immagine, che assume le sembianze di tratto in movimento. Questa tensione è sottolineata, tra l’altro, da Marisa Pizza, quando scrive che «disegnando, Fo parte sempre dal gesto del suo soggetto, mai dalla testa». (Pizza, p. 330)

A questo proposito, è importante citare nuovamente Emilio Tadini quando parla della “naturale estroversione espressiva” dei corpi disegnati da Fo:

Non sembra, molte volte, che questi corpi disegnati si siano appena sciolti da qualche invisibile legame che li teneva, che li impediva – che ne impediva insomma il desiderio e la capacità di “parlare”, appunto, di esprimersi?²⁴

L’espressività si manifesta così nella rapidità e nella direzione del tratto. Il corpo unico nasce quasi all’improvviso sulla pagina bianca così come si abbozza rapidamente sulla scena nuda.

Il prototipo continuerà ad abitare i disegni e le pitture di Fo a distanza di anni e verrà riprodotto, col passare del tempo, in una serie di varianti, tra cui una bozza del manifesto del monologo *Storia di una tigre e altre storie* (1977) (Fig. 4).

Qui la figura umana ha la testa di una tigre dalle dimensioni enormi e dal peso eccessivo che il corpo sembra non riuscire a sostenere se non con l’aiuto della mano. Inoltre, sembra che il busto e il bacino siano rappresentati di spalle, nonostante le braccia e le gambe siano protese in avanti, verso l’osservatore.

Il prototipo sembra essere stato smontato e rimontato in disordine, e per giunta con una testa posticcia. Verrebbe da dire che il corpo unico, alla fine degli anni Settanta, abbia accumulato il peso della storia del decennio appena trascorso, e che ora non possa protendersi esclusivamente verso il futuro dimenticando il passato.

È forte la tentazione di individuare un modello nel celebre disegno di Paul Klee, l’*Angelus Novus* (Fig. 5), punto di riferimento della riflessione filosofica di Walter Benjamin, che vedeva in questa figura l’incarnazione dell’ “angelo della storia”, sospinto verso il futuro da un’impetuosa bufera che soffia dal paradiso ma con gli occhi fissi verso la catastrofe del passato.²⁵

²⁴ E. TADINI in *Federico Fellini & Dario Fo: disegni geniali*, Milano, Mazzotta 1999, p. 112.

²⁵ È celebre il commento di Walter Benjamin: «C’è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a



**Figura 5. *Storia di una tigre e altre storie* (1977)
Disegno preparatorio per il manifesto dello spettacolo**



Figura 6. Paul Klee, *Angelus novus* (1920)

Naturalmente, si tratta di una semplice ipotesi che rimane confinata all'idea di genesi di uno spettacolo come “gioco” con i modelli, tanto più che la locandina definitiva di *Storia di una tigre* (Fig. 7) presenta il corpo unico nella sua posizione classica, con tutto il corpo proteso completamente in avanti. C'è

noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera». WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 35-37.

da dire, però, che le braccia spalancate dell'uomo-tigre possono essere paragonate a delle ali, tanto più che nei disegni preparatori di *Storia di una tigre e altre storie* compare la figura di Icaro in caduta libera sopra una tigre (*Dedalo e Icaro* è uno dei monologhi dello spettacolo) (Fig. 8). L'uomo-tigre sembra il risultato della fusione tra la tigre e l'uomo alato e il mistero dell'*Angelus Novus* (avrà ispirato o no i disegni di Fo?) rimane irrisolto.

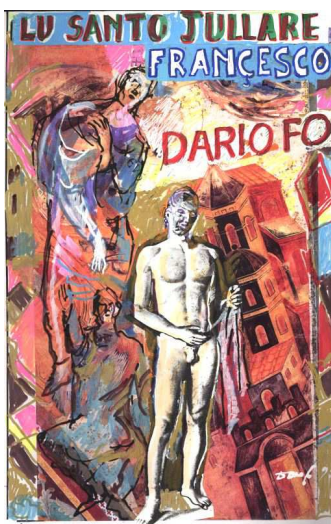


**Figura 7. *Storia di una tigre e altre storie* (1977)
Manifesto dello spettacolo**



**Figura 8. *Storia di una tigre e altre storie* (1977)
Dedalo e Icaro**

Come ho già scritto in precedenza, la ricerca a tutti i costi dei modelli di Fo può rivelarsi frustrante e senza fine. Ciò che vorrei sottolineare, con queste ipotesi sulla figura dell'uomo-tigre, è la dimensione ludica insita nel processo creativo di Fo, dimensione ancora più chiara in un dipinto realizzato circa vent'anni dopo, ovvero il manifesto dello spettacolo de *Lu Santo Jullare Francesco* (1999), che mi servirà anche da ponte per introdurre alcune immagini di “stasi” in contrapposizione con quelle di “tensione” del corpo unico.



**Figura 9. *Lu Santo Jullare Francesco* (1999)
Manifesto dello spettacolo**

In questa locandina (sulla quale tornerò in maniera più approfondita nella terza parte del presente lavoro) il corpo di San Francesco, che campeggia al centro del dipinto, ha le sembianze di una statua di marmo, bianca e nuda. Il contrasto tra questa presenza statica, i due personaggi abbozzati alla sua sinistra e l'architettura di una chiesa che crolla alle sue spalle, come presa da un vortice, sembra indicare un contrasto tra il monumento e il movimento. Se per Fo Francesco è stato il “santo più sbiancato dalla chiesa”, ecco che la sua

proposta è immergerlo in una rivoluzione di elementi, in un quadro quasi apocalittico dominato dai toni giotteschi dell'ocra. In questo caos, Fo potrà creare il suo Francesco sulla scena mentre l'immobilità della statua al centro del dipinto sembra mostrare la sua estraneità alla vita, alla realtà circostante.

La stasi assoluta è rara nei dipinti di Dario Fo, e spesso essa emerge per contrasto con il movimento che le sta intorno. Tuttavia, in alcuni disegni, è interessante notare che, di tanto in tanto, appaiono dei corpi con le gambe divaricate e piegate, come se fossero seduti su un immaginario sedile. Questi corpi rappresentano solitamente uomini di potere o donne in una condizione di sofferenza, come se queste gambe piegate volessero indicare l'incapacità o l'impossibilità di muoversi, di agire, di essere creativi.

Nel primo caso, incontriamo giudici, chierici, mercanti, personaggi che in un modo o nell'altro, nell'ottica dell'autore, gestiscono la legge e ad essa si sottomettono.

Già nella locandina appena mostrata si può notare, alla sinistra della statua, uno di questi personaggi "intronati", forse a rappresentare il papa o il potere ecclesiastico in generale.

Un esempio di "stasi del potere" risalente a parecchi anni prima è stato individuato da Cairns nel manifesto dello spettacolo *Settimo: ruba un po' meno* (1964). Come sottolinea lo studioso, la composizione evoca il senso più profondo della commedia e non il suo intreccio.

La contrapposizione tra personaggi in piedi con la maschera (in particolare Arlecchino) e il personaggio seduto che richiama Mosé con le tavole dei comandamenti, sottolineata dallo stacco di colore, richiama la contrapposizione tra figure appartenenti alla cultura popolare e potere borghese. Se in uno degli schizzi preparatori, l'uomo-Mosé assume una posizione che lo fa sembrare una statua (Fig. 10), nella versione definitiva egli sarà una figura rigida, con le braccia lungo i fianchi, completamente priva di vita (Fig. 11).

Non è una novità che Fo, anche nei suoi disegni, “fustighi il potere”, ma il dato interessante è che lo faccia privando della dinamicità, del movimento e della vita coloro che lo detengono.



Figura 10. Settimo ruba un po' meno (1964)
Disegno preparatorio per il manifesto dello spettacolo



Figura11. Settimo ruba un po' meno (1964)
Manifesto dello spettacolo

Altri esempi a distanza di vent'anni da quest'ultimo spettacolo, sono i disegni preparatori per lo spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), in particolare le figure del “mercante” (Fig. 12), del “giudice” (Fig. 13) e di “Arlecchino scrivano” (Fig. 14).



**Figura 12. *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985)
I due mercanti**



**Figura13. *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985)
Il giudice**



**Figura 14. *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985)
Arlecchino scrivano**

Nel caso del mercante e del giudice, valgono le stesse considerazioni fatte per l'uomo-Mosè, mentre per l'“Arlecchino scrivano” va notata un'ulteriore variante dell'uso dell'uomo “intronato”. Qui Arlecchino riveste i panni di colui che sa scrivere, e che quindi può dominare su chi non lo sa fare, permettendosi di usare la schiena di un'altra persona come scrittoio.

La peculiare capacità camaleontica del personaggio di Arlecchino consente a Fo di esplicitare lo sbeffeggio nei confronti del potere e diventa una scusa per rappresentare l'uomo nel suo lato più meschino. Sottolineo “diventa una scusa”, perché credo che l'autore utilizza gli elementi di cui dispone in maniera di volta in volta funzionale al proprio discorso e non tanto per il loro significato intrinseco. Non a caso, come mostrato pocanzi, la figura di Arlecchino è presente nell'affiche di *Settimo: ruba un po' meno* in tutt'altra veste, ovvero in rappresentanza della cultura popolare.

Un esempio in cui la stasi rappresenta le derive del potere è presente nei disegni del copione di scena del *Johan Padan* con gli uomini della Santa Inquisizione, sintesi estrema di dominio e sentenza di morte (Fig. 15).



**Figura 15. Johan Padan a la scoperta de le Americhe
Tavola del copione di scena**

Un caso a parte costituiscono le figure femminili di Irmgard Möeller, protagonista di *Accadde domani*, e di *Medea*, personaggi recitati da Franca Rame rispettivamente in *Discorsi sul terrorismo e la repressione* (1981) e in *Tutta casa, letto e chiesa* (1977).²⁶

Entrambe le figure sono rappresentate sempre con le gambe piegate, ma presentano una staticità parziale. Si tratta corpi divisi, la cui parte inferiore sembra inevitabilmente essere ancorata al basso, mentre quella superiore cerca la vita o lotta per averla.

²⁶ I *Discorsi sul terrorismo e la repressione* raccolgono tre monologhi: *Accadde domani* che parla della tortura subita in carcere da Irmgard Möller e ne denuncia il “finto suicidio”; *Io Ulrike, grido...*, relativo all’uccisione in carcere di Ulrike Meinhof; *Una madre*, la cui protagonista è la madre di un terrorista. Irmgard Möller e Ulrike Meinhof sono state due attiviste politiche tedesche militanti nella RAF (Rote Armee Fraktion) negli anni Settanta. La Möller fu imprigionata nel carcere di Stammheim per aver condotto un attacco terroristico in cui persero la vita tre persone, fu rilasciata nel 1994. Secondo la polizia, avrebbe tentato di suicidarsi in carcere conficcandosi un pugnale nel torace, mentre la sua versione dei fatti è stata quella di tentato omicidio da parte del governo tedesco. La Meinhof fu condannata nel 1972 a otto anni di reclusione con periodi in cella d’isolamento. Fu ritrovata morta nella sua cella nel 1976.

Nel caso del personaggio di Irmgard Möller si tratta di una donna ferita, che guarda con orrore il pugnale conficcato nel suo torace e che sembra volersene allontanare con la parte superiore del corpo. L'arma divide in due la figura, combattuta tra la voglia di vivere nello slancio delle braccia verso il cielo e l'immobilità delle gambe.

Le gambe piegate e divaricate sembrano qui evocare un ancoraggio alla terra che assume una doppia valenza. Se da un lato sembra alludere alla condizione di prigionia del personaggio, bloccato nella parte inferiore del corpo, dall'altro evoca la sessualità femminile e la maternità.

Questo dato sembra trovare conferma sin dalle prime battute del dialogo, quando il personaggio della Möller descrive le torture subite in carcere:

Uno mi ha afferrato dal di dietro, per i capelli e mi ha torto il braccio destro dietro la schiena, costringendomi seduta sulla sedia; l'altro mi ha bloccato il braccio sinistro e mi ha spinto un ginocchio sul basso ventre, costringendomi a divaricare le gambe come se volessero farmi abortire.²⁷ (p. 1087)

Il riferimento all'aborto conferisce un valore esclusivamente femminile alla prigionia e al dolore, carattere peculiare di molti monologhi interpretati dalla Rame e, in particolare, di quelli facenti parti di *Discorsi sul terrorismo e la repressione*, che si concludono appunto con il monologo *Una madre*.

Infatti, sebbene questo disegno rappresenti Irmgard Möller (Fig. 16), esso potrebbe benissimo ritrarre Ulrike Meinhof, protagonista del monologo *Io, Ulrike, grido...*, che fa parte dello stesso spettacolo.²⁸ Non a caso, anche il personaggio della Meinhof è presentato come madre fin dalle prime battute:

²⁷ F. RAME, *Discorsi sul terrorismo e la repressione* in D. Fo, *Teatro*, Einaudi, Torino 2000, p. 1087.

Nome: Ulrike. / Cognome: Meinhof. / Sesso: femminile. / Età: quarantun anni. /
Sì, sono sposata. / Sì, due figli, nati con parto cesareo.²⁹



**Figura16. *Discorsi sul terrorismo e la repressione* (1981)
Studio per il personaggio di Irmgard Möller**

La compresenza di slancio verso la vita e dolore è ancora più esplicito negli schizzi relativi a Medea che, in quanto personaggio tragico per eccellenza, incarna perfettamente il dualismo tra aspirazione alla libertà e necessità. La divisione tra parte superiore e inferiore del corpo è presente in entrambi i disegni presi in esame, ma mentre nel primo (Fig. 17) le braccia assumono una posizione di lotta, nel secondo (Fig. 18) esse sono tese verso il cielo in un atteggiamento che sembra di abbandono e quasi di preghiera.

²⁹ Ivi, p. 1083.



**Figure 17 -18. Tutta casa letto e chiesa (1977)
Studi per il personaggio di Medea**

Al di là dell'identità specifica dei personaggi femminili rappresentati, essi sembrano costituire la “scusa” per rappresentare la donna in tutte le sue sfaccettature, dalla costante lotta per liberarsi dalle costrizioni sociali alla maternità, dall'aggressività alla sensualità e alla dolcezza.

Ancora una volta il disegno, nella sua maniera di essere “costruito” più che caratterizzato, rivela aspetti fondamentali della poetica di Dario Fo.

4b. Disegni in movimento. Sinergia e fusione tra due o più corpi

La rappresentazione di due o più corpi che interagiscono componendo un'unica figura è una costante nei disegni di Fo e ritorna in molteplici varianti. Elemento costante è la figura umana, che può relazionarsi ad un'altra figura umana, ad un animale o ad un oggetto (in genere un macchinario o un elemento architettonico).

L'impressione che si ricava da una panoramica generale è che la priorità di Fo non sia di dare un'identità ai soggetti, ma di studiarne la posizione nello

spazio e le diverse possibilità di interazione. Questo aspetto può essere visto, ancora una volta, in parallelo con la sua modalità di costruire i suoi spettacoli e con la sua costante ricerca di situazioni e chiavi che diano impulso all'azione.

Questa caratteristica non esclude il fatto che il disegno possa assumere un valore di sintesi delle situazioni che verranno rappresentate in scena, caricandosi, talvolta, di un valore metaforico. In alcuni casi, l'immagine può essere rivelatrice persino delle intenzioni dell'autore, non sempre mostrate esplicitamente in scena.

I suoi disegni possono così essere considerati la visualizzazione e la sintesi del suo approccio alla realtà, che assembla e rielabora la molteplicità di esperienze che di volta in volta gli si propongono.

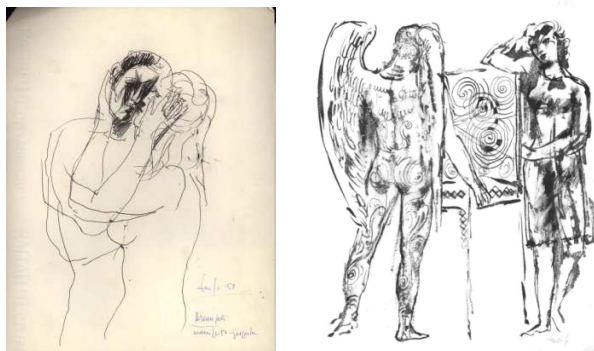
Analizzerò qui di seguito alcuni esempi di coppia (uomo-donna, uomo-animale e uomo macchina), sottolineando, come nel caso dei disegni di un corpo unico, il tipo di tensione ricreata sul foglio e mettendo in evidenza inoltre, come la coppia assuma a volte un valore simbolico, altre volte una dimensione ludica nella quale l'autore sembra esplorare il suo oggetto di studio.

Come primo esempio, vorrei mostrare alcuni disegni realizzati in preparazione alla locandina dello spettacolo *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959).

Secondo Paolo Puppa, in questa commedia compaiono per la prima volta «due personaggi autonomi, delineati a tutto tondo, un lui/lei coppia con una sua love story [...] quasi un fissaggio, un transfert dell'avvenuto incontro professionale-affettivo tra Fo e Franca Rame».(Puppa, p. 37)³⁰

Senza volermi addentrare nella ricerca di parallelismi tra la vita privata dell'autore e la sua opera, prendo come dato di fatto che al centro dell'azione di questa commedia vi sia la coppia, elemento visibile anche nei disegni preparatori, nelle varianti uomo-donna e angelo-donna (Figg. 19 – 20).

³⁰ Il critico si riferisce al fatto che Dario Fo e Franca Rame si erano sposati pochi anni prima, nel 1954.



**Figure 19-20. *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959)
Disegni preparatori per il manifesto**

La variante uomo-donna, uno dei primissimi studi per il manifesto dello spettacolo, mostra due corpi in un rapporto di fusione, dove è difficile distinguere le braccia dell'uno e dell'altro. Nonostante si tratti di un semplice schizzo, è possibile cogliere la volontà di Fo di creare un corpo unico attraverso l'abbraccio.

La tendenza a costruire visivamente un unico oggetto pittorico animato dall'interazione interna delle sue componenti, è un tratto caratteristico della pittura di Fo e costituisce la sintesi visiva della sua maniera di costruire gli spettacoli.

La ricerca delle varie possibilità di interazione tra i corpi e gli oggetti è visibile anche nella variante angelo-donna, stampata nel programma di sala. L'angelo, raffigurato di spalle, è intento a giocare a flipper, oggetto che fa da ponte verso il corpo della donna, la quale si appoggia distrattamente al flipper con il gomito destro e la mano sinistra, mentre guarda l'angelo con aria annoiata, senza aspettative.

Il disegno sembra essere più in rapporto col titolo della commedia che con lo spettacolo in sé, ma l'elemento interessante è che questo disegno, che gioca mescolando gli addendi del titolo, sembra uno studio dei corpi nello spazio. La

coppia non interagisce direttamente, ma è unita da un oggetto con il quale l'angelo instaura un rapporto attivo (ci gioca) e la donna uno passivo (vi si appoggia pigramente). Inoltre, mentre la posizione del primo, seppure di spalle, mostra chiaramente che la sua attenzione è rivolta totalmente verso l'oggetto, lo sguardo della donna è rivolto verso l'angelo. Il tutto è orchestrato dalla perfetta simmetria tra i due corpi: entrambi poggiano il loro peso sullo stesso lato, e il fatto che uno sia rappresentato di spalle e l'altro di fronte, crea un equilibrio di forze, completato dall'inclinazione delle due teste, in direzione convergente.

Questo disegno, nella sue perfette corrispondenze che lo fanno sembrare quasi uno studio di accademia d'arte, è l'ulteriore conferma della tendenza di Fo a creare oggetti compositi animati da un rapporto dinamico. I corpi e gli oggetti fanno parte di un tutto organico del quale, però, è indispensabile mostrare la vitalità interna, il movimento.

In questa fase abbastanza giovanile della sua carriera teatrale, il disegno presenta già questa tendenza se pure legato ancora a un linguaggio figurativo. Come però ricorda Tadini, Fo porta a teatro la sua esperienza di pittore, ma porta ugualmente sulla tela la sua esperienza di teatrante.

Senza la sua esperienza teatrale, probabilmente neanche le figure che dipinge sarebbero le stesse e penso che questa dato si possa riscontrare nei disegni che Fo realizza quasi trent'anni dopo per la locandina de *Gli arcangeli non giocano a flipper* messo in scena all'American Repertory Theatre di Cambridge (USA) nel 1987, dove cura la regia insieme a Franca Rame (Figg. 21-22).



**Figure 21-22. *Gli arcangeli non giocano a flipper* all'American Repertory Theatre di Cambridge - USA (1987)
Disegni preparatori per il manifesto**

Qui la coppia angelo-donna si riunisce, recupera l'elemento sensuale assente nel disegno del '59 e assume un accentuato carattere scenografico, sia nella composizione che nei colori.

Nel primo disegno ritroviamo la stessa tendenza alla simmetria di trent'anni prima, con l'ala dell'angelo controbilanciata dal mantello drappeggiato della donna, che si alza come un sipario. L'incrociarsi delle braccia e delle gambe sembra dare vita ad un essere bicorporeo e l'interazione che si instaura tra i due è come una danza.

Nel secondo disegno l'avvicinamento dei due corpi è provocato dalla forza unilaterale e quasi aggressiva dell'angelo, alla quale la donna si abbandona accennando un leggero movimento.

Il braccio dell'angelo è l'elemento che connette i due corpi ed è messo in rilievo dalla costruzione del disegno, che sembra quasi un primo piano cinematografico.

Le differenze riscontrabili tra i disegni dell' '87 e quelli del '59 possono far ipotizzare che Fo, nel corso della sua lunga carriera, abbia assimilato nella

pittura spunti e suggestioni derivanti dalle ultime esperienze di regia e dal riavvicinamento alla televisione.

Questo aspetto sembra trovare conferma anche in un altro schizzo realizzato nel 1985 per lo spettacolo *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (Fig. 23).



**Figura 23. *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (1985)
Studio dei personaggi**

La costruzione dell'immagine, con i personaggi che entrano nel campo visivo in maniera parziale, somiglia anch'essa ad un primo piano cinematografico. L'attenzione, stavolta, è focalizzata sulla tensione delle braccia e dei volti che non riescono a toccarsi, allusione, come nella storia, a un desiderio che non può compiersi.

Se nelle immagini appena mostrate la figura della coppia sembra piuttosto una scusa per trattare le interazioni possibili dei corpi nello spazio, in altri casi sembra effettivamente acquisire un valore simbolico, esplicitando visivamente quanto non viene mostrato in scena. È il caso di un disegno realizzato nell'1986 per il manifesto di *Mistero buffo* rappresentato a New York.



**Figura 24 *Mistero buffo* a New York (1986)
Disegno preparatorio per il manifesto**

Trovo significativo che Fo abbia raffigurato una coppia e non un solo corpo, contrariamente al primo manifesto di *Mistero buffo* (il logotipo descritto nel precedente paragrafo). Infatti, il corpo dell'uomo è sempre mostrato nella sua consueta posizione di gambe divaricate e braccia al cielo, ma l'accostamento della donna fa acquisire un senso nuovo alla figura: ora è la coppia che trionfa e si ha come l'impressione che sia l'uomo a sollevare il braccio della donna, incoraggiandola a mostrarsi. Come sempre, i due corpi formano una sola figura, qui risultante dal contatto delle mani e dei piedi.

Questa volta, la tentazione di leggere tra le righe un riferimento autobiografico è forte: visualizzare l'inseparabilità di Dario Fo e Franca Rame in quanto co-creatori di uno stesso teatro.

Vi è però, a mio avviso, un altro elemento che vale la pena mettere in rilievo, legato allo spettacolo in senso stretto. Nel celebre episodio della nascita del giullare, l'unione felice tra l'uomo e la donna viene stroncata irrimediabilmente dalla violenza di un ricco signore, proprietario della terra che i due lavorano onestamente. Come in altri casi, anche qui il disegno sembra voler raccontare l'intenzione del monologo: se il giullare nasce per riprendersi la dignità che gli è stata tolta e per ridarla, con l'esempio, a tutti gli oppressi, egli sulla scena

rimarrà solo e non si riunirà mai alla sua compagna. Ecco che questa unione sembra ora avvenire sulla carta, come motore primo dell'azione.

Giocano invece sull'antifrasi i disegni per il manifesto di *Coppia aperta quasi spalancata* (1983). Fo sembra divertirsi a rappresentare la sinergia tra due corpi proprio per parlare di una coppia in crisi.

Fo, come sempre, studia le infinite possibilità di interazione tra i corpi. In uno dei disegni preparatori per la locandina vediamo, per esempio, un amplesso vero e proprio, dove si ricrea, come altrove, un oggetto bi corporeo (Fig. 25), mentre nella locandina definitiva, l'uomo e la donna sono uniti visivamente, ma in realtà non si toccano: le braccia dell'uomo inginocchiato fanno una sforbiciata a vuoto, forse nel goffo tentativo di abbracciare la donna, mentre quest'ultima, in una innaturale contorsione del corpo, riesce soltanto a sfiorargli la testa con la mano nonostante si trovi al suo fianco (Fig. 26).

In quest'ultimo caso, la figura sembra avere più un valore metaforico, esprimere l'incomunicabilità della coppia, ma tramite il filtro dell'ironia, che fa sembrare quasi assurda tale incomunicabilità.



Figure 25-26. *Coppia aperta quasi spalancata* (1983)
Disegno preparatorio e manifesto

Passo ora alla variante uomo-animale, riscontrabile soprattutto nei disegni relativi alle opere più recenti, in particolare con *Fabulazzo osceno* (1982), *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), *Johan Padan a la scoperta delle Americhe* (1991) e *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999). Qui Fo si diverte a sperimentare le possibilità di corpi bicorporei che vanno dalla semplice giustapposizione alla quasi fusione tra uomo e animale.

Antonio Scuderi, sempre nel suo studio sul *Johan Padan a la scoperta delle Americhe*, ha parlato di simbolismo zoomorfico di certe sue immagini, mettendone in luce la carica grottesca originaria³¹ la cui presenza sarebbe riscontrabile nei riti popolari medioevali e nelle maschere della commedia dell'arte. (Cfr. Scuderi, p. 99)

Se questo aspetto consente di inserire l'opera di Fo in continuità con una tradizione performativa popolare (seppure con le sue dovute peculiarità), dall'altro non deve indurre, a mio avviso, a considerare le immagini da lui prodotte come l'espressione di una cultura popolare alla quale Fo apparterebbe per sua natura. Ritengo, piuttosto, che Fo si serva del disegno come strumento di studio della materia che di volta in volta intende approfondire. Negli spettacoli sopra citati, Fo studia in maniera particolare il grottesco, aspetto che emerge a partire dagli anni Ottanta.

Il lavoro svolto per l'allestimento dello spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), condotto in collaborazione con Ferruccio Marotti (docente universitario e direttore del Centro Teatro Ateneo di Roma), è esemplificativo di questo aspetto per il suo carattere esplicitamente didattico. Fo, infatti, intende "spiegare" Arlecchino ad un pubblico principalmente composto da studenti universitari, ma al tempo stesso "studia" Arlecchino.

³¹ Cfr. MICHAEL BACHTIN, *L'immagine grottesca del corpo in Rabelais e le sue fonti*, in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduzione italiana di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1995, pp. 332- 404.

Ecco che i disegni, ricchi di corpi bicorporei si rivelano esplorazione delle possibilità di fusione dell'uomo con l'animale e, contemporaneamente, studio di un argomento (Figg. 27-28-29).



Figure 27-28-29. *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985)
Studi

Simili tematiche, che da *Mistero buffo* in poi hanno popolato il teatro di Fo, iniziano a rivelarsi visivamente (almeno nei disegni presenti nell'archivio) con gli anni Ottanta. Si veda per esempio la locandina di *Fabulazzo osceno* (1982) e

uno dei suoi bozzetti preparatori, in cui l'uomo e il cavallo si fondono, come nello studio di Arlecchino:

**IL FABULAZZO
OSCENO**

DARIO FO



**Figure 30-31. *Fabulazzo osceno* (1982)
Manifesto dello spettacolo e disegno preparatorio**

Altre varianti uomo-animale sono infine presenti nel copione di scena de *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999) come per esempio l'uomo e il maiale che in

questa immagine sembrano quasi danzare, con le gambe dell'uno e le zampe dell'altro disposte come raggi di un unico cerchio.



Figura 32. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Disegno del copione di scena

L'ultima variante della coppia che intendo prendere in esame è quella uomo-macchina. Anche in questo caso le immagini acquistano a volte una dimensione simbolica, altre volte prevalentemente ludica.

La differenza che mi pare più evidente rispetto agli altri casi di “coppia”, è che nei disegni risalenti alla “fase militante”, la fusione uomo-macchina acquisisce una carica fortemente provocatoria e di denuncia dell'alienazione dell'operaio in fabbrica e del lavoratore a domicilio. È il caso di un disegno preparatorio per *Il telaio*, atto unico di *Legami pure, tanto spacco tutto lo stesso* (1969), in cui una donna appare letteralmente imprigionata dentro il macchinario che le dà da vivere:

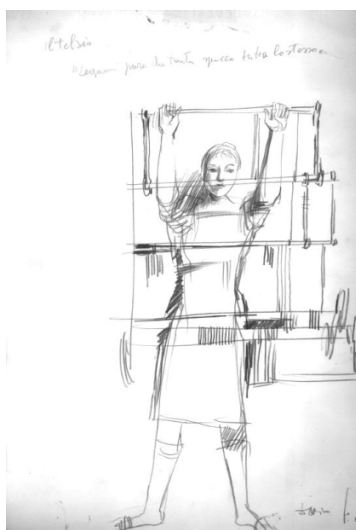


Figura 33. Il telaio (1969)
Disegno preparatorio

Un altro dato interessante è che proprio in questo periodo Fo si ingegna nella costruzione di strutture sceniche mobili e smontabili, adattabili a spazi diversi. Con la nascita di “Nuova Scena” (1968), egli mette la sua arte a servizio del teatro e rispolvera le sue competenze di architetto. Questo lavoro “architettonico”, dettato da esigenze pratiche legate alla creazione di un circuito teatrale indipendente, sembra essere in questo momento una delle occupazioni principali dell’autore, che traduce e sperimenta “la macchina” in tutte le sue possibili declinazioni, dalla “macchina teatrale” all’uomo-macchina.

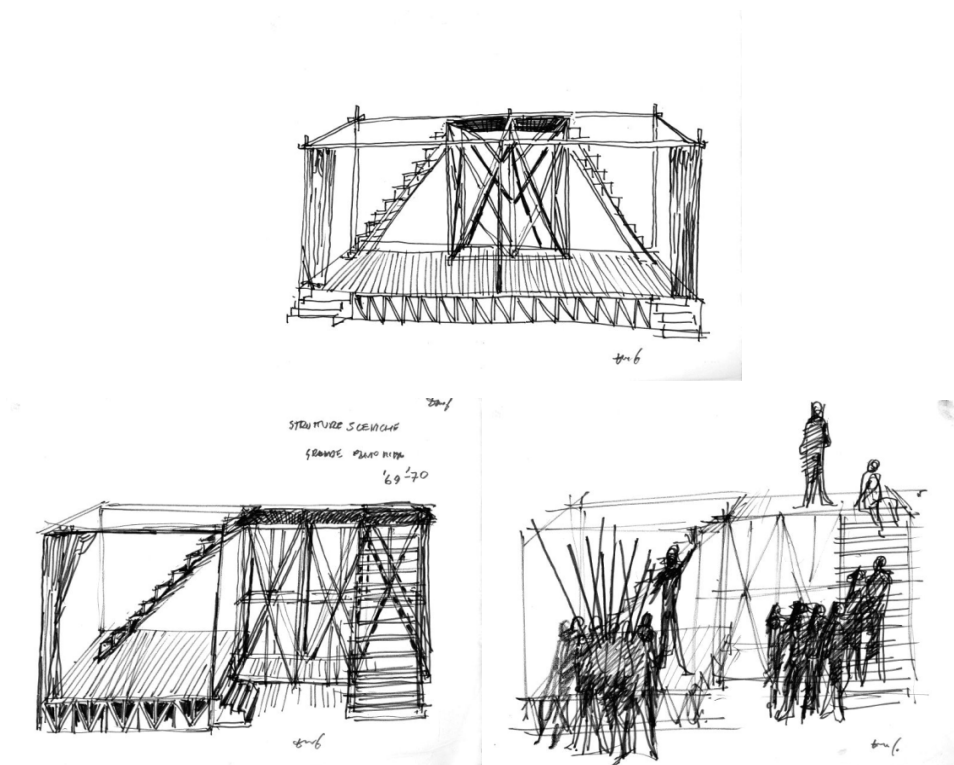
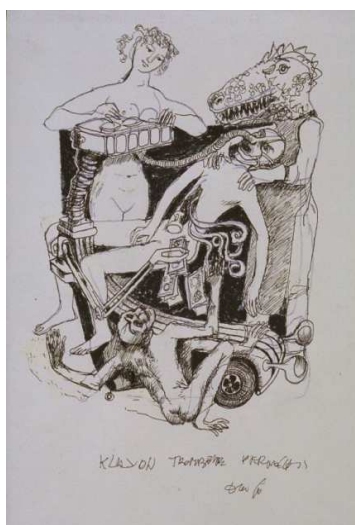


Figure 34-35-36. Studi per struttura scenica mobile (1969-70)

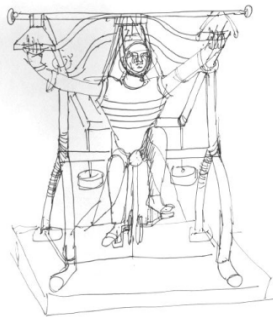
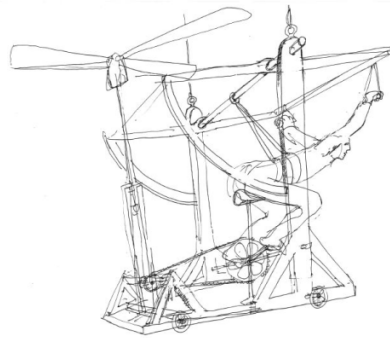
La fusione tra l'uomo e la macchina acquisisce una connotazione piuttosto parodica nei disegni preparatori per la locandina di *Claxon, trombette e pernacchi* (1982) il cui obiettivo polemico, come ho mostrato nel capitolo precedente, è proprio l'industriale Gianni Agnelli (Fig. 37). A distanza di più di dieci anni dalla rappresentazione di *Legami pure*, ora è il "padrone" a fondersi con la macchina, trasformata in un complicato marchingegno dove Fo può dare fondo a tutta la sua fantasia.



**Figura 37. Claxton, trombette e pernacchi (1982)
Disegno preparatorio per il manifesto**

Un ultimo esempio della coppia uomo-macchina si trova nei disegni preparatori per la scenografia della commedia *Il papa e la strega* (1989) (Figg. 38-39).

Il marchingegno ideato da Fo per far volare il personaggio del papa Wojtyła ricorda i bozzetti di Leonardo da Vinci. I disegni, ricchi di dettagli tecnici, hanno senz'altro un carattere funzionale, dal momento che verranno fisicamente realizzati per essere portati in scena, ma rivelano anche una dimensione ludica, in cui l'autore sembra affascinato dallo studio del corpo nello spazio.



**Figure 38-39. *Il papa e la strega* (1989)
Disegni preparatori per la scenografia**

Sebbene possa apparire scorretto parlare di “coppia” uomo-macchina a proposito di questi ultimi disegni, credo che il termine possa giustificarsi nel momento in cui vi è interazione tra i due elementi, che assumono spesso un valore funzionale nella costruzione dell’immagine, al di là della loro intrinseca natura.

4c. Tracce del tragico

Come ho accennato nel primo capitolo a proposito de *La tragedia di Aldo Moro*, Fo rifugge l’effetto catartico generato dalla tragedia. Prendendo come base teorica il teatro epico di Bertolt Brecht e l’idea della necessità dello straniamento, l’artista non vuole provocare nello spettatore quel “rutto

liberatorio” che lo depura da ogni volontà di cambiamento e predilige il comico e il grottesco in quanto registri adatti ad insinuare, nel pubblico, “i chiodi della ragione”.

Fo quindi non rifugge la tragedia in sé, ma la catarsi che, secondo la concezione aristotelica, essa genera.³² Egli ha sempre dichiarato ed esplicitato questa idea a più riprese:

Noi facciamo un teatro popolare. Non popolaresco. Il teatro popolare ha sempre usato il grottesco, della farsa – la farsa è un’invenzione del popolo – per sviluppare i discorsi più drammatici...il popolo non usa il metodo drammatico dell’aristocrazia, quello che prende cuore e viscere, ma cerca di arrivare attraverso un momento violento di risata. Perché la risata rimane veramente nel fondo dell’animo con un sedimento feroce che non si stacca. Perché la risata fa evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi. Cioè, quando uno piange, libera da se stesso il dolore.³³

Ritengo sia difficile dimostrare, in sede critica, l’impatto del teatro di Fo sull’emotività degli spettatori dal momento che quest’ultima non può prescindere dalla soggettività.

È il caso, a mio avviso, dell’analisi condotta da Paolo Puppa il quale, in veste di testimone diretto, afferma che il pubblico di Fo degli anni Settanta (in particolare dopo la rottura con il collettivo “Nuova Scena”) era selezionato su base ideologica e che, pertanto, partecipava ad un rito collettivo di identificazione con quanto rappresentato sulla scena:

³² Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 6, 2 (1449, b 26 sgg.) «La tragedia è l’imitazione di un’azione seria e compiuta in se stessa, di una certa estensione, in un linguaggio adorno di vari abbellimenti, applicati ciascuno a suo luogo nelle diverse parti, rappresentata da personaggi che agiscono e non narrata; la quale, mediante pietà e terrore, produce la purificazione di siffatte passioni».

³³ D. FO, *Compagni senza censura*, Milano, Mazzotta, 1973, vol. II, p. 189.

L'uditorio particolare, vale a dire frange studentesche, avanguardia di movimenti della sinistra che si stanno costituendo oltre il PCI, è sempre speculare alla tesi, al progetto del mittente. Da un teatro potenzialmente dialettico, sia sul piano organizzativo (i problemi del territorio), sia su quello degli atteggiamenti verso l'utente (critici e spesso provocatori) si fa così retorico, in quanto celebrativo, in un certo senso, del proprio nuovo interlocutore. (Puppa, p. 157)

Secondo Puppa, Fo intende rifuggire dal registro tragico per evitare la catarsi, ma i suoi spettacoli, in quanto riti celebrativo-liturgici di una ben definita ideologia, avrebbero provocato ugualmente un effetto catartico sul pubblico, unito durante il rito da una forte adesione emotiva.

Il dibattito su questa questione potrebbe protrarsi indefinitamente, ma credo che il punto sul quale valga la pena soffermarsi non è tanto la catarsi, quanto i principi del tragico che Fo ritiene indispensabili allo sviluppo dell'azione.

Ritengo, infatti, che Fo non abbia paura del registro tragico, ma che preveda di dare ad esso uno spazio diverso da quello della scena, almeno nelle intenzioni. La tragedia è in molti casi il motore dell'azione scenica e i disegni preparatori ne sono la prova tangibile. Anche se Fo predilige trattare eventi tragici in chiave grottesca, in accordo con la concezione del teatro epico, la tragedia è fissata sulla carta, è un'immagine indelebile che Fo porta con sé sulla scena senza mostrarla.

L'artista, infatti, ha sempre mostrato un grande interesse per la tragedia greca, dalla quale prende spesso spunti ed esempi nei suoi spettacoli e della quale parla a più riprese in *Manuale minimo dell'attore*.

Egli, però non adotta il tragico da un punto di vista ontologico, ma riprende piuttosto le situazioni che la generano: l'esistenza di un capro espiatorio sul quale si riversano le aberrazioni del sistema politico può prendere le sembianze di Pinelli così come di Moro; il conflitto tra libertà e necessità si ritrova in particolare nei personaggi femminili, dalla "madre" che abita molti dei

monologhi interpretati dalla Rame a Ulrike Meinhoff fino, naturalmente, a Medea.

Fo dunque parte da situazioni tragiche ma le sviluppa in chiave grottesca, lasciandole come situazioni aperte nelle quali lo spettatore trovi il suo spazio di riflessione critica e di azione.

Alla luce di questi elementi passerò dunque a mostrare questo passaggio dal tragico al grottesco, dai disegni al testo, in due opere dove esso mi sembra particolarmente evidente, ovvero *Morte accidentale di un anarchico* (1970) e *Non si paga! Non si paga!* (1974).

I disegni realizzati per la farsa *Morte accidentale* sono un esempio di come, a livello visivo, Fo sviluppi sia in chiave tragica che in chiave grottesca la caduta di Pinelli dal quarto piano della questura di Milano. Nel testo, però, sarà la seconda chiave a prevalere e ciò è confermato dall'artista stesso, quando dichiara che l'opera è una "farsa grottesca su una farsa tragica".³⁴

Un tale passaggio è ben visibile nella locandina dello spettacolo (Fig. 40), al cui centro campeggia il corpo disarticolato dell'anarchico in caduta libera, incapace di opporre resistenza e totalmente in balia della forza di gravità, cosparso di macchie nere sul volto e sulle mani che fanno pensare al sangue e ad una violenza subita prima della caduta.

Questa figura, nella sua semplicità, contiene la tragedia che è all'origine dello spettacolo, ne costituisce il motore primo, ma sulla scena non si manifesta.

Nella sua inchiesta, infatti, il personaggio del matto si limiterà ad ipotizzare implicitamente la violenza subita dall'uomo da parte dei poliziotti e si interrogherà sul perché l'anarchico, come mostrato dall'autopsia, non abbia avuto il riflesso di mettere le mani avanti durante la caduta.

³⁴ D. FO, introduzione a *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, Verona, Bertani, 1974.

I termini utilizzati per alludere alla defenestrazione dell'anarchico sono però le parole "salto" e "volo", utilizzate chiaramente con valore antifrastico.

Lo sviluppo in chiave grottesca della situazione tragica è ben visibile nei disegni preparatori, dei quali Fo si serve anche come supporto funzionale alla sua indagine.

In una sequenza quasi cinematografica, l'autore realizza una vera e propria ricostruzione grafica dell'ipotesi sostenuta dalla polizia. In questo caso l'uso della sequenza mostra come Fo abbia avuto la necessità di visualizzare l'argomentazione del matto per appropriarsene e tradurla in racconto. (Figg. 41-42-43-44)

Si può ipotizzare che, raccontando per immagini, Fo inizi a "divertirsi" prima dello spettacolo, che apra uno spazio ludico che poi si manifesterà ampiamente in scena, dando vita a quel "gioco serio" di cui parla Marisa Pizza quando descrive il lavoro di scrittura drammaturgica di Fo (Pizza, p. 326).

Gli esempi di "volo" e di "salto" nei disegni di *Morte accidentale di un anarchico* mostrano, da un lato, le diverse funzioni del disegno per Dario Fo nella creazione dello spettacolo, e dimostrano, dall'altro, che Fo affida il registro tragico all'immagine che gli spettatori osserveranno prima di assistere allo spettacolo, mentre riserva alla scena lo sviluppo del tema in chiave grottesca. Egli non elimina totalmente il tragico, ma gli conferisce uno spazio limitato che ha senz'altro un forte impatto, ma che può essere assimilato in forma diversa rispetto all'azione drammatica.

I disegni ci introducono così in uno spazio multiforme e aiutano a cogliere la complessità della poetica dell'autore. Quando egli afferma di voler evitare la catarsi e l'adesione emotiva dello spettatore, egli non intende rimuovere l'elemento tragico, ma lo vuole integrare in una dimensione più ampia che rientra nella sua visione dell'esistenza.



Figura 40. Morte accidentale di un anarchico (1970)
Disegno per manifesto

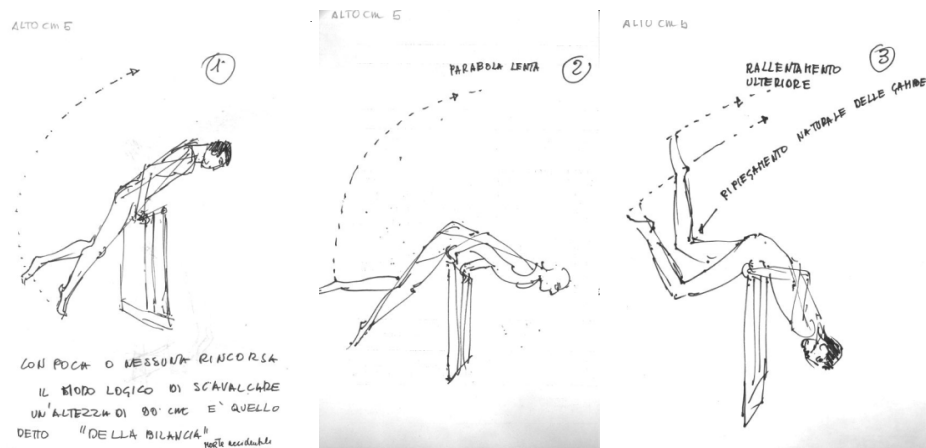
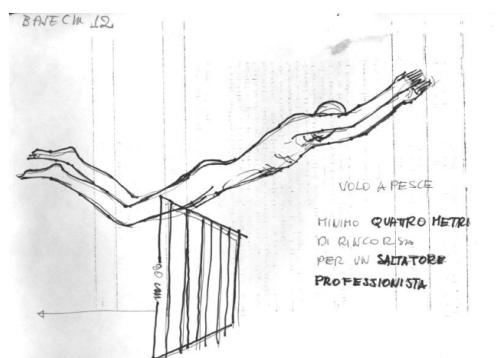


Figura 41-42-43-44. Morte accidentale di un anarchico (1970)
Ricostruzione della caduta di Pinelli

Un secondo esempio di passaggio dal tragico al grottesco è costituito dai disegni preparatori per lo spettacolo *Non si paga! Non si paga!* (1974), sia lo studio del personaggio femminile che i bozzetti per la locandina.



**Figura 45. *Non si paga! Non si paga!* (1974)
Studio del personaggio femminile**

Come è stato accennato nel primo capitolo, *Non si paga!* è una commedia grottesca che tratta delle autoriduzioni proletarie che hanno avuto luogo in diverse città italiane nel 1974.³⁵ Nella storia, i personaggi di Antonia e Margherita prendono d'assalto un supermercato insieme ad altre casalinghe. Subito dopo, per paura di essere scoperte sia dalla polizia che dai rispettivi mariti, le due donne mettono in scena una situazione assurda: Margherita nasconde il bottino sotto i vestiti e Antonia giustifica l'improvviso aumento di peso della sua amica dicendo che è incinta. Da qui prende il via una serie di equivoci in chiave comico-grottesca che cede poi il posto al tragico in una breve sequenza finale.

³⁵ In realtà Fo anticipa di poco l'evento accendendo così numerose polemiche sulla supposta opera di sobillazione compiuta tramite questa commedia.

Lo studio realizzato da Fo per uno dei personaggi femminili (Fig. 45) è il disegno in bianco e nero di una donna incinta, dal ventre enorme e quasi sproporzionato rispetto al resto del corpo, raffigurata in piedi con entrambe le mani occupate dalle buste della spesa. I tratti del volto, solo abbozzati, compongono una maschera della fatica e della stanchezza, con le occhiaie accentuate e la bocca socchiusa. La donna sembra tenere le gambe divaricate per sopportare il peso del ventre e delle buste ma la testa alta e il petto in fuori le danno la statura di un personaggio tragico. Se si guardasse però questo disegno senza conoscerne la funzione, si vedrebbe probabilmente solo “la madre”, la stessa che piange suo figlio morto in *Maria sotto la croce* o quella che stringe tra le braccia un agnellino trattandolo come un figlio in *La strage degli innocenti*.

Eppure, in *Non si paga! Non si paga!*, la gravidanza è solo la copertura grottesca del furto della spesa. Un furto che però nasce dalla tragedia.

Osservando i disegni, si ha l'impressione che Fo, da uomo di teatro qual è, abbia bisogno di visualizzare l'elemento tragico, di incamerarlo, di farlo diventare intenzione, elemento fondamentale soprattutto nel lavoro d'attore.

Un secondo esempio è rappresentato dal disegno preparatorio della locandina dello spettacolo, che rappresenta una fucilazione in chiave grottesca (Fig. 46).



**Figura 46. *Non si paga! Non si paga!* (1974)
Disegno preparatorio per il manifesto**



**Figura 47. *Non si paga! Non si paga!* (1974)
Manifesto dello spettacolo**

Sulla ricorrenza del tema della fucilazione nei pittori europei tra gli anni Trenta e Cinquanta e sull'indubbia presenza di questo tema nell'immaginario di Fo a partire dagli anni di Brera, si è soffermato Cairns.³⁶ Grazie a questa pista di ricerca mi è stato possibile cogliere, nei disegni preparatori, la compresenza di questo tema e della figura della madre con un probabile richiamo al celebre *Massacro in Corea* (1951) di Pablo Picasso (Fig. 48), nel quale un gruppo di uomini in armi si contrappone minacciosamente ad un gruppo di donne incinte e bambini.



Figura 48. Pablo Picasso, *Massacro in Corea* (1951)

³⁶Cairns mostra come esempi *La fucilazione in campagna* (1931) di Renato Guttuso e *Massacro in Corea* (1951) di Pablo Picasso, individuando la matrice nella *Fucilazione* (1808) di Francisco Goya.

La locandina dello spettacolo *Non si paga! Non si paga!* (Fig. 47) riprende visibilmente l'impianto del quadro, attraversato da una immaginaria diagonale che inizia in basso a sinistra e termina in alto a destra e contrappone ugualmente due gruppi di persone, invertendo però la posizione dei carnefici e delle vittime.

Confrontando però il disegno definitivo con quello preparatorio, si nota che quest'ultimo contiene una carica tragica che nel primo, destinato al pubblico, è notevolmente ridimensionata.

Il disegno preparatorio mostra due blocchi nettamente contrapposti le cui tensioni sono accentuate da secche geometrie: sulla sinistra, i fucili puntati in scala dai militari, sulla destra, la tensione del corpo della donna che indietreggia per la paura. L'uomo alle spalle della donna accentua la tensione all'indietro ma, al tempo stesso, si fa colonna portante della scena, sorreggendo col suo corpo la donna e con le braccia la bara, aiutato da una terza figura il cui viso è nascosto. La donna stringe tra le braccia dei pacchi, ma la sua corpulenza farebbe ipotizzare che sia incinta a qualsiasi osservatore ignaro della trama della farsa.

Tale ambiguità è del tutto assente nella locandina, dove la donna stringe sempre al petto dei pacchi ma la sua corporatura è esile. Le tensioni che animano i due gruppi contrapposti sono meno accentuate sia per le loro posizioni che per la presenza dell'uomo al centro in primo piano, quasi anello di giunzione tra le due parti. I due personaggi che reggono la bara formano una figura a parte e uno di essi, di cui si scorge solo il volto esattamente dietro l'uomo in primo piano, in corrispondenza di un virtuale punto di fuga, lancia uno sguardo provocatorio fuori dal quadro. Tale sguardo, che ricorda quello di

alcuni personaggi dei quadri di Caravaggio,³⁷ gli fa acquisire una dimensione straniata, di chi sa qualcosa che gli altri non sanno, e sembra voler creare una complicità con lo spettatore. Allo straniamento si aggiunge il grottesco, con un uomo che fa beffardamente capolino dalla bara. Anch'egli guarda davanti a sé, ma il suo volto è una maschera, non sembra rivolgere lo sguardo fuori dal quadro. Infine, il numero di militari si è dimezzato e sono scomparsi dal gruppo il poliziotto e il vescovo (semplicemente abbozzati ma riconoscibili dal loro copricapo), così come non rimane traccia delle ali d'angelo che abbracciavano il gruppo dei carnefici.³⁸

Nel disegno destinato allo spettatore, Fo non nasconde il tragico ma, in accordo alla sua concezione di teatro epico, lo accosta al grottesco per non indurre lo spettatore all'adesione emotiva.

Resta da dire che il riso, in questa immagine, non trova spazio, ma è affidato ai dialoghi e all'azione scenica. Il tragico che sempre sta dietro il comico è qui nettamente visibile dandoci una visione più complessa dello spettacolo di Fo.

Il disegno mostra dunque dettagli da non sottovalutare nell'analisi dello spettacolo e, soprattutto, mostra che vi è in Fo una pluralità di registri affidati a supporti diversi e non necessariamente compresenti con la stessa intensità nello spettacolo. Il tragico, infatti, va in scena solo alla fine dello spettacolo, come a ricordare le ragioni che hanno motivato la nascita dell'opera, ovvero che le autoriduzioni proletarie, oltre ad essere un gesto di protesta, sono frutto della disperazione, sentimento più diffuso di quanto non si credesse nell'Italia degli

³⁷ Mi riferisco soprattutto ai quadri *Ragazzo con canestro di frutta* e *Bacchino malato*. Quello di Caravaggio è solo un esempio che cito sapendo il fascino che questo pittore esercita su Dario Fo, ma il personaggio che guarda ammiccante fuori dal quadro ha tanti illustri precedenti tra cui, per esempio, *La deposizione di Cristo* di Raffaello.

³⁸ Questo angelo potrebbe essere accostato a quello raffigurato nella locandina di *Settimo ruba un po' meno*. Infatti, secondo Cairns, si tratterebbe dello *psycopompus*, figura centrale di molte mitologie e religioni, che ha la funzione di accompagnare le anime dei morti nell'oltretomba. Cfr. CAIRNS, p. 51.

anni della “strategia della tensione”. Ecco che la fucilazione compare sul finale nelle parole di Antonia e Margherita:

Antonia: «Il sangue non lo vedi scorrere ma c'è, eccome: lo vedi nelle migliaia di uomini e donne sbattuti all'aria come stracci.»

Margherita: «Questo massacro non c'è nelle cronache dei giornali. Nessuno proclama calamità nazionale.» (p. 689)

Per concludere sui disegni relativi a *Non si paga! Non si paga!*, va notato che nei bozzetti presenti sull'archivio dei Fo vi è un altro disegno di donna incinta, stavolta tutt'altro che tragica (Figg.49-50). La figura dai riccioli biondi e dalla veste floreale, immersa in un azzurro che ricorda i quadri di Chagall, si tiene il ventre con la mano sinistra, mentre il braccio sinistro sembra accompagnare il movimento della testa all'indietro, come in una danza. Questo disegno, completamente estraneo agli altri per stile e registro, porta ugualmente la data 1974. Fo, nei suoi disegni preparatori, sembra voler esplorare un altro aspetto della maternità, qui più legato alla grazia e alla prosperità. La donna, in questa figura, sembra quasi l'immagine di una Dea Madre, personaggio che fa senz'altro parte delle ricerche condotte da Fo sulla cultura popolare e che entrerà a pieno titolo con lo spettacolo *La Bibbia dei villani* (1996).

Il dato interessante è che questa figura è la matrice della locandina che Fo ha proposto per la rappresentazione del suo spettacolo in Danimarca nel 1979, durante gli anni bui che stava attraversando l'Italia e il suo teatro. Immagini di grazia e prosperità in un momento in cui la tragedia era sotto gli occhi di tutti.



Figure 49-50. *Non si paga! Non si paga! in Danimarca (1979)*

La lettura dei disegni fa comprendere, in definitiva, che Fo non rifugge il tragico come registro. Per usare un gioco di parole, si può dire che per lui, ciò che è veramente “tragico” è la possibilità di cristallizzazione dell’opera su un solo registro.

A questo proposito, risultano particolarmente chiare e significative le parole di Anna Barsotti:

Grazie a un’operazione di sincretismo estremo, non solo Fo teatrante si scioglie da ogni vincolo di recitazione naturalistica, scappando fuori dalla cornice della scena, ma anche lo spettatore, contagiato da quella intensità vitale, lo segue nelle acrobazie figurali-corporee e linguistiche, per liberarsi non *dal* tragico ma *di fronte al* tragico, e fuoriuscire da ogni posizione imposta, schematismo mentale.³⁹

³⁹ A. BARSOTTI, *Fo acrobata delle arti*, in A. BARSOTTI *et alii*, cit., p. 31.

CAPITOLO 2.

Tra immagine e tempo. La contaminazione delle specie narrative e la costruzione sequenziale: il fumetto, lo storyboard, il libro illustrato e il film di animazione⁴⁰

1. L'immagine sequenziale e le geometrie nelle regie delle opere musicali

In un recente articolo, Anna Barsotti definisce Dario Fo un “acrobata delle arti”, espressione che mette in luce la sua grande duttilità, la dimensione ludica dell’approccio dell’artista nei confronti delle differenti tecniche artistiche ed anche il rapporto funzionale che egli vi instaura. La sua ricerca costante di stimoli sempre nuovi gli fornisce, infatti, dei “pretesti” per mettere in atto la sua fertile immaginazione e sperimentare altre maniere di creare uno spettacolo.⁴¹ In effetti, il suo approccio alle diverse tecniche artistiche non si discosta molto dalla sua tecnica narrativa, che si appoggia sempre alle circostanze occasionali e ai fatti di attualità per avviare il racconto.

⁴⁰ Riprendo l’espressione “specie narrative” nel senso in cui viene utilizzata da Paul Ricoeur nella prefazione a André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck, « Méridiens », 1988, p. IX-XII. Tale espressione viene ripresa da Thierry Groensteen in *Système de la bande dessinée*, Paris, Puf, 1999, p. 9: « On soutiendra donc ici, avec Paul Ricoeur, qu’il existe un *genre* narratif et plusieurs *espèces* narratives : roman, film, pièce de théâtre, mais aussi bande dessinée, roman photo et pourquoi pas ballet et opéra ».

⁴¹ Per l’uso del termine “pretesto” in questa accezione cfr. MICLE CONTORNO, *Le lezioni d’arte di Dario Fo e la dialettica iconico-performativa*, in A. BARSOTTI *et alii*, *op. cit.*, p. 83.

A partire dagli anni Ottanta, questo peculiare aspetto “acrobatico” di Dario Fo sembra accentuarsi e i suoi lavori sono spesso il risultato di contaminazioni e innesti.

Con la regia delle opere musicali, Fo amplia la gamma di sperimentazioni personali volte alla continua ricerca di un linguaggio che faccia fronte alle nuove abitudini ricettive di un pubblico che ha ormai familiarità con un certo tipo di televisione e di cinema.

Al di là delle loro differenze di tema e di resa scenica, le regie di *Storia di un soldato* (1978), *L'Opera dello sghignazzo* (1981) e delle due opere rossiniane *Il barbiere di Siviglia* (1985) e *L'Italiana in Algeri* (1992), sembrano fornire a Fo la scusa perfetta per dare maggiore consistenza alla base teorica del suo teatro.⁴²

Nella presente sezione non tratterò dunque la maniera in cui l'artista adatta i contenuti delle opere liriche, quanto il loro valore di “palestra” di drammaturgia.

La struttura “à tiroirs” e “la variazione e lo sviluppo per slittamenti progressivi” messi in evidenza rispettivamente da Meldolesi e Taviani nella drammaturgia di Fo si riscontrano nella tecnica di regia e, naturalmente, nella resa scenica che, col passare del tempo, lima i passaggi bruschi da una sequenza all'altra per acquisire la forma di una composizione più fluida.⁴³

⁴² Per quanto riguarda le prime due opere, *Storia di un soldato* e *L'Opera dello sghignazzo*, non ho avuto accesso alle registrazioni degli spettacoli, mentre per le registrazioni delle opere rossiniane faccio riferimento alle seguenti edizioni: GIOACCHINO ROSSINI, *Il Barbiere di Siviglia*, The Netherlands Opera, conductor Alberto Zedda, Stage director and Designer Dario Fo, 1 DVD, Arthaus Musik, 1992; GIOACCHINO ROSSINI, *L'italiana in Algeri*, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, conductor Donato Renzetti, Director, set and costume designer Dario Fo, 2 DVD, Genova, Dynamic, 2007.

⁴³ Anna Barsotti rintraccia gli effetti di “compenetrazione” e di “simultaneità” già in *Isabella, tre caravalle e un cacciaballe* (1964), mettendone in luce la prossimità con la pittura e le sintesi futuriste. In particolare, mette in luce come l'«interferenza della serie», nell'accezione bergsoniana, ovvero «l'accostamento spazio-temporale di azioni indipendenti», determini, da un lato «un'impressione di straniamento comico e fantastico» e, dall'altro «comunica seriamente al pubblico la progressiva perdita di senso delle guerre moltiplicate da Ferdinando burattino (l'azione si ripete); al di là del gioco scenico si ricompone il nesso teatro-ideologia, che attribuisce valore etico e civile allo spettacolo». Cfr. A. BARSOTTI, *Fo acrobata delle arti*, art. cit., p. 25.

Per raggiungere quest'obiettivo, Fo si appoggia naturalmente sulla musica, che gli serve principalmente come motore ritmico dell'azione.

Se si guardano i disegni preparatori, le fotografie e le registrazioni relative alle prime due regie (*Storia di un soldato* e *L'Opera dello sghignazzo*), si può osservare come l'artista crei i suoi lavori partendo dalla composizione sequenziale di immagini inscritte in sfondi geometrici mobili. In questo contesto, la musica assume un ruolo prevalentemente "funzionale", nel senso che esso appare come un elemento della messa in scena al pari di attori e di oggetti, volto quindi alla co-creazione del ritmo generale.

Il "grande salto nell'universo della regia" (Cairns) compiuto con la messa in scena di *Storia di un soldato* (1978) gli apre uno spazio nuovo, dove la maggiore disponibilità di mezzi rispetto al decennio precedente gli consente di trasporre in immagini l'impianto alla base della sua drammaturgia.⁴⁴

Da un'intervista rilasciata da Fo a proposito del lavoro svolto sull'opera di Stravinskij, si può dedurre che il metodo seguito fosse basato, in effetti, su una ricerca per tentativi di sequenze "funzionanti":

Prima di affrontare l'opera sul palcoscenico, dove è nata, ho fatto circa duecento disegni: ho disegnato sul plexiglass in modo che le immagini potessero muoversi sul fondo trasparente, per studiare infinite possibilità di composizione. Su quei disegni abbiamo costruito le improvvisazioni, fino a trovare la strada giusta.⁴⁵

Di questa attività preparatoria rimane traccia nella scenografia, il cui leitmotiv sembra essere lo spazio geometrico mobile: grandi rettangoli di tessuto bianco rivestono la funzione di sfondi, paraventi, vele di nave e sono

⁴⁴ L'opera, allestita in occasione del bicentenario del Teatro la Scala, debutta al teatro Ponchielli di Cremona ed è diretta dal Maestro Abbado.

⁴⁵ D. FO, *Il teatro dell'occhio: intervista con Dario Fo*, a cura di Paolo Landi, in *Il teatro dell'occhio*, cit., p. 21.

richiamati dal collage di giornali creato, a un certo punto, da un gruppo di attori. (Figg. 51 – 52)



**Figura 51. *Storia di un soldato* (1979)
Fotografia di scena 1**



**Figura 52. *Storia di un soldato* (1979)
Fotografia di scena 2**

Questo tipo di sperimentazione viene ripreso due anni dopo con la regia di *L'Opera dello sghignazzo* (1981),⁴⁶ dove Fo sembra affinare, anche a livello teorico, le tecniche precedentemente utilizzate:

⁴⁶ L'opera viene messa in scena per la prima volta dallo Stabile di Torino al Teatro Il Fabbricone di Prato il 1° dicembre 1981. Libero adattamento dell'*Opera da tre soldi* di Brecht,

La scenografia è “tutta una gran macchina di pannelli di compensato e pontoni e scale sul girevole centrale”⁴⁸ che permette a Fo di creare una doppia ambientazione fabbrica-prigione e diventa “scusa” per buttarsi a capofitto su qualcosa di nuovo, giocare sulle possibilità compositive senza necessariamente sapere dove si andrà a finire. Così, in *L’Opera dello sghignazzo*, Fo può sbizzarrirsi usando in scena un nastro trasportatore, giocando con l’uso del video, inserendo canzoni rock (suonate inizialmente da una band a vista su un praticabile semovente che poi scompare) sul cui ritmo costruirà diverse scene.

Non stupisce che la tendenza di Fo a “farcire” la scena di invenzioni dia dei risultati non sempre apprezzabili o apprezzati, come esprime bene Tommaso Chiaretti in un articolo scritto in occasione della messa in scena:

La verità è che, avendone finalmente i mezzi finanziari e tecnici, Fo avrebbe così realizzato la sua idea di fare sfilare gli attori su una vertiginosa “passerella dell’avanspettacolo”.⁴⁹

Al di là delle sue intenzioni reali o presunte e del risultato finale, l’interesse di questo lavoro risiede, a mio avviso, nel metodo utilizzato per l’allestimento della scenografia, che, come suggerito dallo stesso Fo, contiene implicitamente l’idea di narrazione. Così, immagini, storia e musiche procedono di pari passo scandendo il ritmo della storia. La scenografia di Fo, più che ricostruire un’ambientazione verosimile, ha come priorità il ritmo, il movimento, l’impulso che trasforma le sequenze in racconto.

Un ulteriore elemento osservabile è che in queste prime due regie Fo sembra sentire l’esigenza di esplicitare in forma visiva le geometrie sulle quali iscrive le sequenze narrative (i teli bianchi in *Storia di un soldato*, i pannelli semoventi

⁴⁸ Cfr. ROBERTO DE MONTICELLI, *Mackie Messer alla catena di montaggio*, «Corriere della Sera», 8 dicembre 1981.

⁴⁹ TOMMASO CHIARETTI, «La Repubblica», 8 dicembre 1981.

in *L'Opera dello sghignazzo*). In un gioco a carte scoperte, il regista sperimenta e al tempo stesso didattizza il proprio metodo di lavoro, lasciando le tracce delle sue scoperte sotto gli occhi del pubblico.

Questo dato è maggiormente visibile se si confrontano questi due allestimenti con quelli delle opere rossiniane, dove Fo sembra integrare le geometrie in una costruzione più fluida, anche se apparentemente disordinata, così come appare dai disegni preparatori relativi agli studi dei movimenti scenici (Fig. 55).



**Figura 55. *Il Barbiere di Siviglia* (1987)
Studio dei movimenti scenici**

In realtà, anche la struttura dell'intreccio del *Barbiere di Siviglia* (tratta dalla “commedia à tiroirs” di Beaumarchais) e la vivacità del ritmo della musica rossiniana gli fornisce un solido appoggio “geometrico” nel quale inscrivere le sequenze narrative ed è forse questo fatto a consentirgli di attenuare le geometrie sulla scena.⁵⁰

⁵⁰ Inoltre, a proposito del *Barbiere di Siviglia*, Cairns afferma che Fo si distacca dalla regia tradizionale per proporre una lettura nella chiave della *Commedia dell'Arte*, “in cui i personaggi “pedanti” ed i servi-zanni appoggiano, ridicolizzano e smitizzano, sì, gli amanti, ma non svalutano il principio dell'amore stesso”. Cfr. CAIRNS, p. 137.

Nel suo percorso di maturazione come regista, Fo sembra compiere un cammino parallelo a quello prodottosi nel suo modo di dipingere, che inizia con una esplicitazione visibile di geometrie e corrispondenze per poi passare ad una riproduzione più fluida e dinamica, in cui è il movimento a prevalere sull'impianto.

L'osservazione dell'allestimento di *Il barbiere di Siviglia* (1987) e *L'Italiana in Algeri* (1994), aggiunge così un ulteriore tassello per la comprensione della drammaturgia di Fo.

Cairns ha già messo in evidenza la tendenza dell'artista, in queste due opere, a dipingere sulla scena. In particolare, ha mostrato come l'autore giochi, per esempio, con celebre dipinto di Francisco Goya, *El pelele* (1791-92), in *Il barbiere di Siviglia*, o si diverta, in *L'Italiana in Algeri*, a costruire sulla scena un manichino di ispirazione metafisica, dandogli poi il soffio vitale che lo farà danzare.

A questo aspetto va aggiunto il grosso lavoro che Fo compie a livello del ritmo, trattando la musica come un elemento funzionale al grande movimento generale, al pari di oggetti e attori.

Tale elemento emerge in maniera particolare in *L'Italiana in Algeri* mentre in *Il Barbiere di Siviglia* la composizione scenica rivela in maniera più esplicita la base geometrica visiva. In scena, infatti, essa è più facilmente rintracciabile "a occhio nudo", a partire dalla scenografia, costituita da due architetture quasi simmetriche unite da due scalinate convergenti verso il centro del palcoscenico.⁵¹ Fo si serve della corrispondenze visive della scenografia per giocare sull'effetto pieno-vuoto tramite il movimento dei personaggi e inserisce come leitmotiv la figura del cerchio, che si manifesta sotto forma di ombrello roteante o di attori in circolo (Fig. 56.).

⁵¹ La creazione di scenografie costruite su sfondi architettonici simmetrici non è una novità in Fo ed è rintracciabile anche in opere di molto anteriori come, per esempio, *La colpa è sempre del diavolo* (1965).



**Figura 56. *Il Barbiere di Siviglia* (1987)
Fotografia di scena**

Le due parti della scenografia sono poi unite, a livello visivo, da un'altalena che attraversa la scena da una parte all'altra, come un pendolo.

Oggetto ricorrente nelle messe in scena di Fo, l'espedito dell'altalena sembra quasi una metafora promemoria del ritmo generale e viene utilizzata con varie funzioni.

A questo proposito è interessante notare l'uso che ne viene fatto in *L'Italiana in Algeri*, dove sostiene ben due personaggi (Elvira, moglie di Mustafà, e Zulma, sua schiava) che eseguono la loro performance canora in pieno movimento.

La ricerca continua della dinamicità giunge così ad una fase matura nell'allestimento de *L'Italiana in Algeri*, dove il movimento sembra prevalere, a livello visivo, sulla base geometrica e dove ogni elemento scenico sembra danzare a ritmo di musica. Si pensi alla duttilità con la quale il regista plasma il coro, modellato come un'unica materia che compone di volta in volta immagini diverse e assume funzioni differenti. In particolare, si possono osservare alcuni passaggi in cui il coro maschile, composto da uomini panciuti in turbante, con vesti color pastello, sembra rimbalzare a ritmo di musica, e altri in cui il coro

femminile assume, a seconda dei casi, la funzione di harem o di cavalli che trainano il carro di Mustafà.

I movimenti e le metamorfosi del coro rivelano, ancora una volta, come anche gli attori rientrino nell'idea di "permutabilità degli oggetti"⁵² tipica di Fo ed è sempre in quest'ottica che possono essere viste le frequenti assimilazioni uomo-oggetto di scena, come il personaggio di Mustafà trasportato su strutture semoventi o quello di Taddeo a cavallo di un cannone.

L'osservazione della resa scenografica delle opere presentate rivela come le sequenze e le geometrie, visive e musicali, vengano utilizzate da Fo come scusa per essere forzate, oltrepassate.

Indipendentemente dagli esiti più o meno felici delle opere appena prese in considerazione, è importante non perdere mai di vista il percorso compiuto dall'artista per rispondere all' "urgenza del teatro" che si manifesta sempre più a partire dalla fine degli anni Settanta.

In effetti, nella regia delle opere musicali, l'artista dà l'impressione di avere tra le mani un giocattolo che smonta e rimonta per esplorarne tutte le sue parti e che combina con tecniche pittoriche, architettoniche (come affermerà a più riprese, la sua formazione di architetto lo porta a ragionare sempre "per pianta e alzato") e di montaggio televisivo.

È senz'altro probabile (come si deduce dalla lettura dell'articolo di Chiaretti precedentemente citato) che il "ritorno al circuito ufficiale" degli anni Ottanta metta Fo nelle condizioni materiali per dare maggiore spazio alle sue invenzioni,⁵³ e che a volte egli stesso si faccia sopraffare dal suo stesso

⁵² Cfr. A. BARSOTTI, *Fo acrobata delle arti*, cit., p. 19.

⁵³ Si legga, per esempio, quanto afferma Fo sui costi de *L'Opera dello Sghignazzo*: «Sì, è costata molto, ma è uno spettacolo che vivrà per due anni. [...] No, il problema non è quanto verrà a costare uno spettacolo, è semmai come li spendi i soldi. Lo Stabile di Torino, per cui ho fatto lo *Sghignazzo*, ha tirato fuori milioni per strutture che poi saranno riutilizzate: come l'impianto acustico». Cfr. D. FO, *Io bidoni non ne do*, intervista a cura di Marco Moledini, «Il Messaggero», [data non visibile] 1982.

approccio ludico al teatro, ma non per questo deve essere sottovalutata la sua costante ricerca di un linguaggio teatrale che continui a “parlare” al pubblico.

La produzione dell'autore e la sua drammaturgia a partire da quest'epoca vanno intese sempre come teatro di controinformazione, ma la differenza rispetto al passato sembra risiedere nei luoghi e nei contenuti della sua azione e non nelle sue modalità. Se è vero, come dice Fo a più riprese, che la politica è diventata più spettacolare e paradossale del teatro, l'autore sembra proseguire la sua ricerca più in profondità, andando a provocare l'immaginario del pubblico, la sua maniera di percepire lo spazio ed il tempo.

Infine, il lavoro drammaturgico compiuto da Fo nelle “grandi regie”, fungerà da ponte per la messa a punto di un metodo di narrazione per immagini utilizzato nei monologhi degli anni successivi ed è in quest'ottica che verranno presentate, nel prossimo paragrafo, le due messe in scena delle commedie di Molière nel 1990-91.

2. Sintesi, omissione e schematizzazione: Fo e il linguaggio dei fumetti nelle regie di Molière⁵⁴

Se la regia di opere musicali e liriche fornisce a Fo la scusa per cimentarsi nei giochi geometrici tra musica e scena, il lavoro di adattamento delle due commedie di Molière, *Le médecin volant* e *Le médecin malgré lui* (1990-91), messe in scena alla Comédie Française di Parigi, sembra dargli l'occasione per sperimentare l'utilità e l'efficacia del racconto a fumetti:

Più che parlare bisogna dimostrare – dichiara Fo - E sono arrivato in Francia con una specie di fumetto gigante, due album spessi con tutto l'andamento delle

⁵⁴ Per quanto riguarda le registrazioni dei due spettacoli di Molière *Le médecin volant* e *Le médecin malgré lui* messi in scena da Fo, ho consultato la versione VHS disponibile presso la Bibliothèque-musée della Comédie Française di Parigi.

pièces raccontate a fumetti, segnalando soprattutto i buchi, i vuoti, le cose non espresse. Per esempio ci sono dei lazzi indicati da Molière con degli 'et coetera'. E quell'eccetera vuol dire svolgete pure il tema voi.⁵⁵

Questa dichiarazione chiarisce il valore funzionale che il regista dà alla tecnica narrativa a fumetti, dal momento che ne sfrutta le caratteristiche che più gli sono congeniali. Essa si rivela particolarmente utile in quanto consente di esplicitare i non detti dei testi originali di Molière, le omissioni che verranno colmate dalla scena.

Se si sfoglia l'edizione delle due opere riadattata e illustrata da Fo, ci si accorgerà che alcune sequenze di disegni possono essere lette in maniera autonoma, senza l'aiuto del testo (Fig. 57), mentre altri schizzi sintetizzano semplicemente un movimento scenico o fungono da promemoria per il lettore, come per ricordargli che il testo è destinato alla recitazione (Fig. 58).

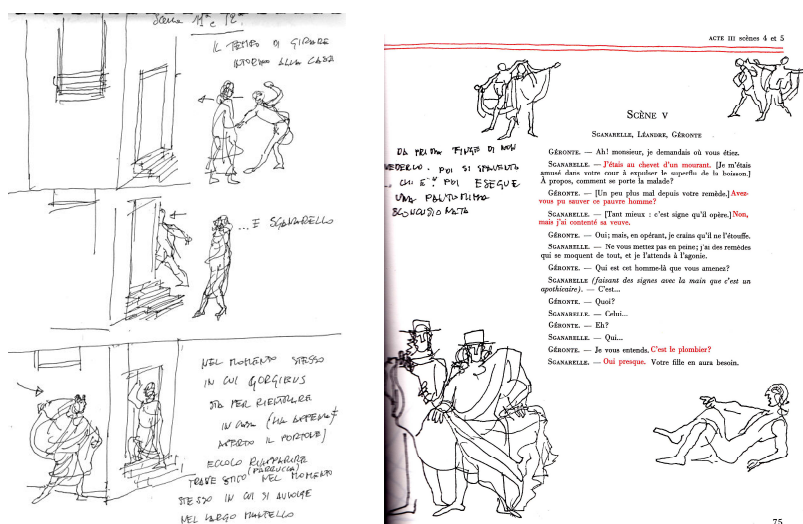


Figure 57-58. *Le médecin malgré lui et Le médecin volant* (1991)⁵⁶
Edizione illustrata

⁵⁵ D. FO in un'intervista su «L'Espresso», 10 giugno 1990.

⁵⁶ Illustrazioni tratte da MOLIÈRE – DARIO FO, *Le médecin malgré lui et Le médecin volant*, Imprimerie nationale, Paris, 1991, pp. 116 e 75.

La differenza tra le due tipologie dipende senz'altro dal fatto che si tratta di due prodotti destinati a due tipi di pubblico diversi: il primo è un estratto del “fumetto gigante” destinato agli attori della Comédie française, mentre il secondo si rivolge allo spettatore-lettore. “fumetto gigante” che Fo aveva portato alla Comédie Française, con una prevalenza di immagini sequenziali autonome.

Il fumetto, in questa fase della drammaturgia di Fo, si rivela così la tecnica che meglio si accorda con la sua modalità di ricezione del commediografo seicentesco e di reinvenzione in chiave didattica destinata agli attori. Egli, da un lato, sembra porsi nei confronti di Molière come lo spettatore “attivo” di brechtiana memoria tanto ricercato dal suo teatro, dall'altro, sembra sollecitare gli attori a seguire le sue orme, a diventare a loro volta spettatori autonomi. L'uso didattico che Fo fa del fumetto non tende, come spiega bene Jean-Loup Rivière, a creare “un modèle que les acteurs auraient à reproduire”, ma a fornire “la matière d'une pensée sur la farce”, in modo che la messa in scena sia “la patiente incorporation de cette pensée dans un dialogue gymnique”.⁵⁷

Allo stesso tempo, Fo sembra proiettare sui testi di Molière la sua tecnica attoriale, in particolare quella che viene definita da Eugenio Barba e Nicola Savarese la “virtù dell'omissione”:

Dario Fo explique comment les forces des mouvements de l'acteur résulte de la synthèse: c'est à dire soit de la concentration en un petit espace d'une action impliquant une grande énergie, soit de la reproduction des seuls mouvement essentiels d'une action, en éliminant ceux qui sont considérés comme accessoires.⁵⁸

⁵⁷ Cfr. JEAN-LOUP RIVIERE, *Farcir la farce*, ivi, p. 7.

⁵⁸ E. BARBA – N. SAVARESE, *op. cit.*, p. 21.

Con l'aiuto di un'illustrazione esplicativa, relativa al monologo *Storia di una tigre e altre storie*, Barba e Savarese mostrano come la composizione dei personaggi di Fo sulla scena risulti dalla selezione di azioni, o "frammenti di azione", in cui si omettono i passaggi esplicativi, lasciati alla libera interpretazione dello spettatore. I due sottolineano che l'illustrazione riprende volutamente i codici rappresentativi del fumetto, inteso nell'accezione del verbo inglese *to strip* (lett. rimuovere pezzo per pezzo) (Fig. 59).

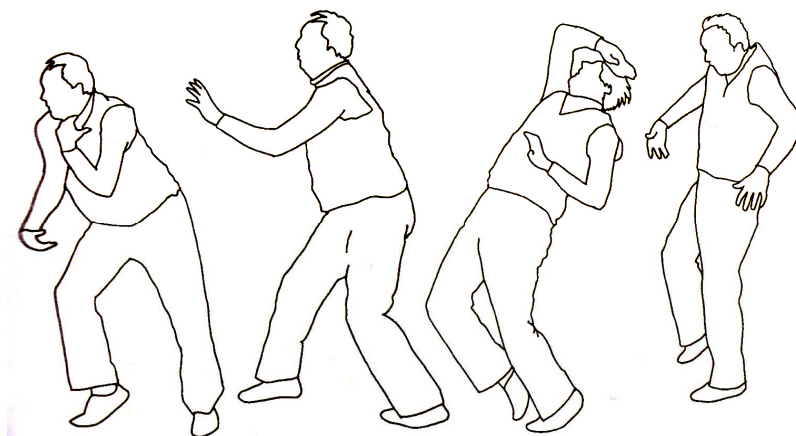


Figura 59. "Frammenti di azione" nel gioco scenico di Dario Fo⁵⁹

Alla luce di queste riflessioni, è possibile pensare che Fo si sia orientato verso un certo tipo di lavoro drammaturgico sulle due commedie di Molière anche grazie agli scambi avuti con amici e studiosi.

È vero che le prime tracce del contatto dell'autore con il fumetto risalgono agli anni dell'Accademia di Brera, ma è probabile che una serie di scambi e contatti avuti negli anni precedenti alle due messe in scena gli abbia fornito l'occasione per cimentarsi nell'uso del fumetto e reinvestirlo come supporto alla sua scrittura drammaturgica. Non a caso, è il figlio Jacopo a mostrare un

⁵⁹ Ivi, p. 165.

particolare interesse per questa “specie narrativa”, sia come autore che come organizzatore di corsi tenuti da celebri professionisti italiani e stranieri alla Libera Università di Alcatraz intorno alla metà degli anni Ottanta.⁶⁰ A riprova della collaborazione fra padre e figlio vi è, tra l’altro, la pubblicazione della versione fumetti di *Poer nano* (1976), con storie di Dario Fo e illustrazioni di Jacopo Fo (Fig. 60).⁶¹

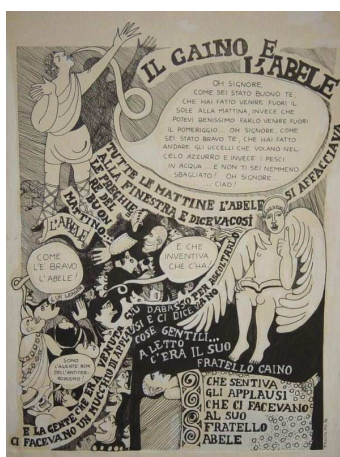


Figura 60. *Poer nano* illustrato da Jacopo Fo

È interessante notare che il lavoro preparatorio alle regie di Molière segue il percorso inverso al processo di “sintesi” della tecnica attoriale di Fo, ovvero quella “capacità sintetica di tracciare mobili figure animate”⁶² che, insieme al dinamismo, è attinta dalle arti figurative e può essere accostata alla pittura futurista. L’artista sembra sentire la necessità di fare un’analisi delle pièces che dovrà mettere in scena e di coglierne le situazioni portanti dalle quali scaturisce

⁶⁰ Jacopo Fo è autore di diverse storie a fumetti che sono state pubblicate sotto lo pseudonimo di Giovanni Karen in vari giornali e riviste tra cui «Linus», «L’Espresso» e «Il Corriere della Sera». Nel programma delle attività svolte ad Alcatraz tra il 1983 e il 1984 figurano corsi di teatro tenuti da Dario Fo e Franca Rame, corsi di scrittura e poesia tenuti da Dacia Maraini, corsi di fumetto tenuti, tra gli altri, da Andrea Pazienza, Milo Manara, Jose Muñoz, Carlos Sampayo. Cfr. Archivio Fo-Rame.

⁶¹ D. FO – J. FO, *Poer nano*, Milano, Ottaviano, 1976.

⁶² Ivi, p. 13.

l'azione, per poi renderle visivamente. Questo lavoro, se si osa un accostamento con i più recenti studi sulla *bande dessinée*, è una “regia prima della regia”, come quella che realizzano i disegnatori di fumetti:

Un dessinateur de bandes dessinées fait jouer ses acteurs de papier à sa manière - scrive Thierry Groensteen -, il a sa propre rhétorique du cadre et ses propres conceptions en matière de mise en page et de couleurs; il cumule les rôles d'éclairagiste, de costumier, de décorateur et de metteur en scène; bref, il est véritablement l'interprète, au sens le plus plein du terme, du scénario, il l'infléchit dans une direction où il est seul à pouvoir aller.⁶³

Questo passaggio di Groensteen si rivela ancora più pertinente nel caso di Fo, uomo totale di teatro che assomma in sé più ruoli, dal regista al tecnico delle luci, dall'attore al costumista.

Nelle regie di Molière, l'esplicitazione in forma visiva dei meccanismi dell'azione e dei lazzi acquista una doppia funzione: da un lato Fo si appropria della materia che andrà a mettere in scena, dall'altra crea un supporto didattico per gli attori della Comédie française, invitandoli ad entrare nel suo laboratorio creativo e a far rivivere poi sulla scena quegli “et coetera” del testo originale.

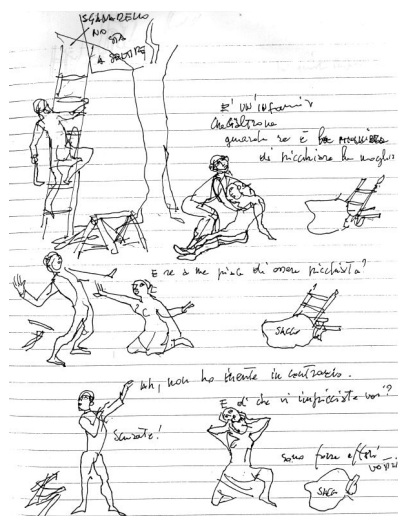
Il fumetto, in quanto “arte sequenziale” e “narrativa”, si rivela particolarmente adatta a queste funzioni, tanto più che gli attori di teatro possono benissimo essere accostati ai personaggi dei fumetti:

Héritiers des comédiens italiens du XVIIème siècle – scrive sempre Groensteen -, les héros de BD pratiquent l'art du geste.⁶⁴

⁶³ THIERRY GROENSTEEN, *La bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 87.

⁶⁴ Ivi, p. 46.

Guardando le tavole disegnate da Fo (Fig. 61), si può notare che i suoi personaggi non solo praticano l'“art du geste”, ma sono fortemente schematizzati, poco caratterizzati da un punto di vista somatico, quasi la ripetizione con poche varianti del logotipo creato per la prima locandina di *Mistero buffo* (cfr. Fig. 3).



**Figura 61. *Le médecin malgré lui* (1991)
Appunti**

Questo aspetto si rivela particolarmente interessante, se si pensa che la «schematizzazione» minimalista è un tratto caratteristico della tecnica rappresentativa di alcuni autori di fumetti dagli anni Ottanta in poi. Thierry Groensteen si riferisce in particolare al personaggio “en fil de fer” Cuttlas, creato nel 1983 dal disegnatore spagnolo Calpurnio e cita lo storico David Kunzle, il quale afferma che “les bonhommes en fil de fer” rappresentano l’ultimo grado della schematizzazione e compaiono nella storia dell’arte alla fine del XVIII secolo in poi a fini satirici (Fig. 62).

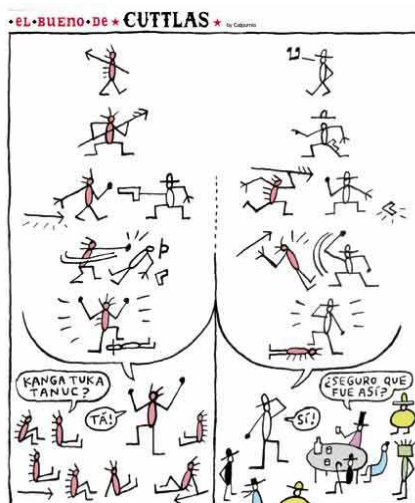


Figura 62. Calpurnio, *El bueno de Cuttlas*⁶⁵

Con questo non si intende dire che Fo si sia volutamente ispirato ad una corrente artistica, ma che la sua tecnica drammaturgica si è sviluppata in una direzione comune ad un'altra specie narrativa che, non a caso, viene spesso utilizzata a fini satirici e che, a tutt'oggi, fa ancora fatica ad essere universalmente considerata un'arte.

Se non si può parlare di satira nei disegni realizzati per le regie di Molière, si può senz'altro rintracciare uno sghignazzo diffuso, provocato da uno Sganarello-clown che porta disordine e movimento laddove regnano l'ipocrisia e le convenzioni sociali. Lo si vede, per esempio, calarsi dall'alto con una fune, accompagnato dalla vignetta "Moi, médécin?" (Fig. 63), oppure in una sequenza in cui il litigio con la moglie Martine è orchestrato dalle varie posizioni in cui i due tengono le estremità di una scala a pioli (Sganarello: "Oh! Che fatica avere una moglie! – Martine: " Non mi sono sposata per sopportare le tue scempiaggini") (Fig. 64).

⁶⁵ Immagine tratta dal sito web di Calpurnio: www.calpurnio.com



**Figure 63-64. *Le médecin malgré lui* (1991)
Estratto dell'edizione illustrata e appunti**

A questo proposito è importante soffermarsi sul fatto che è proprio il carattere narrativo di questi due disegni a consentire l'effetto comico, in particolare lo straniamento e la ripetizione meccanica che, come è noto, rientrano tra i meccanismi del comico individuati da Bergson⁶⁶. Nel primo disegno, il fatto che Sganarello-medico sia seduto su un paniere sospeso nell'aria mentre pronuncia "Moi, médecin?", ne accentua il carattere "straniato", ovvero l'estraneità rispetto al personaggio di cui rivestirà i panni (suo malgrado); nel secondo, la rappresentazione di Sganarello e Martine, accorpata ad un oggetto dal quale sembrano non riuscire a separarsi, mette in luce la dimensione ripetitiva e meccanica della scena.

Il "fumetto gigante" realizzato da Fo non è quindi una semplice illustrazione dei testi di Molière, ma una vera e propria "bande dessinée" proprio per la presenza di un disegno narrativo e per il rispetto di tutti i principi che Groensteen attribuisce al linguaggio del fumetto (fatta eccezione per la "convergence rhétorique") ovvero l'"anthropocentrisme", la "typification", la

⁶⁶ Cfr. HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

“simplification synecdochique” e l’“expressivité”.⁶⁷ Un discorso a parte vale per la “convergence rhétorique”, ovvero il principio secondo cui il disegno narrativo “utilise les différents paramètres de l’image (cadrage, dynamique de la composition, mise en couleur, etc.) de manière à ce qu’ils se renforcent mutuellement et concourent à la production d’un effet unique”⁶⁸. Ciò implica un trattamento delle immagini tale da rendere sempre riconoscibili, agli occhi del lettore, alcuni segni (sia a livello grafico che di inquadratura). In effetti, questa caratteristica tipica del fumetto non è totalmente applicabile al linguaggio di Fo, nel senso che essa è riscontrabile solo in brevi sequenze ma non nella totalità del lavoro su Molière. Qui le variazioni di segni (uso del bianco e nero o del colore, utilizzo delle vignette, primi piani, ecc.) non sembrano corrispondere ad un progetto generale predefinito, ma piuttosto al tipo di energia che l’autore mette in una particolare sequenza.

Fo, involontariamente, si pone così sulla stessa lunghezza d’onda di alcuni disegnatori contemporanei i quali, a circa dieci anni di distanza, si distaccano volutamente dai codici di leggibilità del fumetto per sorprendere il lettore, creare una complicità con lui. A questo proposito, è significativo quanto dichiara Joann Sfar, fumettista e realizzatore di cartoni animati (Fig. 65).

Changer de traitement graphique d’une vignette à l’autre signifie aussi que certains seront esquissés très rapidement tandis que je passerai des heures sur d’autres. J’espère exercer ainsi une influence sur le lecteur et l’inciter à s’attarder sur certains détails. Mais ce n’est probablement là qu’un rêve.⁶⁹

⁶⁷ Cfr. T. GROENSTEEN, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁸ Ivi, p. 46

⁶⁹ Joann Sfar in T. GROENSTEEN, *op. cit.*, p. 100.



Figura 65. Joann Sfar, *Le chat du Rabbine*⁷⁰

È interessante notare che Sfar desidera instaurare una comunicazione con il lettore puntando sulla incongruenza di alcune immagini rispetto ad altre, obbligandolo a fermarsi a riflettere sul significato di una determinata scelta grafica e a ricorrere alla propria immaginazione. Un tale atteggiamento non si discosta da quello di Fo, sia a livello del linguaggio visivo che della tecnica narrativa, dove i frequenti cambiamenti di forma e di ritmo mirano a mantenere nello spettatore la coscienza del proprio spirito critico e ad evitare meccanismi identificatori con la scena.

Naturalmente, questi accostamenti non devono far perdere di vista il fatto che Fo compie un lavoro al quale seguirà la rappresentazione scenica. Guardando le registrazioni degli spettacoli, si ha l'impressione che attori e oggetti creino senza sosta delle piccole coreografie, in un continuum dinamico che scandisce il ritmo della rappresentazione. Questo movimento incessante è senza dubbio il risultato del "farcir la farce", tipico di Fo. Come spiega Jean-Loup Rivière:

⁷⁰ Immagine tratta dal sito web di Johann Sfar: www.joann-sfar.com

Une farce imprimée est [...] toujours lacunaire, il n'en reste que les paroles: les etc. et les *galimatias* invitent l'acteur à y aller de son cru. La farce doit être farcie. Farcie de lazzi et de répliques nouvelles.

Se gli attori hanno la possibilità di “farcire la farsa”, svincolandosi da una lettura rigida dei testi di Molière, viene però da chiedersi se gli spettatori godono della stessa libertà una volta posti di fronte ad una scena carica di lazzi e di immagini nuove.

Nell'impossibilità di portare una risposta documentaria una risposta a questa domanda, il presente lavoro si limita ad evidenziare il metodo di lavoro di Fo e le sue intenzioni. L'uso del fumetto come strumento di comunicazione con gli attori della Comédie française anticipa il gioco tra la scena e il foyer del teatro che Fo, circa un anno dopo, instaurerà con il pubblico in occasione del monologo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991).

3. Dall'immagine analogica allo storyboard: gli esempi di *Mistero buffo* e di *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*

Numerosi studi sui media e sulla comunicazione di massa riportano oggi l'attenzione sul fatto che i concetti di analogico e digitale non sono attributi esclusivi della tecnologia, ma si riferiscono a due diversi modi di rappresentare il mondo. Stando alla spiegazione di Franco Fileni: «Uno procede per analogie e processi continui, l'altro in maniera discontinua e attraverso dei segni (che vanno interpretati con un codice)».⁷¹ In particolare, il primo è alla base dell'elaborazione di processi visivi, mentre il secondo riguarda il linguaggio, il calcolo e la percezione del tempo.

⁷¹ FRANCO FILENI, *Analogico e digitale. La cultura e la comunicazione*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 1996.

Nel presente paragrafo vorrei mostrare alcuni cambiamenti avvenuti nel linguaggio teatrale del Fo dei monologhi servendomi di questi due concetti, utili per mostrare come la contaminazione di forme espressive e artistiche e i lavori realizzati per la televisione hanno contribuito alla riformulazione del suo processo di scrittura drammaturgica e del suo linguaggio performativo a partire dagli anni Ottanta.

Gli esempi dei primi allestimenti di *Mistero buffo* e del *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* serviranno da termini di paragone, il primo per aver inaugurato il genere monologico nel teatro di Fo, il secondo per essere il primo esempio in cui arte narrativa e performativa si fondono con i codici espressivi del disegno e della pittura.⁷²

In realtà, anche il Fo degli esordi si serviva di immagini come supporto performativo, ma con un approccio prevalentemente descrittivo: proiettava sul fondale delle diapositive con immagini tratte da documenti antichi (codici e mosaici medievali, stampe del XVI secolo ecc.) e avviava la sua performance descrivendole, commentandole e animandole progressivamente attraverso il racconto e la gestualità (Fig. 66).

Nel *Johan Padan*, invece, vi è un duplice supporto: un arazzo sul fondale (lo stesso utilizzato circa trent'anni prima per lo spettacolo *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*) e un canovaccio grafico, ovvero uno storyboard posto su un leggio (che alterna delle tavole dipinte con grande ricchezza di dettagli ad altre che sintetizzano le situazioni chiave dell'azione), ma nessuno dei due consente allo spettatore di seguire visivamente il racconto. Il fondale, infatti, si limita a creare continuità tematica con uno spettacolo passato e lo storyboard è strumento privilegiato dell'attore, che lo utilizza come "suggeritore muto" (Fig. 67).

⁷² Il lavoro di Dario Fo su questo monologo si è anche materializzato in un'edizione illustrata: cfr. D. FO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, con illustrazioni dell'autore, Firenze, Giunti, 1992.



Figura 66. *Mistero buffo* (1969)
Foto di scena

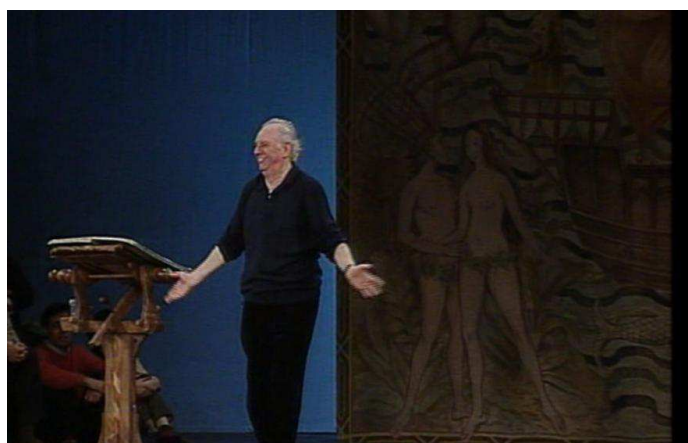


Figura 67. *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991)
Foto di scena

Per collegare quanto appena descritto ai concetti di analogico e digitale, si può dire che mentre nel caso dei primi allestimenti di *Mistero buffo*, l'attore partiva da un'immagine unica, analogica, per poi tradurla in linguaggio verbale e corporeo, nel caso del *Johan Padan*, il fondale serve a creare l'atmosfera dello spettacolo mentre lo storyboard presenta un'immagine digitale, discontinua, scomposta in sequenze con disegni e testo, che però sono invisibili per lo spettatore.

Due esempi potranno chiarire questo punto. Il primo è un passaggio tratto da *Il rito dei mammuthones e dei capri*, monologo incluso in *Mistero buffo*, mentre l'altro è l'incipit del *Johan Padan*.

Nel primo caso, come registrato dalla didascalia al testo, Fo esordisce descrivendo una diapositiva proiettata sul fondale, raffigurante la sequenza di una buffonata di epoca medioevale:

Ecco, questa è l'immagine di una buffonata, cioè una specie di preparazione agli spettacoli ironico-grotteschi ai quali partecipava in prima persona la gente delle contrade o quartieri, truccata e travestita. Li vedete... (indicando i personaggi diversi della scena proiettata) questo camuffato addirittura da «mammuthones». [...] I mammuthones calzano maschere che potete osservare in questa immagine, riproducono volti di diavoli animaleschi. Ecco, questo è un giullare, questo è il personaggio del Jolly, il matto – allegoria del pensiero non ufficiale – e questo è un altro diavolo...un altro ancora. Ecco un'altra sequenza. (*Rito*, pp. 225-226)

La descrizione della sequenza di diapositive alterna dei momenti didattici, in cui viene spiegata la storia della tradizione raffigurata, ad altri drammatici, in cui il fabulatore dà voce ai personaggi, come ben si può leggere in un passaggio successivo dello stesso monologo dove si descrive una rappresentazione comico-grottesca nella piazza municipale di Anversa (1465):

Qui c'è un'altra immagine [...]. Osservate: qui c'è un attore che interpreta il ruolo di Gesù Cristo qui con due sgherri. Qui c'è un banditore, un altro attore s'intende, e il popolo, sotto, che reagisce, replica alla battuta del banditore. E cosa propone il banditore? Urla: «Chi volete sulla croce? Gesù Cristo o Barabba? (*Rito*, p. 229)

È chiaro che l'immagine di una rappresentazione si presta per sua natura ad essere drammatizzata, ma ciò che qui vorrei mettere in luce è che l'uso

dell'“ecfrasis” come espediente narrativo è del tutto assente nel *Johan Padan*, il cui incipit è il seguente:

Vají! Vají! Vàlsa l'ormégg! Arma la rànda! Sü ol trinchètt! Jléva l'àncora! Sü!
Aíssa! Slarga tüto! Aíssa! Va col paranèll! Se va, se va! Via de la Giudècca! Via
della Lagüna! Via de Venéssia... Vají! Vají col fiòco!...(Johan Padan, p. 784)⁷³

Come si può notare, l'attore entra sin dalla prime battute nel vivo della fabulazione, ricreando l'atmosfera del porto di Venezia il giorno in cui il protagonista della storia, Johan Padan, si imbarca su una nave diretta a Siviglia per sfuggire alla Santa Inquisizione. Tale atmosfera è evocata anche nel fondale, nel quale il porto e le navi fanno parte di un enorme collage in cui però non è possibile individuare il momento preciso della narrazione al quale si riferiscono. Per quanto riguarda lo storyboard, troviamo proprio nelle prime pagine alcuni schizzi raffiguranti uomini e navi, intervallati da frammenti di battute, e una tavola più dettagliata che rappresenta il porto di Venezia (Figg. 68-69). La particolarità di tale supporto è che presenta molte scene scomposte in sequenze recitative e che, pertanto, può essere considerato “digitale” nell'accezione precedentemente menzionata.

⁷³ Trad. it. «Vai! Vai! Leva l'ormeggio! Arma la randa! Su il trinchetto! Leva l'ancora! Su! Issa! Allarga tutto! Issa! Va col paranello! Si va, si va! Via dalla Giudecca! Via dalla Laguna! Via da Venezia...Vai! Vai col fiocco!»



**Figure 68-69. Johan Padan a la scoperta de le Americhe (1991)
Tavole del copione di scena**

Alla luce di queste osservazioni, risulta più chiara la differenza tra i due monologhi anche dal punto di vista della ricezione.

In *Mistero buffo* l'immagine di partenza era analogica, veniva mostrata e descritta tramite la tecnica efrastica e il pubblico seguiva la narrazione attraverso una corrispondenza visiva concreta; nel *Johan Padan* si ha una pluralità di immagini "digitalizzate", affidate a diversi supporti, che non presentano una corrispondenza visiva esatta con quanto il fabulatore sta raccontando. L'intento qui è di stimolare lo spettatore a costruirsi mentalmente

le proprie immagini, incitato da Fo che lascia lo storyboard in libera consultazione nel foyer del teatro.

Nel primo caso l'attenzione dell'osservatore si concentrava sui particolari specifici di quanto veniva rappresentato visivamente, nel secondo caso, invece, l'attenzione si rivolge maggiormente al processo cui l'artista sottopone le immagini.

Fo ha abbandonato quasi subito la prima modalità anche nelle rappresentazioni di *Mistero buffo*, dove ha privilegiato la scena totalmente nuda, ma è a partire dal *Johan Padan* che si manifesta pienamente nel monologo la sua volontà di giocare con i codici visivi e di instaurare una dinamica tra immagine e immaginazione. Quest'ultima non va interpretata come semplice fantasia, ma come un processo cognitivo che può essere spiegato con le parole di Mc Luhan:

L'immaginazione è quel rapporto tra le percezioni e le facoltà che si crea allorché esse non siano radicate o estrinsecate in tecnologia. Quando viene esternato, ciascun senso o facoltà diventa un sistema chiuso. [...] Allorché la perversa inventività dell'uomo ha esternato una parte del suo essere nella tecnologia materiale, l'intero rapporto tra i suoi sensi ne risulta modificato. Egli è allora costretto a vedere questo frammento di sé «chiudersi in se stesso come in acciaio». E nel rimirare questa nuova cosa, l'uomo è costretto a trasformarsi in essa.⁷⁴

Fo, attraverso la narrazione in assenza di immagini del *Johan Padan*, intende dunque stimolare i sensi senza monopolizzarne nessuno dal momento che le suggerisce ma non le impone.

⁷⁴ MARSHALL MC LUHAN, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, a cura di Gianpiero Gamaleri, Roma, Armando 1976, p. 346. Il "chiudersi come in acciaio" è riferito alle parole del poeta William Blake.

Per quanto riguarda, infine, le sue modalità performative, si nota quasi un percorso circolare, che inizia con l'ecfrasis e la progressiva drammatizzazione delle scene, per giungere ad un momento in cui la narrazione si andrà a trasporre sulla carta in forma pittorica, scomponendosi in frammenti.

Fo prende le mosse da una "cultura ecfrastica" che, per usare le parole di Marcello Ciccuto, «punta verso l'intensificazione retorica della forza rappresentativa della parola»,⁷⁵ ma il dato interessante è che, col passare degli anni, egli attribuisce all'immagine pittorica la stessa funzione della parola, ovvero quella di codice. Così l'immagine, insieme alla parola, diventa digitale e viene utilizzata come stimolo per lo spettatore affinché costruisca, a sua volta, delle immagini analogiche.

A completamento di questo discorso, è importante prendere in considerazione alcuni aspetti della cultura figurativa medioevale, di ispirazione biblica, dalla quale Fo ha ripreso alcuni codici espressivi sin dai tempi di *Mistero buffo* e ai quali si è interessato sia da un punto di vista formale che tecnico. Tale interesse viene sviluppato dall'autore anche nei libri illustrati di recente pubblicazione, come *Giotto o non Giotto* e *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*, dove focalizza l'attenzione sulla narrazione per immagini e l'uso dei "patroni", modelli in cartone di figure umane con leggere varianti, che permettevano una coerenza delle figure di un affresco su grandi pareti sebbene realizzato da persone diverse.⁷⁶

In questa sede vorrei focalizzare l'attenzione sul fatto che anche durante il Medioevo si assiste al passaggio dall'immagine analogica alle sequenze narrative per immagini. Non a caso, anche i recenti studi sulla "bande

⁷⁵ Cfr. MARCELLO CICCUTO, *Immagini parlanti e azioni figurate nella cultura visiva di Dario Fo*, in A. BARSOTTI *et alii*, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁷⁶ Cfr. D. FO, *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano*, a cura di Franca Rame e Giselda Palombi, Torino, Einaudi, 2009.

dessinée”⁷⁷ si sono soffermati sulla pittura medievale, individuando, in alcuni casi, dei fumetti *ante litteram*.

In un interessante articolo dedicato proprio a questo argomento, Danièle Alexandre-Bidon ricostruisce il passaggio dall’immagine di tipo analogico dei dipinti e dei manoscritti medioevali più antichi al racconto per immagini, che prende sempre più piede a partire dal XI secolo.⁷⁸

L’autrice sottolinea che, nelle arti figurative, la pratica di affiancare immagini e testo era piuttosto comune nel Medioevo, a partire dal VII secolo, ma che ciò non significa che tutte le forme espressive contenenti questa formula siano da considerare come precursori del fumetto. Spesso, soprattutto agli inizi, si tratta di scene morali o allegoriche giustapposte, senza alcun legame cronologico di tipo narrativo. I testi, in molti casi, non corrispondono ad un’emissione di parola da parte dei personaggi rappresentati, ma sono piuttosto etichette o descrizioni. A questa tipologia appartengono, per esempio, le Bibbie dei poveri, che presentano delle immagini «analogiques, comparatives, juxtaposées de l’Ancien et du Nouveau Testament».

La narrazione iconica in sequenze è comunque riscontrabile già intorno all’anno 400 nelle prime bibbie cristiane, e ciò coerentemente, secondo l’autrice, con il carattere narrativo della religione cristiana.

Oltre alle bibbie, la massiccia diffusione del racconto per immagini suddivise in riquadri avviene, a partire dal XI secolo, in vari altri supporti, quali i libri illustrati, i portali, le volte e le cupole delle chiese, l’oggettistica di lusso, tendenza che durerà fino al XIV-XV secolo.

⁷⁷ Prediligo in questo caso specifico il termine francese “bande dessinée” a quello italiano “fumetto” in quanto il primo racchiude in sé l’idea di racconto per sequenze di immagini, mentre il secondo limita la sua portata semantica all’emissione di parola dei personaggi rappresentati.

⁷⁸ DANIELE ALEXANDRE-BIDON, *La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d’animation des images au Moyen Âge*, dans *Les Origines de la bande dessinée*, Actes de la journée du 26 janvier, Angoulême, Musée de la Bande dessinée, Cahiers de la Bande dessinée, n° spécial, 1997, pp.10-20.

È interessante notare come, progressivamente, vi sia un ritorno all'“immagine unica”, caratteristica frequente nella pittura gotica internazionale, dove si privilegiano il ritratto e il paesaggio. Il gusto artistico accantona progressivamente l'espressione di tipo cronologico e narrativo e privilegia l'“immagine-quadro”.

Questo breve excursus, che traccia un percorso circolare dall'immagine analogica alla digitale e viceversa, può servire come ulteriore elemento di comprensione dei mutamenti intervenuti nel linguaggio di Fo.

Da un lato, vi è la costante ricerca del racconto, ovunque e sempre a partire dai vuoti, dall'altro, si riscontra uno spostamento del suo atteggiamento “provocatorio” sul piano del linguaggio più che sui contenuti, e questo proprio in un'epoca in cui la predominanza della dimensione digitale dell'immagine cinematografica e televisiva influisce sulla nostra immaginazione, portando a dimenticare la possibilità di percezione della simultaneità di più immagini analogiche.

Fo sembra assorbire nel suo processo creativo alcuni aspetti della dimensione digitale dell'immagine cinematografica e televisiva per poi portarli a teatro come oggetti nascosti. Tali oggetti, che così spesso monopolizzano la nostra attenzione, vengono così occultati per consentire al pubblico di riportare lo sguardo sul teatro, quel teatro che è urgente ricordare come luogo, per riprendere ancora una volta le parole di Ferruccio Marotti «in cui riflettere su noi stessi, attivare la nostra intelligenza, il nostro senso critico, un luogo in cui riconoscerci come membri attivi di una società che tende a renderci passivi».⁷⁹

È probabile, come scrive Tadini, che “se Dario Fo non avesse fatto l'uomo di teatro, la sua pittura avrebbe preso un'altra strada”. In effetti, il valore assunto dall'immagine nel linguaggio dei suoi monologhi, fa notare ancora una volta che il disegno e la pittura sono funzionali alla poetica dell'artista e

⁷⁹ F. MAROTTI, *art. cit.*

costituiscono uno strumento cognitivo e comunicativo da considerare al di là del suo valore puramente estetico.

4. Il Johan Padan in versione cartoon

Come si è visto, il linguaggio teatrale del *Johan Padan* è il frutto di un lavoro di integrazione tra codici figurativi, narrazione e recitazione. Date poi le interferenze del linguaggio dei fumetti con la scrittura drammaturgica dell'autore, non stupirà che questo monologo si sia prestato ad un adattamento in forma di cartone animato.⁸⁰

Christopher Cairns, parla di questa ulteriore sperimentazione dell'artista come «forse l'ultima tappa lungo la strada della *pittura scenica* – l'unione dell'immagine con il teatro – logicamente possibile» (Cairns, p. 212). Sarà il critico, infatti, ad illustrare il lavoro di collaborazione tra Fo e Giulio Cingoli (direttore della casa di produzione Green Movie Group) per la realizzazione della nuova opera, destinata anche ai più giovani.⁸¹

Fo è cosciente del fatto che i cartoni animati possiedano un proprio linguaggio specifico ed è lui il primo ad incoraggiare gli autori del cartoon ad una riscrittura del suo monologo. Egli sarà comunque presente alle varie fasi di realizzazione e collaborerà anche alla stesura dello storyboard proponendo una serie di immagini nuove.

Trattandosi dunque di una specie narrativa nella quale non si è mai cimentato, l'artista ha modo di affrontare il rapporto tra immagine e narrazione

⁸⁰ Cfr. GIULIO CINGOLI, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, cartone animato, 1 DVD, Roma, 01 Distribution, 2002.

⁸¹ C. CAIRNS, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe: dal monologo al cartone animato*, in CONCETTA D'ANGELI *et alii*, *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame: con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, a cura di Concetta D'Angeli e Simone Soriani, Pisa, Plus – Pisa University Press, 2006, pp. 159 – 179.

da un punto di vista ancora diverso rispetto al passato, cosa che gli fornirà ulteriori strumenti espressivi da integrare nel suo teatro.

Per coerenza con quanto trattato finora nel presente capitolo, oltre che per comodità espositive, focalizzerò l'attenzione sull'aspetto figurativo, nonostante sia spesso difficile scinderlo dalla tecnica narrativa. In particolare, mi soffermerò sulla "coerenza iconografica" del linguaggio del cartoon, sulla tipologia di immagini in esso presenti e sulla scelta di riprodurre, in alcune sequenze, un effetto di contrasto tra immagine pittorica statica e immagine in azione, effetto ricorrente, se pure in maniera diversa rispetto al cartoon, nello storyboard che Fo aveva realizzato per il monologo Johan Padan. Poiché alcuni di questi aspetti sono già stati messi in luce da Cairns, affiancherò le mie osservazioni alle sue.

Per quanto riguarda il primo punto, ovvero la "coerenza iconografica", il critico sottolinea che tra i principi tecnici da rispettare nella realizzazione di un cartone animato, vi è il fatto che i personaggi devono essere identici da una sequenza all'altra, cosa che implica la creazione e l'uso di modelli a monte del lavoro di stesura dello storyboard.

A questo proposito, vale la pena ricordare che tale principio si accosta a quello della "typification" nel linguaggio della "bande dessinée", secondo il quale i personaggi devono avere dei tratti sempre riconoscibili (cosa che permette, per esempio, di riconoscerne la sagoma persino quando è in ombra).

Questo elemento non è presente nello storyboard realizzato da Fo per il suo monologo. Le sue figure antropomorfe, infatti, sembrano essere il risultato della moltiplicazione del logotipo creato per il manifesto di *Mistero buffo*, uomo stilizzato senza volto.

È interessante però notare che la riproduzione di un calco da un frame all'altro nel cartoon non si discosta molto dai procedimenti utilizzati nella la pittura vascolare greca ed etrusca e negli affreschi di Giotto nella Basilica di

San Francesco d'Assisi, i quali, come si è già detto, sono stati oggetto di studio da parte di Fo. L'interesse per la tecnica dei "patroni", ovvero modelli di cartone che garantivano la coerenza iconografica in cantieri dove lavoravano più persone contemporaneamente verrà infatti illustrata dall'artista nel libro illustrato *Giotto non Giotto* (2009).⁸²

Questa riflessione si può ricongiungere ad un'osservazione di Cairns sulla proposta di Fo ai realizzatori del cartoon, quando suggerisce di utilizzare l'immagine di statue che risorgono, come nelle tele del Tintoretto. Il critico fa notare che l'artista aveva di recente tenuto una conferenza proprio sul dipinto del Tintoretto: *Ritrovamento del corpo di San Marco*, e aveva parlato del fatto che il pittore cinquecentesco disponeva di una grande stanza nella quale posizionava dei modelli di cera per studiare la messa in scena dei suoi quadri. Come si può notare, l'interesse di Fo per la teatralità del quadro va di pari passo con quello per la riproducibilità di modelli.

Per quanto riguarda il secondo punto, Cairns mette in luce che nel cartoon vengono mantenute alcune tipologie di immagini presenti nello storyboard del monologo, riprese anche nell'edizione pubblicata da Giunti. Il critico si riferisce in particolare al "principio-marionetta", al quale Fo avrebbe spesso fatto ricorso nel suo teatro:

Come noto, la marionetta può essere manipolata e mossa attraverso corde o bastoni e, proprio per questo, può assurgere a simbolo del controllo, della coercizione oppure dell'aggressione nei confronti di qualcuno o qualcosa. Con tale funzione simbolica le marionette sono spesso comparse nelle regie curate da Fo: basti qui citare l'esempio, nella *Storia di un Soldato*, della Principessa raffigurata come una marionetta manipolata dagli attori con pali e bastoni.⁸³

⁸² D. FO, *Giotto o non Giotto*, a cura di Franca Rame, Modena, Panini, 2009.

⁸³ C. CAIRNS, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe: dal monologo al cartone animato*, cit., p. 174.

Cairns mostra numerosi esempi di immagini che mostrano un soggetto “marionetta” circondato da corde e bastoni, come quella delle lance puntate a raggiera dagli indigeni sul collo del soldato spagnolo.

A questa osservazione del critico, che mette in luce soprattutto il valore simbolico di questi disegni, ne aggiungerei un'altra di ordine più generale legata alle modalità di costruzione delle immagini da parte di Fo.

Come è stato messo in luce nel precedente capitolo, l'artista può essere considerato un “architetto di immagini”; infatti, egli crea molti dei suoi disegni partendo da un impianto scenico-architettonico basato sulla tensione tra forze contrapposte. Anche a causa della sua formazione, l'artista sembra aver bisogno di visualizzare le tensioni che animano la scena e le figure così come, nella scrittura dei testi, egli ha la necessità di spingere il testo fino al disequilibrio per poi riprendere da capo il processo di costruzione-distruzione.

Inoltre, nel caso delle figure di battaglia tra indios e spagnoli del *Johan Padan*, è probabile che l'artista prenda in prestito alcuni espedienti formali da fonti classiche. Un esempio potrebbe essere la celebre battaglia di San Romano di Paolo Uccello (1436-1440), dove le numerose lance dei soldati, inclinate in varie direzioni, amplificano l'illusione prospettica e accentuano la tensione della battaglia tra i due eserciti contrapposti (Fig. 70).



Figura 70. Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* (1436-1440)

Più che di citazione o di “falsificazione” della fonte (come spesso accade), Fo sembra ispirarsi a espedienti classici per poi giocare, come nei suoi testi, con la dinamica di costruzione-distruzione, componendo per esempio un cerchio di lance e poi scomponendolo in un apparente disordine (Figg. 71-72).



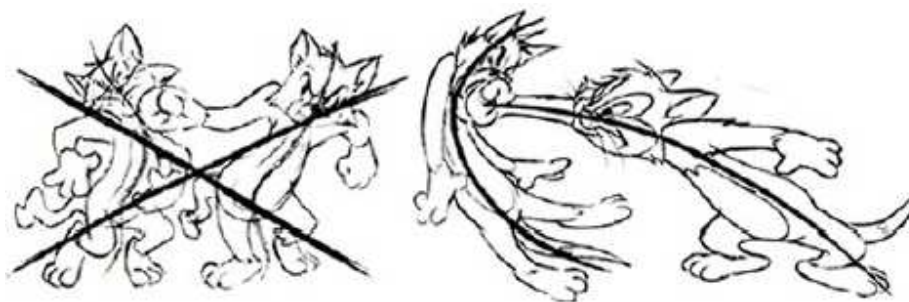
**Figure 71-72. Johan Padan *a la decouverte de le Americhe* (1991)
Tavole del copione di scena**

Come mostrerò più in dettaglio nella terza parte del presente lavoro, la “demolizione” dell’impianto del disegno è ben visibile in alcuni disegni preparatori al monologo *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999), dove viene rappresentato il crollo delle torri proprio grazie all’uso di corde.

Per concludere su questo punto, si può dire che Fo usa una tecnica performativa anche nella costruzione dei suoi disegni, avvalendosi, in maniera intuitiva, degli stessi espedienti utilizzati dai disegnatori di cartoons.

Si consulti, ad esempio, il manuale di Preston Blair, *Cartoon animation*, a proposito della “linea d’azione” (*line of action*):

An imaginary line extending through the main action of the figure is the “line of action”. Plan your figure and its details to accentuate this line. By doing so, you will strengthen the dramatic effect. The first to draw when constructing a figure is the line of action.⁸⁴ (Fig. 73)



**Figura 73. Preston Blair, *Cartoon animation*
Line of action**

La linea d’azione è la base dell’“effetto drammatico” e Blair suggerisce di partire proprio da tale linea per poi costruirvi intorno uno scheletro e, infine, disegnare i dettagli. Sebbene questo esempio si riferisca alle figure da animare e

⁸⁴ PRESTON BLAIR, *Cartoon animation*, Foster, Walter Publishing, Incorporation, 1994, p. 90.

non all'animazione di un intero quadro, si può parlare anche qui di impianto architettonico, proprio come in Dario Fo.

D'altronde, la rappresentazione dei "fili della marionetta" non si concretizza soltanto in corde o bastoni, ma può prendere la forma, ad esempio, del soffio vitale che Johan restituisce agli indios malati durante il loro esodo in mezzo alla foresta. In questo caso Fo, un po' come nei disegni infantili, esplicita sul piano visivo una forza invisibile per giustificare la reazione fisica del personaggio che riceve tale energia, dal momento che il suo corpo si curva all'indietro, compresi la testa e le braccia (Fig. 74).



Figura 74. Johan Padan a la scoperta de le Americhe (1991)
Tavola del copione di scena

L'ultimo punto sottolineato da Cairns è che i realizzatori del cartoon accolgono e sviluppano il gioco tra realtà e finzione suggerito da Fo quando si riferisce alla teatralità della tela del Tintoretto *Ritrovamento del corpo di San Marco*. Nel cartone animato, infatti, vi sono delle sequenze in cui, in seguito ad una panoramica sulla scena, si fa uno zoom su un quadro appeso ad una parete, che inizia a sua volta ad animarsi, in una sorta di *mise en abîme* del racconto.

A questa osservazione, vorrei aggiungere che il gioco tra realtà e finzione avviene anche sul piano delle caratteristiche delle immagini. Infatti, vi sono

parecchie sequenze in cui, come a teatro, lo sfondo è un'immagine pittorica statica che funge da scenografia, mentre i personaggi si animano in primo piano, dando un effetto quasi tridimensionale. A titolo di esempio può essere riportata la sequenza della fuga di Johan Padan dai gendarmi che lo vogliono arrestare. Alla sua corsa per salvarsi fanno da sfondo delle pennellate dai colori cupi che incarnano la paura di essere imprigionato e torturato (Fig. 75).



Figura 75. Johan Padan in versione cartoon realizzato dalla Green Movie Group

Il dato interessante è che la collaborazione tra Fo e i realizzatori del cartoon sfocia in una felice convergenza tra lavoro artigianale e gestione di nuove tecnologie, mostrando come entrambi tendano ad esplorare la compresenza di più linguaggi visivi: il primo a livello intuitivo e in maniera spesso empirica, i secondi grazie all'uso di strumenti.

Così, se il gioco tra pittura e scena, nel monologo di Fo, può essere visto come dinamica tra immagine analogica e digitale, non stupirà che tra gli obiettivi del Green Movie Group vi sia quello di studiare "l'integrazione fra

immagini reali e oggetti virtuali”, parlando a tal proposito di “realtà aumentata”.⁸⁵

Infine, Cairns sottolinea che la collaborazione tra Fo e Cingoli è avvenuta nel 1999, cioè tra l’assegnazione del Nobel e la preparazione dello spettacolo *Lu Santo Jullàre Francesco*, «un periodo che potrebbe testimoniare di altre strade ed altre scelte da parte di Fo».⁸⁶

In effetti, analizzando il lavoro svolto per questo ultimo spettacolo, si nota come Fo abbia fatto tesoro di certe sperimentazioni degli ultimi anni e, al tempo stesso, come queste ultime siano reimpiegate per venire incontro ai suoi limiti fisici, imposti dall’età e dalla drastica riduzione delle capacità visive in seguito all’ischemia cerebrale del 1996. Una via obbligata, insomma, ma che invece di essere vissuta con rabbia, dà senso ad una nuova ricerca espressiva.

⁸⁵ Cfr. il sito internet del Green Movie Group: www.greenmovie.com

⁸⁶ C. CAIRNS, *art. cit.*, p. 179.

CAPITOLO 3.

Il recupero del passato storico, della dimensione cronologica e della memoria autobiografica

1. Un tempo a più dimensioni

Il recupero della visione pittorica nel teatro di Fo ha comportato, come si è visto, un'apertura a diversi spazi scenici, variabili a seconda del genere teatrale prescelto. Le numerose combinazioni tra la visione dello spazio, il corpo e la parola dell'attore conferiscono ai suoi spettacoli dei ritmi di volta in volta diversi, ed è questa una caratteristica portante di tutta la sua opera. La ricerca costante del ritmo scenico è infatti alla base del suo lavoro di drammaturgo e si riscontra, oltre che sulla scena, sia a livello testuale che nei disegni preparatori agli spettacoli.

Dato che il concetto di ritmo è inseparabile da quello di tempo, è interessante vedere quale o quali dimensioni temporali privilegia Fo in questa epoca della sua carriera.

La mia ipotesi è che il passaggio dal "teatro dell'urgenza" all' "urgenza del teatro" lo spinga a sperimentare molte delle potenzialità temporali del mezzo teatrale, e ciò anche in risposta al tempo unidimensionale veicolato dal mezzo televisivo.

Per circoscrivere meglio la nozione di tempo nel teatro di Fo, una prima considerazione da fare è che, nel suo lavoro, il tempo scenico e il tempo

drammatico sono strettamente intrecciati al tempo di scrittura drammaturgica, che si configura sempre come un metodo di ricerca (o di inchiesta) sull'argomento trattato.⁸⁷ Come mette bene in luce Marisa Pizza, tale metodo è «interno alla dinamica rappresentativa: le sue tecniche e i suoi artefatti (disegni, quadri, illustrazioni, oggetti, ecc.) si collocano in un *continuum* creativo che va dalla *intuizione iniziale* alla *scena di lavoro*, fino alla *scena della performance*». (Pizza, p. 318)

Una seconda considerazione riguarda poi la concezione che l'artista ha del tempo storico. In un'ottica brechtiana, la comprensione del passato dà all'uomo contemporaneo delle chiavi di lettura del presente al fine di prendere coscienza della propria capacità di intervento sulla realtà che lo circonda.

Gli spettacoli di Fo, infatti, anche quando sono situati in un passato remoto come quello medioevale, si agganciano sempre all'attualità e in essa riacquistano vigore ad ogni rappresentazione, poiché egli trova sempre l'occasione per inserire riferimenti nuovi alla cronaca.

Alla luce di queste considerazioni generali, si può dire che in Fo, soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta, vi è la tendenza a dare spazio a più dimensioni temporali e a non farne prevalere una sulle altre: egli recupera il passato storico delle commedie degli anni Sessanta, mantiene l'impeto contro-informativo in alcuni spettacoli di inchiesta (in particolare *Settimo ruba un po' meno n°2* e *Marino libero! Marino è innocente!*) e sperimenta, come novità assoluta, la memoria autobiografica nei due monologhi *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *Lu Santo Jullàre Francesco*. Tutto ciò avviene parallelamente al progressivo consolidamento di un metodo di lavoro in cui la ricerca del ritmo avviene ancora prima della prova scenica e questo, come è stato messo in luce in precedenza, proprio grazie all'uso del disegno e della pittura. Un tale metodo di lavoro si costruisce anche grazie al contatto di Fo con

⁸⁷ Per i concetti di "temps scénique" e "temps extra-scénique (ou dramatique)" cfr. PATRICK PAVIS, *op. cit.*, p 349.

una pluralità di mezzi espressivi e tra questi, non da ultimo, quello televisivo, che fornisce anch'esso uno degli strumenti per scandire il tempo.

Se da un lato egli intende salvaguardare il linguaggio specifico del teatro, valorizzandone (tra i tanti aspetti) la simultaneità di piani prospettici e temporali, dall'altro egli porta il teatro fuori dal teatro, rendendo teatrali supporti diversi quali un libro illustrato o una registrazione destinata alla riproduzione digitale.

In Fo, dunque, il teatro non si limita ad un luogo fisico ma è filtro dell'esperienza che egli intende condividere con il pubblico, esperienza che non può essere vissuta se non attivando la propria immaginazione.

Per chiarire questo punto, può essere d'aiuto ricordare quanto scriveva Marshall McLuhan a proposito del potere di qualsiasi tecnologia di "ottundere la consapevolezza umana" nel momento in cui è focalizzata su una sola percezione sensoriale (visiva, auditiva o tattile). McLuhan faceva riferimento in particolare alle riflessioni del poeta William Blake:

Blake afferma molto esplicitamente che quando cambiano i rapporti tra i sensi, anche gli uomini cambiano. I rapporti tra i sensi cambiano quando un qualsiasi senso, o funzione corporea o mentale, viene esteriorizzato in forma tecnologica.⁸⁸

L'esteriorizzazione in forma tecnologica di un senso, nella lettura di Blake data da McLuhan, diventerebbe così un ostacolo all'immaginazione, intesa nell'accezione precedentemente esposta.⁸⁹

Fo, confrontandosi con il linguaggio televisivo, intuisce probabilmente i rischi legati alla modificazione del rapporto tra i sensi e le relative ripercussioni sulla percezione del tempo da parte del pubblico. Egli sembra optare dunque

⁸⁸ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 345.

⁸⁹ Cfr. II, 2, 3.

per una strategia di pluralità di dimensioni temporali, dove il passaggio continuo dall'una all'altra eviterebbe la caduta in un sistema chiuso.

Le intuizioni di McLuhan, che erano maturate negli anni Cinquanta e Sessanta, proprio nell'epoca della capillare diffusione dei mezzi di comunicazione tecnicamente riproducibili, saranno poi riprese e sviluppate nei decenni successivi, in particolare da Derrick de Kerckhove, il cui pensiero inizierà a circolare in Italia proprio a partire dagli anni Ottanta.

Come è stato messo in luce nel primo capitolo, il dibattito sugli effetti sociali e cognitivi dei mezzi di comunicazione di massa è stato particolarmente vivo in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta, e ciò anche a causa del peculiare contesto storico-politico di quegli anni. Tale dibattito rimane aperto ancora oggi, ma ciò che qui mi preme sottolineare è che tra i temi oggetto di studio e, talvolta, di polemica, vi è proprio l'influenza dei media sulla percezione del tempo.

Un primo esempio è fornito dallo stesso De Kerckhove, il quale introduce, nel 1991, il concetto di "brainframe televisivo", affiancandolo a quelli di "brainframe alfabetico" e "brainframe cibernetico". Per lo studioso, si tratta di uno schema mentale acquisito a livello profondo come reazione al modello comunicativo del video. Il "brainframe televisivo" a differenza di quello alfabetico, tratta l'informazione in maniera non sequenziale anche a causa del fatto che il tempo tra stimolo e risposta è troppo breve e non lascia il tempo necessario a una integrazione dell'informazione. La stimolazione indotta dalla comunicazione televisiva sarebbe così più veloce dell'elaborazione mentale dello spettatore e ciò comporterebbe, tra le sue conseguenze, che il presente globale si riduca più rapidamente del presente mentale.

Stando a questa lettura, la televisione indurrebbe quindi ad una percezione del tempo unicamente fondata sul presente, caratteristica sottolineata anche da Karl Popper e John Condry nel già citato saggio *Cattiva maestra televisione*. Se però De Kerckhove incentra il suo discorso più sulle caratteristiche strutturali

della televisione in quanto mezzo di comunicazione, Popper e Condry focalizzano il loro discorso piuttosto sui contenuti da essa veicolati, in particolar modo l'esibizione della violenza, che ha degli effetti nefasti soprattutto sui bambini. Al di là della differenza di prospettiva, è interessante notare che anche Condry si sofferma sul "tempo presente" veicolato dalla televisione, ma ne sottolinea l'isolamento rispetto al passato e al futuro:

La télévision vit dans le présent; elle ne respecte pas le passé et montre peu d'intérêt pour le futur. En encourageant les enfants à vivre coupés du passé et de l'avenir, la télévision a une influence désastreuse. L'une des fonctions premières de l'éducation, à la maison comme à l'école, est de montrer combien le passé et l'avenir sont liés.⁹⁰

Condry mette in evidenza l'importanza della percezione della sequenzialità degli eventi nella formazione di un essere umano. Da questo punto di vista, il suo discorso può essere visto come il rovescio della medaglia di quanto scriveva Mc Luhan a proposito del "senso del tempo dell'uomo tipografico", ovvero dell'uomo che, dopo la rivoluzione tipografica di Gutenberg, aveva ormai integrato nel suo sistema mentale la comunicazione di tipo alfabetico:

Il senso del tempo dell'uomo tipografico è cinematografico, sequenziale e pittorico. Con l'aumento della intensità e della quantità isolate per mezzo della stampa l'individuo viene fatto entrare in un mondo di movimento e di isolamento.⁹¹

In effetti, la capacità di collegare passato, presente e futuro, che per Condry è a rischio nelle nuove generazioni, non sembra lontana dal senso del tempo dell'uomo tipografico il quale, nell'ottica di Mc Luhan, si accingeva a passare

⁹⁰ J. CONDRY – K. R. POPPER, *La télévision: un danger pour la démocratie*, Paris, Anatolia, 1994, p. 56.

⁹¹ M. MC LUHAN, *op. cit.*, p. 316.

dall'era tipografica a quella elettronica, “dall'occhio all'orecchio”, a partire dagli anni Cinquanta.

Forse Condry fornisce indirettamente la prova del consolidato passaggio dall'era tipografica all'era elettronica, ma il punto che qui mi preme sottolineare è che la problematica da lui individuata può servire per introdurre il concetto di “memoria”, intesa come la capacità di conservare una traccia del passato.

Umberto Eco, negli anni Ottanta, affrontava a sua volta la questione della memoria più da un punto di vista della struttura dei media che degli individui, ma quanto scrive a tal proposito può essere di particolare interesse:

I mass-media sono genealogici e non hanno memoria, anche se le due caratteristiche dovrebbero essere compatibili a vicenda. Sono genealogici perché in essi ogni nuova invenzione produce imitazioni a catena, produce una sorta di linguaggio comune. Non hanno memoria perché, come si è prodotta la catena delle imitazioni, nessuno può più ricordare chi aveva iniziato.⁹²

Se nel discorso di Eco sono i mass-media (compresa dunque la televisione) a non avere memoria, si può ipotizzare che anche gli individui, adattandosi alle strutture del linguaggio dei mass-media, si avviino ad una progressiva perdita della memoria.

Ecco che questo discorso si riallaccia a quanto affermato all'inizio di questo capitolo a proposito della necessità avvertita da Fo di servirsi del teatro come mezzo di creazione e mantenimento di una memoria individuale e collettiva.

L'artista, con il suo spaziare su più dimensioni temporali, risponde, come sempre, ad un'urgenza del suo tempo, adattando gli strumenti del suo agire alle circostanze del presente.

⁹² U. ECO, *La moltiplicazione dei media*, «L'Espresso», 22 maggio 1983, in *Sette anni di desiderio*, cit., p. 212.

Nel presente capitolo, affronterò due aspetti della produzione di Fo degli anni Ottanta e Novanta che mi paiono particolarmente importanti ai fini di questo discorso sul tempo: il primo riguarda le pièces di inchiesta (*Settimo ruba un po' meno n°2* e *Marino libero! Marino è innocente!*), che riprendono nelle intenzioni alcune opere degli anni Settanta; il secondo riguarda il recupero della memoria autobiografica in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *Lu Santo Jullàre Francesco*, dove i protagonisti, per la prima volta, mostrano l'importanza della loro storia personale nella via all'autodeterminazione.

Si tratta, se pure con moduli diversi, di quattro monologhi.

2. Il teatro dell'urgenza degli anni Novanta: Settimo: ruba un po' meno n°2 e Marino libero! Marino è innocente!

Gli spettacoli che qui prendo in esame sono due esempi di controinformazione in “tempo reale” realizzati dalla coppia Fo-Rame negli anni Novanta.

Come ai tempi del “teatro dell'urgenza” degli anni Settanta, entrambi vengono scritti e messi in scena a caldo, a ridosso di due significativi fatti di cronaca: *Settimo ruba un po' meno n° 2* (1992) all'esplosione dello scandalo di Tangentopoli e *Marino libero! Marino è innocente!* (1998) subito dopo la sentenza di condanna definitiva di Sofri, Bompressi e Pietrostefani, ritenuti colpevoli dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi nel 1972.

Nonostante le difficoltà incontrate dopo la “lezione di spettacolo” datagli dal caso Moro, Fo non rinuncia del tutto al “tempo reale” e queste due opere sono un esempio delle strategie messe in atto dall'artista per far fronte alla “concorrenza” fattagli dalle paradossali farse del mondo politico e dalla loro diffusione attraverso i mass-media.

Rivelare le contraddizioni del potere tramite la farsa, come ai tempi di *Morte accidentale di un anarchico*, è ormai diventata, in molti casi, un'assurda tautologia, e questo non solo perché la realtà politica, in molti casi, supera l'immaginazione, ma anche perché le notizie ormai circolano in maniera inesorabilmente più veloce e confondono inestricabilmente realtà e finzione.

La coppia Fo-Rame fa spesso allusione a questo paradosso, trasformandolo a volte in chiave comica all'interno dei propri spettacoli. In *Settimo n°2*, ad esempio, la Rame opera un parallelismo tra il tema dello spettacolo *Settimo ruba un po' meno* (1964), costruito su una serie di grottesche truffe a catena, e i più recenti fatti di cronaca:

Questa mega-truffa l'avevamo inventata noi, ce l'hanno rubata senza pagarci neanche una lira. (*Settimo n°2*, p. 4)

Il tema della realtà che supera la finzione diventa così leitmotiv della pièce, così come in *Marino libero!*, dove Fo presenta la testimonianza del pentito Luigi Marino come un "esilarante pezzo di teatro comico" con tanto di "chiave comica" e "tormentone" (p. 7).

Il parallelismo tra realtà e teatro non è certo un espediente nuovo per Fo se si pensa che i fatti che avevano ispirato lo stesso *Morte accidentale di un anarchico* venivano presentati come "una farsa".

La novità risiede, a mio avviso, nel fatto che ora Fo, a distanza di più di vent'anni, decida di epicizzare gli spettacoli a trecentosessanta gradi per potersi permettere di intervenire in "tempo reale". Il carattere farsesco, grottesco e paradossale delle situazioni narrate, a differenza del passato, viene infatti denunciato costantemente al di fuori della finzione scenica e non solo nel prologo.

In entrambi i casi, Fo decide di utilizzare il monologo. Si tratta di una scelta significativa, soprattutto se si pensa che i personaggi monologanti (Franca

Rame in *Settimo n°2* e agli eventi narrati. Dario Fo in *Marino libero!*) interpretano il ruolo di se stessi per tutta la durata dello spettacolo.

In *Settimo n°2*, Franca Rame esordisce presentando lo spettacolo come “una chiacchierata” con il pubblico e sottolinea che la sua denuncia dei fatti presentati è fatta in prima persona, spogliandosi volontariamente del suo ruolo di attrice:

Quest'anno non avevo intenzione di riprendere a lavorare in teatro... sono stanca di fare questo mestiere [...] Cos'è che m'ha spinto a risbattemi nella bolgia e con Dario scrivere e mettere in scena "Settimo: ruba un po' meno numero 2"? Gli avvenimenti, gli scandali, la rabbia, l'indignazione... la voglia di darvi qualche elemento in più di riflessione e anche di informazione. La certezza che in questo momento più che mai sia necessario portare alla gente un "teatro utile" e non un pretesto "per passare la serata". (*Settimo n°2*, p. 3)

In *Marino libero!*, invece, Dario Fo sottolineerà la sua presenza straniata rispetto ai fatti narrati soprattutto grazie alla messa in scena: egli è l'unico essere in carne ed ossa circondato da delle sagome di cartone e da un burattino che sarà lui stesso a manovrare.

Fatta questa prima considerazione generale, vorrei mettere in luce come la controinformazione venga costruita, nei due spettacoli, in maniera diversa, soprattutto a livello della resa del tempo sulla scena, che si riflette anche nella messa in scena.

Questa diversificazione riposa principalmente sul fatto che in *Settimo n°2* gli eventi narrati vengono presentati come noti, o parzialmente noti, al pubblico, mentre in *Marino libero!* si tratterebbe di fatti poco noti, se non sconosciuti, soprattutto tra il pubblico più giovane.

Nella sua “chiacchierata” con il pubblico la Rame dissemina continui riferimenti alle notizie diffuse dalla stampa e dalla televisione, ritmando il suo

monologo con frequenti domande rivolte agli spettatori: «Attuale, no?», “Era su tutti i giornali, lo avete letto?”, «Qui c’è una notizia di cronaca molto interessante, anzi due».

L’operazione svolta da Dario Fo e Franca Rame in questo spettacolo è di arricchire le notizie, spesso riportate in chiave comica, con dei dati numerici che riportano immediatamente gli eventi su un piano di realtà. Si prenda ad esempio il passaggio in cui denuncia gli sprechi effettuati dal governo italiano:

Godono della scorta 206 politici, un terzo dell'intera Camera, 216 personaggi dell'alta finanza, 249 magistrati. Che gran signori siamo! Noi offriamo ai nostri adorati protetti un servizio di scorta che consiste in due vetture, Thema blu, blindata, con telefono, più dieci uomini impiegati per 24 ore [...]
Il tutto ci costa 600 milioni l'anno... L'una... Moltiplicate 600 milioni per 671, otterrete un bel 402 miliardi e rotti. Qualcuno che se ne intende dice che ci si potrebbero costruire con quella cifra, due ospedali. (*Settimo n°2*, p. 10)

Il monologo si compone così come un grande “puzzle”, dove gli spazi vuoti lasciati accanto alle notizie vengono riempiti con dati ripresi da altre fonti, con commenti e battute che interpellano in prima persona lo spettatore.

Il “puzzle” delle notizie è sintetizzato, a livello visivo, dal collage alle spalle della Rame, costituito da centinaia di fotografie rappresentanti gli indagati e gli arrestati durante l’operazione “Mani pulite”, ancora in corso durante la tournée. Il “puzzle” si presta perfettamente all’aggiornamento in “tempo reale”, al quale la Rame fa riferimento sin dall’inizio dello spettacolo:

Ora diamo un'occhiata ai tabelloni (*i pannelli vengono girati e su di essi, ben allineate centinaia di fotografie di politici coinvolti in Tangentopoli*). Potete qui riconoscere in fila, i protagonisti della nostra storia politica e del nostro spettacolo... Un bell'applauso di sortita! Forza! (*"Tira" un applauso partendo*

per prima) Purtroppo non ci sono tutti... non ce la facciamo a tenere il tabellone aggiornato. Sono troppi. Ormai li vanno ad arrestare con i pullman. Qui ci sono gli ultimi arrivati... Craxi e De Michelis. (*Settimo n°2*, p. 4)

Settimo n°2 assume così le struttura di un lavoro in itinere , uno spazio che dia al pubblico il tempo per analizzare e riflettere sull'attualità. Il "tempo reale" di questo tipo di teatro assume quindi una valenza diversa rispetto al "tempo reale" dei mass-media, e in particolar modo della televisione. Si tratta nel primo caso di un tempo che segue da vicino gli eventi, ma che non coincide con essi, proprio per permettere un "tempo di reazione", di prendere da essi una distanza critica e non darli per scontati. Un teatro, insomma, che si oppone apertamente all'assopimento dell'indignazione e della reazione di fronte agli scandali e alle ingiustizie.

Questo discorso, sotteso a tutto il monologo, è a tratti esplicito:

Viene da chiederci: "Ma con che tipo di uomini abbiamo a che fare? Con che coraggio si presentano in Tv e fanno finta di non sapere di essere stati indicati come ladri e assassini?" E sì assassini... da Reggio Calabria veniamo a sapere che ci sono pure gli onorevoli assassini! (*Settimo n°2*, p. 16)

I frequenti riferimenti alle derive della televisione e alle abitudini degli italiani in relazione ad essa sono disseminati in tutto lo spettacolo. *Settimo n°2* può essere visto, per certi versi, come una controinformazione che integra l' "informazione" ufficiale, che non può prescindere da essa per poter essere ascoltata.

Una struttura diversa ha invece *Marino libero! Marino è innocente!*, un monologo che, a differenza di *Settimo n°2*, è la ricostruzione a posteriori di un processo il cui esito chiude un'epoca molto più lunga di quella presentata in

scena.⁹³ La condanna di Sofri, Bompreschi e Pietrostefani a ventidue anni di carcere risale ad un'imputazione del '72, anno dell'omicidio del commissario Calabresi, fatto che permette a Fo di ripercorrere brevemente gli eventi salienti di quegli anni e, in particolare, l'attentato di piazza Fontana del 1969.

Come è stato detto in precedenza, lo spettacolo ha un'angolazione diametralmente opposta rispetto al precedente. Se in *Settimo n°2* l'attualità è trattata come un terreno di condivisione tra palco e pubblico, in *Marino libero!* Fo parte dalla constatazione dell'ignoranza diffusa, in particolare tra i più giovani, sugli eventi che sta per narrare:

Abbiamo portato il nostro spettacolo nei teatri, nelle università, e ci siamo resi conto che sull'inchiesta e su questo processo si sa pochissimo, quasi niente. Abbiamo notato, soprattutto nei giovani, una disinformazione impressionante riguardante il clima, le vicende politiche di quel tempo. (*Marino*, p. 13)

Il "tempo reale" di questo spettacolo è confinato al fatto di cronaca appena verificatosi (la chiusura del processo), ma tale evento costituisce il pretesto per ripercorrere un pezzo di storia della quale, nell'ottica dell'artista, è necessario mantenere la memoria.

Così, al posto del grande puzzle di *Settimo n° 2*, si ha una ricostruzione cronologica degli eventi illustrata da una serie di disegni realizzati da Fo e proiettati sullo sfondo. La ricomposizione della storia dell'omicidio Calabresi secondo la testimonianza di Marino acquista così la dimensione di un lungo racconto a fumetti attraverso il quale Fo condivide con il pubblico la sua tecnica di indagine e memorizzazione.

⁹³ Per un'altra lettura di *Marino libero! Marino è innocente!* cfr. LAETITIA DUMONT-LEWI, *Le juge et l'histrión. Procès et représentation chez Dario Fo*, in BRIGITTE URBANI et alii, *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, textes réunis et présentés par Pérette-Cécile Buffaria et Paolo Grossi, Cahiers de l'Hotel de Galliffet XXX, Edizioni dell'Istituto italiano di cultura, Paris, 2011.

La strategia messa in atto da Fo per fare controinformazione in “tempo reale” è di recuperare l’ordine storico delle informazioni e di dare loro linearità e coerenza, cosa che avviene sempre più di rado nella comunicazione massmediale.

Ecco che in questo spettacolo viene sfruttata la dimensione lineare del tempo, che in fondo, in questo caso, non è altro che il tempo della memoria di un’epoca e di colui che la racconta. Tale dimensione verrà sviluppata ulteriormente nei due monologhi che prenderò in esame nel prossimo paragrafo.

3. La memoria autobiografica: Johan Padan a la scoperta de le Americhe e Lu Santo Jullàre Francesco

I monologhi *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991) e *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999), scritti e messi in scena rispettivamente all’inizio e alla fine degli anni Novanta, presentano una particolarità finora poco esplorata nel teatro di Fo, ovvero la “memoria autobiografica”.⁹⁴ I protagonisti, infatti, sono dei personaggi con un passato che lo spettatore può ricostruire seguendo la narrazione, dal momento che esso è incluso nel racconto stesso o è ricordato tramite dei flashback. Inoltre, i due monologhi coprono un arco cronologico più lungo rispetto ai precedenti e terminano rispettivamente con l’immagine del protagonista, ormai vecchio, circondato da uno stuolo di nipoti, e con la morte del santo d’Assisi.

Fo, ponendosi come sempre a metà strada tra il personaggio e il fabulatore, crea, qui più che altrove, un ponte tra la memoria individuale del protagonista e quella collettiva del pubblico, che prende parte alla ricostruzione della storia raccontata. Una tale partecipazione da parte degli spettatori è incoraggiata

⁹⁴ Utilizzo l’espressione “memoria autobiografica” nell’accezione datane da W. F. Brewer di “memoria delle informazioni legate al sé”. Cfr. W.F. BREWER, *What is an autobiographical memory*, in D. C. Rubin, *Autobiographical memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

anche dalla condivisione della genesi dell'opera, di cui restano le tracce nei copioni di scena (dei grossi album con dei disegni realizzati dallo stesso autore) e, nel caso del *Françesco*, nel fondale dipinto da Fo.

Si tratta, in entrambi i casi, di oggetti pittorici realizzati durante tutto il processo di creazione delle opere e che fanno parte del processo di scrittura drammaturgica dei monologhi.

La memoria autobiografica riguarda quindi la storia dei personaggi, ma anche quella di Dario Fo, sia perché, attraverso tali personaggi, egli crea delle "autoimmagini", sia perché ripercorre con il pubblico la genesi della sua opera.⁹⁵

Le due opere prendono le mosse, come sempre, da documenti storici – i diari di viaggio di Cabeza de Vaca e di altri marinai al seguito di Cristoforo Colombo nel caso del *Johan Padan*; la vita di San Francesco d'Assisi in *Lu Santo Jullàre Françesco* – per poi mescolarsi alla finzione e al paradosso. Si tratta di un'operazione consueta e provocatoria che mira a spogliare la storia della dimensione sacrale e monumentale che spesso le viene attribuita (in particolar modo in ambito accademico), per riportare l'attenzione sulla possibilità di ogni uomo di costruire e ricostruire la propria storia.

Un tale proposito è esplicitato dall'autore stesso. Nel dépliant di presentazione del *Johan Padan*, per esempio, è scritto:

Il testo è [...] una singolare forma di anti-storia o, meglio, di storia narrata a voce, un'oralità popolare che non crea uomini celebri e date storiche ma evidenzia la natura reale degli eventi.⁹⁶

⁹⁵ Per l'uso del termine "auto immagine" riferito a Fo cfr. A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

⁹⁶ Cfr. D. FO – F. RAME, *Pupazzi con rabbia e sentimento, La vita di Dario Fo e Franca Rame*, a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini, Milano, Libri Scheieller, 1998, p. 281.

Anche nel *Françesco* si ritrova un approccio simile alla storia, ma a differenza di Johan Padan, che è un uomo qualsiasi, Francesco d'Assisi è un personaggio celebre. Fo compie dunque un'operazione di umanizzazione del personaggio e gioca sulla "ricostruzione" della sua storia, come si evince dal prologo:

Del testo che vi vado a recitare non esiste nessun traccia scritta; mi sono permesso con grande incoscienza di ricostruirlo attraverso le testimonianze e le cronache del tempo. Non starò a darvene conto, dovete fidarvi! E quando, ne sono sicuro, fra poco il testo originale riaffiorerà integro, come si è ripetuto nell'ultimo secolo per altri scritti al tempo di Francesco, voi potrete esclamare: "Io lo conoscevo di già!" (*Françesco*, p. 881)

Che si tratti di far raccontare ad uno "zanni" bergamasco la scoperta delle Americhe o di presentare Francesco d'Assisi come un uomo e non come un'icona, l'approccio di Fo alla storia è, come sempre, provocatorio e ludico allo stesso tempo. Esso viene interpretato da alcuni come un atto di mistificazione della storia (soprattutto nel caso del *Françesco*), ma se si prende in considerazione il suo atteggiamento sornione, che non perde occasione di sottolineare le sue doti di "falsario", un tale approccio può essere interpretato anche come un atto di stimolazione del pubblico per indurlo a condurre anch'egli la propria indagine e a ricostruire la sua storia.

La differenza rispetto al passato è che i personaggi, grazie alla loro memoria autobiografica, perdono in parte il loro valore di simboli, come il villano o il giullare di *Mistero buffo* o il soldato di *Storia della tigre*, per acquistare quello di uomini.

La memoria autobiografica viene declinata in maniera diversa nei due monologhi, in particolare al livello della struttura del racconto, della continuità o meno dell'ordine storico degli eventi narrati e del punto di vista del narratore.

Per quanto riguarda il primo aspetto, Fo recupera la struttura del continuum narrativo di *Storia della tigre* nel *Johan Padan* e quella modulare di *Mistero buffo* nel *Françesco*.

La dimensione del continuum narrativo era già presente, in nuce, in *Storia della tigre*, dove la fabulazione copriva un arco temporale più lungo rispetto agli altri monologhi, ma si limitava comunque ad un solo episodio della vita del protagonista. Inoltre vi erano pochi elementi che permettessero di ricostruire il suo passato e la sua figura aveva piuttosto una dimensione simbolica.⁹⁷

Johan Padan, invece, è un personaggio con delle origini precise che lui stesso fornisce, raccontandole in prima persona. Si legga, ad esempio, l'inizio della fabulazione, dove si ritrova su una nave diretta a Tunisi per sfuggire ai gendarmi che lo inseguono:

Mi, sbatù per mare! Venticínque ziórni de nave!! Mi, che sont nastüo de tèra...sont'egnüdo al mondo fra Brèssia e Bèrghem...mi che l'acqua me fa impressiün sojaménte a vardàla...che me regòrdi la prima e üneca volta che m'han butà in de l'acqua gh'avéo dòi ziórni...per el batésimo!...A gh'ho ancóra gl'íncubi!!⁹⁸ (*Johan Padan*, p. 785)

Informazioni come queste sono disseminate nell'arco del racconto e contribuiscono alla costruzione del personaggio, che si sviluppa superando una serie di difficoltà grazie al suo bagaglio di conoscenze acquisite nel suo paese d'origine o nel corso di esperienze maturate successivamente. Una tale progressione non coincide, però, con l'evoluzione psicologica ma con la

⁹⁷ Nel prologo di *Storia della tigre*, Fo usa la tigre come metafora di colui che, nella tradizione cinese, «non si lascia mai sconfiggere [...]. Non fugge, non rimane isolato e, anche quando tutti gli altri se la danno a gambe, tiene il fuoco acceso». Cfr. *Storia della tigre e altre storie*, Milano, Fabbri, p. 5.

⁹⁸ Tr. it.: «Io, sbattuto per mare! Venticinque giorni di nave!! Io, che sono nato come uomo di terra...sono venuto al mondo tra Brescia e Bergamo, io, che l'acqua mi fa impressione solamente a guardarla...che mi ricordo la prima e unica volta che m'hanno buttato nell'acqua avevo due giorni...per il battesimo!...Ho ancora gli incubi!!».

capacità di sopravvivenza. Johan Padan, infatti, sarà preso in considerazione e rispettato dagli altri grazie alle sue abilità ed alla sua capacità di fare tesoro delle proprie conoscenze ed esperienze. Nella stiva della nave diretta per le Americhe sarà in grado di suturare le ferite degli animali e, quando guiderà il gruppo di Indios in esodo verso le Florida, saprà trovare i mezzi per procurare loro il cibo e per insegnare loro ad addestrare i cavalli in vista del possibile scontro con gli spagnoli accampati nel villaggio di Cacioche.

Per quanto riguarda la struttura modulare del *Françesco*, Fo racconta la vita del santo per episodi, un po' sul modello delle agiografie medioevali.

A fornire maggiori elementi di comprensione della peculiarità di questa biografia è la genealogia dell'opera. Fo, infatti, nella fase di indagine sulle fonti storiografiche e iconografiche relative alla vita del santo di Assisi, parte da una cronologia corredandola di commenti e disegni che andranno a costituire un primo canovaccio del monologo.

L'artista parte così da uno schema cronologico per poi segmentarlo cambiando l'ordine degli eventi. Se nel primo episodio della Concione di Bologna si vedrà un san Francesco nell'atto di predicare, nell'episodio successivo il protagonista è un ragazzo ancora giovane e ribelle che prende parte alla guerra civile. L'unico episodio che rispetta la sequenzialità cronologica è quello della morte di Francesco, che è posto a chiusura del monologo.

Per quanto riguarda il punto di vista del narratore, il *Johan Padan* parla in prima persona, mentre nel *Françesco* è il Fo fabulatore che racconta la sua storia in terza persona, intervallandola con sequenze in discorso diretto.

In entrambi i casi l'artista proietta sui personaggi delle caratteristiche proprie rendendoli, come è stato ricordato, delle "autoimmagini". Se il racconto in prima persona gli consente di inserire delle note autobiografiche in forma di flashback (le origini bergamasche, la nostalgia per il paese natale), la narrazione

in terza persona gli fa prendere le distanze dal protagonista per condividerne la storia con il pubblico. Ciò è in linea con l'identità dei personaggi: come è stato ricordato, il Johan Padan è uno "zanni" qualunque, mentre Francesco d'Assisi è il patrono d'Italia e gli episodi salienti della sua vita sono per la maggior parte noti al pubblico.

Nel primo caso, Fo si muove su un terreno in cui gode di maggiore libertà e che gli permette di far presentare allo stesso Johan Padan la propria memoria autobiografica, mentre nel secondo egli punta sulle conoscenze pregresse del pubblico per poi raccontarle alla sua maniera. Così, nel *Françesco*, la memoria autobiografica di Francesco d'Assisi è filtrata da Dario Fo che, identificandosi nel "santo giullare", racconta il proprio percorso di uomo che ha saputo contrapporre il riso al potere.

Queste operazioni, che si accompagnano alla condivisione della genesi delle opere, diventano così strategia di condivisione non tanto di un contenuto, quanto di un modo di ricordare che non esclude l'invenzione. Fo traccia una possibilità di memoria, quella soggettiva del fabulatore, e incoraggia la creazione di altre memorie possibili nell'immaginario degli spettatori.

La memoria autobiografica non fissa indelebilmente la storia nel tempo, ma serve a sottolineare il suo ininterrotto prodursi. Questo aspetto si ripercuote anche a livello drammaturgico, dal momento che i due monologhi si chiudono sfumando in un canto.

Nel Johan Padan, si tratta di un canto popolare che esprime la nostalgia del protagonista per la propria terra e che non è necessariamente conosciuto dal pubblico.

In un processo circolare, esso riporta il protagonista alla propria infanzia e alle proprie origini, riportando insieme a lui lo spettatore:

L'ünéga ròba che me fa nostalgía a 'è l'odor fresco del vento de le me' valàde
[...]. A gh'è quèi momenti che me cata uno stciòpa-magón che me stròssa ol

còre [...] mi sèri i ògi e lori me canta la cansón del me paése che mi gh'ho insegnàt...pròprio co' le stèsse paròle, co'l mesmo idiòma del me dialect.

Oh che bèlo o che 'legría

l'è ancmò vivo ol fiól del ciél

l'è ancmò vivo ol fiól de la Maria

Maria verzén l'è in gran conténto

nesciün de nojàltri ol gh'ha plü spavénto

né dei turchi né del gran vénto

né del gran vénto né dei cristiàn

né dei turchi né dei cristiàn.⁹⁹ (*Johan Padan*, p. 875)

Il *Françesco* si chiude con un estratto (rivisitato ma riconoscibile) del *Cantico di Frate Sole*, sicuramente noto al pubblico, e non viene intonato da Francesco d'Assisi, ma dai suoi confratelli.

Il canto, in questo caso, è un canto corale che fa appello alla memoria collettiva. Esso non viene ricordato come un'opera a sé stante, ma viene contestualizzato in un racconto, in una possibile storia del santo:

Ol deslóngano per tèra e lü, Françesco, ol sta lí co' la fazza per aria a vardàr el tècio squarcià de la Porziuncola [...]. E tüti intórna che i canta

Laudate sii mi Signore...

per sorèla nostra Morte corporale

che nisciüno pòl scampare

e Morte seconda, male no' ce pòle fare

'sí preparàti simo in ne la pace spirituale

⁹⁹ Tr. it.: «L'unica cosa che mi fa nostalgia è l'odore fresco del vento delle mie vallate [...]. Ci sono quei momenti che mi prende uno scoppia-magone che mi si stroza il cuore [...] io chiudo gli occhi e loro mi cantano la canzone del mio paese che io gli ho insegnato...proprio con le stesse parole, con lo stesso idioma del mio dialetto...Oh che bello, oh che allegria/è ancora vivo il figlio del ciel/è ancora vivo il figlio della Maria/Maria vergine è in un gran contento/nessuno di noi ha più spavento/né dei turchi né del gran vento/ né del gran vento né dei cristian/né dei turchi né dei cristian» .

e laudàte sie me Signore!
Per èsto dolzóre che tu vuòlci dare
ne lo ultimo fiatare
laudàte sie mi' Signore!¹⁰⁰ (*Françesco*, p. 953)

Il recupero della memoria autobiografica può essere interpretato, infine, come la materializzazione di quel “piano acquisito per accumulazione storica” di cui parlava Claudio Meldolesi, tenendo sempre presente, come già è stato scritto in precedenza, il ruolo dell’esperienza come riappropriazione del vissuto.

Dario Fo, col passare degli anni, esplicita sempre di più da un punto di vista narrativo e pittorico gli elementi che compongono la sua concezione del mondo. I racconti ascoltati dai fabulatori del lago durante l’infanzia, si ridisegnano in questi monologhi con contorni più nitidi.

La storia dell’uomo sopravvissuto all’alluvione, che vede il suo villaggio immutato continuare a vivere sott’acqua, fa eco al cataclisma che si abbatte sul villaggio degli Indios messi in salvo da Johan Padan così come è richiamata nel fondale del *Françesco*, la cui ambientazione può essere in cielo, così come nelle profondità di un lago.

Non è un caso che proprio queste storie, insieme ad altre inedite, troveranno spazio tre anni dopo il *Françesco* in *Il paese dei Mezèrat*.¹⁰¹

In questa autobiografia romanzata Fo, più che giocare con il suo passato, gioca proprio con la sua memoria, sulla quale è il primo a fare dell’ironia:

io, come memoria non sono un Pico della Mirandola, ma se mi raccontano o leggo di un problema o di un fatto che mi coinvolge, te lo posso raccontare anche dopo un mese, senza sbagliare di una parola!¹⁰²

¹⁰⁰ Trad. it.: «Lo distendono al suolo, sulla terra nuda, e lui, Francesco, resta lì, il viso e lo sguardo al cielo a guardare il tetto squarciato della Porziuncola [...]».

¹⁰¹ Cfr. D. FO, *Il paese dei mezerat. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Particolare importanza è data poi alla memoria visiva, di cui l'autore parla come di un fattore genetico. Significativo, a questo proposito, è il passaggio in cui racconta di come la madre, da bambino, lo distraeva tramite il disegno dalle scorribande con i suoi amici:

La mamma [...], quando intuiva che di lì a qualche ora avrei cominciato a scalpitare per l'inevitabile "richiamo della foresta", stendeva sul tavolo di cucina una mazzetta di fogli bianchi, rovesciava una quantità di pastelli, matite colorate e, invitandomi all'orgia, esclamava: "Vai bel testón, spantégami una frappàta di belle figure!"

E io, via che mi buttavo a spantegàre colori sul foglio bianco, a rincorrere con giravolte di righe, immagini che montavano una dietro l'altra come le avessi stampate nella memoria.¹⁰³

Nel corso del racconto, i ricordi sfilano come immagini cinematografiche uno dopo l'altro, intervallati da punti fermi che l'autore fissa facendo cenno appunto alla memoria, che si presenta sotto varie forme: "memoria degli occhi", "memoria indelebile come un tampone scuro", "memoria delle "conte" ma anche "memoria di tutti".

Dario Fo, in questa fase ormai avanzata della sua carriera, "si fa storia", tramite immaginario tra memoria individuale e memoria collettiva.

¹⁰² Ivi

¹⁰³ Ivi, p. 17.

PARTE TERZA
IL TEATRO DI DARIO FO ALLE SOGLIE DEL
DUEMILA:
IL GIOCO DELLA CATASTROFE
E LA PAROLA POETICA IN *LU SANTO JULLÀRE*
***FRANÇESCO* (1999)**

CAPITOLO 1.

Il gioco della catastrofe: un'ipotesi interpretativa

1. La catastrofe a teatro: cenni teorici

Come è stato accennato nella prima parte, la drammaturgia di Fo prende il suo impulso da un continuo processo di distruzione e ricomposizione che viene definito nel presente lavoro con l'espressione di *gioco della catastrofe*.

Ritengo che questa *modus operandi* trovi nel monologo *Lu Santo Jullàre Francesco* il suo estremo sviluppo sia come pratica teatrale che come poetica, in un nodo inscindibile.

Per giustificare la scelta di una tale espressione e per spiegare in che modo verrà utilizzata, vale la pena fare innanzitutto qualche breve cenno teorico al concetto di catastrofe a teatro, ambito nel quale questo termine viene utilizzato sin dall'antichità.

La questione viene affrontata in un interessante saggio di Hélène Kuntz, che affronta la *catastrofe* sulla scena moderna e contemporanea sia come nozione drammaturgica che come poetica.

La studiosa imposta il suo discorso partendo dalla constatazione che questo termine, la cui accezione più comune è quella di evento disastroso, nasce proprio in ambito drammaturgico e deriva dal greco *καταστροφή*, che significa letteralmente "rovesciamento" (composto di *κατά*: dall'alto verso il basso e *στρέφω*: volgo).

L'origine della catastrofe come nozione drammaturgica si troverebbe indirettamente nella *Poetica* di Aristotele. Nonostante il termine non venga

mai menzionato dal filosofo, nella *Poetica* è presente la concezione del finale tragico come rovesciamento di una situazione felice e prospera in disgrazia, nozione che « peut désormais être comprise comme un dénouement rassemblant les catégories aristotéliennes d'effet violent et de renversement, par reconnaissance ou par coup de théâtre » (Kuntz, p. 15). Questo tipo di finale è per Aristotele un modello estetico di composizione della tragedia, nella quale si realizza così la “completezza organica” che dà luogo alla catarsi. Nella *Poetica*, un tale modello resterebbe sul piano estetico e non verrebbe volutamente esteso al piano etico dal momento che, per Aristotele, la tragedia non è portatrice di un insegnamento, ma è il luogo in cui avviene, come scrive Paul Ricoeur, “une conversion du regard” (Kuntz, p. 19).¹

Sarà il pensiero hegeliano ad attribuire un valore etico alla catastrofe, vista come luogo di superamento del tragico e conseguente ritorno all'ordine etico. In Hegel la tragedia è lo spazio del conflitto che si conclude non con la sconfitta di un personaggio, ma con la “risoluzione dialettica” in cui si compie il “diritto assoluto” (Kuntz, p. 28).²

Un tale approccio alla tragedia, che rientra nella visione storicista e idealista della realtà del filosofo tedesco, rivelerebbe la presenza di un'ideologia che, secondo Paul Ricoeur, “consiste à légitimer la domination”. Come spiega la Kuntz, la tensione del dramma verso la catastrofe, in Hegel, non prevede alcun altro esito possibile:

La caractérisation du drame par une tension vers la catastrophe finale excède la simple opposition générique entre poésie épique et poésie dramatique. L'orientation du drame vers un dénouement situé dans l'avenir exclut toute possibilité de retour en arrière. En ce sens, la forme dramatique se situe dans une posture comparable à celle de l'Angelus Novus de Klee, que Walter

¹ Per i riferimenti bibliografici a Paul Ricoeur si rimanda alla bibliografia del saggio di Hélène Kuntz.

² La traduzione in italiano delle due espressioni è la mia.

Benjamin décrit comme un témoin impuissant du passé entraîné malgré lui vers l'avenir. (Kuntz, p. 25)

In questo quadro, si inserisce, ai fini del nostro discorso, la catastrofe nel teatro di Brecht, il cui teatro epico, come è noto, è punto di riferimento per Dario Fo.

La Kuntz, nel suo saggio, mette in luce il fatto che Brecht rifiuta la catastrofe come evento conclusivo e portatore di una rivelazione e questo sia in una prospettiva storica che drammaturgica:

C'est plus précisément comme une expérience dont les conclusions resteraient à établir que fonctionne le théâtre épique. La forme épique, laboratoire politique mais aussi dramaturgique, ouvre sur une transformation du monde en même temps que sur l'invention de structures théâtrales opposées aux procédés du drame du passé. Aussi le théâtre de Brecht met-il à la fois à l'épreuve la catastrophe historique et la catastrophe dramatique (Kuntz, p. 68).

Negando la catastrofe come finale imprescindibile, Brecht non solo indica la possibilità di più esiti storici possibili, ma rifiuta le regole di composizione del dramma valide fino a quel momento. Brecht afferma in maniera chiara questa idea a proposito della sua *Vita di Galileo*:

Selon les règles de construction théâtrales régnantes, c'est à la fin de la pièce qu'il faut donner le plus de poids. Mais cette pièce n'est pas construite selon ces règles. Cette pièce montre le commencement d'une ère nouvelle et tente de réviser quelques préjugés s'agissant du commencement d'une ère nouvelle.³

³BERTOLT BRECHT, *Le Petit Organon pour le théâtre* (1949), in *Ecrits sur le théâtre*, vol. II, Paris, L'Arche 1979, p. 426.

Lo slancio verso una nuova epoca si unisce, in Brecht, ad una riflessione di tipo sociale e, al tempo stesso, esistenziale, dove l'uomo si trova a fare i conti con le conseguenze imprevedibili delle sue opere:

Tout comme aux imprévisibles catastrophes naturelles des temps anciens, les hommes d'aujourd'hui sont confrontés à leurs propres entreprises. La classe bourgeoise qui doit à la science cet essor qu'elle a métamorphosé en domination du fait qu'elle s'en est instituée la seule bénéficiaire, sait bien que cela signifierait la fin de sa domination si le regard scientifique se portait sur ses entreprises. [...]

Dans les profondeurs, au sein de la classe nouvelle des ouvriers dont la grande production est l'élément vital, existe quelque chose de l'esprit scientifique : de là les grandes catastrophes sont repérées comme les entreprises de ceux qui dominent.⁴

Il parallelismo tra la catastrofe naturale e la catastrofe provocata dall'uomo, la ricontestualizzazione del concetto di scienza e di spirito scientifico nei conflitti di classe sono alcuni dei temi che verranno ripresi anche nel teatro di Fo. Tali temi, però, in Brecht, in Fo e in molti drammaturghi contemporanei, acquistano significato solo se considerati in parallelo con il rivoluzionamento dei canoni drammaturgici classici secondo i quali la catastrofe è la conclusione di una progressione lineare.

Questo aspetto si riflette, a sua volta, in una poetica condivisa da molti drammaturghi nel teatro contemporaneo. Come spiega Kuntz, quest'ultimo « tend à une mise en question des modèles eschatologiques, qu'ils soient religieux – de la Genèse à l'Apocalypse – ou laïcs – l'histoire comme progrès » (Kuntz, p. 141).

⁴ *Ibid.*

2. La catastrofe e il gioco della catastrofe in Dario Fo

Alla luce degli elementi precedentemente esposti, si può dire che la crisi del modello escatologico nella drammaturgia contemporanea porta ad un ripensamento del tempo e dello spazio, che vengono percepiti e restituiti in forma di frammento o di flusso continuo e circolare. Anche il teatro di Fo può essere letto in questa prospettiva, e lo sviluppo della dimensione figurativa e il moltiplicarsi dei piani temporali nella sua produzione a partire dagli anni Ottanta sembra darne conferma.

La sua peculiarità risiede però nel fatto che la catastrofe non è mai affrontata come concetto ma come pratica teatrale che, col tempo, viene sempre più associata ad una componente ludica. Quello della catastrofe è un “gioco serio” che consente di prendere una distanza critica da tutto ciò che è distruzione e conclusione e di non identificarsi con esse.⁵

Un tale gioco di rovesciamenti è sempre stato presente nel teatro di Fo a livello drammaturgico, ma con il recupero della visione pittorica e la formulazione didattica della sua pratica teatrale esso diventa visibile, visualizzabile dal pubblico e dalla critica. In altre parole, è grazie al lavoro compiuto negli anni Ottanta e Novanta che Fo esplicita in maniera chiara il *gioco della catastrofe*.

A livello poetico il discorso si fa più complesso, poiché la catastrofe intesa come massacro, sciagura e disastro naturale è presente nella maggior parte delle sue pièces.

Per fare solo alcuni esempi, si pensi all'uragano che distrugge la flotta di Cristoforo Colombo in *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963), all'esplosione atomica che conclude il ballo dei matti in *Settimo ruba un meno* (1964), al canto liturgico sull'Apocalisse cantato da Bonifacio VIII in *Mistero buffo* (1969), al “fiume rosso” della rivoluzione evocato nel canto

⁵ Cfr. M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit.: «L'atteggiamento [di Fo] è quello di un approccio fondato su un senso di *leggerezza creativa*, l'osservatore ha la sensazione che l'artista sia impegnato in un gioco, al quale lavora intensamente, o meglio, gioca seriamente», p. 326.

dei detenuti in *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* (1971), alla sparatoria della polizia sulla folla in *Non si paga! Non si paga!* (1974) per poi arrivare, nella produzione più tarda, ai ripetuti cataclismi che ritornano nel *Johan Padan a la scoperta delle Americhe* (1991), all'evocazione della catastrofe planetaria nel dialogo tra il Dottore e il contadino Nale in *Dario Fo ripropone e recita Ruzzante* (1993)⁶ e, infine, al motivo ricorrente del terremoto in *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999).

La catastrofe ritorna come costante in tutta la produzione di Fo e, soprattutto negli anni dell'urgenza della controinformazione, è effettivamente difficile rintracciarne la componente ludica a cui si è fatto cenno. Paolo Puppa, passando in rassegna gli spettacoli degli anni Settanta, parla spesso di momenti apocalittici-escatologici (in particolare negli anni della Comune) interpretandoli come la finalità cui tutto lo spettacolo tende per arrivare allo sbocco celebrativo che rinforza l'appartenenza politico-ideologica dell'emittente e del destinatario:

È il finale, infatti, il classico momento affermativo, con la profezia dello sbocco rivoluzionario, cioè [...] il valore sublimante dell'arte che trasforma la denuncia, la corrosione critica, il negativo nel positivo, nel redento, nello sbocco utopico della liberazione. (Puppa, p. 18)

La lettura di Puppa deriva da un approccio tematico-ideologico al teatro di Fo⁷ e lo studio della catastrofe in questa prospettiva meriterebbe sicuramente uno studio a parte.

Nel presente lavoro escludo volutamente una tale lettura per concentrarmi principalmente sulla catastrofe e sul gioco come parte integrante della scrittura drammaturgica dell'artista in quanto ritengo che un

⁶ D. FO, *Dario Fo ripropone e recita Ruzzante*, Milano, Fabbri, 2006, pp. 34 -42.

⁷ Scrive Puppa: «All'inizio procederemo con un approccio tematico-strutturalistico, richiesto dalla produzione surreale e "leggera", per poi proseguire con un'indagine più attenta agli aspetti ideologici davanti alla satira politica e agli interventi impegnati dentro il circuito borghese e poi nell'ARCI, per chiudere infine individuando i modi con cui lo spettacolo, a partire appunto dagli anni settanta, tende sempre più a farsi festa al posto della lotta, che non si può condurre fino in fondo», p. 12.

tale approccio faccia affiorare aspetti meno palesi della sua poetica rispetto a quelli più strettamente ideologici.

Per prima cosa, il *gioco della catastrofe* può essere ricondotto alla visione del tragico in Fo. Come è stato già messo in luce nella seconda parte del presente lavoro, la diversificazione dei supporti e, in particolar modo, il ricorso all'elemento pittorico, gli consentono di affidare al tragico solo una parte dello spettacolo. La catastrofe come motivo trova così il suo posto come situazione teatrale, momento di distruzione, di sconvolgimento dell'esistente, che è solo uno fra tanti e che consente all'azione di progredire.

In questo senso, credo sia utile rifarsi all'uso di questo termine in matematica, inteso come “processo di morfogenesi (creazione e distruzione di assetti morfologici di qualsiasi tipo), rappresentabile matematicamente su uno spazio topologico”⁸. Infatti, al di là del contenuto specifico delle catastrofi che costellano il teatro di Fo, il movimento di creazione/distruzione, risultante dall'opporci di forze in tensione, e il rovesciamento sono due chiavi che permettono di dire che la catastrofe è parte integrante sia della sua drammaturgia che della sua poetica.

Si pensi al meccanismo secondo cui Fo sviluppa la situazione teatrale fino alle sue estreme conseguenze per poi farla saltare in aria, o al “ribaltone”, una delle sue principali strategie del comico (*Manuale minimo*, p. 259 e p. 345), o più in generale al suo “massacro” delle fonti che, nella produzione più tarda, diventa visivamente parte del processo di creazione dello spettacolo.

Nell'esplicitazione a livello didattico della sua drammaturgia, Fo parla chiaramente dell'atto distruttivo intrinseco alla creazione e necessario alla ricomposizione: «Io sono – dice - un attore che ogni volta prende dei testi e li modifica, li mette a sintesi, li graffia, li massacra e li ristrutturata».⁹

⁸ Cfr. la voce “Catastrofe” in *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1986.

⁹ D. FO in OLIVIERO PONTE DI PINO, *La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo*, www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm

Questa affermazione può essere accostata ad un chiarimento di metodo relativo alla sua “scrittura a rovescio”:

È un nostro metodo proprio di permetterci anche degli spazi per poi lavorarci sopra [...]. Ecco la scrittura a rovescio: Faccio un ritorno, da dove ero, al personaggio di cui ho bisogno per il finale. E di lì devo rimontare tutto, scrivendo da come ho montato il finale, tornando indietro a riprendere l’imbastitura. Cioè, in poche parole, devo squartare tutto il racconto, aprirlo di nuovo e inserire l’andamento andando da destra a sinistra e tornando da sinistra a destra per questo personaggio, ripercorrendo in due sensi l’andamento della storia. (D. FO in Pizza, p. 90)

La scrittura “a rovescio” riporta ancora una volta l’attenzione al rovesciamento insito nella catastrofe, un rovesciamento violento e persino cruento se si pensa ai termini “massacrare”, “graffiare”, “squartare”, utilizzati da Fo. La scrittura teatrale, descritta con un tale lessico, si carica così di materia, diventa oggetto con una vita propria, e Fo la smonta e la ricostruisce ripetutamente.

Ecco che questa operazione acquista una carica ludica, come quella del bambino che si appropria degli oggetti smontandoli e rimontandoli.

Per avere un’idea chiara di questa dinamica, è fondamentale l’analisi del materiale relativo alla genesi e delle varie fasi di sviluppo dell’opera. Gli studi di Marisa Pizza, che da osservatore privilegiato ha potuto documentare una serie di spettacoli nel loro farsi su un arco di tempo che va dal 1996 al 2000, si rivelano dunque preziosi. La sua “osservazione partecipata” le ha consentito, infatti, di cogliere un “continuum” tra scrittura drammaturgica, struttura dello spettacolo e poetica dell’artista che coincidono con uno “stile di vita”:

Seguendo il suo ritmo, la continuità di ricerca, l’ininterrotta riflessione su collegamenti e raccordi che ricompongano le sue intuizioni, i suoi presentimenti, mi accorgo che in questo processo creativo l’obiettivo di

comporre un testo per lo spettacolo è in fondo solo un momento, una parentesi di quello che è un vero e proprio *stile di vita*, costitutivamente proteso ad elaborare, a narrare e ad agire la conoscenza. La ricerca finalizzata alla stesura del monologo definisce in realtà un campo multimediale all'interno del quale Fo traccia una complessa mappa, un itinerario che intreccia dati storici, ipotesi, supposizioni, ricordi ed emozioni personali, fantasia e intuizione realistica, con piccoli salti e grandi raccordi e connessioni, in uno scambio continuo con Franca Rame e in confronti con collaboratori, amici, appassionati e cultori della materia che gli mettono a disposizione le loro biblioteche private. (Pizza, p. 326)

Questo tipo di lettura diverge molto da quella fatta da Paolo Pupa vent'anni prima sul "teatro politico" di Fo in quanto l'oggetto principale di indagine è lo spettacolo in quanto evento:

Se si confrontano questi due approcci, adottati a vent'anni di distanza l'uno dall'altro (il saggio di Pupa è del 1978, quello della Pizza del 1996), si potrà notare che in entrambi è presente implicitamente la nozione di catastrofe come fine, ma mentre nel saggio più recente la fine è vista solo come un momento dello spettacolo, nel secondo la fine coincide con la *finalità* dello spettacolo.

Il filtro del *gioco della catastrofe* spinge così ad una riflessione sull'importanza dell'occhio del critico nell'analisi degli spettacoli e degli strumenti a sua disposizione.

Se è innegabile che la produzione di Fo degli anni dell'urgenza si presti ad un'interpretazione di tipo ideologico, dove la fine e la finalità sembrano coincidere, c'è da chiedersi se l'idea di "finalità" non faccia parte anche dell'approccio critico che lo proietta, a sua volta, nell'opera da analizzare.

Ritengo che lo sviluppo e la valorizzazione dell'elemento pittorico degli spettacoli di Fo a partire dagli anni Ottanta abbia contribuito a superare, almeno in parte, questa lettura che, se pure valida, limita, a mio avviso, la ricezione dell'opera di Fo nella sua totalità.

La drammaturgia di immagini di cui si è parlato nella prima parte del presente lavoro mostra, senza dimostrarla, la poetica di Fo, in particolare quell'atteggiamento per cui il pensiero non si cristallizza mai in un concetto poiché giunge la *catastrofe* a riportarlo sul piano dell'azione. Un tale atteggiamento si è manifestato in forme diverse nel corso della sua carriera ed è innegabile che, soprattutto negli anni dell'urgenza, i vari manifesti prodotti dalle diverse compagnie formatesi intorno alla coppia Fo-Rame finissero con il fissare dei concetti. È proprio, però, il fatto che Fo abbia sempre cercato di sottrarsi a questa dinamica, rompendo con le varie compagnie quando la cristallizzazione diventava troppo forte, che mi spinge ad affermare che la sua poetica comprende aspetti molto più vasti della semplice ideologia.

Il *gioco della catastrofe* può essere un filtro per comprendere meglio questa poetica.

3. Lu Santo Jullàre Francesco e il gioco della catastrofe

Lu Santo Jullàre Francesco (1999), agiografia singolare di San Francesco d'Assisi, è un monologo di grande ricchezza e complessità nel quale, a mio avviso, la lunga esperienza teatrale dell'artista si traduce in una forma poetica nitida, dove parola e ritmo "militano" con dolcezza.

Se è vero che "un santo triste è un triste santo"¹⁰, Dario Fo non solo propone la figura di un santo allegro, ma persino "giullare". Partendo dall'espressione "giullare di Dio", con la quale lo stesso Francesco d'Assisi si definiva, l'artista intende restituire sulla scena la vivacità e la carica eversiva del santo "più sbiancato dalla Chiesa", avvalendosi del proprio intuito, ma anche della propria immaginazione. A tale scopo, egli riprende le tesi di alcuni storiografi, mescola numerose fonti storiche e iconografiche relative al santo patrono d'Italia e, in una proiezione "mimetica", incarna la

¹⁰ Si tratta di una nota massima di San Francesco di Salles.

figura di un santo-giullare, lontano da quella dolce e mite che la Chiesa, a suo avviso, avrebbe contribuito a tramandare dopo la sua morte.

Nonostante la sua consueta carica provocatoria, che mira a mettere in discussione i luoghi comuni e a stimolare la capacità critica dello spettatore, *Lu Santo Jullàre Francesco* contiene un nucleo poetico che va al di là della pura e semplice provocazione e che può essere considerato una sintesi di oltre quarant'anni di carriera teatrale.

Il Fo maturo, alle soglie del Duemila, sembra trovare una chiave nuova per far parlare il suo teatro con il proprio tempo, una chiave che, paradossalmente, non emerge dalle sue numerose (e forse troppe) dichiarazioni fatte in occasione dell'esordio della pièce.

Se da un lato è vero che l'interesse dell'operazione svolta dall'artista «non è tanto la “umanizzazione” di questa figura di santità quanto il carattere “popolare” dei tratti salienti che qualificano la sua esperienza mistica» (Pizza, p. 319), dall'altro Fo sembra recuperare la parola poetica di Francesco, quella che comunica la sua profonda umanità e il suo amore incondizionato per le cose del mondo.

La mia ipotesi è che in *Lu Santo Jullàre Francesco* il *gioco della catastrofe* sia una costante a livello drammaturgico, tematico e poetico che rivela in maniera particolarmente esplicita la visione dell'uomo e dell'esistenza dell'artista. Una tale ipotesi mi è stata suggerita da un evento avvenuto parallelamente alla genesi dell'opera, ovvero il terremoto di Assisi il 26 settembre 1997, che provocò il crollo di una parte della Basilica Superiore di San Francesco e la conseguente morte di quattro persone.

Il filmato del terribile crollo della volta della chiesa, mandato in onda ripetutamente dalla televisione nei giorni successivi (e oltre), è impresso nella memoria collettiva di moltissimi italiani (Fig. 76).¹¹

¹¹ Foto tratta dalla videoripresa del crollo andata in onda sul Tg1 del 27 settembre 1997.



**Figura 76. Crollo della volta della Basilica Superiore d'Assisi
26 settembre 1997**

Sebbene Fo non menzioni questo evento nel monologo (lo ha forse menzionato nel corso dei suoi dialoghi con il pubblico, ma non ne lascia traccia nella versione del testo edito da Einaudi), non è improbabile che la catastrofe, stavolta reale, abbia fornito il “pretesto” per far venire alla luce un progetto al quale egli lavorava già dal 1996. Nel capodanno del 1997, infatti, Dario Fo, Franca Rame e Giorgio Albertazzi fanno le prime letture pubbliche di alcuni episodi.

Come verrà mostrato in seguito, la componente pittorica de *Lu Santo Jullàre Francesco* rivela l'interesse di Fo per gli affreschi della Basilica e per i suoi lavori di restauro ai quali egli sembra partecipare indirettamente attraverso il suo *gioco della catastrofe*.

Il messaggio del santo-giullare, che Fo intende riproporre sulla scena nella sua originaria carica eversiva, si manifesta come una celebrazione giocosa della transitorietà dell'esistenza. Naturalmente, con il termine “gioco” non si intende un atteggiamento irriverente né nei confronti della figura del santo d'Assisi, né tantomeno di fronte al tragico evento avvenuto parallelamente alla genesi dell'opera. Come spiega Marisa Pizza, quello di Fo è un “gioco serio” che fa parte del suo processo di creazione artistica.

Un tale gioco è sintetizzato, a mio avviso, dal fondale dipinto da Fo per lo spettacolo (Fig. 77).



**Figura 77. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Fondale**

L'arazzo raffigura uno scenario apocalittico nel quale cielo e terra sono confusi. È difficile, infatti, stabilire se il blu scuro che domina la parte superiore del dipinto rappresenti il cielo o il mare che ha sommerso la terra. La natura degli elementi che popolano questo cielo/mare è duplice: figure alate che non possono opporsi alla forza di gravità precipitano verso il basso, mentre alcune figure umane nuotano in alto accanto ai pesci e alle barche. Nella parte inferiore i campanili e la chiesa crollano, in parte abbattuti dagli uomini, ma in parte a causa dello smottamento del suolo, che fa pensare ad un terremoto.

Questo dipinto può essere considerato come la rappresentazione visiva di quel *blocco strutturale* di cui parlava Meldolesi e può essere accostata ad una delle leggende dei fabulatori del lago Maggiore care a Fo, quella della Rocca di Caldé. In essa si narra di un villaggio in una vallata le cui fondamenta franano lentamente, giorno dopo giorno, verso il lago. Gli abitanti vengono avvisati del pericolo, ma non vi credono:

E così continuavano a potare le viti, seminare i campi, sposarsi, fare all'amore beati. Sentivano slittare la roccia sotto le fondamenta delle case...

ma non se ne curavano più di tanto. “Normali mosse d’assestamento...” si rassicuravano. La grande scheggia di roccia continuava a scivolare, affondando nel lago: “Attenti, avete i piedi nell’acqua!” urlavano dalla costa. “Macché, è l’acqua di scolo delle fontane!” E così, piano piano, ma inesorabilmente, il paese intero slizza, annegando nel lago. Glu...glu..pluf...affondano case, uomini, donne, due cavalli, tre asini...Iaaa...Glu...Il prete continua imperterrito a confessare una suora...’Te absolvi...animus...santi...Gluu...Amen... Glu!’ Scompare la torre, va sotto il campanile con le campane: Din... Don... Dop... Plok! Ancora oggi [...] se ci si affaccia dallo spuntone di roccia rimasto a picco in quel punto di lago, se in quell’istante scoppia un temporale e i lampi riescono a illuminare il fondo dell’acqua...incredibile!, là sotto si scorge il paese affondato con le case e le strade ancora intatte e, come in un presepe vivente, si scoprono loro, gli abitanti della vecchia Rocca, che si muovono ancora... e imperterriti ripetono: “Non è successo niente”. I pesci passano davanti ai loro occhi di qua e di là, fin nelle orecchie: “Niente paura!... è solo un tipo di pesce che ha imparato a nuotare nell’aria”. “Certo oggi c’è davvero più umido di ieri...” commentano, e tirano avanti senza ombra di dubbio dell’avvenuto disastro.¹²

L’immagine di un mondo sommerso e ignaro della catastrofe che si è appena abbattuta su di sé sembra essere stata trascritta da Fo sulla tela. In mezzo all’apparente disordine provocato dal ribaltamento di cielo e terra, l’artista dipinge *Francesco*, variante del logotipo di *Mistero buffo*. Come un direttore d’orchestra, questa figura sembra protendere tutto il suo corpo verso il caos, abitato da uomini, animali, elementi architettonici e costellato dagli episodi della sua vita, rappresentati simultaneamente su un unico piano come nei misteri medioevali.

Il personaggio di Francesco d’Assisi opera così la sintesi della poetica e del percorso artistico di Fo iniziato, non a caso, proprio con l’esperienza della pittura. Come in un cammino circolare, Fo recupera e ripropone nella

¹² D. FO, *Il paese dei mezaràt*, cit., p. 66.

tela di *Francesco* la catastrofe naturale e la guerra, temi associati e ricorrenti nella pittura europea degli anni Trenta e Cinquanta, assorbiti e assimilati dall'artista negli anni di Brera e nel periodo immediatamente successivo.

A riprova della stretta correlazione tra questi temi è da notare che la guerra civile alla quale partecipa il giovane Francesco prima della sua conversione viene associata al *tremmàmoto*, termine con il quale Fo designa l'abbattimento delle torri di Assisi. Questo "terremoto" scatenerà un potente cambiamento nella vita di Francesco il quale deciderà di lasciare tutto e di seguire integralmente il vangelo.

È interessante notare che il riferimento al terremoto è presente anche in una delle fonti francescane di Dario Fo, ovvero la testimonianza di Tommaso da Spalato della predica che Francesco d'Assisi tenne a Bologna il 15 agosto 1222. L'episodio narrato dal francescano costituisce infatti lo spunto per la composizione dell'episodio iniziale del monologo, *La concione di Francesco a Bologna*, dove il santo tiene una vera e propria arringa per esortare i bolognesi a fare pace con i vicini di Imola, con i quali erano in guerra. Il testo di Tommaso da Spalato si apre con la cronaca di un terremoto verificatosi nel nord Italia nello stesso anno in cui Francesco d'Assisi tenne la sua concione:

His temporibus factus est terremotus magnus et orribili in die nativitatibus Domini circha oram tercia per Liguariam, Emiliam et par marchiam Veneticam, ita ut multa edificia ad terram ruerent. Civitas vero Brexiana ex magna parte sui prostrata est, multaque omnium multitudo et maxima ereticorum oppressa est et extincta. (Aug. 15) Eodem anno, in die assumptionis Dei genitricis, cum essem Bononie in studio, vidi sanctum Franciscum predicantem in platea ante palacium publicum, ubi tota pene civitatis convenerat¹³.

¹³ Thomae Spalatensi Historia Pontificum salonitanorum et spalatinorum, MGH Scriptores, vol. XXIX, p. 580. Per un altro commento sull'uso di questa fonte da parte di Dario Fo cfr. VÉRONIQUE. ABRUZZETTI, *Lu santo jullàre Francesco de Dario Fo ou «le saint inversé»* in *Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine*, «Arzanà» n.10, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004, pp. 19 – 50.

La giustapposizione delle due informazioni – il terremoto e la predica di Francesco – conferisce vigore e potenza alla parola del santo, una parola che, come un terremoto, sconvolge l’uditorio e lo porta a riappacificarsi. Così, se nella fonte il terremoto si trasferisce direttamente dalla natura alla parola, nel monologo di Fo una tale catastrofe passa attraverso il corpo di Francesco: metafora dell’abbattimento delle torri al quale egli stesso partecipa, il *tremmàmoto*, come vedremo, si abatterà su di lui, cambiandolo profondamente e tramutandosi in parola.

La catastrofe naturale del 1222 fa così eco a quella del 1997 ad Assisi. Quest’ultima sembra costituire la causa scatenante della messa in scena di quel Francesco al quale Fo si interessava da parecchio tempo, spinto ora dall’urgenza di contribuire alla ricostruzione di un patrimonio artistico inestimabile e di esprimere la sua vicinanza al pubblico sul quale la catastrofe, quella vera, si era abbattuta pochi mesi prima.

Il terremoto ritorna infine nella riscrittura del sogno di Innocenzo III, il celebre episodio della vita del santo, riprodotto anche nel ciclo di affreschi della Basilica Superiore, in cui il papa sogna che Francesco salva la Chiesa dal sua imminente rovina. Ecco che il “crollo” della Chiesa viene associato da Fo proprio al *trèmamoto*:

La nòte ol Pàpie ol va a dormire int del so’ letón sànsa neànca magnàre. Ol è nervoso, ol trémba, ghe végne tüti i sudór de la févre, s’endorménta e de lí a poch ol gh’ha un incubo treméndo: se tröva deréntro a üna catedràl granda, con tante colòne e de bòto stciòpa un tremamòto: TIPITIPOTITOMTITIEM!, le colòne trémbola, se scaràzza i arcón, végn giò piére e masi, cròda tüto!

Oh Dio, me schíscia! La giésa végn giò!

In quel salta föra un omín pícolo, smílso, tüto strasciàt che TACK!, blòca üna colòna co’ üna manàda, valsa sü un pie e ne stòpa un’altra che l’è lí per ‘gnir giò, valsa su le brassa che se slónge e zónze dóe gh’è l’arcón maèstro:

TON!, poe un pie de qua, un pie de là... tüto fermà, tüto bloccà. Silenzio!!
(*Françesco*, p. 929)¹⁴

Come verrà mostrato in seguito, Fo riprende questo episodio anche a livello pittorico giocando, ancora una volta, con uno degli affreschi di Assisi.

Lu Santo Jullàre Françesco tesse così una fitta rete di rimandi tra passato e presenta, tra storia, microstoria, fabulazione e pittura in un gioco volto a mostrare uno dei tanti esiti possibili dopo la catastrofe del terremoto. Fo crea un'opera in continuo movimento, dove ciascun elemento esiste per essere "catastrofato".

Nel suo libro *L'apocalisse rimandata*, pubblicato nel 2008, Fo sembra proseguire questo discorso "profetizzando" il capovolgimento burlesco della società occidentale in seguito all'esaurimento delle risorse petrolifere mondiali: se per chi gestiva tali risorse questo evento costituirà una catastrofe tragica, per coloro che ne erano dipendenti, esso avvierà la loro rinascita.

«L'universo – scrive Fo citando Albert Einstein (stando a quanto lui scrive) - è sorto da un immane cataclisma stratosferico. L'umanità s'è creata in seguito a innumerevoli catastrofi di poco conto.»¹⁵

Caricandosi di una portata "planetaria", l'opera di Fo degli anni Duemila sembra voler rimettere l'uomo al suo giusto posto nell'universo, celebrando, tramite il *gioco della catastrofe*, la transitorietà dell'esistenza e suggerendo la relatività della "fine".

¹⁴ Tr. it.: «La notte il Papa va a dormire nel suo lettone, senza neanche mangiare. È nervoso, trema, ha i sudori della febbre, s'addormenta e di lì a poco è preso da un incubo tremendo: si trova dentro una cattedrale grande, con tante colonne e di colpo scoppia un terremoto: TIPITIPOTITOMTITIEM!, le colonne tremano, si spaccano gli archi, cadono pietre e massi, crolla tutto! / O Dio, mi schiacciano! La chiesa mi sta crollando addosso! / In quel momento salta fuori un omino piccolo, smilzo, vestito di stracci che TACK!, blocca una colonna con una manata, solleva un piede e ne stoppa un'altra che sta cadendo, alza le braccia che si allungano smisurate e raggiungono l'arcone maestro: TON!, poi un piede di qua, un piede di là...tutto fermato, bloccato. Silenzio!!»

¹⁵ D. FO, *L'apocalisse rimandata, ovvero benvenuta catastrofe!*, Bologna, Guanda, 2008, p. 26.

CAPITOLO 2

Il gioco della catastrofe in azione

1. La genesi di Francesco

Nel luglio 2009 il vescovo di Assisi vietò a Dario Fo di tenere una lezione – spettacolo sul sagrato della Basilica Superiore di Assisi, dal titolo *Giotto o non Giotto?* Il tema centrale della lezione, che poi si svolse regolarmente in altre città, era l'attribuzione o meno a Giotto del ciclo di affreschi sulla vita di San Francesco all'interno della Basilica. Il premio Nobel, avvalendosi anche delle tesi di Bruno Zanardi (che lavorò alla ripulitura degli affreschi), Federico Zeri e Vittorio Sgarbi, sosteneva che l'impronta degli affreschi fosse piuttosto di scuola romana, e in particolare di Pietro Cavallini.

La decisione del vescovo fu sostenuta da molti cittadini di Assisi, uno dei quali, in un'intervista, affermò: «Gli affreschi non sono di Giotto? A che serve questa verità? Tanto i pellegrini non lo saprebbero mai e serve soltanto a far crollare una magnifica illusione agli ultimi poveri assisani. Che ce la lascino, questa illusione...».¹⁶

Dario Fo replicò che un simile atteggiamento era «espressione di quel retrivo conservatorismo culturale per il quale ogni alterazione dello status quo diventa un atto di blasfemia»,¹⁷ e il dibattito si chiuse così.

¹⁶ ALESSANDRA CRISTOFANI, “Giù le mani da Giotto”. *Il vescovo caccia Dario Fo*, «La Stampa», 30 giugno 2009.

¹⁷ *Ibid.*

Questo recente fatto di cronaca non è molto diverso da altri che hanno costellato la vita dei coniugi Fo e Rame, ma ciò che qui ci interessa è che a distanza di più di dieci anni dalla messa in scena di *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999) il poverello di Assisi non aveva abbandonato i pensieri di Fo, il quale approfondì progressivamente l'interesse per questa figura a partire dal 1996, durante le sue ricerche storico-iconografiche per lo spettacolo *La Bibbia dei villani*.¹⁸

È curioso notare che le prime letture pubbliche dello spettacolo hanno luogo nel 1997, lo stesso anno dell'assegnazione a Fo del Premio Nobel per la Letteratura. Verrebbe da dire che dopo la sua canonizzazione come giullare “alla corte del Nobel” (Pizza, p. 289), all'artista, inebriato dal successo, non resti che percorrere la via della santità mettendo in scena uno spettacolo sul *giullare di Dio*. D'altronde, la galleria di giullari creati sin dai tempi di *Mistero buffo* (1969) era stata inaugurata proprio dall'episodio *La nascita del giullare*, nella quale il protagonista riceveva il dono della parola da Gesù Cristo in persona.

Come sempre, lo “smascheramento” di Fo dietro i personaggi da lui creati può rivelarsi una trappola se si perdono di vista altri elementi importanti per comprendere la sua poetica. L'agiografia del santo di Assisi si rivela infatti un magnifico pretesto per mettere in atto il suo *gioco della catastrofe*, che nasce innanzitutto dalla scelta di un personaggio che non si limita a contestare l'ordine stabilito, ma che costruisce una comunità. A differenza della maggior parte dei “giullari” che lo hanno preceduto, che agivano come elemento di disturbo, di critica, di satira e quindi prevalentemente di “distruzione”, Francesco, come Johan Padan, crea qualcosa di nuovo e lascia una traccia di sé nella storia. Una traccia che è più di un ricordo.

Lo spettacolo nella sua forma integrale va in scena nel 1999 ed è un monologo di cinque episodi, scritti in un misto di forme pseudo-dialettali,

¹⁸ Cfr. D. FO, *La Bibbia dei villani*, a cura di Franca Rame, con 68 disegni dell'autore, Parma, Guanda, 2010.

derivate dalle parlate di diverse regioni d'Italia, e *grammelot*. Con questa lingua composita, alternata a passaggi esplicativi in italiano, Fo tenta di restituire, alla sua maniera, la vivacità dell'idioma medioevale utilizzato da Francesco d'Assisi. Come spiega nel prologo:

All'inizio del XIII secolo non esisteva nemmeno una parvenza di lingua italiana. L'unico veicolo di comunicazione era il latino, lessico accessibile alle sole classi elevate. Ma Francesco era un autentico giullare e conosceva il linguaggio composito e duttile dei fabulatori che riuscivano a impastare idiomi provenienti da tutta la penisola, carichi di suoni onomatopeici, forme traslate, sempre sostenute dal gesto e da una straordinaria vocalità. Un vero e proprio passe-partout della comunicazione! (*Françesco*, p. 880)

In realtà, soltanto il primo episodio, *La concione di Françesco a Bologna*, è composto in uno pseudo dialetto napoletano mentre gli altri quattro - *Della cacciata de li maggiori e del tremmamòto delle quaranta torri scarrecàte abbàscio*, *Lo luvo de Gubbio*, *Françesco va da lu papa a Roma* e *Francesco sen'va a morire* - sono scritti e recitati nello pseudo dialetto lombardo-veneto con il quale Fo ha più dimestichezza e con il quale recita la maggior parte dei suoi monologhi. I titoli degli episodi, infine, sono scritti in pseudo-umbro, unica traccia del progetto originario abbandonato in corso d'opera per via della sua complessità e della poca chiarezza che questa lingua avrebbe avuto per il pubblico.

Tra gli obiettivi di Fo vi è quello di ridare vita e colore al «santo più sbiancato dalla Chiesa», in particolare dopo la censura messa in atto nel 1266 dal Capitolo generale dell'Ordine francescano e dal suo ministro generale Bonaventura da Bagnoregio, autore di quella che verrà considerata la biografia ufficiale del santo: la *Legenda Maior*. Scrive Fo nel prologo:

[Bonaventura da Bagnoregio] ordinò di distruggere ogni scritto sulla vita del Santo a cominciare dalla Leggenda di Tommaso da Celano, che era stata ordinata da papa Gregorio IX e con quella, tutti gli scritti di mano del Santo

o stesi dai seguaci sotto dettatura del Santo stesso. Al posto di tanti documenti autentici per incarico del capitolo generale di Narbone, Bonaventura scrisse la Leggenda Maggiore che, come nuova biografia ufficiale, censurava e arrangiava abbastanza smaccatamente il pensiero originale del Santo. (*Françesco*, pp. 880-881)

Il santo, privato del suo carisma, sarebbe stato ridotto alla docile creatura che parlava agli uccelli – tramandata nell'iconografia classica – mentre il suo messaggio rivoluzionario, che esortava gli uomini a fare ritorno alle radici del Vangelo, era stato senz'altro diffuso attraverso una parola carica di gioia, spesso ironica ed energica, una parola di giullare.

Fo sviluppa in questo modo la tesi della storica Chiara Frugoni i cui studi trattano sia la storia che l'iconografia medioevale relativa al santo.

Secondo la studiosa, Francesco d'Assisi è stato per secoli «il Francesco di Bonaventura», un uomo dolce e, al tempo stesso, un «santo inimitabile, dal momento che la sua carne era stata divinizzata con l'impressione delle stimmate». ¹⁹ Alla creazione di un tale modello di santità avrebbe contribuito il noto ciclo di affreschi sulla vita del santo nella Basilica Superiore di Assisi, le cui didascalie erano state tratte proprio dalla *Legenda Maior*. Questo progetto iconografico mirava a mostrare la *conformitas* di Francesco d'Assisi a Gesù Cristo, presentandolo così come un *alter Christus*. ²⁰

Gli studi di Chiara Frugoni non si limitano agli affreschi di Assisi ma si estendono a tutta l'iconografia del XIII secolo portandola a constatare che, nelle immagini, i soli interlocutori della predicazione del santo sono gli uccelli e non gli uomini, come fa notare lo storico Jacques Le Goff:

Chiara Frugoni fa un'osservazione (e che io sappia è stata la prima) profonda e illuminante: se la Chiesa ha autorizzato il santo Francesco a predicare,

¹⁹ C. FRUGONI, *Analisi storico-iconografica* in B. ZANARDI, C. FRUGONI, F. ZERI, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco d'Assisi*, Milano, Skira 1996, p. 60.

²⁰ Cfr. GHERARD RUF, *Giotto in Assisi. Nuova presentazione degli affreschi di Giotto nella Basilica Superiore*, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1974.

L'iconografia del XIII secolo non lo rappresenta mai mentre predica davanti a uomini o donne. Nelle immagini, gli uccelli sono l'unico pubblico possibile della predicazione del santo.²¹

L'analisi iconografica rinforza così la tesi della Frugoni secondo la quale la Chiesa avrebbe volontariamente addolcito la figura di san Francesco: «Furono attutite – scrive la Frugoni – le parti più inquietanti e scomode della proposta del santo, che si prefiggeva di seguire alla lettera e integralmente il vangelo».²²

Dario Fo è particolarmente ricettivo a questo discorso e sembra voler restituire, con il suo spettacolo, il destinatario del quale Francesco sarebbe stato privato: l'uomo.

Il teatro si rivela così un eccellente mezzo per raggiungere questo obiettivo dal momento che la parola non è l'unico dono di Francesco d'Assisi. Fo, per riprendere le parole di Tommaso da Celano, rappresenta sulla scena un uomo che *de toto corpore fecerat linguam*²³ ed è questo corpo, attraverso quello dell'artista, a vivere sulla scena. *Françesco* mostra la sua forza fisica quando, ancora giovane, partecipa all'abbattimento delle torri di Assisi durante la guerra civile nel 1198, si rotola nel fango e nello sterco dei porci per rispondere alla provocazione di papa Innocenzo III e rivela la sua fragilità al momento della sua morte lasciandosi andare al canto dei suoi confratelli. La sua santità acquisisce così una dimensione totalmente umana e scevra da qualsiasi valore metaforico.

Prima di giungere alla scena, Fo svolge, come di consueto, la sua ricerca sulla storia del santo di Assisi e sui modelli di predicazione francescana consultando fonti di vario genere, dagli archivi storici delle città in cui Francesco predicò ai racconti popolari.

²¹ Jacques Le Goff in C. FRUGONI, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. VIII.

²² C. FRUGONI in *Il cantiere di Giotto*, cit., p. 60.

²³ Tommaso Da Celano è considerato il primo biografo di San Francesco d'Assisi. L'espressione latina *de toto corpore fecerat linguam* è tratta dalla *Vita prima Sancti Francisci* (1228/1229).

Per la composizione dell'episodio *La concione di Francesco a Bologna*, per esempio, Fo consulta, l'opera dello storico Ludovico Antonio Muratori e gli *Annali* della città di Bologna compilati da Salvatore Muzzi, nei quali compare la testimonianza di Tommaso da Spalato, che aveva assistito ad una vera e propria arringa di Francesco d'Assisi ai Bolognesi nel 1222, durante la guerra tra Imola e Bologna.²⁴

L'indagine, che procede attraverso l'intuizione, l'ipotesi e l'immaginazione, è volta, da un lato, a ritrovare le tracce dello spirito rivoluzionario di Francesco e, dall'altro, a individuare spunti ed episodi che si prestino alla rappresentazione teatrale. In realtà è proprio la figura di Francesco a prestarsi, secondo Fo, ad una tale lettura dal momento che, come spiega Marisa Pizza, «il carattere “popolare” dei tratti salienti che caratterizzano la sua esperienza mistica [...] appaiono fortemente carichi di efficacia teatrale» (Pizza, p. 316).

Nonostante la disapprovazione di alcuni storici, come verrà mostrato in seguito, la mescolanza tra ciò che può essere provato e ciò che non può esserlo fa parte della posta in gioco e Fo lo rivendica nel prologo che precede l'episodio:

Del testo che vi vado a recitare non esiste nessun traccia scritta; mi sono permesso con grande incoscienza di ricostruirlo attraverso le testimonianze e le cronache del tempo. Non starò a darvene conto, dovete fidarvi! E quando, ne sono sicuro, fra poco il testo originale riaffiorerà integro, come si è ripetuto nell'ultimo secolo per altri scritti al tempo di Francesco, voi potrete esclamare: “Io lo conoscevo di già!” (*Françesco*, p. 881)

Questa provocazione permette di fare luce sul metodo di composizione di Fo: la lettura delle fonti è, al tempo stesso, un lavoro di scrittura teatrale e l'artista avvia la messa in scena nell'atto stesso di prendere appunti, che comprendono una parte scritta e una disegnata. Questo lavoro, dopo varie

²⁴ SALVATORE MUZZI, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, Bologna, 1840; Ludovico Antonio Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, 1723-1751.

riscritture, prende la forma del *copione di scena* che conterrà sia dei dipinti dall'impianto ben studiato e dai colori vivaci che degli schizzi. Si tratta di un supporto per memorizzare le sequenze del monologo e serve da canovaccio visivo per improvvisare sulla scena.

Questo lavoro di scrittura drammaturgica conferma l'attenzione particolare che Fo rivolge alle fonti iconografiche e, in questo caso specifico, al ciclo di affreschi sulla vita di san Francesco nella Basilica Superiore d'Assisi. Se nel prologo egli non fa riferimento a queste fonti, la lezione-spettacolo cui si è fatto cenno poco sopra, *Giotto non Giotto*,²⁵ verrà infatti pubblicata in un libro illustrato che conterrà, non a caso, dei passaggi del monologo.

La *catastrofe* che Fo fa abbattere sulla figura del santo di Assisi si configura, così, non solo come una contestazione dei luoghi comuni ad essa associati ma come uno sconvolgimento delle immagini che decorano la chiesa a lui consacrata.

L'atto di "catastrofare" Francesco parte dal rifiuto del modello di perfezione irraggiungibile che la Chiesa avrebbe incoraggiato per secoli per assicurarsi un controllo maggiore sui propri fedeli. Tuttavia, *Lu Santo Jullàre Françesco* non cancella il messaggio profondo di Francesco: l'appello all'uomo, affinché prenda coscienza dei propri limiti e faccia ritorno alla semplicità, è veicolato attraverso i filtri del riso e del *gioco della catastrofe*.

Un tale *gioco* è presente in *Lu Santo Jullàre Françesco* a vari livelli: oltre ad essere fondamento del racconto, è modalità di costruzione del personaggio e metodo di scrittura drammaturgica.

²⁵ D. FO, *Giotto o non Giotto*, a cura di Franca Rame, Modena, Franco Cosimo Panini, 2009.

2. *La ri-costruzione del personaggio*

In risposta al San Francesco d'Assisi monumentale e sbiancato dalla Chiesa, Fo propone un Francesco regolarmente *catastrofato*, massacrato a più riprese, come se la sua reiterata distruzione fosse la molla per farlo vivere ed evolvere.

In realtà, Fo enfatizza e trasforma in catastrofe molti degli episodi della vita di Francesco d'Assisi, mettendo l'accento sul fatto che egli facesse delle esperienze non solo spirituali ma anche, e soprattutto, corporee. L'artista accentua questo dato fino all'iperbole, presentando un Francesco fisicamente distrutto a più riprese, per esempio quando viene azzannato dai cani fuori dal monastero dei monaci celestini:

Ol Francesco no' fa en témpo a voltàrse, i can i gh'è adòso, ol branche per le ciàpe... 'ste ciapetín magrulíne: - Oihoihh! – I lo sgagna.²⁶ (*Françesco*, p. 915)

Un'altra immagine particolarmente forte è quella in cui Francesco si rotola nel fango e nello sterco di un porcile in risposta alla provocazione di papa Innocenzo III, quando gli dice di andare a predicare il Vangelo "puòrzi":

Va drisso dóe gh'è la porseléra...Come 'riva dentro, ol se encóntra sübet co' üna scrofa ingrugnàda co' tante tète...Aprèso gh'è un verro grofognón, e poe 'na mügia de puèrci de la famégia. [...] Francesco ol basa...ambràssa i puòrci e con lori se rotula in la fànga stercoràra. Quando l'è tüto smerdossénto ol va föra coréndo invèrso la zitàd co' i so' fràiti che ol següten sturdít.²⁷ (*Françesco*, pp. 935-937)

²⁶ Tr. it.: «Francesco non fa in tempo a voltarsi, i cani gli sono addosso, lo brancano per le chiappe... 'ste chiappettine magroline – Oihoihh! – Lo azzannano.»

²⁷ Tr. it.: «Entrando, s'incontra subito con una scrofa in grugnita, grassa, con tante tette...Appresso c'è un verro grofognoso con tutti gli altri porci della famiglia. [...]

L'episodio, però, in cui il *gioco della catastrofe* è particolarmente visibile è quello *Della cacciata de li maggiori e del tremmamòto delle quaranta torri scarrecàte abbàscio* (secondo episodio del primo atto), dove Fo “massacra” letteralmente il giovane Francesco, riducendolo a un pupazzo sballottato violentemente da una parte all'altra senza mai morire, come i personaggi di certi cartoni animati.²⁸

Dal punto di vista della progressione del racconto, questo episodio precede quello in cui il santo incontra il lupo di Gubbio e lo convince a non aggredire più gli abitanti del villaggio. Dopo la partecipazione alla guerra civile, dunque, Francesco viene presentato già “convertito” ad una vita dedicata al vangelo e, sebbene Fo non parli mai della “conversione” di Francesco d'Assisi, egli evidenzia una frattura nella vita del santo attraverso la “catastrofe” che si abbatte su di lui.

L'episodio è costruito intorno al motivo della distruzione, sia di monumenti architettonici che del protagonista, e ciò si riflette anche sulla struttura narrativa che si configura come una vera e propria sequenza di immagini.

L'attacco di Fo introduce di colpo gli spettatori nel vivo dell'azione:

Tíra bòja! Tíra de insèma, va cosí! Va, se va! Mòla, mòla adèso! Strapa anc mò, ch'el cròda!... Aténti ch'el torriún frana! Òcio che ghe végne adòso! – PTUIMB! PTUAMB! – Scapé che 'riva i sasi, le piére e i masón! – PUM! TUA! PUM! BBBUUU! PTOM! POM! PI! – (Mima che un sasso gli sia cascato sul piede) Ahia! Propri sü un pie!²⁹ (*Francesco*, p. 897)

Francesco bacia...abbraccia i porci, e con loro si rotola nel fango sterco e quando è tutto smerdato va fuori correndo verso la città con i suoi frati che lo seguono storditi.»

²⁸ Cairns fa notare che il lavoro su Francesco d'Assisi viene svolto a ridosso di quello del Johan Padan in versione cartoon. Ciò dimostra, ancora una volta, come Fo si muova costantemente nell'ambito della contaminazione dei generi e delle tecniche narrative. Cfr. C. CAIRNS, *art. cit.*

²⁹ Tr. it.: «Tira boia! Tirate insieme, va così! Va, si va! Molla, molla adesso! Strappa [tirate] ancora, che sta per crollare!... Attenti che il torrione sta franando! Occhio che ci viene addosso! – PTUIMB! PTUAMB! – Scappate che ci arrivano addosso sassi, pietre e massi!

L'immagine in movimento è resa attraverso il ritmo sincopato delle frasi e l'onomatopea. È interessante notare che Fo attinge a tutti i tipi di linguaggio, senza alcuna preoccupazione di uniformità. Qui, per esempio, le onomatopее che mimano la caduta delle torri ricordano i giochi verbali dei futuristi, ma anche, il linguaggio dei fumetti che, come è stato mostrato in precedenza, è familiare all'artista.

Sin dall'inizio dell'episodio è da notare lo spazio dato da Fo alle immagini architettoniche e alla ricchezza di dettagli tecnici relativi alla costruzione di edifici che è sviluppato poi in seguito. L'artista reinveste in effetti le proprie competenze di architetto per metterle al servizio della narrazione, con un effetto visivo di forte impatto.

Qui di seguito mostro due esempi:

Un capomastro ol dise: - No' se riése scarucàl de baso per via che l'è tropo longo 'sto torión, cossí che se trovémo sotto a tirarlo ziò en vertical...tira e rüza...al màssemo se fenisse che 'sto pirlón ol piantémo fricá in del terén fino al capelón del tècio.³⁰ (*Ibid.*)

- Besógna teràrlo anca de lato, a sguíncio, basta che 'na squadra de vui vaga sü en cóppa a la tóre campanaria [...], de 'sto lògo se lanza diéze corde, cossí de anodàrle sul torrión. De 'sta manéra gh'avarèm un tiro orisontàl e i altri in vertecàl...³¹ (*Ibid.*)

La descrizione delle corde intorno alla torre non produce tanto l'effetto di movimento, quanto di tensione e crea un'immagine di architettura instabile

- PUM! TUA! PUM! BBBUUU! PTOM! POM! PI! - (*Mima che un sasso gli sia cascato sul piede*) Ahia! Proprio su un piede!»

³⁰ Tr. it.: «Un capomastro interviene: - Non ce la si fa a tirarlo abbasso [abbatterlo] per via che 'sto torrione ha un basamento troppo largo e monta a grande altezza [è troppo alto], cosicché tirando le funi, noi ci ritroviamo di sotto in verticale...tira e alza...al massimo finisce che 'sto guglione riusciamo a piantarlo nel terreno fino alla base del tetto»

³¹ Tr. it.: «Bisogna tirarlo anche di lato, di traverso, basta che una squadra vada in cima alla torre campanaria [...], di lassù si lanciano dieci corde, così da annodarle sul torrione. In questo modo avremo un tiro orizzontale e tutti gli altri in verticale...»

che si arricchisce di particolari lungo la rappresentazione, come un nucleo che si espande in una struttura a cerchi concentrici.

In questo processo il protagonista viene introdotto come un elemento architettonico. Infatti, secondo le indicazioni del capomastro, egli sale in cima alla torre fino al campanile per issare le corde:

Francesco e i altri zóvini se piàsa per far fòrsa, co' le gambe 'largàe e i pie spingiù sù le colòne de' l'arcàda...un so' compare ol se sistema sóra de lü, un altro plü en basso: un gruvíli de giàmbe, colòne, pie e corde strainà.³²
(*Françesco*, p. 899)

In questo passaggio si nota l'assimilazione di Francesco e dei suoi compagni all'edificio nel quale si trovano. Fo descrive prima le loro posizioni, uno sopra l'altro con le gambe divaricate, per poi trasformarli definitivamente in un groviglio di gambe, colonne, piedi e corde.

Una volta che la metamorfosi è compiuta, inizia il *gioco*: Francesco scivola e si ritrova sospeso in aria, attaccato unicamente a una fune che lo fa andare a sbattere da tutte le parti, fino a farlo schiantare contro una campana:

VRUHOM! S'infílza tütò intrigo deréntro l'arcón de le campane, va dentro ol campanón! BLUM! El batàcio en man, ol fa BLUM! BLIUM! BLIUM!
DON DON DON!
- La crapa, la craaapa! Deo che zuncàde!
DIN DON! Devénta lü ol batàcio! [...] ³³ (*Ibid.*)

³² Tr. it.: «Francesco e gli altri giovani si piazzano per far forza, con le gambe divaricate e i piedi puntati, che premono, sulle colonne dell'arcata...un suo compare si sistema sopra di lui, un altro più in basso: un groviglio di gambe, colonne, piedi e corde tese.»

³³ Tr. it.: «VRUHOM! S'infilza tutto intero dentro l'arco del campanile, s'intruppa dentro al campanone! BLUM! Si ritrova abbrancato al batacchio, scampana con botti tremendi BLUM! BLIUM! BLIUM! DON DON DON! / - La capoccia! Dio che zuccate! / DIN! DON! S'è ridotto a batacchio!»

Françesco “ridotto a batacchio” è ormai un elemento architettonico a tutti gli effetti e quando i suoi compari riescono a raccogliarlo e a rimetterlo in piedi è ormai completamente snodabile come un manichino:

‘Riva in fondo: l’è intorsegà ‘me un groppo de strasch, el càteno e zércheno de sgumitulàrlo, el gh’ha ‘na giàmba entórno al còlo, l’ótra sóto l’arsèla, un braso ligàt de drio.

[...]

A la fin’ l’è intrigo, in pie, lo slàrgheno ma l’è come ingesàt.³⁴ (*Françesco*, p. 900)

Ecco ricostruita brevemente la sequenza delle immagini principali: una torre che crolla, un’altra torre tirata in tutte le direzioni da funi, una colonna umana di corpi aggrovigliati, il volo di Françesco attaccato a una corda, Françesco gomitolato di stracci, Françesco ingessato.

Quello che sembra un puro divertimento da parte dell’autore, non è altro che la maniera in cui Fo racconta la conversione di Francesco.

Infatti, da questo momento in poi, il povero protagonista sarà perennemente rintronato, diventerà “un poe inciuchíto” e inizierà a parlare con tutte le creature, diventando oggetto di scherno da parte degli amici, ai quali Fo delega la parte conclusiva della giullarata:

- Me recòrdo de quando a Francesco gh’è vegnü la gràsia...l’è stàito del ziórno che gh’ha catàito ‘ste sbordonàte de batòcio derentro el campanón. Daprèso a ‘sta sonada sbartuscénta no’ a l’è stàito pi’ lü. [...]
Poe ghe parlava co’ i animali, co’ i useli...co’ i cavàl, i luvi e anco co’ le formigóle (si china verso terra agitando le dita e parlando in falsetto): «Bèle formigóline, dólzi animalít... bestiolít tüti in fila, ordinàt... trillilli li li lirili».

³⁴ Tr. it.: «Frana fino a terra: si ritrova intorcinato come un gomitolato di stracci, lo sollevano e cercano di scioglierlo, una gamba è annodata al collo, l’altra sotto l’ascella, un braccio storto all’indietro. [...] Alla fine rieccolo intero, all’impiedi. Tentano di farlo muovere, ma è come ingessato.»

Poe benediva, andava via... se desmentegàva de le formigole e le schisciava tütte.³⁵ (*Francesco*, p. 903)

Il “massacro” di Francesco viene operata tramite l’uso ribaltato degli “accessori” con i quali viene abitualmente decorato il santo nell’immagine sbiancata che, secondo Fo, ne dà la Chiesa. La prospettiva adottata è quella ingenua di chi, vedendo un uomo che parla con gli animali, rimane perplesso. Attraverso il riso che questa uscita di scena può provocare, Fo sembra domandare al pubblico: “È forse questo il santo che volete?”. La complicità che l’autore intende intessere con gli spettatori non avviene alle spalle del personaggio Francesco, ma si costruisce sullo sghignazzo nei confronti di chi l’ha ridotto a un pupazzo “inciuchito”.

Il Francesco uomo nasce nello spettacolo a partire da questa presa di coscienza e l’intento dell’artista è che egli prenda vita, in ciascuno spettatore, nelle più svariate sembianze.

Fo, in questa giullarata, non dice nulla del suo Francesco-uomo, come a non voler imporre la propria visione e lasciare spazio all’immaginazione di ciascuno. Delega invece all’intermezzo successivo la narrazione di alcuni fatti storici, semi-sconosciuti al vasto pubblico, della vita del santo che precedono la famosa conversione: ancora ragazzo, si unisce all’armata del Papa per concludere con una “rapida e ingloriosa diserzione”; in seguito, dopo l’abbattimento delle torri e la lotta contro i perugini, finisce nel carcere del Palazzotto a Perugia, esperienza seguita dall’obbligo di ricostruzione delle torri dove scopre di essere bravo muratore e impara a calcolare “spinte e contropinte delle volte e delle capriate”. Infine si dà alla baldoria più sfrenata fino ad attraversare una profonda crisi esistenziale che lo porta a dare un nuovo senso alla propria vita.

³⁵ Tr. it. «Mi ricordo di quando Francesco è stato inondato dalla grazia...è capitato nel giorno in cui ha beccato in capo quelle mazzate dal batocchio dentro il campanone. Dopo 'sta suonata non è stato più lui. [...] Poi parlava con gli animali, con gli uccelli, con i cavalli, i lupi e anche le formiche (*si china verso terra agitando le dita e parla in falsetto*): «Belle formichine, dolci animali...bestioline tutte in fila, ordinate...trillilli li li lirili». Poi benediva, andava via...si dimenticava delle formiche e le schiacciava tutte.»

Il massacro iperbolico e burlesco del personaggio apre così la strada ad un Francesco rinnovato il quale, in seguito a delle esperienze forti, si porrà la domanda sul senso da dare alla propria vita:

Poi, all'istante, ecco che è travolto da un vero e proprio ribaltone: ha una crisi, come se si risvegliasse da una terribile sbronza, si guarda intorno chiedendosi: "Qual è il senso che sto dando al mio essere uomo di questo mondo?" (*Françesco*, p. 905)

Sebbene il protagonista dia effettivamente una svolta alla sua vita, Fo utilizza costantemente dei termini teatrali per descrivere il cambiamento. In questo caso, l'artista si serve è del termine *ribaltone*, che egli solitamente utilizza per indicare una gag che ribalta i termini di una situazione teatrale in chiave comica. (*Manuale minimo*, p. 345)

La "conversione" del santo affrontata sul piano teatrale mostra ancora una volta come Fo eviti accuratamente l'identificazione con il ruolo interpretato. *Françesco* è un personaggio epico che si incarna sulla scena in maniera intermittente: il passaggio frequente dal discorso diretto all'indiretto e viceversa, volto ad evitare l'adesione emotiva dello spettatore, mostra l'abilità di Fo nel gestire la narrazione. Il pubblico è così spinto a seguire la storia piuttosto che il personaggio. Come spiega Ferruccio Marotti, la riuscita di questo tipo di operazione presuppone che l'attore sia "innamorato" della storia che racconta, cosa che in Fo si verifica regolarmente:

L'arte teatrale di Dario Fo – come verosimilmente già fu per i giullari e i comici dell'arte – ha alla base un acuto paradosso: l'attore non si deve immedesimare nel ruolo, ma piuttosto nella macchina drammaturgica, nella situazione drammatica. È necessaria una grande partecipazione affettiva alla storia che si racconta, per riuscire a comunicare al pubblico il proprio slancio

emotivo o la propria indignazione, per far credere la verità della storia che si narra.³⁶

Alla luce della distinzione fondamentale, fatta da Marotti, tra “ruolo” e “macchina drammaturgica”, è interessante notare come nell’ultimo episodio, *Françesco sen’ va a morire*, avvenga un curioso “passaggio di consegne” tra il Françesco e il narratore. Quest’ultimo, infatti, sembra riappropriarsi della storia che racconta in maniera sempre più esclusiva, sottraendo progressivamente il protagonista alla scena.

Sul piano della struttura del testo, infatti, Françesco ha sempre meno battute, mentre il narratore si incarica di riassumere di tanto in tanto i suoi pensieri e le sue parole. Il santo è rappresentato esausto e macilento poco prima di morire e Fo ne fa espressamente una descrizione “anatomica”:

Lo Santo Françesco adèso ol gh’ha plü de quaranta ani, ma ol pare un vègio scorcognào, gh’ha adòso tüte le maladié che se pòl pensare. Se sénte come ‘no strinzémento a lo stòmego e mal de figheto; gh’ha i oegi che ghe lacrima de sànguo, i févri de la malaria coi tremóri...ma no’ sta mai tranqülo a catàr fià.³⁷ (*Françesco*, p. 943)

La distruzione fisica, contrariamente all’episodio dell’abbattimento delle torri, avviene ora su un piano reale. Françesco si è consumato nella vita e, benché continui a lavorare duramente, necessita sempre più dell’aiuto dei suoi confratelli.

Notiamo che, d’ora in poi, i “fradèli” diventano un sostegno fisico, oltre che morale, e che il leitmotiv dell’ultimo episodio del monologo è l’immagine del santo portato in spalla dai suoi compagni, come nei seguenti passaggi:

³⁶ F. MAROTTI, *art. cit.*

³⁷ Tr. it.: «San Francesco adesso ha più di quarant’anni, ma sembra un vecchio decrepito, ha addosso tutte le malattie che si possono immaginare. Continue fitte gli strizzano lo stomaco con mal di fegato; ha gli occhi che lacrimano sangue, la febbre da malaria con tremori...ma non sta mai tranquillo a prendere fiato.»

1. A ‘sto momento i fradèli sòi hano desidüt de compagnàrlo de un médeco de gran repütasiön. [...] Ol carégheno in spala che squasi no’ è capàze de caminàr.³⁸ (*Françesco*, p. 943)

2. ‘Prónteno ‘na letíga fàita co’ dòe stangón e ‘na covèrta, ol carégheno in quatro e via en camíno.³⁹ (*Françesco*, p. 945)

3. A ‘sto pònto, i so’ fradèi plü cari el carègano sü le dòe stanghe co’ la covèrta e i se póne èn camíno pe’ retornàrlo a cà.⁴⁰ (*Françesco*, p. 947)

Grazie ai suoi compagni, Françesco mantiene il suo carattere errante e, grazie al narratore, la sua voce. Notiamo, infatti, che prende sempre più spazio il discorso indiretto. Il ritmo serrato del dialogo, così preponderante negli episodi precedenti, si tramuta in un ritmo lento, cadenzato dal passo dei frati in cammino. Alle fonti di Bagno Rapo, che la prepotenza di qualche gran signore ha trasformato in un edificio “con una cupola de catedrál co’ le colòne e i arcón”, Francesco placa la collera suoi compagni “con ün fia’ de vóse” e, quando più tardi, il grande edificio costruito intorno alle terme viene distrutto da un fulmine, dando finalmente la possibilità ai fraticelli di farsi un bel bagno ristoratore, Francesco ride ma è “un risulín smorto”.

Ci sono soltanto due passaggi in cui Françesco si lascia andare ad un discorso, uno all’inizio, per rimarcare la sua volontà di guadagnarsi da vivere lavorando, e l’altro alla fine, in risposta ai frati esultanti, convinti che la “tempesta tereménda” e il “tremamòto” che hanno fatto crollare l’edificio siano una punizione divina:

³⁸ Tr. it.: «A questo punto i suoi fratelli decidono di accompagnarlo da un medico di grande reputazione. [...] Lo caricano in spalla poiché quasi non è capace di camminare.»

³⁹ Tr. it.: «Approntano una lettiga con due bastoni e una coperta, lo caricano in quattro e via in cammino.»

⁴⁰ Tr. it.: «A questo punto, i suoi fratelli più cari lo caricano sulle due stanghe con la coperta e si pongono in cammino per riportarlo a casa.»

Basta adèso! Ma vui podét penzàr davvero che con tüte le rogne che ol gh'ha ol Padreterno in lo universo mondo...astri che stciòpa, comete che va foera del so' camíno, stèle che burla foera del firmamento, gh'àbia tempo de darghe punisión a scanadór de regole e dirícti, ladrón d'ogne risma: «Ti, preputént nobelòmo, t'è fàit malandrería: bècate 'sta enfogàda!» Pe' l'eternetà no' ghe sarèsse un momento de sereno in del zielo!⁴¹ (*Francesco*, p. 949)

Notiamo che il protagonista evoca l'immensa potenza di un universo in movimento all'interno del quale il crollo di un edificio non è che una piccola catastrofe di poco conto.

In tutto il monologo i monumenti costruiti dall'uomo sono provvisori, compresa la Porziuncola, che nel passaggio finale verrà presentata con il tetto squarciato. Da lì, però, Francesco potrà contemplare le stelle prima di esalare l'ultimo respiro.

L'imminente morte del santo, che neanche la corsa incessante dei frati da un medico all'altro riesce a impedire, diventa l'oggetto di due desideri contrastanti: da una parte quello degli abitanti dei villaggi intorno ad Assisi, che vogliono costruire una cattedrale sulle reliquie del santo; dall'altra quello dei frati e dello stesso Francesco, che vuole morire nella semplicità dell'uomo comune.

La corsa dei frati si trasforma in una fuga dal "pericolo di monumento" che viene però scampato attraverso un colpo di scena: nel palazzo del Vescovo Ugolino, Francesco morente chiede ai suoi confratelli di intonare il Cantico di Frate Sole. Il canto funge così da copertura alla sua fuga verso la sua amata Porziuncola mentre una parte dei suoi compagni continua a cantare in sua assenza nel palazzo.

⁴¹ Tr. it.: «Basta adesso! Ma voi potete pensare davvero che con tutte le rogne che ha il Padreterno nell'universo mondo...astri che scoppiano, comete che escono dal loro cammino, stelle che cadono dal firmamento, abbia tempo di punire scannatori di regole e diritti, ladroni di ogni risma: «Tu, prepotente nobiluomo, hai combinato infamità: beccati questo tremamoto con tempesta! Tu, ladrone di un signore beccati questi fulmini con temporale! Tu, maramaldo assassino, beccati 'st'infocata!» Per l'eternità non ci sarebbe un momento di sereno nel cielo!»

Ecco che il *gioco della catastrofe* giunge fino alle sue estreme conseguenze: il corpo del santo non è semplicemente massacrato, ma è annullato. Come scrive Marisa Pizza:

È il cuore della poetica dell'attore. Come chiudere "aprendo". Tutti pensano che Francesco sia in un letto di piume, invece è sulla nuda pietra. È il doppio in azione, che conferma, nel punto più alto, la crescente *ambiguità* del testo spettacolare. È l'immagine teatrale più bella: tutti credono che le cose accadano sul palco, ma in realtà tutto succede altrove: Fo è il mediatore di questa efficacia teatrale. L'oggetto è sottratto, non è dato, non c'è. E la metafora del teatro si identifica con quella del santo, del giullare, del sacro in contrasto fra la "morte finta", con il canto liturgico intorno al letto vuoto e l'altrove teatrale, dove tutto si sta svolgendo ma è nascosto. (Pizza, p. 363)

3. Il gioco della catastrofe nella scrittura drammaturgica

Come è stato mostrato in precedenza e a più riprese, la scrittura drammaturgica di Fo progredisce, da un lato, portando le situazioni fino alle loro estreme conseguenze per poi farle esplodere; dall'altro, si avvale della scrittura a rovescio. Entrambi gli aspetti hanno fatto parte da sempre del metodo compositivo di Fo e possono essere ritenuti delle manifestazioni del suo *gioco della catastrofe*. A partire dagli anni Ottanta, il *gioco della catastrofe* è visibile anche nei suoi disegni e nei suoi dipinti e ritengo che quelli realizzati per *Lu Santo Jullàre Francesco* lo mostrino con una certa evidenza.

La consultazione del materiale relativo alla genesi dell'opera mette in luce che questo *gioco* è una costante negli appunti, nei disegni e nelle diverse stesure del monologo e credo valga la pena mostrarne alcuni esempi.

La descrizione che di questo materiale e della sua organizzazione viene fatta da Marisa Pizza, dà conto di una prima importante differenza tra le varie tipologie di disegni realizzati per il monologo che possono essere suddivisi, per comodità, in tre categorie: gli appunti contenenti testi e

schizzi, i disegni del copione di scena, a loro volta catalogabili in dipinti con un impianto definito e una gamma cromatica di notevole impatto visivo, e bozzetti con schizzi, parole sparse e brevi frasi; l'arazzo realizzato per il fondale, sul quale mi sono già precedentemente soffermata.

Il commento che seguirà utilizzerà questo tipo di suddivisione con l'intento di mettere in luce alcune caratteristiche del linguaggio visivo di Fo. Il metodo di analisi non è stato deciso a priori ma è scaturito da un'osservazione costante e ripetuta dei disegni inseriti in un supporto power-point in modo da avere un'idea della loro sequenzialità, delle transizioni dall'uno all'altro e della loro funzione rispetto all'insieme.

3a. Gli appunti

Mentre consulta le fonti storiche e iconografiche relative alla vita del santo e ai modelli di predicazione francescana, Fo prende appunti giustapponendo frasi, scritte con colori diversi, a rapidi schizzi, che rappresentano per lo più delle silhouettes in movimento.

L'impressione che se ne ricava è quella di una pagina scritta che cerca il movimento, uno storyboard in forma ancora embrionale dove l'immagine cerca di rompere la monotonia dei caratteri alfabetici.

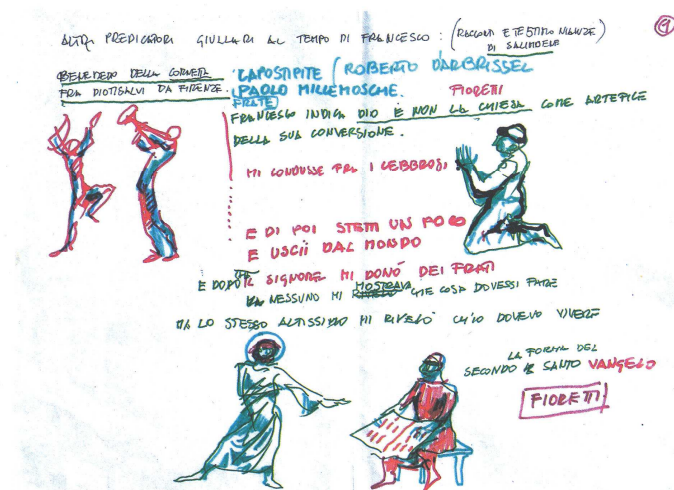
In questa tensione verso la "rottura" della pagina scritta possiamo dire che prende avvio il *gioco della catastrofe*, che si manifesterà in maniera ancora più evidente nei disegni del copione di scena.

Le tavole di appunti sono numerate e suddivise per argomenti. Prenderò come esempio due tavole facenti parte dello studio della predicazione dei frati giullari coevi a Francesco d'Assisi (Figg. 78-79).⁴²

Nella prima tavola l'artista scrive, con colori diversi, nomi propri, commenti personali, citazioni e fonti consultate dando vita ad un collage di parole alternate a silhouettes che rappresentano rispettivamente i frati Benedetto della Cornetta nell'atto di suonare il corno e Fra Diotalvi da

⁴² Fonte: M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., ill. 84 - 85.

Firenze in postura di danza, Francesco che prega in ginocchio, e Gesù nell'atto di indicare un grande libro che Francesco tiene spalancato sulle ginocchia.



Ill. 84. Studio su S. Francesco. Da cronache e fonti bibliografiche, 1999.

Figura 78. Lu Santo Jullàre Francesco (1999) Appunti 1

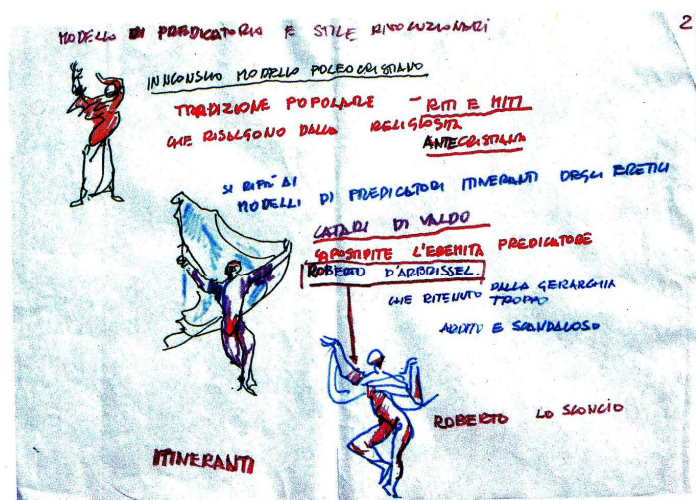
È interessante notare che in questo apparente disordine vi è un doppio andamento piramidale: le immagini formano una piramide con il vertice in basso, mentre le parole ne formano un'altra con il vertice in alto che parte con i nomi dei “capostipiti” dei frati giullari (Roberto D’Arbrissel e Paolo Millemosche), prosegue verso il basso con il commento «Francesco indica Dio e non la Chiesa come artefice della sua conversione» e termina allargandosi con due citazioni di Francesco d’Assisi che occupano più della metà della pagina: «Mi condusse tra i lebbrosi e di poi stessi un poco e uscii dal mondo»; «E dopo che il Signore mi donò dei frati nessuno mi mostrava che cosa dovessi fare ma lo stesso Altissimo mi rivelò ch’io dovevo vivere secondo la forma del Santo Vangelo». ⁴³

Fo, in questo percorso di lettura-scrittura, compie una duplice operazione: da un lato crea un legame tra Francesco e i suoi predecessori,

⁴³Fo indica erroneamente come fonte i *Fioretti* ma si tratta del Testamento di San Francesco.

dall'altro drammatizza le fonti consultate, spinto dalla volontà di dare subito la parola al protagonista.

Per quanto riguarda la tavola due, si tratta di uno schema dei modelli di predicazione francescana e della loro origine paleocristiana, dove Fo, come sempre, scrive utilizzando colori diversi.



III. 85. Studio su S. Francesco. Da cronache e fonti bibliografiche, 1999.

**Figura 79. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Appunti 2**

L'impatto visivo è quello di una tavola tagliata in diagonale da una serie di tre silhouettes in diverse posizioni di danza, varianti di un'unica matrice che ricorda il logotipo di *Mistero buffo*. Ad ogni corpo è accostato un gruppo di parole, ma il primo non è un'illustrazione del secondo bensì un semplice elemento dinamico che, ancora una volta, è lì per vivificare la pagina.

Nella sua fase embrionale, attraverso il movimento e la danza, Francesco segue Gesù Cristo rompendo la monotonia della pagina e andando alla ricerca delle geometrie e del ritmo, elementi fondamentali della "drammaturgia d'attore" di Dario Fo.

3b. I disegni del copione di scena

A differenza del *Johan Padan a la scoperta delle Americhe*, Fo non porta il suo “suggeritore muto” con sé sulla scena, ma lo lascia dietro le quinte. Alcuni dei disegni in esso contenuti, però, sono riprodotti sul fondale, creando così un ponte tra la scena, le quinte e il pubblico che li osserva.

Come è stato già ricordato, i disegni del copione di scena possono essere suddivisi, per comodità, in due categorie: le tavole a colori, che sono dei veri e propri dipinti, e le tavole “promemoria”, che somigliano visivamente agli “appunti grafici”.

Questa suddivisione è suggerita da Marisa Pizza quando descrive i disegni relativi al prologo:

Fo riprende a riorganizzare il prologo allegando un dipinto per ogni passaggio tematico. Inoltre, tra questi disegni a cui sono aggiunte delle scritte in risalto con i colori, compaiono degli schizzi a mo' di appunto promemoria che completano la sequenza di argomenti da trattare e servono all'attore come appoggio, oltre che gestuale, anche di memoria in questa fase in cui il testo è prova e si lavora a fissarlo proprio insieme al pubblico. [...] Non sono immagini sceneggiate di quanto viene detto, Fo non le descrive né le commenta, le interpreta. Compone così un prologo ricco di dati e allo stesso tempo ironico e leggero in cui ogni osservazione, dato, commento, viene fatto scaturire dalla sua ricerca e dallo studio anche del materiale iconografico (Pizza, p. 333).

Osservando i disegni del copione di scena, si noterà che tutti presentano una loro struttura interna e, se li si osserva in sequenza, si vedrà inoltre che essi fanno parte di un disegno ritmico generale che scandisce i tempi della rappresentazione.

I dipinti hanno generalmente una forte carica suggestiva, resa dai colori vivaci e da un evidente movimento che prende spesso l'andamento di un

vortice. L'impressione che se ne ricava è che Fo usi il colore e il movimento per darsi lo slancio, per far rivivere sulla scena il motore primo che lo ha fatto "innamorare" della storia che racconta. Queste tavole, all'interno del copione, sono come dei luoghi di sosta nel cammino della fabulazione dove l'artista si immerge per ricaricarsi di vitalità.

La costante che ritorna è il *gioco della catastrofe* che nasce sempre dal contrasto tra la stasi del "monumento" e l'impeto del movimento che distrugge e rigenera. Esso può materializzarsi in una incursione violenta sulla riproduzione di un'opera d'arte, espandersi fino alla rottura della cornice o prendere la forma di un edificio che traballa, scosso dal *tremmamoto*.

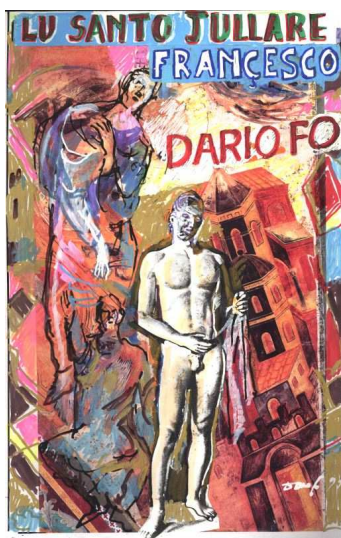
Per quanto riguarda il primo punto, notiamo che Fo interviene pesantemente sul materiale iconografico consultato durante le sue ricerche, facendo così abbattere la catastrofe sulle opere d'arte dei grandi pittori (in particolare Cimabue e "Giotto"⁴⁴) per rinascere sotto un'altra forma.

Nella locandina (Fig. 80) il *gioco della catastrofe* è particolarmente evidente: sullo sfondo, dietro il monumento di marmo bianco che rappresenta Francesco d'Assisi, si osserva una costruzione architettonica che sprofonda. Si tratta di un dettaglio di un affresco di Cimabue nella volta del transetto della Basilica Superiore d'Assisi che rappresenta la Giudea accanto al San Matteo (Fig. 81). Fo non ha esitato a fare delle fotocopie a colori della riproduzione dell'affresco e a dipingervi sopra, come in un album per bambini.

Stando alla documentazione relativa ai lavori di restauro della Basilica, svoltisi dal 1999 al 2006, questa vela è stata una delle parti più danneggiate dal crollo causato dal terremoto del 1997 (Fig. 82), a tal punto che Bruno Zanardi, interrogato su come procedere al restauro, rispose che la soluzione più conveniente sarebbe stata quella di «farle riparare a falso da un pittore con grande abilità di copista che abbia anche pratica dei dipinti della

⁴⁴ Scrivo "Giotto" fra virgolette per mantenere una coerenza con la tesi di Bruno Zanardi sulla paternità del ciclo di affreschi sulla vita di Francesco d'Assisi.

Basilica». ⁴⁵ In effetti i lavori di restauro, che hanno preso il nome di *Il cantiere dell'utopia* ⁴⁶, sono stati in buona parte realizzati grazie al riassetto virtuale fatto al computer.



**Figura 80. *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999)
Manifesto dello spettacolo**



**Figura 81. Cimabue, *Vela di San Matteo* (1290-1300)
Basilica Superiore d'Assisi**

⁴⁵ Cfr. LUIGI TALLARICO, *Assisi, rivive il cantiere di Giotto*, «Secolo d'Italia» del 4 maggio 2006.

⁴⁶ I documenti che testimoniano le diverse fasi del restauro degli affreschi della Basilica Superiore d'Assisi sono consultabili sul sito internet:
www.sanfrancescopatronoditalia.it/post_terremoto/utopia_realta_1.pdf.



Figura 82. Volta del transetto della Basilica Superiore d'Assisi dopo il terremoto del 26 settembre 1997

Alla luce di questi dati, verrebbe da dire che Fo, con il suo lavoro di scrittura drammaturgica, partecipi “virtualmente” al restauro mettendo al suo servizio la propria abilità di “falsario”, come egli stesso si definisce. (D. Fo, in Pizza, p. 326)

È interessante notare che Fo utilizza anche le altre vele della volta del transetto come base del suo *gioco*.

La vela di San Marco (Fig. 83), con la rappresentazione dell'Italia, è usata come sfondo sia della concione di Bologna (Fig.84) che della rinuncia di Francesco ai suoi beni (Fig.85). Nel primo caso, Fo si serve di questa “avvolgente” architettura per calare il suo Francesco di fronte ad un folto auditorio. L'artista, in questo caso, non contrasta l'opera d'arte ma ne sfrutta la sua costruzione, fatta per essere vista dal basso verso l'alto. Nel secondo caso, il suo intervento è più pesante e cancella con le sue pennellate quasi metà dello sfondo. Da questa distruzione nasce una scena dominata dal grigio, che contrasta fortemente con i colori vivaci degli edifici di Roma

della vela di San Marco. La rinuncia di Francesco ai suoi beni, vista in questo modo sulla tela, acquista così un valore di un passaggio, di rottura da un'epoca all'altra della vita di Francesco.



**Figura 83. Cimabue, *Vela di San Marco* (1290-1300)
Basilica Superiore d'Assisi**



**Figura 84. *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999)
La concione di Francesco a Bologna
Tavola del copione di scena**

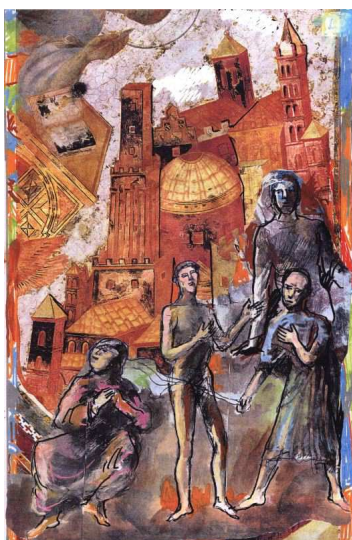


Figura 85. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Rinuncia di Francesco ai suoi beni
Tavola del copione di scena

Un'altra variante è costituita dal gioco con la vela di San Giovanni con l'Asia (Fig. 86), base per la tavola intitolata *Il lupo salva Francesco* (Fig. 87). Qui Fo sfrutta la curva della volta per costruire un vortice che trascina con sé un pezzo di edificio. Il movimento, che è accentuato dalle pennellate di colore chiaro in alto a sinistra, prosegue lungo le mura della città sullo sfondo e continua a formare un otto nel gruppo dei cani in cerchio che aggrediscono Francesco.



Figura 86. Cimabue, Vela di San Giovanni (1290-1300)
Basilica Superiore d'Assisi

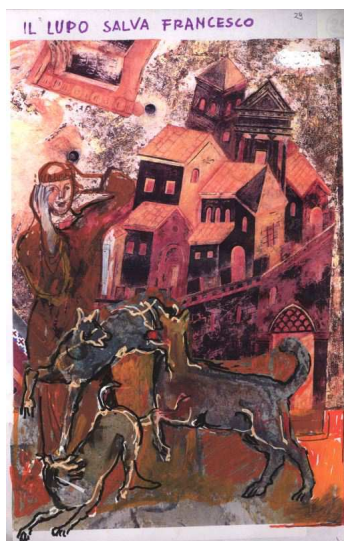


Figura 87. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Il lupo salva Francesco
Tavola del copione di scena

Osservando la costruzione di tutti questi dipinti, si nota la predominanza del movimento circolare, come un vortice il cui epicentro è al lato della composizione, dando così l'impressione di continuare fuori dal quadro.

Questo gioco di uscita dal quadro è reso in altre tavole dall'inserimento di una cornice il cui limite è volutamente infranto da Fo.

La cornice, in effetti, è un elemento che di per sé conferisce al disegno solennità e monumentalità, ma che qui è puntualmente "rotta". Si veda per esempio la tavola intitolata *La crociata santa* (Fig. 88), in cui l'arcangelo che domina il campo di battaglia sembra essere stato catapultato in scena. Le pennellate di azzurro che lo accompagnano descrivono un movimento circolare dal basso verso l'alto e sembrano risucchiare una parte di soldati. In basso a destra, a sua volta, un uomo a cavallo si stacca dal vortice ed esce dalla cornice come per sfuggire a quell'insolito cavallo che spunta a sorpresa dai paramenti sacri sulla sinistra, con il muso appuntito e le orecchie corte: il lupo di Gubbio.

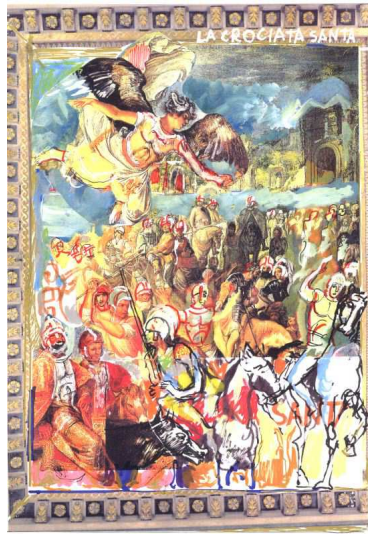


Figura 88. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
La crociata santa
Tavola del copione di scena

Un ultimo esempio di questo gioco è visibile nella tavola che rappresenta il crollo delle torri di Assisi, dove il vortice è associato alla demolizione e dal crollo del monumento (Fig. 89). Il movimento è dato dalla continuità tra la disintegrazione del campanile in alto e le persone in fuga in basso, esso è ripreso nell'immagine centrale di una coppia in fuga, la cui posizione delle gambe ricorda quella dei raggi di un unico cerchio. La stessa composizione è presente in un particolare del fondale (Fig. 90), dove a formare un unico cerchio sono l'uomo e il maiale.

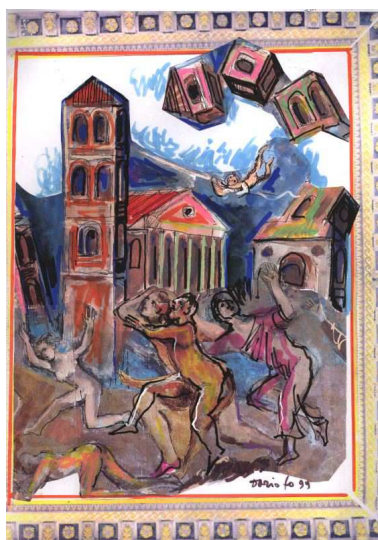


Figura 89. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Crollo delle torri di Assisi
Tavola del copione di scena

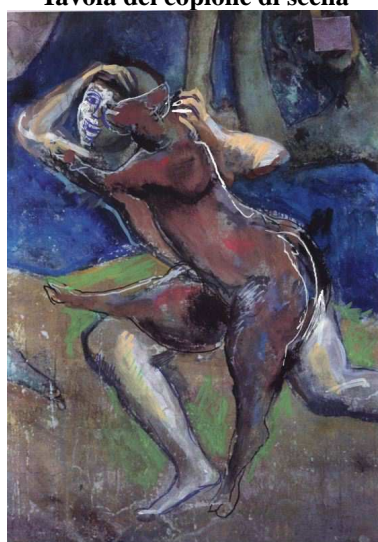


Figura 90. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Dettaglio del fondale

L'edificio che crolla, immagine privilegiata del *gioco della catastrofe*, ritorna nella rappresentazione del sogno di Innocenzo III (Fig. 91), tavola accompagnata dalla didascalia in pseudo dialetto lombardo-veneto "Come un ragno ol tegne tuto fermo".

Questa tavola, realizzata con i pennarelli, sembra fare il verso all'affresco di "Giotto" nella Basilica Superiore (Fig. 92), accompagnato dalla didascalia: *Quomodo Papa videbat Lateranensem Basilicam fore proximam*

*ruinae quam quidem pauperculus, scilicet beatus Franciscus, proprio dorso submisso, ne caderet, sustentabat.*⁴⁷



Figura 92. Lu Santo Jullàre Françesco (1999)
Il sogno di Innocenzo III
Tavola del copione di scena

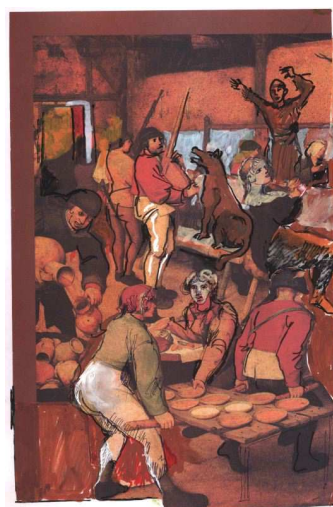


Figura 93. "Giotto", *Il sogno di Innocenzo III*
Basilica Superiore di Assisi

⁴⁷ *Legenda maior* III, 10. Trad. it.: «In che modo il papa aveva visto la basilica lateranense prossima a crollare, basilica che un poveretto, cioè il beato Francesco, sosteneva con il proprio dorso perché non cadesse». Cfr. C. FRUGONI in B. ZANARDI *et alii*, *op. cit.*, p. 118.

Fo compone il suo disegno *ex novo* senza riprendere nulla dell'impianto dell'affresco giottesco. Egli se ne ispira solo relativamente alle funzioni dei personaggi, dal momento che riprende l'idea di un san Francesco con la funzione di colonna portante della chiesa in contrapposizione al papa dormiente. Come sempre, Fo disegna una scena in movimento dove il crollo è accentuato dalla caduta di tutte le colonne della chiesa e così, se Francesco interviene nella sua consueta posizione "giullaresca" a salvare l'edificio, anche Innocenzo III è rappresentato in un sonno agitato, in preda a un incubo.

Un ultimo esempio di gioco sulla tela è l'introduzione di un elemento dissonante all'interno della riproduzione di un'opera d'arte. Esso è ben visibile nella tavola dove Francesco tiene un discorso in onore degli sposi durante un banchetto, riproduzione esatta del *Banchetto nuziale in campagna* (1568) di Pieter Bruegel il Vecchio (Figg. 94 - 95).



**Figure 94 – 95. Pieter Bruegel il Vecchio, Banchetto nuziale in campagna (1568)
Originale e copia “falsata” da Dario Fo**

Come si può notare confrontando il “falso” di Fo con l'originale, l'inserzione di Francesco tra i convitati, accompagnato dal lupo che ulula a suon di musica, è fatta quasi di soppiatto e non è immediatamente rintracciabile. Come in un gioco di enigmistica, l'artista sembra provocare l'osservatore spingendolo a trovare “l'intruso” all'interno del quadro.

3c. Il testo teatrale

Come è stato scritto precedentemente, il processo di scrittura, che avviene parallelamente alla creazione dei disegni, non è mai definitivo in Fo. Si tratta, infatti, di *testi mobili*.

La prima stesura de *Lu Santo Jullàre Francesco* viene fatta in italiano per permettere di strutturare e concatenare gli episodi; in seguito Dario Fo e Franca Rame procedono alla trasformazione in pseudo-dialetto umbro, abbandonato in corso d'opera per via della sua difficoltà e sostituito con lo pseudo-dialetto lombardo veneto (fatta eccezione per il primo episodio in pseudo-dialetto napoletano).⁴⁸

Il testo subisce delle modifiche dopo ogni rappresentazione, sia secondo le varianti che Fo improvvisa sulla scena che in base alle reazioni del pubblico, oggetto di analisi post-spettacolo in un lavoro continuo di ascolto e trascrizione delle registrazioni con conseguenti modifiche.

La consultazione degli appunti manoscritti e delle trascrizioni è interessante per avere un'idea di questo lavoro dove il *gioco della catastrofe* lascia una profonda traccia sulla pagina scritta.

Prenderò come esempio un passaggio dell'episodio *La concione di Francesco a Bologna*, dove Francesco mostra la sue doti giullaresche in una concione tutta costruita sul paradosso: attraverso l'esaltazione della guerra, il santo ne mette in luce l'assurdità, portando così i cittadini di Bologna e Imola a mettere fine alla guerra che li vedeva rivali e a firmare il *Concilium Pacis*.

Il discorso inizia con la cosiddetta «frappata dello zanni», ovvero «lo scaracollo fuori chiave: l'illogico, detto anche l'incidente smaccato. In poche parole, nel nostro caso Francesco, che proviene dall'Umbria e che

⁴⁸ Sul linguaggio di Fo cfr. GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 120; D. FO, *Teatro e dialetto*, testo dattiloscritto dell'intervento per il convegno *Lingua e dialetto nel teatro italiano di oggi*, Venezia, 4-7 ottobre, 1979. Archivio Fo-Rame.

tutti s'aspettano inizi esprimendosi in uno spassoso pavano-romagnolo, sproloquierà invece in un'impossibile napoletano» (Fo in Pizza, p. 335).

L'attacco del Francesco concionante si fonda su elementi onomatopeici che, come la didascalia al testo suggerisce, vengono pronunciati in crescendo come a evocare "un canto di guerra":

Napulitani! Ècchime accà! [...] Quanno vùje ite alle guerre, dinta alla battàje, scannàte e occidète criàno a cavallo: «Accóppa! Accóppa! Struppa! Struppa! Ammózza! Ammózza! E briga! Briga!»⁴⁹ (*Françesco*, p. 883)

Lo spettatore viene immediatamente proiettato nel vivo della battaglia, ma solo per alcuni secondi in quanto Francesco si rende subito conto del grossolano errore in cui è incorso: "Nu'site Napulitàni? [...] Me so' sbajàto!".

Questa prima parte della concione verte sul falso equivoco dell'oratore, il quale si diverte a raccontare con quanto impegno aveva imparato il napoletano, convinto di dover tenere una concione a Napoli. Il ritmo di guerra, che per un attimo passa in secondo piano, torna alla ribalta una volta che Francesco ricomincia da capo il discorso rivolgendosi stavolta ai bolognesi, che però dovranno adattarsi al dialetto napoletano:

Bolugnési! Bella razza vùje site! E straruppànte de temprà e de curàggio
annàte a cumbàtte, ve scànnate impazzúti de lu piacere!
A fòco!
A abbruciàta a strucca, e sfrizza, e sponza!
Spigne cavallo e inzúcca lanza!
Sbraca trippe e squarcia panze!
E ammazza, accóppa de spada, de lanza, de mazza, de picca!
La scure s'abbassa,
trabòcchia de fèssa

⁴⁹ Tr. it.: «Napoletani! Eccomi qua! [...] Lanciandovi alle guerre, alle battaglie, scannate e ammazzate, e uccidete gridando a cavallo: «Accoppa! Accoppa! Squarta! Squarta! Ammazza! Ammazza! E infilza! Infilza!»

trucca, tigna, beffa, boffa, zurra, càcchia, ricàcchia tie'!⁵⁰ (Francesco, p. 885)

Fo ha lavorato in maniera particolare sul ritmo di questo passaggio e ciò è particolarmente visibile se si consulta la trascrizione della registrazione del 10 luglio 1999, data dell'ultima rappresentazione al festival di Spoleto (6-10 luglio 1999), dove si nota chiaramente che la pagina stessa è trasformata in un campo di battaglia a causa delle numerosissime cancellature e correzioni manoscritte di Fo apportate dopo la rappresentazione (Fig.96).

15

debbo andà a Nàpule... me sono
 sbaffiato...^{Ne ce vno m'arzo bo... m'arzo m'arzo} Uno meo frate è de Nàpule...^{ie}
 & tutto lu jórno gje fac'vo pàllà...^{parla}
 napulitano "E pàrlame, pàrlame..." E buliv
 impàrme fsta lèngua meravegiòsa.
 me piàsce...^{tu} Me so' impàrato tu
 napulitano... vengo qui a Bologna... e mo che
 còssa capite? / Vui capite ~~le~~ le
 napulitano? / No, hun lù capite... Fate me
 sforzo, fate fantasia, ie non pòzzo... ie
 l'itè (mparato) c'ossi... / ^{comenzo?} ^{Arateme pa' piacere!}
 Bolognesi! Bella razza vui site,
 maravegiòsa de tempra e de curaggio
 andate a cumbàttere ve scannate e per ché vo piacere!
 E foco e feca incendio, cavallo e stridde
 E ammazza ammazza, questo de
 squarcia pance e ammazza, accoppa de spada, de lanza, de mazzo
 spada, de lanza (continua un elenco) (S'abbatte s'abbatte, s'profondo de
 de picca (lanza cumi), e scure s'abbatte, scure de fessa, trucca,
 tigna, tigna, tigna, tigna, tigna, tigna, ricacchia tie'
 tié, né, pé, pà! Bolognesi, belli che vui

Figura 96. Lu Santo Jullàre Francesco
Trascrizione della registrazione con note manoscritte dell'autore
(i riquadri in rosso sono miei)

Come si può vedere costruendo una tavola sinottica, se si mettono a confronto il testo prima delle correzioni (colonna di sinistra) e il testo con le correzioni (colonna centrale), si noteranno delle differenze considerevoli apportate già in una fase avanzata della tournée dello spettacolo (Tab. 1).

⁵⁰ Tr. it.: «Bolognesi! Bella razza voi siete! E straripanti di tempra e di coraggio, vi lanciate a combattere, vi scannate pazzi di piacere! / A fuoco! / Fiammate di rogo, e scanna, e conficca! / Sperona cavallo e sfonda di lancia! / Sbroga trippe e squarcia pance! / E ammazza, accoppa di spada, di lancia, di mazza, di picca! / La scure s'abbatte, sprofondo di fessa [ferita] / trucca, tigna, beffa, soffia, zurra, càcchia, ricàcchia tie'!»

Tabella 1		
Testo dattiloscritto prima del 10/07/1999	Testo corretto dopo il 10/07/1999	Testo pubblicato (<i>Françesco</i>, p. 885)
Bolognesi ! Bella razza vui site e maravegiósa de temprà e de curaggio andate a cumbattere ve scannàte e per fòco e fòco incendio cavallo e stridde e ammazza, ammazza, questo de spada, de lanza (continua un elenco di ammazzati in grammelot ritmato) tié, né, pé, pà !	Bolognesi ! Bella razza vui site, e maravegiósa de tempra e de curaggio annate a cumbàtte ve scannàte ch'è 'nu piacere ! E fòco, e abbruciata, a strucca (squarcio), e sfrizza (infilza), e sponza (buca) spigne cavallo e inzucca (affonda) lanza, sbraca (fendi) trippe e squarcia panze e ammazza, accoppa de spada, de lanza, de mazza, de picca (lancia lunga). La scure s'abbassa, trabocchia de fessa (sproloquio di suoni onomatopeici in grammelot), trucca, tigna, beffa, boffa, zurra, cacchia ricacchia tié !	Bolugnési! Bella razza vúje site! E straruppànte de temprà e de curaggio annàte a cumbàtte, ve scannate impazzúti de lu piacere! A fòco! A abbruciàta a strucca, e sfrizza, e sponza! Spigne cavallo e inzúcca lanza! Sbraca trippe e squarcia panze! E ammazza, accóppa de spada, de lanza, de mazza, de picca! La scure s'abbassa, trabòcchia de fessa trucca, tigna, beffa, boffa, zurra, càcchia, ricàcchia tie'!

Il testo dattiloscritto subisce, dopo la rappresentazione, un'espansione lessicale considerevole di termini in pseudo-dialetto napoletano accanto ai quali Fo pone la traduzione italiana fra parentesi (per esempio: *sponza* (buca), *inzucca* (affonda)).

È questa versione ritmata che, salvo qualche modifica (trascritta in blu) viene conservata nell'edizione del testo pubblicato per Einaudi (colonna di destra).

Il *gioco della catastrofe* nasce, in questo particolare frangente, da una mancanza di ritmo alla quale l'artista intende sopperire. Come testimonia Marisa Pizza:

Nelle prime serate Fo raccontava di battaglie, di pace, di guerre sante, accompagnandosi a delle ricche pantomime il cui ritmo sempre più nelle rappresentazioni successive strideva con il parlato che via via veniva troncato in virtù di uno sproloquio di suoni onomatopeici. Riascoltando le

registrazioni: “ci vuole più ritmo” osserva Fo e sostituisce il racconto della guerra con “un’assurda danza di guerra con pantomima di scontri e canto di battaglia” accompagnata da suoni onomatopeici (Pizza, p. 336).

Il ritmo serrato di questo passaggio è quindi il risultato della “scrittura scenica” di Dario Fo, un ritmo capace di evocare immagini. La prima immagine è data dalla ripetizione di quattro verbi che, con il loro effetto onomatopeico, sintetizzano lo scontro armato: “accóppa” (it. uccidi), “struppa” (it. squarta), “ammózza” (it. ammazza), “briga” (it. infilza); successivamente, nel caos onomatopeico di un moltiplicarsi di verbi come “sfrizza” (it. scanna) e “sponza” (it. conficca), affiorano immagini più definite: fiamme di roghi (“a abbruciàta a strucca”), uomini a cavallo (“spigne cavallo”), armi da combattimento (“inzúcca lanza” e “la scure s’abbassa”).

Così, la catastrofe che si è abbattuta sul testo lascia sul suo cammino un discorso frammentato, fatto di suoni e di parole scheggiate che stimolano l’immaginazione.

L’immagine ritmica costituisce un punto di dilatazione del discorso in cui quest’ultimo è privo di un andamento sequenziale e si espande totalmente al presente. Il tempo dilatato diventa così anche un luogo di creazione, di suggestione in cui la capacità argomentativa del discorso è lasciata in sospeso. Questo luogo di caos è anche, paradossalmente, un luogo di pausa per il pensiero. Qui non c’è spazio per i concetti, ma solo per l’azione.

Questo passaggio, posto all’inizio dell’episodio, rompe il ritmo lento e cadenzato del prologo appena pronunciato da Francesco, la cui struttura argomentativa serve a mostrare in maniera chiara le motivazioni che hanno spinto l’artista a creare questo spettacolo.

Solo grazie a questa pausa il narratore può riprendere con maggiore impeto la propria argomentazione e può passare in rassegna, una dopo l’altra, tutte le battaglie alle quali hanno preso parte i bolognesi: lo scontro con gli imolesi, la battaglia al fianco dei lombardi contro l’imperatore

Barbarossa, la guerra contro i Patari provenzali, la crociata contro gli Albigesi indetta da Innocenzo III e, infine, la crociata in Terra Santa. Questo crescendo di massacri e orrori che trova il suo culmine nell'esclamazione "Exulte!" che marca una breve pausa e introduce una nuova sequenza, quella del ritorno dei superstiti dalle varie guerre menzionate.

L'analisi appena mostrata vuole mettere in luce come Fo lasci all'interno del testo in divenire degli spazi dedicati al provvisorio, dei luoghi in cui il *gioco della catastrofe* possa manifestarsi nel suo continuo movimento di distruzione e ricomposizione a seconda delle circostanze, sempre imprevedibili, delle quali il teatro è il luogo privilegiato.

3d. I canti di chiusura

La concione di Francesco a Bologna, che costituisce il primo episodio del monologo, termina con un canto così come l'ultimo episodio, ovvero quello della morte del santo.

Questa precisa corrispondenza tra inizio e fine, come in un processo circolare, dà conto della multipla funzione del canto nella struttura e nel ritmo dello spettacolo.

I canti evitano la chiusura brusca degli episodi e consentono un finale in dissolvenza, interrompendo gradualmente il discorso e dilatando il tempo al presente. Essi costituiscono un luogo di pausa rigeneratrice, spazio di fermento creativo che dà nuovo impulso alla narrazione e all'azione e porta così a compimento l'andamento ciclico del *gioco della catastrofe*. La rigenerazione avviene non solo sul piano della struttura ma anche su quello del contenuto: il primo canto evoca la pace dopo un elenco di guerre e massacri, il secondo, scritto sulla falsariga del Canto di Frate Sole, accompagna la morte di Francesco.

In questo modo Fo, appoggiandosi ancora una volta agli studi di Chiara Frugoni, recupera non solo un "Francesco con immagini", ma anche un

Francesco “con musica”⁵¹, dal momento che la storica, oltre alle sue ricerche sull’iconografia relativa al santo, si interessa anche alla sua propensione per la musica e il canto affermando che Francesco d’Assisi avrebbe composto la musica di accompagnamento per il *Cantico delle creature*.

Da un’analisi comparata del testo teatrale e dei disegni del copione di scena si intuisce il grande lavoro sul ritmo fatto dall’artista.

Nel primo caso, la concione di Francesco termina con una cantilena che diventa progressivamente canto, come indicato dalla stessa didascalia al testo. Si tratta di un’immagine in movimento, o meglio, di una serie di immagini il cui ritmo, come in una sorta di ninna nanna, evoca la pace:

Lu sole spóna scurnuso e de poe enfocato in alto al cielo,
speràmmo che chióva ‘nu puóco pecché la terra ce ha gran sete,
abbésogna de assetarse...
Oh, la pioggia che vène, dessènne...ti-ti-to-to...
Chiàno co’ ‘sta pioggia!
Ággio ditto chióva...
e chisto è ‘nu delúvio a càntere!
Accussí sbatte e rebàtte che scenne ‘na tempesta tereménda!
E che d’è ‘stu fúlmene?!
Abbasta! Serra ‘sta chiusa!
Chióve a sbròtto, chióve, chióve, chióve!
S’allaga la piana, è ‘na frana! S’anniéga!
Desàstro, desàstro!
Accatta ‘nu fiato!...
Torna o’sole e de nòvo è tíempo bòno!
Chi fa festa?
È ‘nu sponsale...co’ li canti e li balli...
Vai in césa...canti en coro!
Bíve, bíve, salute, m’embriàco, allèri, allèri!

51J. Le Goff in C. FRUGONI, *Vita di un uomo*, cit.,

Duòrme, repòsa e suògna...
 Revèjete e retuórna a laurà, a fatecà.
 Scétate! Li piccirílli che se créscheno...
 la fijuóla chiú piccina fa l'ammóre dinta a cantina,
 l'ammóre e la fijuóla,
 la fijuóla è 'nammurata e ce resta engravidàta.
 'Nu matremónio ce tócca enprèscia cumbenà...
 Súbbeto primma che lu fíjo ce sfórna accà.
 Lu sole spónta de nòvo,
 la neve s'è spandúta e de sotto lu grano crése.
 'Na sprullata de pioggia d'oro...
 Pace, pace, pace...⁵² (*Françesco*, pp. 891-892)

Il canto è un'ode gioiosa ai cicli della terra e della vita, in cui la catastrofe del diluvio ("Delúvio a càntere!", "na tempesta tereménda!", "Desàstro! Desàstro!") dà luogo a rinnovamento e rigenerazione ("Torna ' sole e de nòvo è tiémpo bònno!"). In questa armonia cosmica, la vita dell'uomo trova il suo senso nell'alternarsi del lavoro e del riposo, ma anche nella celebrazione vitalistica dell'unione amorosa e della nascita di nuovi figli.

La tavola corrispondente a questo passaggio nel copione di scena (Fig. 97) si presenta come un pastiche di immagini e parole che sintetizzano e suggeriscono la pace e la guerra, la vita e la morte.

⁵² Tr. it.: «Il sole spunta bello e libero di poi infuocato alto nel cielo, / speriamo che piovà un poco perché la terra ha gran sete, / abbisogna di dissetarsi... / Oh, la pioggia che viene, discende...ti-ti-to-to... / Piano con 'sta pioggia! Ho detto pioggia... / e questo è un diluvio a secchiate! Così sbatte e ribatte che scende una tempesta tremenda! E che è 'sto fulmine?! / Basta! Serra 'sta chiusa! Piove a sbroffo, piove, piove, piove! / S'allaga la piana, è una frana! Si annega! / Disastro, disastro! / Prendi fiato!... / Torna il sole e di nuovo il tempo buono! / Chi fa festa? / È un matrimonio...con canti e balli... / Vai in chiesa, canti in coro! / Bere, bere, salute, mi ubriaco, allegri, allegri! / Dormi, riposa e sogna... / Risvegliati e ritorna a lavorare, a faticare. / Svegliati! I bimbi che crescono... / la figliola più piccina fa l'amore dentro la cantina, / l'amore e la figliola, / la figliola è innamorata e ci resta grvida. / Un matrimonio ci tocca in fretta fare... / subito prima che ci sforni qua il figlio. / Il sole spunta di nuovo, / la neve si è sciolta e sotto il grano cresce. / Un po' di pioggia d'oro... / Pace, pace, pace...»

Le figure abbozzate di piccole dimensioni, giustapposte e ravvicinate della tavola sembrano scandire il ritmo ed è curioso notare che a chiusura della serie, in basso, Fo scrive: “Questa è una canzone”, come a sintetizzare la partitura appena recitata.



**Figura 97. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Canto di chiusura della concione di Francesco a Bologna
Tavola del copione di scena**

A riprova del fatto che questa tavola del copione di scena serva ad evocare un ritmo serrato basti confrontarla con un'altra della stessa tipologia (ovvero composta di parole e immagini) corrispondente al prologo (Fig. 98):



**Figura 99. Lu Santo Jullàre Francesco (1999)
Sequenza del prologo
Tavola del copione scena**

Si tratta di una tavola bipartita contenente le parole chiave del passaggio corrispondente del monologo e dei disegni piuttosto ricorrenti in Fo: le figure statiche e intronate del papa e di Bonaventura da Bagnoregio “il censore” nell’atto di redigere la versione ufficiale della vita del santo d’Assisi, contrastano con la silhouette danzante di Francesco.

La struttura della tavola è molto semplice e non particolarmente movimentata, contrariamente a molte altre. Si tratta in effetti di una sequenza del prologo in cui Fo contestualizza la storia che andrà a raccontare e instaura un primo contatto col pubblico. Non siamo ancora nel vivo della fabulazione e il ritmo dell’introduzione, per quanto sostenuto, è piuttosto piano per consentire al pubblico di entrare progressivamente nel racconto:

Fo sembra inoltre spinto dalla volontà di fornire agli spettatori dei dati precisi, in modo da avere chiare in mente le fondamenta del suo monologo e presta quindi particolare attenzione alla struttura argomentativa del discorso che imposta con una domanda: «Ma di questi numerosissimi e preziosissimi documenti [i discorsi tenuti da Francesco] a noi non è giunto manco un rigo! Come mai? » (*Françesco*, p. 880).

Alla luce di questo confronto tra i disegni, viene alla luce, ancora una volta, la drammaturgia di immagini di Dario Fo che qui si concilia e si compenetra con il canto.

Un discorso a parte va fatto per il canto di chiusura dell’episodio *Françesco sen’ va a morire*, che chiude l’intero monologo.

Si tratta di un riadattamento del Cantico di Frate Sole e, come è stato scritto in precedenza, viene intonato, su richiesta di Francesco, dai suoi confratelli per accompagnarlo nel momento della morte come una ninna nanna.

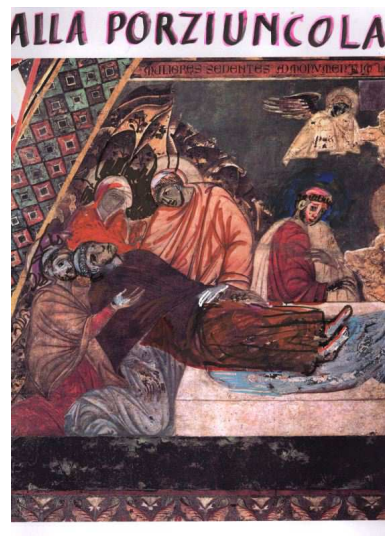
Come testimonia Marisa Piza, questo canto nasce dall’improvvisazione:

Il canto liturgico che accompagna i momenti della morte del santo è un'altra improvvisazione di Fo che vocalizza e con la mano, prima indica le voci, come recita la didascalia: (*con gesti verso un immaginario coro di frati invitandoli ad accordare le varie tonalità*), poi sceglie il tono di partenza e il suo gesto passa a dirigere luci e fonica perché sfumando accompagnino quel canto. Dalle improvvisazioni in scena, più tardi anche questo canto avrà una versione scritta (Pizza, p. 347).

Diversamente dal canto di chiusura della concione di Bologna, intriso del ritmo serrato della battaglia che diventa pioggia distruttrice e rigeneratrice, qui siamo di fronte ad una lauda lenta le cui parole evocano una unica immagine rigeneratrice, quella di un grande sole splendente:

Laudato sie méo Signore,
Tòe so' le grazie e ógne laude cum onore.
Tu séa benedícto in spezialménte per lo frate Sole
che dóna all'òmini luze et calore
et èllo dólzo et radioso cum gran splendore
e de tóa gloria illo ména altissimo tòo grandóre, ò méo
Segnore!
Et de tóa potestàte ógne folgóre... (*Françesco*, p. 953)

Se si osserva la tavola corrispondente nel copione di scena, si noterà che, a differenza del primo canto, che aveva l'aspetto di una partitura musicale per immagini, qui è soltanto la rappresentazione di Francesco morente, sorretto e attorniato dai suoi compagni, a costituire l'unica immagine di cui dispone Fo (Fig. 100).



**Figura 100. *Lu Santo Jullàre Françesco* (1999)
Francesco alla Porziuncola
Tavola del copione scena**

Essa offre all'artista la situazione di partenza, della quale impregnarsi e « innamorarsi » (per riprendere l'espressione usata da Marotti) per poter affidare il canto alla scena.

CAPITOLO 3.

Il santo-giullare alle soglie del Duemila

1. Il giullare al quadrato: il dialogo con il lupo e l'incontro con Innocenzo III

Come è stato già accennato, il 1997 è un anno particolarmente importante per Fo che viene “canonizzato” giullare contemporaneo con l’assegnazione del premio Nobel per la Letteratura. È senz’altro singolare che l’artista si cimenti nelle prime letture pubbliche di *Lu Santo Jullàre Françesco* proprio pochi mesi dopo questo evento, soprattutto se si considera il personaggio di Françesco come una sua “auto immagine” (Barsotti). Verrebbe da pensare che l’artista, dopo aver ottenuto il massimo riconoscimento pubblico della sua carriera, si lanci, con questa agiografia, nella propria autocelebrazione.

Naturalmente, non prendo sul serio questa curiosa coincidenza, ma soltanto come pretesto per enfatizzare la funzione che l’artista sembra voler conferire al suo essere giullare alle soglie del Duemila. Un giullare che porta con sé un enorme bagaglio di esperienze e una memoria non solo individuale ma anche collettiva.

Lu Santo Jullàre Françesco è così un giullare “al quadrato” sia per le eccellenti doti giullaresche del suo protagonista che per l’abile operazione di scrittura drammaturgica messa in atto da Fo. L’artista, infatti, mescola sapientemente frammenti del passato e suggestioni del presente in una struttura drammaturgica dall’architettura complessa e solida che fa emergere più che mai la sua propensione per le geometrie. Corrispondenze, *mise en abîme*, moltiplicazione dei piani narrativi sono soltanto alcune delle

tecniche utilizzate per la creazione di questo “cantico del giullare” (Pizza, p. 350).

Prenderò come esempio alcuni passaggi di due episodi che ritengo particolarmente significativi: *El santo jullàre e lo luvo de Gubbio* e *Françesco va da lu papa a Roma*. In entrambi è interessante osservare come la struttura drammaturgica si rifletta sulla creazione del personaggio: Francesco, come Johan Padan, è una figura errante che si muove in gruppo e che da esso si stacca per agire, a tratti, da solo. Il gruppo al quale egli appartiene, però, non è un’intera popolazione ma una comunità più ristretta e più coesa. Mentre Johan Padan è chiaramente un capogruppo (seppure in una prospettiva rovesciata) al comando di una collettività, Francesco è maggiormente integrato nell’insieme dei suoi confratelli e il movimento di distacco da essi è seguito sempre da una reintegrazione nel gruppo.

È interessante notare che tutte le volte che Francesco si stacca dal gruppo, lo fa affrontando sempre una leggera resistenza da parte dei suoi confratelli, che lo esortano alla prudenza. Il protagonista oltrepassa il timore dei suoi compagni con un coraggio che non è quello dell’eroe che fa giustizia ripristinando l’ordine, ma quello del giullare che con la sua parola apre prospettive nuove e diverse nel modo di interpretare le cose.

Questa dinamica è resa attraverso un preciso disegno della struttura degli episodi. Fo, qui più che altrove, ricorre infatti ad espedienti metateatrali per mettere in scena il giullare in azione, ragione per cui utilizzo l’espressione “giullare al quadrato”.

1a. El santo jullàre e lo luvo de Gubbio

La giullarata del lupo è caratterizzata da un costante andamento dialogico organizzato in due sequenze principali: la prima è quella in cui gli abitanti di Gubbio, terrorizzati dall’imperversare del lupo nel loro paese, si sfogano con Francesco; la seconda è quella in cui Francesco e i suoi frati, diretti alla cava di Stroppiano a prendere materiale per la ricostruzione della chiesetta

della Porziunca, vengono bloccati da un gruppo di cavaatori che li informano che la cava è diventata esclusiva proprietà dei monaci celestini. In entrambe le sequenze viene presentato un problema collettivo che Francesco si ritrova ad affrontare da solo.

La prima è costruita sulla contrapposizione tra la prudenza dei paesani e dei frati, e il coraggio di Francesco:

- I so' fradèli: - Sta quiét un mumént, caro fiól. Te me pari un mato: prima te cati in brasa i lebroosi, poe te se desbiòti in giésa e adès te vòl parlàrghè co' i luvi...Ma mandaghe 'na letèra!
- No, ghe vòjo andar de persona! – E ol desénde.⁵³ (*Françesco*, p. 907)

La frase del protagonista marca l'introduzione all'episodio leggendario di Francesco che parla con il lupo di Gubbio. In questo passaggio Fo sdoppia il dialogo creando, anche a livello visivo, due piani paralleli. Infatti, non appena il protagonista decide di affrontare da solo il lupo, tutti i presenti si affollano su un davanzale "come i fuèssero a teatro":

Vidèm 'sto rencóntro del Françesco col luvo! – i dise.⁵⁴ (*Ibid.*)

Da questo momento in poi Francesco agisce da solo sul palcoscenico, dialogando a tu per tu con il lupo, e rivolgendosi di tanto in tanto agli spettatori (i paesani e i frati) in qualità di mediatore.

Grazie a questo espediente metateatrale, Fo opera un distanziamento rispetto all'immagine stereotipata del santo che con la sua mitezza riesce ad ammansire un lupo cattivo.

Fo agisce nella consapevolezza che anche i suoi spettatori, così come quelli affacciati al balcone di Gubbio, conoscono la storia ufficiale e che

⁵³ Tr. it.: «I suoi fratelli:- Sta' quieto un momento, caro figlio. Mi sembri matto: prima prendi in braccio i lebbrosi poi ti denudi in chiesa e adesso vuoi parlare con i lupi...Ma mandagli una lettera! / - No, io ci voglio andare di persona! - E discende.»

⁵⁴ Tr. it.: «Vediamo 'sto incontro di Francesco col lupo! – dicono.»

pertanto possano permettersi di sorridere dell'interpretazione letterale che, secondo l'autore, parte della Chiesa ha tramandato per secoli.

Il pubblico di Francesco, nella versione di Fo, si diverte quindi a fare scommesse:

- Sta a védar! 'N'altro paso e ol luvo ghe zómpa addòso e lo magna!⁵⁵
(*Francesco*, p. 909)

oppure sollecita dall'alto gli "attori":

- Vóse! No' se capísce n'òstrega!⁵⁶ (*Ibid.*)

Questa situazione ricorda l'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* in *Mistero buffo*, dove Fo mette in scena, in una prospettiva straniata, il miracolo di Gesù.

Nel caso di Francesco, però, la costruzione dell'episodio è resa visivamente in uno dei disegni del copione di scena, che rappresenta in primo piano gli spettatori affacciati al balcone e, in secondo piano, il protagonista che parla con il lupo (Fig. 101).



**Figura 101. *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999)
Francesco e il lupo. Tavola del copione scena**

⁵⁵ Tr. it.: «Stai a vedere! Un altro passo e il lupo gli zompa addosso e se lo magna!»

⁵⁶ Tr. it.: «Voce! Non si capisce un'ostrega!»

Il passaggio alla sequenza successiva è piuttosto brusco. Francesco passa rapidamente all'azione successiva: “Bòn (*col gesto di chi ha risolto un problema*), ‘sta questión del luvo l’è sistemàda! Adèso andémo a Stropiàn a catà le nostre piére!”.

Osserviamo che la didascalia stessa sottolinea la chiusura di una fase. Il protagonista assume qui i tratti della persona pragmatica che non si sofferma a compiacersi del risultato ottenuto, ma prosegue nell'azione.

La sequenza dialogica successiva vede un Francesco “róso pe’ ‘rabiaménto” quando scopre che i monaci celestini hanno approfittato della morte del papa per estendere a vita il privilegio ottenuto soltanto per un settimana, quello dell'utilizzo esclusivo della cava di Stroppiano.

Il protagonista apprende la notizia dai cavatori e decide di andare a parlare con i celestini. La dinamica è simile alla precedente, da un lato c'è la prudenza dei frati, dall'altra il coraggio del protagonista:

- Francesco calma! No’ farte catà da la smaniería: a l’è méjo lasàr córer, ‘chè i Celestín i sónt spochiósi, tremendi! Guarda gh’è el priore che come te vede ‘rivàr ziò, tüto strasción come te sét...co’ ‘st’aria da poveràzzo, te lanza adòso i can... de le bèstie orénde!

- A mi? E cosa me fan i can a mi? A un che ghe parla coi luvi! Scultít: se gh’hait pagüra, che vago soléngo al monastério [...] ⁵⁷ (*Francesco*, p. 913)

Francesco abbandona per la seconda volta il gruppo dei frati, per scendere da solo in campo. L'esito della situazione, però, è ortogonale a quello della precedente: chi si affaccia dall'alto del torrione del monastero al quale il frate bussa nel cuore della notte non è uno spettatore curioso, ma il priore, il quale, infastidito, lo fa aggredire da un branco di cani. Il

⁵⁷ Tr. it.: «Francesco, calma! Non farti prendere dalla mania: è meglio lasciar correre, ché i Celestini sono spocchiosi, tremendi! C'è poi il priore che come ti vede arrivare giù, tutto straccione come sei con quest'aria da poveraccio miserabile, ti lancia addosso i cani...delle bestie orrende! / - A me? E che mi fanno i cani? A uno che parla con i lupi! Ascoltate: se avete paura, vado da solo al monastero [...]»

protagonista, stavolta, non riesce ad addomesticarli e se non fosse per l'intervento del lupo, egli verrebbe ridotto a brandelli.

Dario Fo, con la sua abilità nell'“architettare” gli episodi, costruisce due sequenze partendo da due situazioni simili nell'impianto ma opposte nell'esito. Ciò gli permette di ricollegare, in maniera circolare, l'inizio con la fine. La giullarata, infatti, si chiude con un nuovo dialogo con il lupo, il quale comunica a Francesco di aver fatto ritorno alla propria natura:

Te sàit, Françesco, gh'ho capít 'na ròba: se vün l'è nasciüt luvo deve restà luvo. Parchè se ti, de bestia rampante no' te sgagni, no' te sgari co' la vóse e no' digrìgni i dénci, no' te fai terór... nisciün te respècta: te càteno per un cojón e te písano a dòso!⁵⁸

Ib. Françesco va da lu papa a Roma

La versione del testo Einaudi riporta all'inizio del secondo atto la seguente nota: “I brani che seguono non abbisognano di prologo”. Stando alla testimonianza di Marisa Pizza, Fo precisa questo punto in scena, dichiarandolo in apertura dell'episodio dell'incontro tra Françesco e il papa Innocenzo III.

Come è noto, il prologo è una parte fondamentale dei monologhi di Fo a livello tematico, strutturale e scenico. Tra le sue varie funzioni, vi è quella di creare un primo contatto con il pubblico, di ascoltarlo e di orientare di conseguenza l'impostazione del monologo.

In questo caso, la sua assenza porta a dedurre che questa funzione verrà sopperita da altri espedienti narrativi e che la struttura dell'episodio sia il risultato di questa assenza.

In effetti, l'episodio può essere considerato non solo come “l'apoteosi della giulleria di Francesco” (Pizza, p. 349) ma anche come quello della

⁵⁸ Tr. it.: «Sai, Francesco, ho capito una cosa: se uno nasce lupo, deve restare lupo. Perché se tu, da bestia rampante non mordi, non sgarri [ringhi] con la voce e non digrigni i denti, non fai terrore...nessuno ti rispetta: ti prendono per un coglione e ti pisciano addosso!»

fabulazione per eccellenza, sia per l'alternarsi di storie e personaggi, ma anche per gli espliciti riferimenti alle doti narrative del giullare di cui stavolta Francesco non è l'unico detentore. Come lo stesso protagonista dirà al papa: «...te sèt un vero jullàre, no' mi...» (*Françesco*, p. 993)

In questo sdoppiamento del giullare, che vede opporsi il protagonista e il suo rovescio, si osserva che Francesco non monopolizza più la scena, come nella concione di Bologna, ma delega il suo creatore e interprete a prendere in mano le redini della fabulazione e a dare la parola ora all'uno ora all'altro personaggio. Qui il Fo narratore assume in maniera più marcata il ruolo di architetto della fabulazione: descrive i fatti, gestisce i tempi, dà la parola ai vari personaggi e, per la prima volta, fa scomparire per un po' Francesco dalla scena. È il caso della sequenza che precede l'incontro del protagonista con Innocenzo III, dove il Cardinal Colonna cerca di convincere il Papa ad accettare di incontrare quello “sprolochiòn che fa descòrsi de càtaro”. In realtà Francesco esce di scena solo ufficialmente perché rientra poco dopo da dietro le quinte manifestandosi in sogno a Innocenzo III.

L'episodio prende così la forma di un vero e proprio torneo di giullari che raccontano, ognuno a suo modo, le storie del Vangelo.

La scena di apertura della giullarata vede il protagonista, in cammino tra due villaggi sconosciuti, fermato da alcune persone che lo invitano a un banchetto nuziale:

Besógna che ti végne a farghe 'legrèsa: contàrghe üna de le tòe storie...magari del Vanzelo...che ti te sèt tanto bravo e l'è cossí de bòn gaudio ascoltàrte!⁵⁹ (*Françesco*, p. 919)

Non appena arrivato alla festa, Francesco, a gran richiesta, racconta la storia delle nozze di Cana cosa che, come fa notare Marisa Pizza, può essere

⁵⁹ Tr. it.: «Bisogna che ti venga a portar loro un saluto e a rallegrare la festa con una tua storia...magari del Vangelo...che tu sei così bravo ed è così piacevole ascoltarti!»

letta come “un’auto-citazione” di Fo dal momento che questo episodio del Vangelo, in chiave rovesciata, fa parte di *Mistero Buffo*.

L’artista, dopo aver fatto agire il protagonista, sembra avere la necessità di definirlo giullare. Infatti, una volta che Francesco termina il racconto, sarà un prete presente al banchetto a confermare il suo statuto di raccontastorie:

Francesco, te sèt de vero sempàtego, me piàse come te cóni le storie, de bòn! Ma scüsame, te débìo dimandàr üna ròba...sojaménte per aiudàrte... Ti te gh’è la permissiún de contàre en público ol Vanzélo? Anche in vulgàr, cossí?⁶⁰ (*Françesco*, p. 923)

Fo introduce in questo modo il tema su cui verte la sequenza in cui Francesco e il papa si misureranno in un duello giullaresco: la valenza che assumono le storie del Vangelo a seconda che vengano raccontate dentro o fuori dalla chiesa da chi è autorizzato a diffonderle e da chi non lo è.

La sequenza è costituita da un lungo dialogo, dove emergono due dialettiche a confronto, inframmezzato da un altro episodio del Vangelo, stavolta raccontato da Innocenzo III, preceduto da un breve preambolo:

[...] ma ti Françesco te se desménteghi de un particolare de poco!, de niente! Che per caso ‘sto Jesus a l’éra anca Fiól de Deo [...]. E quando ol andava intorno con tüti i so’ apostoli e i fedeli che i seguitàva e andava sü la montagna e la zénte caminàva de drio a lü per ziornàde e qiando lü se piàsava là en zima al monte tüti se sentiva intorno, lü ol parlava e l’ascultàveno encantà, e i piagnéva e i rideva e applaudiséva e i éra contenti...⁶¹ (*Françesco*, p. 931)

⁶⁰ Tr. it.: «Francesco, sei davvero simpatico, mi piace come racconti i miracoli di Gesù, davvero bravo! Ma scusami, ti devo chiedere una cosa...solamente per aiutarti...Tu hai il permesso di raccontare in pubblico il Vangelo? Anche in volgare, così come fai?»

⁶¹ Tr. it.: «Ma tu Francesco ti sei dimenticato di un particolare da poco!, da niente! Che per caso ‘sto Gesù era anche figlio di Dio [...]. Così che quando andava intorno con i suoi apostoli e i fedeli che lo seguivano e saliva sulla montagna, tutta la gente gli andava

Il motivo del giullare, costante in questo brano, ritorna anche nel discorso del papa in riferimento a Gesù. Il Gesù-giullare ha tutte le caratteristiche di Francesco - è errante, è seguito da proseliti, si alza in piedi, parla e i suoi discorsi fanno piangere e ridere – tranne una fondamentale: è il figlio di Dio.

Ecco che il papa, a questo punto, racconta il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci, che conclude con l'immagine ad effetto di una "tempesta de paninón con deréntro ol pésse già netàt anca de le lische".

Il racconto di questo episodio del vangelo è seguito da una vera e propria battaglia di dialettica tra i due personaggi che trova il suo culmine nella frase del papa: "Ti, te déve andare a tegnère i tòi descórsi ai puòrzi! (Ibid.)

La sequenza della predicazione del Vangelo ai porci, sulla quale mi sono soffermata in precedenza, marca una svolta non solo nel racconto ma nella struttura della fabulazione. La reazione di Francesco, che raccoglie la provocazione del papa per trasformarla in azione, interrompe finalmente la sequenza metateatrale del torneo tra giullari. Il personaggio esce così da un'architettura a scatole cinesi per proseguire dritto verso il suo obiettivo: la concessione della Regola ai francescani.

Per concludere, vorrei mettere in luce come qui, ancor più che nell'episodio del lupo di Gubbio, il personaggio compare in gruppo. Mentre nell'episodio del lupo, il gruppo dei compagni è soltanto un elemento funzionale dal quale Francesco si stacca per passare all'azione, qui il personaggio è presentato nell'atto di discutere con i suoi confratelli su come fare per superare il divieto di predicare il vangelo in pubblico:

appresso per giorni interi, e quando lui si piazzava in cima al monte...tutti sedevano intorno e l'ascoltavano incantati, e piangevano, e ridevano e applaudivano...»

[Francesco] zónze dai so' compairi fràiti e ghe dise: - Gh'ho savüt de una novetà un po' gràma: no' podémo piú 'contare ol Vanzélo a la zénte...se va a rístcio de avérghe de le grane...l'è proibít!

E stan lí intorsegàt a desputá per dòo ziornàde intréghe sul come 'gnirne fòra. Po' ol Francesco se leva deciso: - Gh'è un'ünega solusión: 'dèmo a Roma dal Pàpie!

- Dal Pàpie a dirghe cos'è?

- Ghe domandémo a lü la permissiún de contàr Vanzélo, e già che sémo lí ghe contémo anca la nostra idea che gh'émo de Comunetà!

- Eh, l'è üna parola... - dise un fradèlo. – Figurés...arívet dal Pàpie: «Santità dame la permissión e fa in prèscia!»

- Bòn, cus l'è...No' ghe pòl miga magnàre!

- No'se sa mai!

Cossí i se mete in camín quatro fraiti e Francesco. Pie dopo pie, i zónze a Roma [...] ⁶² (*Francesco*, p. 923)

Notiamo che Fo, nel presentare il suo “giullare al quadrato” non ricorre quasi più al registro iperbolico dei primi episodi del monologo ma fa muovere Francesco su un piano di realtà, dove i momenti di azione solitaria si alternano a passaggi di condivisione fraterna con i suoi compagni, quegli stessi fraticelli che nel prologo si erano dissolti nella nebbia sotto le sembianze di corvi impazziti.

⁶² Tr. it.:«[Francesco] raggiunge i suoi compari frati e dice: - Ho saputo una novità un po' grama: non possiamo più raccontare il Vangelo alla gente...si rischia d'aver delle grane...è proibito. / Per due giorni interi stanno lì preoccupati a discutere sul come venirne fuori. Poi Francesco si leva deciso: - C'è un'unica soluzione: si va a Roma dal Papa! /Dal Papa a dirgli cosa? / Gli chiediamo il permesso di raccontare il Vangelo alla gente, e già che siamo lì gli parliamo anche della nostra idea di Comunità! / Eh, è una parola...-dice un fratello. – Figurati...arrivi dal Papa: «Santità dammi il permesso e fa in fretta!» / Be' cosa c'è?... Mica ci può mangiare! / Non si sa mai! / Così si mettono in viaggio quattro frati e Francesco. Passo dopo passo, cammina cammina, giungono a Roma [...]»

2. La forza della parola poetica: il dialogo con gli uccelli e la morte di Francesco d'Assisi

Alla luce degli elementi mostrati finora, si può dire che Fo restituisce a Francesco d'Assisi il destinatario principale del quale l'iconografia lo aveva privato, ponendolo di fronte ad una folla di migliaia di uomini nell'episodio della *Concione di Francesco a Bologna*.

L'artista, appoggiandosi ai lavori di Chiara Frugoni, conferisce un valore documentario all'iconografia, consapevole di quanto l'immagine dipinta, il "monumento", si ritrovi ad essere testimonianza inconsapevole di una volontà censoria da parte della committenza.

Come afferma la storica commentando il ciclo di affreschi dedicati alla vita del santo nella Basilica inferiore di Assisi, "Giotto" (il cui nome è volutamente posto tra virgolette per sollevare il dubbio sull'attribuzione dei dipinti) «proseguì l'opera di levigamento» dell'identità del Santo iniziata da San Bonaventura da Bagnoregio nel 1266, in cui si tenderà sempre più a restituire un'immagine di Francesco mite, che parla agli uccellini e, soprattutto, di un "modello inimitabile" e, di conseguenza, di cui è impossibile seguire lo stile di vita rivoluzionario, non a caso oggetto di polemica già subito dopo la morte del santo». ⁶³

Fo, però, contrariamente a quanto ci si possa immaginare, non priva Francesco del dialogo con gli uccelli ma sfrutta questo aspetto sul piano teatrale recuperando così una delle doti che più rendono caro il personaggio all'immaginario popolare: il dialogo con gli animali.

Questa caratteristica del santo risulta per Fo particolarmente efficace sia sul piano narrativo che teatrale in quanto gli fornisce una prospettiva "rovesciata" del dialogo con gli uomini.

La predica agli uccelli costituisce un'ulteriore sfaccettatura della predicazione di san Francesco e consente a Fo di dare spazio alla parola

⁶³C. FRUGONI, *Assisi e gli affreschi di Giotto e Cimabue : con tre leggende su San Francesco raccontate da Dario Fo*, 1 CD, Milano, Opera Multimedia, 1997, cd-rom.

poetica del santo d'Assisi, recuperando così l'*exemplum* positivo della lode scevra da qualsiasi intento suasorio.

Questo ultimo aspetto, che si accentua nel Fo maturo, contiene a mio avviso un fondo dolce e nostalgico che si manifesta anche nei canti con i quali Fo chiude gli episodi della concione di Bologna e della morte di Francesco. Come scrive Marisa Pizza: «Se Francesco racchiude nel “cantico delle creature” la sua poetica, potremmo dire che Fo, in questa collana di eventi scelti sulla vita del santo elabora il suo “cantico del giullare”» (Pizza, p. 347).

L'episodio della predica agli uccelli è posto in chiusura dell'episodio *Francesco va da lu papa a Roma* e sembra riprendere la cronologia della *Vita prima* di Tommaso da Celano e non quella della *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio. Non è improbabile che questa scelta sia stata determinata dalla lettura dei saggi della Frugoni la quale, a proposito della predica di san Francesco agli uccelli, scrive:

Bonaventura aveva dichiarato nel Prologo della sua opera di non voler seguire uno stretto ordine cronologico ma di procedere per associazioni: fu un abile artificio che gli permise di saltare a pié pari interi episodi, soprattutto quelli che riguardavano il burrascoso evolversi dell'Ordine, vivente ancora Francesco. La predica a Bevagna si trova collocata quasi alla fine della biografia del capitolo dodicesimo intitolato: *Efficacia nella predicazione e grazia delle guarigioni*; secondo Tommaso da Celano l'incontro con i pennuti era legato invece agli esordi di Francesco a ridosso dell'approvazione orale della Regola.

L'«impaginatore» prese alla lettera la frase di Cristo [...]: «Andate e predicate il vangelo a tutte le creature. Chi crederà e sarà battezzato sarà salvo, chi non crederà sarà condannato» (Mc 16,15), intendendo per creature non solo gli uomini ma anche gli animali e perciò anche gli uccelli. Tommaso da Celano aveva dato un contenuto profondo alle parole di Francesco e fatto degli uccelli il trasparente simbolo dei poveri, degli emarginati, e dei frati minori che ne condividevano lo stato di vita e i disagi.

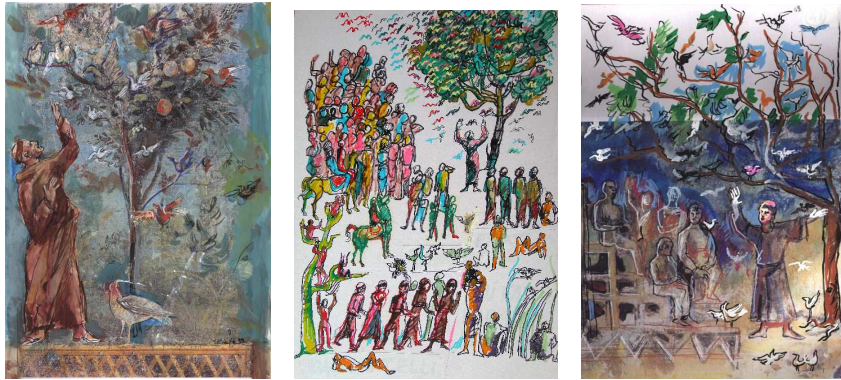
Bonaventura cancellò qualsiasi riferimento con la realtà; era pericoloso istituire confronti sia con il tempo di Francesco che con quello dei frati del suo tempo.⁶⁴

Fo pone la predica agli uccelli in chiusura dell'episodio in cui vengono esaltate più che mai le doti giullaresche di Francesco, lasciando spazio alla sua parola poetica.

Sulla strada del ritorno da Roma ad Assisi, il santo-giullare è talmente entusiasta di aver ricevuto l'approvazione della regola da non poter fare a meno di condividere la propria gioia con i passanti. Senza preoccuparsi del suo aspetto sudicio da povero mendicante, egli comincia immediatamente a predicare il Vangelo sotto lo sguardo attonito della gente, che lo insulta e gli tira dei sassi. Francesco si ferma tristemente sotto un albero e si rivolge agli uccelli, il cui volo ricorda agli uomini l'inutilità dell'attaccamento ai beni e al potere. Solo parlando ai volatili Francesco viene finalmente preso sul serio dagli uomini, che accorrono numerosi ascoltando il santo con le lacrime agli occhi.

Per comprendere l'operazione compiuta da Fo è utile dare uno sguardo alla rappresentazione della predica agli uccelli nel copione di scena (Figg. 102-103-104) e confrontarli con il dipinto di "Giotto" nella Basilica Superiore di Assisi, che è probabilmente l'immagine più nota dell'iconografia medioevale relativa al santo (Fig. 105).

⁶⁴ C. FRUGONI, *Analisi storico-iconografica* in B. ZANARDI *et alii*, *op. cit.*, p. 222.



**Figure 102 – 103 – 103. *Lu Santo Jullàre Francesco* (1999)
La predica agli uccelli. Tavole del copione di scena**



**Figura 104. "Giotto", *La predica agli uccelli*
Basilica Superiore di Assisi**

Come si potrà notare, l'affresco del ciclo di Assisi rappresenta il santo chino in avanti con le mani protese verso gli uccelli i quali, a loro volta, sono riuniti ai suoi piedi. L'unico uccello rappresentato nell'atto di volare è la colomba bianca posta alla stessa altezza del capo aureolato del santo, forse simbolo dello Spirito Santo. In effetti, la posizione di san Francesco sembra esprimere una benedizione piuttosto che tenere un discorso, conformandosi così alla figura del Cristo.

Osservando i disegni di Fo, si può rimarcare come l'artista operi un doppio ribaltamento rispetto allo schema dell'iconografia medioevale: uno verticale (dal basso verso l'alto) e l'altro orizzontale (dalla prospettiva frontale a quella di spalle).

Per quanto riguarda il primo ribaltamento, basti guardare la posizione del corpo del santo, interamente proteso verso l'alto, incluso il volto. Si tratta di un ribaltamento sostanziale e particolarmente significativo se si pensa che i rovesciamenti più frequenti operati dall'artista sui personaggi dell'ambito mitico-religioso (si pensi a Caino e Abele o Abramo e Isacco) avvengono piuttosto nel senso inverso, ovvero dall'alto al basso. L'operazione compiuta sulla figura del santo non avviene quindi nel senso di una "demitizzazione", ma piuttosto in quello di una vivificazione tramite l'impulso verso l'alto dato dagli uccelli, che sono posati per lo più sui rami degli alberi, oppure nell'atto di librarsi in volo.

Per quanto riguarda il secondo ribaltamento, è interessante notare che l'auditorio di uomini è rappresentato alle spalle di Francesco, in una posizione speculare a quella degli uccelli. Fo recupera così l'*exemplum* francescano dell'agire senza commentare e lo presenta come una scoperta di Francesco il quale esclama stupito:

Ma che càpeta?! Varda ti come l'è strambo ol mondo: per farse ascoltà dai òmeni con atensiòn, bisogna parlàrge ai usèli!⁶⁵ (*Françesco*, p. 941)

Ancora una volta, Fo crea un personaggio che evolve nel corso nel racconto, che modifica il proprio agire in base all'esperienza, il tutto mantenendo il distacco proprio del personaggio epico.

Françesco si fonde con le parole che pronuncia ed è il suo discorso ad essere sempre in primo piano. Egli diventa così "comunicazione incarnata" (Pizza, p. 326).

⁶⁵ Tr. it.: «Ma che succede?! Guarda tu come è strambo il mondo: per farsi ascoltare dagli uomini con attenzione, bisogna parlare agli uccelli!»

A livello della struttura del racconto, è importante sottolineare che l'immagine degli uccelli è evocata da Fo sin dal prologo, quando descrive la sequenza iniziale del film di Roberto Rossellini, *Francesco giullare di Dio*:

Ci imbattiamo in uno stuolo di frati, fra i quali molti giovani che stanno seduti in un gran prato a discutere. Scherzano, giocano e ridono...a un certo punto comincia a piovere. In principio è solo una spruzzata leggera, ma piano piano la pioggia si fa battente e grandi folate di vento strappano l'acquazzone: il classico temporale d'estate. I frati, specie i più giovani, corrono divertiti per il gran prato scosceso: sguazzano, rotolano fra i dossi, sollevano i gonnelloni a coprirsi il capo e sbattono i lembi, imitando uno stormo di uccelli...ora sembrano corvi impazziti che si sollevano in volo, scomparendo infine nella nebbia. (*Francesco*, p. 879)

Il fabulatore evoca un'immagine, quella dei frati sotto la pioggia, e la trasforma, come in una transizione cinematografica, in "corvi impazziti".

La differenza tra questo passaggio e quello della predica agli uccelli è che in quest'ultimo l'immagine è "agita", mentre nel prologo è semplicemente descritta. Per far avvenire la metamorfosi dei frati in uccelli, infatti, Fo ricorre a delle similitudini ("imitando uno stormo di uccelli", "ora sembrano proprio corvi impazziti").

Apprendo in questo modo il monologo, l'artista conferisce un impulso "aereo" alla fabulazione, seminando un'immagine che poi verrà recuperata e sviluppata nel passaggio della predica agli uccelli che diventa così il luogo per eccellenza della parola poetica:

Beati voialtri usèi...ah maravégia!, lezéri e recólmi d'alegrèsa...che no' gh'avít penzéro alcún e andít volando con sbàti-àle cosí fàzil e pién d'armonía in tèl vénto e in tèl'àire cosí pròsema a deo che de següro l'è ol

so' fiàt... e forse la brèzula misma l'è Deo... e ol vento... e vui sit dentro a deo e Deo co' le sòe man ve leva en alto e ve fa volare!⁶⁶ (*Françesco*, p. 941)

La lode agli uccelli, con i suoi suoni dolci e il ritmo che ricorda quello di un canto diventa manifestazione chiara del Fo poeta, che crea così un ponte con le origini stesse del teatro comico. Françesco può essere accostato, in questo particolare aspetto, all'eroe della commedia di Aristofane nella maniera in cui lo descrive Dario Del Corno:

[...] il suo compito è ridestare l'incantamento dionisiaco, la trepidazione di fronte a ciò che perennemente si rinnova, la felicità originaria dell'infanzia [...]. Esiste tuttavia una realtà, sicura e incorrotta, dove all'uomo è consentito di recuperare il suo diritto alla gioia; e questa è l'immaginazione, quando si traduce nelle forme della poesia. Nello scorcio del presente, i cui protagonisti non meritano che disgusto, esiste pur sempre la parola poetica, capace di cantare il sole e il vento, i prati e i campi e i boschi, il libero volo degli uccelli e i festosi balzi delle rane⁶⁷

Questa interpretazione trova conferma nella chiusura del monologo che, come è stato mostrato in precedenza, non è altro che il cantico di Frate Sole.

Va comunque precisato che la capacità di Françesco di "ridestare l'incantamento dionisiaco" non va intesa, a mio avviso, in un rifugio nell'utopia che, secondo Del Corno, è l'unica vittoria dell'uomo dal momento che "il percorso della storia è precluso all'eroe della commedia".

A questo proposito, è significativo che l'artista abbia scelto di mettere in scena un personaggio che realizza il suo progetto di costruzione di una comunità lasciando così una traccia tangibile del suo passaggio nel mondo.

⁶⁶ Tr. it.: «Beati voi uccelli...ah meraviglia!, leggeri e colmi d'allegrezza...che non avete pensiero alcuno e andate volando con uno «sbatti-ali» cos' facile e armonioso nel vento e nell'aire così prossima a Dio che di sicuro è il suo fiato..e forse la brezza medesima è Dio...e il vento...e voi siete dentro a Dio e Dio con le sue mani vi leva in alto e vi fa volare!»

⁶⁷ DARIO DEL CORNO, *op. cit.*, p. 257-258.

3. Lu Santo Jullàre Francesco visto dalla stampa

La lettura della rassegna stampa permette di comprendere come la ricezione dello spettacolo sia stata falsata dalle polemiche che l'hanno accompagnato e che, in alcuni casi, sono state alimentate dallo stesso Dario Fo.

Ne è la prova il fatto che tali polemiche si sono scatenate soltanto al momento del debutto dello spettacolo, quando Fo annunciò alla stampa di voler portare in scena un Francesco “rivoluzionario” e censurato dalla Chiesa.

Se si dà infatti una rapida occhiata ai titoli usciti in occasione delle letture di alcuni brani del monologo, andate in onda su Raiuno durante la trasmissione *La notte degli angeli*, nel capodanno 1997, si noterà che la maggior parte dei titoli dei quotidiani faceva riferimento alla recente assegnazione del Nobel a Dario Fo e all'audience televisivo raggiunto durante la serata, che non riuscì a superare quello di Canale 5.⁶⁸ Nei titoli si faceva riferimento al recente terremoto che aveva colpito la città, ma si enfatizzava per lo più il fatto che si trattasse di una serata il cui ricavato sarebbe andato in beneficenza, mentre l'approccio di Fo alla storia del santo di Assisi non smosse apparentemente alcuna particolare curiosità nell'opinione pubblica, né destò reazioni di fastidio presso i francescani, riunitisi in preghiera la stessa notte con più di mille giovani nella Basilica Inferiore di San Francesco d'Assisi. Il solo commento del Padre francescano Nicola Giandomenico, portavoce del Sacro Convento di Assisi, fu infatti quello di non poter dare un giudizio su una cosa che non aveva visto.⁶⁹

L'unica nota di disappunto fu espressa in un articolo del francescano Enzo Fortunato, il quale definì “sterile” l'intervento del Nobel e attribuì

⁶⁸ Cfr. [Anonimo], *Bonolis batte Assisi, Entusiasmo al Pala Fenice per Fo e la Rame*, [Fonte non leggibile]; [Anonimo], *Ascolti di mezzanotte: Dario Fo si commuove ma vince Paolo Bonolis*, «Il corriere mercantile», 2 gennaio, 1998. Archivio Fo-Rame.

⁶⁹ Cfr. [Anonimo], *Tra sacro e profano. Padre Giandomenico: “Mille giovani in preghiera”. I tre racconti francescani di Dario Fo da Venezia*, «Corriere dell'Umbria», 2 gennaio 1998.

scarso valore scientifico alle fonti da lui consultate (in particolar modo i saggi della storica Chiara Frugoni).⁷⁰

Le cose andarono diversamente in occasione della quarantaduesima edizione del Festival di Spoleto nel 1999. Questa volta, non solo la stampa si mostrò alquanto divisa in merito allo spettacolo, ma divenne il luogo privilegiato di una polemica che ebbe come protagonisti Dario Fo, il frate francescano Tommaso Toschi e lo storico Franco Cardini.

Alla vigilia del debutto, in un'intervista apparsa sul *Corriere della Sera* del 7 luglio, Fo presentò un Francesco "rivoluzionario", parlò delle fonti da lui consultate e delle scoperte inaspettate riguardanti alcuni episodi sconosciuti della vita del santo, come la concione di Bologna del 1222, avvenuta nel contesto della guerra tra Bologna e Imola. L'indagine da lui svolta gli aveva mostrato che Francesco si serviva di un linguaggio composito, che comprendeva la recitazione e il canto, e ricorreva persino a un lessico scurrile; era chiaro, pertanto, il motivo per cui si autodefiniva un "giullare di Dio". "Francesco è stato continuamente censurato" dichiarava il Nobel "È un politico fino in fondo. Io l'ho proiettato nella lotta di classe"⁷¹.

Questa provocazione fu seguita dal duro giudizio di Padre Tommaso Toschi, apparso sulle colonne de *L'Osservatore romano*⁷² qualche giorno più tardi. Il frate francescano articolava la critica in cinque punti: l'inesistenza della guerra tra Imola e Bologna, l'accordo sostanziale tra la Regola bollata e la Chiesa cattolica e apostolica, la volontà di Francesco di attuare una rivoluzione contro "l'egoismo dei cuori" e "non contro le classi sociali", l'assenza di linguaggio scurrile nelle prediche del santo e, infine, l'assenza di Santa Chiara nello spettacolo, contrariamente a quanto preannunciato, cosa che lasciava immaginare "sottintesi pruriginosi" nei rapporti con Francesco. L'articolata argomentazione di Padre Toschi sfociava in una

⁷⁰ ENZO FORTUNATO, *Quello stridente contrasto tra preghiera e concerto*, [Fonte non leggibile]. Archivio Fo-Rame.

⁷¹ VALERIO CAPPELLI, *Fo: San Francesco, aggressivo e volgare*, «Corriere della sera», 7 luglio 1999.

⁷² TOMMASO TOSCHI, *San Francesco secondo il giullare Premio Nobel*, «L'Osservatore Romano», 10 luglio 1999.

ammissione di stupore perché, a detta di coloro che avevano assistito alla prima, lo spettacolo si rivelò: «Un susseguirsi di lazzi, lampi mimici, invenzioni fabulatorie, sghignazzi, pezzetti di poesia popolare. Nulla di ciò che l'attore aveva fatto credere». La divergenza tra il dire e il fare dell'artista avrebbe avuto, pertanto, delle ragioni ideologiche:

Gramsci, il più grande maestro dei comunisti italiani, aveva insegnato il modo più sicuro per raggiungere il potere. Servirsi dell'intellettuale organico, cioè degli uomini di cultura, dello spettacolo, e dei mass media, per convincere sulla bontà del marxismo. Dario Fo ha incarnato alla perfezione questo compito. Per cinquant'anni è stato l'alfiere, l'aedo del comunismo.⁷³

All'articolo del francescano fece seguito la replica di Fo sul *Corriere della Sera* con un puntuale elenco delle fonti storiche da lui consultate per documentarsi sullo scontro tra le città di Imola e Bologna. Tra di esse figuravano gli *Annali* della città di Bologna del Muzzi, il testo di Ludovico Antonio Muratori sulla storia del Medioevo in Italia, la cronaca di Tommaso da Spalato e il XII libro della *Rhetorica novissima* di Boncompagno da Signa. Il Nobel rimproverava al frate non solo di aver criticato lo spettacolo senza neanche averlo visto, ma di ignorare la storia del santo fondatore del suo ordine. Nell'articolo Fo dà infine grande rilievo al proprio modo di intendere la rivoluzione attuata da Francesco:

[...] quando parliamo di rivoluzione nello spettacolo, intendiamo quella del nuovo pensiero cristiano proposto dal Santo a cominciare dall'invito a leggere il Vangelo per quello che semplicemente è detto [...]. È rivoluzionario l'aver dichiarato che ogni creatura, anche la più misera e sgradevole, è degna d'amore perché tutto ciò che è umano partecipa in qualche modo della divinità. E massimamente, quel che manda in crisi e sconvolge le convinzioni del suo tempo, ma ancora del nostro, è la elezione

⁷³ *Ibid.*

del minimo al massimo, cioè scoprire che Dio ci ha donato cose all'apparenza semplici che noi ignoriamo e disprezziamo ma che sono di valore massimo in quanto sono il fulcro essenziale, assoluto della nostra esistenza e verso le quali dobbiamo porre una immensa attenzione per riuscire a goderne come supremo dono del Creatore. Da qui nasce uno dei più grandi capolavori della nuova poesia medioevale: *Il cantico delle creature*.⁷⁴

La chiave di lettura proposta da Fo era stata condivisa da un giornalista di *Avvenire*, il quale definì Fo “uno dei pochi scrittori italiani (e non) a parlare ancora di Gesù Cristo, ad amarlo e rispettarlo con una sincerità [...] difficilmente rintracciabile oggi, in uno scrittore anche cattolico o sedicente tale”⁷⁵.

Per quanto riguarda lo storico Franco Cardini, la sua aspra critica allo spettacolo intervenne per dirimere la polemica tra Fo e Padre Toschi con due articoli dal titolo significativo: «*Caro Fo, Francesco non è il Che*» e *Quel «santo giullare» è un'invenzione di Fo*.

È interessante notare che Cardini si inserì nel dibattito senza aver visto lo spettacolo e che il suo contributo era volto a fare luce su alcuni dati storici e sul messaggio della predicazione di San Francesco d'Assisi.

Pur apprezzando le doti istrioniche del giullare-Fo, Cardini riteneva che le dichiarazioni di quest'ultimo sul santo d'Assisi fossero “di una miseria intellettuale scoraggiante” e che lo spettacolo andasse considerato “per quello che è: una giullarata”.

Le motivazioni di tale giudizio erano poi chiarite in dettaglio nell'articolo, che a tratti faceva da contrappunto alle varie dichiarazioni rilasciate da Fo nelle ultime settimane, in particolare per quanto riguardava la lettura del Vangelo “sine glossa” proposta da Francesco, che secondo le

⁷⁴ DARIO FO, *Difendo il mio Francesco rivoluzionario*, «Corriere della sera», 2 agosto 1999.

⁷⁵ LUCA DONNELLI, *Francesco giullare presunto*, «Avvenire», 10 luglio 1999.

ricerche di Fo era un approccio rivoluzionario volutamente vicino “agli eretici del Nord”.⁷⁶

mentre Cardini, al contrario, affermava che il Cantico delle Creature fosse “uno splendido manifesto contro i catari, i quali predicavano che tutta la natura era cattiva e dannata”⁷⁷.

Per quanto riguarda la guerra tra Imola e Bologna, “un massacro totale”, durante il quale Francesco avrebbe tenuto una concione giullaresca per mettere i bolognesi di fronte all’assurdità della guerra, lo storico scriveva:

Non si trincerò dietro il vecchio Muratori per imbastire polemiche su aspetti secondari della polemica con Padre Toschi: tipo la guerra fra Imola e Bologna, ch’è abbastanza irrilevante ci fosse o no nel 1222 dal momento che la vita dei comuni dugenteschi era tutta una guerra.⁷⁸

Cardini, procedendo nella sua argomentazione, sosteneva in definitiva che Fo, pur essendosi documentato su fonti valide, non avesse saputo farne buon uso, non solo perché non aveva “le basi critiche per giudicarle”, ma anche perché voleva rappresentare un “Francesco politicamente orientato”, cosa che gli impediva di cogliere la reale essenza del messaggio francescano:

È tempo perso spiegare a Fo e a chi la pensa come lui che il nucleo fondamentale di quella che Giovanni Miccoli ha chiamato la «proposta cristiana» di Francesco stava nell’imitazione profonda, rigorosa, dura, implacabile del Cristo povero, nudo, sofferente e impotente. Nel rifiuto violento, feroce, accanito di qualunque forma di potere, incluso il sapere

⁷⁶ «Francesco giullare di Dio, perché? Avevo pensato a un’invenzione poetica di qualche suo estimatore. In verità è lui che si è autodeterminato giullare. Prendeva il Vangelo e diceva: leggetelo per quello che è. Sembrava una cosa ovvia. Invece era diventata rivoluzionaria, si trattava di legarsi agli eretici del Nord. È il periodo in cui si svolge la più grande guerra di religione in Italia, i catari e i patari della Provenza, la guerra degli Albigesi». D. FO in un’intervista di Valerio Cappelli del 7 luglio 1999.

⁷⁷ FRANCO CARDINI, «Caro Fo, Francesco non è il Che », «La Nazione» del 3 agosto 1999 e *Quel «santo giullare» è un’invenzione di Fo*, «Gazzetta del sud» del 3 agosto 1999.

⁷⁸ *Ibid.*

ch'è esso stesso potere. E che quella via Francesco voleva percorrerla sino in fondo, lui e quelli che liberamente l'accettavano con lui: ma non era un rivoluzionario, non voleva cambiare il mondo e nemmeno la gente. Voleva soltanto crocifiggersi accanto al Cristo crocifisso e per il resto – come scrisse una volta un ministro del suo Ordine – era convinto che si dovesse prendere la gente com'era, amarla tutta per quel che era e non voler farla migliore. Ma il Fo del cristianesimo non sa e non ha mai capito un accidente: della storia della chiesa, medievale e non, ignora tutto. La sua visione del Medioevo, anche se ha scartabellato qualche buon libro, rimane a metà tra quella dei goliardi d'una volta che facevano la «festa delle matricole» truccati da menestrelli e quella d'un ragazzaccio invecchiato che ha letto un po' di Bignami.⁷⁹

Le aspre critiche di Cardini continuarono poi in un'intervista sul *Secolo d'Italia*, in cui affermò, tra le altre cose, che l'insistenza di Fo nel citare le fonti che riportavano della concione di Francesco a Bologna nel 1222 era dovuta ad una volontà di veicolare “l'idea di un Francesco in linea con un caposaldo del progressismo nostrano: il pacifismo”⁸⁰.

Mi sono volutamente soffermata a lungo sulle reazioni dell'opinione pubblica perché mostrano un totale slittamento dell'attenzione dallo spettacolo alla figura di Fo. La stessa cosa si nota leggendo i titoli degli articoli apparsi sui vari quotidiani a proposito delle repliche dello spettacolo (dal 1999 al 2002) dove salta subito agli occhi un'omogeneità lessicale significativa; basti pensare alla ricorrenza del termine giullare, declinato in varie combinazioni: santo-giullare, giullare Premio Nobel, giullare presunto, giullare di Dio, giullare sempreverde, Francesco-giullare. Ugualmente significativi sono gli aggettivi e le apposizioni associati al San Francesco di Dario Fo: aggressivo, volgare, volgare falso storico, santo e buffone, rivoluzionario, travisato. La loro lettura dà un'idea delle informazioni

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ ANTONELLA AMBROSIONI, *San Francesco travisato*, «Secolo d'Italia», 4 agosto 1999.

intorno alle quali viene costruita la notizia, il cui scopo principale è attirare l'attenzione del lettore, e conferma quanto è stato detto a proposito della tendenza dei mass-media di parlare di se stessi.⁸¹

Il divario tra ciò che viene detto sull'opera e l'opera stessa, non solo viene amplificato dalla stampa ma è paradossalmente incoraggiato anche da Dario Fo con i suoi articoli.

La lettura della rassegna stampa si rivela così particolarmente utile in sede di analisi perché permette di identificare i rumori di fondo che rischiano di coprire l'opera. Inoltre, con Dario Fo, è molto facile commettere l'errore di prendere il materiale "su di lui" (compreso ciò che egli dice di se stesso) come punto di partenza per l'analisi della sua produzione e non come dato complementare, e di giungere, così, sempre alle stesse conclusioni riguardanti il "personaggio" Fo. L'analisi fatta a partire dall'opera e dalla sua genesi, apre la strada a più esiti interpretativi possibili, compresi gli aspetti che possono sfuggire al creatore stesso.

A questo proposito, è significativo e comprensibile lo stupore di Padre Toschi, quando scrive che al levarsi del sipario, *Lu santo Jullàre Françesco* non ha niente a che vedere con quanto preannunciato da Fo. Il mezzo teatrale, infatti, consente al personaggio di Francesco di agire in scena attraverso l'attore, di modificarsi continuamente e di rimanere costantemente incompiuto in modo che l'attore Fo, come egli stesso ha affermato, continui "a cercar[lo] attraverso lo spettacolo".⁸²

4. Le critiche in ambito accademico

Se la lettura dei titoli della rassegna stampa fa emergere le etichette più comuni associate al personaggio di Dario Fo, una lettura delle critiche mossegli in ambito accademico, tra cui quella di Cardini, mette in luce le

⁸¹ Cfr. I, 1,4.

⁸² D. FO, *Ritorno a Mistero buffo*, «Corriere Romagna», 12 agosto 1999.

problematiche legate alla scelta di rappresentare un Francesco d'Assisi "giullare" alla maniera di Fo.

L'artista, infatti, costruisce il suo monologo partendo dalla constatazione che lo stesso san Francesco, noto per la sua umiltà e mitezza di carattere, si autodefiniva "giullare" e deducendo che la sua predicazione si servisse di tutti gli espedienti oratori e mimici propri di questa figura "popolare".

Fo, secondo alcuni, compie un grosso errore di anacronismo e travisa il messaggio francescano, rivolto non al popolo, bensì al cuore di tutti gli uomini.

In ogni caso, l'essenza del carisma Francesco d'Assisi rimane un mistero che ogni epoca immagina e interpreta a suo modo e lo stesso Franco Cardini lo sottolinea in apertura del suo saggio sulla vita del santo:

Francesco non ha bisogno di biografi. Ne dispone da sette secoli, e nessuno di loro ha ancora forse saputo penetrare appieno il segreto della sua personalità. Ma è vero il contrario. È vero che i biografi hanno bisogno di Francesco: che ogni generazione sente la necessità di fornire la «sua» versione del «suo» Francesco, d'interrogarsi su quel che egli ha da dirle.⁸³

Alla luce di questa osservazione, si può affermare che anche Fo sente l'esigenza di dare "la sua versione del suo Francesco" destando però critiche e perplessità nel mondo accademico, e questo per varie ragioni.

Innanzitutto per il suo statuto: Fo non è uno storico, ma la sua notorietà e il fatto che abbia ricevuto il premio Nobel per la letteratura gli conferiscono una certa credibilità presso il vasto pubblico. In secondo luogo, per la mancanza di rigore filologico nel suo metodo di indagine: l'autore-attore dichiara di aver condotto degli studi e di aver fatto delle scoperte su Francesco d'Assisi, ma al momento della rappresentazione non solo non rende note le sue fonti (lo fa in separata sede, nelle sue dichiarazioni alla stampa), ma mescola fatti storici e intuizioni personali, nella convinzione

⁸³ F. CARDINI, *Francesco d'Assisi*, Milano, Mondadori 1989, p. 26.

che la memoria del passato serva a interpretare il presente e a cambiarlo. Infine, come è stato già messo in luce, per le sue dichiarazioni provocatorie: Fo afferma di proiettare il suo Francesco d'Assisi nella lotta di classe⁸⁴.

Questo ultimo punto viene preso in esame in un articolo di Antonio Scuderi, intitolato *Unmasking the Holy Jester Dario Fo*, dove si mette in luce in che modo Fo ha trasferito la propria concezione del giullare nel personaggio di san Francesco, reinterpreandolo e reinventandolo attraverso il filtro gramsciano dell'“intellettuale organico”. Un tale approccio porterebbe Fo a travisare il messaggio francescano e ad intenderlo non come una esortazione fraterna a compiere il bene attraverso l'*exemplum*, bensì come un'incitazione ad agire sulla società e a cambiarla attraverso una predicazione che si avvaleva anche del comico, dell'ironia e del sarcasmo per attirare l'attenzione dell'uditorio.

Scuderi critica questo punto e fa riferimento al commento di Auerbach al noto episodio della vita di san Francesco il quale, dopo aver mangiato più del dovuto, si fa portare in giro per le strade con una corda al collo da un suo confratello al grido di “Ecco il ghiottone!”. Secondo Auerbach, scene del genere non producevano alcuno shock nello spettatore medioevale né avevano carattere farsesco, ma illustravano semplicemente un esempio di vita santa che portava chi guardava a riflettere sulla propria vita.⁸⁵

Gli espedienti giullareschi della predicazione francescana, quindi, non avrebbero contenuto elementi provocatori. Scuderi sottolinea che Fo non tiene conto di questo aspetto e che nell'episodio della Concione di Bologna «pretends to exalt war by means of sarcastic praise, very much in an ironic register, typical of Fo and not of Francis».⁸⁶

⁸⁴ Cfr. *Il giullare e il poverello*, «Il resto del Carlino», 10 agosto 1999. Afferma Fo: «Francesco è stato continuamente censurato. È un politico fino in fondo. Io l'ho proiettato nella lotta di classe».

⁸⁵ Cfr. ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli, Torino, Einaudi, 1964.

⁸⁶ A. SCUDERI, *Unmasking the Holy Jester Dario Fo*, «Theatre Journal», vol. 55, 2, John Hopkins University Press, 2003, p. 283.

Secondo lo studioso, che condivide il punto di vista di Franco Cardini, Fo avrebbe applicato al medioevo dei parametri non validi per l'epoca di Francesco e l'operazione da lui compiuta sarebbe volta a inscrivere la sua interpretazione del giullare medioevale in una tradizione storica, conferendole così "gravitas" e "validity". La concezione del giullare secondo Fo non sarebbe quindi storicamente esatta:

Fo's definition [...] is extremely narrow for a tradition that encompassed every type of entertainment imaginable – including music, dance, acrobatics, magic – for performance versatility was an important quality (most likely a necessity) of the *giullare*'s profession.⁸⁷

In questa vasta definizione di giullare rientrava anche l'accezione "araldo", ovvero l'espressione usata da Francesco nel noto episodio dei Fioretti in cui il santo, aggredito dai briganti e interrogato sulla sua identità, risponde: "Sono l'araldo del Gran Re, vi interessa questo?":

Scuderi riporta a questo proposito il commento di Cardini:

Un pazzo, certo; che aveva scelto di conferire alla sua pazzia una forma molto vicina a quella, rigorosamente formalizzata, dei lazzi giullareschi. La parola «araldo», a questo proposito, non lascia dubbi: l'araldo (in latino *praeco*) è appunto il più autorevole fra i giullari presenti durante il torneo, colui che è in grado di riconoscere le armi dipinte dei cavalieri partecipanti e ne descrive a gran voce i pregi e gli atti di valore.⁸⁸

Scuderi commenta il fatto che, in questo episodio, «Francis identifies himself as a giullare who participates in tournaments, an activity exclusive to nobles, and not Fo's persecuted clown, destined for the pillory».⁸⁹

⁸⁷ Ivi, p. 280.

⁸⁸ F. CARDINI, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁹ Ivi, p. 283.

Una tale definizione “alta” di giullare contrasta in effetti con l’impostazione data da Fo nel prologo del monologo, dove sottolinea quanto fosse rischioso, all’epoca di Francesco, autodefinirsi giullare:

Affibbiarsi la qualifica di buffone satiresco all’inizio del Duecento era una provocazione molto pericolosa, da autolesionista pazzo. I giullari erano amati dal popolo minuto, ma odiati e perseguitati dai potenti che, essi clown, mettevano alla berlina in ogni occasione.

A questo punto si potrebbe concludere che Fo è effettivamente caduto in un errore grossolano, ma se si legge il saggio di Jacques Le Goff su Francesco d’Assisi, si noterà che lo storico mette in dubbio il fatto che il santo si sia autodefinito “araldo” e non “giullare”:

Héraut ou jongleur – (joculator) – de Dieu, comme on le rapportera plus tard? François, dans cette aventure, s’est-il présenté comme un personnage de ce monde de chevalerie spirituelle auquel il a été longtemps attaché, ou comme un de ces vils professionnels, un de ces mercenarii méprisés parmi lesquels il aimait à se compter?⁹⁰

Il dubbio sollevato da Le Goff fa emergere come la figura di Francesco sia “problematica” anche in ambito storico e chiarisce il fatto che Fo si inserisce in un dibattito esistente all’interno del quale prende una posizione. Come mette in luce Marisa Pizza:

Intorno a questo santo così complesso è da tempo aperto un ampio dibattito storico. Non è un caso che negli ultimi anni la bibliografia su san Francesco sia andata sempre più aumentando: dagli ultimi lavori di Chiara Frugoni (1995; 1998) fino alla monografia del celebre storico francese Jacques Le Goff (1999) della scuola di antropologia storica delle *Annales*. La lettura di tali opere mette in evidenza la posizione critica che la storiografia ha assunto

⁹⁰ J. LE GOFF, *Saint François d’Assise*, Paris, Gallimard, 1999, p. 134.

nella riconsiderazione della figura di san Francesco, una figura spesso ingabbiata in convenzionali griglie teologiche, religiose o letterarie che tendevano ad appannarne la dirompente carica “selvaggia” e anticanonica cercando di riavvicinarla ai tratti salienti della mistica agiografica ufficiale. (Pizza, p. 316)

Alla luce di queste osservazioni, si può dire che il personaggio creato e incarnato da Fo non sia una sua totale invenzione, ma si costruisca grazie a spunti e suggerimenti presenti nella storiografia coeva al monologo, dove si dà spazio anche allo studio del linguaggio della predicazione francescana.

È innegabile che Fo condivide un’ottica che più si avvicina alla sua visione della storia ed è fortemente probabile che egli abbia letto anche il saggio di Le Goff, che dedica un capitolo proprio al lessico delle categorie sociali in Francesco d’Assisi e nei suoi biografi coevi. In questa sezione lo storico parla della necessità di contestualizzare il linguaggio francescano per capirne la carica eversiva e il suo stretto rapporto con la realtà, un linguaggio di chi desidera realmente comunicare con *omnes nomine, omnes creaturae*:

Tout vocabulaire, tout langage est d’ailleurs, en même temps qu’un instrument d’analyse et de compréhension, un parti pris, un instrument d’action. Mais, dans le haut Moyen Âge, la passivité culturelle de la masse de la société (ancrée dans la sujétion sociale et politique qui ne lui laissait guère que l’hérésie comme expression de révolte) permettait à l’Église d’agir sur la société grâce à un langage «terroriste» sacré [...]. L’émancipation de catégories de plus en plus nombreuses du laïcat (chevalerie, couches urbaines, *rustici* moins solidement encadrés et soutenus par les organisations hérétiques) rend ce langage de plus en plus inopérant. Le souci d’efficacité du franciscanisme face à la société nouvelle lui impose un langage, un vocabulaire ayant un certain rapport avec la réalité, et d’abord avec la réalité sociale, dans ses structures de groupes. En même temps, le souci de saint François et de ses disciples de s’adresser à l’ensemble de la société [...] les

conduit à utiliser des systèmes de dénomination recouvrant *toutes* catégories sociales.⁹¹

Il linguaggio della predicazione francescana è senz'altro uno degli aspetti che più ha interessato Fo non solo per le sue qualità retoriche e lessicali, ma anche e soprattutto per la sua espressività corporea trasferibile all'arte attoriale. L'immagine di un Francesco d'Assisi che *de toto corpore fecerat linguam* è una chiave fondamentale della "riscrittura" del santo di Dario Fo che caratterizza anche la sua esperienza mistica. Non si tratta di un asceta, ma di un uomo che proietta il proprio corpo nel mondo, fondendosi con esso. A questo proposito, Marisa Pizza sottolinea quanto questo aspetto del santo emerga nel dialogo con gli animali:

[...] il santo stesso si identifica con gli animali con cui comunica, ovvero esprime, con le sue capacità mistiche, da vero e proprio posseduto, una estensione del proprio corpo-spirito verso il mondo, una capacità di superamento dei confini umani. Chi conosce l'opera teatrale di Fo non può non individuare in questa specifica capacità *mimetica* – fortemente diversa da quella *mimica*- una cifra fondamentale della sua arte attoriale. (Pizza, p. 316)

Alla luce di queste osservazioni, emerge un personaggio molto più complesso di un Francesco d'Assisi proiettato nella lotta di classe perché Fo, senza affermarlo, non lo priva della sua esperienza mistica. Ritengo che l'"identificazione simpatica" tra Fo e san Francesco faccia emergere un livello più profondo della poetica dell'artista, che pur non raggiungendo punte "mistiche", esalta la relazione potente e invisibile tra le cose del mondo.

In questo quadro si colloca il significato di "azione" nella predicazione del santo d'Assisi: l'*exemplum* dell'umiltà francescana viene volutamente

⁹¹ Ivi, p. 107.

allontanato dal luogo comune dell'accettazione passiva degli eventi della vita e viene mostrato come strumento di trasformazione del contesto in cui si manifesta.

Una delle critiche che Scuderi muove a Fo è di attribuire al santo di Assisi una volontà di apportare dei cambiamenti reali alla società, in particolare nell'episodio della concione di Bologna, in cui "Fo's Marxist Jester incites people to actively bring about social change" (p. 284). Secondo Scuderi, infatti, l'enorme popolarità del santo di Assisi è dovuta alla sua "assoluta passività di fronte alle avversità" (p. 284) e, per supportare questa tesi, cita un passaggio di Chiara Frugoni in cui la storica afferma che San Francesco non promuoveva né la lotta né la ribellione.

In realtà, l'episodio mostra un Francesco che esorta i cittadini alla pace, e credo che l'azione che Fo vuole restituire sulla scena sia da intendere piuttosto nel senso dato da Le Goff quando espone il metodo di analisi del linguaggio della predicazione francescana:

On peut tenter maintenant de définir les buts du franciscanisme à travers son vocabulaire social, car autant qu'une description de la société sur laquelle elle veut agir, le vocabulaire d'une idéologie est un instrument de transformation de cette société.⁹²

È interessante notare che anche Cardini, nel suo saggio, affronta il significato dell'agire francescano, ma lo presenta più dal punto di vista della trasformazione interiore del santo, in particolare al momento della sua conversione:

Bisognava quindi *agere*, fare qualcosa e farla subito. Francesco avrebbe potuto mettere la sua abilità di giullare al servizio di qualche causa cristiano-popolare o ereticale, avrebbe potuto far propria una delle tante forme della protesta di allora, tutte grondanti santità di vita e superbia di cuore [...] No.

⁹² J. LE GOFF, *op. cit.*, p.146.

In un'intuizione [...] Francesco, che non sapeva nulla di teologia, comprese che esser cristiani significa anche esser disponibili a ricevere l'onore di venire associati alla passione del Cristo: per quanto questo onore possa spaventare.⁹³

La prospettiva di Cardini, infine, critica la lettura a posteriori del personaggio di Francesco il quale invece, uomo del suo tempo, non avrebbe avuto la distanza giusta per interpretare gli eventi nel quale era immerso. Così, Francesco d'Assisi non solo non sarebbe stato critico nei confronti della Chiesa, ma nemmeno riguardo alle crociate:

Francesco, però, la crociata non la vedeva dal di fuori e col senno di poi: la considerava con gli occhi del fedele del tempo, e del *pauper*, dell'inerte, di colui che, a differenza dei cavalieri, portava una croce che non era anche un'elsa di spada, bensì solo il semplice, povero, scabro strumento della Passione.⁹⁴

Credo che il personaggio di Fo si giochi tutto sul significato che egli dà all'*agire* e che si rivela, in effetti, quando l'artista *agisce* Francesco e non quando lo *descrive*.

Ecco che le dichiarazioni rilasciate alla stampa, così come le transizioni tra un episodio e l'altro, possono essere viste come un prologo a volte troppo lungo nel quale l'artista, auto commentandosi, finisce col perdersi di vista.

Per concludere, si può dire che l'*agire* de *Lu Santo Jullàre Françesco* consiste in quel *gioco della catastrofe* precedentemente mostrato. Un tale gioco di capovolgimento, distruzione e ricomposizione sembra avvicinarsi, alla maniera di Fo, ad uno dei cardini del programma francescano: la metanoia. È Cardini a suggerirci questo accostamento, quando ipotizza che «il giullaresco rovesciamento dei valori mondani – le pezze di panno

⁹³ F. CARDINI, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁴ Ivi, p. 187.

miserabile accanto ai ricchi tessuti, l'intronizzazione burlesca del *rex unius diei* – abbia costituito una specie [per Francesco d'Assisi] di tirocinio carnevalesco alla *metanoia*». ⁹⁵

In effetti, etimologicamente, il termine *metànoia* rimanda al significato di “conversione”, “cambiamento” (dal greco μετανοέω «cambiar parere», comp. di μετα- «meta-» e νοέω «intendere, pensare») che viene inteso, nell'ambito della religione cristiana, come una “conversione dello spirito” e adesione totale all'esempio della vita di Cristo e, più in generale, come un «profondo mutamento nel modo di pensare, di sentire, di giudicare le cose». ⁹⁶

Il concetto di rivoluzionamento e capovolgimento ritorna quindi con insistenza e a più livelli, sia nel lavoro di Fo che nei temi e nei personaggi da lui scelti, al punto da rendere impossibile capire se l'impulso al capovolgimento parta dall'artista o dal personaggio che interpreta. Come sempre, si tratta di una dinamica, di un gioco di sinergie: se, da un lato, Fo si proietta in Francesco, dall'altro anche Francesco *agisce* su Dario Fo.

⁹⁵ Ivi, p. 79.

⁹⁶ Cfr. la voce “Metànoia” in *Vocabolario della lingua italiana*, *op. cit.*

Conclusioni

Al termine del mio percorso, ritengo si possa affermare che la produzione teatrale di Dario Fo dal 1977 al 1999 dimostri che l'artista ha reagito in maniera efficace alle difficoltà incontrate alla fine degli anni Settanta, optando per scelte drammaturgiche funzionali al nuovo contesto politico, sociale e culturale italiano ed esplicitando ulteriormente la sua poetica.

Nel suo procedere per esperimenti e tentativi, con esiti alterni, Fo non ha rinunciato a conferire un valore "politico" al suo teatro ma, al contrario, ha avuto la possibilità di mostrare che questo aggettivo ha una portata che va ben al di là di quella ideologica. Il teatro di Dario Fo, oggi, ribadisce la necessità di agire, più che di discutere, di fabbricare, più che di teorizzare, e ciò è visibile quando egli ne dà l'esempio per primo e non quando commenta se stesso.

Come ho ribadito a più riprese nel presente lavoro, quando l'artista chiosa eccessivamente le proprie opere, incoraggia e rinforza involontariamente una lettura esclusivamente ideologica del suo teatro, condizionando la fruizione dell'opera stessa da parte del pubblico. Ho voluto darne la prova soprattutto nella terza parte, dedicando un paragrafo alle polemiche scatenatesi sui quotidiani in occasione del debutto de *Lu Santo Jullàre Francesco*, polemiche che mostrano come i meccanismi di autoreferenzialità dei mass media messi in luce da Umberto Eco si trasferiscano, in alcune occasioni, anche nel teatro di Dario Fo.⁹⁷

Ho però voluto trattare questa questione marginalmente, proprio per evitare di rimanere a mia volta intrappolata nelle polemiche e per

⁹⁷ Cfr. I, 1, 4.

concentrarmi sull' "agire" di Fo. Un'agire di cui sono stata testimone diretta soltanto in rare occasioni e che ho colto in assenza dell'"artefice".

Andando alla ricerca dei meccanismi drammaturgici "mal funzionanti" e "ben funzionanti" di alcune sue opere, ho tentato di mostrare, nella prima parte, come la mancanza di un confronto con la scena e con il pubblico (*Il caso Moro* e *La fine del mondo*) lasci delle tracce sulla pagina. In altre parole, ho tentato di mostrare che cos'è la "scrittura scenica" di Dario Fo attraverso il suo contrario, ovvero la costruzione di testi in cui le situazioni non si sviluppano in azione. Questa dimostrazione acquista un ulteriore valore se si considera parallelamente al contesto storico e sociale nel quale l'artista si trova immerso alla fine degli anni Settanta, un contesto nel quale il suo "agire" si trova beffato da una politica diventata ormai più paradossale del teatro.

In seguito, nella seconda parte, ho voluto mettere in luce come il movimento e la dinamicità permeino i disegni, le pitture e le regie di Dario Fo, in particolare proprio quelle in cui egli non è "attore". Fornendo un'ulteriore prova dell'"agire" visibile in sua assenza, ho tentato di dimostrare che l'attenzione sempre maggiore conferita dall'artista alla "pittura scenica" (Cairns) apra nuovi spazi al suo teatro che, alla fine degli anni Settanta, si vede minacciato da "incursioni egemoniche e di devastazione" (Meldolesi, p. 191). Fo porta così il teatro fuori dal teatro, ampliandone i supporti, propone una fruizione dell'immagine che richieda un'attività dell'immaginazione in risposta alle "immagini prefabbricate"⁹⁸ veicolate dai mass media, ma non si pone mai in completa opposizione con il contesto in cui si trova: egli assorbe, riutilizza, sperimenta tecniche provenienti da altri mezzi espressivi, compresa la televisione, dando così prova di grande duttilità e mostrando soprattutto la voglia di continuare a dialogare con il pubblico scegliendo un linguaggio comprensibile.

⁹⁸ Cfr. I. CALVINO, *op. cit.*, p. 103.

Fo, inoltre, non rinuncia a fare controinformazione portando l'attualità a teatro, ma è consapevole del fatto che ormai esistono dei mezzi che veicolano l'informazione molto più velocemente e che la rapidità delle informazioni porta a perdere di vista l'essenza dei fatti. Ecco che il lavoro di Fo portato avanti negli anni Ottanta e Novanta riguarda anche il tempo, al quale Fo restituisce la cronologia, uno spazio dove è possibile identificare cause ed effetti, prendere il tempo di ricostruire gli eventi che hanno determinato la situazione in cui ci troviamo. Questa cronologia, che in *Settimo: ruba un po' meno n°2* e in *Marino libero! Marino è innocente!* è strumento di indagine di fatti più recenti, acquisisce una portata più ampia e universale in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e in *Lu Santo Jullàre Francesco*, dove prende la forma della memoria autobiografica.

Ripercorrendo, infine, le varie fasi della genesi del monologo *Lu Santo Jullàre Francesco*, ho voluto mostrare come l'"agire" di Fo si manifesti, alle soglie del Duemila, in forma esponenziale manifestando in maniera nitida il *gioco della catastrofe*, una poetica dalla portata più vasta della semplice ideologia ma non per questo scissa dalla "politica". "Catastrofando" e ricostruendo fonti, testi, personaggi, in un continuo movimento, Fo apre degli spazi attraverso i quali guardare e guardarsi da una prospettiva sempre diversa, degli spazi che consentono di non attaccarsi in maniera definitiva ad una convinzione assoluta, che evitano al pensiero di cristallizzarsi in concetti.

Questa poetica, inscindibile dalla sua drammaturgia, si rivela oggi tanto più interessante per la sua prossimità con l'ambiente accademico, soprattutto a partire dagli anni Ottanta e Novanta, epoca in cui Fo tiene sempre più di frequente delle "lezioni-spettacolo".

Dario Fo e il suo teatro sono ormai oggetti di studio a tutti gli effetti ma, data l'indefinitezza dei loro contorni, essi si sottraggono ad un'analisi critica di tipo filologico o tematico. Così, se da un lato questo aspetto può destare critiche e perplessità, se non addirittura rifiuto da parte del mondo

accademico, dall'altra non cessa di destare curiosità perché suggerisce un approccio creativo al sapere.

Sia chiaro che con questo non intendo affermare che il ricercatore debba necessariamente adottare il metodo di indagine e di scrittura di Dario Fo, ma che l'analisi dell'opera di Fo obblighi l'occhio del critico a tenere in conto la pratica oltre che la teoria.

Dario Fo ha il grande merito di mantenere viva la "funzione specifica e diversa" del teatro nonostante i cambiamenti del contesto in cui si è trovato ad agire.⁹⁹

Il teatro di Fo continua dunque ad essere un luogo di "rivoluzione", ma in un'accezione più ampia rispetto a quella degli anni Settanta, che può essere descritta con le parole che Mario Apollonio utilizzò più di cinquant'anni fa:

Chi scrive storia del teatro si trova in una condizione particolarmente favorevole; segue bensì, come ogni altro scrittore di storia, l'eterno dialogo tra il demiurgo e il coro, tra chi propone e chi accoglie, tra l'uno che foggia una forma e i molti che l'avverano; ma accade che in questo regno della fantasia la moltitudine sia forse più pigra, e in compenso più fedele, che nel regno della realtà economica; e le rivoluzioni che pur qui avvengono, poiché operano in una sfera dove meno urgente e tormentosa si fa sentire la capricciosa istintività della cupidigia, dove anzi l'umanità ama specchiarsi nel suo dover essere, agiscono più lentamente e per persuasione, non per astuzia e forza; ne risulta una vicenda più piana e più umana e diciamo senz'altro, con un vocabolo pregnante, più cortese.¹⁰⁰

Ritengo che l' «eterno dialogo tra il demiurgo e il coro» sia ben rappresentato da quel *Françesco* di cui mi sono occupata nell'ultima parte del presente lavoro, un personaggio che, ciclicamente, si stacca dal coro di cui fa parte per poi farvi ritorno.

⁹⁹ Cfr. F. MAROTTI, *art. cit.*

¹⁰⁰ MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, vol. 1, Firenze, Sansoni, 1954, p. 7.

Lista delle abbreviazioni*

Opere di Dario Fo

Archivio Fo – Rame = Archivio on-line di Dario Fo e Franca Rame
(www.archivio.francarame.it)

Opere citate che si trovano nel volume *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000:

Rito = *Il rito dei mammuthones e dei capri*, pp. 225-237.

San Benedetto = *Storia di San Benedetto da Norcia*, pp. 441-447.

Morte accidentale = *Morte accidentale di un anarchico*, pp. 545-611.

Claxon = *Claxon, trombette e pernacchi*, pp. 691-773.

Johan Padan = *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, pp. 775-875.

Françesco = *Lu Santo Jullàre Françesco*, pp. 877-953.

Opere citate da altre edizioni o fonti:

Fine = *La fine del mondo*, prima stesura dattiloscritta 1979, Archivio Fo -
Rame (cfr. la bibliografia per l'edizione a stampa).

Manuale minimo = *Manuale minimo dell'attore*, Nuova edizione a cura di
Franca Rame, Torino, Einaudi, 1987.

* Si tratta di opere citate frequentemente nel presente lavoro e che verranno pertanto indicate tra parentesi nel corpo del testo con un'abbreviazione e il relativo numero di pagina.

Moro = *Il caso Moro*, in *Fabulazzo osceno*, Milano, Kaos, 1992, pp. 174 - 189.

Marino = *Marino libero! Marino è innocente!*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1998.

Settimo n°2 = *Settimo ruba un po' meno n°2*, versione in formato word del copione di scena a cura di Franca Rame aggiornato all'8 febbraio 1993 (per gentile concessione di Franca Rame).

Altre opere:

Cairns = CAIRNS CHRISTOPHER, *Dario Fo e la pittura scenica: arte, teatro, regie, 1977-1997*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000.

Kuntz = KUNTZ HÉLÈNE, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, numéro thématique de «Etudes Théâtrales», 23, Louvain-La Neuve, 2002.

Meldolesi = MELDOLESI CLAUDIO, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.

Pizza = PIZZA MARISA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame : genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006.

Puppa = PUPPA PAOLO, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.

Scuderi = SCUDERI ANTONIO, *Dario Fo and the Popular Performance*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1998.

Rimandi interni alla tesi:

I, II, III = n° parte.

1, 2, 3, ecc. = n° capitolo.

1, 2, 3, ecc. = n° paragrafo.

Esempio: I, 2, 1.

Bibliografia delle opere e dei documenti citati

Opere e documenti di Dario Fo e Franca Rame

Le commedie di Dario Fo e Franca Rame, a cura di Franca Rame, voll. 1 - 12, Torino, Einaudi, 1966-1998.

Traliccio di stato, di Lanfranco Binni, Paolo Ciarchi, Vincenzo Vidali, regia di Dario Fo, testo dattiloscritto e ciclostilato, Collettivo teatrale "La Comune", 1971, Archivio Fo-Rame.

Morte accidentale di un anarchico, Verona, Bertani, 1972.

Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura, vol. 2, Milano, Mazzotta, 1973.

Mistero buffo, Verona, Bertani, 1973.

Ci ragiono e canto n. 3, Verona, Bertani, 1973.

Pum! Pum! Chi è? La polizia!, Verona, Bertani, 1974.

La Giullarata, Verona, Bertani, 1975.

Il Fanfani rapito, Verona, Bertani, 1975.

Poer nano, con illustrazioni di Jacopo Fo, Milano, Ottaviano, 1976.

Lettera di Dario Fo a José Quaglio, Archivio Fo-Rame, 1978.

La fine del mondo, prima stesura dattiloscritta, Archivio Fo-Rame, 1979.

Storia di un soldato, Milano, Electa, 1979.

Teatro e dialetto, testo dattiloscritto dell'intervento per il convegno *Lingua e dialetto nel teatro italiano di oggi*, Venezia, 4-7 ottobre, 1979. Archivio Fo-Rame.

- Dario Fo: il teatro dell'occhio. Uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro*, a cura di Sergio Martin, Firenze, La casa Usher, 1984.
- Manuale minimo dell'attore*, Nuova edizione a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1987.
- Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegri, Bari, Laterza, 1990.
- La fine del mondo*, Catania, Il Girasole, 1990.
- Le médecin malgré lui et Le médecin volant*, illustrations de Dario Fo, tirées de ses carnets de mise en scène, Paris, Imprimerie nationale, 1991 (MOLIÈRE - DARIO FO).
- Johan Padan alla scoperta delle Americhe*, con illustrazioni dell'autore, Firenze, Giunti, 1992.
- Fabulazzo. Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*, Milano, Kaos, 1992.
- Settimo ruba un po' meno n°2*, versione in formato word del copione di scena a cura di Franca Rame aggiornato all'8 febbraio 1993 (DARIO FO, FRANCA RAME e JACOPO FO).
- Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita di Dario Fo e Franca Rame*, a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini, Milano, Libri Schweiller, 1998.
- Marino libero! Marino è innocente!*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1998.
- Federico Fellini & Dario Fo: disegni geniali*, Milano, Mazzotta, 1999.
- Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000.
- Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, con illustrazioni dell'autore, Firenze, Giunti, 1992.
- Il paese dei Mezeràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Dario Fo ripropone e recita Ruzzante*, Milano, Fabbri, 2006.

Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin, Parma, Guanda, 2008.

L'Apocalisse rimandata. Ovvero, benvenuta catastrofe!, a cura di Franca Rame e Gessica Di Giacomo, con 65 disegni dell'autore, Parma, Guanda, 2008.

Giotto o non Giotto, a cura di Franca Rame, Modena, Panini, 2009.

Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano, a cura di Franca Rame e Giselda Palombi, Torino, Einaudi, 2009.

Una vita all'improvvisa, Parma, Guanda, 2009 (FRANCA RAME – DARIO FO).

La Bibbia dei villani, a cura di Franca Rame, con 68 disegni dell'autore, Parma, Guanda, 2010.

Saggi e articoli su Dario Fo

ABRUZZETTI VÉRONIQUE, *Lu santo jullàre Francesco de Dario Fo ou «le saint inversé»*, in *Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine*, «Arzanà», 10, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

ALFONZETTI BEATRICE, *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*, «L'Illuminista», 2/3, 2000, pp. 139-159.

ALFONZETTI BEATRICE, *Dario Fo. L'autore e la "scrittura teatrale"*, in *Teatri nella rete. Testualità e ipertestualità della letteratura teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Salerno, Delta Edizioni, 2005.

BARSOTTI ANNA, *Grandi giocolieri e giullari contro la macchina che piolla i teatranti: Eduardo e Fo*, in «Ariel», XV, 3, 2001, pp. 83-120.

BARSOTTI ANNA, *Dario Fo giullarista e istriomane*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz, Pisa, ETS, 2005.

BARSOTTI ANNA, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

- BARSOTTI ANNA *et alii*, *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, a cura di Anna Barsotti e Eva Marinai, Corazzano, Titivillus, 2011.
- BINNI LANFRANCO, *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975.
- BISICCHIA ANDREA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia 2003.
- CAIRNS CHRISTOPHER, *Dario Fo e la pittura scenica : arte, teatro, regia, 1977-1997*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000.
- CAPPA MARINA – NEPOTI ROBERTO, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1982.
- D'ANGELI CONCETTA *et alii*, *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame*, a cura di Concetta D'Angeli e Simone Soriani, Pisa, Plus-Pisa università Press, 2006.
- CONTARINI SILVIA *et alii*, *Dario Fo*, «Les nouveaux cahiers de la Comédie française» n. 6, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2010.
- DORT BERNARD, *Contre toute orthodoxie*, «TEP, mensuel du théâtre de l'est parisien – Théâtre national», 132/3, 1974, p. 4.
- DUMONT-LEWI LAETITIA, *Le juge et l'histrión. Procès et représentation chez Dario Fo*, in URBANI BRIGITTE *et alii*, *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, textes réunis et présentés par Pérette-Cécile Buffaria et Paolo Grossi, Cahiers de l'Hotel de Galliffet XXX, Edizioni dell'Istituto italiano di cultura, Paris, 2011.
- FARRELL JOSEPH, *Dario Fo & Franca Rame. Harlequins of the Revolutions*, London, Methuen, 2001.
- MAROTTI FERRUCCIO, *Drammaturgia d'autore*, «L'indice dei libri del mese», 11, 1997.
- MELDOLESI CLAUDIO, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.
- PIZZA MARISA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame : genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006.

- PIZZA MARISA, *Il gesto, la parola, l'azione: poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.
- PONTE DI PINO OLIVIERO, *La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo*, su www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm
- PUPPA PAOLO, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- SCUDERI ANTONIO, *Dario Fo and Popular Performance*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1998.
- SCUDERI ANTONIO, *Unmasking the Holy Jester Dario Fo*, «Theatre Journal», vol. 55, 2, John Hopkins University Press, 2003, pp. 275-290.
- SORIANI SIMONE, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano, Titivillus, 2007.
- VALENTINI CHIARA, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- ZANCARINI JEAN-CLAUDE, *Morte accidentale di un anarchico et ses deux (ou trois ?) fins. Une lecture politique*, Actes de la journée d'études *Dario Fo-Franca Rame : un théâtre en actes*, Université de Lyon III ; Lyon, 27 janvier 2012, www.sies-asso.org.

Storia, società e mass-media

- ADORNO THEODOR W., *Benjamin, il cinema e i media*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2007.
- BALDINI MASSIMO, *Introduzione a Karl Popper*, Roma, Armando, 2002.
- BALESTRINI NANNI, MORONI PRIMO, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, nuova edizione, Milano, Feltrinelli, 2007.
- BENJAMIN WALTER, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.
- CARDINI FRANCO, *Francesco d'Assisi*, Milano, Mondadori, 1997.
- DE KERCKHOVE DERRICK, *Brainframes: mente, tecnologia, mercato*, traduzione italiana a cura di B. Bassi, Bologna, Baskerville, 1993.

- DELCORNO CARLO, *Origini della predicazione francescana*, in *Francesco d'Assisi e francescanesimo dal 1216 al 1226. Atti del 4° Convegno internazionale, Assisi, 15-17 ottobre 1976*, Assisi, Tip. Porziuncola, 1977, pp. 125 – 160.
- DE MAURO TULLIO, *La cultura degli italiani*, a cura di Francesco Ermani, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- DI MICHELE ANDREA, *Storia dell'Italia repubblicana (1948-2008)*, Milano, Garzanti, 2008.
- ECO UMBERTO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977.
- ECO UMBERTO, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983.
- ECO UMBERTO, *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997.
- FILENI FRANCO, *Analogico e digitale. La cultura e la comunicazione*, Edizioni Goliardiche, Trieste 1996.
- FLAMIGNI SERGIO, « *Il mio sangue ricadrà su di loro* ». *Gli scritti di Aldo Moro prigioniero delle Br*, Milano, Kaos Edizioni, 1997.
- FRUGONI, CHIARA, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Torino, Einaudi, 1995.
- GERVASONI MARCO, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010.
- GINSBORG PAUL, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998.
- LAZAR MARC, *L'Italie à la derive*, Paris, Perrin, 2006.
- LAZAR MARC *et alii*, *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.
- MC LUHAN MARSHALL, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, a cura di Gianpiero Gamaleri, Roma, Armando, 1976.
- MONTELEONE FRANCO, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1999.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Scritti corsari* Milano, Garzanti, 1974.

POPPER KARL, CONDRY JOHN, *Cattiva maestra televisione*, a cura di Francesco Erbani, Milano, Reset, 1994.

SCIASCIA LEONARDO, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978.

Teatro, letteratura e arti figurative

APOLLONIO MARIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1954.

BARBA EUGENIO, SAVARESE NICOLA, *L'Energie qui danse: dictionnaire d'antropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, 2ème édition revue et augmentée, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

BIDON DANIEL ALEXANDRE, *La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d'animation des images au Moyen Âge*, in *Les Origines de la bande dessinée*, Actes de la journée du 26 janvier, Angoulême, Musée de la Bande dessinée, «Cahiers de la Bande dessinée», numéro spécial, Angoulême, 1997, pp. 10-20.

BLAIR PRESTON, *Cartoon animation*, Foster, Walter Publishing Incorporation, 1994.

BRECHT BERTOLT, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche 1979.

CALVINO ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.

DANTINI MICHELE, *La cameretta dei bambini. Paul Klee critico d'arte (1912-13)*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 81, gennaio 1996, pp. 56-57.

DEL CORNO DARIO, *Letteratura greca*, Milano, Principato, 1988.

FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *L'opera completa di De Chirico: 1908-1924*, Milano, Rizzoli, 1984.

FRUGONI CHIARA, *Francesco e l'invenzione delle stimate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1995.

KUNTZ HÉLÈNE, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, numéro thématique de «Études Théâtrales», 23, Louvain-La Neuve, Études Théâtrales, 2002.

- GRÉSILLON ALMUTH *et alii*, *Genèses théâtrales*, sous la direction de Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- GRÉSILLON ALMUTH, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- GROENSTEEN THIERRY, *La bande dessinée: mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2007.
- GROENSTEEN THIERRY, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- MERVANT-ROUX MARIE-MADELEINE, PROUST SOPHIE, *Bibliographie. Genèses théâtrales*, « Genesis : manuscrits, recherche, invention. Revue internationale de critique génétique - ITEM », n. 26 - Théâtre, Paris, Jean Michel Place, 2005, pp. 177 – 188.
- PAVIS PATRICE., *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Colin, 2003.
- PIERRON AGNES *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert, 2009.
- PRONO FRANCO, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Roma, Dino Audino, 2011.
- PUPPA PAOLO, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Laterza 1990.
- RUF GHERARD, *Giotto in Assisi. Nuova presentazione degli affreschi di Giotto nella Basilica Superiore*, Assisi, Casa Editrice Francescana, 1974.
- STREHLER GIORGIO, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.
- TALLARICO LUIGI, *Assisi, rivive il cantiere di Giotto*, «Secolo d'Italia», 4 maggio 2005.
- TAVIANI FERDINANDO, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino 1997.

ZANARDI BRUNO, FRUGONI CHIARA, ZERI FEDERICO, *Il cantiere di Giotto : le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996.

Altri testi critici

AUERBACH ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di Alberto Romagnoli, Torino, Einaudi, 1964.

BACHTIN MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduzione italiana di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1995.

BERGSON HENRI, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1993.

FOLENA GIANFRANCO, *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

STAROBINSKI JEAN, *L'oeil vivant. II, La relation critique*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2001.

Sitografia

ARCHIVIO DI DARIO FO E FRANCA RAME: www.archivio.francarame.it

CALPURNIO: www.calpurnio.com

GREEN MOVIE GROUP: www.greenmovie.com

SFARR JOANN: www.joann-sfar.com

Videografia

CINGOLI GIULIO, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, cartone animato, 1 DVD, Roma, 01 Distribution, 2002.

FO DARIO – RAME FRANCA, *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, 16 DVD, Milano, Fabbri Editori, 2006.

FRUGONI CHIARA, *Assisi e gli affreschi di Giotto e Cimabue: con tre leggende su San Francesco*, raccontate da Dario Fo, 1 CD, Milano, Opera Multimedia, 1997.

MOLIÈRE - DARIO FO, *Le médecin malgré lui e Le médecin volant*, registrazioni VHS effettuate alla Comédie Française nel 1991, conservate presso la Bibliothèque-musée della Comédie Française, Paris.

ROSSINI GIOACCHINO, *Il Barbiere di Siviglia, The Netherlands Opera*, conductor Alberto Zedda, Stage director and Designer Dario Fo, 1 DVD, Arthaus Musik, 1992.

ROSSINI GIOACCHINO, *L'italiana in Algeri*, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, conductor Donato Renzetti, Director, set and costume designer Dario Fo, 2 DVD, Genova, Dynamic, 2007.

Rassegna stampa*

Il caso Moro

- 5 maggio 1979. *Le invulnerabili Br*, Gianni Baget Bozzo, «La Repubblica».
- 9 maggio 1979. *Come una tragedia greca. “Da una parte la religione dello Stato, dall'altra la religione dei brigatisti”*. *La salvaguardia dell'uomo, della sua libertà, della sua dignità, della sua vita sacrificata a questo scontro*. – “Io non ho inventato niente”, Roberto Sciubba, «Avanti».
- 20 maggio 1979. *Dario Fo porta in teatro tragedia Moro*, «Adnkronos».
- Dario Fo reciterà la morte di Moro*, «Il Giorno».
- 26 maggio 1979. *Dario Fo porta in teatro vicenda Moro: intervista Adnkronos*, «Adnkronos».
- 27 maggio 1979. *Quei cinquanta giorni: una tragedia greca. Fo prepara uno spettacolo sul caso Moro*, «La Repubblica».
- Dario Fo ha scritto una tragedia moderna sul rapimento e l'assassinio di Aldo Moro*, «Roma».
- Dario Fo porta in teatro l'assassinio di Aldo Moro. Dal «Mistero buffo» al «mistero» della società italiana*, «Il Diario di Siracusa».
- Il dramma Moro come tragedia greca. Dario Fo prepara uno spettacolo*, «Giornale di Sicilia».
- 29 maggio 1979. *Fo scrive una tragedia su Aldo Moro*, «La Stampa».
- 31 maggio 1979. *La tragedia Moro secondo Dario Fo. Le lettere della prigionia al centro della rappresentazione*, «Espresso sera».
- 1 giugno 1979. *Passione e morte di Moro secondo Fo. Intervista con l'attore che sta scrivendo una tragedia sull'assassinio del presidente della DC*, Natalino Bruzzone, «Il Lavoro».
- Il caso Moro rivive nel teatro di Dario Fo. In una nuova commedia dell'attore*, Piero Torri, «Olimpico».

* Il presente elenco è una lista degli articoli che ho consultato ai fini della redazione del presente lavoro e sono tutti reperibili nell'Archivio Fo-Rame.

- 2 giugno 1979. *“La tragedia di Aldo Moro”*. *Il testo integrale della nuova opera di Dario Fo*, «Quotidiano dei lavoratori».
- 3 giugno 1979. Moro come Filottete nella tragedia di Dario Fo, Frank Cimini, «Il Messaggero».
- 4 giugno 1979. *“La tragedia di Aldo Moro”*, «Lotta Continua».
- 5 giugno 1979. *Fo ne fa una tragedia. Il rapimento e l’assassinio di Aldo Moro arriva sulle scene. Dario Fo ricostruisce la vicenda seguendo gli schemi classici della tragedia greca*, Chiara Valentini, «Panorama».
- 20 giugno 1979. *Una moderna tragedia antica. Dario Fo sta affrontando quella che è la tragedia più ambiziosa della sua carriera. Portare sulla scena, con tutti i rischi che ne conseguono, la tragedia Moro*, Cini Liguori, «Critica sociale».
- 21 giugno 1979. *Dario Fo non faccia l’ingenuo*, «Gazzetta di Mantova».
- 23 giugno 1979. *Fo di scena a Grugliasco pensando al dramma su Moro. «Lavorare a questa tragedia è tragedia anche per me»*, «Stampa sera».
- 24 giugno 1979. *Montature pericolose. Una nuova farsa di Dario Fo*, «L’amico del popolo».
- 30 giugno 1979. *Una nuova farsa di Dario Fo*, «Nostro Tempo».
- [?] giugno 1979. *Il potere ha ucciso Aldo Moro. Mentre in Parlamento la cerca di evitare a tutti i costi l’inchiesta sul presidente democristiano ucciso, l’attore milanese lancia una spietata accusa contro chi non ha voluto salvarlo dalle Brigate rosse*, a cura di Pier Carisconi e Armando Zeni, «Contro».
- 1 luglio 1979. *La tragedia di Aldo Moro secondo Dario Fo. Il leader democristiano «sacrificato dal potere» dialoga con i suoi amici di partito tra satiri, baccanti, tambur e buffoni. La base della narrazione sono le lettere inviate dal carcere delle Br e le reazioni pubbliche dell’epoca. Ecco il primo atto di un lavoro teatrale che farà discutere*, «Il Secolo XIX».
- 19 ottobre 1979. *“Preparo (che fatica) un dramma su Moro”*, Regina Mazzera, «Corriere di informazione».

3 novembre 1979. *E intanto Fo chiude Moro nel cassetto*, «L'Europeo».

30 novembre 1997.

Fo: un dramma su Moro. «Scrissi due testi sul sequestro ma poi rinunciai», «Il Giornale di Brescia».

«I miei testi su Moro. Furono sempre superati dalla realtà», «Corriere Adriatico».

Fo: volevo portare in scena la tragedia di Aldo Moro. Il Nobel '97 rivela, «La Gazzetta del Mezzogiorno».

Fo ha lavorato al caso Moro. Il Nobel: “Senza risultati convincenti, «La Repubblica».

Fo: «Su Moro avevo scritto due testi», «La Stampa».

Dario Fo si confessa. «Avrei voluto raccontare il rapimento Moro», «La Prealpina».

Nei cassette di Fo il rapimento di Moro, «La Provincia di Cremona».

Fo: due volte ho tentato di raccontare il caso Moro. «La realtà superava la fantasia, ho lasciato perdere», «Libertà».

Fo: «Caso Moro? Da recitare». Il Premio Nobel si confessa in un libro di Chiara Valentini, «Il Piccolo».

Il Nobel Dario Fo si racconta. L'autore parla dei due testi scritti e mai rappresentati sul sequestro di Aldo Moro, «Il Centro».

Nel “cassetto” di Dario Fo due testi sul rapimento Moro. Scritti all'epoca dell'assassinio del leader della Dc e mai messi in scena, «La Gazzetta del Sud».

Fo: «Volevo raccontare il rapimento Moro», «L'Eco di Bergamo».

Dario Fo, due testi sul rapimento Moro, «L'Unione Sarda».

Fo voleva raccontare Moro. Ma la realtà superò due testi. La confessione dell'artista prima di ricevere il premio a Stoccolma, «La Gazzetta di Reggio».

Il Moro di Fo. Due testi sul rapimento dello statista, «Il Tirreno».

Lu Santo Jullàre Francesco

22 dicembre 1997. *Al Capodanno di Raiuno anche Fo e la Rame. Dalla e De Gregori alla Notte degli angeli*, «Corriere della sera».

23 dicembre 1997. *Fo e la Fracchi: panettone con i terremotati*, V. Pos., «Corriere adriatico».

28 dicembre 1997. *Dal PalaFenice ad Assisi con il Nobel Dario Fo. Tre collegamenti con i terremotati – Domani e martedì “Il diaolo con le zinne” al Toniolo*, «Il Gazzettino».

31 dicembre 1997. *San Silvestro dalla cittadina umbra e parata di artisti all’insegna della solidarietà in diretta su Rai Uno. Gli angeli fanno notte ad assisi*, Umberto Piancatelli, «La Regione Ticino».

Con Dalla e De Gregori si festeggia ad Assisi. Fo da Venezia regala un inedito su San Francesco, «Il Corriere mercantile».

2 gennaio 1998. *Bonolis batte Assisi. Entusiasmo al PalaFenice per Fo e la Rame* [Fonte non leggibile].

Un Capodanno da premio Nobel. Delusi gli amanti del gioco ai tavoli verdi per lo sciopero che ha paralizzato il Casinò, «Il Gazzettino».

Un trio di grandi per San Francesco. L’«essere o non essere» di Amleto annuncia l’arrivo del nuovo anno, Antonella Federici, «Il Gazzettino».

Risate con il botto. Fo, Rame e Albertazzi trionfo a Venezia, «La Provincia di Cremona».

Un brindisi da premio Nobel, «La Prealpina».

Tra sacro e profano. Padre Giandomenico: “Mille giovani in preghiera”. I tre racconti francescani di Dario Fo a Venezia, «Corriere dell’Umbria».

Ascolti di mezzanotte: Dario Fo si commuove ma vince Paolo Bonolis, «Il Corriere mercantile».

Grande serata su Raiuno, e da Venezia Fo incanta con “Mistero buffo”. Due angeli cantano ad Assisi. Dalla-De Gregori, di nuovo insieme dopo vent’anni, Fausto Belia, «L’Unione Sarda».

Brindisi col Nobel. Grande serata tra il serio e il comico, «Corriere adriatico».

Tre domande per riflettere sulla manifestazione svoltasi ad Assisi e sullo «sterile intervento» di Dario Fo. Quello stridente contrasto tra preghiera e concerto, Enzo Fortunato, [Fonte non leggibile].

7 luglio 1999. *Fo: San Francesco, aggressivo e volgare. A Spoleto l'attore ha ribaltato secoli di tradizione. «La Chiesa ha censurato la sua storia»*, Valerio Cappelli, «Corriere della sera».

8 luglio 1999. *San Francesco secondo Fo? Un volgare falso storico*, Nicoletta Rossi, «La Nazione».

9 luglio 1999.

Fo, le avventure del santo-giullare, di Alessandra Rota, «La Repubblica».

Fo: Difendo Francesco da certi frati ignoranti, «Corriere mercantile».

10 luglio 1999.

San Francesco secondo il giullare Premio Nobel, Tommaso Toschi, «L'Osservatore Romano».

Francesco giullare presunto, di Luca Donnelli, «Avvenire».

Il Francesco di Fo santo e buffone, di Masolino D'Amico, «La Stampa».

Fo, santo giullare contro la guerra, di Aggeo Savioli, «L'Unità».

14 luglio 1999. *Fo-Francesco: la vita è l'opera*, «Corriere della Sera».

22 luglio 1999. *Il buffone di corte e il giullare di Dio*, Gianfranco Morra, «Il Borghese».

1 agosto 1999. *Caro Fo, Francesco non è il Che*, Franco Cardini, «La Nazione».

2 agosto 1999. *Difendo il mio Francesco rivoluzionario*, Dario Fo, «Corriere della sera».

3 agosto 1999. *Quel «santo giullare» è un'invenzione di Fo*, Franco Cardini, «La Gazzetta del Sud».

4 agosto 1999. *Franco Cardini critica la pièce di Dario Fo sul poverello d'Assisi. San Francesco travisato*, Antonella Ambrosione, «Il Secolo d'Italia».

10 agosto 1999. *Il Nobel Fo studi la storia*, Fernando Siniscaldo, «Il Giorno».

12 agosto 1999. *Ritorno a Mistero buffo*, «Corriere di Romagna».

21 agosto 1999. *Una bagarre per Fo*, Tiziano Zaccaria, «Il Resto del Carlino».

17 settembre 1999.

Un Fo nuovo, «illuminato» dal cielo? No, solo sempre attento all'analisi storica, Angelo Fallico, «Il Giornale di Sicilia».

Il Francesco-giullare di Dario Fo promosso da Civiltà Cattolica, «La Nazione».

I gesuiti e Dario Fo, «Avvenire».

I gesuiti: Fo "toccato dalla Grazia", «La Repubblica».

19 maggio 2000.

Fo, il giocoliere della parola, Franco Colombo, «L'Eco di Bergamo».

Dario Fo giullare sempreverde, Ermanno Comuzio, «Il Nuovo Giornale di Bergamo».

Sul ritorno di Dario Fo e Franca Rame in televisione

12 ottobre 1976. *"Armistizio" tra la Rai e Fo. Ecco le sue commedie in tv*, Piero Perona, «Stampa Sera».

12 novembre 1976. *Meglio tardi che mai*, Corrado Stajano, «Il Messaggero».

27 aprile 1977. *Botta e risposta tra Fo e Zeffirelli*, Corrado Augias, «La Repubblica».

L'Opera dello sghignazzo

8 dicembre 1981. *Mackie Messer alla catena di montaggio*, Roberto De Monticelli, «Corriere della Sera»

8 dicembre 1981. *[Titolo non visibile]*, Tommaso Chiaretti, «La Repubblica».

[data non visibile] 1982. *Io bidoni non ne do*, intervista a Dario Fo a cura di Marco Moledini, «Il Messaggero».

Lezione-spettacolo *Giotto o non Giotto?*

30 giugno 2009. *“Giù le mani da Giotto”*. *Il vescovo caccia Dario Fo*,
Alessandra Cristofani, «La Stampa».

