

Altre
visioni

95



PROVINCIA DI PISA



Comune di
Pontedera



UNIVERSITÀ DI PISA
Facoltà di Lettere e Filosofia



FONDAZIONE PIAGGIO



info@mostramobilio.it – www.mostramobilio.it

Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte

Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali

a cura di
Anna Barsotti e Eva Marinai

scritti di
Anna Barsotti, Marcello Ciccuto, Micle Contorno, Concetta D'Angeli,
Joseph Farrell, Dario Fo, Eva Marinai, Bruna Niccoli, Laura Peja,
Paolo Puppa, Simone Soriani

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-327-4


Titivillus

L'uso delle immagini del presente volume è stato permesso per gentile concessione di Dario Fo e Franca Rame.

Indice

- p. 7 **Dipingere è come recitare**
di Dario Fo
- 9 **Introduzione**
di Anna Barsotti e Eva Marinai
- 13 **Uscire dal foglio entrare nel quadro rompere la cornice.**
Fo acrobata delle arti
di Anna Barsotti
- 32 **Immagini parlanti e azioni figurate nella cultura visiva di Dario Fo**
di Marcello Ciccuto
- 38 **“Vieni fuori, Euripide!”. La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame**
di Eva Marinai
- 55 **Franca e la paura del tragico**
di Paolo Puppa
- 68 **Autentiche finzioni e finte autenticità: gli sconfinamenti tra vita e arte nel teatro di Dario Fo e Franca Rame**
di Laura Peja
- 81 **Le *Lezioni d'Arte* di Dario Fo e la dialettica iconico-performativa**
di Micle Contorno
- 93 **Franca Rame: il completamento**
di Concetta D'Angeli
- 102 **Il monologo affabulativo: Dario Fo e i teatri della narrazione**
di Simone Soriani
- 116 **Il costume di scena nella bottega Rame-Fo**
di Bruna Niccoli
- 133 **Dario Fo and the Moro Tragedy**
di Joseph Farrell
- 155 **Bibliografia**
- 164 **Videografia**
- 165 **Sitografia**
- 166 **Indice dei Nomi**

DIPINGERE È COME RECITARE¹ di Dario Fo

Il teatro e la pittura – e potrei aggiungere anche la musica – fanno parte di uno stesso mondo. Per recitare bene bisognerebbe anche saper dipingere, bisognerebbe saper muovere un colore, un pennello, un'idea. Se non vi va di dipingere, allora scolpite o costruite qualche cosa. Il teatro ha bisogno di essere affiancato da altre decine e decine di sollecitazioni, altrimenti frana. Vi dico subito che personalmente quando mi trovo a disagio nello svolgere un tema legato a un pezzo di teatro, a una commedia o a un monologo, non rimango fermo e non vado a fare una passeggiata per pensare, ma mi metto a disegnare e a dipingere. Ho un vantaggio: da ragazzino mio padre diceva che, quando sono nato, prima è venuto fuori un pennello e poi sono venuto fuori io, tutto intero. Dipingere e disegnare è sempre stata una mania per me. È vero che quando sono arrivato finalmente a Brera, a quattordici anni, ero il bambino più felice di questa terra, però ho avuto anche un'altra fortuna, quella di nascere in un paese dove sono tutti fabulatori. La ragione di questa possibilità straordinaria di inventare e di fabulare è determinata da un fenomeno che credo sia unico. Allora, quando avevo circa nove anni e sono arrivato ad abitare in questo paesino sul Lago Maggiore, c'era una fabbrica nella quale si soffiava il vetro e i soffiatori erano circa duemila con le loro maestranze. Questi soffiatori provenivano da tutte le parti del mondo, anche dal Medioriente e dall'Africa. Ciascuno aveva il suo appoggio, aveva una maniera particolare di soffiare il vetro: a colori, a dimensioni, a valori, a trasparenze. Questa gente giungeva in questo paesino di mille abitanti, immaginatevi che faceva... i soffiatori porta-

¹ Dal Prologo dello Spettacolo *Dipingere è come recitare*, Teatro Era, Pontedera, 16 Aprile 2010; trascrizione a cura di Eva Marinai.

vano con loro donne e bambini... era come buttare all'aria tutto. Io venivo da un altro paese, sono arrivato lì che facevo la terza o la quarta elementare e i miei compagni di classe erano delle più diverse nazionalità: uno turco, un altro era francese, un altro ancora era spagnolo, quello davanti... non ho mai capito di che nazionalità fosse, ma era del Medioriente. Insomma, ero contornato da persone con le quali bisognava comunicare e agire con gesti, suoni onomatopeici e pian piano adoperare una lingua costruita, inventata: il *grammelot*, più o meno. Man mano tutti parlavamo questa lingua che ci eravamo inventati insieme e che aveva come base il dialetto lombardo, niente meno... tanto per alleggerire la cosa. Una volta che si riusciva a comunicare agevolmente, col passare degli anni – e io avevo già tredici-quattordici anni –, ciascuno raccontava le storie del proprio paese, favole, racconti, e ognuno di noi prendeva dall'altro. Noi attingevamo alla nostra tradizione e tutte queste storie si aggiungevano a quelle dei fabulatori del luogo, che le raggruppavano. Era normale che si raccontasse o si “rappresentasse” un discorso, un fatto di cronaca, e quello che era grottesco diventava tragico e il tragico diventava grottesco. Si raccontavano gli amori, le passioni e le tragedie che si sviluppavano in questo luogo così strano. Senza accorgermene stavo imparando a fabulare, a raccontare storie. Quando sono arrivato a Milano a quattordici anni ero un fabulatore in erba, agile. Avevo preso in particolare, come via, le storie dei Vangeli, la Bibbia. Storie straordinarie, musicali. Già in viaggio, prima di arrivare a scuola, avevo la possibilità di raccontare agli amici queste storie, anche per due ore... arrivavo a scuola già un po' stanco! E c'erano i compagni che, all'intervallo, mi chiedevano di raccontare ancora e io, stanco, dipingevo! Lì ho capito la connessione tra il dipingere e il recitare.

INTRODUZIONE

Sarebbe bastata una lettura, anche approssimativa, della variegata biografia artistica di Dario Fo e Franca Rame per vanificare l'annosa *querelle*, ormai superata, tra parola e immagine, che ha oppresso, non molto tempo fa e per diversi anni, gli studi intorno al teatro. Oggi non si tratta più di articolare forzatamente i piani del dibattito lungo i binari di una *doxa* ideologicamente condivisa, ma di riconoscere che il mondo, il “vissuto-immaginario”, nel quale hanno trovato luogo le avventurose attività *scenico-verbali* della coppia, si è ben presto rivelato, fin dalle origini, e poi acutamente manifestato, come una apertura d'orizzonte, a tutti i livelli. È sufficiente osservare anche solo la varietà iconica delle suggestive stimolazioni che il “teatro dell'occhio” Fo/Rame suscita, per capire che una tanto sfaccettata capacità di approcci può essere unicamente imputata alla sua valenza di testimonianza profonda del proprio tempo, in virtù della stratificazione culturale che tanto riccamente ne informa il dispiegarsi di fronte allo spettatore. Inoltre, come quasi sempre succede in questo come in altri casi analoghi della storia delle arti e della loro ricezione, la disputa sopra rammentata – giova ricordarlo – è stata vissuta più sentitamente da chi del teatro parla, che da chi il teatro *fa*.

Gli “acrobati delle arti” o “atleti del cuore” sanno bene che la scena è un ambiente promiscuo e, quindi, particolarmente adatto all'incuneamento critico e alla feconda ambiguità segnica. La scena – quella di Fo/Rame in particolare – è infatti un ambiente dove convivono, non senza combattere un'accanita e di volta in volta rinnovata lotta, sollecitazioni muscolari e voli linguistici e dove coesistono magicamente *langue* e *parole*. In quel luogo che è anche della mente, spazio artistico di Dario Fo, pur nella eterogeneità delle sue forme (dalla commedia al monologo, dal teatro di figura alle lezioni d'arte, dalla pittura alla scenografia, al costume), è possibile

individuare una costante volontà di valicare il confine e instaurare un dialogo sincronico con lo spettatore, tra passato e contemporaneità. Un teatro aperto quindi, che tende ad assorbire il presente e rilancia una matura attualizzazione di quella complessa raggiera di coordinate culturali che è data dal patrimonio di conoscenze storiche e antropologiche; una realtà spettacolare e *dello* Spettacolo nella sua accezione più estesa e pregnante, nella quale, peraltro, il ruolo attorico della donna ha avuto il troppo raro privilegio di ricoprire una funzione di salutare deragliamento dagli schemi precostituiti. È d'altro canto un teatro che vive di una costante tensione politica anche in un'epoca, come la nostra, che più che mai avverte l'urgenza di una reale e concreta messa in discussione degli equilibri del potere, sul piano sociale della conflittualità e dell'affermazione di genere. Questo volume è nato a seguito d'un rinnovato, e sapientemente scenografico, percorso espositivo di "Pupazzi con rabbia e sentimento" del Fo *non solo* attore-autore (bozzetti, dipinti, pupazzi, costumi, oggetti scenici realizzati dall'associazione Fo-Rame). Frutto di una Giornata Internazionale di Studi svolta il 27 maggio 2010 presso la Fondazione Museo Piaggio "G. A. Agnelli" di Pontedera (Pi), raccoglie contributi di studiosi attratti dalla pluridisciplinarietà e quindi acutamente capaci di focalizzarne i punti chiave negli oltre cinquant'anni di produzione della coppia premio Nobel. Oltre al grande Giullare, la grande Comica dell'Arte Franca, i cui registri tragici arricchiscono (per Puppa) la dinamica polivalente d'una compagnia non a caso vestita dalla straordinaria e segnatamente artigianale sartoria Rame (Niccoli). Emerge dal complesso dei saggi una stratificazione dialettica, teatro-pittura, corpo-figura, azione-narrazione, mitologia-mitografia, fondata non solo sul binomio tragico-comico e vita-arte, ma sul *fare teatro* nella sua immaginosa concretezza e matericità. Affrontata in parallelo o insieme (Peja), la coppia mostra da un lato la capacità "sintetica" del corpo attorico di Fo nel tracciare mobili figure animate, in un libero scambio tra il foglio dipinto e la scena, che rompe anche per il pubblico la cornice del teatro (Barsotti); specialmente a partire da quel *Mistero buffo* di cui sono indagati i rapporti di continuità e discontinuità con i narr-attori (Soriani). Un lato dunque illustrato sia nei suoi aspetti d'interazione segnica fra immagini parlanti e azioni figurate (Ciccuto) sia in quelli delle "lezioni d'arte", come punti d'approdo dell'osmosi iconico-performativa di Fo (Contorno). Dall'altro lato, con la Rame spicca prepotentemente, nella coppia, non solo quello "femminile", ma la sua autonoma creatività, che trova la climax nello psicodramma dello stupro (D'Angeli), e s'afferma già in quella *Medea*

che costituisce una sorta di "mito secondo", rivitalizzando il primo per via di paradosso, nell'intreccio di cultura classica e contemporaneità, alto e basso, lingua colta e popolare-dialettale reinventata (Marinai). Nel complesso la mescolanza tra "razionalità" del comico – ma un comico violento – e "irrazionalità" del tragico, sotterranea e a volte incompresa nel teatro di Fo, può culminare proprio quando egli abbandona il modulo farsesco a favore di una tragicità arcaica: nel lavoro inedito sul caso Moro (Farrell). Un'operazione che ci restituisce la *vis* cosmica di quella "rabbia" e di quel "sentimento" che investe gli esseri umani – e l'attore-autore con loro – in *disequilibrium* come i suoi Pupazzi, di fronte a tragedie moderne.

Dai contributi emerge un mosaico caleidoscopico che, volendo, ci si può divertire a osservare per il lungo e per il largo, in profondità e ravvicinatamente; senza perdere l'istintualità del gioco, si apprezza la seria architettura che ne governa la costruzione metaforica del reale e che ne costituisce l'aspetto formativo più importante. Non a caso, il volume incrocia lo studio di questi due giocatori inarrivabili: Fo, capace di incorporare tutti i codici dello spettacolo, incarnando con atletismo polimorfico la pluralità dei linguaggi iconici, cinesici e fonetici; Franca Rame, che con femminile pazienza legge, scrive, corregge, edita, rivede, riscrive e interpreta con precisione e intensità di segni, non senza rivendicare una personale autonomia dal compagno, soprattutto sul versante della scrittura drammaturgica.

I saggi che compongono il testo-percorso qui tratteggiato si addentrano nella fitta rete di suggestioni generata dai due mirabili *jesters*.

Anna Barsotti e Eva Marinai,
Luglio 2011

Uscire dal foglio entrare nel quadro rompere la cornice
FO ACROBATA DELLE ARTI
di Anna Barsotti

I

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»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»². E con la citazione boccioniana non intendo tanto rilevare ascendenze futuriste in Fo, sebbene egli sia stato allievo di Carrà e di Funi ed esalti il «senso della dinamica» (riconoscendo: «Del resto, noi abbiamo avuto il Futurismo in Italia!»³), quanto mostrare il “dinamismo” del suo corpo in scena; la sua capacità “sintetica” di tracciare mobili figure animate, in uno spazio che, dal dialogo al monologo (a partire da *Mistero buffo*), rompe la cornice del teatro come quella del quadro.

Da un lato, quindi, l’attore-autore fuoriesce da quella cornice, che non è soltanto la “quarta parete”, come nelle sue lezioni-spettacolo d’arte certe figure dei pittori-*autoimmagine*, e loro stessi, sembrano uscire dal quadro e

¹ D. Fo, *Il Mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2007, p. 40. Corsivo mio.

² *La Pittura Futurista – Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910, firmato da Umberto Boccioni, Carlo Dalmaszo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, in L. Scivo (a cura di), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 13.

³ D. Fo, *A colloquio con Dario Fo*, Milano, 16 gennaio 2008, in M. Contorno, *Le lezioni d’arte di Dario Fo. Controcultura fra documento e fantasia*, con Testimonianza di D. Fo, Prefazione di A. Barsotti, Pontedera (Pi), Tagete, 2010, p. 139.

prendere vita (così per la tela di Tintoretto⁴) o addirittura volare (Leonardo nel gran finale⁵); dall'altro il suo corpo scenico attira su di sé l'occhio, lo sguardo degli spettatori, spostandone il punto di vista e determinando continui cambiamenti dell'«angolo visivo dell'immaginazione»⁶.

Non a caso Emilio Tadini, sodale nel dopoguerra milanese, quando Dario «voleva fare il pittore» e lui «il poeta» andando insieme a Parigi, osserva che «il teatro di [...] Fo si è alimentato e si alimenta della sua straordinaria capacità di vedere: [anzi] di far figure, di creare figure, di disporre in figure sensi e significati». E aggiunge che, guardando le sue carte, pitture e bozzetti, non si può non pensare «a tutte le altre immagini che Dario Fo ha disegnato nello spazio con la sua faccia e il suo corpo»⁷. *Dipingere è come recitare* è del resto il titolo dello spettacolo che egli ha realizzato al Teatro Era alla vigilia (16 aprile) dell'inaugurazione dell'ultima mostra pontederese⁸.

Alla base di tale osmosi, il suo essere *uomo totale di teatro*, ovvero *Uomo di tutte le tecniche*⁹: non solo attore-autore di «testi mobili»¹⁰, di continuo riaperti all'«aleatorietà della recitazione»¹¹, ma anche scenografo, costumista, e artista della visione.

II

La sua stessa drammaturgia d'attore-autore implica le competenze di Fo nell'ambito delle arti visive, dell'architettura soprattutto: una costruzione,

⁴ Cfr. *Lezione sul Tintoretto* del 1999: *Ritrovamento del corpo di San Marco*, ubicato nella sala IX della Pinacoteca di Brera.

⁵ Cfr. *Discorsi su Leonardo e il Cenacolo*, 1999. Seguono: *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, 2003; *Mantegna, il trionfo dello sghignazzo*, 2006; le lezioni su Raffaello (2006), su Michelangelo (2007), su Giotto (2009), su Correggio (2010). Cfr. ancora M. Contorno, *Le lezioni d'arte di Dario Fo*, cit.

⁶ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore. Con un intervento di Franca Rame*, Torino, Einaudi, 1987, p. 194.

⁷ E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, in D. Fo, *Il teatro dell'occhio*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 20 ottobre-25 novembre 1984), a cura di E. Capriolo, D. Fo, S. Martin, Firenze, La casa Usher, 1984, pp. 11-12.

⁸ Cfr. Mostra *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, Pontedera (Pi), 17 aprile-26 giugno 2010, Ideazione: C.T.F.R. – Compagnia Teatrale Fo Rame, Progetto espositivo e allestimento: Marina De Juli; Catalogo (stesso titolo), Pontedera (Pi), Edizione Festival Sete Sóis Sete Luas, 2010. Per lo spettacolo in questione si veda la trascrizione del prologo, a cura di E. Marinai, alle prime pagine del presente volume.

⁹ F. Quadri, *L'uomo di tutte le tecniche*, in *Il teatro dell'occhio*, cit., pp. 9-10.

¹⁰ Cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

¹¹ Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997.

sempre dinamica, per moduli, «situazioni drammatiche e all'interno di esse le chiavi» ossia le «singole trovate che fanno evolvere la situazione». Così, precisa Marotti, «in teatro le situazioni sono i pilastri, i fondamenti su cui le chiavi [trovate] agiscono come leve, determinando le arcate di raccordo»¹². Dove il principio dinamico per eccellenza è quello del *ribaltone*, come in certe «sintesi» futuriste¹³: mettere «il dito nell'occhio» dello spettatore per rovesciarne la visione (dal tragico al comico o viceversa).

Dal punto di vista del «comico militante» è il rovesciamento di un luogo comune, d'una tesi ufficiale, attraverso l'urto polemico contro le idee di potere in generale, che trova la massima libertà d'espressione (appunto) nella scelta comica «come rifiuto dell'assoluto [...], delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi», in una sorta di «gioco folle, che, però», secondo Fo «ribadisce la superiorità della ragione»¹⁴. Infatti, ancora per Tadini, fare figure – da parte del nostro – significa offrire alla vista «il senso di un corpo, il suo significato profondo, e insieme il suo significato sociale»¹⁵. E la sua risata non punisce tendenzialmente l'individuo trasgressore (come invece secondo Bergson), bensì con un altro ribaltamento significativo colpisce la società rigida e automatica.

Dal punto di vista dell'architettura drammaturgica, può agire anche quella ri-scrittura a rovescio, *da destra a sinistra* (a detta di Fo), che aspira – pur sempre – alla «sintesi della sequenza narrativa», dove i «cuscini di passaggio»¹⁶, le arcate di raccordo, si riducono progressivamente per attuare una interazione sempre più stretta fra il corpo scenico dell'attore e le reazioni del pubblico. D'altronde, come vedremo, la prospettiva – o il rapporto – dell'attore nei confronti degli spettatori è insieme famigliare (bachtiniana) e teatrale. Fo prende in considerazione il pubblico nella sua numerosa globalità (non gli piacciono «i pochi ma buoni») ma anche come moltiplicazione di individui.

III

Si possono comprendere questi fenomeni considerando i dati autobiografici che egli ci ha trasmesso – in interviste, nel *Manuale minimo dell'attore*, in *Il paese dei Mezaràt*, fino a *Una vita all'improvvisa* con Franca Rame –

¹² F. Marotti, *Drammaturgia d'autore*, in «L'Indice dei Libri», n.11, 1997, p. 26.

¹³ Cfr. U. Artioli, *La scena e la dynamis*, Bologna, Patron, 1975.

¹⁴ D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Bari, Laterza, 1990, p. 114.

¹⁵ E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, cit., p. 12.

¹⁶ F. Marotti, *Drammaturgia d'autore*, cit., p. 26.

come quasi indissolubili intrecci di realtà e immaginazione, memoria e sua deformazione tesa al fantastico grottesco. Lo scopo è di crearsi una tradizione, o un' «autotradizione»¹⁷, della quale nella contemporaneità sente la mancanza: anche perciò si è rivolto al passato remoto del teatro, dai Greci antichi ai nostri Giullari e Comici dell'Arte. In tale prospettiva l'ultimo Fo privilegia la sua predisposizione dall'infanzia verso le arti della visione («Fin da bambino usavo matite e colori con naturalezza assoluta»¹⁸), aggiunta alla passione per i burattini, che da ragazzo costruiva *materialmente* per il piacere di «creare [...] oggetti dove la figura umana fosse trasposta»¹⁹; quindi l'approdo giovanile all'Accademia di Brera di Milano, in anni di vivaci contaminazioni culturali fra cinema, teatro, musica, ma in cui è anzitutto attratto verso l'«educazione artistica» e l'«architettura»²⁰.

Negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento il provinciale nutrito (a suo dire) dai «fabulatori» del lago e con la smania del pennello s'inurba nella metropoli lombarda attraverso Brera e la Facoltà di Architettura, poi anche, però, il Piccolo Teatro e Lecoq, Parigi e il cabaret, il teatro di strada, il Varietà, la radio e il «Poer nano». Bagaglio composito da cui trarrà e trasporterà nelle messe in scena una concezione personale dei ritmi e degli spazi, e la propensione a pensare un lavoro per «pianta e alzato», anzi a farsi guidare dall'idea delle «sequenze delle posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori e degli oggetti»; dunque una «figuratività plastica» dove prevalgono ancora il *dinamismo*, «le immagini che si rincorrono»²¹, la *sintesi* del disegno, oltre che la *maschera* di se stesso.

Educatore, come già detto, all'Accademia di Brera a copiare le forme e i modelli per *entrare nel quadro*, anche da teatrante egli dichiara di essere un gran ladro: «rubo soluzioni, trovate da chicchessia... ma» avverte «per rubare bene, bisogna continuamente»²² leggere e documentarsi (sulla Commedia dell'Arte cita Marotti, Tessari, Taviani..., famigliarmente), e poi magari reinventare; come nei *Greci a teatro*, e nell'arguta rivisitazione delle loro macchine sceniche, deus-ex-machina in testa (anzi «in volo»). D'altra parte, nei manifesti delle «antiriviste» dei primi anni Cinquanta, *Il*

dito nell'occhio ('53) e *I sani da legare* ('54) con Parenti, Durano e l'ausilio di Lecoq, i corpi sono delineati con un sintetismo estremo, e con un dinamismo che sembra far *uscire dal foglio* le figure, e muoverle animatamente nell'occhio di chi guarda. C'è stato per un lungo periodo un ribaltamento di precedenze – «da ragazzo pensavo che dipingere sarebbe diventata la mia occupazione principale, da quando ho cominciato con il teatro è diventata un'attività complementare» –, ma con il tempo il rapporto fra le due arti si è come riequilibrato, specialmente a partire dagli anni Ottanta, anche attraverso la compenetrazione: «negli ultimi anni ho fatto più di cinquecento scenografie. E prima di iniziare un nuovo testo devo sempre visualizzarlo con disegni»²³.

Non a caso, sempre di più, l'ultimo Fo pre-scrive i suoi testi con le immagini, dichiarando di dipingere e disegnare di continuo:

[...] quando mi trovo in grande allegria, ma anche quando vado in crisi perché non riesco a rendere chiaro un progetto, oppure mentre scrivo un testo e le soluzioni che mi vengono in mente non mi soddisfano. Afferrare una tela o un cartone e cominciare a disegnare, buttar colori e graffiare una tavola appena dipinta è l'unico incentivo infallibile per risolvere una situazione scenica complessa o astrusa²⁴.

Anzi, da un certo punto in poi, si porta in scena «la partitura dei disegni invece di quella delle parole»²⁵, come per *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991); disegni con idee verbografiche sorprendenti, anche nei fogli realizzati in occasione del Premio Nobel (1997).

IV

Come detto all'inizio, si tratta per lui di «proiettare le immagini dal palcoscenico al pubblico»²⁶, ma anche di proiettare lo sguardo del pubblico su di sé, in una prospettiva valida sul piano etico e tecnico. Nel suo teatro

²³ D. Fo, *Tutti i colori della mia vita*, cit.

²⁴ D. Fo, dichiarazione del 31 luglio 2007, in <http://delteatro.it/news/2008-10/in-mostra-i-pu-pazzi-di-dario-fo.php>.

²⁵ L. Allegri, *Il mistero buffo di Dario Fo*, in AA.VV., *Il grande attore nell'Otto e nel Novecento*, Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999, I quaderni del Castello di Elsinore, Torino, Edizioni del DAMS, 2011, p. 84. Ultimamente Dario Fo ha operato una riscrittura per parole e immagini delle novelle del *Decameron: Il Boccaccio riveduto e scorretto*, Parma, Guanda, 2011, da cui lo spettacolo omonimo.

²⁶ D. Fo, *Il teatro dell'occhio*, cit., p. 17.

¹⁷ Cfr. M. De Marinis, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 178.

¹⁸ D. Fo, *Tutti i colori della mia vita*, in D. Righetti, «Corriere della Sera», 2 luglio 2000.

¹⁹ D. Fo, in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 21.

²⁰ Id., *Il teatro dell'occhio. Intervista a cura di Paolo Landi*, in *Il teatro dell'occhio*, cit., p. 17.

²¹ Ivi, p. 17 e p. 18.

²² D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 208.