

Altre
visioni

26



diretto da Simona Polvani

internet: www.teatrinideifondi.it

e-mail: info@teatrinodeifondi.it

Simone Soriani

Dario Fo

Dalla commedia al monologo (1959-1969)

*Con una testimonianza di Dario Fo
Postfazione di Concetta D'Angeli*

*Le foto riportate nella presente pubblicazione sono tutte di proprietà
di Dario Fo e Franca Rame, che ringraziamo per la gentile concessione.*

© Titivillus Edizioni 2007

via Zara, 58

56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it

e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-154-6


Titivillus

A Sonia

Indice

Una testimonianza di Dario Fo	p. 11
1. Alla ricerca del pubblico. Nota introduttiva	13
1.1. <i>Quadro di riferimento teorico</i>	17
1.2. <i>Precisazioni di percorso</i>	20
2. Gli anni dell'apprendistato e della formazione	23
3. Tra farsa e commedia	47
3.1. <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i>	55
3.2. <i>Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri</i>	68
3.3. <i>Chi ruba un piede è fortunato in amore</i>	79
3.4. <i>Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era</i>	83
4. La commedia "epicizzata"	96
4.1. <i>Isabella, tre caravelle e un cacciaballe</i>	100
4.2. <i>Settimo: ruba un po' meno</i>	129
4.3. <i>La colpa è sempre del diavolo</i>	143
4.4. <i>Dalle regie del biennio '66-'67 a La signora è da buttare</i>	162
5. La poetica militante e la (rap)presentazione epica	179
5.1. <i>Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi</i>	193
5.2. <i>Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso</i>	211
5.3. <i>L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone</i>	232
6. Il monologo: <i>Mistero buffo</i>	260
6.1. <i>Verso un teatro narrativo: la voce del destinatario</i>	273

6.2. <i>Teoria e prassi del fabulatore epico</i>	p. 291
6.3. <i>Cultura popolare e rivoluzione: per un uso "dialettico" della Storia</i>	309
6.4. <i>Tra teatro ed antropologia: Fo, il riso e la tradizione del Carnevale</i>	319
6.5. <i>L'immaginario grottesco nel Mistero buffo</i>	329
6.6. <i>Storia, idealizzazione e proiezione autobiografica nel mito del giullare</i>	352
6.7. <i>La performance giullaresca come archetipo del monologo epico</i>	371
6.8. <i>Tra logica anti-logica ed epicizzazione della lingua: il dialetto ed il grammelot</i>	385
7. Dal Mistero buffo ad oggi. Nota conclusiva	417
Bibliografia	423
Studi seri e geniali bugie <i>di Concetta D'Angeli</i>	467

Questo volume nasce dalla mia tesi di Dottorato *Dario Fo e il teatro epico. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, che ho discusso presso l'Università di Pisa nel dicembre del 2005 e che, nel maggio dell'anno seguente, ha ricevuto il Premio di Storia letteraria Natalino Sapegno 2006. Il testo qui presentato è sostanzialmente omogeneo a quello della mia dissertazione dottorale, se si esclude una leggera revisione formale ed un piccolo aggiornamento bibliografico. Ringrazio i tutori Concetta D'Angeli e Lucio Lugnani che hanno seguito il mio lavoro durante gli anni del Dottorato e che tuttora non mi risparmiano le loro preziose indicazioni e suggestioni; Anna Barsotti, Gerardo Guccini e Paolo Puppa per i consigli e le sollecitazioni che mi hanno sempre offerto; i relatori della mia tesi di laurea, Arrigo Stara ed Amleto Spicciati, con i quali per la prima volta mi sono accostato al teatro di Dario Fo; gli studiosi italiani e stranieri con cui, in modi e forme diverse, ho avuto la possibilità di collaborare negli scorsi anni e che qui menziono in rigoroso ordine alfabetico: Tom Behan, Christopher Cairns, Marcello Ciccuto, Luciana d'Arcangeli, Joseph Farrell, Bruno Ferraro, Antonio Scuderi.

Un affettuoso ringraziamento a Dario Fo e Franca Rame (ed alle loro collaboratrici Silvia Varale ed Anna Dotti) per la cortesia e disponibilità che mi hanno sempre dimostrato.

Simone Soriani

UNA TESTIMONIANZA DI DARIO FO

In tutti i miei lavori, dai monologhi alle commedie, dalle farse agli spettacoli televisivi, e persino nelle regie di opere di altri autori, ho sempre tenuto ben presente un metodo geometrico di lavoro, un procedimento sistematico e il più preciso possibile: il ritmo delle situazioni, il rispetto dei tempi comici e soprattutto la sintesi scenica.

In particolar modo nel mio fare teatro ho sempre rivolto grande attenzione da una parte al teatro popolare, dall'altra al mondo contemporaneo, a tutte le espressioni del fare teatro, alla cronaca e soprattutto a quelle forme di espressione che conosciamo con il nome di surreale, epico e metafisico. Un interesse particolare poi ho sempre manifestato per il teatro del grottesco e dell'assurdo. Tutto quello che esprimeva la commedia del Novecento, facendo satira di un determinato teatro stantio, quello del melodramma e del naturalismo teatrale, è stato per me fonte di grande insegnamento e lezione.

Ho scritto un intero libro sulle mie origini di fabulatore e di mimo. Ho appreso senza quasi rendermene conto a narrare e muovermi davanti a un pubblico occasionale fin dall'infanzia, grazie alla sorte che mi ha fatto nascere e crescere in un paese di fabulatori naturali: Porto Valtravaglia, sul lago Maggiore. Ma quando sono entrato finalmente in teatro, ho capito subito che non bastano le doti naturali e l'istinto, o il *fisique du rôle*. Per creare sulla scena e acquisire la vera coscienza e padronanza del fare teatro abbisogna uno studio e una forte ricerca.

Tuttavia arricchirsi nella tecnica e nella conoscenza scenica non basta. Credo seriamente, e lo ripeto ogni volta che mi rivolgo a giovani teatranti che mi chiedono come affrontare l'arte dello spettacolo, che il punto chiave di ogni autore, scenografo, allestitore o attore che sia, debba ritrovarsi nell'impegno morale e politico. Insomma ogni uomo di cultura deve scegliere da che parte stare: se ricercare esclusivamente l'edonismo, lo stile poetico e raffinato o essere un uomo del proprio tempo e lasciarsi coinvolgere nelle situazioni sociali, civili, fino ad accettare di sporcarsi le mani pur di contribuire a un cambiamento in positivo della vita.

Milano, 2 febbraio 2007

Dario Fo

1. ALLA RICERCA DEL PUBBLICO. NOTA INTRODUTTIVA

Credo che la lezione che ho sempre cercato di insegnare sia questa: imparare ad ascoltare il pubblico... La tecnica e la poetica dell'attore sono essenziali, ma senza il pubblico sono solo teorie. Il teatro è rapporto, interazione, senza questo non c'è il presente dello spettacolo e neppure il futuro della scena.¹

Al di là delle rivoluzioni fondamentalmente elitarie realizzate dalle avanguardie del primo novecento, 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 e, di conseguenza, di quella funzione di riproduzione mimetica della realtà che lo spettacolo dal vivo aveva assolto nei secoli precedenti; 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. È in questo clima di “incertezza” che Dario Fo (San Giano, 1926) si avvicina al mondo dello spettacolo nei primissimi anni '50 e, anzi, proprio le vicende umane ed artistiche dell'autore-attore lombardo finiscono per assurgere a paradigma esemplare di un percorso che, connotando le esperienze di quasi tutti i più importanti teatranti del '900, prende le mosse dal superamento definitivo di una concezione “rappresentativa” – e congiuntamente ludica – del teatro, alla ricerca di una sua ritrovata “necessità”: in estrema sintesi si potrebbe parlare di

¹ Fo, in N. Arrigoni, *Che insegnamenti vi Fo*, in AA. VV., *I maestri. Voci e parole del Novecento verso il terzo millennio*, Roma, Editore Contatto 2000, p. 52.

una radicale destrutturazione del tradizionale codice drammatico² e della fondazione di schemi formali “altri” e non più riconducibili ad un’ortodossia dogmatica e normativa³. In questo quadro di riferimento, l’esperienza di Fo si presenta solo come una delle possibili risposte alle nuove esigenze imposte dall’affermazione della società di massa: tuttavia, al là dell’intrinseco valore delle opere dell’autore-attore, si tratta di una tra le più lucide e consapevoli soluzioni perseguite da un teatrante occidentale (anche perché Fo ha sempre accompagnato, ad una produzione “primaria”, una sistematica riflessione critica sulle ragioni del proprio lavoro), nonché di una proposta drammaturgica la cui influenza è – non solo in Italia – feconda e proficua ancora oggi.

La ricerca di Fo è stata fin dagli esordi orientata da un’esigenza “comunicativa”, tradottasi nel costante tentativo di abbattere la “quarta parete” («quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita»⁴) per instaurare un contatto diretto ed immediato con la sala, così da esplicitare il proprio punto di vista autoriale ed assegnare al pubblico – sottratto al tradizionale ruolo di *voyeur* passivo – la funzione di interlocutore del discorso scenico:

² Sulla scia di Peter Szondi, utilizzerò qui e di seguito il lemma “drammaturgico” per «definire tutto ciò che è scritto per il teatro», mentre il termine “drammatico” significherà esclusivamente «pertinente al dramma», inteso come quel genere teatrale regolato dalle prescrizioni desunte dalla *Poetica* aristotelica: adopererò pertanto i predicativi “drammatico”, “aristotelico” e “mimetico” sostanzialmente come sinonimi (cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi 1962, p. 7).

³ In questa ottica, l’opera di Fo deve essere collocata sullo sfondo di quel contemporaneo processo di “superamento” del naturalismo teatrale che in Italia è innanzitutto favorito, nei primi anni del secondo dopoguerra, dall’affermazione del “teatro di regia”. I nuovi registi italiani, infatti, impongono anche sui palchi nazionali le produzioni “anti-convenzionali” di nuovi autori stranieri: se Luchino Visconti inscena i testi di Tennessee Williams ed Arthur Miller (il teatro americano frammenta il tempo e lo spazio della rappresentazione drammatica tradizionale attraverso l’uso di *flashback* e di azioni simultanee collocate su scene multiple), il Piccolo di Milano guidato da Giorgio Strehler avvia invece un’opera di divulgazione del teatro epico di Brecht. D’altra parte, negli anni ’60, penetrano anche in Italia le esperienze del teatro dell’assurdo francese, del teatro anglosassone (John Osborne e Harold Pinter) e tedesco (Peter Weiss) che contribuiscono ulteriormente alla fine degli schemi rappresentativi drammatico-mimetici (cfr. F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Laterza 1976, pp. 144-146). Del resto, è proprio lungo gli anni ’60 che si collocano le prime esperienze del “teatro d’avanguardia” italiano (nel ’59, ad esempio, esordiscono sia Carmelo Bene sia Carlo Quartucci), la cui operazione culturale – pur lontanissima dalle soluzioni cui approderà Fo – prende le mosse proprio dalla constatazione della «totale insufficienza del vecchio naturalismo e dell’imitazione realistica che il teatro ufficiale aveva sviluppato fino al parossismo» (in M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani 2000, pp. 154-167). Ma il 1959 risulta, per curiosa coincidenza, una sorta di “anno zero” anche per il teatro internazionale, dal momento che proprio in questo anno debuttano i più significativi gruppi della “ricerca” il cui lavoro, nel decennio seguente, contribuirà non poco al superamento definitivo di un teatro di rappresentazione a favore di una riformulazione dello stesso concetto di teatro: proprio al ’59 risale *The connection*, il primo grande spettacolo del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, e sempre al ’59 risale la fondazione del Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski.

⁴ D. Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni 1992, p. 80.

Gran parte del teatro, anche moderno, è concepito in modo da condizionare il pubblico in uno stato d’animo di totale passività, cominciando dal buio completo in sala che dispone a una sorta di annullamento psichico e, al contrario, produce un’attenzione di tipo esclusivamente emotivo. Ci si trova a seguire ciò che avviene in palcoscenico come ci si trovasse al di là di una cortina, una quarta parete che permette di vedere, non visti, succedersi di fatti privati, storie intime, certe volte scabrose che ci si dispone ad ascoltare con un atteggiamento di «spenta luce», dentro il buio, quasi spie coinvolte solo da un morboso piacere, classico del «guardone»⁵.

La volontà di Fo di stabilire un rapporto di interazione con lo spettatore presuppone ed implica una concezione del teatro non più inteso come strumento di rappresentazione veristica del reale, quanto piuttosto come mezzo “relazionale” di comunicazione tra un mittente ed un ricevente, coerentemente con la volontà dell’autore-attore di affidare alla propria drammaturgia una funzione didascalica (dalla satira di costume degli anni ’50 all’impegno politico negli anni ’60-’70) e quindi un qualche “valore d’uso” spendibile nella società contemporanea. Sul piano della forma estetica, questa crescente volontà di *engagement* – che culminerà con l’adesione da parte di Fo al cosiddetto movimento rivoluzionario del ’68 – comporta la necessità di costruire una tipologia spettacolare che permetta al soggetto dell’enunciazione di rivolgersi direttamente al destinatario (non demandando alle sole battute che i personaggi si scambiano sulla scena il compito di veicolare all’uditorio il “messaggio” dell’opera); al contempo impedendo allo spettatore di cadere in *trance* e di abbandonarsi all’illusione di assistere – passivamente – ad un fatto naturale e reale che accade “in diretta” sul palco, per evitare cioè «l’eccesso di commozione del pubblico, la catarsi, la liberazione attraverso disperazione, rabbia, disprezzo, sdegno»⁶. Nella drammaturgia di Fo il destinatario è infatti chiamato ad assumere il ruolo di soggetto attivo e partecipante dell’*happening* teatrale, tanto che agli spettatori sarà addirittura demandato il “diritto di

⁵ D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, Torino, Einaudi 1987, pp. 100-101. Cfr. Fo, in E. Artese (a c. di.), *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Edizioni Lericci 1977, p. 94: «[La quarta parete] è quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita. La quarta parete è soltanto questo spazio rettangolare? No, sono anche le luci di taglio che creano una determinata atmosfera, i controluce, i velatini rosati e ambrati sui riflettori, sono le scenografie fortemente accidentate e il clima d’acquario in cui sono immersi attori e oggetti, è il trucco livido da cadavere sulle facce degli attori, è il loro gestire ed emettere voce con determinate cadenze cantate o sussurrate o gridate ad effetto per cui lo spettatore si trova nella condizione di un guardone a spiare una storia che non gli appartiene e che è appunto al di là della quarta parete. Quindi una concezione intimista, naturalista o all’opposto metafisica del teatro. [...] Dice Stanislavskij che quando un attore recita deve fare in modo che il pubblico che sta ascoltando si trovi *par hasard* per caso, lì... deve farlo entrare nello stato d’animo di non esistere in quel momento nella sala, fargli dimenticare la finzione scenica, farlo sentire come uno che viene a rubare una storia, un dramma di altri».

⁶ Fo, *Fabulazzo*, cit., p. 75.

parola” nel corso di quel “terzo atto” (il dibattito con l’uditorio) con cui si concluderanno le opere scritte ed inscenate durante gli anni dell’impegno militante e rivoluzionario (’68-’77).

Da un punto di vista diacronico, la volontà di realizzare un teatro inteso come discorso razionale e cosciente tra palco e platea si traduce in una progressiva “epicizzazione” della forma drammaturgica (per mezzo di espedienti tecnici di derivazione brechtiana ma anche popolare) per cui, dalle opere degli anni ’50 ancora legate a strutture mimetiche, con il *Mistero buffo* (1969) Fo giungerà infine al superamento del tradizionale codice drammatico ed all’elaborazione di una modalità teatrale di tipo diegetico-narrativo. Con lo schema monologico affabulativo, infatti, l’autore-attore istituzionalizza all’interno dello spettacolo una dimensione epico-soggettiva: una sorta di voce narrante che, rivolgendosi direttamente alla sala, commenta ed interpreta l’azione scenica, ossia quei frammenti performativo-finzionali che, come vedremo, nel modello della “giullarata” si alternano alla presentazione epica. In questa prospettiva il *Mistero buffo* costituisce l’esito estremo della “soggettivizzazione” della drammaturgia di Fo e fornisce all’autore-attore un paradigma di riferimento anche per numerosi lavori successivi: da *La storia della tigre e altre storie* (1979) al *Joban Padan a la scoperta de le Americhe* (1991), da *Fabulazzo osceno* (1982) a *Lu santo jullàre Francesco* (1999).

In questo volume, quindi, si tenterà di illustrare il percorso di epicizzazione che attraversa la produzione teatrale di Fo nel decennio 1959-1969, nella convinzione che proprio in questo lasso di tempo l’autore-attore sintetizzi e porti a compimento le istanze e le esigenze avvertite negli anni dell’apprendistato maturato nel corso degli anni ’50 e, al contempo, anticipi la gran parte delle soluzioni sceniche che adotterà nelle opere degli anni successivi⁷. Secondo una prospettiva dialettico-storicistica del rapporto forma-contenuto (è lo stesso Fo a legittimare questo approccio critico: «A me interessa la pratica di quello che vado a dire. Che cosa riesco a dire. Solo dopo, in conseguenza di questo, verrà il problema dei mezzi espressivi adatti a quello che devo dire. Non i mezzi espressivi da soli»⁸), si tenterà di mostrare come l’evoluzione formale del teatro di Fo derivi in larga parte dalla maturazione ideologica dell’autore-attore e dalla sua progressiva adesione all’utopia sessantottina. Per questo le argomentazioni politiche tenderanno sempre più

⁷ D’altra parte, se il 1959 può essere assunto – si è detto – come anno di nascita della “ricerca” teatrale e dei gruppi di avanguardia in Italia e nel mondo, il biennio ’68-’69 segna la definitiva consacrazione di queste stesse tendenze sperimentali, antiborghesi ed antiaccademiche: a questo periodo risalgono quelli che comunemente sono considerati i massimi capolavori del Living Theatre (*Paradise now*), del Teatro Laboratorio (*Apocalypsis cum figuris*) e dell’Odin Teatret di Eugenio Barba (*Ferai*). Tanto più che proprio nel 1969 i principali maestri della “ricerca” – Beck, Grotowski, Barba, Kantor e Schumann del Bread and Puppet – risultano attivi in Italia (cfr. R. Alonge-R. Tessari, *Manuale di storia del teatro. Fantasma di scena d’Occidente*, Torino, UTET Libreria 2001, pp. 211-214).

⁸ Fo, *Fabulazzo*, cit., p. 44.

ad acquisire rilevanza nelle analisi delle singole opere e per questo, nella “lettura” di *Mistero buffo*, sarà accordata particolare attenzione alla questione della cultura popolare medievale che – come ricaduta sul versante della forma – ha stimolato l’autore-attore a riscoprire e recuperare i meccanismi performativi di un teatro epico popolare fino ad allora dimenticato o riservato solo alle specifiche competenze di filologi e medievisti.

1.1. Quadro di riferimento teorico

Senza alcuna pretesa di sistematizzare o esaurire a livello teorico le questioni che qui mi accingo a trattare, mi limiterò a richiamare e contestualizzare – sinteticamente – un glossario di termini e nozioni desunti dalle teorie elaborate da vari pensatori e studiosi (da Aristotele a Szondi) per fornire un quadro concettuale entro cui mi muoverò e di cui mi servirò nell’analisi dell’opera drammaturgica di Fo⁹.

Come noto, nel tentativo di proporre una trattazione teorica della forma drammatico-mimetica, Peter Szondi definisce il “dramma” come la sedimentazione storica di una forma atemporale – immutabile ed eterna – che i trattatisti di orientamento classicista avrebbero ricavato interpretando in modo prescrittivo le osservazioni (descrittive) contenute nella *Poetica* di Aristotele. Secondo Szondi, infatti, i classicisti avrebbero fissato in un canone formale, dogmatico e sottratto a qualsiasi dialettica storica, la distinzione che Aristotele – e Platone prima di lui – avevano riconosciuto a proposito della *lexis* (modo di dizione) tra metodo di comunicazione diegetico e metodo di comunicazione mimetico: questo sarebbe proprio della commedia e della tragedia, in cui gli «attori fingono i gesti e pronunciano le battute attribuite ai personaggi»¹⁰; quello, invece, sarebbe proprio dell’epica e della narrativa, in cui «il discorso dello scrittore realizza un equivalente verbale dell’azione – diegesi –, eventualmente riportando, in forma diretta o indiretta, i discorsi dei personaggi»¹¹.

Platone per primo aveva rilevato una differenza fondamentale tra diegesi e mimesi, riconoscendo come la *lexis* potesse svolgersi «in forma diretta, o imitativa o in entrambe le forme»¹²: i poemi omerici sono presentati come il prototipo di ambedue i metodi di comunicazione perché – osserva Platone – si tratterebbe di opere

⁹ Di seguito riprendo, sintetizzando, alcune considerazioni tratte dal mio *Dario Fo e la “quarta parete”*, in «Ariel», 58, gennaio-aprile 2005, pp. 127-156. Mi permetto di rimandare anche al mio *Fo rifiuta il naturalismo e ricerca il pubblico popolare*, in «Teatri delle diversità», 37-38, giugno 2006, pp. 8-11.

¹⁰ C. Segre, *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi 1984, p. 4.

¹¹ *Ibid.*

¹² Platone, *La Repubblica*, Milano, Mondadori 1980, p. 199.