



 **MIMESIS**





# RIPENSARE DARIO FO

Teatro, lingua, politica

A cura di  
Luca D'Onghia ed Eva Marinai

con una testimonianza di  
Eugenio Allegri e Matthias Martelli

 **MIMESIS**

Il volume è pubblicato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca e della Scuola Normale Superiore di Pisa.



*In copertina:* Centro Archivistico della Scuola Normale Superiore, Raccolta fotografica, *I Venerdì del Direttore*, Dario Fo, “L’Italia come Ravenna”, 11 Giugno 1999 (fotografia di Dino Giannessi).

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Isbn: 9788857553566

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

## INDICE

|  |     |
|--|-----|
| PREFAZIONE   | 7   |
| IL PRIMO MEDIOEVO DI DARIO FO: TRA ANGELASTRI E DIAVOLI NANI.<br>DAL FIABESCO ALLA STORIA MITIZZATA<br><i>di Anna Barsotti</i>                             | 15  |
| MASCHERE E ROVINE. RIFLESSIONI SULLA PRESENZA DEL TEATRO<br>GRECO-ROMANO NELL'OPERA DI DARIO FO E FRANCA RAME<br><i>di Chiara Battistella</i>              | 29  |
| SULLE DUE REDAZIONI DE <i>LU SANTO JULLÀRE FRANCESCO</i> (OVVERO<br>LE DIFFICILI NOZZE DI FO E FILOGIA)<br><i>di Luca D'Onghia</i>                         | 51  |
| FO POLITICO: GUERRIERO FUORI REGOLA<br><i>di Joseph Farrell</i>  | 65  |
| SULLA GENESI DI <i>MISTERO BUFFO</i><br><i>di Michele Maiolani</i>   | 79  |
| <i>JESTERS, TRICKSTERS, IMAGES AGENTES</i> . MITOLOGEMI<br>E "PERSONAGGI MEDIATORI" NELLA RETORICA DI DARIO FO<br><i>di Eva Marinai</i>                    | 101 |
| L'ETIMOLOGIA DI <i>GRAMMELOT</i><br><i>di Pietro Trifone</i>   | 115 |
| <i>QUEI DEI CARETÓN</i> : MESCOLANZE LINGUISTICHE E "GUITTERIA RIFLESSA"<br>SULLA SCENA ITALIANA (1966-1976). FO E DINTORNI<br><i>di Piermario Vescovo</i> | 121 |

\*\*\*

PROBLEMATICHE E PRESUPPOSTI PER LA MESSA IN SCENA DI  
*MISTERO BUFFO* DI DARIO FO ANDATO IN SCENA A TORINO  
PRESSO LE FONDERIE LIMONE NEL FEBBRAIO 2018  
*di Eugenio Allegri (con la collaborazione di Matthias Martelli)* 145

INDICE DEI NOMI 159

LUCA D'ONGHIA, EVA MARINAI

## PREFAZIONE\*

Se immaginassimo il teatro italiano novecentesco come un'ellisse, non ci sarebbero dubbi sull'identità dei due fuochi: Eduardo De Filippo (1900-1984) e Dario Fo (1926-2016)<sup>1</sup>. Ma mentre Eduardo è un classico irrevocabile – lo testimonia tra l'altro la più recente edizione critica delle opere complete, esemplare anche dal punto di vista filologico<sup>2</sup> – Fo resta uno degli autori più discussi del canone recente. Giullare protestatario incoronato dal Nobel (1997), agitatore politico marginalizzato dalle istituzioni e mostro sacro in vita, teorico delle 'messe da campo' e monologhista senza pari, controinformatore e geniale bugiardo: in Fo coabitano, contraddittori e sfuggenti, un dritto e un rovescio destinati a deludere – se non a esasperare – chi tenti di farsene un'immagine coerente e unitaria. E forse anche per questa ragione pochi scrittori italiani sono stati in grado di suscitare in pari misura consensi entusiastici e dissensi feroci (gli uni e gli altri, spesso, preventivi). Meritano d'essere ricordate in tal senso le parole di chiusura di uno dei necrologi più meditati e meno gratuitamente celebrativi apparsi all'indomani della morte, quello di Renato Palazzi<sup>3</sup>:

---

\* Questo volume deriva da una giornata di studi svoltasi alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 30 ottobre 2017. Oltre che alla Scuola, che ha reso possibile l'incontro e ha poi contribuito alla pubblicazione degli atti, i curatori esprimono viva riconoscenza ai colleghi e agli amici intervenuti in quell'occasione, a Serena Guidelli e infine a Eugenio Allegri e Matthias Martelli, che al termine dei lavori hanno offerto ai presenti un saggio di 'vero teatro'.

1 Vedi l'importante lavoro d'insieme di A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

2 E. De Filippo, *Teatro*, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano 2000-2007.

3 R. Palazzi, *Addio a Dario Fo, maestro del grannelot e Nobel per la letteratura*, in "Il Sole 24 Ore", 13 ottobre 2016 (anche in linea).

Chi può dire se, fuori da certi schemi ideologici, avrebbe potuto usare meglio il suo talento? Sicuramente la vocazione all'estremismo, più o meno profondamente sentita, gli ha dato forti stimoli creativi, ma non sempre lo ha aiutato a trovare una propria misura personale. Esuberante e approssimativo, amava dissertare anche su argomenti di cui era poco informato: senza remore o esitazioni, ciò che non sapeva lo inventava alla sua maniera. Su Ruzante e Goldoni, ad esempio, aveva sostenuto fandonie colossali. Dava l'impressione di un uomo che stesse invecchiando senza essere riuscito ad approdare alla saggezza dell'età: ciò che di lui mi ha sempre sconcertato, per dirla francamente, è stato quel suo bisogno di aizzare, di eccitare gli animi, quel costante rifiuto di trovare una parola di mediazione. Ovunque ci fosse una situazione di tensione, interveniva a fomentare lo scontro. Ma Dario era questo, prendere o lasciare. Non si poteva chiedergli di essere diverso.

Detto altrimenti, con le parole di un critico teatrale della levatura di Ferdinando Taviani: “La più importante opera di Fo è la sua persona, intesa come figura pubblica che corrode i confini dei generi definiti e inventa un modo d’essere del teatro”<sup>4</sup>. Scomparse le persone di Fo e dell’altra decisiva protagonista di questo teatro, Franca Rame (1928-2013), è arrivato il momento di iniziare a riflettere sulla loro straordinaria esperienza creativa a mente fredda, al di là di ogni “vocazione all’estremismo”: ecco perché questa raccolta di studi vorrebbe essere – e si dichiara fin dal titolo – un tentativo di ripensamento, derivato dalla necessità di riesaminare senza preclusioni e senza partigianerie i nuclei e le contraddizioni di un’avventura che ha i suoi ingredienti decisivi nel teatro, nella sperimentazione linguistica e nella riflessione (talvolta persino irriflessione) politica.

Ripensare, non ribaltare: che Fo sia un classico – seppure uno sfuggente ‘classico antagonista’ – ci sembra indubitabile al di là delle riserve un po’ provinciali sul Nobel assegnatogli più di vent’anni fa; che nella sua produzione figurino testi epocali (su tutti *Mistero buffo* e *Morte accidentale di un anarchico*), in grado di toccare i cuori degli spettatori e sollecitare le riflessioni degli studiosi, è altrettanto indubitabile. Moltissimo è stato detto da critici e lettori di varia estrazione; ma molto resta ancora da chiarire, indagare, contestualizzare, anche alla luce della documentazione

4 F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1997, p. 151.

eccezionalmente vasta depositata nell'Archivio Rame-Fo<sup>5</sup>. Da ammiratori di Fo, abbiamo provato ad avviare questa riflessione in maniera irriuale, all'insegna della mescolanza e dell'interdisciplinarietà, chiamando a raccolta persone di età diverse e con esperienze di ricerca salutarmente divaricate: il lettore di queste pagine incontrerà così, gli uni accanto agli altri, studiosi che a Fo hanno già dedicato contributi decisivi e studiosi che a Fo si avvicinano qui più o meno per la prima volta, proiettando sull'oggetto d'indagine – ce lo auguriamo – la luce nuova e radente delle loro specializzazioni non solo o non strettamente teatrali. Spetta com'è ovvio ai lettori giudicare i risultati di questa iniziativa; ma intanto, come si conviene a ogni prefazione che si rispetti, ai curatori resta il compito di stendere un menu del volume, così da indirizzarne almeno sommariamente gli utenti.

\*\*\*

La sostanziosa indagine di Anna Barsotti (*Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata*), che apre la raccolta di saggi, si addentra nell'analisi di testo e sottotesto – inteso come spettacolo in potenza – di due commedie poco frequentate dalla critica, ma nelle quali la studiosa rintraccia motivi e temi che l'attore-autore di Sangiano eleverà a proprio bacinò prediletto di invenzione drammaturgica. Si tratta di *La storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era* (1960, mai messa in scena da Fo) e di *La colpa è sempre del diavolo* (1965), entrambe ambientate in un Medioevo rivisitato, “tra angelastrì e diavoli nani”, trasposizione metaforica e allusiva del presente, che anticipa l'universo apocrifo di *Mistero buffo*.

Scenografia e linguaggio (anche corporeo) sono gli aspetti cui viene prestata maggiore attenzione nell'analisi del secondo spettacolo. Da un lato si rilevano le peculiarità del *setting* ideato da Fo, che sintetizza un *topos* dell'architettura civile lombarda trecentesca rendendolo pienamente funzionale alla costruzione scenica; dall'altro viene evidenziata l'interrelazione tra elementi verbali e paraverbali, con particolare riferimento al personaggio-chiave del “manichino

---

5 Consultabile in linea all'indirizzo <http://www.archivio.francarame.it/>.

meccanico”, che Barsotti intuisce essere interpretato dallo stesso Fo in un gioco bergsonianesimo di raddoppiamento.

È invece un salto all’indietro quello che si compie, fin dal titolo assai suggestivo, nelle pagine di Chiara Battistella (*Maschere e rovine: riflessioni sulla presenza del teatro greco-romano nell’opera di Dario Fo e Franca Rame*), incentrate sul rapporto ambiguo e ibrido che i testi di Fo intrattengono con il teatro antico: un rapporto che qui viene esaminato assumendo in maniera deliberatamente provocatoria lo sguardo smalzato di una lettrice addestrata alla ricerca intertestuale sui testi antichi, spesso squisiti e sovraccarichi di allusioni.

Ma né squisito né reverenziale è l’approccio ai classici di Fo, che fin dai tempi del liceo scorge nell’*Odissea* un “magazzino inesauribile di motivi satirici e pagliacceschi”, e che tende a riusare i testi teatrali antichi in regime di pastiche con altri modelli. Lo si vede osservando il monologo su Medea, nel quale l’archetipo euripideo è contaminato con quello dei maggi umbro-pisani e con le rivendicazioni del femminismo post-sessantottesco, ma anche – come suggerisce Battistella – con un passo della *Medea* di Seneca nel quale affiorano i temi della maternità negata e del funesto ritorno alla condizione prematrimoniale (“*rapta virginitas redit*”).

Osservazioni egualmente interessanti vengono proposte tra l’altro per *Lisistrata romana. Satira per una donna sola* e *La tragedia di Moro*: qui i modelli classici esplicitamente evocati – Aristofane da un lato, il Sofocle del *Filottete* dall’altro – sono ben lungi dall’essere esclusivi o seguiti fedelmente. Quel che conta è che certi temi e situazioni ricorrenti del teatro plautino o aristofaneo (la giustizia ingiusta, i politici corrotti, le donne conculcate) servano “per parlare a teatro dell’oscenità del potere”.

A un singolo testo è dedicato lo studio di Luca D’Onghia, che esamina la storia dello spettacolo su san Francesco (*Sulle due redazioni de Lu Santo Jullàre Françesco. Ossia le difficili nozze di Fo e Filologia*). Il primo *Francesco*, pubblicato nel 1999, è steso nella miscela lombardo-veneta resa celebre da *Mistero buffo*; il successivo *Francesco*, che appare nel 2014 con un ricco corredo di illustrazioni d’autore, è invece interamente rifatto in una lingua che vorrebbe arieggiare gli antichi volgari umbri. Il confronto tra le due stesure è istruttivo non solo sulla complessità e l’incoerenza del processo

di autoriscrittura di Fo, ma solleva anche una questione di metodo: qual è il testo da ritenersi più vicino alla piena volontà dell'autore?

Alla volontà politica d'autore – spesso contraddittoria – si passa con le pagine di Joseph Farrell (*Fo politico: guerriero fuori regola*), che ripercorre l'itinerario ideologico dell'attore-autore, dalla scoperta del pensiero di Gramsci fino al sodalizio con il “giullare” Beppe Grillo (“Grillo is like a character in one of my plays”: “The Observer”, 3 maggio 2013). Ricca di aneddoti e di ironiche provocazioni, l'argomentazione di Farrell cerca di capire quali siano i capisaldi del mondo etico-politico del Premio Nobel, approdando in questa ricerca all'analisi della figura di Paolo Ciulla, *il grande malfattore*, che egli definisce con felice azzardo “alter ego di Fo”.

Il saggio di Michele Maiolani (*Sulla genesi di Mistero buffo*) affronta invece il testo più celebre e studiato di Fo mettendone sotto esame una porzione apparentemente periferica ma in realtà cruciale: la bibliografia. Partendo da una lettera inviata a Fo da Achille Mango il 30 gennaio 1967, Maiolani offre una disamina rivelatrice delle ‘fonti’ di Fo, nel tentativo di sottoporre a verifica un celebre adagio dell'autore: “Le nostre fonti non sono sempre attendibili, ma certo sono quasi sempre affascinanti”.

Non si tratta tanto di indicare ‘errori’ o inesattezze – che sarebbe operazione in definitiva un po' gratuita – quanto di osservare da vicino come lavora il grande giullare alle prese con l'assemblaggio di quello che sarebbe divenuto il suo manifesto teatrale, e come egli costruisca anche mediante la fantasmagorica bibliografia una precisa aura medievaleggiante e arcaica (talvolta un po' posticcia). Maiolani illustra persuasivamente nella loro genesi e nel loro significato molti dei lemmi bibliografici di *Mistero buffo*, e dimostra che essi dipendono quasi tutti da una sola fonte, l'antologia dedicata al *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia* che Gianfranco Contini aveva pubblicato nel 1949. Ecco un'altra prova dei rapporti ambigui che Fo intrattiene con la cultura ufficiale e l'accademia: spietatamente messe alla berlina da un lato, creativamente plagiate dall'altro.

Affrontando un aspetto cruciale, Eva Marinai (*Jesters, tricksters, imagines agentes. Mitologemi e 'personaggi mediatori' nella retorica di Dario Fo*) propone una sintesi delle tecniche chiave dell'arte oratoria e performativa di Dario Fo, che si ipotizza ripartita in tre

modalità compositive: la replica, che prevede la continua rielaborazione di modelli e forme originarie; i mitologemi, che divengono “figure mediatrici”; i *loci* o le *imagines agentes*, ossia un sistema mnemonico basato sul “pensare per immagini” in cui i concetti astratti, anche e soprattutto di carattere etico-politico, sono trasformati in immagini dal forte potenziale emotivo e pedagogico. Tali schemi hanno portato Fo alla costruzione di un’entità simbolica e molteplice, formata dalle possibili varianti del *trickster* (ovvero il “briccone divino” analizzato da Radin, Jung e Kerényi).

Su una parola-simbolo dell’itinerario drammaturgico di Fo si concentra Pietro Trifone, le cui pagine sono dedicate all’etimologia della voce *grammelot*: la sua messa a punto è nitida e necessaria, dato il disaccordo in materia dei più autorevoli e recenti dizionari, alcuni dei quali classificano *grammelot* come voce pseudo-francese o persino come incrocio tra *grammaire* (‘grammatica’), *mêler* (‘mescolare’) e *argot* (‘gergo’). Trifone propone invece persuasivamente che si debba muovere dal francese *grommelot*: così si chiamavano gli esercizi vocalici in uso presso la scuola teatrale del Vieux-Colombier di Jacques Copeau (esperienza decisiva per lo stesso Fo – attraverso l’insegnamento di Jacques Lecoq – come è stato accertato dagli studi di Ferdinando Taviani *in primis*). Solo successivamente, anche per ragioni fonetiche, *grommelot* sarebbe passato a *grammelot* in virtù di un raccostamento paretimologico a *grammatica*.

Il denso saggio conclusivo di Piermario Vescovo (“*Quei dei caretón*”: mescolanze linguistiche e ‘gutteria riflessa’ sulla scena italiana (1966-1976). *Fo e dintorni*) riflette sulla “fama divaricata” di Fo (l’etichetta è riferita a Pirandello in un saggio di Taviani): sulle reazioni cioè polarmente opposte suscitate dal suo teatro, ma anche sulle profonde disomogeneità interne che lo caratterizzano. Fatto centro sul periodo tra anni Sessanta e Settanta, Vescovo cala Fo nella Milano di Strehler e di Testori, paragonando il Medioevo di *Mistero buffo* a quello egualmente stilizzato e a tratti buffonesco di film epocali quali *Il settimo sigillo* di Bergman e *L’armata Brancaleone* di Monicelli. Particolarmente stimolante l’esame di una sequenza della *Vita di Galileo* portata in scena da Strehler nel 1963: la scena di vestizione di Urbano VIII, dilatata da Strehler rispetto alle essenziali indicazioni di Brecht, ha buoni titoli per essere considerata uno dei

modelli della giullarata su Bonifacio VIII, anch'essa imperniata sul rituale della vestizione.

Non meno importanti le pagine che Vescovo dedica allo sperimentalismo linguistico di Fo, debitamente inquadrato in un contesto che vede sbocciare pastiche più o meno 'espressionistici' come quelli di Testori (la lingua degli 'scarozzanti') e di Zanzotto (il 'veneziano arcaico' a uso di Fellini): proprio in anni nei quali Contini dà forma e sostanza, con una serie di saggi memorabili, alla cosiddetta funzione-Gadda.

Il volume è corredato dal generoso contributo del regista Eugenio Allegri (*Problematiche e presupposti per la messa in scena di Mistero buffo di Dario Fo, andato in scena a Torino presso le Fonderie Limone nel febbraio 2018*), che, insieme al giovane attore Matthias Martelli e con l'avallo del Maestro, ha proposto una recente riscrittura/messa in scena di *Mistero buffo*. Lo spettacolo, pur mantenendo lingua, *grammelot* e stilemi comici originali, adattati ovviamente alla corporeità e alla *phonè* di Martelli, va oltre qualunque intento meramente rievocativo e celebrativo e aspira ad attualizzare il messaggio, instaurando con lo spettatore un dialogo "fisico" fortemente impostato sul dato performativo. Il contributo di Allegri ripercorre la genesi di questa sperimentazione, condividendo con il lettore anche i dubbi, le difficoltà affrontate, i ripensamenti, le interpolazioni al testo, e ci restituisce un affascinante spaccato di teatro nel suo farsi.





ANNA BARSOTTI

IL PRIMO MEDIOEVO DI DARIO FO:  
TRA ANGELASTRI E DIAVOLI NANI  
Dal fiabesco alla storia mitizzata<sup>1</sup>

Tra la *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era* (dicembre 1960) e *La colpa è sempre del diavolo* (settembre 1965) corrono 5 anni, l'esperienza troncata di "Canzonissima" e due commedie di vaglia, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* e *Settimo: ruba un po' meno*.

Con entrambe entra la nostra storia, se non nel repertorio, nel complesso ideativo dell'attore-autore; il medioevo lombardo in particolare, nel passaggio dalle signorie ai comuni, e il popolo in rivolta: popolo alla fine vincente, nella cosiddetta *Storia vera*, perché paradossalmente istruito da un giovane, candido all'inizio, scolaro benedettino; in *La colpa...*, invece, quel popolo è aggirato da un diavolo nano e più ancora dagli esponenti del potere (che strumentalizzano perfino il male), e destinato quindi al fallimento e allo sterminio. Torneremo sulla questione dell'opposto finale delle due opere; ci preme anzitutto motivare le ragioni della nostra scelta esegetica: da un lato un testo mai messo in scena da Fo, e pubblicato tardivamente nel 1997<sup>2</sup>, dall'altro una commedia non particolarmente studiata, non ritenuta degna dal suo autore d'una edizione tv; eppure – a nostro avviso – entrambi interessanti per una serie di motivi che fanno capo a una specie di primogenitura, una prima volta che rimanda poi

- 
- 1 Questo contributo rientra nel Progetto di eccellenza del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa per il quinquennio 2018-2022: *I tempi delle strutture. Resilienze, accelerazioni e percezioni del cambiamento (nello spazio euro-mediterraneo)*, sezione contemporanea, sub-progetto 2: *Mito e fiaba tra permanenze e mutamenti: temi e motivi tradizionali nelle strutture narrative e drammaturgiche e nella cultura di massa*.
  - 2 D. Fo, *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, a cura di F. Rame, vol. XI, Einaudi, Torino 1997 (con *L'opera dello sghignazzo*, e *Quasi per caso una donna: Elisabetta*). Da questa edizione citiamo nel testo, indicando gli atti in numeri romani e le pagine in numeri arabi.



a *Mistero buffo*. Per la prima volta, come accennato, l'immersione in un Medioevo pseudostorico e pseudofantastico, fiabesco in *La vera storia*, addirittura fantascientifico in *La colpa...*, manifesta anche il rapporto sacro-profano alla maniera di Fo, ossia carnevalizzato e intriso già di spirito giullaresco.

In *La vera storia* troviamo monaci che volano per troppa spiritualità (anticipando Benedetto da Norcia di *Mistero buffo*) ma si mascherano da diavoli o da incappucciati con le corna, quando si tratta di recuperare il convento, distrutto dai signori, e dare una mano (non solo spirituale) al popolo; signori che s'inventano le Crociate per interesse economico e sete di potere, litigandosi come bambini (al modo di Bonaparte e Nelson in *Poer nano*); angeli custodi ubriaconi, che si fanno vedere solo all'orfano Piero (come il diavolo Brancalone ad Amalasunta in *La colpa...*), ma alla fine si rivelano in carne e ossa. In *La colpa...* troviamo la strega per finta Amalasunta, che diventa, da balorda, coscienza critica; il "trucco del nano" (attribuito da Fo ai comici dell'Arte) applicato a un diavoletto *raisonneur*, e soprattutto dotato d'un linguaggio alternativo, veneto antico, che anticipa le invenzioni linguistiche e paralinguistiche di *Mistero buffo*. *Traits d'union*, dunque, *La storia vera di Piero d'Angera* e ancor più *La colpa è sempre del diavolo*, fra le prime commedie e il capolavoro monologico, con una differenza fondamentale – come vedremo – nella scenografia, praticamente assente in *Mistero buffo*, ancorché affidata al *sermo corporis* dello straordinario solista, appena accennata in *La vera storia* e, invece, in *La colpa...* organizzata secondo le competenze architettoniche dello stesso autore.

Ma veniamo alle divergenze fra i due testi in esame, la cui analisi diventa un esercizio di immaginazione scenica, su base drammaturgica, considerando che la drammaturgia dell'attore-autore lombardo è frutto sempre d'una proiezione o sedimentazione performativa e consente quindi una ricostruzione dello spettacolo da parte del lettore-spettatore.

### *La storia vera...*

Il Medioevo della "storia vera" di Piero è una favola, perché finisce bene e contiene funzioni magiche, ma appunto carnevalizzata,

non solo per il moltiplicarsi di pupazzi, mascheroni, travestimenti, carri e carrettini, ma anche perché si ha lo scoronamento dei potenti. È la fiaba appunto di un orfano, Piero, allevato da monaci in cui alberga (eccezionalmente) la vera religiosità, inviato alla corte del duca Oddo d'Angera, per consegnare una missiva del suo rivale conte Omobono, che sta per partire per le Crociate e gli chiede come ostaggio il figlio (Eraldo). Approfittando del candore di Piero (inizialmente coi tratti del Lungo di *Gli arcangeli non giocano a flipper*) Oddo d'Angera lo veste/traveste e lo manda al posto del proprio figlio, convincendolo d'essere suo padre. Ma durante il viaggio nel bosco, questo si anima di orribili diavoli mascheroni, i monaci del convento incendiato dai feudatari che così spaventano soldati malintenzionati, per seguire la missione di istruire il popolo; a Piero però si rivelano e lo affidano a un inaffidabile angelo custode, con lo stesso nome, Omobono, del feudatario da cui il ragazzo insiste di recarsi (rispettando l'impegno preso come i monaci stessi gli hanno insegnato). Grazie all'"angiolastro faccia di palta ubriacone" (lo definisce Piero indispettito per i trucchi che l'altro opera a sua insaputa), nell'incontro/scontro con il vero Omobono (ma i giochi onomastici si sprecano) il giovane che non sa più lievitare – perché s'è innamorato carnalmente della bella Federica, moglie di Oddo, amante di Omobono – ha la meglio sul feudatario, ridotto con un trucco (scenico) a un nano. Dopo, per l'intervento dei tre incappucciati con le corna che annunciano un'epidemia pestilenza ad Angera – la terribile "puzza" gialla emanata da chi non dice la verità –, non solo Oddo, suo figlio, ma anche Omobono fuggono in Terrasanta, con i loro crociati, lasciando paradossalmente a Federica e a Piero "il governo del ducato" (II, p. 82). Così la favola non termina con l'auto-smascheramento dei monaci e dello stesso angelo (uno degli scolari "che si è prestato a farci da guida", III, p. 83), bensì ritornando nel castello d'Angera, apparentemente deserto all'arrivo di Federica, Piero e Angelo (il vero nome di chi assecondando i giochi s'era detto Omobono). In una girandola coreografica di nobili traditori e ferocemente in lotta fra loro, apparentemente "incrusciati" su carrettini da storpio, che si sveleranno artigiani in rivolta, congiurati che vogliono "eleggere Angera a libero comune" (III, p. 95), mentre Piero e Angelo sfruttano il trucco del gigante, giustapponendosi l'uno all'altro, e facendo "un po' di carnevale anche loro" (è giovedì

grasso!), il protagonista raggiunge l'acme della sua trasformazione di personaggio – da ingenuo ad astuto leader – raccontando ai ribelli la favola/parabola del pastore, dei pecoroni, dei cani (“mangiapane a tradimento”, ivi, p. 99) e del gregge che, fingendo obbedienza, un bel giorno se ne andò libero per i fatti suoi (ivi, pp. 98-99).

L'epilogo, introdotto da un cartello (di quelli che piacevano a Brecht: “TRASCORSERO TRE ANNI E FINALMENTE ODDO TORNÒ”), trasforma la parabola in realtà surreale. Oddo malconco (“una benda su un occhio e manca completamente di un braccio – cammina claudicante”, did., III, p. 100), pur volendo vendicarsi, provoca l'uscita d'un fumo diabolico (attraverso il quale si manifesterà Brancaleone in *La colpa...*) dalla gola di Piero, ed è talmente convinto, da chi lo circonda, di essere diventato così buono da operare miracoli che pian piano “comincia a staccarsi da terra [...] sale...” (did.). Piero: “Aprite le finestre... Va! Va! È andato!...” (III, p. 103). Con il coro dei monaci che canta “Un'altalena sospesa fra le nuvole” ha inizio la vera storia di Piero, con la stessa canzone cantata dai ribelli la favola finisce.

Dario Fo dice (in una premessa posteriore alla scrittura drammaturgica) di non essere riuscito a mettere in scena la *Storia vera di Piero* per l'insufficienza del Teatro Odeon (privo di soffitta) a prestarsi all'“infinito numero di situazioni sceniche” che il testo presuppone: voli, pupazzi, mascheroni e “machine per i trucchi”; senza contare il numero di attori (13 più i 10 della compagnia) necessari per un allestimento (*privo di sovvenzioni*), capaci di compiere movimentati “giochi di pantomima” e “disposti a spaccarsi testa e gambe e anche il sedere” nelle indiavolate e carnevalesche situazioni inventate per “divertire moltissimo... e scusate se è poco”<sup>3</sup>.

Ma forse c'è anche un altro motivo che all'epoca lo frena, benché l'opera s'avventuri per la prima nella cultura medioevale (“nell'immediata vigilia della prima crociata”, did., I, p. 9), anticipando appunto *La colpa è sempre del diavolo*. Il gusto del divertimento (e la commedia è davvero divertentissima, anche alla lettura) lo conduce a una visione ottimistica, seppure surreale, che non risponde né al

3 D. Fo, premessa a Id., *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era*, in *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 5. La premessa porta in calce la data 1961, ma pare strano dal momento che parla di una rilettura del testo “dopo tanti anni”.

passato rievocato né al presente (che si vorrebbe metaforizzare). Ovvero non corrisponde alla prospettiva ideologico-artistica che il Fo di quei critici anni Sessanta manifesta. Nessuna delle sue commedie cosiddette (da lui) “borghesi” (se si esclude forse *Gli arcangeli non giocano a flipper*, dove però si gioca sull’ambiguo rapporto sogno-realtà) è gratificata da un *happy end*; anche e proprio perché il finale non lieto (e realistico) si proponeva di produrre nello spettatore indignazione e rabbia, riflessione su un necessario cambiamento dello status quo. Pensiamo poi a *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* e a *Settimo: ruba un po’ meno*, composte dopo il rifiuto della censura, la stigmatizzazione e l’evasione o l’esilio dalla Rai per “Canzonissima” nel 1962.

Invece qui con la lievitazione e il volo dell’apparente “tardo di mente” Piero, come di alcuni padri benedettini che l’hanno preceduto (perché sentono solo le “parole dell’anima”, I, pp. 10-11), si apre la favola, e con il volo d’estromissione del duca Oddo d’Angera, maliziosamente prodotto dallo stesso Piero e dai popolani che ha istruito sul modo di resistere ai signori, la favola si chiude. Non a caso nella premessa all’edizione del testo, pur apprezzandone la messinscena nel 1985 da parte del Teatro della Tosse di Genova (con scene e costumi di Luzzati), Fo manifesta il “sogno” di realizzarlo magari “in un cartone animato”<sup>4</sup>.

### *La colpa è sempre...*

Tra la composizione della *Storia vera di Piero d’Angera* e quella di *La colpa è sempre del diavolo*<sup>5</sup> si intensifica la passione di Fo per

4 Ivi, p. 6.

5 Fo rappresenta per la prima volta *La colpa è sempre del diavolo* il 10 settembre 1965, per l’apertura della stagione teatrale all’Odeon di Milano, con Franca Rame (Amalasuunta), Dario Fo (Nerbatore, Duca, Manichino), Arturo Corso (Condannato, Assistente del monaco), Piero Nuti (Giudice, Stregone), Secondo De Giorgi (Guardia, Barnaba da Jacovazzo), Sergio Le Donne (Contadino, Barbiere, Guardia), Rosetta Salata (Contadina, Caterina), Mariangela Melato (Strega, Sorella di Marco), Vincenzo De Toma (Brancaleone, Marco Guardabassi), Cip Barcellini (Accusatore, Capitano delle guardie), Ettore Conti (Monaco, Consigliere del duca), Pia Rame (Duchessa); regia, scene e costumi di Dario Fo. Dopo due mesi di repliche, tournée italiana fino al 31 marzo 1966 (41 città). Poi tournée in Europa. Il testo esce prima

il teatro medioevale (“popolare” si intende), anche sul piano della raccolta e della scelta dei materiali – nell’autunno 1965 collabora con il Nuovo Canzoniere Italiano e assume la regia di *Ci ragiono e canto*<sup>6</sup> –, passione, che esploderà, dopo la sua “conversione” del 1968, nel *Mistero buffo*. Non a caso la cornice storica in *La colpa...* appare più circostanziata.

Fo ambienta il suo testo-spettacolo tra la fine del Duecento e la metà del Trecento, in una città della “Lombardia” (ovvero Milano), *incastrando* la storia privata di una ragazza, Amalasuunta, che fa la strega per campare, salvata dal rogo da un avvocato diavolo nano che parla in veneto arcaico, Brancalone, nella storia pubblica della lotta tra il Ducato dei Visconti, sostenitore degli Imperiali, e i Catri, eretici, comunardi e rivoluzionari, che finiranno sterminati dal Potere politico-ecclesiastico. Vicenda privata e vicenda pubblica si intrecciano perché Amalasuunta, istigata da Brancalone, per difendersi al processo afferma che sono stati gli eretici ad accusarla; ma poi prova rimorso per averli fatti imprigionare, e alla fine si arma ed entra nel gruppo dei rivoltosi. Brancalone, che sta dalla parte dei potenti, anzi da questi viene strumentalizzato, incita – tramite l’ignara Amalasuunta – i comunardi alla rivolta, ben sapendo che di lì a poco sarebbero giunti gli Imperiali a massacrarli. E con la “canzone degli Imperiali” (II, 3, pp. 320-321), che in alcune rappresentazioni appaiono in divisa americana, si chiude l’opera, mentre “Il diavolo-duca-nano e il vescovo dimezzato tornano ad abbracciarsi con l’euforia di due calciatori che hanno appena segnato il gol della vittoria” (did., ivi, p. 322). Un’opera che era incominciata, prima ancora che si aprisse il sipario, con una canzone (recita la didascalia) “tratta dai

---

in “Sipario” (ottobre 1965, n. 234), dov’è più breve, con didascalie meno dettagliate, salvo quelle scenografiche pressoché uguali; alcune varianti riguardano il finale, inoltre, come nella locandina dello spettacolo, il nome della falsa strega è “Ammalasuunta”. Cfr. <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=12631&IDOpera=42>. Esiste anche nell’archivio di Dario Fo e Franca Rame un dattiloscritto con correzioni autografe, evidentemente precedente perché alcune situazioni sono modificate nelle edizioni a stampa. Dalla seconda, in D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Einaudi, Torino 1966, citiamo nel nostro testo, indicando i tempi in numeri romani, le scene e le pagine in numeri arabi.

6 Il testo di *Ci ragiono e canto* è pubblicato nel vol. VII di D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1977, con *Mistero buffo*.

rispetti ereticali lombardi del XII e XIII secolo di cui troviamo tracce anche in Bovesin della Riva” (did., I, 1, p. 213).

Fo mirava a due bersagli: demistificare la storia ufficiale e parlare di fatti contemporanei; il Medioevo in scena è metafora dei novecenteschi anni Sessanta: tutti riconobbero negli Imperiali gli Americani, in Gian Galeazzo Visconti e nel Monaco suo consigliere la politica italiana di quegli anni, in rapporto alla guerra del Vietnam. Fo sceglie un episodio della storia medioevale sconosciuto ai libri di testo per raccontare le rivolte dei “poveri cristi”, qui gli eretici rivoluzionari, i Catari che prendono alla lettera il Vangelo, manifestando il suo interesse crescente per la storia d’Italia, con l’abbandono dello schermo del mito greco (*Chi ruba un piede è fortunato in amore*) e della storia spagnola (*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*).

C’è la solita macchinosa configurazione dell’intreccio delle prime commedie: il nucleo di partenza è rappresentato dal processo contro la millantata strega per arrangiarsi, alle spalle dei contadini ignoranti e superstiziosi. Amalasunta (uno dei tanti nomi adottati dalla truffatrice: “plurinome” come nella tradizione popolare) è l’eroina della storia privata; suoi aiutanti saranno una strega “vera” (che si intenerisce per la principiante) e appunto Brancaleone, il diavolo nano, nostalgico del paradiso dal quale è stato estromesso per un “errore giudiziario” (I, 1, p. 231), interpretato non da Fo ma da Vincenzo De Toma, con lo stesso trucco con cui invece l’attore-autore interpreterà *Il Fanfani rapito* (nel 1975), il San Giorgio nell’edizione tv di *La signora è da buttare* (1977) e il Berlusconi di *L’Anomalo Bicefalo* (2003)<sup>7</sup>. Nelle scene del processo si profila la figura di Amalasunta balorda e ignorante (non sa chi sono i “comunardi”, le loro rivendicazioni le paiono strampalate) ma dotata di spirito bertoldesco e anche di un innato senso della giustizia; ripete a pappagallo l’accusa agli eretici suggeritale dal diavolo nano, ma non manca di protestare con il diavolo stesso in controcena (I, 2, pp. 244-246). Come Enea, più di Enea di *Settimo: ruba un po’ meno*, la donna compirà dunque nel corso della commedia un iter ideologico che alla fine la vede

7 In *La colpa è sempre del diavolo* come poi in *L’Anomalo Bicefalo* il trucco, attribuito ai comici dell’Arte, deriva dall’interazione fra un mimo e un attore recitante; nel primo è esposto in didascalìa (p. 229), nel secondo dal regista al pubblico.

partecipe del movimento e della lotta politica degli eretici: una metamorfosi che viene mostrata al pubblico, in quanto avvenuta in scena, più che “presagita”<sup>8</sup> come nel caso della protagonista di *Settimo* (impersonata dalla stessa Franca Rame); Brancalone è piuttosto l’intellettuale che si barcamena con i potenti (come Colombo, per restare nella trilogia), che crede di dominare i furbi e in realtà diventa il loro strumento.

La scelta del Medioevo come schermo metaforico del presente, anzi “dell’epoca di trapasso dai comuni alle signorie come specchio polemico della contemporaneità”<sup>9</sup>, prefigura appunto *Mistero buffo*; non sappiamo se la storia di Gian Galeazzo Visconti e dei Catari sia tratta da un episodio reale o inventato (lo stesso Fo è ambiguo); comunque la commedia – anche rispetto ad *Isabella...* –, oltre a proporre un “uso conoscitivo della storia in funzione del presente”<sup>10</sup>, entra nella prospettiva, che sarà di *Mistero buffo*, di pensare politicamente il passato e storicamente il presente<sup>11</sup>.

Come accennato, due sono gli aspetti più interessanti della commedia, dal punto di vista della sua proiezione spettacolare: da un lato la scenografia<sup>12</sup>, architettata dallo stesso Fo, dall’altro il linguaggio, linguistica e paralinguistica, che sperimenta l’introduzione di un dialetto arcaico ed estraneo al contesto. Ma c’è anche, fra i personaggi, l’introduzione di un Manichino meccanico che, impersonato da Fo, gli consentirà di parlare la lingua di Brancalone.

La scenografia è stabile ma non fissa, un unico impianto che dalle foto di scena, più ancora che dalle didascalie (peraltro dettagliate), fa emergere, attraverso un processo di *stilizzazione* che lo rende leggero e praticabile, un luogo tipico dell’architettura medioevale lombarda,

8 P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1988, p. 77.

9 S. Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007, p. 149.

10 L. Binni, *Attento a te!... Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, Verona 1975, p. 35.

11 Cfr. J. Chesneau, *La censura fallita*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano 1977, p. 46; anche in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 123.

12 L’Archivio digitale di Franca Rame e Dario Fo include una non trascurabile documentazione fotografica relativa alla commedia di cui stiamo trattando, messa in scena per la prima volta nel 1965: ad essa facciamo riferimento nel descrivere gli elementi visivi. Cfr. <http://www.archivio.francarame.it/galleria.aspx?IDOpera=42&IDTipologia=20&IDPagina=1>

il broletto (o brolo)<sup>13</sup>. Il portico aperto sulla piazza si riduce a una serie di arcate le cui aperture possono essere chiuse da tendaggi, secondo la maniera medioevale dei luoghi deputati, in cui una tenda è sufficiente a dare l'idea di chiuso/aperto. Altrettanto sinteticamente il primo piano (il piano nobile) è costituito da una serie di arcate più leggere ma anch'esse evidentemente praticabili. Fino a metà del primo tempo l'azione nel "porticato del brolo" si concentra sul "loggato" inferiore, dove si svolgono le scene del processo all'aperto, tanto che il giudice andrà a sedersi "su di una cattedra sopraelevata, una specie di grande seggio gestatorio" (did, ivi, p. 214). Qui avverrà l'intervento della strega vera, che per aiutare la dilettante evoca il diavolo nano Brancaleone, il quale spunta "dal di dietro della cattedra" anticipato dalla sua "voce che parla in veneto arcaico" (did, ivi, p. 229).

L'azione drammaturgica è scandita da due tempi, suddivisi in scene (3 nel primo, 4 nel secondo). Nel primo tempo si svolge il processo per stregoneria ad Amalasuunta ma si introduce anche la storia di Gian Galeazzo Visconti, dopo che, davanti a un "siparietto sul quale, alla maniera di Lorenzetti, è raffigurata la Milano trecentesca, vista a volo d'uccello" (did., I, 2, p. 246), i Catari hanno cantato la loro canzone. Questa seconda parte dell'azione, introdotta da un buio e un riaccendersi della luce "sempre a siparietto abbassato", rappresenta dapprima i due figli del Podestà fatto uccidere dal Visconti che tentano inutilmente di vendicarsi (catena esilarante d'ammazzamenti di falsi Galeazzo...), ma si svolge soprattutto (a siparietto alzato) in una "stanza del palazzo ducale" (did., I, 3, p. 249) architettata, tuttavia, sfruttando l'impianto scenografico iniziale. Per dare l'impressione di essere *entrati* nel palazzo "il porticato inferiore del loggiato è chiuso da tende" e i suoi lati anteriori sono collegati a un praticabile, posto al centro della scena, mediante due scale sospese ad arco. Sul praticabile, al centro, un trono" con davanti "una scala che scende al piano del palcoscenico" (*Ibid.*). I tendaggi e le scale (sia quelle "ad arco" che dai lati arrivano al centro, sia le rampe più piccole) garantiscono i movimenti degli attori-personaggi e soprattutto gli spostamenti dinamici tra i luoghi dell'azione. Qui Gian Galeazzo, un "*allampanato*" Dario Fo, che "*si affaccia*" non a caso "*dalla porta del loggiato superiore*" (did., ivi, p. 250), è mostrato

13 Ringrazio Carlo Titomanlio per i suggerimenti relativi a questa scenografia.

nella sua privacy e, come spesso i potenti, ridicolizzato, per la sua maniacale paura di attentati; paura che lo fa dipendere da un Monaco alchimista e astrologo (in coppia comica con il suo servo scemo e deforme), e che gli fa accogliere favorevolmente nel suo palazzo Amalasunta, ribattezzata “Ammazza-che-vista” per il suo millantato credito di veggente. In questo “dramma a incastro” all’episodio del processo è aggiunto quello del Duca tramite la stessa Amalasunta, che si presenta nella stanza del palazzo gentilizio come strega patentata.

Il protagonismo di Amalasunta si evince anche nell’ambito dell’opposizione semantica binaria fra i campi povertà-ricchezza. Mondo di poveri (Amalasunta), mondo dei ricchi (Gian Galeazzo). Si tratta di una realizzazione spaziale simulata, in quanto ci si avvale d’una scenografia stabile, suscettibile di diverse significazioni: aperto-chiuso; porticato del Brolo-palazzo ducale. Alla falsa strega, in qualità di “personaggio mobile”, è concesso di attraversare il “limite”<sup>14</sup> spaziale fra i due campi semantici, compiere un movimento che la conduce nel mondo della ricchezza e del potere, con il quale però non si fonde. Nel finale, infatti, si assiste al suo rifiuto, non privo di embrionale presa di coscienza, di quel mondo nel quale era stata introdotta.

Nel secondo tempo, l’azione si sviluppa tutta nel Palazzo del Duca; non a caso nella prima scena “in un angolo del loggiato superiore, due giovani cantano accompagnandosi col liuto. Al centro della scena Amalasunta è coricata su di un grande letto” (did., II, 1, p. 269). Qui si svolgeranno le scene rocambolesche dell’incontro “amoroso” fra la ragazza e il sosia del Duca, cui si intreccia il tentativo da parte dei figli del podestà di uccidere il Duca stesso (esilarante quel letto che diventa, grazie alla penombra e alle cortine che si alzano e si abbassano, teatro di ammucchiate e di scambi di coppie erotico-letali), e della lotta fra il Duca vero e il Monaco che si riducono reciprocamente a brandelli. Davanti al siparietto si svolge invece la scena dello Stregone che ricompone il corpo del Monaco e, non riuscendoci con quello del Duca, propone al suo posto un suo “bizantino” manichino meccanico. Poi all’alzarsi del siparietto si mostra “il salone ducale” (did., II, 4, p. 291), all’interno del quale

14 Cfr. Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, 1970, tr. it. di E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino, Mursia, Milano 1972, p. 283 e ss.

si svolgeranno le azioni conclusive: Brancalone che entra nel Manichino e gli dà vita, l'accordo fra Brancalone e il Monaco, la rivolta dei comunardi sopraffatta dall'arrivo degli Imperiali.

Non solo l'impianto scenico è costruito "come un'architettura all'aperto, per una messinscena da piazza"<sup>15</sup>, grazie al mestiere scenografico di Fo, ma vi ricorrono figure di carnevalesca memoria alle prese con situazioni di rovesciamento bachtiniano. Anche in questo caso si tratta d'una prima volta, d'una primogenitura, anticipata da *La storia vera...*: figure dal corpo grottesco, dalle dimensioni fisiche innaturali, come nell'opposizione fra il nano (Brancalone) e la gigantessa (Amalasunta, trasformata per dispetto dal primo in donna "altissima", per cui "saranno d'obbligo i trampoli", did., I, 3, p. 256), o nella scena di parodica incoronazione riservata all'assistente "scemo e storpio" del Monaco ("Il servo scemo passa felice danzando: vede il trono vuoto, ci si siede spaparanzato", did., II, 4, p. 306). Si tratta di deformazioni caricaturali risalenti alla cultura comico-popolare del Medioevo, iperbolizzazioni del corpo che lo allontanano "dal suo stato medio, completo e perfetto, quindi l'uomo troppo giovane o troppo vecchio, troppo magro o troppo grasso, gigante o nano, sapiente o pazzo"<sup>16</sup>. D'altra parte, sembra risalire a un'eredità del folklore comico l'immagine del corpo squartato o mutilato in una delle scene che ha colpito di più i cronisti dello spettacolo di *La colpa è sempre del diavolo*: il duello del secondo tempo fra il Duca e il Monaco "all'ultimo membro – volano orecchie, nasi, braccia, gambe"<sup>17</sup>, che alla fine vengono poi raccolti in appositi canestri. Un esempio di quel procedimento comico che Bachtin definisce come il "tipico fare a pezzi"<sup>18</sup> carnevalesco, con le enumerazioni del corpo smembrato. Tratto comune, quello dei corpi mutilati, con le varie parti sparse sulla scena, al Teatro dei Pupi o agli spettacoli di burattini, proprio in quanto distintivo dello spettacolo popolare in

15 P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo*, cit., p. 69.

16 G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1975, 2001, p. 118.

17 a. bl., *Commedia satirica di Dario Fo ambientata nella Milano dei Visconti*, in "La Stampa", 11 dicembre 1965.

18 M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002, p. 212. Cfr. anche *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 2001.

genere. Basta pensare poi all'antropofagismo delirante dello Zanni affamato, in *Mistero buffo*, e al corrispettivo lazzo della mosca, allegato nella tradizione della Commedia dell'Arte.

Nel duello fra il Monaco e il Duca, mani, orecchio, un piede cadono in scena, quando la tenzone si sposta dietro la tenda, finché non riappare il Monaco "ridotto a un troncone" e "saltellando su una sola gamba", ma pronunciando "trionfante" la battuta paradossalmente eufemistica: "Ho vinto. Il duca è morto... Io però non mi sento neanche tanto bene" (II, 1, p. 284). Si introduce così l'episodio di fantascienza artigianale, in cui lo Stregone si ingegna a ricucire il corpo del Monaco (did., II, 3, p. 287). Impossibile farlo con quello del Duca, di cui il Monaco cerca un facsimile da esporre al balcone, in attesa che arrivino gli Imperiali (che lui stesso ha chiamati). Da qui l'idea di utilizzare il "manichino meccanico" da aggiustare per prendere il posto del Duca.

"Via siparietto", recita la didascalia, e "Appare il salone ducale" che, a differenza delle scene precedenti, di cui condivide l'impianto, sfrutta a pieno il "praticabile" centrale, dove, "seduta in trono, si indovina una figura umana coperta da un lenzuolo" (did., II, 4, p. 291), come all'inizio di *Il monumento* (1970) di Eduardo De Filippo. È l'ultima scena (numerata) del secondo tempo e della commedia: incomincia con l'"inaugurazione" del "manichino" a immagine e somiglianza del Duca, da scoprire come un monumento; ma si anticipa anche il riferimento alla "resurrezione di Lazzaro!" (in una battuta di Amalасunta, ivi, p. 291). E il manichino domina tutta la prima parte della scena: è un manichino impertinente, che schiaffeggia ripetutamente lo stregone, ma alla fine d'un impazzimento degli arti si accascia "come una marionetta alla quale siano stati tagliati i fili" (did., ivi, p. 295). Quando si rianima – a solo con Amalасunta – dalla voce si rivela Brancalone; e anche in questo caso è la phoné che si sperimenta, perché il demonietto cerca di imitare la voce del Duca.

Non solo le didascalie (in tondo e in corsivo) si soffermano a descrivere le acrobazie e la mimica della creatura, ma ci informano d'un fatto importante, che ci spiega perché Fo non abbia scelto per sé la parte di Brancalone e abbia preferito prima il Nerbatore dallo sternuto gregoriano, poi il Duca, vero o finto che sia, infine appunto il Manichino. "In effetti" ribadisce la didascalia "è sempre l'attore

che impersonava il duca a dar vita al personaggio del manichino” (II, 4, p. 292). Quindi è l’attore-autore a sostenere alla fine anche la parte del diavolo, da quando Brancalone – stavolta Fo – si introduce nel corpo del pupazzo meccanico (come confermano le foto di scena<sup>19</sup>). Non a caso, entrato nel Manichino del Duca defunto, il diavoletto agisce anche da “io epico”<sup>20</sup> del dramma: è Fo/Brancaleone/Manichino a pronunciare la tirata moralista, da Rigoletto tra-gi-comico, contro il pubblico in sala che dorme “sempre” (II, 4, pp. 319-320), accusando gli uomini di essere gli autori dei propri mali e affermando di dover imparare continuamente dalla loro cattiveria, anche se per essi “la colpa, xe sempre del diavolo”<sup>21</sup>.

- 
- 19 Si vedano in particolare le due foto, una di scena e una scattata durante le prove, ai seguenti link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1328&IDImmagine=2&IDOpera=42>; <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1332&IDImmagine=3&IDOpera=42>
- 20 Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, tr. it. di C. Cases, Einaudi, Torino 1972.
- 21 Approfondiamo il discorso e l’analisi di quest’opera in un saggio in corso di stampa su “Biblioteca Teatrale”, dal titolo *Perché “La colpa è sempre del diavolo”?* Per quanto riguarda la straordinaria mimica di Fo, si segnalano il nostro libro, *Eduardo, Fo e l’attore autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, e i contributi di Eva Marinai (*Dario Fo e il ‘monologo mimico’: strategie multiple del comico*) e di Marco De Marinis (*Dario Fo attore eurasiatico: un maestro dello sguardo*) in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, Pavia University Press, Pavia 2018.





CHIARA BATTISTELLA

## MASCHERE E ROVINE

### Riflessioni sulla presenza del teatro greco-romano nell'opera di Dario Fo e Franca Rame\*

Erano testi che non rassomigliavano a  
nessun altro lavoro scritto in precedenza.

*Franca Rame*

Il titolo di questo mio intervento ammicca a quello di un dipinto di Gino Severini, *L'équilibriste o Maschere e rovine* (1928), in cui si vedono personaggi della Commedia dell'Arte (Pulcinella) ed equilibristi esibirsi in un paesaggio popolato di rovine romane<sup>1</sup>: questa commistione richiama idealmente lo stesso "paesaggio" ibrido dell'opera di Dario Fo, che si fonda su una compresenza di modelli diversi<sup>2</sup>. In queste pagine, proverò a verificare in che misura il teatro antico, nelle sue espressioni tragiche e comiche, possa aver influito su quello di Fo, considerando non solo influenze evidenti o dichiarate, ma anche momenti più "sotterranei" di possibile ascendenza classica. Mi concentrerò, date l'ampiezza dell'argomento e la vastità del *corpus* teatrale di Fo, su una selezione di testi, che saranno interrogati dalla prospettiva privilegiata della ricezione, filone di ricerca divenuto ormai particolarmente fiorente nell'ambito degli studi classici. Non esiste, da quanto mi risulta,

---

\* Desidero ringraziare Luca D'Onghia per avermi invitata alla giornata di studio da lui organizzata, per l'incoraggiamento e per vari e utili consigli, ed Eva Marinai per avermi messo a disposizione alcuni suoi lavori. Un ringraziamento va anche a tutti i partecipanti per gli stimolanti interventi e le discussioni, da cui ho imparato molto. La responsabilità di quanto qui sostenuto è interamente mia.

1 Cfr. <http://www.mantovanovecento.it/portfolio/gino-severini-lequilibriste-o-maschere-e-rovine-1928/>.

2 O, meglio: l'opera di Dario Fo e Franca Rame, essendo noto il ruolo avuto dalla moglie come co-autrice nella composizione e revisione dei testi.



uno studio complessivo sull'influenza del dramma antico sull'opera di Fo: tale circostanza può sorprendere, in quanto l'autore si è cimentato, in varie occasioni, in operazioni di riscrittura. Inoltre, nei numerosi saggi e interviste, che costituiscono la cornice ideale entro cui leggere e interpretare la sua opera<sup>3</sup>, Fo rinvia spesso a tragediografi e commediografi della classicità greco-romana, talvolta limitandosi a citarli, talvolta soffermandosi a commentare o parafrasare qualche passo. Tuttavia, se si escludono i riferimenti espliciti o diretti di Fo a opere del teatro antico e relative riscritture, negli altri casi, quelli cioè in cui la presenza del modello antico (la traccia "mnestica") è percepita, ma non è sempre dimostrabile con sicurezza, l'indagine assume chiaramente un carattere più provvisorio. Tra le ragioni vi sono la natura stessa del teatro di Fo, improntato a una forte originalità, e, in secondo luogo, l'esistenza di altri potenziali modelli, più prossimi all'autore temporalmente. Per stessa ammissione degli autori-attori Fo e Rame, i loro testi devono, sì, molto alla profonda conoscenza della tradizione teatrale (Molière, Aristofane, Plauto<sup>4</sup>, Ruzante, Shakespeare), ma sono anche frutto di improvvisazioni e costanti ritocchi, al punto che "il testo finale, dopo mesi di repliche, è molto diverso da quello originale, a volte quasi irriconoscibile"<sup>5</sup>. La destinazione spiccatamente performativa del teatro di Fo e la natura "mobile" del suo testo<sup>6</sup> rendono pertanto più ardua l'agnizione di un possibile modello antico, a eccezione dei casi in cui il *furtum*, come si diceva, sia reso manifesto. Il classicista è normalmente abituato a lavorare in una dimensione più letteraria e testuale, quando si occupa di

3 Si tratta di un materiale "paratestuale" particolarmente abbondante. È noto, peraltro, come Fo, negli scritti a corredo della sua produzione teatrale, si sia cimentato, più che in un'autobiografia, in una vera e propria mitobiografia: cfr. G. Di Palma, *Dario Fo. L'invenzione della tradizione*, Lulu, Raleigh (NC) 2011, p. 11.

4 "Fra i classici Aristofane, Plauto abbastanza": cfr. D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione (con Luigi Allegri)*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 51; di Molière Fo dice di conoscere bene i testi, tanto da recitarlo a memoria. Quanto a Franca Rame: "[...] non è una fanatica di lettura di testi antichi", *ibid.*

5 Cfr. e.g. F. Rame (con J. Farrell), *Non è tempo di nostalgia*, Della Porta Editori, Pisa-Cagliari 2013, p. 87.

6 "Testo mobile" è definizione di A. Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo*, in "Revue des études italiennes", 3-4, 2010, pp. 215-230.

indagare, appunto, i rapporti di un testo con il modello (o i modelli); ciò avviene anche nell'ambito del teatro antico, che è oggi studiato principalmente come fenomeno letterario (*drama*) più che come rappresentazione scenica (*theatre*) per le ovvie lacune materiali e per il quale viene, così, sancito il "primato" della parola scritta sulla rappresentazione<sup>7</sup>: il teatro di Fo-Rame, al contrario, è profondamente radicato nella *performance* degli autori-attori.

Partendo da queste premesse, cercherò, dunque, di illustrare alcune caratteristiche del rapporto di Fo-Rame con il teatro antico, "fatto di creazioni, di reti, di montaggi, di rivisitazioni ed attualizzazioni"<sup>8</sup>: far "dialogare" i testi antichi con l'opera di questi due autori può senz'altro aggiungere un ulteriore, interessante tassello alla comprensione e interpretazione della loro multiforme e, naturalmente, studiatissima produzione.

\*

Nell'approccio intertestuale più comune, volto a stabilire la dipendenza di un testo da un modello (o testo-sorgente), l'attenzione è principalmente rivolta all'aspetto della ripresa lessicale (solitamente più d'una), che conferisce visibilità al modello, producendo il riconoscimento di una sequenza verbale memorabile<sup>9</sup>. Si pensi alla famosa riscrittura virgiliana, un vero e proprio *locus classicus* negli studi sull'imitazione antica, del v. 39 del poema 66 di Catullo *invita, o regina, tuo de vertice cessi*, la cui traccia riemerge al v. 458 del libro 6 dell'*Eneide: invitus, regina, tuo de litore cessi*. Per quanto il contenuto e il contesto dei due passi risultino molto distanti tra

- 
- 7 Ovviamente anche il teatro antico, soprattutto quello greco, nacque per la scena, anche se solo un secolo dopo Aristotele nella sua *Poetica* analizzava e commentava tragedie del V sec. a.C. da una prospettiva letteraria, almeno in parte simile alla nostra: in *Poet.* 1453b 1-8 egli sostiene infatti la supremazia del racconto, nella sua costruzione logica e sequenziale, sull'*opsis*.
- 8 Cfr. E. Marinai, *Il canto popolare come rifondazione del mito. Dai Canzonieri a Medea: ricerca e inventio in Pasolini e Fo*, in L. El Ghaoui, F. Tummillo (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2014, p. 58.
- 9 Secondo la formulazione di G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica, I, La produzione del testo*, Salerno Editrice, Roma 1989, p. 112.

loro, il recupero lessicale produce un effetto di prossimità, su cui gli studiosi si sono a lungo interrogati per far luce sulla funzione del gesto imitativo<sup>10</sup>. Accanto a questo tipo di intertestualità lessicale, che si contraddistingue per la visibilità della ripresa (più o meno marcata) esiste quella situazionale, nella quale il modello non viene normalmente replicato o alluso in modo diretto, cioè tramite il mezzo linguistico, ma è la situazione descritta a suggerire la derivazione da un testo-sorgente, dando così luogo a un parallelo situazionale. In questo senso, i cosiddetti *loci paralleli*, siano essi lessicali o situazionali, rappresentano un utile punto di partenza nell'indagine, a condizione che non si limitino a produrre dell'inerte "conferrismo", ma inducano a chiarire le relazioni nel processo costitutivo di un'opera. Talvolta, soprattutto in testi latini di età imperiale, si registra la presenza di un'intertestualità complessa e gerarchica, multistrato, contraddistinta cioè da un fitto concorso di modelli (*multilayered intertextuality*). Il gesto allusivo, pur nella sua complessità, non intende tuttavia oscurare completamente o cancellare la memoria del modello, il cui riconoscimento è fondamentale nel patto tacitamente sancito tra autore e lettore dell'opera, che culmina nel piacere dell'agnizione.

Anche nel caso della letteratura teatrale antica, in cui a essere ripresi sono spesso trame e personaggi, il discorso sul rapporto con i modelli rimane cruciale, in particolare per quelle opere che, originatesi in Grecia, a partire dall'epoca repubblicana, entrano a far parte della letteratura latina, anzi, ne segnano l'avvio: sono testi che vengono recepiti, ricevono nuova vita e "si riproducono" grazie alla traduzione, che, però, diviene essa stessa un atto di creazione o, si potrebbe dire, il primo strumento di invenzione di una tradizione. A titolo di esempio, il prologo della *Medea* di Ennio (vv. 208-216 Jocelyn) non si limita a volgere in latino quello del testo modello, la *Medea* di Euripide (vv. 1-8), ma lo piega

10 A partire dallo studio di G.B. Conte, *Memoria dei poeti e del sistema letterario*, Einaudi, Torino 1974 (ora Sellerio, Palermo 2012), è stata prodotta un'ampia bibliografia sulle ragioni di questa ripresa catulliana da parte di Virgilio: è evidente come il fenomeno dell'intertestualità lessicale non sia puramente formale o interpretabile soltanto come un gesto di omaggio, ma presupponga profonde implicazioni di senso. Conte è recentemente ritornato sul rapporto tra i due testi in *Stealing the Club from Hercules. On Imitation in Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 47-50.

anche a nuovi significati, che mettono al centro la patetizzazione dell'eroina Medea, vittima della sua ferita d'amore<sup>11</sup>. A distanza di più di due secoli, Seneca, nella sua *Medea*, ideata forse non tanto per la scena quanto per la recitazione o la lettura privata, interviene ulteriormente sul testo-sorgente euripideo: oltre a modificare in maniera drastica il prologo, imprime una forte novità all'intero dramma, che è sottoposto così a un'intensa e sofisticata riscrittura. Nonostante la traccia del modello sia ancora indelebilmente presente, nel dramma senecano essa appare ormai sbiadita a conferma di come la pratica della traduzione si sia evoluta e consolidata in quella della (ri)scrittura creativa.

Come si accennava sopra, interpretare il teatro di Fo-Rame alla luce di un approccio analogo a quello brevemente qui delineato, che presuppone un lettore attivo capace di riconoscere i "furti" dell'autore e di portarli in superficie, può sembrare una prospettiva metodologica non del tutto corretta: per Fo i testi hanno, infatti, sempre rappresentato, prima che dei prodotti letterari, degli strumenti a servizio della scena, circostanza che spiega la sua scarsa sensibilità nei confronti dell'elaborazione letteraria o verbale<sup>12</sup>. Dichiarazioni quali "i miei testi sono sempre nati 'visivamente', disegnati prima ancora di venir scritti"<sup>13</sup> oppure "io non ho mai stampato una commedia se non dopo averla recitata a lungo sulla scena"<sup>14</sup> sono in questo senso eloquenti<sup>15</sup>. Quella del suo teatro si configura come una letterarietà alternativa che, pur non intendendo abolire il testo o rinunciare alla

11 Su questo, cfr. e.g. G.G. Biondi, *Mito o mitopoiesi?*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", n. 5, 1980, pp. 125-144.

12 Cfr. J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 2000, pp. 12-13.

13 D. Fo, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Guanda Editore, Parma 2007, p. 137.

14 D. Fo, A. Ciccarelli, *Intervista a Dario Fo*, in "Italice", n. 81, 2004, p. 560.

15 Sui limiti di un'analisi del testo che ignori l'aspetto performativo cfr. e.g. P. Trifone, *Gli incubanoli del grammelot. Appunti sulla lingua del primo Fo*, in Id., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2000, p. 149. Sulla natura performativa del teatro di Fo, cfr. A. Scuderi, *Unmasking the Holy Jester Dario Fo*, in "Theatre Journal", n. 55, 2003, p. 275; J. Farrell, *Fo and Ruzzante. Debts and Obligations*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, p. 85. Sulla rilevanza del "fatto scenico" nella scrittura di Fo, cfr. W. Valeri, *Il riso e la comicità per conoscere la realtà. Un'intervista a Dario Fo e Franca Rame*, in "Sagarana", n. 40, 2010, <http://www.sagarana.net/anteprema.php?quale=137>.

scrittura, si prefigge, osserva Trifone, “una rielaborazione continua del testo alla luce della pratica dello spettacolo”<sup>16</sup>.

La ricerca di tracce dell’antico nel teatro di Fo implica la necessità di portare in primo piano la figura del lettore, investendolo di un ruolo che, forse, l’autore non aveva originariamente previsto, orientato, come sembra, a privilegiare lo spettatore in quanto parte integrante e costitutiva della dimensione collettiva della messa in scena<sup>17</sup>. Il lettore “cinegetico”, che, attivando la memoria letteraria, si adopera al riconoscimento di modelli e furti letterari, rappresenta probabilmente l’interprete ideale dei testi antichi; l’autore Fo, invece, potrebbe non aver avuto il benché minimo interesse a che i suoi lettori si cimentassero in un analogo lavoro di ricerca. La mia, dunque, è un’operazione che si presta a qualche sovrainterpretazione, considerato anche che l’autore, unico depositario delle sue intenzioni, non è più in vita<sup>18</sup>: correrò, tuttavia, il rischio.

16 P. Trifone, *op. cit.*, pp. 101 e 103; sulla fisionomia del testo drammatico e sul contatto rigeneratore col pubblico cfr. p. 10.

17 Fo, com’è noto, prevede per il suo pubblico una “partecipazione consapevole”: cfr. D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell’attore*, Chiarelettere, Milano 2015, p. 13. Sul rapporto tra il pubblico e l’uso del *grammelot*, cfr. A. Pozzo, *Grr... grammelot. Parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologna 1998, pp. 83-84. Quanto ai prologhi di *Mistero buffo*, la loro funzione è di informare e preparare alla visione dell’opera. In questo senso, sono rapportabili ai prologhi euripidei, noti proprio per il loro carattere informativo, che deriva probabilmente dall’esigenza del pubblico dell’Atene democratica del V sec. a.C. di capire meglio ambientazioni e trame di tragedie tra le più innovative del teatro greco (su questo, cfr. E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, OUP, Oxford 2010, p. 33).

18 Rimando senz’altro alla celebre discussione di Eco su interpretazione e sovrainterpretazione, in cui l’autore narra di come vari lettori avessero individuato ne *Il Nome della Rosa* la presenza di modelli che egli non aveva in effetti impiegato nella composizione del romanzo (U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, edizione italiana a cura di S. Cavicchioli, Tascabili Bompiani, Milano 2002, pp. 89-91). È il noto problema dell’opposizione lettore-modello vs lettore-empirico, in cui l’esperienza della lettura figura come uno spazio conteso tra vincolo e libertà. A proposito di competenza del lettore, nella versione orale di queste pagine, presentata al convegno, ho provato a mostrare come un approccio “iper-testuale” e unidirezionale, cioè ancorato all’ambito della letteratura antica, al teatro di Fo possa produrre risultati fuorvianti, che rischiano di sfociare, appunto, nella sovrainterpretazione. Ho testato tale approccio nell’episodio de *La fame dello Zanni*, in D. Fo, *Mistero buffo* (a cura di F. Rame), Einaudi, Torino 2014 con riferimento al momento dell’autofagia del protagonista. Mi sono chiesta, innanzitutto, se il motivo

della fame e del gesto autofagico siano presenti anche nel teatro antico: se la risposta nel primo caso è positiva (cfr. a puro titolo di esempio i passi da Plaut. *Capt.* 778-835; *Curc.* 280-304; 309-327 sulla fame del parassita), non mi risulta siano attestati “deliri antropofagici”, per citare D. Fo, *Il mondo*, cit., p. 40. C’è, però, nel mito antico un famoso personaggio, Erisittone che, per punizione divina, è devastato da una fame così grande da arrivare prima a cibarsi di qualunque cosa in un onnivivorismo estremo, pari a quello dello Zanni, e poi a divorare le sue stesse carni, secondo quanto racconta Ovidio in *Met.* 8.739ss., in part. vv. 875-878 “quando però la violenza del male ebbe consumato tutto quanto era disponibile e aperto nuovi campi al terribile morbo, il disgraziato cominciò a lacerare a morsi le proprie membra e a nutrire il suo corpo annientandolo” (trad. di G. Faranda Villa). Questo particolare è assente nelle altre fonti antiche sul mito di Erisittone, tra cui Callimaco (*Inno 6, A Demetra*, vv. 65ss.) e Licofrone (*Alessandra*, vv. 1393-1395): Erisittone, pur non essendo l’unico affamato dell’antichità, assume particolare rilievo nel racconto ovidiano in ragione dell’autocannibalismo, che diviene quasi un tratto distintivo della sua storia. Non possiamo, però, sapere se Fo conoscesse questo episodio e se, dunque, ci sia un’influenza ovidiana (forse la cosa non sarebbe dispiaciuta al nostro, considerata la straordinaria capacità affabulatoria dello stesso Ovidio; le due storie hanno in comune anche un momento onirico, in cui i rispettivi affamati sognano di mangiare a più non posso). Curiosamente, a differenza di quanto fa altrove con altri testi o giullarate, per *La fame dello Zanni* Fo non si sofferma tanto sulle fonti impiegate quanto sul suo *grammelot*, che qui raggiunge vette davvero notevoli (cfr. D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, Einaudi, Torino 1987, pp. 62-63; *La fame dello Zanni*, cit., pp. 331-335). Invocare la presenza di un momento ovidiano, malgrado i contatti tra i due personaggi, sembra un’operazione eccessivamente letteraria, che non tiene in debito conto la destinazione performativa del testo di Fo. Ben più verosimile è presupporre un influsso diverso, come quello della letteratura teatrale, più vicina ai gusti e alla sensibilità dell’autore. Il motivo della fame che si trasforma in impulso cannibale è effettivamente ben attestato nella letteratura popolare e nella commedia del ’500 (come si legge in un poema nella *Miscellanea 2223*, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, in cui Zan Bagotta divora un venditore ambulante, con R. Henke, *Poverty and Charity in Early Modern Theater and Performance*, University of Iowa Press, Iowa City 2015, pp. 79-81). Un modello possibile è senz’altro anche Ruzante (citato a p. 331 de *La fame dello Zanni* a proposito delle compagnie degli attori), che, per esempio, nel *Dialogo Facetissimo* (87) fa dire al suo personaggio Menego: “E si serà un miegio, ché a’ me magnaré da mia posta, e così a’ moriré pur passù, a despetto de la calestia” (conviene mangiarsi per non morire affamati). Inoltre, in un passo della *Moschetta* (3.5), in cui il personaggio di Ruzante dichiara di volersi dare la morte a causa della moglie Betia, che si è stabilita nella casa del soldato Tonin, si legge: “RUZANTE: A’ me vuo’ magnare! [...] da che dego mo’ scomenzare a magnarme? A’ vuo’ scomenzare da i pie’, perché s’a’ comenzasse dalle man a’ no porae po aiarne a magnare el resto” (con Ruzante, *Moschetta*, a cura di L. D’Onghia, Marsilio, Venezia 2010, p. 177,

\*

L'esposizione di Fo alla letteratura classica avvenne in modo tradizionale a partire dai tempi del liceo a Brera<sup>19</sup>, di cui egli stesso rammenta la lettura dell'*Odissea*, definendo il poema un "magazzino inesauribile di motivi satirici e pagliacceschi"<sup>20</sup>. Il suo atteggiamento nei confronti dei classici greci e latini e della letteratura in generale si rivela perciò improntato, fin da subito, a una certa libertà, diretto com'è alla loro riattualizzazione più che alla loro conservazione (quasi in senso museale). Fo definisce quello del commediante "un mestiere da ladro, noi si ruba a tutti, sulla scena e dalla vita"<sup>21</sup>, affermazione che sembra così autorizzare qualunque tipo di *furtum*, anche letterario, destinato alla creazione artistica: le opere della tradizione (in senso lato) si configurano come *publica materies*, per citare Orazio (*Ars Poetica*, v. 131), di cui Fo si appropria originalmente, evitando cioè di rimanere invischiato in imitazioni troppo fedeli o costrittive<sup>22</sup>. Spesso, inoltre, il modello è chiamato a fornire solo la situazione scenica<sup>23</sup>: come l'autore non manca di precisare in diverse occasioni, la situazione è infatti alla base di ogni scrittura teatrale<sup>24</sup> ed è governata da un'ideale mescolanza di storia e fantasia, che ricalca, peraltro, la maniera di produrre racconti propria dei grandi pittori e fabulatori<sup>25</sup>.

---

che, per la morte per autocannibalismo cita il passo del *Dialogo facetissimo*). Come si vede, qui la fame non è chiamata in causa, ma si dà rilievo all'atto autofagico (anche da un punto di vista mimico-gestuale?).

- 19 Cfr. D. Fo, *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, a cura di F. Rame, Feltrinelli, Milano 2002, p. 52; p. 116. Da un'intervista apprendiamo, peraltro, che egli aveva anche, durante la sua carriera, recitato con le maschere del teatro greco persino in Grecia (non mancano neppure suoi disegni di maschere greche): cfr. D. Fo, F. Rame (intervista di S. Toniato), *Elementi ed elaborazioni della tradizione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, in L. El Ghaoui, F. Tummillo (a cura di), *op. cit.*, p. 163.
- 20 Ivi, pp. 123-125.
- 21 J. Farrell, *Fo and Ruzzante*, cit., p. 86.
- 22 Cfr. Hor. *AP* 128-135. Cfr. G.B. Conte, *Stealing*, cit., p. 10. Sul concetto di invenzione della tradizione, cfr. G. Di Palma, *op. cit.*, pp. 7-8.
- 23 Sulla rilevanza della situazione nel teatro di Fo, cfr. J. Farrell, *Fo and Ruzzante*, cit., p. 84.
- 24 D. Fo, *Il mondo*, cit., p. 39.
- 25 D. Fo, *Il mondo*, cit., p. 149.

La bibliografia del suo *Manuale minimo dell'attore* contiene un avviso eloquente, posto a esergo: “le nostre fonti non sono sempre attendibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti”<sup>26</sup> a suggerire l'assoluta prevalenza nell'opera di Fo del momento creativo o, meglio, di una “creative misinterpretation”, come la definisce Farrell<sup>27</sup>, che allude alla sua disinvoltura nei confronti dei modelli e delle fonti, modificati o fabbricati senza troppi scrupoli. Tale approccio nasce dalla convinzione che reinventare teatralmente sia un modo per “arrivare a prendere la gente nel racconto”<sup>28</sup>. Anche l'approccio ai classici greci e latini pare sposare questa visione: se le opere di Aristofane o Plauto possono farsi ispiratrici, per esempio, di alcune felici situazioni comiche nel teatro di Fo, non è detto che funzionino da modello “profondo” o esclusivo. Del resto, il concetto di scrittura creativa è già un caposaldo della letteratura antica: in un famoso passo dell'epistola 84, Seneca paragona il processo creativo della scrittura alla produzione del miele da parte delle api, osservando come esso dipenda da una “sintesi personale” del materiale raccolto, tale da rendere, appunto, l'imitazione creativa e non servile<sup>29</sup>; come il nettare proveniente da vari fiori si muta in miele, così l'autore deve trasformare la materia inerte delle sue fonti in qualcosa di diverso, di originale (*ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat*)<sup>30</sup>. Si potrebbe dire che Fo porti

26 D. Fo, *Manuale*, cit., p. 359.

27 J. Farrell, *op. cit.*, p. 93. Cfr. anche L. D'Onghia, *Fo, Ruzante e il mito della “lingua composita”*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo, Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017*, Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 3-14, che si sofferma sul modo in cui Fo guarda al teatro di Ruzante e alla sua lingua come a una sorta di modello creativo.

28 G. Di Palma, *op. cit.*, p. 12 e n. 11. Cfr. anche D. Fo, *Manuale*, cit., p. 4 (sul suo essere un “bugiardo professionista” e sulle trappole tese agli “eruditi supercritici-spulciaioli”). Sulla presunta scoperta, dichiarata in *Mistero buffo*, di manoscritti medievali recanti la storia della “Nascita del Giullare”, che invece è invenzione dell'autore, cfr. A. Scuderi, *Unmasking*, cit., p. 280. Cfr. anche C. Maeder, *Mistero Buffo: Negating Textual Certainty, the Individual, and Time*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, pp. 65-79 sulle fonti in *Mistero buffo* e sulle bibliografie nelle edizioni Mazzotta (1970) e Bertani (1974).

29 Cfr. G.B. Conte, *Stealing*, cit., p. 11.

30 Anche il pensiero di T.S. Eliot sui furti dei bravi poeti è in linea con questa visione (ivi, pp. 5-6).

quasi alle estreme conseguenze questa operazione di assimilazione e digestione dei modelli, avvalendosi frequentemente anche dell'espedito della trasformazione eterodiegetica per traghettare il testo antico nella sua contemporaneità.

Il riuso dei classici in Fo è caratterizzato, pertanto, da un intenso aggiornamento o "updating"<sup>31</sup>. Fo si accosta a vicende della storia antica o del mito rileggendole sotto la spinta di un impulso riattualizzante, che ricorre al passato per parlare del presente<sup>32</sup>. Ritrova così echi della guerra di Troia nel conflitto in corso, all'epoca del programma radiofonico *Poer Nano*, tra USA e URSS oppure arriva a presentare l'imperatore Nerone come un esempio di antichissimo democristiano. Famoso è anche un passo contenuto in *Manuale minimo dell'attore*, in cui la trama degli *Uccelli* di Aristofane fornisce una gustosa occasione per ammicciare in modo dissacrante all'attualità:

La commedia [...] tratta di due ateniesi, i quali decidono di lasciare la loro città con la motivazione più che moderna del disgusto delle infamità, dei giochi politici bassi e dei processi orchestrati. Sembra di essere nell'Italia odierna con gli attuali governanti e in testa a tutti Andreotti che, è risaputo, viveva già allora e faceva parte del parlamento ateniese. Lo si riconosce in alcune figure vascolari attiche nell'atto di sfuggire, con uno straordinario scatto di reni, all'ennesima incriminazione per intralazzi di sapore mafioso (p. 40).

Questo modo di ripensare la tradizione alla luce dell'*inventio* appare in linea con l'idea, fortemente propugnata da Fo, di un teatro non "digestivo", ma partecipativo (o teatro civile, idea che peraltro è già insita nella nozione di *paideia* propria del teatro greco)<sup>33</sup>. All'interno di questo quadro, che restituisce l'immagine di un rapporto marcatamente creativo con i modelli, si inserisce anche la libertà che l'autore si prende frequentemente di citare le sue fonti in modo approssimativo, se non errato, traendole da una "biblioteca nella sua

- 
- 31 Cfr. A. Scuderi, *Updating Antiquity*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, pp. 39-64. Cfr. anche R. Nepoti, M. Cappa, *Dario Fo*, Gremese, Roma 1997, p. 10 sul modello sociale e politico sulla base del quale Fo legge e interpreta la storia e i testi del passato. Per il suo approccio satirico alla realtà e per la sua conoscenza dei testi di Luciano, cfr. *ivi*, p. 12.
- 32 D. Fo, *Il paese*, cit., pp. 66-67; D. Fo, *Il mondo*, cit., p. 89.
- 33 Sul cosiddetto teatro "digestivo", cfr. D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale*, cit., p. 81.

testa”<sup>34</sup>, e di elaborare etimologie (o eziologie) del tutto fantasiose, come quella di Porto Valtravaglia, che viene fatta risalire alla vicenda degli Argonauti (in quel luogo sarebbero avvenuti il travaglio e il parto di Medea)<sup>35</sup>.

Tra gli esempi di riscrittura dei classici nel *corpus* teatrale di Fo-Rame, un caso eloquente è senz’altro rappresentato dal monologo *La Medea*: in esso gli autori attingono espressamente al modello euripideo, conferendo però una nuova veste, anche sotto il profilo di genere, al testo, che esce dai confini della tragedia in senso proprio<sup>36</sup>, nonostante la dichiarazione del personaggio prologizzante (Franca): “Dico subito che questo pezzo è assai diverso dagli altri, non è comico” (p. 67). Medea, in quanto figura archetipica dell’infanticida, è stata fatta oggetto di numerose riscritture, soprattutto durante il Novecento, ciascuna delle quali tende a configurarsi come un rifacimento creativo (si pensi, per esempio, alla trasposizione cinematografica della *Medea* di Pasolini [1969],

34 “From a library in his head”: J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, p. 16. Sulle citazioni a memoria, non controllate, cfr. D. Fo, *Manuale*, cit., p. 224: la commedia di Aristofane in cui viene deriso Euripide per l’uso eccessivo delle macchine sceniche non sono le *Donne a parlamento*, ma gli *Acarnesi* (vv. 393 ss., soprattutto v. 408 “fatti portare con la macchina”, che nella libera parafrasi di Fo diventa: “Ti decidi a uscire da solo, o vuoi che ti mandi a prendere con la macchina?”. “La macchina è quella scenica, s’intende, ma sembra quasi una battuta di una commedia dei nostri giorni [...]”); cfr. anche p. 4: “ogni volta che vi esporrò un fatto, un aneddoto o un episodio storico, farò l’impossibile pur di fornirvi le fonti e le documentazioni del caso. Ma non sempre mi riuscirà, perché spesso, per mia dabbenaggine, non mi troverò in grado di ricordare esattamente il nome dell’autore del testo su cui ho letto il passaggio in questione”.

35 Sull’incontro con il professor Civolla, storico e antropologo dell’Università di Milano e sui suoi racconti del mito in chiave anticonvenzionale, cfr. D. Fo, *Il paese*, cit., pp. 125-131. Sull’origine del toponimo e sull’episodio del travaglio di Medea, cfr. p. 131. Dell’episodio non c’è traccia in Apollonio Rodio, ma si noti che Fo, alla fine del suo racconto eziologico, insinua il dubbio che si possa trattare di una fantasticheria (!). Sulla ragione per cui il pastorale dei vescovi è ricurvo, cfr. invece D. Fo, *Mistero buffo*, cit., p. 291.

36 *La Medea*, in *Le commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame*, vol. VIII, Einaudi, Torino 1989 (debutto 1977). Sull’avversione di Fo nei confronti di una visione gerarchica del teatro, per cui la tragedia è considerata superiore alla commedia in quanto appartenente alla cultura ufficiale, cfr. A. Scuderi, *Unmasking*, cit., p. 276.

incentrata sul tema dello scontro di civiltà<sup>37</sup>; quello di Fo-Rame presuppone una compresenza di modelli di natura diversa, tra cui spiccano i maggi umbro-pisani:

La nostra Medea, si rifà ai maggi umbro-toscani, è una Medea popolare che ricalca la tragedia scritta da Euripide, ma le motivazioni, per l'uccisione dei figli, sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza. Infatti, Medea dice una frase a mio avviso straordinaria: "I figli sono come il basto di legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, per meglio tenerce sotto, mansuete, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per questo li uccido, perché possa nascere una donna nuova!" [...] (pp. 69-70).

Franca Rame postilla: "Questo, è un pezzo di teatro straordinario. Io ne parlo molto bene perché, né Dario né io ci abbiamo messo niente. L'abbiamo ritrovato e ve lo proponiamo tale e quale. È recitato in un linguaggio arcaico, un dialetto dell'Italia centrale" (p. 70). Il monologo *La Medea* è stato variamente studiato sia da una prospettiva di *gender* sia da un punto di vista più strettamente letterario<sup>38</sup>, aspetti su cui non intendo soffermarmi in questa sede. Mi limiterò, invece, a riconsiderare brevemente il legame tra il filicididio e la costruzione da parte di Medea di una nuova identità: in Fo-Rame, Medea uccide i figli per poter rinascere, "rifondare" la sua persona, smantellando

37 Su questo si veda M. Fusillo, *Nuove Medee sulla scena e sullo schermo*, in "Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico", n. 1, 2011, pp. 267-278 (lo studioso parla a p. 267 di "esplosione novecentesca di nuove Medee"); cfr. anche M.G. Ciani (a cura di), *Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro. Medea. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2003.

38 Cfr. e.g. S. Wood, *Parliamo di donne. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, pp. 169-173. Per l'interpretazione in chiave letteraria cfr. soprattutto E. Marinai, *Le insufficienze del contemporaneo. La Medea di Dario Fo e Franca Rame*, in A.-L. Garcia, J. Girard (a cura di), *Qu'est-ce que le contemporain*, L'Harmattan, Parigi 2011, pp. 103-112; E. Marinai, 'Vieni fuori, Euripide!'. *La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame*, in A. Barsotti, E. Marinai (a cura di) *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano 2011, pp. 38-54 (con riferimenti anche al maggio di area pisana *Il delitto di Medea*); E. Marinai, *Il canto*, cit., pp. 57-66; F. Maltese, *Medea a confronto: donna nuova o sacerdotessa della barbarie?*, in L. El Ghaoui, F. Tummillo (a cura di), *op. cit.*, pp. 79-88. Sui maggi, cfr. A. Barsotti, *Il teatro dei Maggi in Toscana: drammaturgia, ideologia, spettacolo nella tradizione popolare*, Lucarini, Roma 1983.

l'assimilazione femminilità-maternità<sup>39</sup>. La necessità dell'uccisione dei figli è motivo già euripideo, ma l'opposizione alle "leggi infami" degli uomini (p. 74), che costringono la donna a essere "MATRE" (*ibid.*) e dunque la rendono schiava del ricatto dei figli, sembra avere un'altra origine, malgrado già in Euripide Medea si abbandoni a una famosa tirata contro i dolori del parto ("Giacché preferirei stare tre volte presso lo scudo piuttosto che partorire una volta sola!", vv. 250-251 [trad. di E. Cerbo]). È stato giustamente osservato come le parole della protagonista del monologo esibiscano un significato politico in linea con la presa di coscienza delle donne negli anni della contestazione e del femminismo. Tuttavia, la *nova ratio* di Medea, che supera la gelosia e la rabbia dell'equivalente greco, a me parrebbe ammiccare a un'altra Medea dell'antichità, questa volta di ambito romano, la *Medea* di Seneca. Marinai puntualizza che, nel monologo di Fo-Rame, anche se il testo di base è la *Medea* di Euripide, "alcuni elementi linguistici derivano dalla 'traduzione' di Seneca"<sup>40</sup>. Se, dunque, come sembra, la *Medea* senecana era nota ai due autori, proverei a ipotizzare che l'idea del rinnovamento della donna, vincolato alla negazione della maternità, sia da ricondurre proprio a un passo della tragedia romana. Completata l'uccisione del primo figlio (il figlicidio in Seneca ha luogo in due momenti distinti), una trionfante Medea pronuncia le seguenti parole, prive di un corrispettivo preciso nel modello greco (vv. 982-984):

*Iam iam recepi scepra germanum patrem,  
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent,  
rediere regna, rapta virginitas redit.*

Ora, ora ho recuperato lo scettro, il fratello, il padre, e i Colchi di nuovo possiedono il vello della dorata bestia: è tornato il regno, è tornata la verginità strappata (trad. di G. Giardina, leggermente modificata<sup>41</sup>).

Questi versi dimostrano con una certa pregnanza come la vendetta contro Giasone miri a cancellare il presente e a riportare la

39 Cfr. e.g. S. Wood, *op. cit.*, p. 173.

40 E. Marinai, *Le insufficienze*, cit., p. 107.

41 Naturalmente, si tratterebbe anche di capire se Fo si sia servito di traduzioni dei testi greci e latini, come pare ragionevole supporre, e quali siano state quelle a sua disposizione. Cfr. anche l'ultimo esempio in queste pagine.

donna alla sua vita passata, quella in Colchide: uccidendo i figli nati dal traditore, Medea immagina di poter ricostruire l'unità affettiva con i suoi familiari, notoriamente distrutta, recuperare il regno e, infine, la verginità. In una recrudescenza d'ira, poco prima di accingersi all'uccisione del secondo figlio, dichiara che, se un terzo si nasconde *in matre*, cioè in lei, scuterà le viscere e lo estrarrà con il ferro (vv. 1012-1013). La Medea senecana è un personaggio dotato di caratteristiche mostruose (*monstrum*) senza riscontro in quella di Fo-Rame. Però, almeno da una prospettiva letteraria, le parole finali del monologo “Mori! Mori! Pe’ fa’ nascere ’na donna nova... Mori! Pe’ fa’ nascere ’na donna nova!” (p. 75) difficilmente riescono a eludere, a mio avviso, un confronto con quelle dell'eroina della tragedia romana: in entrambi i casi, il figlicidio serve al personaggio per affermare la sua identità (quasi un gesto di *self-fashioning*), che in Seneca guarda alla felicità perduta del passato, in Fo-Rame è proiettata verso il futuro<sup>42</sup>.

Un altro esempio di un testo in cui il modello antico (per quanto non appartenente ai classici greci e latini) è apertamente dichiarato, ma altrettanto apertamente disatteso e ricreato, è *Il primo miracolo di Gesù bambino*, contenuto in *Mistero buffo* (ed. 2014)<sup>43</sup>. Fo premette al testo un prologo spiegando di aver tratto la storia da uno dei *Vangeli apocrifi*<sup>44</sup>, per i quali dimostra un grande apprezzamento: essi ci hanno infatti restituito un numero consistente di racconti sull'infanzia di Gesù<sup>45</sup>, andando a colmare un vuoto del racconto, cioè le lacune narrative del *Nuovo Testamento*, la versione “ufficiale”. *Il primo miracolo*, in particolare, è presentato come “un episodio davvero poetico sull'infanzia di Cristo” e “un autentico capolavoro di fantastica allegoria” (p. 291). A ben vedere, però, più che l'episodio che si incontra negli *Apocrifi*, è la sua riscrittura

42 Come nota il commentatore più recente della *Medea* di Seneca, A.J. Boyle, *Seneca, Medea*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 373, i vv. 982-984 furono ripresi successivamente da altri autori di *Medee*, tra cui Anouilh.

43 Questo episodio è stato riproposto, a conclusione della giornata di studio, nella conversazione-spettacolo di Eugenio Allegri e Matthias Martelli (*Il nuovo “Mistero buffo”*).

44 D. Fo, *Mistero*, cit., p. 290.

45 Il volume einaudiano contiene una prefazione di Dario Fo: M. Craveri (a cura di), *I vangeli apocrifi* (prefazione di D. Fo; con un saggio di G. Pampaloni), Einaudi, Torino 2005.

a opera di Fo ad avere queste caratteristiche: il confronto tra i due testi è in questo senso illuminante e fa apparire la versione originale un po' sbiadita, persino cruda a tratti, rispetto a quella di *Mistero buffo*, che è caratterizzata dalla consueta vena affabulatoria e fantastica dell'autore. Il suo piccolo, straordinario Gesù è il protagonista di una serie di azioni per lo più assenti nel testo degli *Apocrifi*: il bambino non si accontenta di plasmare uccellini di fango, che fa anche volare, ma incenerisce addirittura il figlio del padrone che lo ha offeso, per poi, da bravo "Deotín" (p. 321), risuscitarlo. Nella storia entrano temi come la discriminazione razziale, la difficile integrazione dello straniero nelle periferie e il problema dell'autorità padronale, che ben poco hanno a che vedere con il testo-sorgente<sup>46</sup>. Questi contenuti e il loro tono "sovversivo", oltre al coloritissimo *grammelot*, costituiscono una potente deviazione dal testo originale, in cui il racconto del miracolo è inserito in una cornice completamente diversa: essa verte principalmente sulla funzione del Sabbath come giorno libero dal lavoro, che il piccolo Gesù sta violando con la creazione dei suoi uccellini di fango (che, peraltro, negli *Apocrifi* non volano: si vedano i racconti nel *Vangelo dello Pseudo-Tomma-so*, Testo greco A, II, III, IV; Testo greco B, III, edizione Einaudi)<sup>47</sup>.

Vorrei ora soffermarmi brevemente sul possibile influsso esercitato dalla commedia antica sul teatro di Fo, partendo dalla premessa che il nostro ha certamente una conoscenza di prima mano di Aristofane, un commediografo, peraltro, a lui particolarmente congeniale per il tipo di comicità praticata in scena. Aristofane non è solo

46 Il piccolo Gesù, dopo che la sua famiglia si è stabilita a Jaffa, è chiamato "terún" e "Palestina" dai suoi compagni di gioco (D. Fo, *Mistero*, cit., p. 309).

47 Cfr. C. Maeder, *op. cit.*, p. 75-77 sulla manipolazione delle fonti da parte di Fo nell'episodio de *La nascita del villano*. *Mistero buffo* è un esempio eloquente di "interferenza fra cronaca e mito": cfr. E. Marinai, *Dario Fo e il monologo 'mimico'*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *op. cit.*, p. 41. Avanzo una piccola suggestione di lettura "aristofanesca" riguardo l'episodio de *Il primo miracolo*. Esso contiene varie situazioni comiche, tra cui la scena che vede Giuseppe, nella fuga in Egitto, caricarsi in spalla l'asino stracarico ("E allora Giuseppe va sotto all'asino, si carica 'sta bestia, la Madonna, il Bambino con tutta la mercanzia e parte", p. 304): all'inizio delle *Rane* di Aristofane, appaiono in scena Dioniso e il servo Santia a cavalcioni di un asino. Santia, tuttavia, si lamenta per il bagaglio che si è caricato in spalla e Dioniso sbotta: "Dici che l'asino non ti serve a niente: piglia e portalo addosso tu, una buona volta!" (vv. 31-32, trad. di B. Marzullo).

inventore di brillanti situazioni comiche, ma si fa anche portavoce, a differenza di Plauto, di un sentimento di un'indignazione contro l'ipocrisia del potere<sup>48</sup>, aspetto che ha in comune con la concezione di teatro comico propugnata da Fo. Temi quali la corruzione dei politici, il problema della giustizia (cfr. le *Vespe*), il rifugio nell'utopia (cfr. gli *Uccelli*), l'educazione tramite il teatro (cfr. le *Rane*), le rivendicazioni delle donne (cfr. la *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse*), la redistribuzione della ricchezza (cfr. il *Pluto*) oppure momenti "escapisti" e onirico-surreali si incontrano anche nel teatro di Fo. Tuttavia, non è sufficiente notare la presenza di una coincidenza o corrispondenza tematica per stabilire con sicurezza l'influsso di una determinata commedia aristofanesca o il suo riuso da parte di Fo, fatta eccezione per quei casi in cui l'autore rivela esplicitamente il suo testo-sorgente.

Un esempio è certamente costituito dalla *Lisistrata romana. Satira per una donna sola*<sup>49</sup>, che, come *La Medea*, deve al modello greco il titolo e l'idea tematica (lo sciopero del sesso per indurre gli uomini a cessare la guerra): nell'introduzione, però, viene subito chiarito che "la trasposizione dalla Grecia di Aristofane a un nostro mondo pseudoruzantino è venuto in mente a Dario leggendo alcune cronache popolari delle guerre del Cinquecento in Italia" e che "Ruzante è stato il nostro grande suggeritore" (p. 145). Non sono in grado di indicare influenze di quelle fonti sul testo di Fo-Rame (ammesso che ve ne siano): mi limito a osservare che, anche in questo caso, lo sviluppo della vicenda, affidato alla monologizzante Franca Rame, che recita sia la parte di Lisistrata sia quella delle altre donne,

48 Sul teatro di Aristofane, cfr. D. Fo, *Dialogo*, cit., pp. 6-7; cfr. anche D. Fo, *Manuale*, cit., p. 35 e pp. 39-41.

49 Inserita nel volume *Le commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame*, vol. VIII, Einaudi, Torino 1989 (debutto 1984). In un trafiletto apparso su *la Repubblica* (consultabile qui: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/11/27/franca-rame-lisistrata-anni-80-monologo-sul.html>), si legge: "Questa, un magnifico monologo misconosciuto, pubblicato tra Venticinque monologhi per una donna (Einaudi, in Tutte le commedie di Dario Fo) è reinvenzione, ma fino a un certo punto: dietro vi è la conoscenza ferrea, perfino la traduzione in pseudoumbro laziale di molte battute di due commedie di Aristofane, *Donne a parlamento* e *Lisistrata*".

si rende fin da subito autonomo dalla trama della commedia greca<sup>50</sup>: il tema della maternità (pp. 150-151) è trattato in un'ottica ben più problematica rispetto al testo di partenza (cfr. vv. 588-590), oltre al fatto che la Lisistrata romana si comporta quasi da *erotodidaskalos* (alla maniera dell'Ovidio dell'*Ars amatoria*), mentre impartisce alle donne consigli di portamento o toelettatura mirati alla seduzione dei mariti (pp. 153-154; la Lisistrata di Fo-Rame non ha naturalmente nulla da invidiare, quanto a vivacità argomentativa e capacità di persuasione, all'omonimo personaggio aristofanESCO)<sup>51</sup>. Un comportamento analogo nei confronti del modello comico antico si può osservare anche nella *Fanfani rapito*<sup>52</sup>, a proposito del quale Fo dichiara: “il Fanfani rapito, è una “farsa [...] ideata sulla scia delle commedie di Aristofane”, aggiungendo poi: “vi appaiono scene e battute tipiche della commedia dell'arte”<sup>53</sup>: si potrebbe invocare, per questo *modus operandi*, l'antica nozione, un po' rivisitata, di *contaminatio*<sup>54</sup>, che si fonda sull'incrocio di vari modelli, su cui poi inevitabilmente si innesta la prepotente fantasia dell'autore.

All'altro grande modello comico antico, Plauto, Fo sembra invece guardare in quelle commedie incentrate sul tema del doppio, sulle scene di pazzia (la figura del matto è però anche nel teatro popolare<sup>55</sup>) e sul sovvertimento/inversione degli abituali rapporti

50 Ciò risulta chiaro confrontando le primissime parole della protagonista Lisistrata nei rispettivi testi, pur in presenza di una situazione identica. La Lisistrata di Fo-Rame sembra ammiccare, semmai, a un passo successivo della commedia di Aristofane, vv. 42-45 incentrato sulla vanitosa toelettatura delle donne.

51 Mi chiedo, peraltro, se i vv. 594-597, relativi all'invecchiamento delle donne, condizione che le pone ai margini e le penalizza, possano aver influenzato dichiarazioni analoghe ne *La Medea* di Fo-Rame (p. 68 e p. 72).

52 Contenuto in D. Fo, *Il Papa e la Strega e altre commedie*, a cura di F. Rame, vol. X, Einaudi, Torino 1994 (1975: prima rappresentazione; 1976: aggiornamento).

53 Cfr. D. Fo, A. Ciccarelli, *op. cit.*, p. 560.

54 Forse tracce di memoria aristofanESCO si possono scorgere nella scena in cui Fanfani, travestito da donna incinta, viene condotto all'ospedale per partorire (il ventre in realtà gli si è gonfiato a causa della sambuca con cui è stato anestetizzato in una scena precedente): tale scena potrebbe rievocare quella, nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane, del rapimento dell'otre-bambina e quella del Parente travestito da donna.

55 A questo proposito, cito la celebre scena della finta pazzia in *Morte accidentale di un anarchico*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, Einaudi, Torino 1988, p. 13: “AGENTE: Sì; ma dottore: lui morde! INDIZIATO: Certo: mordo! Grrr grrr... e vi avverto che ho la rabbia. Me la sono beccata da un cane...

di potere, motivi tipici, appunto, di numerose trame plautine<sup>56</sup>. Opere come *Aveva due pistole*, *Claxon trombette e pernacchi* e *I nuovi Menecmi*<sup>57</sup> sono caratterizzate da intrecci chiaramente incentrati sulla figura del sosia, ma Fo non rinuncia alla possibilità di complicare ulteriormente la vicenda per aumentare l'equivoco, come nella seconda commedia citata, in cui il personaggio di Giovanni Agnelli diventa il sosia di un operaio in seguito a un incidente, a causa del quale viene sottoposto a un intervento di chirurgia plastica (qui il doppio non è di natura biologica, come nel caso dei gemelli plautini dei *Menaechmi*, ma figura quale furto d'identità, come nell'*Amphitruo*; si noti che anche ne *I nuovi Menecmi* l'intreccio sfrutta l'inganno del furto d'identità, distanzian-dosi significativamente, malgrado il titolo, dalla quasi omonima commedia latina)<sup>58</sup>.

È interessante notare che Plauto, oltre a rappresentare, come già Aristofane, un modello congeniale a Fo per la comicità delle situazioni, è anche un abile sperimentatore della lingua: "spericolati" neologismi a parte, egli sembra infatti anticipare l'utilizzo del *grammelot* a teatro. Come è stato notato da Pozzo, il *Poenulus* ci offre un esempio teatrale antico (per quanto, forse, non il primo) di questo linguaggio confuso, così caro a Fo<sup>59</sup>. Il suo utilizzo è collegato alla

---

un bastardone rabbioso che mi ha morsicato mezza chiappa. Però lui è morto e io sono guarito. Sono guarito ma sono ancora velenoso: Maggrruuim! Uhuo-uuoh!" Il riferimento a una cagna rabbiosa è curiosamente presente anche in una famosa scena di pazzia plautina, quella dei *Menaechmi* vv 835-839, in cui il Menecmo II, fingendosi pazzo e invasato, scambia la moglie del fratello gemello con una *rabiosa femina ... canes*: mi chiedo se il collegamento tra pazzia e rabbia del cane possa esser stato recuperato da questa commedia plautina e poi rifunzionalizzato nel nuovo contesto (quasi con un'operazione di rimontaggio). Tuttavia, Fo stesso ha dichiarato nella *Presentazione di Morte accidentale* di essersi ispirato, per il personaggio del matto, a un pescatore pazzo che aveva incontrato al mare a Cesenatico.

56 Cfr. A. Scuderi, *Updating*, cit., p. 39.

57 *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Einaudi, Torino 1966 (prima rappresentazione: 1960); *Claxon trombette e pernacchi*, in D. Fo, *Il Papa*, cit. (1982: prima rappresentazione); *I nuovi Menecmi*, 2015, incompiuti (Archivio Franca Rame).

58 Sul tema del doppio e della duplicazione in letteratura il testo di riferimento rimane M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

59 Cfr. A. Pozzo, *Grr... grammelot*, cit., pp. 55-58.

comparsa sulla scena di un personaggio straniero, il cartaginese Annone, il quale, ai vv. 930-949, pronuncia una serie di espressioni inarticolate, che, più che costituire un'attendibile attestazione di punico antico, sembrano fare il verso a questa lingua<sup>60</sup>. Pozzo precisa che mimica e intonazione avranno sicuramente avuto un ruolo di rilievo nella recitazione, dato che il discorso sarà apparso del tutto incomprendibile al pubblico, come avviene per il *grammelot* di Fo. La studiosa avrebbe potuto considerare anche un'altra esilarante scena della commedia, vv. 994-1028, in cui Annone dialoga, servendosi nuovamente di questa incomprendibile lingua, spacciata per punico, con il servo Milfione che, nel ruolo di cattivo interprete, finge di essere in grado di tradurre le parole dell'interlocutore. In tempi recenti Bettini ha commentato gli effetti prodotti dal fraintendimento nello scambio di battute tra i due personaggi<sup>61</sup>: Milfione in modo sistematico reinterpreta le parole di Annone alla luce di una somiglianza esclusivamente fonica con termini latini ("la ricerca di *significati* equivalenti [...] viene sostituita dalla ricerca di *significanti* equivalenti"<sup>62</sup>), sfruttando così, ovviamente a suo vantaggio, le potenzialità comiche del linguaggio confuso.

Concludo questa mia incursione nei rapporti tra Fo e il teatro antico con un ultimo esempio, anch'esso, a mio avviso, particolarmente indicativo del *modus operandi* dell'autore, *La tragedia di Moro*<sup>63</sup>, un dramma notoriamente complesso per il tema affrontato, che qui mi limiterò a osservare da una prospettiva letteraria in linea con il taglio di queste pagine. Anche in questo caso, possediamo alcune dichiarazioni dell'autore sull'opera, che fu "concepita sulla falsariga di una tragedia greca, il *Filottete* di Sofocle" e ancora: "tranne il finale, questa tragedia sembra la storia di Moro. Una volta rapito, è abbandonato dal governo; tutti se ne infischiano, perché l'impor-

60 La situazione testuale è però compromessa da alcuni problemi di trasmissione.

61 M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012, pp. 10-14.

62 Ivi, p. 12.

63 *La tragedia di Moro* (1979), ora in D. Fo, *Fabulazzo osceno*, Kaos, Milano 1992. Questo dramma, incentrato sulla vicenda del sequestro e dell'assassinio di Aldo Moro, non fu mai portato in scena da Fo (è rimasto inoltre incompiuto, dato che il secondo atto non fu pubblicato): cfr. F. Tummino, *Il Buffone incatenato. La tragedia di Aldo Moro di Dario Fo*, in "Littérature et 'temps de révoltes', Italie 1967-1980", Lione 2008, consultabile qui: <http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr//spip.php?page=sommaire2>.

tante è evitare che faccia scandalo, evitare che non passi per un eroe e desiderano lasciarlo morire nel silenzio e nell'abbandono"<sup>64</sup>. Fo, come testimoniano i suoi disegni, aveva immaginato per quest'opera la rappresentazione in uno spazio simile a quello del teatro greco antico, con l'imputato Moro al centro e otto politici mascherati, i suoi compagni di partito, disposti nella cavea (Moro viene fatto parlare con le sue stesse parole, tramite una rielaborazione dialogica delle lettere della prigionia)<sup>65</sup>. La vicenda del dramma greco fornisce a Fo un ideale collegamento con l'attualità tramite l'assimilazione Filottete-Moro quali vittime dell'abbandono dei propri compagni. Il personaggio del Buffone, che fa il suo ingresso subito dopo l'esibizione di un coro di satiri e baccanti, nel richiamare la storia di Filottete, stabilisce un contatto immediato tra i capi dei Greci e i politici contemporanei: "ma poi il potere costituito, cioè, i vari Ulisse, Agamennone e Menelao, li potete chiamare anche Zaccagnini, Andreotti e Piccoli che fa lo stesso [...]". Fo ha l'indiscussa capacità di saper leggere miti e storie del passato in chiave universale, trasponendoli efficacemente nel presente. La tragedia antica fornisce, però, solo il (macro)tema, non l'effettiva ossatura su cui costruire la vicenda da un punto di vista drammaturgico, al punto che Fo potrebbe aver fatto ricorso anche ad altri modelli di diversa appartenenza generica (Tummillo parla di "tragedia atipica"; si noti che interferenze di genere si riscontrano già nel teatro antico, nel quale la tragicommedia *Amphitruo* di Plauto è forse l'esempio più celebre; ben prima, Aristofane, chiama frequentemente in causa la tragedia nelle sue opere attraverso citazioni o richiami a stilemi tragici). A me pare che Fo faccia, in effetti, entrare nella sua tragedia la commedia, non soltanto introducendo la figura incipitaria del Buffone, ma anche recuperando in un punto del testo un modello comico specifico, volto a denunciare la pericolosa inadeguatezza della classe politica: sarei propenso, perciò, a suggerire che l'invettiva contro i politici implicati nel caso, messa in bocca al Buffone, ammicchi a un passo delle *Vespe* di Aristofane. Si confrontino le parole del Buffone

64 D. Fo, A. Ciccarelli, *op. cit.*, pp. 560-561. Nella sezione recitata dal Buffone nel testo dattiloscritto, si legge: "Che cosa racconta Euripide nel Filottete (*sic*) [...]?". Anche Euripide compose in effetti un *Filottete*, che però non ci è giunto: si è già detto sopra della scarsa attenzione con cui Fo cita talvolta titoli o autori.

65 <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=32&IDSchedaLocandina=57482>.

Eccoli! Eccoli qua tutti riuniti i cialtroni del potere di sempre: i furbi, gli svelti, gli scaltri. 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 loro i panneggi e vedrete di sotto apparire chiappe flaccide come le loro facce... E testicoli spenti come i loro occhi... E se li insultate allora pisciano e scorreggiano parole più triviali dei loro inferiori (p. 174).

con l'attacco contro l'odiatissimo demagogo Cleone in un famoso coro di quella commedia (vv. 1030-1037)<sup>66</sup>:

[...] E quando comincio (*scil.* Aristofane) a rappresentare commedie [...] con un ardire degno di Eracle attaccò mostri immani, coraggiosamente scontratosi subito, fin dall'inizio, con la belva dai denti aguzzi, dai cui occhi di Cinna lampeggiavano tremende saette, e cento teste di adulatori maledetti le leccavano tutto intorno la testa; e aveva voce di torrente che genera distruzione, e fetore di foca, e testicoli sozzi di Lamia, e culo di cammello. Alla vista di siffatto mostro, afferma di non essersi lasciato corrompere per la paura, ma ancora combatte per voi (trad. di G. Mastromarco<sup>67</sup>).

Anche se la dipendenza dal passo delle *Vespe*, che qui ipotizzo, non è dimostrabile con assoluta sicurezza, la commedia di Aristofane, a ben vedere, avrebbe potuto costituire un modello molto pertinente per parlare a teatro dell'oscenità del potere in riferimento a eventi di scottante attualità, come la vicenda di Moro, che segnò in modo indelebile gli anni di piombo della storia italiana<sup>68</sup>: se così

66 Cfr. anche *Cavalieri*, v. 1017; *Pace*, vv. 754-758 (che riprendono il passo delle *Vespe*).

67 Per comodità, adotto questa traduzione italiana (1983). Fo avrebbe forse potuto utilizzare quella di B. Marzullo (1968), che per il passo presentato sopra si basa su un testo leggermente differente e che così rende i vv. 1032-1035: "da cui occhi tremendi folgorava sguardi da cagna: cento lingue di adulatori fottuti a leccarla intorno alla testa, aveva la voce di un torrente che semina rovina, la puzza di una foca, i coglioni sozzi di Lamia, il culo di uno ... spaz-zacamino". Sul passo si veda G. Mastromarco, *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe, 1029-1044)*, in "Rivista di filologia e di istruzione classica", n. 117, 1989, pp. 410-423.

68 Si noti come la nozione di mostruosità riferita a Cleone sembri trovare una corrispondenza nel "mostruoso labirinto del terrorismo" di cui parla il Buffone (p. 184; il Buffone ha qualcosa in comune con la figura del corifeo di una parabasi comica nel modo in cui entra nel discorso politico e si scaglia contro il potere).

fosse, non si tratterebbe che dell'ulteriore conferma del fatto che “i classici hanno bisogno di essere rimessi non nell'antico, ma nell'attuale, nel presente! Leggendoli bisogna saper capire in cosa assomigliano all'oggi”<sup>69</sup>.

---

69 D. Fo, F. Rame, *Elementi*, cit., p. 167.



LUCA D'ONGHIA

SULLE DUE REDAZIONI DE  
*LU SANTO JULLÀRE FRANÇESCO*  
(ovvero le difficili nozze di Fo e Filologia)

È nota l'avversione di Fo per gli “eruditi supercritici-spulciaioli” e i “cacadubbi chiosatori”, messi alla berlina in una pagina del *Manuale minimo* che rivendica la licenza di (re)invenzione dell'uomo di teatro, e insomma la sua libertà rispetto agli eventi e ai testi fatti rivivere sulla scena (tanto più quando si tratti di eventi e testi lontani nel tempo)<sup>1</sup>. Ma Fo è altrettanto famoso per l'abitudine di insistere sulla sistematicità delle ricerche che starebbero alla base di molti dei suoi spettacoli: da qui lo sfoggio di bibliografie (talvolta fantasmagoriche) e il ricorso all'autorità di studiosi di grido (tra gli altri Gianfranco Contini, Ludovico Zorzi, Chiara Frugoni). Si tratta di una delle molte antinomie che caratterizzano la sua figura di teatrante inafferrabile e ‘matto’: il giullare si proclama sfrenato, irriverente e incurante dei dettagli; ma sfoggia la propria puntigliosa documentazione, necessaria a risvegliare la coscienza (di classe) del pubblico.

Date queste contraddittorie premesse, inforcare gli occhiali degli “eruditi” e tentare di affrontare l'opera di Fo con i metodi della critica testuale e della filologia d'autore può sembrare fuori luogo; ma è pur vero che le armi – magari spuntate – della filologia (ossia, in ultima analisi, della storia) restano indispensabili per avvicinarsi a testi la cui vicenda è spesso tutt'altro che limpida. Per molti pezzi del catalogo di Fo si hanno infatti non solo edizioni d'autore sensibilmente diverse tra loro, ma anche bozze corrette, copioni, appunti e scartafacci preparatori di vario genere, senza contare le numerose videoregistrazioni, magari depositate nelle teche RAI o diffuse all'interno della collana *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame* (29 DVD distribuiti da Fabbri Editori nel corso del 2006)<sup>2</sup>.

- 
- 1 D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 2009, p. 4.
  - 2 Quanto ai materiali preparatori (e non solo), è fondamentale il ricchissimo *Archivio Franca Rame Dario Fo*, consultabile in linea all'indirizzo [www.archiviofrancame.it](http://www.archiviofrancame.it).



Proprio l'esorbitante quantità di materiali disponibili sembra però aver inibito o messo in scacco qualunque tentativo di approccio filologico; e del resto per gran parte del teatro contemporaneo, come ha lucidamente osservato Anna Scannapieco, "la moltiplicazione dei testi e delle relative edizioni darebbe luogo, per eccesso di memoria, alla dissoluzione della memoria stessa", conducendo "all'estremo, fino quasi ad un punto di non ritorno, le problematiche proprie della cosiddetta filologia d'autore"<sup>3</sup>. Fermo resta che testi simili – proprio perché instabili – appaiono ancor più di altri bisognosi di cure e di scavi adeguati: chi potrebbe negare l'utilità di un'edizione critica – genetica, evolutiva o sinottica che sia – per un testo epocale e pluristratificato come *Mistero Buffo*, apparso per la prima volta (1969) in un volumetto di poco meno di sessanta pagine e via via cresciuto su sé stesso fino alle quattrocento e passa dell'ultima edizione Einaudi (2003)? Non c'è dubbio che un'edizione siffatta e indagini puntuali su tanti altri testi permetterebbero di capire un po' meglio come lavorava Fo, o meglio come lavoravano Rame e Fo (e per la verità, spesso, la prima ancor più del secondo).

La varietà delle testimonianze utilizzabili renderebbe del tutto legittimo anche il ricorso a quelle tecnologie digitali che una moda nefasta e provinciale tenta di applicare forzosamente (e spesso a sproposito) a ogni tipo di ricerca umanistica. Qui però un po' di *digital humanities* – intese come mezzo, non come fine – servirebbero a qualcosa: perché "permetterebbero, per esempio, di affiancare su un supporto elettronico le diverse versioni a stampa, i copioni di scena e le rappresentazioni di cui è rimasta una testimonianza audiovisiva"<sup>4</sup>. Tutto vero: ma ai diretti interessati – quasi per sberleffo ai pedanti di cui sopra – il problema non sembra stare troppo a cuore. Così, in una sede solenne come il Millennio Einaudi del 2000 non si trova alcuna notizia né sulle diverse redazioni dei testi o sulle loro varianti, né sulle loro edizioni originali e sulle prime messe in scena. L'asciutta introduzione di Franca Rame raffredda subito le aspettative del lettore che si illuda di maneggiare l'edizione di riferimento di un

3 A. Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali*, in "Ecdotica", 11, 2014, pp. 26-55, a p. 43.

4 F. Bianco, *La lingua di Fo tra varietà nazionale e locale*, in L. El Ghaoui e F. Tummillo (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Serra, Roma-Pisa 2014, pp. 27-34, a p. 34.

autore da Nobel: “Ma con ciò, naturalmente, non voglio giurare che questa sia l’edizione ‘definitiva’ del nostro teatro. Perché domani andremo nuovamente in scena, con *Coppia aperta* o con *Francesco*, e, sicuramente, qualche cosa cambierà...”<sup>5</sup>. Insomma tutto scorre, tanto più a teatro dove le esigenze di una nuova messa in scena, i ripensamenti di un regista o persino le bizze di un attore hanno la meglio sulla inattingibile stabilità del testo.

Una così netta noncuranza per la storia dei propri testi appare in netto contrasto – ed è un’altra fertile contraddizione – con la cura profusa nella conservazione di tutti i materiali relativi a genesi, diffusione, ricezione e pubblicazione dei drammi della premiata ditta Fo-Rame. Alludo a quella *silva portentosa* che è l’Archivio Franca Rame Dario Fo (poi sempre: *ARF*), ora fortunatamente deversato in linea, nel quale l’utente si muove non senza fitte di sgomento. Lungo i sentieri di questa foresta, orientati da una segnaletica utile ma talvolta sommaria, si incontra di tutto: appunti preparatori, copioni, scartafacci, bozze corrette, ma anche telegrammi, locandine, manifesti, documenti amministrativi e legali, recensioni, carteggi con gli editori, memoria di doni ricevuti. Si ha insomma l’impressione di oscillare tra una plateale “assenza di storia” (il Millennio Einaudi senza alcuna notizia sui testi) e un altrettanto clamoroso “eccesso di storia” (l’Archivio in linea nel quale è depositato ogni essudato della vicenda, anche materiale, anche esterna, dei singoli testi).

Cercando di evitare sia l’uno sia l’altro estremo, farò qui un breve esercizio sulle due versioni dello spettacolo dedicato a san Francesco, concepito dopo il Nobel e messo in scena in forma estesa per la prima volta al Festival di Spoleto nell’estate del 1999<sup>6</sup>. Nella storia della giullarata su Francesco – il cui nucleo più antico risale allo spettacolo RAI preparato per il Capodanno 1997-1998 – prenderò in esame due testi distinti: il primo (Fr1), che discende dalla messa in scena di Spoleto, è pubblicato da Einaudi con videocassetta nel 1999, e passa con alcune modifiche e tagli nel Millennio del 2000; il secondo (Fr2), frutto di una significativa

5 F. Rame, *Introduzione* a D. Fo, *Teatro*, Einaudi, Torino 2000, pp. VII-VIII, a p. VIII.

6 Cfr. tra le altre la recensione di M. D’Amico, *Il Francesco di Fo santo e buffone*, in “La Stampa”, 10 luglio 1999 (*ARF*); per il significato profondo che la figura di Francesco assume nell’itinerario teatrale di Fo vedi in questo volume il saggio di Eva Marinai, in particolare le indicazioni al § 8.

revisione anzitutto linguistica, è pubblicato da Einaudi assai più tardi, nel 2014<sup>7</sup>. I due testi sono diversi sia per i contenuti sia per l'articolazione interna:

| Fr1 – 2000<br>(tutte le partizioni sono autoriali-editoriali)  | Fr2 – 2014<br>(l'unica partizione autoriale-editoriale è quella in atti)  |
|--|---|
| <p>Atto primo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– La concione di Francesco a Bologna (pp. 882-895)</li> <li>– Della cacciata dei maggiori e del terremoto delle quaranta torri franate al suolo (pp. 896-905)</li> <li>– Il santo giullare e il lupo di Gubbio (pp. 906-917)</li> </ul> <p>Atto secondo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Francesco va dal papa a Roma (pp. 918-941)</li> <li>– Francesco va a morire (pp. 942-953)</li> </ul> | <p>Atto primo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Prologo su papa Francesco (pp. 6-10)</li> <li>– San Francesco censurato (pp. 10-17, 29-30)</li> <li>– Episodio della campana (pp. 18-22)</li> <li>– L'incontro con il lebbroso e l'abbandono della famiglia (pp. 22-29)</li> <li>– Il lupo di Gubbio (pp. 31-36)</li> <li>– La predica a Bologna (pp. 37-38)</li> <li>– Francesco racconta il miracolo delle nozze di Cana (pp. 39-41)</li> <li>– Francesco dal papa (pp. 42-68)</li> <li>– La predica agli uccelli (pp. 69-77)</li> </ul> <p>Atto secondo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Francesco malato a Gubbio e a Siena (pp. 79-92)</li> <li>– Francesco torna ad Assisi e muore (pp. 93-100)</li> </ul> |

Come si vede, ai due atti quasi simmetrici dell'edizione del 2000 si oppongono i due atti diseguali del nuovo testo, privo di articolazione interna e non accompagnato da una traduzione. Quanto alla sostanza, le differenze più notevoli si addensano nel primo atto: di-

7 Cfr. rispettivamente D. Fo, *Lu Santo Jullàre Francesco*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 1999, quindi in D. Fo, *Teatro*, cit., pp. 877-953 (da cui citerò); e D. Fo, *Lu Santo Jullàre Francesco*, nuova edizione a cura di F. Rame e C. Porro, disegni originali di D. Fo, Einaudi, Torino 2014. La modifica più cospicua nel passaggio dal volume del 1999 alla silloge del 2000 è la caduta delle *Altre storie* poste in appendice (ossia *La battaglia de contro ai Perugini*, *Lu Santo Jullàre Francesco e lo pullastro*, *Francesco e lo Sultano de Zime al Beny*: rispettivamente alle pp. 107-108, 109-111, 112-121), oltre che del *Compendio, un po' più esteso, alla [sic] storia di Francesco* (pp. 123-129). Sulla prima redazione del testo è vedere L. Matt, *Il teatro delle lingue in Lu santu jullàre Francesco*, in R. Brusegan (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, premessa di D. Fo, Bulzoni, Roma 2013, pp. 47-62.

slocata e ridotta nelle dimensioni la predica bolognese; ritoccato in più punti l'episodio del lupo di Gubbio (scritto e riscritto da Fo, come documenta *AFR*)<sup>8</sup>; mutati, tra l'altro, anche i versi che suggellano il testo, ispirati alle *Laudes Creaturarum* in Fr1 (953) e del tutto differenti in Fr2 (100).

Ma nel passaggio da Fr1 a Fr2 la trasfigurazione più radicale è senz'altro quella linguistica. Il tema della lingua, centrale nel Prologo, domina la scena straordinaria della concione di Francesco a Bologna con cui si apre Fr1<sup>9</sup>: il santo, convinto di essere a Napoli, inizia a parlare in un idioma costellato di forme “mediane” e “meridionali” (le virgolette sono d'obbligo, data la potente e anarchica ricreazione cui Fo sottopone sempre i dati di realtà, anche quella linguistica); ma anche quando il pubblico gli si rivela per bolognese, Francesco non si scompone:

Me so' sbajato! Me so' preparato in napulitano... vènghe accà a Bulògna... e mò che cumprendite? (*Respiro*) Io nu' lo parlo el bolugnèse, giammài... è 'na léngua accusì strampulata... E mò come fazzo? Eh no! Duvite damme 'na mano! Me despiace Bolugnési, accuntentateve de lu nappuletano... fate mostra de comprénne ògne cosa. [Fr1 883-885]

Segue un'intera predica umbro-napoletana, alla fine della quale l'istrione-Francesco cede la parola all'istrione-Fo, che torna sulla questione linguistica con osservazioni interessanti:

La lingua: in che forma mi andrò a esprimere? Ho steso il racconto in puro volgare umbro. Per riuscirci, ho studiato con molta passione glossari, testi poetici e laudi del tempo di Francesco. Quindi ho mostrato lo scritto definitivo ad alcuni studiosi umbri che, dopo averlo esaminato

8 L'episodio del lupo si caratterizzava, nella prima versione (1999-2000), anche per una serie di frecciate satiriche dirette a Silvio Berlusconi, oramai inattuali tra 2013 e 2014, all'epoca della messa a punto della seconda versione.

9 Nel Prologo si osserva tra l'altro che “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” (Fr1 880); poco oltre: “il pubblico si aspetta che il Santo Jullàre si esprima in una lingua umbro-padana con qualche filastrocca in umbro. Invece eccolo all'istante spifferare un vero e proprio sproloquio in napoletanesco che lascia il pubblico esterrefatto” (Fr1 881). Sull'impasto linguistico di questa concione vedi Matt, *Il teatro delle lingue*, cit., pp. 58-59

con cura, hanno esclamato: “Stupendo! Ma che cosa vuol dire?” Avevano ragione: si tratta di un linguaggio del tutto incomprensibile! Per dimostrarvelo vi recito un frammento di giullarata in volgare umbro: chi parla è un giullare che si presenta come “lu gattu lupesco”, cioè calza una maschera di gatto-lupo. Il giullare inizia subito provocando il pubblico: “Io songo lu gattu lupesco a ciasceduno pongu l’esco pe’ sape’ de veritade. Estrúccchio illi frullàni acché aggnàcchi lu buccóne cussi accattàti pe’ ’sta lenza, s’appàri la fazza a muso che n’è lo su retràttu”. L’avete capito tutti! Lo traduco per gli umbri che, è logico, denunciano qualche difficoltà: “Io sono il gatto lupesco a ciascheduno *pongu l’esco*, cioè getto l’esca, come fanno i pescatori, cosicché abboccando alla provocazione, quelle persone si scoprono e appaiono per quelle che sono: nuda la faccia e il sedere! Alla fine il loro culo sarà il ritratto del viso che mostrano”. Acuto e azzannante, vero?

È questo, più o meno, il linguaggio che mi proponevo di usare nell’intera rappresentazione, ma mi rendo conto che sarebbe stata pura follia. Perciò ho deciso di servirmi di un lessico popolare che mi è più familiare attraverso il quale posso facilmente improvvisare e di certo riuscire di molto più comprensibile. Si tratta della parlata giullaresca del Due-Trecento lombardo, con l’aggiunta del veneto primitivo.

Ancora, per facilitarvi la comprensione, ho inserito termini ed espressioni umbre e sproloqui onomatopeici d’ogni genere... insomma per voi tutti questa sera sarà la pacchia della chiarezza! [Fr1 894-895]

Siamo al cospetto di un procedimento tipico di Fo, che esibisce la propria puntigliosa ricerca di autenticità linguistica (“ho studiato con molta passione glossari, testi poetici e laudi del tempo di Francesco”), salvo arrendersi rapidamente alle ragioni della comprensibilità scenica, superiori a quelle della verosimiglianza storica, e optare infine per la lingua più sua, il *pastiche* padaneggiante di *Mistero buffo* (“parlata giullaresca del Due-Trecento lombardo, con l’aggiunta del veneto primitivo”)<sup>10</sup>.

Si tratta per altro d’una giustificazione ben poco convincente, se si pensa che una miscela linguistica di sapore mediano era già stata messa a punto per alcune sezioni del *Diavolo con le zinne*, a stampa

10 Qualcosa di simile capita con Ruzante, prima dichiarato intraducibile e teatralmente inaffrontabile, poi volto nel solito pastiche lombardo-veneto: cfr. L. D’Onghia, *Fo, Ruzante e il mito della “lingua composita”*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo*, Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 3-14 (in part. pp. 8-9).

nel 1998<sup>11</sup>; ma persino la versione primitiva della concione è linguisticamente “mediana”, senza concessioni né ai sali del napoletano né alle armoniche ur-padane di *Mistero buffo*<sup>12</sup>. In ogni caso sarà a queste ultime, concione bolognese-partenopea a parte, che Fo si rivolgerà fin dalla messa in scena spoletina, per la quale “recupera, a mo’ di equivalente dell’umbro medievale di Francesco, quella lingua da lui inventata sin dai tempi del *Mistero buffo*, uno pseudo antico lombardo maccheronico con imprestiti da altri dialetti”<sup>13</sup>.

Tentativi di documentarsi sugli antichi volgari mediani non dovettero in ogni caso mancare. Lo provano non solo le parole di Fo appena citate, ma anche la riesumazione creativa del *Detto del Gatto Lupesco*, di cui è molto liberamente riscritto un gruppo di versi<sup>14</sup>:

|  |  |
|--|--|
| <p><i>Poeti del Duecento</i>, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. II, p. 288, vv. 15-20</p>  | <p>Fr1 895</p>   |
| <p>Io sono un gatto lupesco,<br/>ke a catuno vo dando esco,<br/>ki non mi dice veritate.<br/>Però saper vogli[i]o dove andate,<br/>e voglio sapere onde sete<br/>e di qual parte venite.</p> | <p>Io songo lu gattu lupesco a ciasceduno<br/>pongu l'esco pe' sape' de veritate.<br/>Estrúccchio illi frullàni acché agnàcchi<br/>lu buccóne cussi accattàti pe' 'sta lenza,<br/>s'appàri la fazza a muso che n'è lo su<br/>retràttu.</p> |

In questo caso la fonte sono certamente i *Poeti del Duecento* di Contini, che figurano nella bibliografia del volume del 1999 accanto a

- 11 D. Fo, *Il diavolo con le zinne*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 1998.
- 12 La stesura della concione poi superata si trova in *AFR*, nella sezione relativa al primo *Francesco*, all'interno della cartella *Testi*. Si tratta di un incartamento datato 1999 e intitolato *Tecnica della concione giullaresca: provocazione con inciampo*, che consiste in nove pagine dattiloscritte recanti correzioni manoscritte in stampatello e in corsivo (queste ultime senz'altro da attribuire a Fo). I fogli custodiscono una versione della concione bolognese sensibilmente diversa da quella affidata di lì a poco a Fr1, anche perché vi è assente la brillante trovata di far parlare Francesco in napoletano. Una manciata di varianti, di rilievo linguistico, documenta la ricerca di forme dal sapore più spiccatamente umbro-mediano. Del testo ho preparato un'edizione critica provvista di apparato, ma l'Archivio Fo-Rame, nella persona della professoressa Maria Teresa Pizza, non ne ha autorizzato la pubblicazione.
- 13 M. D'Amico, *Il Francesco di Fo santo e buffone*, cit.
- 14 Il *Detto* è parte di una lista di testi la cui lettura è suggerita a Fo da Achille Mango in un'importante lettera del 30 gennaio 1967: cfr. in questo volume il saggio di Michele Maiolani, in particolare la nota 18.

lavori di altri filologi e storici della lingua come Francesco Agostini, d'Arco Silvio Avalle, Ignazio Baldelli, Franco Mancini, Giorgio Petrocchi e Francesco Ugolini<sup>15</sup>. In *ARF*, tra i materiali relativi alla genesi del *Françesco* (sezione Appunti), si trovano anche quattro pagine dattiloscritte, prive di titolo e data, che la sistemazione archivistica assegna al 1999 etichettandole come *Appunti dattiloscritti di Dario Fo: studio filologico del dialetto umbro per la preparazione dell'af-fabulazione "Lu Santo Jullare Françesco"*. Ecco parte della prima pagina di questi appunti, che si presentano in forma di glossario<sup>16</sup>:

|  |  |
|--|--|
| <u>EU</u>                              | io   |
| <u>CATHENE</u>                         | provenzale: CHADENE<br>italiano duecentesco: già CATENE  |
| ME <u>FISTI</u> DEMANDARE              | “fisti” per FACESTI (forma metafonetica padana)  |
| SUFIRIR LE PENE                        | “soferire pene per amore”<br>(Ruggerone da Palermo)<br>“meglio m'è sofriri le pene e li martiri”<br>(Rinaldo d'Aquino) |
| <u>OU</u>                              | coniunzione ‘o’;<br>compare insieme a ‘AU’, ‘AO’, ‘O’  |
| <u>RECHIÇE</u>                         | = ricchezze?   |
| <u>ABANDUNARE</u>                      | abbandonare  |
| <u>K'ENNO GRANDE DE SPERANÇA PLENE</u> | ch'erano/che sono grandi e di speranza piene   |

15 D. Fo, *Lu Santo Jullàre Françesco* (1999), cit., pp. 133-135. Val la pena di osservare che le bibliografie con cui Fo correda molti dei suoi lavori mancano nel Millennio del 2000, che anche da questo punto di vista ambisce a presentare i testi in una nudità acronica e nelle intenzioni “classica”. Quale sia in realtà il rilievo critico di queste bibliografie – pur sommarie e deliberatamente depistanti – è dimostrato in questo volume dal saggio di M. Maiolani.

16 Il testo che segue è pubblicato per gentile concessione di [www.archivio.franccarame.it](http://www.archivio.franccarame.it) © C.T.F.R. srl.

CUN VER DIRE

“a vero dire”, “A LO VER DIRE” nei poeti toscani, inteso come ‘veramente’, oppure ‘dire vero = sincerità’  
Oppure: CUN VERDIRE, con il loro verdeggiare

SEMPRE VOLN'ANDARE sempre vogliono andare, vogliono accompagnarsi

Non si tratta però di dialetto umbro, perché lo spoglio (in questa e nelle carte successive) risulta basato nientemeno che sulla canzone ravennate, testo poetico delle origini che Alfredo Stussi aveva da poco riportato alla luce quando Fo preparava la giullarata per Spoleto<sup>17</sup>. Colpisce dunque l'aggiornamento dell'istrione, che nella bibliografia di Fr1 allude al celebre reperto con la stringa “RIVISTA DI FILOLOGIA ROMANZA FONDATA DA GIULIO BERFONTI, *Cultura neolatina* (estratto), fasc. 1-2, Modena 1999”: al netto di qualche opacità il riferimento è indubitabilmente al lavoro di Stussi, stampato in quell'annata di “Cultura neolatina” (*Berfonti* in luogo di *Bertoni* è uno dei tanti lapsus creativi del Fo-studioso, che gioca a intorbidare le acque)<sup>18</sup>.

Simili esplorazioni rimasero tuttavia infruttuose, se è vero che Fr1 è testo quasi tutto settentrionale, e nessuna delle voci sottolineate in questo gruppetto di fogli trova riscontro neppure nella concione mediano-napoletana. Trascorso più di un decennio, il testo venne sottoposto a una profonda revisione, anzitutto linguistica; la messa in scena all'Auditorium RAI di Napoli del 22 giugno 2014 – il cui video è tutt'ora disponibile in linea – consegna al pubblico un Francesco non

17 A. Stussi, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, in “Cultura neolatina”, LIX, 1999, pp. 1-57, in part. pp. 23-36 per testo e commento (da cui dipendono anche le note di Fo); per una successiva messa a punto cfr. V. Formentin, *I testi poetici della carta ravennate*, in Id., *Poesia italiana delle origini. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007, pp. 139-177. Ecco i primi sei versi della canzone, da cui sono ricavate parole e frasi glossate da Fo: “Quando eu stava in le tu cathene, / oi Amor, me fisti demandare / s'eu volesse sufrir le pene / ou le tu rechçe abandonare, / k'èno grand'e de speranza plene, / cun ver dire, sempre voln'andare” (ivi, p. 171; e già A. Stussi, *Versi d'amore*, cit., p. 23).

18 D. Fo, *Lu Santo Jullàre Françesco* (1999), cit., p. 135.

più padano ma, seppure à la manière de Fo, restituito alle proprie origini umbre. Lo conferma di lì a poco il testo pubblicato da Einaudi:

Oltretutto non possiamo tacere della più pesante delle censure imposte al racconto della vita del giovane: l'episodio in cui al ragazzo accade un incidente da cui esce incolume solo grazie a un miracolo. Ve lo proponiamo nel linguaggio originale, detto anche volgare umbro, ricolmo di espressioni toscane, delle Marche e perfino del napoletano. [Fr2 17]

Il “volgare umbro” di Fo è in realtà, giusta la dichiarazione appena riportata, un idioma tutt'altro che unitario: anzi, non diversamente da quella padana, anche questa è una fricassea nella quale alla preponderante base “mediana” si mescolano erbe aromatiche e salse di altra provenienza (qui, a quanto viene detto, toscane, marchigiane e napoletane).

Ma vediamo con qualche esempio concreto che cosa succede all'assetto linguistico del *Jullàre* nel passaggio da Fr1 a Fr2. Decine di espressioni “padane” (o alla padana) cedono naturalmente il passo a corrispettivi “umbri” (o alla umbra) più o meno ben trovati:

*en coppa al piano* Fr2 39 < *chi sura el piàn* Fr1 919; *je batte le mane e lo ambrazza* Fr2 39 < *ghe fa' applaudismenti e lo ambràsa* Fr1 919 (cfr. anche *battéveno le mano* Fr2 59 < *applaudiséva* Fr1 931); *imbriago* Fr2 45 < *inciuchì* Fr1 925; *zervello* Fr2 45 < *ment* Fr1 925; *tonno arrettonno* Fr2 46 < *a cerción* Fr1 925; *a zira zira* Fr2 46 < *zizulando a torcion* Fr1 925; *\*seggio indorato* Fr2 48 < *cadréga doràda* Fr1 925; *picorelli* Fr2 51 < *pegurìn* Fr1 927; *Lu sole està spontando* Fr2 55 < *L'è drio a spuntà ol sol* Fr1 929 (cfr. anche *entènti a lo desnàre* Fr2 64 < *drio a magnare* Fr1 937; *sta tiranno li ultimi* Fr2 97 < *l'è dré a tirar i ùltimi* Fr1 953); *\*nulla* Fr2 58 < *negòta* Fr1 931 (cfr. anche *\*niente* Fr2 61 < *negòta* Fr1 933); *uneco* Fr2 58 < *solengo* Fr1 931; *piezzo* Fr2 59 < *toco* Fr1 931 (così anche Fr2 83 < Fr1 943); *pagnottella* Fr2 60 < *micheta* Fr1 931; *\*fiducia* Fr2 60 < *fianza* Fr1 933; *pìjale* Fr2 60 < *càtale* Fr1 933 (e analogamente Fr2 66 < Fr1 937, Fr2 83 < Fr1 943); *\*leva* Fr2 66, 68 < *valza* Fr1 937, 939 (e così *levi* Fr2 70 < *valsi* Fr1 939); *acciacca* Fr2 74 < *schiscia* Fr1 941 (e poco dopo *\*spinti* Fr2 74 < *schisciadi* Fr1 941); *\*capo* Fr2 74 < *crapa* Fr1 941 (e *zervello* Fr2 80 < *crapa* Fr1 943); *\*vorrebbe* Fr2 74 < *vorìa* Fr1 941; *uocchi* Fr2 79 < *oegi* Fr1 943; *pudimmo* Fr2 94 < *povémo* Fr1 949; *attendeno* Fr2 94 < *specia* Fr1 949; *raggione* Fr2 94 < *reson* Fr1 949; *\*passo passo* Fr2 94 < *piòta a piòta* Fr1 949; *\*tetto* Fr2 99 < *tecio* Fr1 953; *sbucazzato* Fr2 100 < *sbüsàtà* Fr1 953; *sberluciante* Fr2 100 < *sbirulente* Fr1 953 (trad. it. *sberluzzanti* 952).

Come si vede non mancano casi – quelli qui sopra preceduti da \* – in cui la riverniciatura mediana coincide sostanzialmente con una italianizzazione (talvolta con l'ausilio della versione a fronte, caduta in Fr2 ma evidentemente sfruttata per confezionare il nuovo testo). Succede anche, però, che la lingua di Fr2, dipenda o meno da una revisione trascurata o corriva, conservi o persino instauri forme di tipo latamente settentrionale, in teoria incompatibili con il “linguaggio originale” il cui recupero è teorizzato nelle prime pagine del testo:

*felisitàde* Fr2 39 < *feliçitàd* Fr1 919; *valza* ‘alza’ Fr2 40 (è forma tipica di Fr1 di contro a *leva* di Fr2; vedi anche l'elenco precedente per alcuni casi in cui *valza* e simili sono effettivamente eliminati); *fraiti* Fr2 42, 44, 64 (è forma esclusiva di Fr1; di contro al prevalente e italianeggiante *frati* in Fr2 42, 43, 63 e *passim*); *meravegiòsa* Fr2 48, 68 < *meravegiosa* Fr1 927, 939 (e analogamente *maravègia* Fr2 65 < *maravegia* Fr1 937); *avrèssemo* Fr2 58 < *avressimo* Fr1 931 (e così *sarèssemo* Fr2 74 e *leviterèssemo* Fr2 74 < *sarèsmo* Fr1 941 e *leviterèsse* Fr1 941); *desmentengando* Fr2 59 < *desmènteghi* Fr1 931; *Són feliz!* *Són feliz!* Fr2 65 < *Són feliz!* *Són feliz!* Fr1 937; *smerdào* bis Fr2 67, 68 < *smerdào* bis Fr1 939; *sorprendio* Fr2 74 < *sorprendio* Fr1 941; *in tol core* Fr2 70 < *intel core* Fr1.

L'impressione di trovarsi dinanzi a una trasmutazione imperfetta è accresciuta infine dalla disomogeneità fonomorfologica della lingua di Fr2 (talvolta di contro alla documentabile stabilità della miscela di Fr1). Ecco qualche caso istruttivo, che mostra oscillazioni osservabili in certi casi dentro la stessa pagina o in pagine contigue (sottolineati miei; per chiarezza numero ogni esempio o classe di esempi):

(1) *firmata da lu Vescovo, da lo Cardinale... mejo de tutti dallu Pàpie!* – *El Pàpie?* Fr2 41 < *che sia ol Vescovo, ol Cardinal... mejór de tütì l'è ol Pàpie!* – *Ol Pàpie?!* Fr1 923 (e poi e.g. *del Pàpie, lu Pàpie* Fr2 64; *Lu Pàpie [...] El Pàpie* Fr2 68 etc.); (2) *vorrebbe* Fr2 48, 58 vs. *voreria* Fr2 58 vs. *voraria* Fr2 58 (sempre *voraria* in Fr1); (3) *quaruno diceva [...] Qualcheduno sta pure svegnendo* Fr2 59; (4) *correndo* 55, *spontando* 55, *svegnendo* 59, *dessende* 70, *fronde* 70 etc. vs. *schiantanno* 54, *annato* 65, 67, *atennere* 70, *contanno* 70, *fonno* 74, *monno* 74, *quanno* 80 etc.; (5) *puorzi/puòrzi* 61 63 65, vs. *puòrci* 61 63, vs. *porci* 65 (sempre *puòrzi* in Fr1); (6) *ce vago all'immediata* 61, *ci vaco a solo* 62; (7) *me sò rutulàto [...] e i puorzi ogne uno me ha 'scoltà [...]* Grazie!

*Grazie! sòn feliz! sòn feliz!* 65; **(8)** *pruovocàta [...] provocazio* Fr2 67 < *provocación* Fr1 937; **(9)** *usceletti* 70 vs. *augelli* 72, 74 vs. *uselli* 74 vs. *occelli* 74 (sempre *usèli* in Fr1); **(10)** *fategà* 80 vs. *fatecà* 80; **(11)** *bigna* 80 bis vs. *besogna* 80; **(12)** *noiartri* 80 vs. *noaltri* 80

**(13)** *'nu piezzo 'e ferro* 83 vs. *lu fierro* 83 vs. *lu fierri* 83; **(14)** *piacere* 83 vs. *plazere* 39 vs. *placere* 52, 65.

Per ragioni che sono forse in parte accidentali, la lingua di Fr2 viene dunque a costituire una sorta di *non plus ultra* della mescolanza espressiva praticata da Fo: il carattere parziale e non sempre omogeneo della revisione di Fr1 fa sì che in Fr2 si cristallizzi un vero e proprio ircocervo linguistico, nel quale convivono forme padaneggianti e mediane, macchie napoletane e chiose italiane, e la cui instabilità fonomorfologica è assai accentuata. Si direbbe che questo stato di cose abbia un corrispettivo preciso nei quarantasei “disegni originali” realizzati da Fo per l’edizione del 2014: il gusto per il bric-à-brac figurativo, per i colori chiassosi, per le figure ricalcate dai contorni instabili o appena accennati è in certo senso lo stesso che presiede alla revisione della lingua. Già cangiante in Fr1, essa assume in Fr2 un carattere composito ai limiti dell’ingovernabilità.

Ma il testo di Fr2 – più breve di quello di Fr1, più incline a lasciare sulla pagina le tracce della bravura dell’istrione e generalmente meno curato nei dettagli<sup>19</sup> – sembra anche un documento della inevitabile stanchezza di Fo, quasi ottantottenne e non più sorretto, dopo la morte di Franca Rame, dalla più instancabile e formidabile curatrice – ma l’etichetta è del tutto insufficiente – della sua opera. Anche per questi motivi la vicenda testuale che ho tratteggiato si presta a qualche riflessione ulteriore. Come dovrebbe comportarsi infatti l’ipotetico editore critico del testo su Francesco? Dovrebbe considerare Fr2 come l’ultima volontà dell’autore, relegando Fr1 in appendice (in un caso come questo un apparato è infatti impen-

19 Quanto al secondo aspetto basterà ricordare lo scialo di onomatopée – circa venticinque – nelle pagine dedicate al lupo di Gubbio (Fr2 31-35; vedi questo brano a p. 34: “Ascoltate UUUUUUH! Lo luvo sta discendo: ‘io sape bene chi sse’ tu e conosco anco la raggione che te porta a me!’”. E Franzesco je responne sempre in gergo lupesco: ‘UUUH! Ah si, e disceme allora’ [...] UUUUH UOU! Me fa piazerè! [...]’; e lo luvo je responne: ‘UUUUUUO AAAAH, cotesto si che l’è ‘nu parlare onesto! En poche parole tu vurarèbbe che io me trasformasse da luvo in cane! UO UO UO OUUUU E l’è accussi?’”. E così via).

sabile)? O dovrebbe privilegiare invece Fr1, che ha ricevuto cure editoriali più approfondite ed è stato incluso nella silloge del 2000, rappresentativa di un'intera carriera dopo la laurea del Nobel? Di certo dovrebbe meditare a fondo il problema, e anche scavare pazientemente tra i numerosi materiali preparatori custoditi in *AFR*: dovrebbe, in una parola, e pur con tutti i rischi del caso, ragionare filologicamente sui testi di Fo.





JOSEPH FARRELL

FO POLITICO:  
GUERRIERO FUORI REGOLA

C'è una battuta attribuita, forse a torto, al grande economista inglese, John Maynard Keynes. In risposta ad un critico che lo rimproverava di essersi tradito, o almeno contraddetto, Keynes controbatté: "When the facts change, I change my mind. What do you do, sir?" Quel che vale per uno scienziato sociale vale anche per un drammaturgo come Dario Fo, osservatore acuto e attento sia della realtà politica e sociale che di questioni riguardanti il teatro nazionale e internazionale. In una vita di novant'anni, non ci possono non essere ripensamenti, dubbi, delusioni, incertezze, svolte, cambiamenti di idea e addirittura contraddizioni. Ma mai tradimenti, mai posizioni adottate per interesse.

Per quanto riguarda la *forma mentis* di Fo, occorre evitare la tentazione di credere che ci sia un'unica chiave che spieghi tutto, un fattore pseudo-biografico che chiamerei l'elemento *rosebud*. Il riferimento, ovviamente, è al *Citizen Kane* di Orson Welles. Il film si apre e chiude con quel termine semplice ma, nel contesto, enigmatico, e che si crede essere la chiave per capire il meccanismo psicologico o la forza subconscia che muove tutto nel protagonista, Charles Foster Kane. Invece emerge che quella parola pronunciata da Kane agonizzante è nient'altro che il nome dato alla slitta con cui giocava da ragazzo nel momento in cui fu tolto dalla sua casa familiare. E forse quel momento rappresenta la chiusura dell'innocenza felice di Kane, ma non c'è nessuna spiegazione definitiva offerta allo spettatore del senso profondo della parola, se tale senso esiste.

Vari momenti nella vita di Dario Fo sono stati presentati da critici e biografi come il momento *rosebud* della sua formazione: la scoperta del pensiero di Antonio Gramsci nella Milano della Liberazione, l'incontro giovanile con l'attore Franco Parenti, la relazione personale e professionale di tutta una vita con Franca Rame, lo strappo con il teatro borghese nel '68, e così via. Ciascun evento ha



avuto un rilievo notevole, ma per chi deve discutere su coscienza, visione e gerarchia di valori etico-politici di Fo, è meglio scartare la tentazione dell'indagine pseudo-psicoanalitica e seguire un iter più complesso, cercando di identificare quel che è costante e quel che era invece mutevole.

Facile stabilire il lato negativo, quel che Fo odiava e a cui si opponeva, ma come rintracciare il lato positivo, ovvero il credo basilare di Dario Fo? Era marxista? Radicale? Anarchico? Utopista? Nella ricerca del suo ideale politico è inutile ripetere quanto ha detto direttamente nel suo teatro, fin troppo direttamente, a dire il vero, nel corso del suo periodo più impegnato, vale a dire fra il '68 e gli anni del cosiddetto "riflusso": è preferibile porre la domanda in termini diversi. Normalmente, un biografo può intuire o dedurre la natura intima delle credenze del suo soggetto facendo una disamina di coloro che egli ammira e tiene presenti come modelli. Nel caso di Dario, l'elenco sarebbe lungo e variegato. Se potessimo costruire un pantheon immaginario dei suoi eroi, ci dovrebbero essere nicchie riservate, fra molti altri, e quasi a vanvera, per Gramsci, Mao, Ruzante, Aristofane, Luciano di Samosata, Molière, Shakespeare (anche se uno Shakespeare non sempre riconoscibile a critici convenzionali), Jonathan Swift, Majakovskij, Eduardo, Totò, san Francesco, papa Francesco e... Beppe Grillo. E il vero titolo di uno scritto sulla politica di Fo potrebbe essere: Come mai? Ovvero, per quali motivi Dario Fo arrivò ad appoggiare Beppe Grillo e il Movimento 5 Stelle? Possiamo ricostruire l'odissea mentale di Fo? Quali erano i passi di quel suo percorso?

La strada sarebbe una corsa ad ostacoli, lunga e accidentata. Per quanto riguarda il teatro di Fo, riassumendo grossolanamente, si possono identificare varie tappe successive: il momento iniziale del *poer nano*, cioè il cantautore e lo scrittore dei primi monologhi, per poi procedere all'avanspettacolo satirico de *Il dito nell'occhio*, agli atti unici di *Ladri, manichini e donne nude*, al cosiddetto "periodo borghese", al "circuitto alternativo" del post '68 con Nuova Scena e poi La Comune, alle "messe da campo" scritte e recitate per drammatizzare un evento specifico in un contesto unico, al riflusso degli anni Settanta, e poi al teatro di critica sociale, e al teatro femminista, e tutto questo senza perdere di vista i monologhi interspersi da *Mistero buffo* a *Johan Padan*, e forse un ritorno al teatro politico

al momento di *Mani pulite* e dopo la “discesa in campo” di Silvio Berlusconi. E poi ci sarebbe un'altra svolta dopo il conferimento del Premio Nobel e l'approfondimento del suo interesse in questioni ecologiche e nella storia dell'arte, ma è un altro discorso.

Forse il Fo applaudito e amato – oppure odiato e stroncato – in Italia fu diverso dal Fo messo in scena in altri paesi. Qualche studioso futuro sarà tentato di costruire il gotha dei vari Fo che hanno popolato le scene internazionali per stabilire in che modo il Fo celebrato in Germania fosse diverso da quello eponimo in, per esempio, Spagna. Certo, si può constatare che se da un lato è stato lo scrittore più tradotto del Novecento, fu anche etichettato di routine in Italia e all'estero come scrittore politico *tout court*, visto come il successore naturale di Bertolt Brecht. Tuttavia, c'era un problema per registi che intendevano mettere in scena le sue opere in altri paesi: come riuscire a conciliare la spinta farsesca con l'impegno politico, soprattutto quando non ci si poteva ragionevolmente aspettare che un pubblico straniero avesse la domestichezza necessaria con i fatti e misfatti, i nomi e nomignoli dei personaggi della vita politica italiana a cui Fo faceva riferimento nei suoi testi<sup>1</sup>. Luigi Calabresi, chi era costui? E tale Amintore Fanfani, cosa aveva combinato? Umberto Eco scrisse di aver visto una fila ad un teatro di New York e fu sorpresissimo quando scoprì che la gente era lì per assistere a *Morte accidentale di un anarchico*. Come potevano apprezzare la satira della storia di Pinelli se nulla sapevano delle vicende tormentate dell'Italia di quegli anni? Eppure in scena tutto sembrava funzionare. La struttura della *pièce* doveva essere, concluse Eco, abbastanza forte per essere apprezzata in sé, come commedia, così come lettori giovani leggono felicemente *I viaggi di Gulliver*, benché ignari delle intenzioni satiriche di Jonathan Swift. A New York, gli spettatori ridevano per la *vis comica* della farsa e sapevano pure che c'era un sottofondo politico, anche quando privi della conoscenza del contesto e dei dettagli della realtà discussa.

L'inconveniente di questa definizione di Fo come scrittore politico è che fu *anche* uno scrittore inattuale, il cui *habitat* teatrale naturale è la tradizione, quella italiana dell'attore-autore, del fabulatore, del giullare e dell'arlecchino, ma anche quella del teatro greco. Per

1 S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Ashgate Publishing, Aldershot 2005.

me, il paradosso fondamentale è che Fo fu rivoluzionario nella politica ma conservatore nel teatro. Detestava l'avanguardia, che giudicava elitaria, e per questo non sopportava, per esempio, Ionesco. Il suo rifiuto del teatro di Ionesco fu uno dei motivi della rottura della sua prima compagnia con Franco Parenti e Giustino Durano. Preferiva definire il suo teatro non come teatro politico bensì popolare, parola di memoria gramsciana. Il suo genere preferito era la farsa tradizionale, ma adattata da lui e trasformata in un genere idoneo per esprimere un atteggiamento politico. In parole povere, la sua era quella che si può definire la farsa didattica.

Dato lo sviluppo, o data la variabilità dell'estetica e della politica di Dario, è lecito, anzi inevitabile, cercare la costante nella mutabilità – relativa e dentro limiti stretti, s'intende – dell'espressione delle sue opinioni anche politiche? Dappertutto e sempre, Fo si è schierato con i “non aventi”. L'elemento immutato più ovvio è l'approccio satirico, già presente in *poer nano* e nell'avanspettacolo, ma c'è dell'altro. In sede etica, Fo fu sempre avversario di ogni tipo di ingiustizia o di sfruttamento, e fu sempre un ribelle, un dissidente, uno che rifiutò sempre di allearsi con qualsiasi partito o gruppo, dal PCI ai vari gruppuscoli extra-parlamentari che durante gli anni della contestazione volevano la sua adesione o il suo sostegno. Anche se certe volte si identificava come marxista, o si rivolgeva all'autorità di Mao, la sua *forma mentis* innata e il suo carattere non gli permettevano di accettare a-criticamente nessuna ideologia. In questo era diverso da Franca Rame, che per un periodo fu tesserata del PCI.

Quali sono i capisaldi del suo mondo etico-politico? La domanda può essere posta sotto un'altra veste. C'è un tipo di personaggio ricorrente nel teatro di Dario, tenendo sempre presente che la sua commedia non è mai basata sull'indagine caratteriale? Secondo lui, in ciò consisteva la differenziazione fra un teatro popolare e un teatro borghese, quello di Pirandello o Čechov, per esempio. Il teatro popolare è comunitario, non individualista. Il suo impegno teatrale consiste nell'abilità di combinare la capacità di suscitare l'indignazione e la rabbia con l'ilarità. Il suo umorismo, a differenza di quello di Pirandello, è del tutto impietoso perché satirico. Fo ribalta le convenzioni, i luoghi comuni, le idee ricevute, e si schiera chiaramente e fortemente con i negletti e i dimenticati. Il punto fermo della sua ottica, o poetica, è quello di vedere e rappresentare il mondo dal

punto di vista dei perdenti, degli oppressi, delle vittime, dei poveri cristi, degli emarginati, di quelli che sono stati trascurati o ignorati dalla storia. Il suo mondo teatrale è sempre sottosopra, ed è così anche nei romanzi che ha prodotto verso la fine della sua vita. Le questioni centrali in tutti gli scritti, anche quando poste attraverso una visione umoristica, sono sempre, *unde malum, quis/quem*, chi comanda, chi serve? Dipinge un mondo storto, in cui gli sfruttatori e i più crudeli trionfano, i meno scrupolosi vanno avanti, i corrotti sfondano, quindi il *malum* è fra loro, ma l'invito finale rivolto al pubblico è quello di resistere, di deridere, di sghignazzare, di vedere la realtà in modo diverso, di cambiare. Quelli che scontano anni di galera sono i piccoli pesci, non quelli grandi che sorseggiano aperitivi e champagne nei salotti buoni della città, qualunque città. Fo attacca la corruzione diffusa nel governo e nella società; l'eroe è il subalterno, la vittima perseguitata dalla sfortuna o afflitta dal potere ecclesiastico, statale o sociale. Ma ci sono eroi positivi?

Per andare più a fondo nella ricerca dell'itinerario politico di Dario, propongo di cominciare, per quanto paradossale possa sembrare, non dall'inizio bensì dalla fine della sua carriera. Nel 2014, all'età di 88 anni, Dario scrisse il suo primo romanzo, per poi produrne in tutto sei, di cui due scritti a quattro mani<sup>2</sup>. Va detto che un critico scrupoloso o pedante vorrebbe sollevare nei riguardi della narrativa di Fo la questione logora – ma cos'è un romanzo? Comunque, la definizione è già elastica e non c'interessa in questa sede. Lasciamo ad altri il dibattito teorico, e prendiamo in esame i libri stessi. Tutti godono di un racconto nitido e lineare, con incontri e dialoghi vivaci, come ci si aspetterebbe da uno scrittore teatrale. Tutti possono essere catalogati nel genere “romanzo storico”, due nel senso primario della definizione: *La figlia del papa* ambientato nell'Italia rinascimentale, e *C'è un re pazzo in Danimarca*, ambientato nel Settecento, secolo dei lumi, durante il regno del re danese Cristiano VII. *Un uomo bruciato vivo* indaga sulla tragedia di un immigrato rumeno dei nostri giorni, mentre *Ciulla, il grande malfattore* e *Razza di zin-*

2 L'elenco comprende: *La figlia del Papa* (2014); *Ciulla, il grande malfattore*, Guanda, Parma 2014, scritto con Piero Sciotto; *C'è un re pazzo in Danimarca*, Chiarelettere, Milano 2015; *Un uomo bruciato vivo: storia di Ion Cazacu*. Libro-dialogo con Florina Cazacu, Chiarelettere, Milano 2015; *Razza di zingaro* Chiarelettere, Milano 2016; *Quasi per caso una donna. Cristina di Svezia*, Guanda, Parma 2017.

garo trattano personaggi novecenteschi. Entrambi, ma specialmente *Ciulla*, sono libri illuminanti per quel che rivelano sulla filosofia e identità politica di Dario.

Paolo Ciulla, il ben noto falsario siciliano, sembra attrarre con una forza particolare la solidarietà di Dario. Senza alcuna forzatura eccessiva, Ciulla può essere visto come un *alter ego* di Dario Fo: in altre parole, è il personaggio con cui Fo sembra identificarsi più pienamente, e che quindi vale la pena analizzare la persona e il personaggio. Nel romanzo si legge che da giovane Ciulla cercò di “guadagnare qualche denaro per integrare la borsa di studio esibendosi in ristoranti ... racconta storie satiriche sulla speculazione edilizia e le ruberie dei politici”<sup>3</sup>. Si merita la descrizione di “fabulatore”<sup>4</sup>, elogio più alto in assoluto nel cosmo di Fo. In qualità di personaggio o carattere, emerge come anarchico, ribelle, omosessuale, pittore, non-conformista, *outsider*, e anche questi sono termini elogiativi oppure, nel caso di “omosessuale”, neutrale. I due scrittori – perché non voglio scartare il contributo del co-autore, Piero Sciotto, amico di lunga data di Dario – sottolineano la solitudine dell’uomo e il suo isolamento eroico contro tutti. Ciulla non contempla nessun compromesso, non ammette la possibilità di una resa con la società borghese. Catanese di nascita, appoggia il movimento dei Fasci Siciliani, e poi si reca a Roma per studiare architettura, come il giovane Fo. Ha un certo successo come artista, ma il suo genio trova la piena espressione nella falsificazione di banconote, e quindi è fuorilegge o bandito piuttosto che criminale. Politicamente è anarchico, e agli occhi di Fo: “L’anarchia trova terreno fertile nel suo spirito ribelle, già in conflitto con gran parte del mondo”<sup>5</sup>. Dario spiega l’indole di Ciulla in questi termini:

Paolo, anti-eroe, separato e solitario. Non il grande campione che si erge al di sopra degli altri, ma colui che la società respinge, perché non si conforma al volere dei più, emarginato e escluso. Genio isolato e individualista, misconosciuto, ma capace di raccogliere attorno a sé falliti, timidi, inadeguati e mediocri...<sup>6</sup>

---

3 *Ciulla*, cit, p. 22.

4 *Ivi*, p. 154.

5 *Ivi*, p. 22.

6 *Ivi*, p. 149.

È un personaggio che fa pensare a François Villon, o al capitano Macheath dell'*Opera del Mendicante* di John Gay, o all'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weill e perfino a quell'adattamento a cura di Dario che divenne *L'opera dello sghignazzo* (1981). Ma *Ciulla, il grande malfattore* non è un romanzo comico. I due autori, nel descriverlo, indossano una maschera equivalente all'*Urlo* di Edvard Munch. I sei romanzi hanno la stessa motivazione fondamentale: la rabbia contro l'ingiustizia, l'intolleranza del potere e di chi lo esercita, e in questo senso fanno parte dell'*oeuvre* riconoscibile di Dario Fo. L'impulso primario è il desiderio di mettere a nudo un'ingiustizia storica commessa e perpetrata ai danni di quelli che non avevano i mezzi neppure per protestare contro i soprusi subiti, e che sono stati emarginati o cancellati dalla storia. Nel libro *Representative Men*, lo scrittore americano Ralph Emerson sceglie certe figure per rappresentare le attività culturali dell'umanità. Per me, Ciulla è un uomo rappresentativo del mondo politico di Dario Fo. La descrizione acuta e sentita fa parte dell'ultima, tarda fioritura della creatività di Fo.

Ma non è l'unico. Se Ciulla è fabulatore, Beppe Grillo merita il titolo più prestigioso di *giullare*. Il Grillo di Fo è un suo *alter ego*, oppure un personaggio che abita un mondo a metà strada fra la realtà politica e quella della fiction. In un'intervista a un giornale londinese, Fo dice chiaro e tondo che "Grillo is like a character in one of my plays ... he is from that school of medieval minstrels who played with paradox and the absurd"<sup>7</sup>. Nel 2013, un paio di anni prima di scrivere *Ciulla*, in compagnia di Grillo e Gianroberto Casaleggio, Dario intraprende una camminata o pellegrinaggio verso Atene<sup>8</sup>. Si tratta di un'Atene delle nuvole, simile alla città storica, ma allo stesso tempo sottilmente diversa. È governata dai principi di Pericle, ma anche dallo spirito di san Francesco e da quello degli abitanti di Silicon Valley, vale a dire che la rete e internet rendono praticabile la democrazia non rappresentativa ma diretta: ideale pericleo. Forse la rete era, agli occhi di tutti i tre i viaggiatori, più messianica che la dottrina di san Francesco, altra figura di spicco nel

7 *We need a surreal fantasist like Grillo to rescue Italy, Says Nobel playwright, "The Observer"*, 3 marzo 2013, p. 27.

8 Cfr. D. Fo, G. Casaleggio e B. Grillo, *Il grillo canta sempre al tramonto*, Chiarelettere, Milano 2013.

cosmo etico di Fo degli ultimi anni, ma l'importante è che la società a cui aspiravano i tre pellegrini è un'*Utopia* paragonabile a quella di Tommaso Moro, e su tale terreno letterario, etico e estetico Dario è pienamente a suo agio. Il discorso fra i tre si inserisce a pieno titolo nel solco della letteratura apocalittico-millennarista europea. I pellegrini sono d'accordo sul fatto che l'apocalisse ecologica non possa essere rimandata di molto, e che "la distruzione del pianeta è a buon punto"<sup>9</sup>. Nel 2008, Dario aveva pubblicato *L'apocalisse rimandata*, ma l'ironia del titolo è resa palese dal sottotitolo, *ovvero Benvenuta Catastrofe*<sup>10</sup>.

Può darsi che la decisione di optare per il teatro popolare e di adottare il genere della farsa abbia portato ad una sottovalutazione se non dell'impegno politico, almeno della serietà del pensiero di Dario Fo. Il ritratto di Ciulla, e dei personaggi Grillo e Casaleggio, l'aderenza all'anti-politica del Movimento 5 Stelle rivelano, a mio avviso, l'aspetto fondamentale delle convinzioni etico-politiche di Dario Fo: era anarco-utopista piuttosto che marxista. Era incapace di accettare la disciplina di qualsivoglia organizzazione politica e perciò a suo agio in mezzo a un'associazione poco regolamentata, così come i Cinque Stelle si dichiaravano di essere (la realtà forse non corrisponde a quell'immagine, ma questo è un discorso che porterebbe lontano). È curioso notare che nel libro-dialogo mentre Grillo e Casaleggio traggono ispirazione dalle nuove tecnologie computerristiche, Dario interrompe ripetutamente la loro conversazione per sviluppare un discorso più terra terra, saldamente legato alla storia. I suoi interventi contengono speculazioni sull'invenzione del Purgatorio tratte da Jacques Le Goff, storie di Carlo Magno, e aneddoti sull'assedio di Parma in cui un gruppo di "guerrieri fuori regola" riuscì a resistere a Federico Barbarossa.

Ecco l'espressione da mettere in rilievo e da sottolineare. Anche se *post factum*, potrebbe essere arruolato in quel (non) reggimento che resistette a Barbarossa, o a Fanfani, o a Berlusconi. La descrizione del "guerriero fuori regola"<sup>11</sup> non è troppo fantasiosa per un personaggio come Fo, ed è decisamente quella più adatta per il suo attivismo e pen-

9 Ivi, p. 60.

10 D. Fo, *L'apocalisse rimandata, ovvero benvenuta catastrofe*, Guanda, Parma 2008.

11 *Il grillo canta sempre al tramonto*, cit., p. 23.

siero politico. Non si capisce la politica di Dario Fo se non si tiene conto dell'aspetto irregolare, utopico della sua visione. Una volta asserì:

Credo proprio di non essere di quelli che predicano bene e razzolano male. Ho ricevuto un premio di cinque milioni e li ho devoluti a favore del teatro universitario. Poi ci tengo a precisare di non essere comunista, ma marxista. Non mi sono fatto strumentalizzare da nessun partito, io.<sup>12</sup>

Non comunista, bensì marxista, cioè spirito libero che rifiuta ogni disciplina, non-conformista, anche nell'opposizione, come Leonardo Sciascia. In un'intervista del 1978 a Enzo Biagi, Fo si è definito "un selvaggio, non ho dogmi artistici e ideologici, non ho fede; cerco di avere soltanto ragione e grandi emozioni"<sup>13</sup>.

Se abbiamo individuato un lato utopico, benevolo della visione politica di Dario, dobbiamo tener conto di un altro aspetto, la ferocia della sua satira contro il potere e quelli che lo detengono. In un'intervista rilasciata a un giornale catalano, Dario accettò la definizione del suo lavoro come imbevuto di un senso di "riso con rabbia". Come i grandi scrittori satirici della storia da Giovenale a Jonathan Swift a Karl Kraus, Dario era assolutamente indifferente al *bon ton*. Mosso da una *saeva indignatio*, da una rabbia e indignazione contro lo sfruttamento e l'abuso del potere, non scansava la caricatura deformante o la descrizione violentemente derisoria di coloro che scelse di attaccare e ridicolizzare. Mescola fantasia e malizia nell'umiliazione rituale di avversari politici come Giulio Andreotti e Silvio Berlusconi. Qualsiasi idiosincrasia nel modo di vestire, qualsiasi difetto nel modo di parlare, qualsiasi stranezza nel comportamento, qualsiasi tic o tendenza, anche sessuale, che possa servire a sminuire un uomo di potere, rendendolo meno ragguardevole o ammirevole, porta acqua al suo mulino. Il suo umorismo è spietato.

Prendiamo in considerazione alcuni esempi della satira, elemento presente nel suo teatro sin dai giorni dell'avanspettacolo *Il dito nell'occhio* (1953). Andiamo avanti negli anni fino al 1975 e a *Il Fanfani rapito*, in cui lo statista democristiano viene sequestrato per ordine di Giulio Andreotti, costretto a confessare i suoi misfatti,

---

12 Cit. in C. Brusati, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, "Il Quaderno del sale", Milano 1977, p. 15.

13 E. Biagi, *Dicono di Lei*, Rizzoli, Milano 1974, p. 129.

amputato di un orecchio, trasformato in donna e ricoverato in un ospedale in cui si praticano aborti. Lì estraggono dalla sua pancia un pupazzo fascista<sup>14</sup>. E non è un caso isolato. Fo non esitava ad esagerare e deridere l'aspetto fisico di Fanfani, che era basso di statura e ridicolizzato da vignettisti. Nella storia della Commedia dell'Arte, Fo scoprì – o pretese di avere scoperto, perché forse era un'invenzione sua – una maschera calabrese di nome Fanfancichio, un nano. Per ricreare questo effetto nella presentazione del personaggio Fanfani, Fo si sistemò in una specie di trincea sul palcoscenico, mise le sue mani nelle scarpe del pupazzo e un paio di calzoni sulle proprie braccia. Le braccia del pupazzo erano, invece, quelle di un altro attore alle sue spalle. La commedia non piacque granché ma la recita di Dario fu un *tour de force* di una brutalità tremenda, che rese assurda la figura di Fanfani/Fanfancichio, come da obiettivo.

Replicò la stessa operazione con Berlusconi nell'*Anomalo bicefalo*, usando addirittura gli stratagemmi utilizzati nel corso degli anni – l'attacco di una banda criminale mentre Berlusconi e Putin si trovano in Sicilia, le ferite che rendono irriconoscibili i due, il trasferimento dei cervelli dall'uno all'altro, l'elettroshock e la figura del nano. L'*Anomalo bicefalo* offre la visione distopica di una società corrotta, in declino, simboleggiata dal partito al potere e dal suo leader. È interessante notare che questo è anche il periodo in cui, come Grillo e Casaleggio, è quasi devoto a san Francesco. Sul finire del XX secolo, il Cavaliere e il santo erano le due figure che si stagliavano nella mente, nella coscienza, e quindi nel teatro di Dario Fo. Abbiamo un'altra volta l'antitesi fra l'ideale utopista e la realtà distopica.

L'utopia benevola e la satira feroce, due elementi forti ma contrastanti nella forma mentis di Fo, che a volte esprimeva dubbi sulla validità e utilità del termine "teatro politico". Nel 1977 dopo il suo ritorno alla televisione e nel mezzo di quel periodo di "riflusso" nelle coterie extra-parlamentari, un momento di scarse energie dopo le paure e l'ottimismo degli anni della "contestazione", (quante virgolette sono necessarie per una discussione di quei giorni!), Dario prese l'opportunità, nella prefazione ad un libricino intitolato *Il teatro politico di Dario Fo*, di riflettere sulla natura del teatro in generale e del suo teatro in particolare. Scrisse che il

---

14 D. Fo, *Il Fanfani rapito*, Bertani, Verona 1975.



termine “teatro politico” fu coniato provocatoriamente da Piscator per distinguerlo da “teatro digestivo”, ma che impiegato negli anni Settanta era diventato sinonimo di “teatro noioso, teatro saccente, teatro pedante, teatro schematico, teatro non di divertimento”, e poi in ogni caso – e ammette di ripetere un luogo comune – “tutto il teatro è politico, tutta l’arte è politica”. Dunque, la farsa di Feydeau è politica, nel teatro classico *Alceste*, *Edipo*, *l’Orestide* sono tutte opere politiche<sup>15</sup>. Allora, come classificare il suo teatro? Mise in chiaro più esplicitamente alcune caratteristiche del teatro popolare nella sua interpretazione. Si legge:

Per quanto riguarda i lavori messi in scena dalla *Comune* io avrei preferito chiamarli di teatro popolare, per il discorso che c’è dentro e che vuol dire arrivare a recuperare un teatro di classe.<sup>16</sup>

Altre volte sottolinea la centralità della satira, ma a quel momento preferisce indicare la storia, la rappresentazione, la chiave teatrale dell’esposizione, oppure la situazione. Spiega:

Voglio dire che l’aver usato la *rappresentazione* (insisto su questo termine), con un’impostazione di situazioni ha permesso che questi testi non si bruciassero nel tempo e rimanessero vivi e attuali sempre.<sup>17</sup>

Per chiarire, aggiunge che il *teatro di situazione*

[...] non è un termine che ho inventato io, ma è stato ribadito da Mejerchol’d e da Brecht. In questo teatro, è la situazione che, nello scontro-gioco fra i personaggi, determina lo svolgimento delle azioni, e non sono i personaggi con la loro storia, con i loro interessi, con le loro facce, con le loro *vis*, come dicono i francesi, a determinare l’andamento.<sup>18</sup>

La categoria del teatro popolare è di chiara ispirazione gramsciana, i cui scritti Fo aveva letto a Milano nei primi anni dopo la Liberazione quando fu pubblicata la prima versione dei *Quaderni*. Anni dopo, il pensiero di Fo fu arricchito dalle teorie di Jean Paul

15 Cfr. D. Fo, *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano 1977, p. 7.

16 Ivi, p. 8.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.



Sartre, che incontrò a Parigi dopo aver recitato *Mistero buffo* alla Salle Gémier nel 1973. Durante il suo soggiorno parigino, andò ad una conferenza di Sartre sul teatro di situazione, e rimase talmente impressionato che pensava di tradurre in italiano il libro di Sartre su quel tema, ma l'editore francese gli rifiutò i diritti<sup>19</sup>. In ogni caso, per il suo modo di concepire il teatro di situazione, è più in debito nei riguardi di Sartre che di Mejerchol'd e Brecht.

In altri momenti, Fo sembrava stufarsi completamente della politica e di quelli che la praticavano al punto che non li giudicava neppure degni del suo sdegno. Nel 1989 mise in scena *Il papa e la strega* che suscitò scandalo per il ritratto buffonesco del papa polacco, disposto in questa commedia a rivedere le sue rigide posizioni su certe questioni morali e sociali, compreso il divieto sul consumo della droga. Questo testo, assieme a *Zitti! Stiamo precipitando!* dell'anno successivo, fu interpretato come un abbandono della satira politica *stricto sensu* in favore di una disamina satirica del costume e di questioni sociali. Nel 1990 un'intervista su "La Repubblica" sembra un addio al suo coinvolgimento in questioni politiche e alla sua satira nei confronti del potere e del palazzo.

Il super-SID? I servizi segreti? I complotti? Basta, queste cose non ci tentano più. I protagonisti della nostra cronaca politica sono personaggi così minori, minuscoli, mediocri.<sup>20</sup>

Tuttavia, non era quello il momento ideale per dichiarare una perdita di interesse nella *res publica*, dato che l'intera scena politica stava per essere messa sottosopra. Nel 1988, furono arrestati Adriano Sofri, Ovidio Bompreschi, e Giorgio Pietrostefani, nel 1989 fu abbattuto il Muro di Berlino, nel 1991 fu sciolto il PCI, nel 1992 fu arrestato Mario Chiesa, e poi emersero le nuove forze politiche, la Lega Nord e Forza Italia. Dario fu costretto, e non malvolentieri, a tornare ad occuparsi della politica con testi impegnati come *Settimo ruba un po' meno 2* (1992) e *Marino libero! Marino è innocente* (1998). Usò le armi di prima – la derisione e la satira.

19 D. Fo e F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Chiarelettere, Milano 2015, pp. 188-196. J. P. Sartre, *Un Théâtre de Situation*, Gallimard, Parigi 1973.

20 D. Fo cit. in "La Repubblica", 9 novembre 1990.

Per concludere, spendiamo un paio di parole su Fo attivista. Prima della fondazione del Movimento 5 Stelle come partito politico, Fo aveva deciso di entrare in politica in prima persona. Con lo status che aveva acquisito dopo il conferimento del Nobel, fece delle esternazioni sulla bio-genetica, infastidendo scienziati esperti in quel campo, e pubblicò libri e pamphlet su questioni ambientali. Nell'autunno del 2000 sostenne delle iniziative verdi, come una campagna per l'uso dell'olio di colza al posto del gasolio come carburante per i mezzi pubblici a Milano. Nel 2001 circolò la notizia che intendeva candidarsi per sindaco di Milano, ma la sua candidatura provocò dissensi nella sinistra e Fo si ritirò.

Nel 2006 si fece avanti più seriamente come candidato nelle primarie, per rappresentare la coalizione dei Verdi e della sinistra. Annunciò al corrispondente del "Times", che gli aveva chiesto se scrittori e artisti dovrebbero entrare in politica, che "Machiavelli and Leonardo held political office. So did actors and dramatists in ancient Athens"<sup>21</sup>. Il programma di Dario era un misto di utopismo e concretezza. Fece ricerche serie per la preparazione della sua campagna, e tutte le sue doti e le sue debolezze erano in primo piano. Le parole "Milano, sveglia che è tardi", erano scritte sulla copertina del manifesto, sulla cui prima pagina si legge:

Se cercate un moderato, state attenti a votare per me,  
perché con me si rischia!  
Ma veramente volete un sindaco moderato?  
Il moderato è forte con i deboli e debole con i forti.  
Il moderato finge di risolvere i problemi senza affrontarli ...  
Milano, se la mia musica è troppo forte, allora vuol dire  
che stai diventando troppo vecchia.

Nel manifesto si parlava del problema del traffico, di inquinamento, di truffe, di burocrazia, della questione morale, di Berlusconi e Previti, della speculazione edilizia attuale e di una futura città metropolitana (utopista?) e, ma si offriva soprattutto quello che i comunisti francesi chiamavano *les lendemains qui chantent*. L'incontro principale al Mazdapalace per la chiusura della campagna elettorale era una kermesse anziché un comizio. L'ospite di onore era l'allora

---

21 D. Fo cit. in "The Times", 24 gennaio 2006.

sindaco di Londra, Ken Livingstone, che aveva ridotto il livello di inquinamento nella capitale britannica imponendo una *congestion tax* che Dario propose di copiare. Sul palco c'era un'orchestrina che suonava *Funiculi funiculà* mentre Livingstone faceva il suo intervento. Enzo e Paolo Jannacci cantavano, Franca Rame recitava *Sapessi come è strano riuscire ad amarsi a Milano*. In altre parole, la fantasia e l'impegno di Dario Fo furono elementi in bella mostra durante quella irripetibile campagna. Ci si amava quella sera, ma poi si andò a votare un altro candidato, Bruno Ferrante.

Ed era indubbiamente un bene, per Dario e per Milano. Nel 2013, durante i dibattiti parlamentari sulla scelta del nuovo Presidente della Repubblica, Grillo propose Dario per l'incarico, ma egli rifiutò, e quindi non si saprà mai come papa Francesco e Presidente Fo avrebbero collaborato. Non avendo mai assolto nessun incarico pubblico, rimase l'utopista e il satiro, che flagellava costumi e misfatti, ridendo. Era un contributo degno di ogni rispetto.



MICHELE MAIOLANI

## SULLA GENESI DI *MISTERO BUFFO*

Sebbene spesso siano stati privilegiati dalla critica altri aspetti dei testi di Fo, è mia intenzione qui proseguire il lavoro già iniziato negli ultimi anni da alcuni studiosi – Antonio Scuderi, Simone Soriani, Angelo Colombo, e più recentemente Luca D’Onghia<sup>1</sup> – che hanno cominciato a ricostruire le fonti letterarie e linguistiche dei testi dell’attore-autore<sup>2</sup>. Questo tipo di indagine, che costituisce per certi versi il tassello mancante degli studi su Dario Fo, risulta particolarmente produttivo per un’opera come *Mistero buffo*, che non è solo la più nota e rappresentata, ma è anche tra le più ricche e complesse per quanto riguarda il rapporto di Fo con la tradizione – o, meglio, le tradizioni. Come scrive Piermario Vescovo:

Storicizzare l’invenzione della tradizione che è servita a Fo per il suo teatro politico significa riconoscerne il valore creativo, con un coinvolgi-

- 
- 1 A. Scuderi, *Updating Antiquity*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 2000, pp. 39-64; S. Soriani, “*Mistero buffo*” di Dario Fo e la cultura popolare tra Medioevo e Rinascimento, in “Quaderni medievali”, 56, 2003, pp. 102-138; A. Colombo, “*Totus mundus agit histrionem*”. Riuso, mascheramento e falsificazione nel Medioevo popolare di *Mistero buffo*, in “Otto/Novecento” 37, 2013, 1, pp. 129-148; L. D’Onghia, *Fo, Ruzante e il mito della “lingua composita”*, in P. Benzioni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A vent’anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo*, Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 3-14.
  - 2 Si veda per il senso della definizione il libro di A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore nel Novecento*, Bulzoni Editore, Roma 2007. La stessa è autrice di *Dario Fo reinventore della Commedia dell’arte*, in E. Randi (a cura di), *Il “mito” della Commedia dell’Arte nel Novecento europeo* (Atti del convegno internazionale di studi Padova, 4-5 dicembre 2014), Bonanno, Roma 2016, pp. 119-130. Uno degli ultimi contributi su *Mistero buffo* è di A. Barsotti, E. Marinai, *The art of political theater recognized by Europe: “Mistero buffo” by Dario Fo*, in E. Balboni, A. Cascetta (a cura di), *European Cultural Identity. Law, history, theatre and art*, Edizioni ETS, Pisa, 2018, pp. 265-282.



mento inevitabilmente meno diretto – ma non perciò semplicemente da cancellare o da edulcorare – dell’attualità in cui esso si offre al pubblico.<sup>3</sup>

Cercherò dunque di partire dagli indizi sparsi forniti dallo stesso Fo per individuare le fonti letterarie e saggistiche che hanno contribuito in modo evidente all’*inventio* di *Mistero buffo*. Mi concentrerò principalmente su quella che si può definire come ‘bibliografia creativa’, ovvero, come vedremo meglio tra poco, quella lista di titoli trascritti spesso in modo incompleto o inesatto inclusa nelle prime edizioni dell’opera e poi migrata, con qualche aggiornamento, in appendice al *Manuale minimo dell’attore*.

L’indagine di quella che poteva essere la biblioteca di Fo in quegli anni, composta molto spesso da letture eclettiche e irregolari, riserva alcune sorprese decisamente inaspettate e aiuta a ripensare non solo le modalità di reinvenzione e reinterpretazione dei testi antichi, ma anche a vedere sotto una luce decisamente più sfumata i rapporti dell’attore-autore con la critica.

Gli anni cruciali per l’ideazione di *Mistero buffo* sono quelli che vanno dalla metà degli anni Sessanta, quando Fo comincia a scrivere una scaletta e i primi copioni dei ‘misteri’ (datati 1966)<sup>4</sup>, al 1°

- 
- 3 P. Vescovo, *Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell’arte*, in “Revue des études italiennes”, 3-4, 2010, pp. 199-214: 213. Per il concetto di “invenzione della tradizione” si vedano il volume di G. Di Palma (*Dario Fo e l’invenzione della tradizione*, Lulu, Raleigh 2011) e l’articolo di M. Pieri (*Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di “Mistero Buffo”*), in “Revue des études italiennes”, 3-4, 2010, pp. 185-197); nonché A. Barsotti, *Il “mito” della Commedia dell’Arte nel Novecento europeo*, cit., p. 124, e M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La casa Usher, Firenze 1988 [ora Bulzoni, Roma 1999], p. 178, per il concetto di autotradizione.
- 4 Si potrebbe retrodatare l’inizio dell’ideazione di *Mistero buffo* al 1963 se, stando a quanto racconta Fo, fosse vero che al Festival del Teatro di Venezia poté assistere ad alcune sacre rappresentazioni polacche (cfr. M. Pieri, *op. cit.*, p. 194). Purtroppo, come accade spessissimo quando si ha a che fare con dichiarazioni di Fo, non c’è alcun riscontro di questa affermazione e potrebbe trattarsi di uno dei numerosi tasselli cha vanno a comporre l’autobiografia fittizia dell’attore-autore. L’unica ipotesi plausibile è che all’origine di questo episodio inventato ci sia una commedia polacca di ambientazione medievale, ovvero *Iwona, princesse de Bourgogne* di Witold Gombrowicz, pubblicata in traduzione italiana da Lerici nel 1963 e rappresentata al Festival del Teatro del 1965 (E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Papiro Arte, Venezia 2003, p. 176). Per quanto riguarda invece le date dei primi abbozzi di *Mistero buffo*, l’Archivio riporta la dicitura “iniziato a Cernobbio nel 1966”, alla quale, in mancanza di ulte-

ottobre 1969, data della prima rappresentazione dell'opera a Sestri Levante. Quest'ultima data non va ovviamente pensata come un termine rigido, dato che, com'è noto, il testo subirà continue modifiche e ampliamenti, tanto che risulta difficile scegliere a quale versione fare riferimento quando se ne parla<sup>5</sup>. Considero qui gli anni 1966-1969 dunque soprattutto come il periodo in cui Fo lesse la maggior parte dei testi cruciali per la genesi di *Mistero buffo* e in cui approdò a una prima estesa versione scritta, sintetizzando tutte le fasi redazionali precedenti, ora conservate nel ricco archivio online.

Il dattiloscritto originale di *Mistero buffo* consiste di 51 carte totali e il titolo inizialmente pensato da Fo sembrerebbe essere stato *La passione dei comici* o *La passione dei comici dell'arte*, scelta che avrebbe tenuto insieme due delle tradizioni più fortemente presenti in *Mistero buffo*: la riscrittura dei misteri medioevali e l'eredità delle maschere della Commedia dell'Arte<sup>6</sup>. Il dattiloscritto comprende alcuni abbozzi in fase piuttosto avanzata di 'misteri' che troveremo poi in forma compiuta nella prima versione definitiva del 1969, oltre ad altri testi non realizzati ancora a uno stadio embrionale<sup>7</sup>.

Un primo tratto che balza immediatamente all'occhio è la serie di successive espansioni del testo, a partire da questo nucleo ristretto di pezzi; espansione che non opera solo a livello macrotestuale, benché l'aumento

---

rioni indicazioni, decido di fare necessariamente affidamento (<http://www.archivio.francarama.it/elenco.aspx?IDOpera=106&IDTipologia=15&IDPagina=1>).

- 5 A questo proposito ha parlato di *Mistero buffo* come di un "testo mobile" A. Barsotti (*Il testo mobile di Dario Fo*, in "Revue des études italiennes", 3-4, 2010, pp. 215-230). Sui problemi dello statuto testuale dell'opera di Fo si vedano anche P. Vescovo (*op. cit.*, pp. 211-213); R. Cuppone, "Ogni idea me sortéva capovolziuda", in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *op. cit.*, pp. 99-110: 99-101; C. Maeder, "Mistero buffo": *Negating Textual Certainty, the Individual and the Time*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, pp. 65-79: 66-69 e 71-74.
- 6 La prima stesura del copione dell'opera, datata 1966, si può trovare al seguente link: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1414&IDOpera=106>. Altri appunti preparatori, che includono il titolo originari di *Passione dei comici dell'arte*, si trovano invece qui: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1390&IDOpera=106>.
- 7 Questi ultimi (6 carte totali) sono *Il passaggio del fiume (da una moralità medioevale)*, *Appunti chiave per i misteri apocrifi / Storia dell'arca di Noè* e *Appunti / Storia sacra tratta da misteri medioevali* (i testi si possono leggere qui: <http://www.archivio.francarama.it/elenco.aspx?IDOpera=106&IDTipologia=1&IDPagina=1>).

del numero di ‘misteri’ sia subito evidente, ma anche a livello microtestuale, visto che i singoli testi vedono un netto incremento di battute e situazioni sceniche. Inoltre, fanno via via la loro comparsa nelle versioni a stampa i prologhi e una serie di commenti autoriali sempre più ipertrofici, che spesso segmentano il testo e lo sovrastano, finendo per trasformarlo in qualcosa di molto diverso dalla versione iniziale<sup>8</sup>.

Va inoltre notato che nelle prime edizioni non esiste alcuna traduzione, ma il supporto al lettore si riduce a uno smilzo glossario in appendice. Solo a partire dalla stampa Bertani del 1973 compare anche il testo italiano a fronte – che meriterebbe un’analisi a parte, visto che si presenta come qualcosa di totalmente altro rispetto alla versione originale delle ‘giullarate’. Il fatto è piuttosto strano, perché fin dall’inizio Fo sembra lavorare almeno a una traduzione parziale dei pezzi, come testimoniano le carte, sempre datate 1966, che recano il testo italiano della *Resurrezione di Lazzaro*<sup>9</sup>; una spiegazione potrebbe essere la presunta universalità del linguaggio dei giullari<sup>10</sup>, ma non è da scartare l’ipotesi che la circostanza possa dipendere da motivazioni editoriali – scarsa attenzione, fretta o mancanza di fondi per una stampa più curata.

Marzia Pieri sottolinea come, pur inserendosi in un clima di generale *revival* medioevale in voga tra anni Sessanta e Settanta e pur non essendo la prima esperienza di Fo con quel periodo storico (si vedano a tal proposito alcuni episodi di *Poer nano*<sup>11</sup>), nelle ‘giullarate’ si manifesta una volontà di recupero del passato “con un acuto retroterra scientifico”: cambiano dunque radicalmente il rapporto di Fo con la storia e le modalità di riuso delle fonti teatrali e storiografiche; modalità che rimarranno simili anche in opere molto più tarde, dal *Fabulazzo osceno* e *Johan*

8 Prologhi e commenti ci sono in realtà sempre stati fin dalle prime versioni di *Mistero buffo*, come si capisce dalle scalette delle prime rappresentazioni, ma assumono una dimensione testuale completa e definita solamente più avanti. Per una ricostruzione dei testi presenti nelle varie edizioni di *Mistero buffo*, rimando ancora a C. Maeder, *op. cit.*, pp. 67-69 e ad A. Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo*, cit., pp. 222-223.

9 Qui la traduzione italiana: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1407&IDOpera=106>.

10 “Il linguaggio, un dialetto dell’allora territorio di Pavia, è chiarissimo per noi lombardi; e, dico la verità, ho provato ad eseguirlo anche in Sicilia, e arrivavano a capire tutto” (D. Fo, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 1997, p. 82).

11 Sul revival medioevale, si veda anche il saggio di Anna Barsotti, *Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal Fiabesco alla storia mitizzata*, in questo volume alle pp. 15-27.

*Padan* fino a *Lu santo jullare Francesco*<sup>12</sup>. La studiosa fa notare anche come la prima edizione di *Mistero buffo* (Nuova Scena, s.l. 1969) si presenti con tratti molto vicini a quelli di un'edizione accademica, corredata di bibliografia e glossario, e riconduce queste scelte al modello dell'edizione di Ruzante curata da Ludovico Zorzi (Einaudi, Torino 1967)<sup>13</sup>.

Questo il racconto di Fo sull'episodio che fece nascere in lui l'idea di *Mistero buffo*:

[Ero] talmente coinvolto, talmente appassionato ed eccitato da quelle fantastiche scoperte canore, che dentro di me scossò la domanda chiave: ma esisterà qualcosa di analogo anche per il teatro? Per trovare la risposta non mi restava che andare alle fonti, dentro quella letteratura sommersa che la scuola e le accademie hanno sempre ignorato, disprezzato, negato. Sapevo di una libreria a Firenze, dalle parti della Fontana del Porcellino, specializzata in testi antichi [...]. Tra i suoi scaffali trovai il bandolo di quel che cercavo, testi di giullari, testimonianze di processi, cronache di repressioni [...]. Ritrovati alcuni di quei testi preziosi, cominciai a scrivere. Tenendo conto che quelle storie erano nate per essere raccontate al popolo, mi ricordai della lezione della Commedia dell'Arte, del Ruzzante, di Bonvesin della Riva, dei grandi giullari come Mattazzone da Calignano, Bescapè, Ugo da Campione. Oltre che ovviamente dei 'frottolanti' del mio paese [...], capaci di andare oltre le parole, di rielaborarle liberamente e liberamente stravolgerle secondo suoni e assonanze [...]. Il primo pezzo che provai a scrivere secondo questa formula fu *La moralità del cieco e dello storpio*.<sup>14</sup>

Come spesso accade con Fo, il resoconto va preso con cautela, visto che molte sembrerebbero le imprecisioni o le manipolazioni<sup>15</sup>; soprattutto se letto a fianco di una lettera del 30 gennaio 1967, risalente quindi a una fase piuttosto precoce di elaborazione di *Mistero buffo*, scritta a Fo da Achille Mango in risposta alla sua richiesta di sugge-

12 M. Pieri, *op. cit.*, pp. 190-194.

13 Ivi, p. 187. Si veda anche L. Dumont-Lewi, *Les leçons de Maître Fo*, in "Revue des études italiennes", 3-4, 2010, pp. 167-183: 171. Sul rapporto con Zorzi e Ruzante, rimando a J. Farrell, *Fo and Ruzzante: Debts and Obligations*, in J. Farrell, A. Scuderi (a cura di), *op. cit.*, pp. 80-100; L. D'Onghia, *op. cit.*

14 D. Fo, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Guanda, Parma 2008, pp. 83-85.

15 A. Colombo, *op. cit.*, pp. 130-131. Di Fo come "bugiardo costituzionale" parla anche P. Vescovo, *op. cit.*, p. 205.

rirgli un elenco di opere e di autori afferenti grosso modo alla poesia delle origini (soprattutto tenzoni o componimenti dalla spiccata teatralità) e al teatro popolare e comico tra Medioevo e Rinascimento<sup>16</sup>.

Nell'elenco trovano largo spazio una serie di testi, in prosa e in versi, pubblicati da Vito Pandolfi in *La commedia dell'arte: storia e testo* (6 voll., Edizioni Sansoni Antiquariato, Firenze 1957-1961), che rappresenta la principale fonte da cui Mango attinge<sup>17</sup>. L'altro grande serbatoio sono i *Poeti del Duecento* curati da Gianfranco Contini (Edizioni Ricciardi, Milano-Napoli 1960), da cui proviene innanzitutto un testo cruciale per l'ideazione di *Mistero buffo* come la *Nativitas rusticorum et quali debent tractari* di Matazone da Caligano. Testo che rappresentò per Fo una vera e propria folgorazione e costituì la base del 'mistero' *La nascita del villano*<sup>18</sup>. Non tutti i suggerimenti della lettera di Mango hanno avuto uguale peso, ma contribuiscono a rendere una prima idea di quali fossero all'incirca i volumi consultati da Fo negli anni di studio che precedettero la stesura di *Mistero buffo*<sup>19</sup>.

- 
- 16 La data della lettera di Achille Mango potrebbe aumentare i dubbi relativi alla datazione del dattiloscritto originale di *Mistero buffo*, visto che, come vedremo più avanti, alcuni dei testi suggeriti dal critico hanno avuto un ruolo molto importante nell'elaborazione dei 'misteri'. Si può dunque pensare a un periodo di elaborazione molto più lungo, non ristretto al solo 1966, come del resto si può sempre ipotizzare che Fo fosse già arrivato autonomamente a conoscere alcune delle fonti contenute nell'elenco di Mango – sebbene, in mancanza della lettera con cui l'attore-autore chiedeva consiglio, non si possa avere a proposito alcuna certezza. La lettera si può leggere al seguente link: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=3767&IDOpera=106>.
- 17 Del largo uso che della raccolta di Pandolfi fanno moltissimi drammaturghi del secondo Novecento si parla in P. Vescovo, *op. cit.*, p. 210.
- 18 Sulle ampie riprese testuali di Matazone nella *Nascita del villano* si veda G. Folena, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 119-146: 121.
- 19 Dal tomo I dei *Poeti del Duecento* Mango consiglia a Fo anche la *Tenzone con l'Abate di Tivoli* (pp. 82-87) e la *Tenzone con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna* di Giacomo da Lentini (pp. 88-90), la *Tenzone con un anonimo di Buonagiunta Orbicciani* (pp. 275-276), una serie di altre *Tenzoni* di vari autori (pp. 447-474), la *Disputatio rosae cum viola* di Bonvesin Da La Riva (pp. 667-681), oltre a diversi testi inclusi, insieme a quello di Matazone, nella sezione dedicata alla *Poesia "popolare" e giullaresca*, come le *Rime dei Memoriali bolognesi* (pp. 765-784) e *Rainaldo e Lesegrino* (pp. 811-842). Dal tomo II provengono il *Detto del gatto lupesco* (pp. 285-294) e i *Sonetti* di Cecco Angiolieri (pp. 367-402).

Tornando al racconto della scoperta di libri e documenti dimenticati presso la Libreria del Porcellino di Firenze, un altro modo per verificarne l'attendibilità è passare ora all'analisi della bibliografia che Fo stesso allega a *Mistero buffo* e che dobbiamo supporre contenga proprio quei testi appena riscoperti<sup>20</sup>. Prova quanto mai ardua, visto che è lo stesso premio Nobel a mettere in guardia il lettore che volesse servirsi dei suoi suggerimenti: "Le nostre fonti non sono sempre attendibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti"<sup>21</sup>. E ancora: "Troverete testi con il titolo originale in tedesco o in inglese. L'ho fatto solo per impressionarvi"<sup>22</sup>.

Quello che ora resta da fare è considerare uno a uno i titoli citati da Fo e verificarne innanzitutto – anche se può sembrare strano – l'effettiva esistenza. Il tratto principale di questa 'bibliografia creativa' è proprio il fatto di essere costituita per la gran parte di testi inesistenti o mascherati: a non tornare possono essere poche lettere del cognome dell'autore o qualche parola del titolo; ma in altri casi ci si trova davanti a vere e proprie mostruosità bibliografiche, frutto il più delle volte di un'operazione a volte diabolicamente sottile di mascheramento intenzionale. La bibliografia, da strumento complementare al testo e utile per il suo approfondimento, viene ribaltata nei suoi scopi e trasformata in una sorta di sberleffo. In secondo luogo, cercherò di valutare l'effettivo ruolo e il peso di ogni singola lettura sulla base dei riscontri che si possono ricavare da *Mistero buffo*.

Ho deciso di dividere in vari gruppi i titoli, senza seguire l'ordine fornito da Fo (che, peraltro, non segue alcun criterio apparente), raccogliendoli a seconda del grado di lontananza dei dati forniti da quelli di un record bibliografico realmente esistente e individuabile oppure della tecnica utilizzata da Fo per confezionare il lemma fasullo. Alla destra dei singoli titoli si possono leggere i dati della voce bibliografica effettivamente corrispondente all'indicazione di Fo e le eventuali fonti utilizzate come materiale per costruire il record.

20 Per la bibliografia di *Mistero buffo* farò riferimento in primo luogo alla prima edizione (*Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana*, Nuova Scena, s.l. 1969, pp. 5-6), oltre che alle carte dattiloscritte del 1966: in entrambi i casi se ne può leggere una versione più ristretta, ma per questo più attendibile rispetto ad altre stampe. La bibliografia scomparirà poi a partire dalla edizione Einaudi del 1977, per poi tornare con diverse aggiunte in appendice al *Manuale minimo dell'attore* (Einaudi, Torino 1997).

21 D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 359.

22 Ivi, p. 360.

Queste le tre categorie in cui ho deciso di suddividere la ‘bibliografia creativa’ di *Mistero buffo*:

1 – Lemmi sostanzialmente corretti, in cui è un solo dato minimo a essere sbagliato o camuffato (principalmente nome o cognome dell’autore);

2 – Lemmi fortemente incompleti, che presentano alterazioni significative o paiono del tutto inventati (pur consentendo di fare ipotesi sulla eziologia dell’errore);

3 – Lemmi non individuati.

Dall’analisi emerge come quasi unica fonte da cui Fo attinge e grazie alla quale assembla molti dei lemmi inventati il volume *Teatro religioso del medioevo fuori d’Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, curato da Gianfranco Contini e uscito per Bompiani nel 1949. Lo si vedrà citato molte volte nella parte destra delle tabelle, indicato come [CONTINI 1949], seguito dal numero di pagina alla quale si può ritrovare il lemma prelevato da Fo o la citazione da cui l’attore-autore trae informazioni per costruire titoli di fantasia.

Cominciamo ora riportando la tabella del primo gruppo, contenente cioè le voci riportate correttamente e quelle con errori minimi di trascrizione, che permettono quindi di risalire piuttosto agevolmente al testo cui si rimanda:

#### 1. Lemmi sostanzialmente corretti

|   |   |
|---|---|
| Paolo Toschi, <i>Le origini del teatro italiano</i> (Einaudi)                     | Paolo Toschi, <i>Le origini del teatro italiano</i> , Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1955  |
| Vincenzo De Bartholomaeis – <i>Origini della poesia drammatica italiana</i>       | Vincenzo De Bartholomaeis, <i>Origini della poesia drammatica italiana</i> , Zanichelli, Bologna 1924   |
| Marius Sepet – <i>Étude sur les origines du théâtre au moyen âge</i> (Paris 1878) | Marius Sepet, <i>Les Prophètes du Christ: étude sur les origines du théâtre au moyen-âge</i> , Didier et C.ie, Parigi 1878<br>[Contini 1949: xxvii] |



- S. Germano da Costantinopoli – (643-733) *Omelia per l'annunciazione della Santissima Madre di Dio* (Dialogo fra l'angelo e Maria. Fra Maria e Giuseppe) (dal “*Teatro religioso del medioevo a cura di G. F. Contini*”) S. Germano da Costantinopoli, *Omelia per l'annunciazione della Santissima Madre di Dio*, in Contini 1949: 3-18
- Gustave Cohen – *Il teatro profano* (Elementi comici nel teatro sacro) – Parigi '31 “Sull'origine degli elementi comici qualche indicazione nel vol. II della citata operetta del Cohen, *Le théâtre profane* (Paris 1931)” [Contini 1949: xxviii]
- Anonimo – *Dramma della passione del secolo XII* (Badia di Montecassino. Ritrovamento e pubblicazione di Mauro Inguanez '39) Mauro Inguanez, *Un dramma della Passione del secolo XII*, Badia di Montecassino 1939
- Laudari di Cortona – *Primi anni del '200* – Contini (Edizione Ricciardi) *Laudi cortonesi*, in Gianfranco Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 11-60
- Canovacci della commedia dell'arte* – “Primo e secondo volume della Commedia dell'arte di Pandolfi Vito Pandolfi (a cura di), *La Commedia dell'arte: storia e testo*, 6 voll., Edizioni Sansoni Antiquariato, Firenze 1957-1961
- Giuseppe Bellanovich – *Offici drammatici del padovano* Giuseppe Billanovich, *Uffizi drammatici della Chiesa Padovana*, in *Rivista Italiana del Dramma*, 4 (1940), 72-100 [Contini 1949: xxviii]
- Gustave Cohen – *Storia della messa in scena nel teatro religioso francese del medio evo* (Strasbourg) Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Champion, Parigi 1926 [Contini 1949: xxvii]<sup>22</sup>
- Albert Paopilet – (Saggio) *Gioco e sapienza nel (teatro del) medioevo* Albert Pauphilet, *Jeux et Sapience du moyen âge*, Paris 1941 [Contini 1949: xxviii]
- Andrea della Vigna – *Moralità del cieco e dello storpio* (Fine del '400) Andrea della Vigna, *Moralità del cieco e dello storpio* [Contini 1949: 221-229]
- Foulche Delbosc – *Cancionero popular castellano del siglo XV* “Editi da Paz y Melia (1885), poi da R. Foulché-Delbosc (1915), nel vol. II del *Cancionero castellano del siglo XV*” [Contini 1949: xxix]

23 Il testo di Cohen citato da Contini subito dopo (*Le Livre de Conduite du régisseur et le Compte des Dépenses pur le Mystère de la Passion houé à Mons en 1501*) reca come luogo di edizione “Strasbourg-Paris 1925”.



Da questo primo incontro con la ‘bibliografia creativa’ possiamo dedurre alcune interessanti informazioni. Innanzitutto, che l’antologia di Contini viene effettivamente citata da Fo, sebbene il nome del critico venga indicato erroneamente con la sigla G.F. Il peso del volume continiano si può constatare dall’alto numero di occorrenze di voci bibliografiche che Fo riprende direttamente dalle sue pagine (cfr. colonna destra): sorprende anche che questa bibliografia di seconda mano provenga sempre dallo stesso luogo, ovvero dalle note di chiusura dell’introduzione al volume (pp. xxvii-xxix). Come si potrà notare anche dalle prossime tabelle, Fo trascrive – spesso con errori grossolani – quei titoli della bibliografia fornita da Contini che più gli sembravano pertinenti con il suo progetto e li ricicla, con tutta probabilità senza averli realmente letti (lo si vedrà ancora meglio nelle prossime tabelle).

I volumi che invece Fo deve aver certamente consultato sono alcuni tra quelli consigliatigli da Achille Mango, visto che cita sia l’opera di Vito Pandolfi sia un testo, le *Laudi cortonesi*, incluso nei *Poeti del Duecento*. Così come letture cruciali devono essere state per lui anche i lavori di Toschi e De Bartholomaeis<sup>24</sup>, dai quali vengono riprese certamente alcune idee, soprattutto nei prologhi; una su tutte, quella dell’origine del teatro medioevale italiano dai Laudari e dai riti pubblici delle confraternite di Flagellanti, che hanno spinto Fo a scegliere la *Lauda dei battuti* come pezzo d’apertura nelle prime versioni di *Mistero buffo*: il testo dell’attore-autore è costruito con riprese di interi versi di una *Lauda dei battuti di Rendena*, inclusa da Gian Antonio Cibotto nella sua antologia del *Teatro veneto* (Guanda, Parma 1960, pp. 27-39)<sup>25</sup>.

24 M. Pieri (*op. cit.*, p. 192) cita come fonti certe sempre Toschi e De Bartholomaeis, oltre a Gioacchino Volpe – autore di *Movimenti religiosi e sette ereticali* (Sansoni, Firenze 1961) – e a Bachtin (anche se il celebre saggio su Rabelais esce dopo il 1969). Gli stessi nomi, con l’aggiunta di quelli di Guido Davico Bonino e Giuseppe Billanovich vengono ipotizzati anche da Stefania Stefanelli (*Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto, *op. cit.*, pp. 29-38). Mi sentirei di aggiungere tra le fonti certe anche la *Storia del teatro drammatico* di Silvio D’Amico (4 voll., Rizzoli, Milano 1939-1940) e altre antologie di teatro medioevale facilmente accessibili, come quella del *Teatro latino medioevale* curata da Ezio Franceschini (Nuova Accademia Editrice, Milano 1960) o il volume Bompiani di Mario Bonfantini (*Le sacre rappresentazioni italiane: raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Bompiani, Milano 1942), antologia cui il *Teatro religioso* di Contini fa da complemento e prosecuzione.

25 Una versione abbreviata della *Lauda dei battuti* si ritrova anche in apertura della *Strage degli innocenti*, a sottolineare la sua funzione di preludio alla recitazione. L’idea viene senza dubbio dalle primissime pagine del libro di

Si può cominciare a comprendere quanto dietro l'opposizione binaria tracciata da Fo tra il suo teatro e l'accademia si celi in realtà un dialogo molto più complesso. L'attore-autore non perde occasione per denunciare la cultura ufficiale, quella insegnata nelle scuole, come l'espressione di un potere repressivo e normalizzatore, che vuole tenere lontano il popolo dalla conoscenza, per proporre invece un teatro didattico che parli alle classi più umili, andando contro la verità stabilita per riproporre una lettura più genuina dei testi, che ne ripristini il valore eversivo e rivoluzionario<sup>26</sup>. Ma nonostante questo orientamento di fondo, come ben mostra questa lista di letture, lo stesso autore-attore non esita a ricorrere ai rappresentanti e ai prodotti più autorevoli di quella cultura ufficiale e accademica che egli stesso deplora per fondare su basi solide la propria idea di teatro.

Passando ora al secondo gruppo, si deve constatare che qui il lettore che volesse servirsi dei consigli bibliografici di Fo dovrebbe, il più delle volte, desistere sconsolato. L'attore-autore distorce, inventa e mescola autori, titoli e segmenti testuali, ripresi anche stavolta in maggioranza dall'antologia continiana, creando dal nulla nuovi lemmi ibridi<sup>27</sup>. Questo dunque il raggruppamento delle voci fortemente incomplete, con alterazioni molto pesanti o del tutto inventate, cui

---

De Bartholomaeis, che ricorda, sulla scorta di Ernesto Monaci, come all'origine del teatro volgare in Italia ci siano i movimenti dei Flagellanti (V. De Bartholomaeis, *op. cit.*, pp. 11 e ss.). Non stupirà il fatto che in un appunto preparatorio Fo usi dunque queste parole: "Comune era il batage condotto dalle congreghe...tipo gli umiliati...i flagellanti. 'I battuti'. Questi ultimi aprivano addirittura lo spettacolo. Creavano un clima drammatico [...] Annunciavano urlando e fustigandosi i tempi dello spettacolo...Ma anche questo era un pretesto per imprecare ai potenti e ai ricchi [*sic*]" (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1392&IDOpera=106>).

- 26 Unica eccezione si può considerare l'omaggio tributato a Ludovico Zorzi, soprattutto in quanto studioso di formazione eccentrica e non propriamente integrato nelle logiche accademiche (L. D'Onghia, *op. cit.*, p. 4). L'esempio migliore per comprendere l'atteggiamento di Fo nei confronti del sapere ufficiale è *Rosa fresca aulentissima*, in cui l'attore-autore propone una rilettura del contrasto di Cielo (o Ciullo) D'Alcamo; Maeder parte proprio dalle inesattezze di Fo sul poeta siciliano per notare l'assenza di rigore del suo approccio storiografico, aggiungendo: "The most superficial checks are sufficient to identify ideological distortions in his texts" (C. Maeder, *op. cit.*, p. 74). Sul nuovo genere del teatro didattico inaugurato da *Mistero buffo*, in cui Fo non recita il ruolo di un personaggio, ma di un narratore-insegnante, si veda L. Dumont-Lewi, *op. cit.*, pp. 169-173.
- 27 Un ottimo esempio di come procedesse Fo nel produrre voci bibliografiche inventate a proprio uso e consumo, facendo leva su suggestioni, contaminazioni

seguiranno le molte e necessarie osservazioni e una spiegazione del *modus operandi* di Fo nella loro confezione:

2. Lemmi fortemente incompleti, colpiti da pensanti alterazioni o del tutto inventati

Arnaldo Rava – *opuscoli sul “teatro medioevale”. L’apparato scenico negli uffici drammatici popolari*

Arnaldo Rava, *Teatro medioevale: l’apparato scenico nella Visita delle Marie al Sepolcro*, Libreria E. Coletti, Roma 1939 (32 p. e 2 c. di tav. ill.)

Idem, *Teatro medioevale: l’apparato scenico negli uffici drammatici del tempo di Natale*, Coletti, Roma 1940 (53 p. e 2 c. di tav. ill.) [Contini 1949: xxvii]

*Passione bilingue di Benediktbeuern in Baviera* (Biblioteca di Monaco. Mistero di Erlau XIII-XIV Secolo. Berlino, Biblioteca)

“La Passione bilingue di Benediktbeuern in Baviera (ora alla biblioteca di Monaco)”

[Contini 1949: xxviii; e Ivi, Anonimo, *Il mistero pasquale di Erlau (Visitatio sepulcri in nocte Resurrectionis)*, pp. 425-473].

Jean Bodel – *Miracolo di S. Nicola* (fine del 1.100) (di Tournai nello Hainaut belga) – *Farsa del cieco e del suo garzone*

“Un *miracle*, la summa movimentatissima del Miracolo di san Nicola, di Jean Bodel (forse ancora della fine del millecento). [...] Si è perfino supposto che la farsa del Cieco e del suo Garzone (di Tournai, nello Hainaut belga) potesse provenire da una passione perduta” [Contini 1949: xvii-xviii]<sup>27</sup>

Anonimo Borgognese [*sic*] del XV secolo – *Farsa del mugnaio e del diavolo* (Biblioteca Nazionale di Parigi)

“Il mistero di san Martino rappresentato a Seurre in Borgogna (a sud di Digione) nell’ottobre 1496, e conservato dal manoscritto fr. 24332 della Nazionale di Parigi, fu preceduto dalla scurrile *farce* del mugnaio di cui il diavolo porta l’anima all’inferno, la quale è agli antipodi dell’edificazione, e seguito da questa *moralité* [...]” [Contini 1949: 221]

Bonvesin della Riva – *Rispetto del diavolo e della Vergine* (Fine del ‘200 – Milano)

Gianfranco Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960

---

e una serie di sdoppiamenti della propria figura e della propria idea di teatro, si può leggere in L. D’Onghia, *op. cit.*, p. 5.

- Bonvesin della Riva – *Rispetto dell'anima e del corpo* (Contini – Einaudi) Idem (a cura di), *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, 3 voll., In Roma, Presso la Società Filologica Romana 1941
- Theben – *Le passioni dei giullari* (Greifswald 1909) “La scoperta dei testi ha rivelato che essi partivano, non meno dei *miracles*, da base narrativa: precisamente, da poemi come la cosiddetta Passione dei Giullari [edita, nelle parti che ci interessano, da Hermann Theben e da Erich Pfuhl, in due tesi di Greifswald, 1909]” [Contini 1949: 195]
- Farsas y coloquios del siglo XVI* (Biblioteca Hispanica) “Fonti essenziali per la conoscenza del teatro spagnolo di questa epoca sono un codice della Nazionale di Madrid, edito da Léo Rouanet, *Collección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, 4 voll. (V-VIII della ‘Bibliotheca hispanica’)” [Contini 1949: xxix]
- Laude dei battuti di Pordenone* (Storia del teatro Veneto) *Lauda dei battuti di Rendena nel sec. XIV*, in Gian Antonio Cibotto (a cura di), *Teatro veneto*, Guanda, Parma 1960, pp. 27-39
- Arturo Bassi – *Manichini e statue sceniche nel teatro medioevale prima e dopo il 1000* (Milano '69) – Prefazione alla mostra dell'Abazia [sic] di Chiaravalle Centro studi Piero della Francesca (a cura di), *Sculture antiche: catalogo: dal II secolo a. C. al XV: Abbazia di S. Maria di Chiaravalle, Milano, 15 giugno-15 luglio; 1-30 settembre 1969*, Artigraf, Firenze 1969<sup>28</sup>
- Achille Mango – *Raccolta di documenti sul teatro grottesco del medioevo* Achille Mango, *Teatro grottesco*, in *Mondo Nuovo*, a. VIII, n. 35, 4 settembre 1966<sup>29</sup>
- E. K. Geschichte – *Des neuren dramas* (Halle) Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, M. Niemeyer, Halle 1893-1916
- Greizench – *Il teatro medioevale in baviera* E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford 1903 [Contini 1949: xxvii]
- MARTINO DA CANALE – (Venezia 1244) *Cronaca dell'annunciazione* (dei Giullari) “All'omelia è stata talvolta ravvicinata la sommaria rappresentazione veneziana dell'Annunciazione descritta nella cronaca dugentesca di Martino da Canale (c. CCXLIV)” [Contini 1949: 4]

- Gandon-Lapovre – *Trucchi e macchine sceniche nel teatro popolare sacro del medioevo in Francia* (Vincenne-Edizioni '51)
- Virginia Galante-Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Rosenberg e Sellier, Torino 1935
- Arthur Lapôte, *Le souper de diacre Jean*, "Mémoires d'Archeologie et d'Histoire de l'École française de Rome", 1901, XXI, 1, pp. 305-385 [in De Bartholomaeis, *op. cit.*, p. 169]
- Lonte Molghen – *Stregonerie e truffe sceniche dei comici* (Stoccolma)
- Raffaello Morghen, *Medioevo cristiano*, Laterza, Bari 1951
- Otto Becher – *I domenicani e il teatro popolare nella Germania Centrale* (1905)
- "Il 4 maggio 1321 (1322 secondo altri), alla presenza del langravio di Turingia Federico il Pacifico, venne rappresentato ad Eisenach [*ndr.*, nella Germania Centrale] il Mistero delle 10 vergini; e al langravio stesso, secondo le cronache, ne sorsero casi di coscienza, un turbamento, uno sconvolgimento così grave da condurlo alla malattia e alla morte. Forse anche per questo il mistero rimase uno dei più celebri del teatro medievale. Autore ne fu un domenicano, ignoto. Il testo, perduto per molti secoli, fu ritrovato nel 1847 in un manoscritto del terzo quarto del secolo XIV, e più tardi in un altro manoscritto del 1428. Un'edizione critica ne dette Otto Becker nel 1905" [Contini 1949: 417]
- Bochnuft – *I fiamminghi e i misteri buffi*.
- "Qualche cosa che ha fatto pensare ai futuri pittori fiamminghi, ovviamente, ma anche meglio a certo Shakespeare. Si citano la parabola di *Courtois*, il dialogo picaresco del Cieco e del suo garzone; e soprattutto il grande Adam de la Hale, detto qualche volta *le Bochu* ('mi soprannominano Gobbo, ma non lo sono'), che nella seconda metà del secolo rifà drammaticamente i generi lirici della pastorella (*Jeu de Robin et Marion*) e del congedo (*Jeu de la Feuillée*). Qui sono ormai pieni interessi profani" [Contini 1949: 101]

Anonimo della Cornovaglia – “*Crocefissione e gioco del matto sotto la croce*” (WernerMuller – Francoforte) Anonimo, *Il mistero di Cornovaglia intorno a Maria Maddalena e come essa recò agli apostoli la novella della Risurrezione di nostro signore Gesù Cristo*, in Contini 1949: 408-413

“Sulle Danze della Morte: Werner Mulertt, *Sur les danses macabres en Castille et en Catalogne*, in *Revue hispanique*, LXXXI (1933), 443 ss”  
[Contini 1949: xxix]

Jan Machal – *Mistero misto Ceco – Latino, Sacro-Pfoano [sic]* (Praga 1908). “Solo parzialmente alterata da una certa comicità dovuta alla grossolanità del linguaggio (che in parte va perduta nella traduzione), la rappresentazione delle *Tre Marie* qui riprodotta dà un esempio di quel che furono i cosiddetti drammi o *mysteria* misti, recitati cioè in latino ed in ceco nelle chiese subito dopo le cerimonie della Pasqua. [...] Ne esiste tuttavia una più recente in *Staročeske skladby dramatické*, 1908, a cura di Jan Máchal, autore altresì di una storia del dramma ceco”  
[Contini 1949: 495]

*La morte, Cristo e il diavolo minore* – Mistero buffo recitato da studenti fiamminghi in Belgio, a Spa nel '50 “Altra bibliografia presso Albert Henry, *Testi valloni antichi e moderni* (Modena, 1940), p. 60. Una *Nativité* è stata rappresentata di recente da studenti belgi”  
[Contini 1949: xxix]

Alcuni dei lemmi ibridi che si possono trovare in questo elenco sono piuttosto sorprendenti, ma ci permettono di capire come Fo lavorava nell’assemblarli. Un primo esempio è quello della coppia di voci inesistenti “E. K. Geschichte – *Des neuren dramas* (Halle)” e “Greizench – *Il teatro medioevale in baviera*”, che non sono altro che un mescolamento di due distinti lemmi contigui, e stavolta reali, presenti nel volume continiano, ovvero *Geschichte des neueren Dramas* (*Storia del nuovo teatro*) di Wilhelm Creizenach, pubblicata a Halle, e *The Medieval Stage* (*Il palco medioevale*) di E. K. Chambers: se da un lato al cognome tedesco, opportunamente storpiato, viene affiancata un’opera inesistente sul teatro medioevale bavarese, dall’altro le iniziali dei nomi propri dello studioso inglese vengono riattribuite a un fantomatico signor “*Geschichte*”, mentre il genitivo “*des neuren Dramas*”, sempre vizia-

to da errori di trascrizione, viene presentato come titolo dell'opera – a supporto il luogo di pubblicazione, trascritto correttamente. Un pasticcio simile accade anche nel caso di “Gandon-Lapovre”, frutto della crasi dei nomi di Virginia Galante-Garrone (che ispira anche l'uso del doppio cognome) e di Arthur Lapôte; e se il titolo del volume ricalca l'argomento della studiosa italiana, il luogo di edizione (Vincenne-Edizioni) è invece francese e, ça va sans dire, inesistente.

È abbastanza facile dedurre dai ripetuti errori di trascrizione e dalla mancata comprensione del nesso tra soggetto e genitivo nel titolo che Fo non conoscesse il tedesco e che non abbia mai avuto tra le mani il volume di Creizenach; lo stesso discorso si potrebbe fare, a mio avviso, per la maggioranza dei libri citati in questa ‘bibliografia creativa’, specialmente quelli in lingue straniere, che vi sono semplicemente trascritti da altri elenchi senza una reale consultazione: in questo senso l'avvertimento presente nel *Manuale minimo dell'attore* (“Troverete testi con il titolo originale in tedesco o in inglese. L'ho fatto solo per impressionarvi”) va preso a mio avviso come un indizio.

Altrettanto notevole è la modalità di invenzione del volume *I domenicani e il teatro popolare nella Germania Centrale*, scritto da Otto Becher e uscito nel 1905. Come si può leggere nel brano citato nella colonna destra, che Contini scrive come introduzione al *Mistero delle dieci vergini*, Otto Becher fu in realtà colui che ne pubblicò il testo nel 1905; ma in nessun catalogo bibliografico si trova notizia di un suo libro sui domenicani e il teatro popolare nella Germania Centrale – né tantomeno di una sua traduzione italiana: sono tutti dati che Fo estrapola sempre qua e là dal breve scritto continiano, visto che l'autore del *Mistero delle dieci vergini* sembrerebbe essere “un domenicano, ignoto” e il luogo della rappresentazione del dramma sacro fu Eisenach, cittadina della Turingia, regione situata appunto nel cuore della Germania.

Dario Fo si riserva poi di indicare talvolta, invece della sede editoriale di un testo, semplicemente il luogo in cui ne è custodito il manoscritto – anche sbagliandolo o duplicandolo, come nel caso del *Mistero pasquale di Erlau*, conservato a Monaco e non a Berlino. Questo forse per suggerire un proprio fantomatico ruolo nella sua scoperta e valorizzazione, oppure per mostrare che la lettura dei testi antichi è avvenuta direttamente sull'originale, senza alcuna intermediazione (e quindi manipolazione del senso) da parte degli studiosi. Infine, un'ul-

tima motivazione possibile è anche la volontà di rendere più difficile il reperimento del testo, e mantenere una certa aria di mistero sull'opera di riscrittura, occultando il forte legame del proprio lavoro con quello di critici e storici della letteratura autorevoli come Contini o Pandolfi.

I motivi di interesse principali di Fo per molti testi antichi, soprattutto per quelli contenuti nella raccolta di Contini, sono legati ad alcuni tratti centrali anche in *Mistero buffo*: il plurilinguismo, riscontrabile nei registri adottati dai singoli personaggi in base al loro ruolo o alla loro classe sociale di appartenenza; il mistilinguismo (latino e lingua nazionale); il dialetto, specie se dell'area lombardo-veneta, come quello di Bonvesin o della *Laude dei battuti di Rendena*; la commistione di elementi sacri e profani; la presenza di tratti popolari e giullareschi, sia nel testo che nella biografia del suo autore; la presenza, infine, di personaggi comici e bassi, come anche i due protagonisti della *Moralité d'un aveugle e d'un boiteau* di Jean Bodel<sup>28</sup>.

Ancora maggiore è l'attenzione di Fo per quei testi che presentano anche più di una di queste caratteristiche, come la *Terza rappresentazione pasquale delle Tre Marie*; il 'mistero' boemo viene descritto da Contini come dotato di "una certa comicità dovuta alla grossolanità del linguaggio", anche in virtù della presenza del personaggio comico del 'Mercator', ed è per di più mistilingue ("recitato [...] in latino ed in ceco"). Questo personaggio, presente anche nel frammento, sempre ceco, dell'*Unguentarius* (ovvero ciarlatano venditore di unguenti), è il primo vero personaggio comico aggiunto a quelli canonici dei drammi sacri, e rappresenta la fonte principale dei venditori ambulanti di sardelle e sedie nelle scene iniziali della *Resurrezione di Lazzaro*<sup>29</sup>.

28 A proposito di questo testo, Colombo suggerisce che Fo l'abbia potuta leggere in francese nei lavori di Gustave Cohen ("*Totus mundus agit histrionem...*", cit., pp. 134-136): credo però che la soluzione più semplice sia invece pensare che, ancora una volta, Fo dipenda dall'antologia di Contini (segnalata dallo stesso Colombo come l'unica traduzione italiana disponibile della *Moralité*).

29 G. Contini (a cura di), *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Bompiani, Milano 1949, pp. 477-494. Si vedano anche alcuni appunti di Fo su un dialogo tra un banditore buffone e il venditore di unguenti, che sembra precludere alle prime scene della *Resurrezione di Lazzaro* (<http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1390&IDOpera=106>).

Nell'introduzione al frammento drammatico Contini sottolinea poi la commistione di latino e ceco (spesso di sapore popolare), la rozzezza del linguaggio comico e la semplicità delle esigenze di scena; aspetto, anche quest'ultimo,

Fo provava vivo interesse per autori che Contini riconduce al mondo dei giullari, come Adam de la Halle, detto le Bochu, che riscrive generi tradizionali o testi sacri, parodiandoli in senso profano e per un pubblico popolare. Scegliendo di mettere in atto, in *Mistero buffo*, un simile lavoro di riscrittura e parodia della tradizione delle sacre rappresentazioni, piegandola a fini comici e didattici, Fo non fa altro che attribuirsi la qualifica di moderno giullare e inserirsi in una genealogia creata *ad hoc* per legittimare la sua operazione<sup>30</sup>.

L'ultimo gruppo è quello, piuttosto numeroso, dei titoli ai quali non sono riuscito in alcun modo ad affiancare un lemma bibliografico realmente esistente, nonostante questo, si possono comunque trarre alcune conclusioni, sulla scorta di quanto detto finora:

### 3. Lemmi bibliografici non individuabili

Civolla, *I fabulatori dell'alto Verbano* (Varese '38)

Brodit Michel – *Il comico nel teatro religioso* (Losanna '47)

Lucio Bandini – *Teatro medioevale blasfemo e sacro* (Vanzi – Modena)

De Martino – *Canto profano e canto sacro nel sud* (Dagli "Studi")

Bratislava – *Mistero popolare in dialetto ceco del '500* (recitato a Bratislava nel '59 all'aperto)

*Mistero slavo* (Recitato in lingua popolare slovena a Trieste nel '65)

*Passione dei contadini sloveni* (Recitato dalla stessa compagnia nel '65)

Polianoski – *Studi sul teatro politico medioevale* (Teatro Boemo)

Ahimee Lihitbergen – *Bosch e il teatro popolare fiammingo*

Cangeni e Zerpi – *Buffonate giullaresche ai tempi dei comuni: Studi Lombardi*

*Processo ai calderai e ai giullari eretici al tempo di Dante*

Lefranchi – *Bologna post comunale e l'intransigenza verso i cantori*

---

cui Fo prestava certo grande attenzione, visto che si possono riscontrare diversi titoli nella bibliografia di *Mistero buffo* che rimandano a quest'ambito.

30 Così Maeder a proposito della direzione seguita da Fo nella sua ricerca bibliografica: "Preparatory research for *Mistero buffo*, undertaken along Gramscian lines, turn to be a kind of research into Fo himself and his own artistic credo (C. Maeder, *op. cit.*, p. 75). La genealogia costruita da Fo non include nomi celebri e, di conseguenza, opere dai tratti stilistici marcati, come possono essere – pescando dall'antologia di Contini – quelli di Gil Vicente o di Rutebeuf. L'attore-autore predilige invece la ripresa di scritti di autori anonimi o sconosciuti, in modo tale da operare con maggiore libertà nella riscrittura, libero da 'angosce dell'influenza'.



Ruggieri da Apugliese [sic] – *Giullare eretico* (Manlio Raga – Biblioteca civica di Milano)<sup>31</sup>

Famiglia Rame – *Canovacci di origine medioevale per burattini*<sup>32</sup>

Lancelli – Confronti – *La passione di Varallo Sesia* – Gaudenzio Ferrari capocomico – pittore<sup>33</sup>

Noe Lobbik – *Presepe come teatro* (Zurigo '34)

Hacomecy – *I comici italiani a Varsavia nel cinquecento* (Varsavia '67)

*Alla destra di Dio Padre* – Commedia buffa di origine popolare (Peruviana) recitata a Cuba nel '65

La composizione dei lemmi che non sono riuscito a ricondurre ad alcun libro o contributo esistente è piuttosto variegata: si va da alcuni con indicazioni troppo vaghe per poter essere anche solo presi in considerazione ad altri che invece potrebbero perlomeno suggerire da dove Fo prendesse spunto. Di quest'ultimo gruppo fanno sicuramente parte l'ipotetica pubblicazione su Ruggieri Apugliese – poeta consigliato anche nella lettera di Achille Mango – e quella del critico teatrale e scrittore Jerzy Pomianowsky (non Polianoski), che però non è rintracciabile in alcun catalogo. Si potrebbe ricondurre poi almeno il nome “Cangeni” a quello di Romolo Caggese, storico che si occupò di Duecento e Trecento (la rivista *Studi lombardi* è invece l'ennesima invenzione di Fo). Infine, due dei lemmi riportati - *Processo ai calderai e ai giullari eretici ai tempi di Dante e Lefranchi, Bologna post comunale e l'intransigenza verso i cantori* - potrebbero nascere da una ripresa libera di alcuni elementi del titolo di

31 La fonte di questo lemma potrebbero essere le pagine che De Bartholomaeis dedica a Ruggieri Apugliese, in cui si sofferma sul valore sovversivo del suo Sirventese per i canoni del genere (V. De Bartholomaeis, *op. cit.*, pp. 50-52).

32 Sebbene non di origine medioevale, i canovacci della famiglia Rame esistono e sono stati studiati da Giuseppe Polimeni nella sua tesi di dottorato (*Gli scarafacci di Mangiafuoco. I copioni per marionette della Famiglia Rame*, tutor A. Stella, a.a. 2001-2002, XIV ciclo).

33 Luca D'Onghia ha spiegato così questa voce bibliografica: “Al netto dei per me tutt'ora oscuri *Lancelli* e *Confronti*, non c'è dubbio sul fatto che Gaudenzio Ferrari, pittore e scultore, non sia mai stato capocomico e non abbia mai composto una Passione di Varallo Sesia; piuttosto, semmai, ha contribuito in maniera decisiva alla decorazione di alcune delle cappelle del Sacro Monte di Varallo incentrate sulla Passione di Cristo (su tutte la XXXVIII, dedicata alla Crocifissione). L'idea di un Ferrari teatrante e teatrale poteva però esser venuta a Fo dal libro che Testori aveva pubblicato con Feltrinelli nel 1965: *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (L. D'Onghia, *op. cit.*, p. 5).



uno scritto effettivamente esistente: il saggio di Eugenio Dupré Theseider *L'eresia a Bologna nei tempi di Dante*, contenuto nel primo volume degli *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe per il suo 80° compleanno* (Sansoni, Firenze 1958, pp. 381-444). In questo caso, il primo dei due lemmi creati da Fo riassume la maggior parte delle parole che compongono il titolo del lavoro di Dupré Theseider (“eresia” e “nei tempi di Dante”), mentre il secondo è una libera invenzione a partire dall’ultimo segmento rimasto dello stesso titolo (“Bologna”). Suggerisce l’individuazione di questa fonte una postilla contenuta nella già citata prima versione della bibliografia creativa di *Mistero buffo*, conservata nell’archivio Fo-Rame, che recita: “Studi in onore di Volpi” e, a seguire, “Milano Biblioteca Civica”, luogo dove Fo aveva potuto leggere il volume<sup>34</sup>.

Sicuramente un utile indizio è anche lo scritto di De Martino, che, sebbene non sembri riconducibile a nessun saggio dell’antropologo, potrebbe semplicemente essere di difficile reperimento a causa di un’ennesima trascrizione errata del titolo. Il riferimento a De Martino, che Fo conosceva certamente per la frequentazione dell’Istituto intitolato all’antropologo per l’allestimento di *Ci ragiono e canto*<sup>35</sup>, è sempre giustificato dall’argomento del suo presunto studio, relativo al rapporto tra canto profano e sacro, così come altri titoli di questa sezione riconducono all’aspetto comico nel teatro religioso o alla compresenza di teatro blasfemo e sacro: tutti temi ai quali, come si è visto, Fo si interessa esplicitamente.

Altri lemmi sono invece semplicemente inventati di sana pianta, come il libro di Civolla sui *Fabulatori dell’Alto Verbano*: Civolla è anche il nome di un professore ed erudito locale di cui Fo parla in un paio di occasioni nelle sue memorie d’infanzia<sup>36</sup>, ma che non ha alcun riscontro al di fuori delle opere dell’attore-autore. Potrebbe a

34 La prima stesura della bibliografia creativa si può trovare al seguente link: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1385&IDOpera=106>

35 M. Pieri, *op. cit.*, p. 194; D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 125-126.

36 “Il professor Civolla [...] era lo storico più prestigioso e riconosciuto della tradizione locale”, D. Fo, *Il paese dei mezarât. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Feltrinelli, Milano 2002, p.101 (si vedano anche le pp. 125-131 e 177). Il nome Civolla potrebbe ispirarsi, almeno da lontano, a quello dello storico ottocentesco Carlo Cipolla (1854-1917) o a quello del quasi omonimo storico e storico dell’economia Carlo Maria Cipolla (1922-2000).

questo punto trattarsi nient'altro che di un personaggio d'invenzione, che serve come *auctoritas* per giustificare la tradizione teatrale che Fo vuole crearsi. Basti pensare che, in seguito a una ricerca condotta sul campo, Lorenzo Piazza ha scoperto che persino i 'fabulatori dell'Alto Verbano', di cui Civolla dovrebbe avere scritto, altro non erano che una fantasia di Fo<sup>37</sup>.

---

37 "Lorenzo Piazza ha concluso una ricerca sul campo affermando che i fabulatori del Lago Maggiore non sono mai esistiti, tranne che nella fantasia ricostruttiva e retrospettiva dello stesso Fo; che è lui l'unico e originale 'Fo/fabulatore'" (A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore nel Novecento*, cit., p. 205).



EVA MARINAI

JESTERS, TRICKSTERS, IMAGINES  
AGENTES

Mitologemi e ‘personaggi mediatori’  
nella retorica di Dario Fo

1. *La retorica*

Per il *Mistero buffo* (1969) di Dario Fo la critica ha spesso parlato – non sempre in termini positivi – di una dialettica tra epicità e fascinazione. Nel Fo monologante la “controrecitazione”<sup>1</sup>, appresa dagli attori di varietà e di avanspettacolo, diviene paradigma di una poetica dello sguardo, volta a instaurare un costante, ironico dialogo tra attore, personaggio e spettatore, anche laddove – e questa è una criticità sollevata *in primis* da Puppa nel 1978, poco dopo la diffusione televisiva dello spettacolo (1977) – il *surplus* di fascinazione allontana dall’epicità brechtiana per scoprire il territorio evocatore del fantastico<sup>2</sup> (evocatore proprio nel senso magico-apotropaico dell’attore-sciamano che evoca presenze, immagini).

A ben vedere, le due tecniche cui si fa riferimento, distanziamento epico e affabulazione fascinatoria, non sono in contraddizione e il punto di intersezione risiede proprio nell’uso che l’attore-autore fa del “comico”, inteso in senso popolare e rabelesiano, ancorato alle immagini del Mito e dell’Utopia.

- 
- 1 Se ne parla per la prima volta in J. Guinot e F. Ribes, ‘*Mistero buffo*’ in *Francia*, cit. in C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 195-200.
  - 2 Cfr. P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978, p. 99: “In un certo senso, *Mistero buffo* rappresenta proprio una paradossale smentita delle teorie brechtiane dello straniamento dalla parte del pubblico, in un circuito teatrale; infatti il passaggio dal teatro agito-rappresentato drammaticamente, al teatro letteralizzato-raccontato epicizzato, si traduce in un surplus di fascinazione, la parola sembra aprire magicamente nuove proliferanti presenze nel vuoto della scena, accentuando i suoi antichi poteri animistici-evocatori”.

Seguendo questa strada interpretativa, è possibile a mio avviso superare quell'antinomia, o paradosso, secondo cui, pur volendo fare teatro epico, Fo attinge al territorio del fiabesco e del mitologico (mediato però da istanze attualizzanti), che emoziona e seduce. Il timbro del comico-grottesco e il recupero del *risus paschalis* (che emerge, ad esempio, e chiaramente, dal Mistero de *Il matto e la morte*, allorché il matto tenta di sedurre eroticamente la Morte per disarmarla) permette a Fo – ma è una considerazione, questa, già presente in Brecht<sup>3</sup> – di far seguire alla *pars destruens* una *pars construens* volta alla rinascita del mondo in forme nuove.

Tenterò qui una sintesi tripartita delle tecniche chiave dell'arte oratoria e performativa di Dario Fo: la replica, che prevede la rielaborazione continua di modelli e forme originarie; i mitologemi, che divengono “figure mediatrici”; i *loci* o le *imagines agentes*, ossia un sistema mnemonico basato sul “pensare per immagini”, in cui i concetti astratti, anche e soprattutto di carattere etico-politico, sono trasformati in immagini dal forte potenziale emotivo e pedagogico.

## 2. La replica

Modulo retorico peculiare dell'*actio* di Fo è la “replica”, intesa come *variazione di un modello* e dunque, in senso qui certamente brechtiano, di infedeltà al modello stesso, pur nella sua riproposizione. In Fo la ripresa del “prototipo ideale” si declina in un atto performativo concreto, creato attraverso le immagini evocate: narrativamente, visivamente e acusticamente. La ripetizione, dunque, in senso stilistico, permette a Fo di intrattenere con lo spettatore un rapporto di vicinanza e di complicità. Citando i contastorie della tradizione popolare medioevale, egli adotta una modalità retorica atta a mantenere viva l'attenzione del pubblico, fornendo appigli mnemonici di carattere non solo tonale ma iconico, dunque “culturale”, chiari e facilmente riconoscibili.

3 *Ibidem*: “Certo, questa fiducia, che per evitare la catarsi basta non pedalare il registro tragico, non manca di un illustre precedente: anche Brecht, infatti, parlava di comico come scelta per un teatro che crede nella modificabilità del mondo”.

Egli si avvale della replica con modalità crescente: a mano a mano che le (ri)produzioni aumentano di numero, altrettanto fa con l'auto-citazione, inventando un sistema di codici comunicativi che si auto-alimenta, con persistenti rimandi ad opere precedenti, montaggi, rivisitazioni. Testimonianza paradigmatica ne sono le numerosissime edizioni di *Mistero buffo* che si avvalgono per l'appunto del meccanismo del montaggio come principio drammaturgico. Si tratta di un'operazione possibile proprio in quanto quella di Fo è una drammaturgia d'attore, una scrittura mobile<sup>4</sup>, dove la frammentazione e la duplicazione dei frammenti – metafora dello specchio frantumato di Dioniso bambino – è cifra stilistica predominante. La duplicazione, sotto forma di replica, permette, peraltro, di connettere l'originale con le varianti, ideate dallo stesso autore per adattare gli archetipi ai nuovi contesti, calandoli nell'*hic et nunc* in qualità di *dramatis personae*.

### 3. I mitologemi

Massimo Bonafin, in un saggio del 2004 dedicato al rapporto tra *tricksters* medievali e archetipi culturali, s'interroga sul personaggio come “simbolo” o “segno” culturale di applicazione letteraria, rifacendosi agli studi di Saussure e Avalle sulle teorie intorno al principio della equi-indifferenza dei tratti costitutivi di una figura mitica [...] variabili dipendenti dalle sue continue trasformazioni<sup>5</sup>. Il personaggio-simbolo è inteso come “replica variabile di un archetipo invariante di cui è peraltro legittimo e doveroso chiedersi quale sia l'origine [...], la radice (etno)storica”<sup>6</sup>.

Volendo analizzare l'uso del sistema della “replica” in Fo, conviene utile interrogarsi su quali siano i “personaggi prototipo” della sua costruzione retorica, ossia proprio quelle repliche variabili di un archetipo invariante. Per semplificare il discorso e attingere a un'espressione di un indiscusso studioso del fenomeno Fo, po-

4 Sul “testo mobile” di Fo cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

5 M. Bonafin, *Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie*, in M. T. Chialant (a cura di), *Il personaggio in letteratura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 113-122; in particolare alle pp. 114-116.

6 Ivi, p. 115.

tremmo formulare così la questione: quali “personaggi mediatori” dell’archetipo usa Fo nel proprio teatro? E quale ne è l’archetipo, il personaggio-fonte?

Provando a improvvisare un elenco di tali personaggi mediatori, questo ne comprenderebbe senz’altro alcuni su cui si proverà a riflettere: il Matto, lo Zanni o Arlecchino, il Villano, Cristo e Dio, San Francesco.

#### 4. *Il matto*

Nel *Rito dei mammuthones e dei capri* che precede la *Lauda dei battuti*, prologo a *Mistero buffo*, l’attore-autore, illustrando la maschera sarda dei mamuthones del carnevale di Mamoiada e connettendola alla maschera satiresca del buffone, afferma:

I mammuthones calzano maschere che, potete osservare in questa immagine [si vede una raffigurazione di buffoni dai volti deformi che suonano e danzano], riproducono volti di diavoli animaleschi. Ecco, questo è il giullare, questo è il personaggio del Jolly, il matto – allegoria del pensiero non ufficiale – [...].<sup>7</sup>

Nel dittico compreso in *Mistero buffo, Il matto e la morte e Il matto sotto la croce* (ma potremmo includervi anche il matto di *Morte accidentale di un anarchico* del 1970), il *fool* si fa portavoce delle istanze rivoluzionarie del popolo, secondo una prospettiva escatologica e di rovesciamento. Nella seconda scena del dittico, il protagonista, dopo aver cercato di barattare il Cristo con Giuda, pronuncia un lungo monologo dove si finge un dialogo con il Cristo crocifisso. Fo dà prova di una magistrale capacità di rappresentare *per verba* l’immagine simbolica del figlio di Dio, la figura del Redentore sulla croce, che si rifiuta di guidare la protesta sociale e politica propostagli dal matto. Il Mito è rivisitato da Fo in tutta la sua potenza fisiologica<sup>8</sup>: l’attore si erge maestoso e si mostra a occhi sgranati e bocca spalancata verso il proscenio.

7 D. Fo, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 2003, p. 16.

8 Cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p. 117.

### 5. *Zanni e Arlecchino*

Come sappiamo, l'abilità di Fo, che si è investito dell'eredità dei comici dell'arte, è quella di intrecciare sapientemente tecnica d'improvvisazione attoriale e regia. Anche quando le esibizioni sembrano a carattere estemporaneo, vi è una precisa attenzione all'intera partitura spettacolare e soprattutto a quegli aspetti di "calcolata spontaneità" che precedono o seguono il quadro più propriamente scenico. È anche vero, d'altra parte, che le esibizioni prive di scrittura preventiva – ossia che travalicano la memorizzazione di un "testo fisso" passibile del controllo censorio (e pensiamo, ad esempio, al caso di proto-*grammelots* già sperimentati da Fo prima degli anni Sessanta in scena e in radio) – da un lato ricordano tecniche e formulari di una *poiesis* rapsodica affidata totalmente all'oralità, dall'altro conservano tracce di esercizi "demoniaci" e arcaici. Come fu, ad esempio, per Tristano Martinelli intorno al 1584-85 quando, in Francia, indossò per la prima volta la maschera di Arlecchino, giocando a far rivivere il terrifico mitologema di Hellequin<sup>9</sup>, molto diverso dall'aggraziato Arlecchino goldoniano, e che, al contrario di questi (cito Fo): "si muove e agisce con zompi e gutturalità da scimmia triviale e aggressiva"<sup>10</sup>. Anche Fo, quando indossa la maschera di Zanni o di Arlecchino è consapevole dell'evocazione misterica che essa implica, riconducibile peraltro al prototipo del villano, nato dal peto dell'asino, e affamato al punto da mangiare le proprie viscere (*La fame dello Zanni*).

### 6. *Il villano*

È l'archetipo da cui nasce il giullare ed è il Mistero in cui la satira si fa più pungente, assolutamente priva di qualsivoglia catarsi: egli rappresenta l'uomo selvaggio, altro modello della tradizione comico-carnevalesca arcaica, scurrile e surreale. Nella giullarata *La nascita del villano*, la "bela natività"<sup>11</sup> è così descritta:

9 Cfr. R. Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma 2004, in particolare alle pp. 120-140.

10 D. Fo, *Mistero buffo*, cit., 2003, p. 210.

11 Ivi, p. 87.

In quel menter pasava de liloga un aseno e al Segnur g'hait fülmenà un'idea: che par quel, lù l'è un vulcan! L'ha fait un segn invers a l'aseno e quel de bota ol s'è sgiunfà. Pasà i noev mesi, la panza de la bestia l'era ingrusida de s'ciupà... se sent un gran fracas, l'asen ol trà una slofa tremenda e con quela salta foera ol vilan spüsento.<sup>12</sup>

Sappiamo che Fo si è fatto ispirare da una libera e personale interpretazione della *Nativitas rusticorum et qualiter debent tractari* del giullare Matazone da Caligano, scritta in volgare lombardo ed edita per la prima volta nel 1883, ma che sicuramente Fo conosce dalla lettura dei *Poeti del Duecento* di Contini (1960). Naturalmente l'attore-autore esagera i tratti selvatici del villano e la satira rivolta dal poeta trecentesco contro i cavalieri<sup>13</sup>. Interessante per il nostro discorso evidenziare la natura selvatica e ferina del villano, parente stretto dell'asino già nel testo di Matazone<sup>14</sup>.

### 7. Cristo e Dio

In *La nascita del giullare* il Redentore ne è il sobillatore, ovvero è il *deus ex machina* che dona al giullare la parola, la lingua: una lingua che, dice Cristo al villano:

bucherà e andrà a schiacciare come una lama vesciche dappertutto e a dar contro ai padroni, e schiacciarli, perché gli altri capiscano, perché gli altri apprendano, perché gli altri possano ridere (riderci sopra, sfotterli). [...] Tieni, ti do un bacio che ti farà parlare.<sup>15</sup>

- 
- 12 Ivi, pp. 86-87: "In quel mentre passava di lì un asino e al Signore gli è fulminata un'idea che, per quello, lui è un vulcano! Ha fatto un segno verso l'asino e quello di colpo si è gonfiato. Passati i nove mesi, la pancia della bestia era ingrossata da scoppiare... si sente un gran fracasso, l'asino tira una scorreggia tremenda e, con quella, salta fuori il villano puzzolente".
- 13 Sulla questione interpretativa cfr. G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano – Napoli 1960, vol. I, p. 790. Il saggio di Contini era molto frequentato dal nostro.
- 14 Per approfondire il tema delle relazioni che legano asini e villani cfr. P. Camporesi, *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna 1978, in particolare alle pp. 30-35.
- 15 D. Fo, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 1977, p. 80. Non è presente nell'edizione Einaudi 2003.

Una lingua villanesca che si scatena grazie all'anelito divino del Cristo e che si farà portavoce di una visione utopica: visione antagonista a quella ufficiale, che ribalta il mondo di finzioni costruito dai potenti e dalle istituzioni.

Il Cristo di Fo è anche colui che parla attraverso il matto, e che quest'ultimo a sua volta ritiene "più matto del matto", così contribuendo a definire, da un lato, il carattere del *fool* come immagine paracristologica, e dall'altro, la maschera del Cristo portatore della croce quale termine opposto rispetto alla ricchezza della Chiesa ufficiale. "L'allegoria", afferma Fo nel prologo a *Il matto e la morte*, "è antica, proviene certamente dal protocristianesimo, allude, è ovvio, al rito che vede il matto come doppio di Cristo, che conquista la morte"<sup>16</sup>; e così in *Il matto sotto la croce*:

MATTO. Non vuoi essere salvato?! Vuoi proprio morire su questa croce? (*Pausa*). Sì...? Per la salvezza degli uomini... Oh, questa è da non crederci!... E poi dicono che il matto sono io, ma tu mi batti per mille pertiche di lunghezza, caro il mio Figlio Jesus! [...] Ripeti, scusa...che questa non l'ho capita...anche se ce ne fosse uno solo... sì, anche un uomo soltanto in tutta la terra degno di essere salvato perché è un giusto, il tuo sacrificio non sarà stato inutile...Oh no, no...allora non c'è più speranza...sei proprio il capo dei matti...sei un manicomio completo!<sup>17</sup>

D'altra parte, il Dio che si trova in *La Bibbia dei Villani* è rappresentato come il Dio del *Poer nano*, ossia come un tiranno-bambino, capriccioso e impertinente, che ha creato il mondo a mo' di gioco personale:

Oh che bell'universo che ho messo in piedi! Guarda che capolavoro quell'animale! E quell'altro? Il cavallo! Che bello il cavallo! Oehu, che bella bestia!... Questo con quel nasone cos'è? Il mammut? [in *Poer nano*: "l'Elefante?"] Che schifo! Ai primi freddi lo gelo! Quest'altro chi è? Il cammello? Con quella gobba? In Africa ti butto, così non ti vede nessuno!<sup>18</sup>

16 D. Fo, *Mistero buffo*, cit., 2003, p. 210.

17 D. Fo, *Mistero Buffo*, cit., 1977, p. 56. Non è presente nell'edizione Einaudi 2003.

18 D. Fo, *La Bibbia dei villani*, Guanda, Parma 2010, p. 4.

Sempre nell'introduzione al testo (2010), da cui è tratta anche la citazione precedente, Fo afferma che il Dio dei villani

è nella brocca del vino, nell'agnello che nasce o che stanno ammazzando. Da sempre i villani mangiano Dio, lo amano e lo bestemmiano, e sono certi che Dio sia il bene ma in parte anche il male, che sia il padre degli angeli ma anche parente stretto dei diavoli, che sia la vita ma anche la morte. Per questo i villani non temono la fine della vita e godono moltissimo nell'osservare i padroni tremare disperati davanti alla morte. Dio per loro è sofferenza e giocondità, pianto e godimento, sorriso e sghignazzo. Ecco perché la Bibbia dell'imperatore è solenne e spesso ridicola nei confronti del Padreterno, mentre quella dei villani è commossa e piena di risate.<sup>19</sup>

Questa religiosità popolare e irriverente, accompagnata a un senso profondo del sacro come rapporto genuino e autentico con le cose, dalle più alte alle più basse, è parte di quella mescolanza carnevalesca tra sacro e profano già oggetto degli studi etno-socio-antropologici di cui Fo si avvale sin dalle prime esperienze teatrali (Toschi, De Bartholomaeis, De Martino, cui si aggiungeranno Plechanov, Bachtin) e che a partire dagli anni Sessanta divengono terreno di condivisione intellettuale per molti umanisti e artisti attivi all'interno delle avanguardie. La "storicizzazione" dell'antropologia e l'"antropologizzazione" della storia – anche di quella letteraria, teatrale e cinematografica – sono processi ormai da tempo in atto.

Solo in anni recenti, però, Fo pubblicherà gli esiti delle lunghe ricerche sul tema dell'osceno che accompagna l'intero suo percorso artistico, nel volume *L'osceno è sacro* (2010). In questo testo ripercorre la storia del turpiloquio – o, come egli lo chiama, dello "scurile poetico" – da Aristofane a Dante, dai giullari a Ruzante e Aretino, sino ad arrivare a Shakespeare. Se aggiungiamo Molière, abbiamo elencato praticamente tutti i "maestri" di Fo, nell'arte dei quali egli si riconosce e dei quali si pone come erede, non senza rintracciare, tra loro e sé, una comunanza di esperienze biografiche e di intenzioni politiche, così annullando ogni distanza storica con la tecnica, appunto, della "replica". Una replica spesso accompagnata da formule stereotipate quali: "anche allora accadeva

---

19 Ivi, pp. 4-5.

che...”, “anche allora, come oggi...”, oppure “non pensiate che allora sia stato molto diverso da quel che accade oggi”, o ancora – con l’espedito retorico del paragone, molto usato in ambito comico: “Vi ricorda qualcuno?”, che è la battuta che accompagna solitamente la rappresentazione mimica di un potente del passato di cui sono facilmente rintracciabili analogie con tratti somatici di capi di Stato a noi contemporanei, secondo una variante mimica dell’aristofanesco *onomasti kōmōdēin*.

Peraltro, in una tale comunione primitiva tra sacralità e oscenità, che rievoca il senso della maschera teriomorfa e santamente diabolica dell’attore greco, Fo annulla le differenze, le gerarchie sociali, i generi (dirà, ancora nella *Bibbia dei villani*, che il Dio dei villani è uomo e donna).

### 8. *San Francesco*

In questa sua ricerca dell’affermazione del diverso e del “rivoluzionario” nato dal popolo si colloca anche l’apologia del Santu Jullare Francesco, riletto da Fo secondo gli studi di Chiara Frugoni. Tali studi prendono avvio proprio da un’immagine visiva, ossia gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, che rappresentano un ciclo pittorico chiave per il teatro-didattico di Fo, e, in particolare, dalla scoperta di un diavolo giottesco che si affaccia tra le nuvole.

L’immagine e la storia drammatizzata di San Francesco ricostruite e riscritte da Fo, che tanto dibattito hanno suscitato sulle colonne del “Secolo d’Italia” soprattutto per le accuse di distorsione della figura del santo rivolte all’attore dallo storico Franco Cardini<sup>20</sup>, riescono infine a combinare la figura del santo con quella dell’attore. Con un’immagine inconsapevolmente grotowskiana, ma anche riconducibile al teatro di Jacques Copeau e a quel vero e proprio suo testamento artistico che è stato *Le Petit Pauvre*, Fo s’incarna nella figura del “giullare di Dio” per parlarci, in verità, non tanto di San Francesco, quanto piuttosto della santità e della povertà dell’attore.

20 Cfr. A. Ambrosioni, *San Francesco travisato. Franco Cardini critica la pièce di Dario Fo sul poverello d’Assisi*, in “Secolo d’Italia”, 4 agosto 1999: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=16529&IDOpera=156>.

### 9. Il briccone divino

Sappiamo già che tutti questi personaggi, su cui mi sono soffermata brevemente, rappresentano degli *alter ego* dell'attore-autore, in quanto riplasmati omologandoli alla biografia romanzata ed alle caratteristiche fisiche e psicologiche di Fo "jester".

Ma possiamo ormai aggiungere, così avviandoci alla conclusione, che qui abbiamo a che fare con *varianti* del *Trickster* (il "briccone divino" analizzato da Radin, Jung e Kerényi): figure che declinano un mitologema, comune a molte culture europee ed extraeuropee, dalla duplice natura animale e divina, che combina genuina ignoranza, forza distruttrice ed energia ricreatrice.

Si tratta, in termini generali, di figure che parlano di più allo spettatore, perché sentite come "arcaiche", "profetiche"; personaggi esterni al tempo inteso in senso storico, o che, estrapolati dalla Storia *maior*, sono soggetti ad un processo drammatico di "mitizzazione".

Uso qui però il termine non tanto – o non solo – nella prospettiva di una dialettica mitizzazione-demitizzazione, che si realizza nel teatro di Fo-Rame attraverso il criterio della parodicità, unico mezzo, come ci ha insegnato Roland Barthes, "in grado di garantire la sopravvivenza del Mito in un contesto sociale antierico e intrinsecamente demitizzato come quello nato dal primo conflitto mondiale"<sup>21</sup>. Uso il termine nel senso junghiano, ossia relativamente alla costruzione e rielaborazione di miti nel mondo contemporaneo. San Francesco, per l'appunto, è un mito della contemporaneità. Un mito che si è rinnovato quando papa Bergoglio ha assunto questo come "nome spirituale" (e Bergoglio è un esempio che investe il prologo di Fo al suo *Santu Jullare Francesco*<sup>22</sup>).

Tali personaggi, dunque, che affascinano l'immaginario di Fo, così come avviene per l'adesione "di massa" ad un archetipo collettivo, non vengono ancorati ad un preciso contesto filologicamente esatto, ma sono dallo stesso attore-autore ricondotti ad uno spazio-tempo

21 C. Corti, *Joyce e la limitazione ontologica del mito*, in F. Bartoli, R. Dalmon-te, C. Donati (a cura di), *Visioni e Archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo novecento*, Atti del Convegno di Studi, Trento 16-19 novembre 1994, Editrice Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1996, p. 147.

22 Cfr. Edizione Rai del 22 giugno 2014.

che Aristotele definirebbe “del possibile”, “secondo verosimiglianza e necessità” (*katà tò eikos è tò anankaion*)<sup>23</sup>.

In questo modo, il prototipo del *fool* si declina in varie forme e in varie epoche ed ha, come il briccone divino, alcune peculiarità rimescolabili e rimescolate ad arte. È demiurgo, essere divino e creatore, ma anche burlone, ingannatore e violatore di norme, astuto ma non esente da tratti di idiozia; alterna allo zoomorfismo l’antropomorfismo, “la sua fame, la sua sessualità, il suo umore vagabondo non sono né divini né umani”<sup>24</sup>.

Già Jung e Kerényi avevano colto nel briccone divino gli elementi di un archetipo culturale che ricompare come “variante” in molteplici occasioni: dal personaggio fiabesco dello sciocco al diavolo ingannatore-ingannato del folclore, dalle feste dei folli alla maschera di Pulcinella, alla festa dell’asino della tradizione cristiana e carnevalesca medievale, sino ad arrivare alle figure picaresche della letteratura europea, ma anche, risalendo più indietro, al dio greco Ermes e alla mitologia ad esso collegata. Il mito del dio briccone può essere dunque considerato la fonte per una visione ed una lettura specifiche della storia.

Sempre Bonafin:

Michail Bachtin, del tutto indipendentemente, aveva ravvisato nelle figure del furfante, del buffone e dello stolto, tre applicazioni letterarie di un sistema di segni, la cultura popolare del Medioevo, che ruota attorno all’ambivalenza del riso e della maschera, in cui l’allegra finzione coglie aspetti del mondo occultati dalla serietà e dalle convenienze sociali.<sup>25</sup>

## 10. *I personaggi mediatori*

D’altra parte, come esempio di “personaggi mediatori” Meldolesi indica, all’interno del genere teatrale popolare ed epico “scritto” – denunciando con questo termine la necessità del teatro di ancorarsi

23 Aristotele, *Poetica*, 51a 37.

24 P. Radin, *I winnebago e il ciclo del briccone*, in C. G. Jung, K. Kerényi, P. Radin (a cura di), *Il briccone divino*, trad. it. di N. Dalmasso e S. Daniele, SE, Milano 2006, p. 132.

25 Cfr. M. Bonafin, *op. cit.*, p. 4.

alla parola e non soltanto al ritmo e alla voce – proprio le figure della teatralità medioevale come il matto, il “jolly”, poiché “commentatori” di quanto avviene sulla scena<sup>26</sup>. Tali personaggi sono ormai entrati a far parte della “tradizione” del teatro di Fo e della tradizione del teatro *tout court*. Naturalmente in ogni nuova forma della tradizione c’è una precedente forma che viene richiamata e rievocata.

Nel momento in cui Fo, a partire dagli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, inizia a elaborare nuove forme di narrazione performativa, si attiva un processo di continuità e di sopravvivenza di alcune di esse, che da un lato mantengono e dall’altro mutano le proprie “funzioni”, in conseguenza del mutare dei fruitori e delle dinamiche sociali e culturali messe in campo.

Fo attinge principalmente al bacino del Medioevo, di un Medioevo e scolastico e folclorico, di cui egli mette in discussione i modelli, le figure e le interpretazioni che la filologia ci ha tramandato. Il Medioevo si configura come laboratorio ideale di sperimentazione, soprattutto perché permette all’attore-autore di far dialogare fonti diverse, orali, testuali, iconografiche, con un intento che è anche iconologico. Il Medioevo, dunque, rappresenta per lui un contesto esemplificativo di un insieme di fenomeni di ibridazione: fenomeni plurilinguistici, intertestuali, performativi, parodico-satirici, che hanno molto in comune con il post-moderno e il post-drammatico<sup>27</sup>.

È Antonin Artaud ad affermare, negli stessi anni in cui Fo inizia ad affacciarsi all’affabulazione e alla scena, che il teatro deve ritrovare “l’attualità mitica e patetica” da cui si è allontanato e che deve essere in grado di ritrovarla nel contesto dell’epoca in cui si situa, riacquistando la capacità di farla rivivere. I modelli cui Artaud attinge per ritrovare tale attualità del teatro appartengono ad una cultura *altra* rispetto a quella occidentale, dopo che il fallimento della cultura razionalistica europea ha provocato una frattura insanabile. E sono i riti messicani e le maschere balinesi a rappresentare per lui quelle forze vive e archetipiche in grado di rianimare il teatro e la società del Vecchio Continente.

Il bacino cui Fo attinge è, invece, il Medioevo leggendario. In questo modo, ci si allontana temporalmente ma non spazialmente. L’*altrove* è, per Fo, dietro casa, basta saperlo vedere.

26 Cfr. C. Meldolesi, *op. cit.*, pp. 154-155.

27 Cfr. Bonafin, *op. cit.*, pp. 1-8.

L'interesse di Fo per la letteratura "etnica" e la sua ricerca costante per il tassello espressivo popolare anche nella cultura cosiddetta *alta*, cerca l'interazione immediata con lo spettatore, operando per *diminutio*, partendo dal basso e da una tradizione che ha origini "lontane", "indefinite".

Egli è portato a non attribuire quasi mai le figure, i personaggi, gli eroi che tematizza alla creazione personale o di un autore in particolare, bensì alla collettività, al popolo. La tradizione, poi, viene rivisitata dall'inventiva individuale, che è quella di Fo stesso, attraverso una sapiente rielaborazione del patrimonio culturale, quell'*imaginai-re collectif*<sup>28</sup> che comprende fenomeni letterari e della cultura orale.

In un tale contesto mescolato come lo è il Teatro, gli archetipi che il *performer*-comunicatore utilizza come "personaggi mediatori"<sup>29</sup> assolvono quindi tutti la funzione di variante di un unico modello: il Matto, Jolly o Buffone, Diavolo ingannato e ingannatore, che, dalla tradizione medioevale, viene traghettato in epoca contemporanea e riconfigurato quale comico-poeta, particolare declinazione del "briccone divino" distruttore e creatore. Egli saccheggia e rimescola le fonti dei misteri sacri e dei misteri buffi per schiudere un orizzonte eminentemente politico.

### 11. *Imagines agentes*

In conclusione, appare già chiaro il terzo aspetto, ossia il "pensare per immagini" di Fo: il recupero di una dimensione mnemonica costruita attraverso un dipanarsi delle sequenze narrative e la successione di figure, da egli stesso disegnate, che divengono *imagines agentes*. Si tratta di strumenti della memoria dell'attore (e dello spettatore), per costruire e replicare la performance. Le immagini pittoriche sono usate come scenette per ricordare, ad esempio, i passaggi drammaturgici dei propri monologhi. Ma non si tratta solo di questo, c'è di più. C'è la parola che *si spazializza* e dunque si frammenta in una dimensione da *agorà*, da confronto politico.

28 Ivi, p. 3. Anche quando si tratta di "miti" della contemporaneità, figure politiche, come Aldo Moro o l'anarchico Pinelli, la cronaca tende a sublimarsi nella mitopoiesi.

29 C. Meldolesi, *op. cit.*, p.154.

L'attore-autore di Sangiano cita in molte occasioni un aforisma, attribuendolo non sempre alla medesima fonte, che recita: "il presente è il passato e il passato è il nostro presente". Il concetto serve a Fo per motivare l'interesse che egli ha sempre manifestato per temi e forme dell'antichità o appartenenti ad un passato mitico. Concetti riproposti in chiave moderna, con il nobile intento – che può definirsi senz'altro politico – di sostanziare e dare fondamento alle azioni quotidiane, al nostro presente, appunto, che come tale appare sempre incerto a chi lo attraversa, così rinsaldando – con una tecnica in grado di coniugare partecipazione sentita e lettura critica – il legame con le immagini della memoria individuale e collettiva.



PIETRO TRIFONE  
L'ETIMOLOGIA DI *GRAMMELOT*

Nell'interessante e informata voce *grammelot* dell'*Enciclopedia dell'italiano*, Stefania Stefanelli dà una chiara definizione sintetica del termine, che si è diffuso dopo il ricorrente impiego che Dario Fo ne ha fatto dal 1969 nelle sue fortunate rappresentazioni di *Mistero buffo* in Italia e all'estero, con il prezioso ausilio dei felicissimi esempi di questa bizzarra forma di comunicazione teatrale da lui stesso forniti durante lo spettacolo:

Il *grammelot* è un linguaggio scenico che non si fonda sull'articolazione in parole, ma riproduce alcune proprietà del sistema fonetico di una determinata lingua o varietà, come l'intonazione, il ritmo, le sonorità, le cadenze, la presenza di particolari foni, e le ricomponne in un flusso continuo, che assomiglia a un discorso e invece consiste in una rapida e arbitraria sequenza di suoni. È dotato di una forte componente espressiva mimico-gestuale che l'attore esegue parallelamente alla vocalità. L'attribuzione di senso a un brano di *grammelot* è perciò resa possibile dall'interazione tra i due livelli che lo compongono, quello sonoro e quello gestuale.<sup>1</sup>

Per quanto riguarda l'origine del neologismo, la studiosa osserva che “il termine è di etimologia incerta”, ma nel contempo aggiunge un indizio importante, mettendo in relazione il sostantivo *grammelot* con il verbo francese *grommeler* ‘mormorare, borbottare’ e simili:

Generalmente [*grammelot*] è considerato un prestito dal francese o uno pseudofrancesismo: secondo Sabatini e Coletti, è parola composta da *gram(maire)* ‘grammatica’, *mêl(er)* ‘mescolare’ e (*arg*)*ot* ‘gergo’ (DISC 2008: *ad vocem*); più probabilmente, anche in considerazione della contiguità tra aree semantiche, deriva dal verbo *grommeler*,

---

1 S. Stefanelli, *Grammelot*, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010, p. 613.



nell'accezione di "prononcer quelque chose à voix basse, de manière indistincte, généralement sur un ton bougon ou plaintif" (TLF 1971-1994: *ad vocem*), insomma 'bofonchiare, borbottare'.<sup>2</sup>

Poiché diversi accreditati e aggiornati dizionari italiani inclinano al dubbio o non concordano tra loro, e lo stesso *Grande dizionario italiano dell'uso* (GRADIT) diretto da Tullio De Mauro dichiara l'oscurità etimologica della parola *grammelot*, può essere utile fare il punto sulla questione, a partire proprio da alcune risultanze della lessicografia contemporanea. Come si è accennato, per il GRADIT si tratta di una "voce pseudofr[ancese], di origine sconosciuta", attestata dal 1983. Il Devoto-Oli pronuncia un verdetto simile: "voce pseudofrancese di etimo incerto; 1966". Nello Zingarelli appare un asciutto riferimento al francese *grommeler*: "pseudofr[ancese]; cfr. fr[ancese] *grommeler* 'mormorare'; 1977". Più articolata l'ipotesi del DISC di Sabatini e Coletti già ricordata da Stefanelli: "voce pseudofr[ancese], forse comp[osta] di *gram(maire)* 'grammatica', *mêl(er)* 'mescolare' e (*arg*)*ot* 'gergo'; a. 1970". Lascio per ultima la spiegazione che mi sembra dotata di maggiore fondamento, quella del Garzanti: "Voce pseudo-fr[ancese]; deformazione di *grommelot*, dall'incrocio di *grommeler* 'borbottare' e *argot*, che nel gergo degli allievi del regista francese J. Copeau (1879-1849) indicava un esercizio di recitazione fatto di borbottii"<sup>3</sup>.

In questa breve nota mi sforzerò appunto di portare elementi a favore della derivazione di *grammelot* dal francese *grommelot*, poggiando il discorso sull'analisi della forma e del significato delle due parole, oltre che sugli studi precedenti dedicati alla questione da-

- 2 *Ibid.* Per il dizionario di Sabatini e Coletti (DISC) rinvio alla nota successiva. La sigla TLF 1971-1994 sta per B. Quemada, P. Imbs (a cura di), *Trésor de la langue française: dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, 16 voll., Gallimard, Paris 1971-1994, vol. IX.
- 3 Si veda la voce *grammelot* nei rispettivi dizionari: T. De Mauro (a cura di), *Grande dizionario italiano dell'uso* (GRADIT), 8 voll., UTET, Torino 1999-2007; G. Devoto, G. C. Oli, L. Serianni, M. Trifone (a cura di), *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo 2019*, Le Monnier, Firenze 2018; M. Cannella, B. Lazzarini (a cura di), N. Zingarelli, *Lo Zingarelli 2018. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 2017; F. Sabatini, V. Coletti (a cura di), *DISC. Dizionario italiano Sabatini Coletti*, Rizzoli-Larousse, Milano 2008; G. Patota (a cura di), *Garzanti. I grandi dizionari. Italiano*, Garzanti Linguistica, Milano 2013.

gli specialisti di storia del teatro. Il tentativo di convertire la tesi avanzata sinteticamente dal Garzanti in una dimostrazione nutrita di analisi e documenti procederà sulla base dei tre seguenti presupposti o snodi argomentativi: 1) il *grommelot* francese preesiste al *grammelot* italiano, e il secondo somiglia in modo straordinario al primo; 2) Dario Fo ha avuto ripetuti e prolungati contatti con figure e ambienti collegati alla scuola teatrale transalpina in cui è stato creato il termine *grommelot* per designare la relativa pratica; 3) dal punto di vista linguistico, il passaggio da *grommelot* a *grammelot* non manca di possibili giustificazioni, che investono contemporaneamente il versante della fonetica e quello della stessa semantica.

Prima di avviare la trattazione propriamente etimologica, sarà necessaria una significativa rettifica delle date di apparizione del termine *grammelot* ipotizzate dai dizionari. Sulla scorta di un importante lavoro di Eva Marinai è infatti possibile retrodatare il vocabolo, nella variante *gramelot*, all'inizio degli anni Cinquanta, quando il copione dello spettacolo *I sani da legare* (1954) del trio composto da Dario Fo, Giustino Durano e Franco Parenti segnala all'interno di una didascalia il "discorso in gramelot" di un contadino bergamasco. Successivamente, uno *sketch* del programma radiofonico di Fo e Parenti *Non si vive di solo pane* (1956) presenta di nuovo un "Gramelot, di lingua inglese di un turista che evidentemente sta chiedendo un biglietto per l'estero"<sup>4</sup>.

La prima citazione italiana a me nota del prototipo francese *grommelot* si trova invece in un libro del 1971 di Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, dove si ricorda l'attività didattica svolta nella Scuola teatrale del Vieux Colombier di Parigi, istituita nel 1913 da Copeau nel segno di un ritorno alla tradizione della Commedia dell'Arte: "Tra gli 'esercizi' ricordiamo i cosiddetti *grommelots*, termine coniato fin dagli inizi dagli allievi della Scuola del Vieux Colombier a indicare rumori non articolati, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli animali"<sup>5</sup>. Qui la definizione dei *grommelots* come "rumori non articolati, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli

4 E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Edizioni ETS, Pisa 2007, pp. 47, 144, 258.

5 F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971, p. 236 n. 27.

animali” traduce alla lettera “bruits non articulés [...], une espèce de langage primitif se rapprochant de celui des animaux”, che sono le parole contenute in un’opera di Leon Chancerel pubblicata negli anni Quaranta del Novecento: “Tout ce qu’on pourra se permettre, ce sont des bruits non articulés, des *grommelots* – une espèce de langage primitif se rapprochant de celui des animaux”<sup>6</sup>.

Si noti che lo stesso Chancerel, drammaturgo e teorico del teatro che aveva collaborato con Copeau, al momento di usare la parola *grommelot* ne percepisce la novità e insieme l’eccentricità, tanto da sentire il bisogno di spiegare la sua origine e il suo significato: “Tel fut le nom que, jadis, vers 1918, les jeunes élèves de l’*École du Vieux-Colombier*, formés selon ces principes à l’art du comédien, avaient trouvé spontanément et que, depuis lors, nous avons accoutumé d’employer, pour notre commodité”<sup>7</sup>.

L’attendibilità delle informazioni fornite da Chancerel trova conferma da varie altre testimonianze. Alessandra Pozzo segnala in particolare un’intervista rilasciata da Marie Hélen Copeau Dasté, figlia di Copeau, che aveva sposato l’attore e regista Jean Dasté e aveva seguito, come il marito, i corsi della Scuola del Vieux Colombier:

L’anziana attrice, ora scomparsa, raccontava che agli attori, come ai bambini, capita di inventare delle parole e così è successo con il *grommelot*. All’inizio si era usato il termine *grummelot*, che derivava da *grumeau* [‘grumo’] e lo si utilizzava per designare un gioco di improvvisazione linguistica che imitava le espressioni, i ritmi e le sonorità tipiche di determinate situazioni. In seguito, l’espressione è stata sostituita da *grommelot*, perché la si era avvicinata a *grommeler* e al suo significato.<sup>8</sup>

Il merito di aver posto in relazione il *grammelot* portato al successo internazionale da Fo con il precedente meno noto del *grommelot* sperimentato dagli allievi di Copeau spetta con molta probabilità a

6 L. Chancerel, *Le Théâtre et la Jeunesse*, Préface de Ch. Vildrac, Bourrelier, Paris 1946 (prima edizione 1941), p. 47.

7 Ivi, p. 47 n. 2 (“Tale era il nome che, in precedenza, verso il 1918, i giovani alunni della Scuola del Vieux-Colombier, formati secondo questi principi all’arte del comico, avevano trovato spontaneamente e che, da allora, ci siamo abituati a impiegare, per nostra comodità”).

8 A. Pozzo, *Grr... grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, CLUEB, Bologna 1998, p. 72.

Ferdinando Taviani, che ha evidenziato per primo il nesso che lega le due esperienze e i rispettivi linguaggi<sup>9</sup>. Più recentemente, Eva Marinai ha individuato il fondamentale anello di congiunzione tra la ricerca mimica, gestuale e vocale di Fo e gli orientamenti della Scuola del Vieux Colombier in Jacques Lecoq, erede dichiarato della lezione di Copeau<sup>10</sup> e punto di riferimento autorevole della cultura teatrale dell'attore-autore italiano nei primi anni Cinquanta<sup>11</sup>. Non sarà soltanto un caso che quel precocissimo esempio di *gramelot* di cui si è già detto emerga proprio nello spettacolo *I sani da legare*, al quale Lecoq aveva dato un contributo determinante curando tutta l'impostazione della parte mimica.

Resta da esaminare la plausibilità della variazione vocalica intervenuta nel passaggio dall'originale francese *grommelot* alla versione italiana *grammelot*. Il mutamento *o > a* nella sillaba iniziale della parola può essere stato influenzato dalla particolarità della pronuncia nasale della *o* francese davanti a *m*, con il supponibile contributo di un accostamento paronimico a *grammatica*: è nota infatti la labilità del confine tra l'idea comune di *grammatica* e quella di *lingua*, cui si accompagna una tendenza dell'ottica popolare a identificare la *grammatica* con una *lingua* complicata o addirittura inaccessibile. Inoltre il rapporto tra *gromm-* e un determinato modo di esprimersi risulta del tutto opaco, mentre *gramm-* lascia trasparire una connessione del vocabolo con la sfera linguistica, richiamata anche, in maniera non altrettanto palese, dal secondo elemento del composto, la terminazione *-ot* di *argot*. Di conseguenza, si può capire che un parlante italiano – in questo caso lo stesso Dario Fo – abbia scelto di adottare *grammelot*<sup>12</sup>, in quanto forma semanticamente più motivata

9 F. Taviani, *Due emisferi*, in *Dossier: La Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, in "Lettera dall'Italia", a. III, n. 9, 1988, pp. 27-28.

10 "Se risalgo ai nonni è a Copeau che rimonto" (frase di Lecoq citata in M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993, p. 272 n. 6). Si ricorderà che nei primi anni della sua carriera Lecoq aveva lavorato nella compagnia teatrale di Jean Dasté, allievo e genero di Copeau.

11 E. Marinai, *op.cit.*, pp. 234-236; cfr. anche S. Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007, pp. 394-396, e G. Di Palma, *Dario Fo, l'invenzione della tradizione*, Lulu, Raleigh (North Carolina) 2011, pp. 21-37.

12 La maggioranza dei dizionari italiani già citati nella n. 3 presenta la trascrizione fonetica /gram'lo/ (Zingarelli, DISC, Garzanti); le altre trascrizioni fornite sono /gramme'lo/ (GRADIT) e /grame'lo/ (Devoto-Oli).

di un misterioso *grommelot*, pronunciato per giunta con una *o* dal timbro estraneo.

In conclusione, sembra doveroso riconoscere che il *grammelot* di Fo reinventa originalmente il *grommelot*, arricchendo gli esercizi preverbalì della Scuola del Vieux Colombier con sensi allusivi e risonanze evocative, e creando perciò qualcosa di nuovo e diverso rispetto a quegli elementari borbottii<sup>13</sup>. Senza dimenticare peraltro che i *grommelots* germogliano in un'importante palestra di teatro sorta per formare "attori completi ai quali nulla della loro arte sia estraneo, adatti a ogni esigenza del loro mestiere, attori che siano a un tempo, come i comici italiani del XVI secolo, cantanti, danzatori, musicisti, giocolieri, acrobati, e anche improvvisatori"<sup>14</sup>. In questa luce, la fuorviante indicazione di Fo sull'origine antica di *grammelot*, che sarebbe stato "coniato dai comici dell'Arte", diventa quasi una mezza verità<sup>15</sup>.

- 
- 13 Osserva giustamente Anna Barsotti che "dai *grommelots* al *grammelot*, Fo ha cambiato oltre che il nome anche il fenomeno, traducendo l'esercizio fisico preverbale nel linguaggio significante delle parole parzialmente inventate" (A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, p. 210).
- 14 J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M. I. Aliverti, La casa Usher, Firenze 2009, p. 174.
- 15 "Grammelot è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'Arte e maccheronizzato dai veneti, che dicevano *gramlotto*" (D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 1997, p. 81). La parola *gramlotto* sembra priva di riscontri nei dialetti veneti, ma probabilmente Fo si compiaceva di avvolgere la sua creatura linguistica in un'aura di sperimentalismo maccheronico e ruzantiano.

PIERMARIO VESCOVO  
“QUEI DEI CARETÓN”:  
MESCOLANZE LINGUISTICHE  
E “GUITTERIA RIFLESSA”  
SULLA SCENA ITALIANA (1966-1976)  
Fo e dintorni

1. Personalmente trovo necessario distinguere gli anni caratterizzanti l'attività di Dario Fo, cioè i sessanta-settanta, dai decenni seguenti: non si tratta solo di un giudizio di valore – che non nasconde affatto, ma che, come tale, potrà risultare ovviamente discutibile – quanto di un riferimento che riguarda soprattutto le “armoniche” o “disarmoniche” esterne di una tale riconsiderazione storica. Per dirla in termini netti e non equivoci, che sono anche quindi quelli che giustificano il giudizio in questione, trovo che il venir meno o l'allontanarsi di alcune circostanze, “politiche” o più generalmente di ordine socio-culturale, abbia non tanto contribuito a liberare l'analisi da alcune ipoteche, quanto piuttosto finito con l'appiattire gli anni centrali e le esperienze forti di Fo nel *continuum* – o nella successione di discontinuità – della sua presenza e carriera, e che abbia così compresso nella “figura d'arrivo” lo slancio vitale della fase caratterizzante: il Fo premio Nobel, il Fo “giullare” e quasi “padre della patria”, il Fo internazionale, dunque, eletto perfino a materia del concorso di *agrégation* in letteratura italiana presso l'Università francese, eccetera, dissolvono o diluiscono, nel senso chimico del termine, ciò che Fo è stato. Anche perché la diretta presenza, diciamo pure condizionante o ingombrante, di Dario Fo e di Franca Rame ha reso in molti casi difficile, negli anni a noi più prossimi, l'esercizio di una giusta distanza. Soprattutto la troppa e corriva produzione dell'ultimo quarto di secolo tende a confondere e a cancellare con le tracce del tempo andato gli elementi caratterizzanti, se non avessimo il riscontro del grande Fo nell'edizione televisiva di *Mistero buffo* del 1977, a ricordarci quello che le persone della mia età hanno a suo tempo visto “dal vivo”.

In tale consacrazione e superamento retrospettivi sembra quasi che la storia concreta della società e della scena italiana degli anni

sessanta e settanta siano puri accidenti di percorso, un panorama attraversato da Fo per forza e non più di tanto condizionante. Vuoi per chi c'era e forse desidera lasciarsi quel tempo alle spalle, vuoi da parte di chi non c'era, e per cui il problema non si pone, per cui le mitologie retrospettive possono benissimo bastare a una collocazione sommaria.

Al contrario, è evidente che non esisterebbero le punte più alte della creazione teatrale di Fo, che quella storia ha attraversato, di cui si è nutrito, con una messa in gioco della propria persona tra sincerità e demagogia, tra enorme talento e grande mistificazione: *Mistero buffo* in particolare – vale a dire la creazione “organica” più chiara ed evidente, ma soprattutto quella che dà spicco alla figura di “attor unico” e ne fonda il mito – non esisterebbe senza un siffatto panorama.

2. Rileggevo nei giorni scorsi – tornando indietro rispetto alla bibliografia più recente, quella che ho più presente, anche per un semplice fatto di memoria oltre che di riconoscimento del suo rilievo oggettivo – libri e libretti degli anni settanta, che ho comprato da ragazzo o in tempi successivi su qualche bancarella, collocati, anzi dimenticati, nella mia libreria di casa in seconda fila. Libri composti da materiali militanti che circondano e quasi annegano i testi teatrali di Fo – le veronesi edizioni Bertani, in primo luogo, e i libri curati da Lanfranco Binni (in particolare *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, 1975) – che mi sembrano, a riprenderli in mano, poiché tanto più datati, di interesse largamente superiore al sospettato, nei termini di una distanza che permette di storicizzarli.

Il paradosso è che una “libellistica” politica, spesso settaria e per niente movimentista (nel senso del peso veteromarxista-leninista che grava su di essa rispetto all'apertura al vario e al confuso, quindi altrimenti vitale, panorama che era nel “movimento” alla metà degli anni settanta, che furono non tutti e non solo “di piombo”), proprio mentre dettava una linea e censurava aspramente interventi di collocazione più prossima, riportava materiali anche lontani, dunque con qualche istanza di documentazione oggettiva, pur se nel senso della testimonianza del controcanto o del contropiano, in una messa all'indice quali deviazioni reazionarie. Qui si trova, per esempio, una riproduzione annotata di un articolo del giovane, ventiquatren-

ne, Paolo Puppa, apparso su "L'erba voglio" nel 1972, in cui lo si dichiara "sostanzialmente esterno al "movimento"", anche per il suo linguaggio, ma si pubblica altresì una singolare intervista di Fo a "Playboy" del dicembre 1974, estremamente lucida e sincera: tanto più lucida e sincera, mi sembra, per la distanza rispetto al "gergo della tribù". Un intervento, da rileggere, retto dalla volontà di piacere, che rappresenta davvero una boccata d'aria fresca nel mare delle interviste a Fo, che avrebbero poi occupato volumi interi, divenendo quasi un genere letterario a sé, in una protratta rinarrazione, ripetitiva e sostanzialmente mistificante. Volontà di Fo di piacere e di essere visto, intendo, aldilà del circuito in cui egli allora prevalentemente operava e aldilà della libellistica che lo legava e identificava ad esso.

La società e il sistema culturale degli anni settanta – se non è solo questione di ricordi di gioventù, visto che ho compiuto vent'anni nel 1979 – appaiono tanto più ricchi e complessi, laddove si superino i *cliché* della loro rappresentazione retrospettiva. Vale per essi ciò che un avversatore assoluto e assolutamente coerente di Dario Fo ha scritto per il sessantotto e per il settantasette, in un'ideale congiunzione. Il passaggio è tratto dall'autobiografia intellettuale – penso non sia scorretto chiamarla così – di Goffredo Fofi, dove si cita, e prendiamo così due piccioni con una fava, anche Fo:

La cultura del Sessantotto è passata nell'opinione corrente attraverso slogan rozzissimi, schematici documenti dei gruppi, brutte canzoni e, più tardi agit-prop che ho sempre giudicati insopportabili per la loro riduttiva superficialità e dannosi per il loro riduttivismo ideologico, alla Dario Fo.<sup>1</sup>

E, venendo alla fine del movimento, nella stretta cupa degli anni di piombo, nelle pagine dello stesso libro, Fofi rievoca morti diverse di militanti della nuova sinistra e di qualcuno passato al terrorismo, e rievoca inoltre il suo rapporto con "carcerati sconosciuti", e la fine di questo, con le seguenti, durissime, parole:

Era un'abitudine che ho avuto per anni, quella di stare in contatto con carcerati sconosciuti, in particolare ergastolani, e aiutarli come po-

1 G. Fofi, *Le nozze coi fichi secchi. Storie di un'altra Italia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 1999, p.299.

tevo, miseramente; un'abitudine interrotta in tronco con alcuni quando cominciarono a occuparsi di loro "arruolatori" dei gruppi più violenti e demagoghi come i Fo.<sup>2</sup>

Non sto sottoscrivendo, ma citando queste affermazioni fortissime, per dire che è venuto il tempo di storicizzare insieme a Fo anche alcune nette opposizioni a Fo nel quadro della cultura italiana di allora, e specialmente della cultura della sinistra e della nuova sinistra. I giudizi di Pier Paolo Pasolini e di Elsa Morante o, appunto, come questi, per cui la condanna politica e ideologica implica quella artistica, certo con qualche ricaduta sommaria (pensando, peraltro, per Fofi all'elezione, e da tempi non sospetti, di Carmelo Bene a testimone positivo, ben oltre al suo ruolo nel teatro italiano del secondo Novecento). Non entrerò, non oggi e non qui, in tale discorso, ma mi limito a un richiamo a qualcosa che riguarda una "fama divaricata" di Dario Fo, riprendendo in termini ovviamente diversi la definizione coniata per Luigi Pirandello da Ferdinando Taviani. Ciò per tenere presente che mentre la persona di Dario Fo poteva essere osteggiata anche da una cultura più prossima alla sua collocazione, la sua straordinaria presenza scenica, soprattutto come *attor unico*, suscitava negli anni settanta anche in personalità lontanissime ammirazione e, in termini strettamente teatrali, identificazione o "catarsi" (il brechtismo di Fo che segna, spesso negativamente, gli spettacoli più prossimi al "teatro documento" non ha spazio alcuno nelle esperienze come "attor unico"), di collocazione politica. Non si tratta di accidenti o di pure circostanze appartenenti a un quadro storico che la fama postuma e il rilievo dell'opera hanno superato, ma, al contrario, della *humus* o del quadro in cui il teatro di Dario Fo, e in particolare il suo "teatro solista", presero forma.

Taviani, nel mirabile saggio che contiene la formula appena ripresa, muoveva dalla "stroncatura" di Benedetto Croce e da altre, più complesse, prese di posizione o addirittura dai silenzi e dalle rimozioni (per esempio, Gianfranco Contini) per ripensare Pirandello. In termini analoghi ci si potrebbe riferire alla "fama divaricata" di Dario Fo, non a caso insignito a sua volta da un premio Nobel, anche per non imbalsamare il Fo che "agitava" nel contrasto politico e artistico la società e la scena teatrale degli anni sessanta e settanta

---

2 Ivi, p. 54.

confondendolo col vecchio signore a noi più vicino, alla sua letteratura fluviale di testi e immagini e al suo impegno politico in un movimentismo qualunquistico e di pura deriva (nel libro-intervista con Giuseppina Manin, *Il mondo secondo Fo*, 2007, Beppe Grillo risulta significativamente citato tra i "comici" e uomini di spettacolo che Fo osservava allora con partecipe simpatia).

3. Da tenere anzitutto presente – e qui dirò delle ovvietà, ma solo in parte – il passaggio di Fo dal circuito ufficiale delle compagnie commerciali "di giro" al circuito ARCI-PCI e quindi, dopo una rottura con questo, alla "nuova scena", diciamo all'ingrosso movimentista o del campo della sinistra che si diceva allora extra-parlamentare o "nuova", a seconda dei punti di vista, del Circolo la Comune, tra Palazzina Liberty e quello che allora si chiamava "decentramento". Direi una libera impresa da circuito, con una coniazione che sa di ossimoro.

Una storia, non vorrei essere frainteso, da tornare a meditare di più nel quadro della produzione e organizzazione del sistema teatrale italiano di allora. Mezzo secolo fa Giorgio Strehler si dimetteva, nel 1968, dal Piccolo Teatro di Milano e il convegno di Ivrea si era svolto solo un anno prima. I tempi che precedono quella congiunzione di movimento e teatro vanno attentamente osservati in un quadro più ampio, in cui il prima importa come il poi, come quando, per limitarsi a un esempio e del tutto esterno al quadro politico, nella Milano in cui Strehler si riavvicina al Piccolo accadono altre cose di grande significato: come quando, per rammentare il compagno di primo rilievo dell'iniziale ingresso in scena di Fo, Giovanni Testori immagina di scrivere l'*Amleto* sulla pelle di Franco Parenti. Ma su questo dirò qualcosa poi.

Il triplice passaggio dalla scena ufficiale delle compagnie private di giro al circuito ARCI-PCI alla scena movimentista funziona, nei termini immediati della possibilità di esistere e avere successo, proprio perché retto dalla diversità di una compagnia *d'arte* nel senso letterale di "compagnia di famiglia": Franca Rame, che poi assumerà un ruolo di "sovrintendente" alle opere e alla memoria da trasmettere dell'opera del marito, nasce come soubrette-amministratrice, e i diversi mestieri di Fo (autore, regista, scenografo, primo attore) si combinano con le pratiche dei cognati Pia ed En-

rico Rame, costumista e organizzatore. L'eredità della compagnia Rame – più ancora che nel repertorio di partenza: quello della farsa che certo nutre la prima scrittura drammatica di Fo e il suo primo successo – si può osservare, al di qua del solidificarsi nella storia più prossima e nel mito della coppia Fo-Rame, nel senso tanto forte, quanto forse poco evidente, del profilo organizzativo. Insisto: un retroterra ben più importante che non quello, spesso corrivo e mitizzato, del repertorio che lontanamente discenderebbe per via di farsa dalla “commedia dell’arte”<sup>3</sup>. Ciò che garantisce a Fo una mobilità diversa da quella dei teatri della sfera pubblica – che diventano in quegli anni gli Stabili – e che per certi versi anticipa, in una differenza da quella delle grandi compagnie private “di giro”, le forme dell’organizzazione dei gruppi dei giovani o dell’avanguardia, e in sostanza il sistema delle cooperative.

Per quanto riguarda la produzione e offerta da “teatro da organico” o “di compagnia”, che dir si voglia, si tratta dell’opposizione tra farsa-“commedione” e “messa da campo”, che sono non termini sequenziali di un percorso, ma possibilità alternate e compresenti. La prima da intendersi nell’evoluzione delle forme del teatro di rivista connesse all’organismo della commedia; la seconda da inquadrare, più che nel senso dei contenuti di propaganda o di affiancamento di “lotta”, nelle condizioni di rapido montaggio-smontaggio e di realizzazione stessa dello spettacolo, direttamente presentato e col minimo necessario di “prove”, che vedono soprattutto nelle condizioni tecniche il punto saliente della diversa forma spettacolare. Certo nel secondo campo si collocano anche quegli spettacoli più lontani dall’impronta caratterizzante, quasi sul terreno del “teatro intervento” o del “teatro documento”, in cui la stessa figura del Fo attore si fa secondaria o scompare, ma, al tempo stesso, qui appare proprio quel principio di differenziazione e distacco, di allontanamento di presenza da una parte di “repertorio”, che conduce Fo alla solidificazione del suo monologismo giullaresco, esattamente al contrario investito da tutti i segni di una potente ed onnivora voglia di teatro e di presenza scenica (e, come si diceva, di istrionica volontà di piacere). Per il Fo di *Fedayn* e dei lavori sulla fabbrica o sul colpo di stato

3 Su questo ho discusso in un intervento precedente: *Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell’arte*, in “Revue des Études Italiennes”, 56 n.s., 2010, pp. 199-214.

in Cile c'è – a contrasto – il Fo che tutto assimila, divora e restituisce nel suo magistero scenico assolutamente individuale, potenziato dalla dimensione politica. Come quando nella *Fame dello Zanni*, mimando un banchetto pantagruelico, egli alza gli occhi al cielo e minaccia lo stesso padreterno di stare in guardia (*Attento te...!*), perché potrebbe essere mangiato anche lui.

Il netto emergere dell'attore unico di *Mistero buffo* convive con la continuità del primo sistema, dove è questa struttura familiare a reggere il peso e i diversi rischi del passaggio dal circuito commerciale borghese al circuito di partito (PCI) e alla scena che si prova a costituire oltre ad esso, ed è probabile – ma è un'ipotesi tutta da verificare – che anche una simile struttura torni devitalizzata, avendo esaurito la sua parabola, nel riapprodare alle ribalte ufficiali e alle varie occasioni degli ultimi, lunghi, decenni della storia teatrale di Fo.

In un saggio di Antonio Attisani – ex-attore, studioso militante (ero da ragazzo un assiduo lettore di "Scena", e mi interessava pochissimo "Sipario", quando le riviste teatrali avevano un peso), organizzatore teatrale, non ancora entrato all'Università – si trovano poche e, a mio avviso, relevantissime pagine su Fo, che affermano un'idea che mi sembra molto forte e tanto più forte, oggi, nella distanza temporale<sup>4</sup>. Note che mi hanno stupito rispetto a libri che ricordavo di più – come quello di Claudio Meldolesi, per citare un titolo principale della prima bibliografia, diciamo pure accademica, su Fo –, ma in cui il rapporto tra ideologia e creazione teatrale resta sostanzialmente astratto dalle "condizioni reali di produzione" come si sarebbe detto allora, o se si preferisce (per mettere fuori campo ogni equivoco di impiego di linguaggio pseudo-marxiano *ex post*) delle condizioni di realizzazione e distribuzione dello spettacolo. Intorno a Fo – nelle serate di teatro alternativo che vedono impensati affollamenti di pubblico e al di qua della gestione di quei circuiti che venne poi assunta dagli enti locali – prende corpo un teatro che amplifica i temi del movimento, tra "pessime varianti del realismo socialista" e fratture aperte dalla scissione tra nuova sinistra e sinistra storica (sto citando da Attisani). Ma, ciò che importa riconoscere, che costituisce la vera "nascita del giullare", se mi è lecito rincarare a distanza di quarant'anni queste pertinentissime osservazioni, non è tanto nella mescolanza di

---

4 A. Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978.

populismo e capacità di ricreare il proprio repertorio, ma in ciò che rendeva, di fatto, in tale contesto l'attore Dario Fo “una mostruosità”, nel senso letterale del termine, poiché in quell'ambito “la tradizione che lo ha partorito non è solo distrutta, [ma] è anche improponibile”. Cito direttamente:

In questo contesto l'attore Dario Fo è diventato il simbolo di qualcosa che non esiste, ma di cui si avverte la necessità. La fama di *Mistero buffo* interpretato da Fo ha fatto il giro del mondo come simbolo del teatro alternativo italiano, mentre noi sappiamo che questo spettacolo rappresenta un caso unico (e forse molte aspirazioni), ma non è certo un esempio della produzione del giovane teatro. [...] Il successo di *Mistero buffo* è il successo dell'ipotesi meno populista dell'attore e testimonia la necessità di un teatro diverso da quello che si è fatto. *Mistero buffo* è il trionfo dell'arte dell'attore. Ma di quale tipo di attore? Il problema è stato sottovalutato. Se è comprensibile che la critica ufficiale si sia sbarazzata del problema confinando Fo nella categoria del talento e del genio, è perlomeno sospetto che in altri ambiti la riflessione non abbia mai evitato l'alternativa tra apologia e denigrazione, cercando di comprendere Fo *nel contesto della storia del teatro italiano*.<sup>5</sup>

Attisani tornerà poi nel 2003 (ne *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*) a quello che qui viene indicato come “contesto della storia del teatro italiano” e quindi, ancora e soprattutto, nel 2007 Anna Barsotti inquadrerà proficuamente – tra il polo di Fo e quello di Eduardo – la questione dell'*autore-attore* nel Novecento, questione evidentemente di più generale estensione, oltre al riferimento a questa coppia essenziale.

Mi sembra necessario, dunque, tornare a meditare e per la distanza intercorsa a storicizzare quel panorama, riprendendo la calzante definizione di Attisani, in cui Fo diventa “il simbolo di qualcosa che non esiste”, e proprio in ragione del fatto che la tradizione dell'*autore-attore* italiano nella lunga durata risulta dato forte ed evidente, e differenziante rispetto ad altre tradizioni: la “mostruosa differenza” di Fo e del panorama da cui egli si stacca, ma pure e insieme nell'altro panorama in cui egli si colloca, merita di essere allora riconsiderata: sul fronte del “teatro alternativo italiano”, in cui il grande attore distaccato dalla scena tradizionale prende il ruolo del “giullare del

---

5 Ivi, p. 95 (corsivi miei).

popolo"; sul fronte, meno sospettato, dell'onnivora digestione da parte di Fo delle suggestioni e delle vie del teatro "ufficiale", compreso naturalmente il Piccolo di Milano.

4. Un discorso sulle scelte drammaturgiche-spettacolari e sui condizionamenti a partire dall'organizzazione teatrale, permette tra l'altro di distinguere il "progressismo" dei (da poco nati) Teatri Stabili (ivi comprese le iniziative di decentramento tentate da alcuni di questi: si pensi all'esperienza di Giuliano Scabia in rapporto a Torino), ma anche di riconoscere un rapporto con le *ascese e cadute* (per parafrasare Brecht) delle massime personalità della scena italiana di allora, e col senno di poi non solo di allora, cioè a quella di Giorgio Strehler. Credo che una sorta di "vite parallele" si potrebbe tentare, almeno per un tratto, tra Strehler e Fo.

In questo quadro si potrebbero indagare, tra l'altro e in prima battuta, le ripetute e non casuali prese di posizione del Fo di allora contro il Brecht di Strehler, ben diverse dalle dichiarazioni ammirate rivolte ai maestri italiani della regia, specie di quella regia che si suole definire "critica" (nel senso di una componente di natura letteraria superiore a quella della pratica scenica e del lavoro sull'attore), non tutti di statura peraltro di particolare rilievo, che saranno poi pronunciate dal Fo maturo ed entrato lui pure nel quadro "ufficiale". Ma non era certo il nutrimento o l'esempio della "regia critica" ad importare a Fo, per evidenti motivi di sensibilità e di personalità "artistica" ben diversamente orientate, e per il suo naturale tracimare dai limiti della pertinenza e del rigore storico-culturale, quanto l'evidenza e i terreni di cimento di una teatralità diversamente onnivora, nel senso in cui la persona del "regista" Strehler non poteva assumerle nel suo corpo e nella sua voce, dovendo sparire dietro al "grande spettacolo": un terreno, in realtà, in cui i rapporti, e a partire dalla scena milanese, sono più complessi di quanto non sembri.

Si ricorda sempre, parlando dell'uscita di Fo dai circuiti del "teatro borghese", come il 1968 veda anche le dimissioni di Strehler dal Piccolo e la rottura del sodalizio con Paolo Grassi. Poca storia ha avuto il tentativo di fondazione, non priva di velleità, da parte di Strehler del gruppo *Teatro e azione*, ma quel tentativo rappresenta anche e soprattutto un momentaneo svuotarsi della scena milanese,

vale a dire della capitale teatrale d'Italia, aprendo una sorta di crateri, fino al "ritorno a casa" dell'autunno 1973, che comunque vedrà un quadro socio-politico, e più generalmente culturale o artistico, completamente mutato.

La genesi e lo sviluppo di *Mistero buffo*, vero e proprio "organismo vivente" del teatro italiano del secondo Novecento (insieme all'*Arlecchino* di Strehler e a *Natale in casa Cupiello* di Eduardo) risultano ampiamente studiati – in questi atti, su terreni meno battuti e prevedibili, fondamentale l'intervento di Michele Maiolani, relativo alla storia del "testo" di *Mistero buffo* – e mi limiterò solo ad accennare a qualche linea di raccordo al presente discorso.

Notoriamente la rivelazione essenziale di *Mistero buffo* – che il primo copione ci trasmette nel segno di una scrittura tradizionale per compagnia, liberamente ispirato soprattutto a "misteri" o "sacre rappresentazioni" – è quella della maggior funzionalità della scelta monologica rispetto a quella della drammaturgia "per parti" (personalmente, e tra parentesi, tentativi recenti, come quello della Comédie Française, di recitare *Mistero buffo* come drammaturgia "per organico" mi sono sembrati riproporre tutti i limiti di quella prima forma o ipotesi scenica, non a caso superata dall'autore).

Evidente – e anche questo ampiamente indagato da non aver bisogno di commenti particolari – il recupero da parte di Fo di attitudini della sua prima esperienza scenica, tra palco e radio, che è quella dei monologhi del *poer nano*. Una foto del 1951 mostra peraltro Fo in un'improbabile *mise* da menestrello o proto-giullare che può rappresentare un segno o una premonizione in tale direzione, che avverrà, grazie a Dio, con la dismissione dell'abito e con la piena assunzione di una funzione diversamente affidata alla tenuta quotidiana (maglione e pantaloni neri e clarks), senza quindi tentazione del "costume".

Peraltro la prima intrusione di chiazze di milanese colloquiale si lascia osservare proprio nel monologo di *poer nano* intitolato a Caino e Abele, che data al 1951, su una base di italiano regionale, con sgrammaticature e caratterizzazioni sintattiche tipiche del parlato. Si tratta di "frasi riportate" dei commentatori (ciò che le rende tanto più comiche, posto che in quel primo mondo dovevano esistere solo i figli di Adamo ed Eva). Il carattere paradossale del richiamo alle dicerie di vicinato potrebbe essere visto come il seme da cui

si sviluppa tutto il versante dell'implicazione della dimensione del contemporaneo in quell'invenzione che si finge "antica" e riferita a tradizioni "originali"<sup>6</sup>:

"Oeu, che stupid quel li", diceva la gente giù dabasso, "Ma come fa un fratello così bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro averci un fratello in sci stupid e cunt i pe' piatt come el Caino?"

E si noti anche, *en passant*, la resa approssimativa di *insci* 'così'. L'italiano delle farse e della drammaturgia "di complesso" che precede e accompagna *Mistero buffo* non presenta sostanziali inarcature dialettali-espressive, ma si inquadra tutto in un registro colloquiale di italiano parlato, e addirittura quello degli anni della Comune presenta un italiano ancor più standardizzato e scolorito nell'innalzarsi della funzione pedagogico-politica e nel suo separarsi da un quadro "locale" di riferimento (si veda, per esempio, l'asetticità anche del registro farsesco nel *Fanfani rapito*, di contro alla quantità di lazzi e gag, anche nella sequenza paradisiaca, pur chiaramente debitrice nell'invenzione al *De Pretore Vincenzo* di Eduardo, che nasce del resto da uno splendido monologo-poemetto in più definito registro napoletano). Una prima, anzi primitiva, funzione dialettale nel senso proprio del termine si lascia, dunque, cogliere su questo terreno ed è, sostanzialmente, un processo individuale. Viene da chiedersi – a questo punto – se l'assunzione da parte del "giullare del popolo" del dialetto misto di *Mistero buffo* non segni un recupero (verrebbe anzi da dire un "ritorno del superato") di una dimensione abolita dalla diversa comunicazione delle "messe da campo" dei montaggi "politici".

Poi, dall'esterno, e per l'immagine giullaresca, il Medioevo degli scarozzanti offre un sicuro punto di riferimento all'invenzione di Fo, quello che gli fa scartare altre strade e possibilità, a partire dall'enorme successo de *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman, 1957, dove appare anche la Morte personificata, come si ritroverà appunto testimoniato in uno dei primi pezzi di *Mistero buffo*. Poi una delle massime creazioni, forse la più ragguardevole, per la via italiana a un *pastiche* linguistico proprio nel segno del Medioevo è

6 Cito da E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, ETS, Pisa 2007, p. 118.

certo rappresentata da *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli, 1966<sup>7</sup>. Una creazione consistente nello “sviare” verso il registro comico, in prima istanza, un primattore o “mattatore” tragico e “impostato” come Vittorio Gassman (Monicelli stesso confessava come il dialogo con la Morte del successivo *Brancaleone alle crociate*, 1970, volesse esplicitamente tentare una ricreazione attraverso la parodia – ma, osserverei, senza rinunciare al contenuto sublime – proprio della scena del colloquio con la Morte del *Settimo sigillo*). Marzia Pieri ha offerto molti altri addentellati al proposito, ricordando per esempio quelle *Storie dell'anno Mille*, 1971, di Franco Indovina, con Carmelo Bene, Franco Parenti, Giancarlo Dettori, che pur non presentando traccia di caratterizzazione linguistica sono, in ogni caso, assai rilevanti per l'immaginario neo-medievale (che comprende anche il *Decameron* di Pasolini e l'infinita schiera di imitazioni industriali che seguirono a quell'*exploit*)<sup>8</sup>.

Tra i documenti che, insieme alla foto del Fo menestrello prima rammentata, sono presenti nella cartella dedicata a *Mistero buffo* nel sito costruito da Franca Rame, si legge una lettera di Achille Mango, da Roma, che risponde con una serie di indicazioni di possibili letture a Fo che evidentemente gli aveva chiesto consiglio al riguardo, in data 30 gennaio 1967. Ora essa comprende, a parte alcuni testi più celebri e anche di carattere evidentemente solo documentario e informativo (per esempio il *De remediis* di Petrarca, in cui si parla anche di istrioni), frottole e brevi testi dialogici che, più o meno propriamente collegati alla commedia dell'arte, in gran parte erano stati poco meno di un decennio prima antologizzati nell'ampia e diseguale raccolta di Vito Pandolfi, *La commedia dell'arte. Storia e testi* (Sansoni, 1958). Alcuni di questi testi, peraltro, e proprio nella forma della drammatizzazione in senso corale (si pensi alla *Canzonetta della pulce*, qui indicata), erano stati immediatamente utilizzati da Giovanni Poli in un fortunatissimo spettacolo, che dalla fine degli anni '50 era giunto al Grand Prix des Nations del 1960: *La*

7 Studiato da Fabrizio Franceschini (e che proprio Luca D'Onghia ha richiamato alla mia attenzione): Age, F. Scarpelli, M. Monicelli, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di F. Franceschini, Erasmo, Livorno 2016.

8 Marzia Pieri, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo di “Mistero buffo”*, in “Revue des Études Italiennes”, 56 n.s., 2010, pp.185-198.

*commedia degli Zanni*. Certo Fo aveva conosciuto Poli nel periodo della sua, sfortunata, impresa milanese del Teatro di Palazzo Durini, negli anni immediatamente precedenti (ero presente, perché recitavo – si fa per dire – in uno spettacolo, di Poli, ripreso dopo la sua morte, che Fo vide al Teatro a l'Avogaria nel carnevale del teatro 1980 e recitando la sera seguente *Mistero buffo* al Teatro Malibran ricordò pubblicamente Poli).

La lettera di Mango mi sembra significativa per l'indicazione di strade che Fo non ha percorso, nell'accantonamento di quello che davvero poteva coincidere con una via giullaresca diretta, nel senso del privilegio a pezzi per voce sola, dalle tirate ai monologhi, ai contrasti a due o tre voci così diffusi nella letteratura di *colportage*, evidentemente assumibili con facilità nell'eventuale prospettiva della scelta monologica. Fo ritroverà l'una e l'altra funzione, ma senza passare, diciamo così, da una porta d'ingresso storicamente attendibile. Salvo a recuperi successivi come la *Nascita del villano* o *Rosa fresca aulentissima*, la sua entrata avviene nel terreno altro della sacra rappresentazione, allora di moda, ma con la diversione del doppio registro: il Matto e la Madonna, potremmo sintetizzare. Entrambi strappati dal contesto dialogico e facendone il segno di un approccio straniato e beffardo dell'attor unico e dell'unica partecipazione di contorno – sulla via del registro patetico-femminile – che include Franca Rame.

5. Ma torniamo a Strehler. Un libro recente indaga le attese e i timori di scandalo di *Vita di Galileo* di Strehler, mitico spettacolo del 1963<sup>9</sup>. Mi hanno colpito le indubitabili, rapide, successioni di eventi di segno diverso, al di qua di quella congiunzione nel fatidico anno 1968. L'aspra polemica che accompagna tra timori e censure preventive e in corso d'opera la lunghissima preparazione dello spettacolo, in un punto di congiunzione di scandalo religioso e di strumentalizzazione politica, che precede immediatamente il raddoppiamento della dotazione finanziaria pubblica al Piccolo dopo il grandissimo successo dello stesso. Una successione da storicizzare meglio più oltre al ribaltamento di un momento estremo di difficoltà e tensione in una consacrazione del teatro pubblico retto dai socialisti Grassi e Strehler, venute meno nel quadro del centrosinistra le spinte di rottu-

9 Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Einaudi, Torino 2017.

ra dei democristiani più a destra o più legati ad ambienti clericali. Le dimissioni del regista, a distanza di cinque anni dal *Galileo*, avvengono nel momento in cui il Piccolo diventa, basti citare uno slogan, il TEATRO DEI PADRONI = CLERICAL-KULTUR = SOCIALISMO DEAMICISIANO, nel momento in cui frange del Movimento occupano la Triennale e cercano di occupare il Castello Sforzesco (giugno 1968). All'atto del suo ritorno Strehler scriverà: “non me ne andai certo per inseguire un nuovo sogno impossibile al seguito dei giovani [...] ma per cercare di continuare un certo tipo di discorso che non mi pareva più possibile entro certe strutture”<sup>10</sup>. Non queste dichiarazioni in sé, ovviamente, mi stupiscono, ma le giustificazioni non richieste ad esse allegate, che mi sembra andrebbero raccolte e problematizzate, come quella che dichiara “assolutamente reazionario” Grotowski. Nel 1979 ancora – righe che meritano pure un commento – Strehler definisce “sostanzialmente fascista” il teatro di chi “[fa] recitare brandelli di Hölderlin negli stadi sportivi di Berlino in pieno inverno”: il cenno va al *Winterreise* di Klaus Michael Grüber, che è del 1977, ma che serve a colpire e stigmatizzare il regista giovane (classe 1941 e già assistente di Strehler al Piccolo tra il 1964 e il 1967), con il quale Grassi lo aveva sostituito dopo le sue dimissioni.

Ma ancora – e per quel che riguarda un'implicazione di Fo, della sua adesione e della sua presa di distanza nei riguardi di Strehler – leggendo il libro di Bucciantini dedicato al *Galileo* del 1963, una cosa ha destato la mia attenzione. Così come il lazzo della mosca – che transita, senza rapporto col testo originale di Goldoni, dall'*Arlecchino servitore di due padroni* (1947) alla *Commedia degli Zanni* di Giovanni Poli (1958: Poli tentò una sfortunata avventura milanese, e tra l'altro con rapporti con Parenti e Fo, fondando il Teatro di Palazzo Durini a metà degli anni '60) – mostra una delle basi dell'invenzione de *La fame dello Zanni*, su un terreno ormai di libera implicazione di pezzi per attor solo nel contenitore di *Mistero buffo* che ha ampliato di molto il suo raggio di possibile inclusione, mi sembra sia proprio il *Galileo* – ovvero una delle sue scene più famose e discusse, ancor prima dell'andata in scena, e censurate insieme a un'altra in corso di rappresentazione – ad offrire la base a una delle più memorabili invenzioni di *Mistero buffo*. La scena della vestizione del papa Urbano

---

10 Ivi, p.197.

VIII, con la lunghissima dilatazione rispetto alle essenziali indicazioni di Brecht nel quadro XI: VIII, come il Bonifacio del memorabile pezzo di Fo, dove il mantello risulta tanto più pesante in quanto evocato attraverso il solo magistero mimico e non presente materialmente come abito di scena, o visto il peso, oggetto di attrezzatura. Penso che il manto di Bonifacio VIII discenda da quello di Urbano VIII, come la mosca con cui banchetta lo zanni affamato da quella del lazzo dell' *Arlecchino servitore di due padroni*.

Bucciantini riporta alcuni spezzoni delle didascalie completamente o quasi aggiunte da Strehler al testo brechtiano originale, che mostrano, come appunti di lavoro, l'elaborazione protratta di ciò che nel *Galileo* del 1963 prende forma di massima evidenza sul piano dell'effetto spettacolare (e, direi, in direzione di una vera e propria riscrittura, almeno delle didascalie). Il quadro IX, quello della processione e del carnevale che si mescolano, che ha definizione minima nel testo di Brecht, si dilata in termini di spettacolo con molte comparse e figuranti nelle didascalie che Strehler inventa. Si veda questo esempio di riscrittura (precede Brecht, segue Strehler):

Una coppia di saltimbanchi dall'aria affamata, con una bimbetta di cinque anni e un bimbo lattante, compaiono su una piazza dove una folla, in parte mascherata, è in attesa di veder sfilare il corteo. Trascinano vari fardelli, un tamburo e altri utensili.

A sipario chiuso si ode un flebile suono di trombette di carta, qualche raganella primitiva, un tamburello con sonagli. Inizia la musica ed il sipario si apre sulla scena che rappresenta una piazza italiana. Alcuni bambini giocano nella piazza: una povera altalena, nel fondo, qualche sparuta maschera con cappelli di carta, spade di latta, qualche operaio, un mendicante, sono sparsi qua e là. Colore invernale. Dalla quinta si ode il suono di una campana ed il rullare di un tamburo. Entra, seguita da un piccolo codazzo di popolani, maschere e bambini, una coppia di saltimbanchi dall'aria affamata. La donna è incinta, porta al collo un bambino lattante e per un mano un bambino di altri sei anni. Il bambino suona la campana e batte il tamburo legato al collo. L'uomo spinge una carriola, piena di oggetti teatrali: lanterne, un tappeto colorato, altre povere cose di scena. Si fermano a sinistra, sulla prima quinta e rapidamente stendono il tappeto, tirano una corda sulla quale attaccano una specie di lenzuolo con dipinti: il sole e dise-

gni pseudo-scientifici, sulle eclissi della luna. Le due lanterne accese fungono da ribalta. I popolani guardano lo spettacolo.<sup>11</sup>

La moltiplicazione e dilatazione di ogni dettaglio (per esempio la povera guitta aggiunge ai due figli, uno di cui ancora lattante, un terzo in gestazione!) persegue in questa sorte di *ecfrasi* preventiva in una reinvenzione di una traccia semplicemente didascalico-allusiva in “grande spettacolo”<sup>12</sup>.

La funzione brechtiana di partenza, l’implicazione dei guitti a scopo di dichiarazione didattico-didascalica, si ripresenta alla fine, dopo la scena di massa e di grande effetto, con una sottolineatura grottesca che mi sembra trovare, nella mimica facciale dell’attore unico e del suo “controtipo”, una forte relazione, in un quadro al contrario disadorno, con quello che Fo inventerà solo di là a un lustro. Si legga la prosecuzione della didascalia aggiunta da Strehler al testo di Brecht:

Un frate intanto si è fermato sulla piazza, viene così circondato dalla folla e smarrito gira su se stesso. La processione si allontana. Un uomo, non in maschera, si stacca improvvisamente dalla coda della processione che va oltre la quinta. Pian piano si avvicina al frate stordito e lentamente gli solleva la sottana. Appaiono le sue gambe magre, con grosse scarpe invernali. Alcuni popolani ridono. Il frate, sgomento, li guarda con occhi di terrore. Cala il sipario.<sup>13</sup>

Cortei con pupazzi, attori guitti o giullari che rappresentano una commedia dentro al dramma, l’uomo che scopre le gambe al “potere” rappresentato dal povero frate (una cosa che avrebbe potuto inventare Fo, e che sarà poi tagliata su richiesta rivolta da spettatori zelanti a Paolo Grassi). Per riassumere un immaginario che presenta come un protratto, non precisamente definito, “medioevo” tra carnevale e processione quel tempo, ormai un cliché teatrale, che precede il “rischiamento” della coscienza, e che può arrivare fino a Urbano VIII, e oltre, e magari fino a una parte dei cattolici di allora (e segnatamente a una parte della DC). I comici vengono im-

11 Ivi, p. 150.

12 Per le prospettive di un rapporto tra ecfrasi e spettacolo si veda il recente Silvia De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

13 M. Bucciantini, *Un Galileo*, cit. p. 153.

maginati dal grande regista metterlo in scena, guittescamente, nel momento di un passaggio epocale; i "comici" moderni lo assumeranno in quegli anni medesimi in una diversa prospettiva. Siamo giusto cinque anni al di qua del primo *Mistero buffo*, nutrito di altra letteratura e di altre suggestioni – tra sacre rappresentazioni e moralità –, ma questa è sicuramente la seconda onda dell'invenzione di quell'occasione e di quella forma. E la rinuncia allo spettacolo per "compagnia" (l'immaginazione di partenza è testimoniata dalle didascalie del primo copione) mostra anche, tra l'altro e soprattutto, la comprensione da parte di Fo – conscia o meno, poco importa – della possibilità di assumere sulle proprie robustissime spalle di attor unico, di mimo onnivoro, insieme al pesantissimo mantello del papa, solo mimandolo, tutto un universo di rappresentazione per immagini in forma diversa da quella del teatro di grandi dimensioni, ricondotte alla sua impareggiabile potenza e versalità plastico-fonatoria.

6. Il titolo del presente intervento – per finire – viene da una poesia di Andrea Zanzotto, datata 1976. Zanzotto scrive una meditazione, in forma di poesia ("No dighe gnént del cine"), sul riemergere di un "parlar vecio" a cui lo ha invitato-costretto Federico Fellini, chiedendogli di "doppiare" la scena iniziale del suo *Casanova*, dove l'enorme testa di una arcaica divinità lagunare viene ritrovata e issata dalle acque, in un rito propiziatorio, per poi riaffondare nel fango.

Così sarebbe accaduto al poeta, che dichiara di non aver affatto ritrovato o visto la riemersione in poesia del suo "idioma" o "dialetto nativo", ma che ne aveva però raggiunto una traccia complessa, su suggestione di quella figura di *Dia* o *Deessa*, nella sostanziale creazione di un *pastiche*. La testa dell'immaginario nume femminile e la lingua mista del rito propiziatorio si saldano – questa l'altra scena del film che Fellini aveva chiesto all'amico-poeta di accompagnare con parole – alla sequenza che vede il bagno in tinozza, sotto il tendone di un circo derelitto, di una gigantessa veneziana, che si guadagna il pane esponendosi nel baraccone. Un *recitativo* in *pastiche* plurilingue-arcaico (appunto, *Recitativo veneziano*) e un'aria in un dialetto nativo veneto-veneziano, liberamente ricreato.

Ed ecco i due versi, che dicono dell'arrivare a un tale registro e che nominano il *caretón*:

co ò vist tornar 'sta testa  
 inte quella de un femenon fenomeno da careton.

Segue la nota esplicativa, che, in un corredo annotativo assai scarso, conduce un po' più in là l'illustrazione della pertinenza, in sé immediata e ovvia, del termine *caretón*: “vale circo, saltimbanchi, zingari (‘Quei dei caretón’)”<sup>14</sup>.

Penso, in prima istanza, agli “scarozzanti” dei rifacimenti shakespeariani di Testori della *Trilogia degli scarozzanti*, sempre per restare ai medesimi anni settanta, e penso naturalmente a Fo, e ad altre lingue o *pastiches* composte tra un “sì” e un “no”, tra appartenenza a un luogo e a una parlata nativa e straniamento, senza cui non ci sarebbe possibilità di “vecio parlar”. Alle esperienze di uno ‘scaturire’ (“movest e slavinà fora”: *slavinar* ovviamente da *slavina*) di una lingua sospesa tra un dialetto di riferimento storico e un “parlar vecio”, di una dialettalità, qui paesana, davvero ‘originale’<sup>15</sup>:

me se à movést e slavinà fora, inte 'n parlar  
 che no l'è qua né là, / venizhian sì e no,  
 lontan vizhin sì e no, ma ligà al me parlar  
 vecio, de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda.

*Milanes* “sì e no”, “che no l'è qua né là”, “lontan vizhin sì e no” – con implicazioni di altra acqua sorgiva, non dei fiumiciattoli trevigiani ma dei laghi lombardi – si potrebbe dire anche per il *pastiche padano* di Fo, per la varia appartenenza dei suoi elementi e per la sua connotazione temporale, “di fine '400” nella prima locandina, medievale arcaico nella sistemazione successiva, e altro (comprese

14 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano 2009, p. 587. Al ‘carteggio’ Fellini-Zanzotto, a questi componimenti e a questo tema, mi sono dedicato nel mio *Cine veneziano e teatro dei campi. Doppiaggi zanzottiani*, in “Quaderni Veneti”, 6 n.s., 2017, pp. 185-199.

15 A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 587.

le mitologie relative ai narratori del Lago Maggiore, certo di invenzione retrospettiva).

La galassia di *Mistero buffo* – che implicava e tornava a mescolare i “pezzi” di spettacoli o album successivi, come la *Storia della tigre e altre storie* e il *Fabulazzo osceno* – arriva fino a comprendere, prima dello sfaldarsi di quell’esperienza, nella funzione-giullare (ovviamente un’autofunzione) non solo il *comico dell’arte* o il narratore del Lago Maggiore, ma gli stessi narratori cinesi dell’esercito di Mao Tze-Tung contro Chiang Kai-shek. La fase discendente della parabola creativa di Dario Fo, semplificando un po’, mi sembra cominciare dalla metà degli anni ottanta in avanti, dallo spettacolo dedicato ad Arlecchino, non a caso sospeso tra il monologo e la drammaturgia di complesso, e poi con progressiva discesa, nell’applicazione espansa del *pastiche* originario, che snatura la ricetta nei *pastiches* umbri o di varia altra connotazione, tra San Francesco e Razzullo, o nei rifacimenti, particolarmente brutti e devitalizzati, di Ruz(z)ante<sup>16</sup>.

16 La fase di discesa, non certo finale in termini cronologici posta la lunghissima carriera che seguirà, è a mio avviso circondata da un cambio totale, e credo non troppo lento, nella storia del teatro e della cultura italiani, che non è solo, come si potrebbe credere, di natura politica, ma dell’estinzione di questa linea. Personalmente anche perché in quella compagnia recitavano due miei amici fraterni, e anzi amici teatranti con i quali ho condiviso anni di teatro attivo, la mia prima grande delusione da spettatore di Fo reca la data della presentazione alla Biennaleteatro del 1985 di *Arlequin Hallequin Arlecchino*. Uno spettacolo peraltro (aldilà del fatto di non essere ‘chiuso’, come di prammatica, e quindi giudicabile immediatamente come prima tappa di una creazione da mettere a punto) significativamente sospeso, direi meglio a mezza via per indecisione, tra la sfera dell’attore solo e l’articolazione per ‘compagnia’. O meglio: Fo sfuggiva nei momenti più felici alla chiusura di sé nell’organico, e insieme la strutturazione drammaturgica per ‘parti’ appariva un meccanismo che girava a vuoto. Si trattava, peraltro, di uno spettacolo costruito con la collaborazione, o almeno con la vicinanza, di studiosi-accademici (Ferruccio Marotti e Delia Gambelli). E a quel punto mi venne da pensare – fatto salvo che per la speranza che si trattasse di un’*impasse* momentanea o semplicemente di uno spettacolo malriuscito, ma così non fu – che ciò che la mossa fondamentale di *Mistero buffo*, quasi per caso o per percorso naturale, aveva scoperto come strada o rivelazione venisse ora, nel segno di un’indecisione o doppio percorso agito senza una netta presa di partito, a chiudersi. Questa constatazione si è poi per me confermata come un punto di non ritorno, e la visione in quella stessa Biennale 1985 della meravigliosa *Tempesta*, o come ho scritto altrove dell’“ultimo nastro” di Eduardo, si è nel corso degli anni caricata di senso (cfr. il mio “*Li incantesime mieje songhe fernute*”. *L’ultimo*

Credo che la fase espansiva del teatro di Fo – proprio quando il teatro di Fo tornava ai circuiti ufficiali, non più legato a una scena rigidamente “alternativa” – si fermi e inverta il suo corso, con un movimento che per semplicità si può riassumere in due direzioni tra loro indipendenti ma che Fo aveva, da “attore unico” e in ogni senso, combinate nel punto e negli anni della massima espansione e di altra, esterna, incandescenza “politica”.

Della fine di un inquadramento e di un quadro politico e della sua ricaduta sulla società e sul o sui “movimenti” abbiamo detto, e abbiamo detto, almeno brevemente, delle rimozioni conseguenti. Dall’altra parte però e insieme la fine di una stagione che aveva caratterizzato la fase espansiva di un particolare uso letterario e soprattutto teatrale della “funzione dialetto” o della “funzione espressiva”.

Qui entra in campo Gianfranco Contini, almeno nel senso relativo della parola, laddove impiegherò una categoria continiana per una presa di distanza di significato evidentemente diverso. Una categoria che reca non meno di altre, quelle appunto delle “armoniche” o “disarmoniche” politico-sociali, a mio avviso i segni di quel tempo, anche se non nelle piazze ma negli spazi raccolti della riflessione critica.

Sono convinto, anche in questo caso non da oggi, della limitazione temporale di categorie che invece sono nate e hanno avuto larga fortuna, e continuano ad averne forse ancora, come sistemazioni oggettive e di comprensione secolare, fino ad abbracciare un’intera tradizione. Mi riferisco, naturalmente, al sintetico panorama della celeberrima postfazione alla *Cognizione del dolore* di Gadda, che appare nel 1963. Un itinerario che parte sì dalle tappe più remote dello scarto espressivo nella letteratura italiana, e guardacaso da *Rosa fresca aulentissima*, ma che è in realtà un itinerario ricostruito *à rebours*, sdipanando il gomito, a partire da Gadda (anzi dalla tardiva e quasi retrospettiva apparizione in volume della *Cognizione*), e quindi dal panorama immediatamente “contemporaneo”: dove

---

*nastro di Eduardo*, in “Rivista di Letteratura Teatrale”, 10, 2017, pp. 123-134). Si perdoni il giudizio che potrà sembrare impietoso – ma che, ripeto, trova il suo senso nel rilievo che per me ha avuto il Fo degli anni settanta (intatto, se rivedo il *Mistero buffo* dell’edizione televisiva del 1977) – ma la straordinaria uscita di scena di Eduardo, e nel segno di una diversa assunzione del registro dialettale, mi potrebbe far dire che Fo non è diventato, teatralmente, un “grande vecchio”, nel senso del Thomas Bernhard di Minetti ovvero dell’(auto) *Portrait des Kunstlers als alter Mann*.

c'è, per esempio, già il Testori, ancora milanese, dell'*Arialda* e dove Contini arriva a comprendere pur con qualche precauzione anche Totò, ma dove non c'è Fo, che ci starebbe ovviamente benissimo, o che avrebbe ben a ragione potuto trovare il suo spazio in quel panorama. Non credo Contini – che annota, peraltro, “il Totò meno corvivo” (ma il Totò più interessante e singolare è stato proprio quello *più corvivo*) – avrebbe mai inserito Fo riscrivendo – cosa che del resto il grande critico ha fatto – quelle pagine e incrementando quel panorama, in cui potevano stare scrittori del tutto irrilevanti (si permetta il giudizio netto) come Pizzuto, ma non punte di felicità espressiva come quella di cui stiamo trattando. Ma la storia delle varie prosecuzioni e revisioni del modello e del canone continiano, nel segno della “funzione Gadda” o di altre “funzioni” (Cesare Segre propose, per esempio, una “funzione Folengo”, sdipanando il gomitolo da un altro capo), troverà in un memorabile intervento del 1979 di Gianfranco Folena – dico memorabile anche perché lo ascoltai allora dal vivo e ne serbo diretta memoria – addirittura l'apertura con una lunga citazione da *Mistero buffo*, che propende dunque per una “funzione Fo”, e anzi sceglie proprio il brano dell'autopresentazione o autoinvestitura da parte di Fo di sé come giullare.

Il saggio di Contini precede immediatamente il campo che sto cercando di inquadrare e la stessa “vocazione” espressionistica o espressivistica che dire si voglia di Fo mentre l'intervento di Folena – che apriva un grande convegno, che non ha lasciato purtroppo una traccia in forma di atti nel 1979 – dedicato all'inaugurazione del suo mandato alla Biennaleteatro da Maurizio Scaparro segna, se i miei paletti cronologici sono attendibili, la fine o la premessa alla fine di quegli anni irripetibili.

7. Qualche anno fa Guido Davico Bonino mi raccontava – e poi questa è diventata anche materia di un suo libro di ricordi einaudiani – di una cena che lo aveva visto invitare insieme Fo e Daniele Ponchiroli, in cui il primo rivelava al secondo di conoscere versioni inedite delle poesie di Bonvesin della Riva, inducendo attese ovviamente vane nell'altro, evidentemente ingenuo, commensale.

Il “cacciaballe” Fo non credo volesse tendere trappole alla cultura ufficiale e seria, ma mostrava di essere incapace di trattenersi dalla libera reinvenzione o fabbricazione della “tradizione”. In realtà

il principio della strumentalizzazione politica – l'André de la Vigne che risulta da un'inedita versione italiana del '200-'300, prima dell'esistenza storica dell'autore!, sarebbe accreditato dalla letteratura popolare con debita coscienza di classe – è del tutto secondario e minoritario, *ab origine*, rispetto a quello dell'autocreazione di una tradizione che rappresenta, in realtà, il libero uso di materiali talora, e per lo più, solo scorsi ed orecchiati.

Quando Fo cominciò non tanto a leggere di più – nessun dubbio sulla sua amplissima curiosità – ma a leggere meglio i testi, nel momento in cui egli viene invitato a tenere conferenze presso le Università soprattutto fuori d'Italia e ad intervenire a convegni e connessi, cesserà significativamente la funzione propulsiva, consistente nel fatto essenziale di essere conscio del gioco di contraffazione.

Ho indicato, come termine puramente ideale, la data del carteggio Zanzotto-Fellini, per l'implicazione insieme del “parlar sì e no” in un registro antico o nativo e per il cenno ai *caretón*, e ho fatto riferimento, pochi anni prima, all'*Ambleto*, la cui invenzione linguistica – e sulla persona del grande attore Parenti, visto da Testori recitare Ruzante – non è certo pensabile senza il *pastiche padano* di Fo né, ovviamente, senza Brancaloneone (si vedano le nette riprese nella prima scena della versione teatrale)<sup>17</sup>.

Ma l'*Ambleto*, significativamente, risulta sospeso tra due “patrie temporali”, poiché se la sua storia e i suoi precedenti più forti sono lombardo-medievali, nel senso del tempo in cui si svolge la vicenda del principe di Danimarca e nello spazio della sua reinvenzione, la sua “patria temporale” è seicentesca e barocca.

Contini impiegava questa espressione, una delle sue tante perifrasi che distolgono dall'immediatezza della dizione piana, semplicemente ad indicare una collocazione privilegiata nella storia o cronologia letteraria: il Seicento è la “patria temporale”, cioè il secolo di riferimento, per quella che Croce chiamava la letteratura dialettale riflessa. Un termine che mi è venuto spontaneo applicare secondo un altro senso della parola “riflessione”, ovvero in quello del rispec-

17 Alle carte dell'*Ambleto* conservate presso l'archivio della Fondazione Testori di Milano si è dedicata in un lavoro di tesi, da me seguita, Chiara Pianca, i cui risultati spero di prossima pubblicazione. Si veda, intanto, l'eccellente analisi linguistica di Luca D'Onghia, *L'Ambleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche*, in “Quaderni Veneti”, 6 n.s., 2017, pp. 169-184.

chiamento privilegiato di una tradizione in un'epoca diversa dal presente della scrittura. Luca D'Onghia ha ripreso, con mio grande piacere, questo impiego del termine.

Goldoni è, per esempio, lo specchio del teatro dialettale veneziano che rinasce, dopo l'unità d'Italia, nell'ultimo Ottocento e, più oltre, il Settecento rimane, in generale, la "patria temporale" del *cliché* rappresentativo di Venezia, così – soprattutto dalla fine degli anni settanta del secolo scorso – la letteratura barocca, e soprattutto nel segno di Basile, si è imposta come "patria temporale" per la Napoli a noi più prossima, a partire dagli anni settanta-ottanta-novanta, da *La gatta Cenerentola a Shakespea re di Napoli*, e oltre.

Un secondo tempo della tradizione espressionistica o espressivistica italiana, che dir si voglia, comincia infatti negli anni settanta e continua nei seguenti, e trova, dunque, la sua "patria temporale" nel barocco, e in Shakespeare il suo referente o modello massimo da ricreare in panni umili, talora laceri e sbrindellati, soprattutto, a Napoli. Si è già fatta allusione alla *Basile renaissance* che consente all'ultimo Eduardo lo spiazzante, sommo, finale di partita della traduzione e dell'incisione per voce sola de *La tempesta* (con connessioni che guardano a Carmelo Bene, non all'esperienza di Fo).

Testori, dentro al primo recinto, quello del Medioevo guittesco e lombardo provinciale degli *scarozzanti*, vede avanti, verso questa direzione. *L'Ambleto* è anche – lo si ricordi – la testimonianza forte, tra il partecipe e il beffardo, della connessione tra i guitti di tradizione, giusta la loro presenza nell'originale, che si irradia agli stessi personaggi primi, con la *soubrette* d'avanspettacolo squinternato che interpreta insieme le parti di Gertrude e Ofelia, e i gruppi del teatro d'avanguardia, ma qui inquadrati nell'ambito provinciale: i vecchi *scarozzanti*, artisti girovaghi di un 'teatro di varietà' fuori tempo o di antica progenie, a seconda del punto di vista, incrociano quelli che Testori chiama i "zitanes de l'underground comasino": appunto, non della 'capitale' Milano ma della provincia di Como, in quel di Lomazzo dove la finzione si riambienta, ricollocando qui non solo i guitti ma anche Elsinore e il suo medioevo e, naturalmente, le suggestioni pittoriche, Caravaggio compreso, dell'allievo di Roberto Longhi.

Torno, per concludere, all'*anno mirabilis*, in sé e nel senso della soluzione di continuità nella storia della società, della politica e for-

se della cultura italiana, che fu il 1979, ma è forse quanto percepiva chi compiva allora vent'anni. Il ricordo è quello del già rammentato convegno sulle lingue del teatro italiano organizzato dalla Biennale di Scaparro, dell'implicazione di un uomo schivo e restio come Zanzotto a prendere la parola, e della presenza, tra gli altri, di Dario Fo. Era l'anno e il convegno in cui Folena proponeva, al posto di una funzione Gadda, una "funzione Fo" (Fo manipolerà, tra l'altro, e cambierà di segno a quell'indubitabile omaggio in una sorta di aggressione della cultura accademica nei suoi confronti).

Segui pochi mesi dopo, nell'inverno del 1980, il primo (e non si sapeva, già ultimo) carnevale del teatro a Venezia (l'anno seguente seguì un "carnevale della ragione", e credo che Scaparro avesse intuito, se non certo la fine, la non ripetibilità di un'esperienza eccezionale, che come tutte le convergenze con una pubblica e non pianificata esplosione di festa, non certo organizzata, non appaiono replicabili in serie). Ricordo una delle recite, non la prima e non l'ultima a cui ho assistito, di *Mistero buffo*.

Perché a Venezia scoppiò improvvisamente il carnevale? Quel carnevale che poi è andato fossilizzandosi nell'industria turistica e che ha moltiplicato l'apertura delle botteghe di maschere che sono poi seguite con una crescita esponenziale (prima ne esistevano due sole e di sostanziale servizio agli addetti ai lavori)? Mi sembrò, non allora ma poco dopo, che quel bisogno di festa – non certo fatto dagli abitanti che sarebbero poi divenuti i gestori del riflusso turistico – che aveva portato a Venezia masse di persone diverse da quelle del turismo di prima e di poi avesse una qualche relazione con i cupi anni di piombo e con altre feste e assemblee che in quelli si erano spezzate, nella festa effimera della confusione delle lingue<sup>18</sup>.

---

18 Per tali questioni cfr. ora il mio *In riti e per immagini*, postfazione a A. Fontana, *La scena*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 105-143.

EUGENIO ALLEGRI  
CON IL CONTRIBUTO DI MATTHIAS MARTELLI  
PROBLEMATICHE E PRESUPPOSTI PER  
LA MESSA IN SCENA DI *MISTERO BUFFO*  
DI DARIO FO

andato in scena a torino presso  
le Fonderie Limone nel febbraio 2018

Ti si spalanca, nella risata,  
la bocca ma anche il cervello e,  
nel cervello,  
ti si infilano i chiodi della ragione.<sup>1</sup>  
Molière secondo Fo-Rame

*Premessa*

*Mistero Buffo* è ormai un classico del teatro italiano, irrimediabilmente legato alla figura del suo autore-attore, tanto che sembrerebbe impossibile riproporlo al pubblico senza più la sua presenza sulla scena.

La scommessa mia e di Matthias Martelli è stata proprio questa: riportare in vita *Mistero Buffo* restando fedeli all'interpretazione di Dario Fo e alla tradizione giullaresca da lui riscoperta, rimanendo però differenti e distinti: facendo rivivere il fascino di quest'opera straordinaria con un'interpretazione il più possibile personale. Tutto questo ci dicevamo quando, verso la fine del 2016, dall'impulso iniziale di Matthias Martelli, nasceva, in accordo tra noi, l'idea di mettere in scena, lui attore e io regista, uno dei massimi capolavori del teatro italiano.

Per fare questo, coinvolgemmo, fin dall'inizio del nostro percorso, lo stesso Maestro Fo, il quale nel gennaio 2016, durante una telefonata di prudente "investitura", ci incoraggiò tuttavia a lavorare all'opera e ci chiese di mostrargli quanto prima, dal vivo o in video, almeno una delle giullarate di *Mistero Buffo*, prima di concederci il permesso ufficiale di rappresentazione.

---

1 Franca Rame, *Medea*, in *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1989, vol. VIII, p. 9.

Fu così che dopo alcuni mesi di lavoro, il 30 agosto 2016, al Teatro G. Perugini di Apecchio, realizzammo un video della prima giullarata su cui avevamo concentrato i nostri primi sforzi, quella intitolata *Bonifacio VIII*. Quella sera, oltre alla giullarata, presentammo al nostro primo pubblico, fatto per lo più di amici e operatori teatrali della provincia di Pesaro e Urbino, il progetto di messa in scena dell'intero *Mistero Buffo* di Dario Fo.

Il video, dopo il montaggio, arrivò verso la metà di settembre a un Dario Fo ormai stanco – come ci comunicarono i suoi più stretti collaboratori – che faticosamente affrontava gli impegni di lavoro.

Il permesso ufficiale del grande Maestro giunse il 3 ottobre del 2016, con un ultimo gesto della sua straordinaria generosità, dieci giorni prima della sua scomparsa.

#### *Le linee di lavoro e di ricerca*

Come ci eravamo mossi per affrontare *Bonifacio VIII*? E come saremmo andati avanti col lavoro che avrebbe preso in esame altre tre giullarate: *Le Nozze di Cana*, *La resurrezione di Lazzaro* e *Il primo miracolo di Gesù Bambino*?

Ritornando con la memoria alla visione dello spettacolo originale, cui avevo potuto assistere direttamente, una sera del 1973, in una affollatissima Aula Magna di Palazzo Nuovo, in via Sant'Ottavio a Torino, sede delle Facoltà Umanistiche dell'Università piemontese, e confrontando quell'esperienza con le tante successive visioni e audizioni delle registrazioni dello spettacolo grazie alle quali anche Matthias Martelli era entrato in contatto con la maestria straordinaria di Dario Fo, ragionammo sul fatto che la presenza fisica e le acrobazie vocali, principali e immancabili caratteristiche del lavoro dell'attore che accetta l'impresa del *Mistero Buffo*, avrebbero dovuto fondersi in una performance innovativa. Una performance che permettesse di reinterpretare le "giullarate" in maniera personale, facendo leva sulle prerogative attoriali specifiche di Martelli, attore trentenne, dunque assai giovane seppur di riconosciuta capacità; probabilmente ancora intriso delle acerbità iniziali con cui i giovani attori si presentano al pubblico, ma già monologante e già conoscitore, per esempio, dei meccanismi

irrinunciabili della Commedia dell'Arte: meccanismi studiati peraltro proprio durante alcuni workshop di commedia condivisi, in veste di conduttore e allievo, durante i quali ci eravamo per la prima volta incontrati. I rudimenti del teatro comico all'italiana: fatto di scarti ritmici e di tensione fisica, gioco di maschera, contrasto tra stupidità e aggressività, radicamento quale fondamento della verità degli argomenti e dei sentimenti, disequilibri, rispetto delle traiettorie di palcoscenico, sacralità del centro della scena e del proscenio, suoni onomatopeici.

E inoltre mimica, gestualità, presenza, consapevolezza, controllo: la lezione di Lecoq.

La nostra guida estetica e tecnica sarebbe scaturita dalla lezione del grande pedagogo francese Jacques Lecoq, maestro pur essendo coetaneo, di Dario Fo; titolare dell'insegnamento del lavoro dell'attore che basa la sua forza espressiva su una profonda analisi del movimento in tutte le sue forme, scopritore delle leggi che governano la gestualità e la dinamica mimico-corporea dell'attore sulla scena.

Lo stesso Lecoq era stato momentaneo maestro e regista nel periodo iniziale del mio lavoro, sotto l'egida di Nuova Scena, la compagnia bolognese diretta allora da Vittorio Franceschi e Francesco Macedonio, e la sua pedagogia mi aveva marchiato profondamente e indelebilmente. Lo valutammo insieme e capimmo che solo tenendo presente la lezione di Lecoq avremmo potuto affrontare *Mistero Buffo* riuscendo a mostrarne l'anima comica più sovversiva e profonda e allo stesso tempo collezionando il meglio della Commedia dell'Arte italiana secondo antiche leggi e nuove visioni.

### *Che fare? Come fare? L'attore solo in scena!*

Come nello spettacolo di Fo, anche nel nostro spettacolo l'attore sarebbe stato solo in scena, senza trucchi, con l'intento di coinvolgere il pubblico nell'azione drammatica, passando in un lampo dal lazzo comico alla poesia, fino alla tragedia umana e sociale.

Lo "spazio vuoto" avrebbe consentito all'attore/giullare di interpretare le situazioni e i personaggi più variegati, passando da un luogo all'altro e da un personaggio all'altro senza bisogno di scenografie.

Come abbiamo appreso da Peter Brook, lo spazio vuoto rende il pubblico attivo e l'immaginazione libera; la grande differenza fra cinema e teatro consiste proprio nel fatto che in teatro è l'immaginazione che riempie lo spazio e fa sì che il pubblico partecipi<sup>2</sup>.

Mentre affrontavamo una per una le giullarate che avremmo interpretato cercando di restituire l'uso del *grammelot* costruito sulle differenti abilità vocali dell'attore, ci rendemmo immediatamente conto dell'importanza che, nella messa in scena di *Mistero Buffo*, avevano e avrebbero avuto le celebri "introduzioni", quelle grazie alle quali la rocambolesca scrittura multiregionale e dialettale a prevalenza padana "ruzantiana" con cui il grande attore/autore dispiegava comicamente i temi popolari, religiosi e antichi delle giullarate, godeva di una sorta di chiarificazione drammaturgica con ricadute di valenza politica, culturale, di costume, capaci di restituire in chiave contemporanea e nella lingua italiana una potentissima nuova satira, in grado di combinare la corrosività delle parodie giullaresche con le tematiche del mondo moderno: giullarate e introduzioni entrambe alimentate e dunque esaltate dalla reciproca, stupefacente, alchemica transizione dell'una verso l'altra.

Oltre alla straordinaria forza di attore, Dario Fo costruiva un nuovo modo teatrale.

Anche per noi sarebbe stato fondamentale riuscire a costruire un linguaggio e un'interpretazione nuova e originale, che restituisse allo spettatore lo spirito del nostro tempo, consapevoli, come diceva Federico Garcia Lorca, che "il teatro comico o drammatico che sia, che non sa cogliere l'inquietudine sociale, la pulsazione della storia, il dramma della sua gente o il genuino colore del suo paesaggio e del suo spirito, non ha diritto a chiamarsi teatro"<sup>3</sup>.

Ci rendemmo conto, seriamente, di come fosse impossibile riprendere metodologicamente quelle "storiche" introduzioni nate sulla spinta di un periodo assai fervido della vita civile dell'Italia, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, caratterizzato da una forte interdipendenza e intercomunicazione nel privato, da un forte

2 Cfr. Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, a cura di F. Marotti, trad. it. I. Imperiali, Bulzoni, Roma 1998.

3 Federico Garcia Lorca, *Charla sobre teatro*, in "Quaderni Ibero Americani", n. 2 (1946), p. 34.

impegno politico della gente e una diffusa partecipazione pubblica, da un ricchissimo dibattito civile a fronte di grandi tensioni sociali e di fatti politici preoccupanti e degeneranti quali il terrorismo stragista e non.

Il nostro secondo decennio degli anni Duemila è ben lontano da quel fervore civile oltretutto privo per larghi fronti di quel tratto popolare, nel senso gramsciano del termine, da cui, a suo tempo, Dario Fo e molti intellettuali italiani traevano ispirazione per la propria azione culturale ed artistica, pur con interpretazioni a volte discordanti tra loro.

Immediatamente affiancammo al lavoro sull'interpretazione delle giullarate lo studio della modalità della loro presentazione al pubblico attraverso, appunto, le introduzioni, che sarebbero state inevitabilmente nuove, più brevi, sintetiche, forse lontane da quella loro originale funzione pedagogica, tuttavia pronte a fare i conti con l'incedere assai poco edificante e rassicurante del nostro tempo: avremmo comunque lavorato a riferimenti al quotidiano, oggi purtroppo meno vario e più omologato; a citazioni misurate non troppo ricercate o lontane dalla possibile comprensione di uno spettatore "medio"; all'attenzione verso il pubblico giovane cui ci saremmo maggiormente rivolti, pubblico per lo più ignaro delle varie fonti storiche e religiose e della vicenda teatrale di *Mistero Buffo*, della sua importanza nel panorama del teatro italiano e mondiale, ignaro probabilmente della stessa esistenza di Dario Fo.

Dovevamo comunque svincolare *Mistero Buffo* dal mondo degli anni Sessanta, per attualizzarlo e universalizzarlo, sebbene la nostra attualità si presentasse pochi anni fa, così come oggi, nella sua veste più mortificante mentre l'universo, sempre più svelato e sventrato sul piano scientifico, risulta paradossalmente, passo dopo passo, ancor più misterioso nel suo tracciare il cammino, nonché la comune destinazione, dell'umanità. Per districarci cercammo di uscire da problemi esistenziali per affrontare la questione da un punto di vista pratico.

Dario Fo, durante le sue introduzioni, soleva far proiettare, su uno schermo sistemato alle sue spalle, immagini, per lo più di fonte libresco, di iconografie storiche e religiose del tempo medievale: il periodo, come sappiamo, cui *Mistero Buffo* rimanda, vuoi perché nel Medioevo nascono e si diffondono in quasi tutta Europa i "Misteri

Sacri” e vuoi infine perché nel Medioevo si fondano le basi economiche, sociali e politiche della nostra società moderna.

La scelta iconografica di Fo ci fornì lo spunto per trovare un inizio: grazie alle nuove tecnologie avremmo sostituito le care, vecchie spesso “seppiate” diapositive illuminate dal caro, vecchio proiettore “carousel” con le immagini nitide dei videoproiettori moderni che avrebbero accompagnato l’attore esclusivamente nelle introduzioni: immagini di repertorio, illustrazioni storiche, rappresentazioni pittoriche e gli ormai celebri disegni dello stesso Fo; il tutto, come detto, per dare impulso alla “chiarificazione” che sentivamo di dover introdurre nello spettacolo.

Per quanto riguarda i testi delle introduzioni, riporto dal quaderno di appunti delle prove de “Il primo miracolo di Gesù bambino” alcuni passaggi caratterizzati da una scrittura molto intermittente, tipica degli appunti che prevedono già la fase teatrale. Si tratta di alcuni esperimenti di costruzione di brani, poi ampiamente decurtati o risistemati nella versione finale proposta al pubblico:

#### IL PRIMO MIRACOLO DI GESÙ BAMBINO

(Prima Ipotesi inizio)

Matthias:

*(Prima parte dedicata alla famiglia di Gesù. Alla discendenza presunta di Giuseppe e Maria, all’episodio della verginità di Maria, madre: dell’annuncio dell’Angelo e del dubbio di Giuseppe circa il fatto che poteva essere uno che si chiamava Angelo... oppure vedi asterisco più avanti).*

(Seconda ipotesi inizio: introduzione ricavata direttamente dalla “Introduzione” di Dario Fo nel disco registrato nel 1981. Le parti in corsivo sono spunti miei)

Matthias:

Il primo miracolo di Gesù Bambino è un mistero apocrifo ovvero tra quelli che si ispirano a quel gruppo di Vangeli Apocrifi, che sono quella parte dei vangeli che è stata censurata, tolta di mezzo nel primo, secondo e terzo secolo, soprattutto, dopo Cristo... e la parte che c’interessa è quella dei cosiddetti protovangeli. Proto, lo sappiamo, significa “prima di”, “avanti”, ed è la parte del Vangelo, dei quattro Vangeli, quelli rite-

nuti ufficiali, insomma quelli veri, veritieri, cioè quelli di Marco, Matteo, Giovanni...eccetera... eccetera è il quarto... che è di Luca... Luca si chiama anche eccetera... *nell'antico aramaico... scherzo naturalmente... dicevo dei protovangeli ovvero quella parte che tratta della GIOVINEZZA di Gesù Cristo... (\*) Potrebbe inserirsi invece qui un discorso sulla famiglia di Gesù... conoscere la sua discendenza... (vedi Marcello Craveri "La vita di Gesù")... così come sarebbe interessante sottolineare un segno di grande socialità nonché di civiltà: ovvero nelle nostre città cosmopolite sarebbe bello se ognuno di noi potesse conoscere la discendenza di ogni famiglia con cui in un modo o nell'altro si condividono giornate... magari il proprio vicino di casa, il proprio collega di lavoro, l'emigrato appunto che arriva da altri mondi con chissà quali storie da raccontare... (Torino a Porta Palazzo)... per esempio la famiglia di Gesù, ovvero innanzitutto Maria e Giuseppe, ecc... ecc... E si inseriscono rapidi ma sostanziosi passaggi sulla storia di Gesù secondo i Vangeli, apocrifi o ufficiali che siano... (vedi la questione dell'Angelo, riportata sopra)... (Poi qui riprende, ricollegandosi al discorso precedente)... Tornando al nostro Primo Miracolo, Gesù Cristo, dicevamo, nei Vangeli è ricordato fino al momento in cui c'è la fuga in Egitto, anzi l'ultimo episodio è proprio quello del dialogo coi dottori, coi sapienti, poi sparisce per circa vent'anni e non lo si vede più se non di ritorno dal deserto, che arriva con la barba inanellata... i capelli sciolti sulle spalle... biondi... il suo cerchietto sulla testa... (almeno così lo mostrerebbe in cinema uno come Mel Gibson... Anche se lui gli aggiungerebbe una bandana sulla fronte, delle pistole, dei lanciarazzi, le borchie, i guanti di pelle, i parastinchi, gli stivali con speroni... insomma un perfetto cristiano modello... pacifista... americano... contemporaneo... sicuramente biondo... magari col ciuffo... riportato... sintetico... che ama predicare... più che predicare diciamo che ama razzolare... negli acquitrini... negli stagni... come un grande uccello... (Matthias assume le sembianze di un uccello)... per poi prendere il volo... un Tramp-oliere... (Matthias allarga le ali a mo' di uccello e fa il verso dello sbattersi delle ali: "Tramp... tramp... tramp... tramp")... Ma insomma la parte che tratterò questa sera è appunto quella dei protovangeli e dunque quella del primo miracolo di Gesù Bambino... Gesù Bambino, si trova, nella fuga in Egitto, a fermarsi con la famiglia a Jaffa... Jaffa sapete che è sulla via per andare verso l'Egitto... famosa per i cedri, ma anche... sì per i... per i... i pompelmi sì, di Jaffa, diciamolo, diciamolo... che, sapete, hanno la scritta, (Se il pubblico non lo sa si declina tutto all'imperfetto) anzi nascono già con la scritta Jaffa... e questo fu proprio il primo miracolo di Gesù Bambino... il quale si esercitava a scrivere sui pompelmi... perché non aveva... ed è rimasto... in realtà era Jesus, che poi l'hanno truccato... era Jesus... Non è questo il primo miracolo di cui tratterò... è un altro... Gesù Bambino si trova come una specie di figlio*

di emigranti, come un tempo poteva essere in Italia un calabrese, un pugliese, un siciliano costretto a emigrare con la propria famiglia verso Milano, o Torino... o verso la Svizzera o la Germania... *come oggi si trovano a vivere tanti bambini, figli di emigranti africani, mediorientali e anche asiatici*, ecco che si trova a sentir parlare un dialetto diverso, una lingua diversa, ha una cultura diversa, un modo di concepire tutti i rapporti... fatto sta che i ragazzini... i ragazzini sono... esprimono sempre il razzismo dei genitori... naturalmente in modo paradossale e in questo caso avendo una città abbastanza razzista, a quel tempo pare che a Jaffa, agli emigranti, per cacciarli, gli tirassero addosso appunto i pompelmi, però quelli marci, già scaduti... a grappoli... le prime bombe "israeliane" a grappolo della storia... scherzo naturalmente... (vedi *Carnevale di Ivrea, se ci sta*)... ecco dicevo che il povero ragazzino veniva cacciato... escluso... non gli si permetteva di giocare... e allora Gesù Bambino, pur di riuscire ad accattivarsi la simpatia dei bambini del luogo e riuscire insieme a loro ad inventare giochi, ad esprimere la propria creatività, oggi si dice... la fantasia, il gioco eccetera eccetera... insomma a farsi accettare come uno di loro... ebbene, ha compiuto questo miracolo. Ora questa allegoria che c'è dentro è talmente importante che addirittura il Dio, il Padreterno, di fronte a chi si oppone a questa volontà di Gesù Bambino, accetta che si arrivi ad una punizione di una violenza incredibile, perché... lo dice proprio in questa parabola... il Padreterno... il togliere la possibilità, *impedire* soprattutto ai giovani, in questo caso si tratta addirittura di bambini, di svolgere il gioco e la fantasia, è l'atto più infame che si possa fare su un essere vivente.

Qui c'è un'altra parte ancora da scrivere... Poi, infine, inizia la giullarata.

Altre note:

Sottolineare il valore e il termine "poetico" delle giullarate. Dario attribuisce a sé, in maniera "oggettiva", il ruolo di evangelista apocrifo, dichiarando ironicamente che alcune affermazioni sono direttamente di DIO, ovvero Dio dice...

### *Mistero Buffo: come affrontare le Giullarate*

Come abbiamo detto, con *Mistero buffo* Dario Fo riprende un genere usato dai giullari medievali per capovolgere l'ideologia trionfante del tempo dimostrandone l'infondatezza. Il nostro lavoro quindi affondò le sue radici in una forma di teatro che, partendo dalla lingua costruita sul suono, sulle onomatopее, sui cambi di ritmo, potesse rendere giustizia a quel mondo di diseredati, di subalterni,

di folli, di sognatori, di ubriachi, di sconfitti, che oggi come allora chiedono una rivincita almeno nella rappresentazione teatrale.

D'altronde l'Accademia di Svezia aveva premiato Dario Fo con il Nobel proprio "perché, seguendo la tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere, restituendo dignità agli oppressi"<sup>4</sup>.

Ora, Fo prende esempio dai giullari medievali anche per quanto concerne lo stile: il loro modo di narrare pare fosse caratterizzato da un uso spiccato della mimica e della gestualità. I giullari inoltre passavano continuamente dalla narrazione all'interpretazione dei personaggi, trasformandosi all'occorrenza dal servo al padrone, dal povero al ricco, dal Santo al furfante. Lo testimonia l'epitaffio del mimo Vitalione: "Io imitavo il viso, il gesto e il parlare degli interlocutori, e si sarebbe creduto che molti si esprimessero per mezzo di una bocca sola... Così il giorno funesto ha rapito con me tutti i personaggi che vivevano nel mio corpo"<sup>5</sup>.

In questo contesto la comicità, lungi dall'essere in contrasto con il dramma, bensì un suo elemento complementare, avrà la funzione di stimolo al ragionamento, di liberazione del sapere critico.

Partendo da queste prime considerazioni, riporto di seguito un passaggio della lettera che scrissi a Dario Fo il 24 marzo 2016, in occasione del suo 90° compleanno, parlando di come avremmo voluto affrontare *Mistero Buffo*:

[...] Dopo la sua richiesta (di Matthias Martelli ndr), Tu, qualche mese fa, al telefono, pur mettendomi in guardia di fronte alle difficoltà riscontrate da fior di attori che hanno provato a misurarvisi, mi hai detto di procedere, di lavorare sodo, di pro[vare poi col pubblico e infine di mostrarti il risultato del nostro lavoro.

Ora, caro Dario, terminati gli impegni miei di tournée, daremo avvio all'impresa.

Lavoreremo per alcuni mesi, lunghi mesi, a studiare e a lavorare su "Le nozze di Cana", "Il primo miracolo di Gesù Bambino" e "Bonifacio VIII". Lo so, è tanta roba, ma io parto dalla memoria visiva del tuo lavoro in scena e dall'ascolto costante in questi anni delle registrazioni su disco (ho in casa da circa trent'anni 6 dischi di vinile del "Mistero Buffo" che ho ascoltato e ascolto a più riprese).

4 Cfr. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/>

5 Nazzareno Luigi Todarello, *Le arti della scena. Lo spettacolo in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Latorre, Novi Ligure 2006, p. 136.

I presupposti sono quelli di considerare “Mistero Buffo” un testo straordinario di teatro, un capolavoro e dunque di studiarlo profondamente a tavolino, analizzarlo per tutte le implicazioni storiche, sociali e politiche che contiene, di modo che il “giullare” che lo reciterà sia consapevole della valenza globale della parola che dirà al pubblico. Stesso discorso per tutte le possibilità espressive che il testo contiene, poiché, visto che l’attore non sei tu, non credo si possa fare affidamento solo sul talento naturale o su una gamma infinita come quella di Dario Fo. Il testo contiene le sfide espressive per l’attore che le vuole affrontare e andrà riproposto calibrando le effettive capacità di quell’attore che dovrà costruire una propria gamma, perché sarebbe stupido e impossibile cercare di imitarti. Non pensiamo a questo spettacolo come “esercizio di abilità” dell’attore. Certo per fare “Mistero Buffo” bisogna essere bravi, ma non bisogna pensare di esserlo prima di farlo.

Dovremo lavorare molto sul rapporto tra la gestualità e la parola, sviluppando le doti mimiche da un lato e allenare l’emissione vocale dall’altro, quella estensione musicale implicita nel tratto dei personaggi delle diverse “Giullarate” che servirà a identificarli a mano a mano che si presenteranno sulla scena, e a restituire nell’insieme la forza grottesca, ironica, dissacrante della visione apocrifia del “Mistero Buffo”.

Detto questo, da lì in poi il lavoro prese effettivamente avvio e, nell’affrontare alla fine le giullarate prescelte, nel corso dei tanti giorni di prova, è risultato evidente che per ognuna di esse si trattava di “scalare” quattro piani di espressione teatrale: narrazione, interpretazione, rappresentazione ed evocazione.

Se prendiamo ad esempio *Bonifacio VIII*, in questo caso unico tra i quattro, non dobbiamo preoccuparci del piano della narrazione. L’introduzione ha già svolto il suo compito. La giullarata inizia e prosegue condotta direttamente dal personaggio (non di fantasia, bensì Papa Bonifacio VIII appunto, della ricchissima famiglia dei Caetani, capo della Chiesa Cattolica dal 1294 al 1303, anno della sua morte), che ne è anche il protagonista, dunque il lavoro principale è quello di interpretazione ovvero della costruzione-individuazione diciamo “psicologica” del personaggio. Ora, Bonifacio VIII lo conosciamo a grandi linee, grazie alle fonti storiche e poetiche (vedi ad esempio Jacopone da Todi e lo stesso Fo), come uomo arrogante, avido, crudele, perverso, scaltro, vendicativo e altro ancora di tutto ciò che può rappresentare l’incarnazione del Male. Subito dopo affrontiamo il piano dell’evocazione, ovvero del rimando alla categoria storico-simbolica che il protagonista rappresenta e che noi, brechtianamente parlando, dobbiamo

pur tenere presente: quella del sovrano aristocratico, rappresentante del potere papale, che nell'immaginario collettivo contemporaneo incarnerebbe, per senso comune acquisito, e per rivendicazione millenaria della stessa Chiesa Cattolica della sua discendenza da Cristo, l'istituzione del Bene, nata per eccellenza a difesa dei deboli, ma che in questo caso ne diviene nemica.

Nel crinale che si crea tra i due estremi, ovvero nel paradosso del personaggio "diabolico" che in realtà raffigura un Papa, noi possiamo agire per riavviare il lavoro di interpretazione: da una parte dovremo disegnare il più oggettivamente possibile quei tratti individuali originali del personaggio in quanto tale, dall'altra potremo sbizzarrirci nell'espandere o ridurre comicamente quelle stesse caratteristiche in base al messaggio politico, alla "nostra" esigenza di comunicazione, al giudizio che ci interessa trasmettere circa l'argomento trattato. In questo starà l'uso di una mimica più o meno millimetrica e ripetitiva e quasi ossessiva, di una gestualità più o meno ampia o rapida e allusiva, di una vocalità più o meno cromatica, a tratti stridente o dissonante, per lo più dissacratoria del personaggio e del suo ruolo simbolico, da riprodurre tuttavia quale strumento ben accordato. Certo noi, a priori, sappiamo che stiamo lavorando su un capolavoro della satira politica oltreché su un testo teatrale unico nella sua forma di monologo, e che la combinazione sapiente dei due ambiti ha generato, a suo tempo, uno spettacolo comico di forza deflagrante sul piano dell'ilarità collettiva, atto che, al cospetto delle tante platee, nelle innumerevoli repliche, si trasformava nel bisogno di esprimere un moto di ribellione, di rivendicazione, di identità, che affermava una consapevolezza comune e una comunità di intenti tra attore e pubblico (il famoso slogan anarchico ottocentesco, forse bakuniano, "la fantasia distruggerà il potere e una risata vi seppellirà") e che tutto questo non solo è a nostra disposizione come patrimonio, ma è proprio ciò che dobbiamo cercare di ritrovare col nostro lavoro, pena la diminuzione della forza artisticamente, ma anche politicamente, "sovversiva" della comicità, e dobbiamo farlo con ciò che "di meno" abbiamo oggi a disposizione quanto a forza comunicativa del teatro nella nostra società e nella nostra contemporaneità.

Ora, in teatro (ma anche in idraulica se vogliamo) una cosa è riuscire a capire che fare, un'altra è fare.

Il genio di Fo ci viene in soccorso collocando l'inizio dell'azione della giullarata in una situazione in cui il personaggio di potere, per-

sonaggio pubblico, lungi da doveri di circostanza, si manifesta nella condizione privata di uomo vanitoso, intollerante, sadico, che canta a squarciagola, senza curarsi di alcunché, un canto gregoriano mentre sta per prepararsi alla esibizione che di lì a poco lo vedrà in processione e sta procedendo alla sua propria solenne vestizione assistito e aiutato da un gruppo di giovani “chierici-coristi”, che scopriremo a poco a poco goffi e maldestri: in sostanza preti imbranati... cosa che negli anni Sessanta e Settanta, per chi non era credente, praticante o frequentatore di oratori e parrocchie, rappresentava un’immagine ricorrente, un luogo comune, ma generava spesso, istintivamente e collettivamente, moti di tenera simpatia. Dunque: Papa odioso e preti simpatici, in particolare uno, oltretutto “stunat”, contro il quale, a mano a mano che la vestizione si completa e procede e più si rivela goffo e incapace dunque debole, più si scatena il sadismo fantasioso, assatanato e comicamente crudele del Bonifacio di Fo, che arriva a minacciare di morte il malcapitato tramite affissione per la lingua al portone di una chiesa: la celebre “Lenguada”. Abbiamo così altra materia per lavorare sull’interpretazione, ma abbiamo anche chiaro che il luogo (e le azioni) in cui tutto avviene e che dobbiamo evocare affinché il pubblico lo possa immaginare e così partecipare (vedi Peter Brook) scaturisce attraverso l’uso sapiente della distanza iniziale dell’attore, al centro della scena, dal pubblico, in modo che si delinei la visibilità di uno spazio ecclesiale chiuso che però risulti ampio, per il fatto che lì vi saranno collocati anche i “cinque chierichi”, a giusta distanza dal monarca: un luogo solenne, appositamente in contrasto comico con la prosaicità degli eventi che di lì a poco mostreremo, un luogo medievale, dunque fatto di pietra, non regolare, vago. Così quel luogo diventa spazio e l’evocazione dei vari elementi, unitamente all’incedere sin dalle prime battute del lavoro di interpretazione, ci permette a questo punto di curarci del piano della rappresentazione. Le cose andranno avanti così: con spostamenti orizzontali e diagonali a superare il centro della scena a seconda delle azioni che mettono in relazione più o meno ravvicinata Papa e chierici e in un continuo disequilibrio fisico dell’attore solo, pronto ad immedesimarsi rapidamente, oltre che nel protagonista, in tutti gli altri personaggi; con il classico “gioco di maschera” da *Commedia dell’Arte* a mantenere il rapporto diretto dell’attore col pubblico grazie ad accurate differenti “direzioni” del capo abbinata ad altrettante differenti “intenzioni”

dello sguardo; con gli scarti e rallentamenti vocali e gestuali per controllare ritmicamente lo scorrere del tempo affinché azione e tempo si uniscano al luogo-spazio e il pubblico segua fisiologicamente il variare dell'uno e lo scorrere degli altri. Quando, di lì a poco, finite le "prove" della processione, l'azione si svolgerà all'esterno e Bonifacio VIII, a processione ormai avviata, quasi magicamente e sempre per evocazione teatrale, incrocerà l'altra processione che è quella di Gesù Cristo che va verso la Croce (Cristo cui Bonifacio si rivolgerà con falsa modestia), il luogo cambierà dilatandosi, il tempo e l'azione si restringeranno per raggiungere presto l'epilogo e quei doveri di circostanza prima citati scateneranno un'ipocrisia che svelerà altri lati perfidi, subdoli e vigliacchi del personaggio protagonista per poi, nel finale, indurlo a liberare invece la sua natura perversa e diabolica. Anche in questa seconda parte della giullarata, la ricerca dei piani, dell'evocazione, dell'interpretazione e della rappresentazione, supporterà il nostro lavoro.

Fu cosa uguale e diversa per le altre tre giullarate *Le nozze di Cana*, *La Resurrezione di Lazzaro* e *Il primo miracolo di Gesù Bambino* cui si aggiunse, per i personaggi rispettivamente di "Ubriaco", "Frequentatore dei cimiteri" e del "Punto di vista dell'autore", il lavoro sul piano della narrazione quale elemento collante: per descrivere didascalicamente o pittoricamente l'ambito della rappresentazione, per rimbalzare al momento opportuno in quello dell'interpretazione e per suggestionare la scena con le fantasie generate dall'evocazione.

Tornando al tempo delle prove, fu questo, in parte, il lavoro affrontato durante le prove per l'allestimento dello spettacolo *Mistero Buffo* che portammo in scena, in prima nazionale, alle Fonderie Limone di Torino, il 16 febbraio 2018, cui sono seguite altre undici repliche, nel programma della stagione del Teatro Stabile di Torino. Lì si manifestarono pubblicamente, per la prima volta e in un'unica soluzione, il nostro primo risultato e il nostro primo intento: provare a lasciare traccia di un teatro che si affermi come fatto oggettivo quando, messo a confronto con un'opera fortemente intrisa di soggettività da tutti riconosciuta e per tanti malinconicamente perduta, grazie alle stratificazioni con cui articola la propria forza espressiva, esso prova a competere con l'ordine di grandezza di un autore o un attore anche se questo risulti, per entrambi i versi, inarrivabile.

Così è stato. L'opera è stata il *Mistero Buffo* e il suo autore/attore un genio straordinario: il Maestro Dario Fo, da tutti reputato immenso. Ora, però, quel suo capolavoro, pur senza la sua Magnifica presenza, continua.

Eugenio Allegri  
Torino, 12 febbraio 2019  
A mio padre Pietro

## INDICE DEI NOMI

- Adam de la Halle 92, 96  
Alighieri, D. 108  
Aliverti, M.I. 120n  
Allegri, E. 7, 13, 42n  
Allegri, L. 30n, 98n  
Agnelli, G. 46  
Agostini, F. 58  
Ambrosioni, A. 109n  
Andrea della Vigna 87  
Andreotti, G. 38, 48, 73  
Angiolieri, C. 84n  
Apollonio Rodio 39n  
Aretino, P. 108  
Aristofane 10, 30 e n, 37, 38, 39n, 43-45 e n, 46, 48, 49, 66, 108  
Aristotele 31n, 111 e n  
Artaud, A. 112  
Attisani, A. 127 e n, 128  
Avalle, d'A.S. 58, 103  
Bachtin, M. 25 e n, 88n, 108, 111  
Balboni, E. 79n  
Baldelli, I. 58  
Barcellini, C. 19n  
Barchiesi, A. 31n  
Barsotti, A. 7n, 9, 30n, 40n, 79-82n, 99n, 103n, 120n, 128  
Barthes, R. 110  
Bartoli, F. 110n  
Bascapè (Barsegapè), P. 83  
Basile, G. 143  
Battistella, C. 10  
Bazzarelli, E. 24n  
Becker, O. 92  
Bene, C. 124, 132, 143  
Benedetto da Norcia 16  
Benzoni, P. 27n, 37n, 43n, 56n, 79n, 81n, 88n  
Bergman, I. 12, 131  
Berlusconi, S. 21, 55n, 67, 72-74, 77  
Bernhard, T. 140n  
Bertoni, G. 59  
Bettini, M. 47  
Biagi, E. 73 e n  
Bianco, F. 52n  
Billanovich, G. 87, 88n  
Binni, L. 22n, 122  
Biondi, G.G. 33n  
Bodel, J. 90, 95  
Bompressi, O. 76  
Bonafin, M. 103 e n, 111 e n, 112n  
Bonaparte, N. 16  
Bonfantini, M. 88n  
Bonifacio VIII (B. Caetani) 13, 135, 146, 153, 154, 156, 157  
Bonvesin de la Riva 83, 84n, 90, 95, 141  
Boyle, A.J. 42n  
Brecht, B. 12, 18, 67, 71, 75, 76, 102 e n, 129, 135, 136  
Brook, P. 148 e n, 156  
Brusati, C. 73n  
Bucciantini, M. 133n, 134, 135, 136n  
Caggese, R. 97  
Calabresi, L. 67  
Callimaco 35n  
Camporesi, P. 106n  
Canal (da), M. 91  
Cannella, M. 116n  
Cappa, M. 38n  
Caravaggio (M. Merisi) 143

- Cardini, F. 109 e n  
 Carlo Magno 72  
 Casaleggio, G. 71 e n, 72, 74  
 Cascetta, A. 79n  
 Cases, C. 27n  
 Cavallo, G. 31n  
 Cazacu, F. 69n  
 Čechov, A. 68  
 Celati, G. 25n  
 Cerbo, E. 41  
 Chambers, E.K. 91, 93  
 Chancerel, L. 118 e n  
 Chesneau, J. 22n  
 Chialant, M.T. 103n  
 Chiang Kai-shek 139  
 Chiesa, M. 76  
 Ciani, M.G. 40n  
 Cibotto, G.A. 88, 91  
 Ciccarelli, A. 33n, 45n, 48n  
 Cielo D'Alcamo 89n  
 Cipolla, C. 98n  
 Cipolla, C.M. 98n  
 Ciulla, P. 11, 70-72  
 Cohen, G. 87 e n, 95n  
 Colamartino, L. 27n  
 Coletti, V. 115, 116 e n  
 Colombo, A. 79 e n, 83n, 95n  
 Colombo, C. 22  
 Conte, G.B. 31n, 32n, 36n, 37n  
 Conti, E. 19n  
 Contini, G. 11, 13, 51, 57, 84, 86, 87 e n, 88 e n, 90-94, 95 e n, 96 e n, 106 e n, 124, 140-142  
 Copeau, J. 12, 109, 116-118  
 Copeau Dasté, M.H. 118, 119 e n, 120n  
 Corso, A. 19n  
 Corti, C. 110n  
 Craveri, M. 42n  
 Creizenach, W. 91, 93, 94  
 Croce, B. 124, 142  
 Cruciani, F. 117 e n  
 Cuppone, R. 81n  
 D'Amico, M. 53n, 57n  
 D'Amico, S. 88n  
 De Giorgi, S. 19n  
 D'Onghia, L. 10, 29n, 35n, 37n, 56n, 79 e n, 83n, 89n, 97n, 132n, 142n, 143  
 Dal Bianco, S. 138n  
 Dalmasso, N. 111n  
 Dalmonte, R. 110n  
 Daniele, S. 111n  
 Dasté, J. 118, 119n  
 Davico Bonino, G. 88n, 141  
 De Bartholomaeis, V. 86, 88 e n, 92, 97n, 108  
 De Blasi, N. 7n  
 De Filippo, E. 7 e n, 26  
 De Marinis, M. 27n, 80n, 119n  
 De Martino, E. 96, 98, 108  
 De Mauro, T. 116 e n  
 De Min, S. 136n  
 De Toma, V. 19n, 21  
 Dettori, G. 132  
 Devoto, G. 116 e n, 119n  
 Di Martino, E. 80n  
 Di Palma, G. 30n, 36n, 37n, 80n, 119n  
 Donati, C. 110n  
 Dumont-Lewi, L. 83n, 89n  
 Durano, G. 68, 117  
 Eco, U. 34n, 67  
 El Ghaoui, L. 31n, 36n, 40n, 52n  
 Eliot, T.S. 37n  
 Emerson, R.W. 71  
 Ennio (Quinto Ennio) 32  
 Euripide 32, 39n, 40 e n, 41, 48n  
 Fanfani, A. 45n, 67, 72, 74  
 Faranda Villa, G. 35n  
 Farrell, J. 11, 30n, 33n, 36n, 37 e n, 38n, 39n, 40n, 79n, 81n, 83n  
 Fedeli, P. 31n  
 Federico I Barbarossa 72  
 Federico il Pacifico, 92  
 Fellini, F. 13, 137, 138n, 142  
 Ferrante, B. 78  
 Ferrari, G. 97 e n  
 Feydeau, G. 75  
 Fiaschini, F. 27n, 37n, 43n, 56n, 79n, 81n, 88n  
 Fofi, G. 123 e n, 124  
 Folena, G. 84n, 141, 144

- Folengo, T. 141  
 Formentin, V. 59n  
 Foulché-Delbosc, R. 87  
 Franceschi V. 147  
 Franceschini, E. 88n  
 Franceschini, F. 132n  
 Francesco d'Assisi (san) 10, 53 e n,  
     54, 55 e n, 56, 57 e n, 58, 62, 66,  
     71, 74, 78, 104, 109, 110, 139  
 Frugoni, C. 51, 109  
 Fusillo, M. 40n, 46n  
 Gadda, C.E. 13, 140, 141, 144  
 Galante-Garrone, V. 92, 94  
 Gambelli, D. 139n  
 Garcia, A.L. 40n  
 García Lorca, F. 148 e n  
 Garritano, G. 25n  
 Gassman, V. 132  
 Gay, J. 71  
 Germano da Costantinopoli 86  
 Gesù di Nazareth 42, 43 e n, 150-152,  
     157  
 Giacomo da Lentini 84n, 161  
 Giardina, A. 31n  
 Giardina, G. 41  
 Girard, J. 40n  
 Giuda Iscariota 104  
 Goldoni, C. 8, 134, 143  
 Gombrowicz, W. 80n  
 Gramsci, A. 11, 65, 66  
 Grassi, P. 129, 133, 134, 136  
 Grillo, B. 11, 66, 71 e n, 72, 74, 78,  
     125,  
 Grotowski, J. 134  
 Grüber, K.M. 134  
 Guinot, J. 101n  
 Hall, E. 17n  
 Henke, R. 35n  
 Henry, A. 93  
 Imbs, P. 116n  
 Imperiali, I. 148n  
 Indovina, F. 132  
 Inguanez, M. 87  
 Jacopone da Todi 154  
 Jannacci, E. 78  
 Jannacci, P. 78  
 Jung, C. 12, 110, 111 e n  
 Kerényi, K. 12, 110, 110 e n  
 Keynes, J.M. 65  
 Klein, E. 24n  
 Kraus, K. 73  
 Lapôtre, A. 92, 94  
 Lazzarini, B. 116n  
 Lecoq, J. 12, 119 e n, 147  
 Le Donne, S. 19n  
 Le Goff, J. 72  
 Leonardo da Vinci 77  
 Licofrone 35n  
 Livingstone, K. 78  
 Longhi, R. 143  
 Lotman, J.M. 24n  
 Luciano di Samosata 66  
 Macedonio, F. 147  
 Máchal, J. 93  
 Machiavelli, N. 77  
 Maeder, C. 37n, 43n, 81n, 82n, 89n,  
     96n  
 Maiolani, M. 11, 57n, 58n, 130  
 Majakovskij, V. 66  
 Maltese, F. 40n  
 Mancini, F. 58  
 Mango, A. 11, 57n, 83, 84 e n, 88, 91,  
     97, 132, 133  
 Manin, G. 125  
 Mao Tze-Tung 139  
 Marinai, E. 11, 27n, 29n, 31n, 40n, 41  
     e n, 43n, 53n, 79n, 117 e n, 119 e  
     n, 131n  
 Marotti, F. 139n, 148n  
 Martelli, M. 145, 146, 153, 7n, 13, 42n  
 Martinelli, T. 105  
 Marzullo, B. 43n, 49n  
 Mastromarco, G. 49 e n  
 Matazone da Caligano (Calignano)  
     84 e n, 106  
 Matt, L. 54n, 55n  
 Mejerchol'd, V. 75, 76  
 Melato, M. 19n  
 Meldolesi, C. 101n, 111, 112n, 113n,  
     127  
 Molière (J.-B. Poquelin) 30 e n, 66,  
     108, 145

- Monaci, E. 88n  
 Monicelli, M. 12, 132 e n  
 Morante, E. 124  
 Morghen, R. 92  
 Moro, A. 47 e n, 48, 49, 113n  
 Moro, T. 72  
 Mulertt, W. 93  
 Munch, E. 71  
 Nelson, H. 16  
 Nepoti, R. 38n  
 Nuti, P. 19n  
 Oli, G. 116 e n, 119n  
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 36  
 Orbicciani, B. 84n  
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 35n, 45  
 Palazzi, R. 7 e n  
 Pampaloni, G. 42n  
 Papa Francesco (J. Bergoglio), 54, 66, 78  
 Pandolfi, V. 84 e n, 87, 88, 95, 132  
 Parenti, F. 65, 68, 117, 125, 132, 134, 142  
 Pasolini, P.P. 39, 124, 132  
 Pauphilet, A. 87  
 Pericle 71  
 Petrocchi, G. 58  
 Pfuhl, E. 91  
 Pianca, C. 142n  
 Piccoli, F. 48  
 Pieri, M. 80n, 82, 83n, 88n, 98n, 132 e n  
 Pietrostefani, G. 76  
 Pinelli, G. 67, 113n,  
 Pirandello, L. 68, 124  
 Piscator, E. 75  
 Pizzuto, A. 141  
 Plauto (Tito Maccio Plauto) 30 e n, 37, 44-46, 48  
 Plechanov, G. 108  
 Poli, G. 132-134  
 Polimeni, G. 97n  
 Pomianowsky, J. 97  
 Ponchiroli, D. 141  
 Pozzo, A. 34n, 46 e n, 47, 118 e n  
 Puppia, P. 22n, 25n, 101 e n, 104n, 123  
 Quarenghi, P. 7n  
 Quemada, B. 116n  
 Quinto, M. 27n, 37n, 43n, 56n, 79n, 81n, 88n  
 Radin, P. 12, 110, 111n  
 Rame, E. 125-126  
 Rame, F. 8, 9, 15n, 19n, 20n, 22 e n, 29 e n, 30 e n, 31, 33, 34n, 36n, 38n, 39-42, 44, 45 e n, 50n, 51n, 52, 53 e n, 54n, 57n, 62, 65, 68, 76n, 78, 98, 110, 120n, 121, 125, 126, 132, 133, 145 e n  
 Rame, P. 19n  
 Rame (famiglia o compagnia) 97 e n, 126  
 Randi, E. 79n  
 Rava, A. 90  
 Ribes, F. 101n  
 Romano, M. 25n  
 Ruggieri Apugliese 87 e n  
 Ruzante (A. Beolco) 8, 30, 35n, 37n, 44, 56n, 66, 79n, 83 e n, 108, 142 e n  
 Rutebeuf 96n  
 Sabatini, F. 115, 116n  
 Salata, R. 19n  
 Sartre, J.P. 76 e n  
 Saussure, J. 103  
 Scabia, G. 129  
 Scannapieco, A. 52 e n  
 Scaparro, M. 141, 142  
 Schiaffino, G. 24n  
 Sciascia, L. 73  
 Sciotto, P. 69n, 70  
 Scuderi, A. 33n, 37-40n, 46n, 79 e n, 81n, 83n  
 Segre, C. 141  
 Seneca (Lucio Anneo Seneca) 10, 33, 37, 41, 42 e n  
 Sepet, M. 86  
 Serianni, L. 116n  
 Severini, G. 29  
 Shakespeare, W. 30, 66, 92, 108, 143  
 Simone, R. 115n  
 Sofocle 10, 47  
 Sofri, A. 76  
 Soriani, S. 22n, 79 e n, 119n  
 Stefanelli, S. 88n, 115 e n, 116

- Strehler, G. 12, 125, 129, 130, 133-136  
Stussi, A. 59 e n  
Swift, J. 66, 67, 73  
Szondi, P. 27n  
Taviani, F. 8 e n, 12, 119 e n, 124  
Taviano, S. 67n  
Tessari, R. 105n  
Testori, G. 12, 13, 97n, 125, 138, 141-143  
Theben, H. 91  
Titomanlio, C. 23n  
Todarello, N.L. 153n  
Toniato, S. 36n  
Toschi, P. 86, 88 e n, 108  
Totò (A. De Curtis) 66, 141  
Trifone, M. 116n  
Trifone, P. 12, 15n, 34 e n  
Tummillo, F. 31n, 36n, 40n, 47n, 48, 52n  
Ugo da Campione 83  
Ugolini, F. 58  
Urbano VIII (M. Barberini) 12, 134-136  
Valeri, W. 33n  
Valentini, C. 22n  
Vescovo, P. 12, 13, 79, 80n, 81n, 83n, 84n  
Vicente, G. 96n  
Villalta, G.M. 138n  
Villon, F. 71  
Visconti, G.G. 21-23  
Vitalione 153  
Volpe, G. 88n  
Weill, K. 71  
Welles, O. 65  
Wood, S. 40n, 41n  
Zaccagnini, B. 48  
Zanzotto, A. 13, 137, 138n, 142, 144  
Zingarelli, N. 116 e n, 119n  
Zorzi, L. 51, 83 e n, 89n

*Finito di stampare  
nel mese di gennaio 2020  
da Digital Team – Fano (PU)*