



HAL
open science

Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 1950)

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 1950). L'envers du Risorgimento, 2010, Aix-en-Provence, France. pp.173 - 201, 10.4000/italies.3771 . hal-01679976

HAL Id: hal-01679976

<https://amu.hal.science/hal-01679976>

Submitted on 10 Jan 2018

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

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

Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 1950)

Brigitte Urbani



Édition électronique

URL : <http://italies.revues.org/3771>

DOI : 10.4000/italies.3771

ISBN : 978-2-8218-1158-4

ISSN : 2108-6540

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 173-201

ISSN : 1275-7519

Ce document vous est offert par Aix-Marseille Université (AMU)



Référence électronique

Brigitte Urbani, « Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 1950) », *Italies* [En ligne], 15 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 03 octobre 2017. URL : <http://italies.revues.org/3771> ; DOI : 10.4000/italies.3771

Ce document a été généré automatiquement le 3 octobre 2017.



Italies - Littérature Civilisation Société est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Réécritures humoristiques du Risorgimento. Dario Fo (années 1950)

Brigitte Urbani

- 1 Avec le filon du grotesque et de l'absurde qui tout entier le parcourt, le théâtre de Dario Fo est en lien serré avec l'histoire, qu'il s'agisse de l'actualité immédiate ou d'un passé revu avec l'œil du présent, comme le démontrent les deux chefs-d'œuvre absolus que sont *Morte accidentale d'un anarchico* et *Mistero buffo*¹. Mais si parmi les siècles passés le Moyen Âge détient indéniablement la primeur, le XIX^e, il est vrai, fait figure de parent pauvre. Il n'est présent qu'au tout début de la carrière de l'auteur, sous la forme de deux textes courts des années 50, déjà fortement empreints du comique satirique "dépanté" qui caractérisera la production future de l'auteur. Le Risorgimento occupe en effet l'une des scènes d'une fresque théâtrale "contre-historique" de l'été 1953, *Il dito nell'occhio*, et il a été le cadre d'une série d'émissions radiophoniques intitulée *Il novecentonovantanovesimo dei Mille*, dont le principe était le renversement grotesque des mythes forgés par l'Histoire.

Le contexte

- 2 Quand *Il dito nell'occhio* est mis en scène, en 1953, Dario Fo a vingt-sept ans et possède déjà une bonne expérience artistique, tant théorique que pragmatique². Il a fait la connaissance de l'acteur Franco Parenti et a intégré une petite troupe théâtrale qui tourne dans la région, organisant des spectacles relevant de la revue à sketches, riches en pirouettes et trouvailles à forte charge satirique, que les jeunes acteurs appellent « *spedizioni punitive* »³.
- 3 Si Parenti et Fo rencontrent du succès lors de ces petites tournées, c'est aussi parce qu'ils sont déjà connus du public. En effet, dès l'hiver 1952 Dario Fo a été appelé à travailler pour la radio et, dans le sillage de Parenti, créateur de la populaire figure d'« *Anacleto il gasista* », il a inventé lui aussi une sympathique "macchietta", le « *Poer nano* », protagoniste d'une série de monologues où sont renversés les mythes tels qu'il sont

enseignés à l'école ou au catéchisme⁴. Une expérience qui permet à Fo de mesurer à quel point les nouveaux médias sont importants pour leur rapport direct avec le public, et combien ils peuvent être contrôlés par le pouvoir, puisqu'au bout de dix-huit émissions le « Poer nano » est supprimé⁵. Dario Fo sera par la suite appelé à travailler à nouveau pour la radio : dans ce cadre naîtra bientôt « Il novecentonovantanovesimo dei Mille ».

- 4 C'est par le biais d'une revue que Fo fait véritablement son entrée au théâtre. Aussi convient-il de rappeler que le genre de la revue est alors très populaire : à Milan quatre théâtres sur cinq ou six ne produisent pratiquement que des revues⁶. Or la revue, qui avait pu avoir une teinture politiquement polémique en 1945, est devenue un genre d'évasion où la satire est légère. De grands acteurs s'y produisent, comme Totò ou Ugo Tognazzi, mais le public apprécie également les soubrettes, les sketches à bon marché, les escaliers d'où descendent de belles filles emplumées scintillantes de paillettes.
- 5 Fo commence sa carrière dans le monde de la revue avec Franco Parenti et Giustino Durano, mais en empruntant une route délibérément anti-conformiste. Leur projet est de « lavorare insieme a una rivista diversa, che non copiasse la realtà, ma coinvolgesse e prendesse posizione »⁷. À une époque où la censure surveille les spectacles qui dénigrent l'Italie en montrant les difficultés et les souffrances⁸, la satire, quand elle existe, se limite à une critique de mœurs. C'est dans ce rôle qu'à Milan sont appréciés trois jeunes acteurs de cabaret, les « Gobbi », dont le spectacle effectuait une intelligente satire des mythes américains, des tics et du snobisme de la bourgeoisie milanaise. Fo et Parenti, en revanche, se font par opposition appeler les « Dritti ». Alors que les spectacles des « Gobbi » se terminaient par cette phrase : « Vi abbiamo fatto vedere tutte queste cose, ma il mondo va bene lo stesso », les « Dritti » concluaient leur spectacle en disant : « Il mondo va bene così, specialmente per quelli a cui fa comodo »⁹. Rappelons enfin que politiquement cette période de l'histoire de l'Italie est marquée par une forme de « retour à l'ordre » avec la victoire de la Démocratie chrétienne aux élections de 1948, et par le « qualunquismo » d'une bonne partie de la société.
- 6 Les deux textes que nous examinerons se situent aux origines mêmes du théâtre de Fo et en annoncent les développements futurs, tant pour la thématique (satire politique) que pour la méthode (renversement des idées reçues et des mythes par le grotesque) et la technique (travail de la voix, gestuelle, rapidité d'action, caricatures). Ils sont malheureusement difficiles d'accès. *Il dito nell'occhio* n'a jamais été publié de façon intégrale et autonome. La seule publication existant à ce jour est partielle et figure dans la revue *Teatro d'oggi* qui en 1954 proposa une sélection de scènes. Par chance celle du Risorgimento est présente, et sans exagération nous pouvons affirmer qu'il s'agit sans doute d'un des meilleurs moments de l'ensemble du spectacle¹⁰. Quant à la série d'émissions radiophoniques du « Novecentonovantanovesimo dei Mille », dont nous ignorons la durée et le nombre, elle donna naissance en 1959 à un petit spectacle réalisé par Giancarlo Galassi Berio et représenté à Milan au Teatro Il Globo¹¹. En 1962 Dario Fo rédigea une pièce en un seul acte qui demeura inédite jusqu'en 1976, quand elle fut incluse dans le recueil intitulé *Poer nano*. C'est ce texte qui servira de base à notre étude¹². Bien qu'il s'agisse d'une rédaction nettement postérieure, elle est très probablement la substantifique moelle de ce que furent sans doute les émissions radio et le spectacle de Galassi Berio. Rappelons d'ailleurs que de ses tout débuts à nos jours le théâtre de Dario Fo est un *work in progress*. Le texte de chacune des pièces n'est fixé par écrit qu'après avoir été maintes fois éprouvé à la scène et remanié.

- 7 Pour des raisons de cohérence et de logique nous examinerons d'abord *Il dito nell'occhio*, puis *Il novecentonovantanovesimo dei Mille*. En effet, alors que la partie de la revue qui nous intéresse offre une fresque abrégée de l'ensemble du Risorgimento, le second spectacle est ciblé sur l'expédition des Mille. De l'un à l'autre se dessine une évolution : déconstruction du mythe dans le premier, déconstruction de la construction dans le second. Cet ordre nous fait également passer d'un spectacle composé à trois (le premier texte écrit de Fo) à un spectacle conçu et écrit par le seul Dario Fo devenu auteur à part entière.

***Il dito nell'occhio* : une "antirivista"**

- 8 Joué au Piccolo Teatro di Milano durant tout l'été 1953, *Il dito nell'occhio* apparaît d'entrée comme une "antirivista". Dans le programme est ainsi décrit et explicité son contenu :

Il dito nell'occhio, rivista in due tempi ideata e realizzata da Franco Parenti, Dario Fo, Giustino Durano. Composizioni mimiche di Jacques Lecoq¹³. Scena e costumi di Dario Fo. Musiche di Vittorio Paltrinieri e Giustino Durano. Regia degli autori.

[...]

Il segreto per persuadere e per divertire sta nel saper esaminare la realtà, che tutti abbiamo sott'occhio, mettendole appunto il dito "nell'occhio", cioè rovesciando gli schemi coi quali la si era finora commentata.¹⁴

- 9 Trois auteurs, treize comédiens en tout dont quatre femmes (parmi lesquelles, Franca Rame), une moyenne d'âge de vingt-trois ans, un décor on ne peut plus épuré (tréteaux placés sur la scène même, d'où descendent deux escaliers latéraux), des costumes plus que succincts (même tenue noire – pantalons ou jupe longue – pour tous les acteurs, sur laquelle sont apposés quelques attributs permettant d'identifier l'époque ou le personnage), un jeu accéléré de type marionnettiste, une déclamation forcée pour des scènes volontairement surjouées : autant d'éléments destinés à surprendre un public habitué aux revues à paillettes et soubrettes.
- 10 En vingt et un tableaux, le spectacle racontait l'histoire de l'humanité, des temps bibliques à nos jours, par une série de sketches courts et efficaces, qui tous mettaient « le doigt dans l'œil » à l'histoire officielle telle que la racontent les manuels scolaires, tournant en dérision les grands mythes nationaux, jouant sur le paradoxe, rompant avec le conformisme ambiant. Fo raconte :

La chiave era smontare i meccanismi dei miti che il fascismo aveva imposto e la DC conservato. [...] Il mito dell'eroe, secondo cui sono le grandi personalità a fare la storia. Il mito della famiglia, di una certa morale. Della cultura come prodotto di un'élite di intellettuali, della patria, dell'efficienza, della storia "maestra di vita".¹⁵ [...] tendevamo a far emergere il grottesco di certe dimensioni morali e strutturali. Insomma noi buttavamo all'aria la storia. "Come c'insegna la storia" dicevamo. Prendevamo la storia all'origine, con la Bibbia, con i romani, i greci, il Quattrocento, l'illuminismo, la Rivoluzione francese, il Risorgimento, i giorni nostri. Buttavamo tutto per aria.¹⁶

- 11 *Il dito nell'occhio* connut aussitôt un franc succès : cent treize représentations à Milan l'été 1953 (et le record des entrées), puis, la saison suivante, un même succès à Turin, Bologne, Gênes, Florence, Rome¹⁷. Ce fut l'événement théâtral du moment, mais il fut célébré davantage par le public que par les critiques de théâtre officiels¹⁸.
- 12 Le passage qui nous intéresse est une délicieuse saynète où le Risorgimento est décliné à travers ses trois étapes les plus célèbres – la première guerre d'indépendance,

l'expédition des Mille, la prise de Rome – et qui aboutit, grâce aux voies ferroviaires et au percement du tunnel du Simplon, à une Italie unie ouverte sur l'Europe. Pour chacune des trois étapes deux scènes se succèdent : d'abord le départ du jeune volontaire qui quitte son foyer pour aller au combat, puis deux messieurs en chapeau haut de forme et écharpe tricolore qui commentent la scène ; la partie finale – l'Italie unie par les chemins de fer – rassemble tous les acteurs. Le spectacle joue sur les contrastes entre les deux scènes successives – ceux qui agissent, puis ceux qui parlent, se méfient et critiquent – et sur le résultat final qui réunit ceux qui ont agi et ceux qui en ont profité. C'est de ces contrastes mais aussi de quantité d'autres expédients que jaillit le très fort humour du spectacle.

- 13 L'objectif est de renverser le mythe du Risorgimento fabriqué a posteriori par le pouvoir. D'entrée le cadre métathéâtral de l'action – une scène sur la scène – présente explicitement cette histoire comme “fabriquée”, comme spectacle donné à un public et dont les gagnants (sur tous les plans) sont forcément les deux messieurs « in cilindro ».
- 14 Au lever du rideau la scène, plongée dans la pénombre, s'éclaire peu à peu d'une teinte bleutée jusqu'à obtention de la pleine lumière, métaphore du soleil qui permettra à l'Italie de “risorgere”. La première image offerte au public est celle d'un tableau hiératique et figé : les membres d'un Chœur alignés sur la scène supérieure, un chef de chœur sur le devant de la scène inférieure, dos tourné au public, comme occupé à diriger le chant ; en haut de l'un des escaliers, une jeune femme le bras tendu vers le volontaire qui part à la guerre ; en bas le jeune homme la regarde, tandis que deux bersagliers s'apprêtent à l'emmener. L'adieu du patriote à sa belle : une gravure que maintes images d'Épinal, livres scolaires et autres reliques ont transmise et transmettent encore. Le tout sur le fond musical d'un chœur verdien.
- 15 Le passage du “théâtre théâtral” à la parodie s'opère à partir du moment où la scène se met en mouvement. Alors que la première réplique de la jeune femme appartient au registre élevé du théâtre lyrique – « Deh... non mi lasciare... » – la réponse du jeune homme nous plonge immédiatement dans le langage quotidien (« Ma cerca di capire, cara,... »), puis dans la parodie avec l'insertion d'une phrase de la plus connue des chansons de guerre : « Lo sai che se non partissi anch'io sarebbe una viltà ? » Le ton est donné, tout le spectacle sera à l'avenant !
- 16 La parodie concerne aussi bien les paroles que les gestes et les actions. Les deux bersagliers, identifiables, comme le jeune volontaire, à leur chapeau à plumes et à leur fusil, miment un départ frénétique au moyen d'une course sur place qui les assimile à des marionnettes ou à des figures de bandes dessinées. Il en sera ainsi tout au long de l'épisode “risorgimentale”.

Démythification en chansons

- 17 Fondamentales, dans cet épisode, sont la place et la fonction des chansons. En effet, conformément au genre de la revue, cette “antirivista” est aussi un spectacle musical où retentissent, à l'aide d'appareils audio, des chants patriotiques – un chœur de Verdi au début, l'hymne des « bersaglieri » dans les deux premiers épisodes, l'hymne de Garibaldi dans le troisième – et où les membres du chœur alignés sur la scène supérieure font entendre des acclamations et des couplets parodiques. Le chœur en effet scande le passage d'une scène à l'autre en clamant, appuyant fortement sur la syllabe accentuée : « La Patria » ou « VITTO-RIA », et faisant suivre ce cri d'un couplet chanté sur l'air d'un

chœur verdien¹⁹. On imagine aisément, dans le “surjeu”, les bouches grand ouvertes appuyant longuement sur la syllabe tonique. Mais enfin (et surtout) interviennent quantité de fragments de chansons sans musique, les paroles des acteurs reprenant mot pour mot des textes bien connus du public d’alors, parmi lesquels le chant des bersagliers et l’hymne de Garibaldi, déjà entendus sous forme audio.

- 18 Le public d’aujourd’hui connaît l’intérêt de Dario Fo pour les chants populaires – chants de travail, de souffrance, de résistance, chants contre la guerre et la misère... – comme l’ont démontré, dans les années 70, les spectacles *Ci ragiono e canto*. Mais dans *Il dito nell’occhio*, il ne s’agit pas de chansons populaires (à une exception près, qui n’est pas anodine) mais de chansons du pouvoir, écrites par des hommes de lettres au service de l’État, destinées à fabriquer des consciences, à forger une mémoire. Le grotesque naît de l’insertion, au sein d’un discours quotidien parlé et en prose, de vers ampoulés et de termes académiques initialement destinés à être “enlevés” par la musique. De ce contraste et du surjeu des acteurs surgit l’aspect mystificateur de la propagande. Le dialogue entre les personnages s’exprimant en chansons sans musique permet à ces mêmes chansons de dialoguer entre elles : dialogue entre la solennité du chant verdien initial et la caricature qu’en produit le chœur, dialogue entre le contenu hiératique des chants audio (chant des bersagliers, hymne de Garibaldi) et la reprise fragmentées de ces chants dans la bouche du jeune volontaire ou des messieurs en « cilindro ». Un dialogue qui tourne en ridicule les “cilindri” et l’idéologie qu’ils véhiculent, et, dans la bouche du volontaire, souligne le manège dont les soldats sont victimes.
- 19 La première chanson déclamée par le jeune homme, que le public reconnaît d’entrée, est « Addio mia bella addio », une chanson de 1848 exaltant l’amour de la patrie, plus importante que la famille. Un peu plus loin les “cilindri” déclareront envier ces jeunes gens qui partent au combat... : « ma come si fa ? ... Abbiamo famiglia... ! ». Les termes repris en prose par le texte appartiennent aux passages les plus célèbres, et parmi ceux-ci l’évocation du « figlio » qui, dans la version officielle, est l’enfant du jeune couple, mais qui dans le texte de Fo semble implicitement déclaré comme conçu avant mariage. D’où la réplique furieuse de la belle : « Bravo !... così se tu non tornassi, sarei anche una disgraziata... ! »²⁰.
- 20 Le départ au pas de course des trois soldats s’effectue sur le fond musical de l’hymne des « bersaglieri ». Or c’est en empruntant leurs paroles à cet hymne que font leur entrée les deux messieurs en « cilindro » et écharpe tricolore qui se déclarent émus, pleins de « affetto » et de « simpatia » pour ces « gagliardi militar », notamment « quando sfilano in drappello », « con le piume sul cappello che fa il vento svolazzar... ! »²¹.
- 21 Non seulement les auteurs insèrent dans la conversation les termes de la chanson, mais ils jouent efficacement avec les décalages et les accélérations chronologiques : décalage puisque la chanson est postérieure aux faits (née en 1862, elle n’atteignit cette forme qu’en 1886), accélération car les “cilindri” passent aussitôt de l’enthousiasme à l’incompréhension – « Mah, chissà poi perché vanno a fare la guerra proprio contro l’Austria. » – et à la méfiance – « ...e poi a me, questi rivoluzionari, non sono mai piaciuti... ». Le décalage entre les paroles rhétoriques de la chanson sans musique et la suite du dialogue creuse l’abîme entre ce qui est dit et ce qui est fait.
- 22 Le dialogue de la deuxième séquence, entre la belle et le volontaire en partance pour la Sicile, est semé de termes et de phrases empruntés à une chanson de 1857, *La spigolatrice di Sapri*, qui narre l’expédition de Sapri où trois cents jeunes gens moururent en martyrs

pour la patrie²². Dans notre texte, c'est de Quarto que part cette « barca a vapore » qui porte « la bandiera tricolore ». L'épisode finit sur la réitération des mêmes termes, humoristiquement enchaînés à la première chanson évoquée : « Addio mia bella addio... mi aspetta una barca a vapore che porta la bandiera tricolore... ! »²³

23 Le jeune homme s'en va en courant, comme à la fin du premier épisode, tandis que retentit l'hymne de Garibaldi. Et c'est en utilisant les mots de cet hymne qu'entrent en scène à nouveau les deux « cilindri », produisant sur le spectateur le même effet de contraste grotesque. Pour la deuxième fois le départ est perçu comme un gentil spectacle vidé de son sens. « Certo che è bello veder correre queste giovani schiere, su al vento per tutto le nostre bandiere... ! » s'exclament-ils, reprenant les termes du texte²⁴.

24 Et voici l'expédition des Mille assimilée à une partie de campagne ou à une randonnée scout : « Fortunati questi ragazzi, che possono correre, correre, dormire all'aria aperta... [...] Vita sana... vita sana... ». D'où l'intervention inattendue dans le dialogue – et dans l'hymne martial de Garibaldi – de phrases non plus tirées d'une chanson de pouvoir mais d'une chansonnette de scouts devenue une comptine, chansonnette permettant de passer de l'expédition des Mille à la bataille de l'Aspromonte :

PRIMO : [...] A proposito... è vero che Garibaldi fu ferito... ?

SECONDO : Sì... pare in una gamba... ah, ma è sempre lui che comanda... comanda anche i bersaglier... !

25 Rappelons les paroles de la chansonnette-comptine :

Garibaldi fu ferito

Fu ferito in una gamba

Garibaldi che comanda

Che comanda ai suoi soldà.²⁵

26 Quant à la fin de ce deuxième dialogue, après quelques potins de salon sur la séduction masculine du « condottiero », elle opère un renversement des termes de l'hymne dont les strophes étaient scandées par un refrain ordonnant à l'étranger de partir :

Va fuori d'Italia, va' fuori ch'è l'ora !

Va fuori d'Italia, va' fuori stranier !

27 Dans la bouche des deux « cilindri », c'est soudain Garibaldi qui est un étranger : un homme dont il faut se méfier : « Oh... è nato a Nizza... ! [...] Appunto... Straniero, da poco, ma è straniero... ! » Comme dans leur premier dialogue, devant un spectacle auquel ils ne participaient pas ils sont passés de l'enthousiasme à la défiance.

28 Le troisième dialogue entre le volontaire et sa belle est ironiquement mêlé de termes empruntés à l'*Inno a Roma* dont sont repris les mots les plus pompeux. Le salut à Rome et le premier vers du refrain de l'hymne :

Salve, Dea Roma ! Ti sfavilla in fronte

il Sol che nasce sulla nuova storia ;

fulgida in arme, all'ultimo orizzonte,

sta la Vittoria.

Sole che sorgi libero e giocondo...

29 deviennent, dans la bouche du volontaire, excédé de voir toujours pleurer sa belle, laquelle vient de dire que Gênes ou de Bologne feraient bien l'affaire :

VOLONT. : Ma non dire sciocchezze !... Roma è l'unica città dove il sole sorge libero e giocondo... non solo, ma sorge all'ultimo orizzonte ti sfavilla in fronte... Dove trovi un'altra città che ti sfavilla in fronte ?

- 30 Non seulement la déclamation des termes pompeux est grotesque, mais la syntaxe y est détournée, le tutoiement, adressé à Rome dans le chant officiel, s'adressant ici à la jeune femme.
- 31 L'épisode se termine à nouveau sur le célèbre refrain d'adieu, plié à la nouvelle obligation qui guide le volontaire : « Addio, mia bella addio... ! A Porta Pia c'è un muro da passar... »²⁶
- 32 L'idée d'obligation a parcouru toute la petite fresque risorgimentale. Obligations du côté des soldats, observés avec condescendance ou défiance par la population bien pensante. Obligations humoristiquement mises à distance par des mentions anachroniques soulignant la construction après coup d'un mythe obligé : en 1848, le volontaire doit partir, car ne pas partir « sarebbe una viltà » ; en 1860 aussi, car s'il ne part pas « non possono fare lo sbarco dei Mille... ! Sono in 999... ! » ; même chose en 1870 : « Dove trovi un'altra città che ti sfavilla in fronte ? » Mais au final ce sont les « cilindri » qui s'attribuent la victoire (« Abbiamo fatto l'Italia... avevamo ragione noi... siamo stati in pochi a credere ! »). Suit une parodie des discours officiels qui nous transporte à l'époque des grands travaux ferroviaires.
- 33 Commencée avec des chants, la petite fresque s'achève avec un chant caricatural du chœur qui ne célèbre plus la patrie mais le percement du Simplon ; d'où, dans le dernier vers longuement scandé et réitéré, une grotesque union de termes appartenant aux deux registres : « Sì, forar, onore e amor ; sì, forar, onore e amor ; sì, forar, onore e amor ».

Il dito nell'occhio du passé au présent

- 34 Bien plus qu'aucun des autres épisodes dont nous avons pu prendre connaissance, cette saynète risorgimentale si minutieusement construite, où chaque partie s'articule à la suivante selon un jeu de clins d'œil et de chansons, est fortement pétrie d'allusions précises au présent et au très proche passé de l'Italie de 1953. Loin de se limiter à la reconstruction parodique d'un siècle révolu, les éléments convergent au profit d'une forte satire de l'Italie présente.
- 35 En tout premier lieu bien sûr, et de façon évidente, se perçoivent les récents souvenirs du Fascisme, de la Seconde guerre mondiale, des espoirs de la Résistance et des déceptions qui suivirent. Si les termes ampoulés sont un écho de la rhétorique fasciste, de même que l'idée, réitérée par le Chœur, de la nécessité de « sauver » les terres dont on veut en réalité s'emparer (voire sauver un fleuve !) – « per il Ti- per il Ti-cino fiume salvar... [...] per la Si- per la Si-cula terra salvar » – comment ne pas déceler aussi un pied de nez à la dépréciation du « straniero » qui gouvernait le nationalisme fasciste, dans le renversement de l'idée patriotique verdienne de l'étranger à chasser d'Italie²⁷ contre un Garibaldi soudain devenu lui-même « straniero » dont il convient de se méfier. De même, dans la feinte émotion des messieurs et leur exaltation à voir passer les soldats, immédiatement suivie de la déculpabilisation de l'Autriche (« Ha i suoi torti... ma in fondo non ha mai fatto male a nessuno... »), se glisse de manière évidente une allusion à tous ceux qui, lors de la Seconde guerre et notamment pendant la Résistance, trouvaient « buoni e gentili » les Allemands et critiquaient les « ribelli »²⁸ (Radestky est appelé « gentiluomo »). Une attitude à relier également au « qualunquismo » qui caractérisa l'après-guerre.

36 Enfin le texte est émaillé d'allusions précises au contexte immédiat de la fin des années 40 et du tout début des années 50. La défiance envers Garibaldi, étranger douteux, inquiétant aventurier venu de pampas lointaines, est à relier à l'emblème qu'en avaient fait d'une part les brigades de la Résistance liées au PCI (les « brigade Garibaldi »), puis le PCI durant les campagnes électorales, notamment celle de 1948²⁹. De même, par deux fois, les deux « cilindri », après des considérations dubitatives quant à l'avenir préparé d'abord par ces rivoluzionari » qui « [a me] non sono mai piaciuti » (ces « teste calde »), puis par cet « avventuriero » qui « fa la guerra per vivere », quittent la scène en regardant autour d'eux avec circonspection et en déclarant :

PRIMO : È una pericolosa avventura... !

A DUE (*marcato*) : ...Un salto nel buio... !

37 reprenant exactement les termes employés par la Démocratie chrétienne – « salto nel buio » – pour qualifier le risque présenté par une éventuelle bascule à gauche aux élections. Une allusion que les acteurs peuvent se permettre de faire en cette année 1953 qui a vu l'échec de la « legge truffa » promulguée par le gouvernement démocrate chrétien pour s'assurer une forte majorité³⁰.

38 Mais outre cette allusion réitérée à un événement précis, le dernier épisode – l'aboutissement du mouvement unitaire – est à relier à la situation de l'Italie de la reconstruction. Le spectacle aboutit à l'évocation des tracés ferroviaires. Or les années 50 correspondent aux mouvements migratoires qui virent des trains entiers conduire du Sud vers le Nord les « terroni » (puis leur firent franchir les frontières vers l'Europe). Le « saluto festoso » entre Italiens du Sud et du Nord, célébré par le « cilindro » dans son discours, se manifeste, lorsque les trains se croisent, par un échange d'insultes : aux phrases siciliennes des uns (un langage incompréhensible) répond le « Marocco » des autres, terme démontrant d'une part l'assimilation du Sud à une terre étrangère et d'autre part la crainte suscitée par une « race » différente et donc dangereuse³¹.

39 Enfin, au-delà de l'Italie du Risorgimento et de l'après-guerre, cette petite fresque recèle des formes de satire contre des travers qui dépassent les limites d'une période historique précise – les bons sentiments envers les risques pris par les autres quand on ne les prend pas soi-même, l'incapacité à comprendre un engagement périlleux pour une cause juste, la légèreté des hommes face au bon sens des femmes – mais surtout, et cela plairait sans doute à Dario Fo, elle contient maints détails qui anticipent ce qui caractérisera de manière générale ou ponctuelle l'Italie (et le monde) d'aujourd'hui. Dans le prologue à l'édition de *Non si paga! non si paga!*, Fo explique que la fiction développée dans sa pièce a anticipé sur le futur puisque des supermarchés ont ensuite été dévalisés par des ménagères en colère ; dans le prologue à *L'anomalo bicefalo* il raconte que les faits politiquement extravagants qu'il inventait n'avaient pas le temps d'être mis en scène que déjà Berlusconi se chargeait de le faire à sa place. De nos jours, où l'Italie est devenue terre d'immigration, les craintes des « cilindri » bien pensants envers les étrangers sont à l'ordre du jour ; de même que la direction actuelle du gouvernement ne peut que donner raison (en partie) aux réflexions potinières des deux hommes – « in Italia, se uno non piace alle donne... il condottiero... non lo può fare... ! »³². Enfin, si la conclusion finale prononcée par l'un des « cilindri » – « D'ora in poi non ci saranno più confini naturali... Ci saranno soltanto... le dogane... ! » – est moins d'actualité dans l'Europe d'aujourd'hui que dans celle des années 50, elle souligne néanmoins que nous sommes passés d'un système de guerres de libération (ou d'expansion) à un tout autre type de conflit : la guerre économique.

- 40 La fresque risorgimentale de *Il dito nell'occhio* a mis en scène de façon parodique une déconstruction du mythe de la formation de l'Unité italienne tel qu'il est présenté par les manuels d'histoire. Avec le sympathique texte *Il novecentonovantanovesimo dei Mille* nous assistons à la naissance d'une construction grotesque du mythe de l'expédition des Mille, dont le spectacle offre donc une déconstruction.

Il novecentonovantanovesimo dei Mille

- 41 À trois reprises, le volontaire du *Dito nell'occhio* partait réellement au combat. Le protagoniste du *Novecentonovantanovesimo* ne raconte que des fanfaronnades : seule la conclusion du spectacle l'obligera à suivre Garibaldi.
- 42 S'agissant au départ d'une émission audio, le texte tel qu'il apparaît sous sa forme publiée est pratiquement dépourvu de didascalies : ces dernières, rares, se limitent à mentionner les quelques fonds musicaux et l'arrivée ou la sortie des personnages.
- 43 La trame est très simple. Teresina est fiancée à Carlo, parti sans donner de nouvelles avec une riche comtesse. Or le voici qui revient et, tel un Roméo, se glisse par la fenêtre dans la chambre de la belle. Salué d'un grand coup de chaussure sur la tête, il raconte pour se justifier que la comtesse l'a emmené... à Quarto et qu'il est parti avec Garibaldi ! Il était précisément le 999^e des mille volontaires !!! Si ni Teresina ni sa mère ne croient à cette fable, le père en revanche gobe tout et, pour mettre fin aux moqueries dont sa famille est l'objet, enjoint Carlo d'aller raconter ses exploits aux gens du quartier. D'où, de la bouche du jeune homme, une série de rodomontades que le public écoute bouche bée, jusqu'au moment où le neveu d'un des auditeurs, qui, lui, a participé à l'expédition des Mille, tente de rétablir la vérité. La dispute qui s'amorce est tôt interrompue par l'arrivée au village de... Garibaldi en personne ! à qui on demande de trancher. Garibaldi salue la valeureuse conduite du neveu... mais ne dément pas le récit de Carlo, car comment confondre un beau parleur qui narre les batailles de façon si épique ? Toute guerre a besoin de son Homère... Il oblige toutefois le hâbleur à "poursuivre" avec lui l'aventure à Rome.
- 44 Comme pour *Il dito nell'occhio*, la chanson sert de cadre indiciaire, même si elle est beaucoup moins présente que dans la fresque : une sérénade moqueuse à l'ouverture – les jeunes du quartier rient de Teresina – et s'achève avec une triple reprise de *Fratelli d'Italia* quand arrive Garibaldi et que Carlo est contraint de partir avec lui.
- 45 D'entrée, le père de Teresina et ses amis sont présentés comme des imbéciles par les deux femmes de la famille, et Carlo est traité de « balordo » et de « matto » par la jeune fille. C'est donc un « balordo » qui va donner naissance au mythe, grâce à la crédulité d'un groupe de « tonti ». Le spectateur d'aujourd'hui est habitué à la présence, dans le théâtre de Dario Fo, du « fou pas si fou que cela », porteur de vérité. En ce début de la carrière de l'auteur, certes, il est porteur de mensonge, mais par son entremise est allégorisé le mécanisme de construction des mythes ; son histoire a donc pour fonction de dévoiler une vérité. Enfin l'intervention finale de Garibaldi, qui met un terme à la polémique et revêt la fable de Carlo d'une forme d'onction, est rendue possible grâce à l'usage malicieux d'un "sous-mythe" lié à la figure du « héros des deux mondes » : le Général va passer la nuit au village ! un événement que le texte souligne avec force par la répétition du verbe « pernottare » sur lequel on suppose que la diction des acteurs appuie avec insistance :

VOCE : Sta passando Garibaldi ! Pernotta qui, in paese...

PADRE : Garibaldi pernotta qui !! ?

46 En effet, comme cela a été souvent remarqué (et a été sujet de plaisanteries), rares sont les endroits qui ne s'enorgueillissent pas d'un hôtel ou d'une chambre où Garibaldi aurait passé la nuit : du moins cet expédient permet-il à l'auteur de conclure aisément son histoire³³.

47 Carlo, le prétendu héros, l'initiateur du mythe, est, selon la technique du renversement chère à l'auteur, d'emblée présenté comme un ignorant en marge de l'actualité (il est incapable de dire combien l'expédition comportait de bateaux ni en quel lieu ils ont abordé en Sicile, il ignore que Rome n'est pas au bord de la mer..., et justifie sa méconnaissance par l'alibi du secret militaire) et teinté de vagues souvenirs scolaires. D'où, de sa part, une construction du personnage de Garibaldi qui est un collage de citations éculées : l'image qui en ressort évoque les chromos où la figure du dictateur se superpose à celle du Christ. Raillé par Teresina, il joue les martyrs :

CARLO : Eh... aveva ragione Garibaldi quando diceva « Lasciate ogni speranza o voi che entrate... a far parte di questa eletta schiera... vi chiameranno bastardi... traditori... avventurieri... e quando tornerete, se tornerete, alle vostre case vi sputeranno addosso... ».

48 Dario Fo démantèle le mythe par la grotesque construction intertextuelle opérée par Carlo, lequel par-dessus le marché, une fois face à un public (et bien que Teresina lui ait recommandé de ne pas « spararle troppo grosse »), insère dans le récit de la bataille de l'Aspromonte l'histoire des miroirs incendiaires d'Archimède dont il attribue l'invention à Garibaldi et l'exécution à Nino Bixio ! Mais comme la gloire rejaillirait sur d'autres que lui, il fait vite marche arrière (un nuage a soudain voilé le soleil !) et se met à imaginer des exploits invraisemblables dont il aurait été le héros. Dario Fo fait de lui un conteur tel qu'il les évoque dans ses souvenirs d'enfance et de jeunesse, usant du grossissement démesuré des faits³⁴ (deux mille garibaldini contre dix mille borbonici, cinq vieux canons rouillés contre cinquante canons rutilants) et inventant des scènes dignes des foires de carnaval, puisque, à l'en croire, Garibaldi ayant perdu son cheval³⁵ et l'armée s'appêtant à battre en retraite, Carlo lui-même prend le Général en croupe et se révèle une monture si valeureuse que le combat reprend et que la fanfare peut sonner haut et clair la victoire !!! Sommé de donner une preuve des dangers encourus, il exhibe la bosse que la chaussure de Teresina lui a causée sur le front et en fait le réceptacle d'une balle reçue en pleine tête et demeurée coincée sous la peau !

49 Or, plus Carlo « le spara grosse », plus l'audience est attentive et émerveillée, comme en témoignent les « Ooo.. » qui ponctuent les phases du récit.

50 Dans la lutte entre mythe et réalité qui se joue ensuite, c'est le mythe qui remporte la victoire. Le neveu garibaldino a beau traiter Carlo de « smargiasso » et son histoire de « bella fanfaronata », ses exploits de « panzane », de « gran balle » et de « frottole », on ne le croit pas, car sa vérité à lui – la réalité de dures batailles sans éclats ni clairons – n'est pas belle et personne n'en veut :

NIPOTE : [...] la campagna di Sicilia non è stata un'avventura come vi vuol far credere quello, è stata una guerra come tante altre : dura, rognosa, piena di disastri, di gente morta malamente [...].

PADRE : Ringrazia il cielo che sei il nipote di un mio caro amico, altrimenti ti avrei già buttato fuori di casa mia a calci ! Sto disgraziato ! Vuol farci credere che con Garibaldi s'è fatta una guerra di pitocchi e da impidocchiati ! [...]

- 51 D'où la prise à témoin de Garibaldi lui-même, lequel, face à cette alternative – « *epopea di eroi* » ou « *guerra come tutte le altre : dura e rognosa* » ? – choisit de ne démentir personne.
- 52 Dans cette charmante saynète, où histoire privée (les frasques de Carlo, les cornes de Teresina) et histoire nationale se mêlent, est décelable un microcosme de l'élaboration de l'histoire officielle. Ici les personnages de la famille sont ligotés à l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes : Teresina refuse d'être considérée comme une pauvre fille trompée par son fiancé et avalise devant ses parents et les gens du village la fable invraisemblable racontée par Carlo ; de même, le père, grâce à ces élucubrations, voit l'honneur des siens à nouveau rétabli. Les familles ont besoin de légendes rassurantes, de même que le renom des nations dépend de la gloire de leur passé. Le père, qui aussitôt ordonne que l'épopée soit racontée en public, incarne en raccourci le discours des manuels scolaires. D'où, derrière les effarantes paroles des différents personnages, l'hymne *Fratelli d'Italia* que l'on entend à quatre reprises au cours de la dernière partie du spectacle.
- 53 Si, par la figure du 999^e des Mille qui « le spara » aussi grosses que le numéro qu'il porte, Dario Fo reconstitue grotesquement l'élaboration du mythe, par la figure de Garibaldi il en exprime la double signification : les mythes non seulement embellissent le passé mais conditionnent le futur. Ils sont nécessaires pour que les guerres continuent. D'où une réplique qu'il convient d'apprécier à la lumière de l'époque où le texte a été imaginé, alors que les deux guerres mondiales et les guerres coloniales sont encore proches, une époque – les années 50 – où le pouvoir n'apprécie pas que l'on dénigre l'histoire du pays :
- GARIBALDI : [...] Certo sarebbe cattiva azione mettere nei guai uno per il solo fatto che ha parlato tanto bene e con tanta fantasia delle nostre battaglie. In tempi come i nostri con tanti denigratori che abbiamo d'intorno³⁶, dobbiamo accontentarci degli Omero che la sorte ci manda. La guerra è una cosa già tanto brutta che se non si trova qualcuno che ha lo stomaco di fartela passare per bella, seppur giusta, nessuno avrebbe mai il coraggio di cominciarla...
- 54 Pour la beauté (et la morale) du spectacle, Carlo sera quand même puni de sa « viltà » : obligé par le Général à partir prendre Rome. Et que l'on connaisse ou non le spectacle du *Dito nell'occhio*, on ne peut que sourire à ses dernières paroles, par lesquelles il reprend à son compte – mais sans enthousiasme – la célèbre « chanson du départ » : « Addio, Teresina, [...] Addio ! ».

Conclusion

- 55 Dans les deux textes que nous avons examinés, Dario Fo met un doigt dans l'œil à l'histoire. Une histoire qui est vue non pas du côté des grands mais des petits : ceux qui la font pour de vrai comme le volontaire du *Dito nell'occhio* ou ceux qui ne le veulent pas comme le « vrai faux héros » de l'émission radiophonique. Dans les deux cas, outre le fait que la grosseur du chiffre est en soi un élément comique, ils ont un chiffre « basso », « *da povero diavolo* » comme l'écrivit Verga du personnage de Luca Malavoglia : le millième pour le premier, le 999^e pour le second – les deux derniers en somme – et, volontaires ou non, ils iront à la guerre. Nous avons apprécié dans ces deux textes le mécanisme de construction-déconstruction du mythe épique de l'expédition des Mille – et, au-delà, la déconstruction des images véhiculées par une tradition livresque et patriotico-chantante – mais aussi, selon un usage qui allait être constant chez Dario Fo, la présence sous-jacente et malicieuse des faits du présent ou d'un passé immédiat³⁷. Bref, si l'on

ajoute que les récits tellement grotesques qu'ils en sont « énormes » sont destinés à devenir la clef de voûte de ce théâtre, et que le travail de la voix et du geste seront les ressorts de son efficacité, nous pouvons affirmer qu'avec ces deux spectacles Dario Fo a forgé les outils de sa production future.

- 56 Une question cependant se pose : pourquoi, alors qu'il a démontré la propension que nous lui connaissons pour l'histoire passée et présente, n'a-t-il pas développé ensuite ce riche filon "risorgimentale" ? Peut-être parce que l'histoire de l'Italie du XIX^e siècle est encore trop proche, et que le « dissacrattore »³⁸ qu'il pouvait difficilement aller plus loin. Peut-être que les clins d'œil au Risorgimento, si bien venus dans les années 50 du fait de la proximité de la Résistance et de l'immédiat après-guerre, étaient ensuite moins pertinents. Les manifestations liées aux cent cinquante ans de l'Unité lui donneront-elles envie de chatouiller à nouveau cette période de l'histoire italienne ? Du moins cette célébration nous aura-t-elle permis d'exhumer deux textes tout à fait délicieux³⁹.

ANNEXES

DARIO FO – FRANCO PARENTI – GIUSTINO DURANO. *IL DITO NELL'OCCHIO* (1954)

Scena V – Risorgimento

(Una tenue luce azzurra illumina gradatamente lo sfondo. Quadro vivente : controluce appaiono sul praticabile, allineati frontalmente, un gruppo di donne e uomini ; sulla scala di sinistra, una donna col braccio teso verso un bersagliere, fermo sul primo gradino e rivolto verso di lei ; in basso, due bersaglieri di profilo, in atto di correre col moschetto a bracc'arm ; davanti al praticabile, in basso, un personaggio a braccia allargate volge le spalle al pubblico, come se stesse per dirigere il coro sovrastante. In sottofondo un lento coro popolare del Risorgimento. Quando la scena è tutta illuminata, si muovono dapprima i due di sinistra, mentre gli altri restano immobili).

DONNA : Deh... non mi lasciare...

VOLONT. : Ma cerca di capire, cara, io devo partire... Lo sai che se non partissi anch'io sarebbe una viltà ?...

DONNA : Ecco fai sempre così... tutte le volte che l'armata se ne va, mi dici : addio mia bella addio... !

VOLONT. : Non pianger mio tesoro...

DONNA : Sì... non piangere... intanto mi lasci qui sola...

VOLONT. : Ma non ti lascio sola... ti lascio un figlio ancor...

DONNA : Bravo !... così se tu non tornassi, sarei anche una disgraziata... !

VOLONT. : Ma non dire così... sarà quel che ti consola nella gioia e nel dolor. È il figlio dell'amor... ! *(Inno dei bersaglieri. I due bersaglieri si mettono in movimento e corrono sul posto : il Volontario li raggiunge, e rivolto indietro, sempre correndo)*

VOLONT. : Addio mia bella addio, l'armata se ne va... se non partissi anch'io sarebbe una viltà... !

(*I tre bersaglieri escono di corsa*).

CORO (*salutando con la mano i partenti*) : La Pa-tria... ! (*la prima nota molto lunga, la seconda più breve*).

(*Entrano da sinistra due personaggi in cilindro con la sciarpa tricolore a tracolla*).

PRIMO : Mah... sarò un sentimentale... forse sarò anche un romantico... ma il fatto è che quando passano per via questi animosi bersaglieri... mi sento prendere come un nodo qui alla gola...

SECONDO : Certo che l'affetto e la simpatia che ispirano quei gagliardi militar... non l'ispira nessuno...

PRIMO (*esaltandosi via via*) : Non parliamo poi di quando sfilano in drappello...

SECONDO : ... con davanti il colonnello.

A DUE : ... con le piume sul cappello che fa il vento svolazzar... !

SECONDO (*dopo una breve pausa, come ripensandoci*) : Mah, chissà poi perché vanno a fare la guerra proprio contro l'Austria.

PRIMO : Già... l'Austria !... Ha i suoi torti... ma in fondo non ha mai fatto male a nessuno...

SECONDO : ...vive... e lascia vivere...

PRIMO : ...e poi a me, questi rivoluzionari, non sono mai piaciuti...

SECONDO : Teste calde... !

PRIMO (*uscendo a destra guardinghi*) : È una pericolosa avventura...

A DUE (*marcato*) : ...Un salto nel buio... !

CORO : VITTO-RIA... ! (*Le stesse note di prima*).

Siam venuti da tutte le pia-a-ne

per il Ti- per il Ti-cino fiume salvar

(*Su un tema simile ai cori verdiani*).

(*Rientra dall'alto, sbucando dietro il coro a sinistra, il Volontario, con un berretto da garibaldino ; scende la scala sfiorando la donna che è rimasta ferma*).

DONNA (*cercando di trattenerlo*) : E adesso, dove vai... ?

VOLONT. : Vado un momento a Quarto !

DONNA : E cosa vai a fare ? Cosa c'è a Quarto ?

VOLONT. : Niente c'è... parte una barca a vapore... che porta la bandiera tricolore.

DONNA : ...e dove va... ?

VOLONT. (*facendo il gesto di infilarci le giberne immaginarie*) : La Sicilia a liberar... !

DONNA : E hanno proprio bisogno di te, la Sicilia liberar ?

VOLONT. : Sicuro... se non vado io non possono fare lo sbarco dei Mille... ! Sono in 999... !

Capisci, cara, che io non posso mancare !

(*Inno di Garibaldi. Entrano di corsa i due soldati di prima col berretto da garibaldini*).

VOLONT. (*accodandosi a loro e correndo verso destra*) : Addio mia bella addio... mi aspetta una barca a vapore che porta la bandiera tricolore... ! (*escono*).

CORO (c.s.) : La Pa-tria... !

(*Entrano i due personaggi in cilindro*).

PRIMO : Certo che è bello veder correre queste giovani schiere, su al vento per tutto le nostre bandiere... !

SECONDO : Io li invidio... piacerebbe tanto anche a me... ma come si fa ?... Abbiamo famiglia... !

PRIMO : Fortunati questi ragazzi, che possono correre, correre, dormire all'aria aperta...

SECONDO : Vita sana, vita sana... A proposito... è vero che il Garibaldi fu ferito... ?

PRIMO : Sì... pare in una gamba... ah, ma è sempre lui che comanda... comanda anche i bersaglier... !

SECONDO : Certo... piacerebbe anche a me essere comandato da uno come lui... Sarò un sentimentale, ma a me quell'uomo piace... !

PRIMO (*insinuante*) : Eh !... piace anche alle donne... !

SECONDO : Eh, lo credo... in Italia, se uno non piace alle donne... il condottiero... non lo può fare... !

PRIMO (*assentendo*) : Guardi il Radestsky... che è un gentiluomo... eppure... !

SECONDO : ...mentre il Garibaldi... (*confidenziale, quasi all'orecchio e guardandosi intorno per non essere udito*) è un po' un avventuriero... Cos'è questa storia dei due mondi... della Pampas...

PRIMO : Guerreggiava... Gente che fa la guerra per vivere... Poi pare che non sia nemmeno italiano... !

SECONDO : Oh... è nato a Nizza... !

PRIMO : Appunto... Straniero, da poco, ma è straniero... !

SECONDO (*avviandosi verso destra, guardingo*) : Ci siamo messi in belle mani... !

PRIMO : È una pericolosa avventura... !

A DUE (*marcato*) : Un salto nel buio... !

CORO (c. s.) : VITTO-RIA !

Siam venu-ti da tutte le pia-a-ne
per la Si- per la Sicula terra salvar !

(*Mentre cantano, scendono in fila la scala sinistra e si allineano in basso : spostandosi hanno scoperto sul praticabile i due bersaglieri in atto di correre col fucile a bracc'arm*).

VOLONT. (*entrando in basso a sinistra, sale canterellando la scala per raggiungerli, vedendo la donna piangente*) : Ma smettita di piangere... ! Non hai ancora capito che non possiamo fare a meno di prendere Roma... ! ?

DONNA (*singhiozzando*) : Ma se è soltanto per avere una capitale, non potreste prendere Genova o Bologna che sono più vicine... ?

VOLONT. : Ma non dire sciocchezze !... Roma è l'unica città dove il sole sorge libero e giocondo... non solo, ma sorge all'ultimo orizzonte ti sfavilla in fronte... Dove trovi un'altra città che ti sfavilla in fronte ?

(*Inno dei Bersaglieri. Il Volontario raggiunge i due compagni e insieme mimano la corsa fermi sul posto*).

VOLONT. : Addio, mia bella, addio... ! A Porta Pia c'è un muro da passar... (*escono dalla scala di destra*).

CORO (c. s.) : VITTO-RIA !

I DUE IN CILINDRO (*entrano di corsa dai due lati del proscenio e si abbracciano al centro della scena*) : Abbiamo fatto l'Italia... avevamo ragione noi... siamo stati in pochi a credere !

PRIMO (*con un cenno d'invito*) : Prego, onorevole... a lei il discorso... !

SECONDO : Oggi, finalmente... l'Italia è unita. I treni del Sud vanno nel Nord, il treno del Nord vanno nel Sud... gli Italiani si incontrano e si salutano festosamente !

(*Pantomima dei treni : il Coro rappresenta le tettoie di una stazione ; due attori entrano da parti opposte e si incrociano davanti all'oratore salutandosi come due militari ai finestrini di due treni, gridando incomprensibili parole siciliane l'uno e "Marocco !" l'altro*).

(*Pantomima del Sempione. Il Coro si dispone a tunnel : i tre attori col casco e la lampada da minatore escono correndo al ritmo di una marcetta e giunti sul proscenio*).

MINATORI (a tre) : Abbiamo forato il Sempione !

(La marcetta riprende e mentre tutti gli attori si dispongono di corsa in un'unica fila sul proscenio, il Secondo col cilindro al centro)

SECONDO : Anche l'ultimo baluardo è stato superato... D'ora in poi non ci saranno più confini naturali... Ci saranno soltanto... le dogane... !

CORO (c. s.) : LA PA-TRIA !

Siam venu-ti da tutte le pia-a-ne

per il mon- per il monte Sempione forar !

Sì forar, onore e amor ; sì forar, onore e amor ; sì forar, onore e amor.

(Cala lentamente il sipario).

NOTES

1. Citons pour le Moyen Âge : *Storia vera di Pietro d'Angera che alla crociata non c'era, Lu Santo jullàre Françesco, La colpa è sempre del diavolo, Il fabulazzo osceno* ; pour l'époque des grandes découvertes : *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Johan Padan a la scoperta de le Americhe* ; fin du XVI^e : *Il diavolo con le zinne* ; tout début du XVII^e siècle : *Quasi per caso una donna : Elisabetta* ; ou même le XVIII^e : *Mamma ! i Sanculotti !*

2. Petit rappel de la formation de Dario Fo, que lui-même a maintes fois indiquée comme étant la source des ressorts de tout son théâtre :

Fils aîné d'une paysanne et d'un cheminot, il passa son enfance dans la région de Varese où cultures et traditions populaires étaient alors très vives, et eut connaissance des veillées dans les étables pendant lesquelles étaient racontées des histoires, écouta les *cantastorie* qui parcouraient le pays, les « *fabulatori del Lago* » sur lesquels il revient à chaque fois qu'il est interrogé sur ses racines et sur les origines de son théâtre. Tout jeune il monte avec son frère des spectacles de marionnettes pour ses camarades de village, fabriquant les personnages et écrivant lui-même les textes. Passionné par la peinture, il fréquente le Liceo artistico de Milan, puis entreprend des études d'architecture à l'Université (études qu'il n'achèvera pas, mais qui lui seront fort utiles et lui permettront de s'occuper lui-même des décors et des costumes de son théâtre) et improvise avec ses camarades étudiants des spectacles où il est à la fois auteur, metteur en scène et acteur principal. (Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 18-22)

3. Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 30.

4. Malheureusement, les textes de cette série sont encore inédits. Les histoires de Caïn et Abel (1953) et de Sanson et Dalila (1956) sont publiés dans Dario Fo, Jacopo Fo, *Poer nano*, Milano, Ottaviano, 1976, 86 p. En fait seul *Caino e Abele* faisait partie de la série du *Poer nano*. *Sansone e Dalila* appartient à un spectacle radiophonique plus tardif. C'est dans cette publication que figure également le texte *Il novecentonovantanovesimo dei Mille* de notre corpus.

5. Dans *Fabulazzo* (Milano, Kaos edizioni, 1992, 386 p.), Fo raconte : « Subito, quelli della radio hanno capito che alla base di questi testi c'era un fondo morale, politico. Tutto sommato si trattava della difesa dello sfruttato, del fottuto [...]. E allora hanno preso a censurarmi » (p. 40).

6. Si l'on se fie au nombre d'entrées, au début des années 50 la revue est le genre théâtral qui arrive en tête (Chiara Valentini, *op. cit.*, pp. 32-33).

7. Franco Parenti, cité par C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 26.

8. Cf. les reproches qu'eut bientôt à subir le cinéma néo-réaliste, invité à mettre en scène « meno tetti e più tette » (allusion au film de Vittorio De Sica, *Il tetto*, 1955).

9. Chiara Valentini, *op. cit.*, pp. 43-44. Dans *Fabulazzo*, Dario Fo synthétise leurs caractéristiques respectives : « [i Gobbi] tendevano a fare il verso a certi tic della società. A differenza della nostra che era una satira politica » (*cit.*, p. 41).

10. *Il dito nell'occhio* se composait de vingt et un tableaux, représentant les différents moments de l'Histoire de l'humanité. La revue ne publie qu'une dizaine de scènes. Hélas *Teatro d'oggi* est désormais très difficile d'accès (peu de bibliothèques le possèdent) : par chance pour nous, le site internet de Franca Rame et Dario Fo reproduit sous forme scannée (mais fort peu lisible) cette publication (voir : www.archivio.francarame.it).

11. Mentionné sans explications sur le site ci-dessus. Peut-être s'agissait-il d'un « avanspettacolo », car le Globo projetait aussi des films.

12. *Poer nano*, *cit.*, pp. 29-40.

13. Apprécions le beau début (et stimulant !) que connut Dario Fo : le Piccolo Teatro de Milan ! et les leçons de mime de Jacques Lecoq !

14. C. Meldolesi, *op. cit.*, p. 38.

15. Cité par Chiara Valentini, *op. cit.*, pp. 39-40.

16. Dario Fo, *Fabulazzo*, *cit.*, p. 41.

17. Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese editore, 1997, p. 33.

18. Moins par désintéret que par prudence sans doute. Chiara Valentini rappelle que cette même année le critique de cinéma Aristarco fut arrêté et condamné pour avoir publié dans la revue « Cinema nuovo » le scénario du film *L'armata S'agapo*, qui ne donnait pas une bonne image de l'armée italienne envoyée en Grèce par le gouvernement fasciste lors de la Seconde guerre mondiale (*op. cit.*, p. 40).

19. Nous nous plaisons à imaginer que ce pourrait être l'air du célèbre chœur d'*Ernani* dont la musique s'adapte si bien au rythme des vers de Fo (« Si ridesti il leon di Casti-i-glia... // Siam venuti da tutte le pia-a-ne... »).

20. Toute la saynète est un délicieux montage de fragments de chants si connus (à l'époque) qu'ils parlaient forcément à un large public. Dans ce « se non tornassi » comment ne pas reconnaître le célèbre air de Turiddu qui, dans *Cavalleria rusticana* de Mascagni, saluant sa mère avant de partir pour le duel qui lui sera fatal, lui confie sa fiancée Santa : « ma... se non tornassi... se non tornassi... ». On peut imaginer que l'actrice appuyait fort sur ce subjonctif imparfait, répondant en quelque sorte « per le rime » au « se non partissi » du jeune homme.

21. Rappelons-en la première strophe :

Quando passano per la via gli animosi bersaglieri,
sento affetto e simpatia pei gagliardi militari.
Vanno rapidi e leggeri quando sfilano in drappello,
quando il vento sul cappello fa le piume svolazzar.

22. Rappelons-en le début :

Me ne andavo al mattino a spigolare,
quando ho visto una barca in mezzo al mare :
era una barca che andava a vapore ;
e alzava una bandiera tricolore.

23. On décèle l'écho d'une autre chanson sous les paroles du jeune homme qui dit aller « la Sicilia a liberar... ! », et que reprend la belle : « E hanno proprio bisogno di te, la Sicilia liberar ? ». Il s'agit du refrain de *Le campane di San Giusto*, systématiquement chanté deux fois après chaque strophe du texte : « Le ragazze di Trieste cantan tutte con ardore / o Italia, o Italia del mio cuore / tu ci vieni a liberar ! » (bis).

24. Rappelons-les :

Corriamo, corriamo ! Sù, giovani schiere,
sù al vento per tutto, le nostre bandiere...

25. Le premier dialogue des “cilindri” contenait déjà une référence à cette chansonnette, dont existent plusieurs variantes, parmi lesquelles l’une contient le vers « con davanti il colonnello » : les deux messieurs mêlaient ainsi d’autant plus *Hymne des bersagliers* et *Garibaldi fu ferito*, que la mention des « piume sul cappello » figure dans chacun des deux textes :

Garibaldi fu ferito [...]

Hanno vinto i bersaglieri

Con la piuma sul cappello

C’è davanti il colonnello

E lo vogliamo fucilar !

26. Une dernière obligation dans l’expression de laquelle se tient encore la présence intertextuelle d’une chanson célèbre, nouveau clin d’œil au public : le dernier couplet de « Va l’alpin su l’alte cime » mentionne en effet l’ultime et redoutable épreuve de l’« alpin » : « c’è il ghiacciaio da passar ».

27. Cf. certains chœurs célèbres qui scandaient le terme.

28. On pense notamment à une scène célèbre du dernier chapitre du roman de Renata Viganò, *L’Agnese va a morire* (1949).

29. Cf. la contre-publicité qu’en fit la DC, où la bonne image de Garibaldi, renversée, devenait l’antipathique figure de Staline.

30. Une loi selon laquelle la formation qui obtiendrait plus de 50 % des voix aurait 65 % des sièges. De manière tout à fait inattendue l’électorat se mobilisa en sens contraire, et la DC n’eut pas la majorité sur laquelle pourtant elle comptait.

31. Cf. le verbe « marocchinare » employé lors de la Seconde guerre mondiale pour signifier « violer », les soldats des colonies alliées ayant commis des exactions (cf. le célèbre roman de Moravia, *La Ciociara*).

32. Ajoutons que la « vita sana » consistant à « dormire all’aperto » des garibaldini évoque le « camping » que firent, bien contre leur gré, les sinistrés de L’Aquila en 2009 (ainsi Berlusconi qualifia-t-il leur situation pour la “dédramatiser”).

33. Nous trouvons ce même clin d’œil dans la première comédie à part entière de Dario Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), où le protagoniste, invité à passer la nuit dans un hôtel où, lui dit-on, Napoléon a dormi, s’exclame : « È straordinario in quanti letti ha dormito quel Napoleone ! Fra lui e Garibaldi, se si dovesse credere a quello che ti raccontano in ogni posto che vai, si dovrebbe arrivare alla conclusione che non facessero altro che dormire... » (III, 1).

34. « Raccontavano, sempre in prima persona, di strani pescatori che, dando troppa forza di lancio alla lenza, pescavano dall’altra parte del lago intieri campanili. Lo stesso risultato si aveva con il pescatore pigro che vuol guadagnare tempo e si costruisce una lenza enorme per tirar su tutto il pesce in un colpo. Raccontavano di strani corridori su barche, che dimenticavano di sciogliere gli ormeggi, trascinandosi dietro intere isole e che arrivavano al traguardo logicamente secondi ; di cacciatori che gareggiavano alla corsa con lumache velocissime [...] ». Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 28.

35. D’après Carlo le cheval de Garibaldi aurait été blessé à la patte... alors qu’on sait qu’à l’Aspromonte, c’est Garibaldi qui fut blessé (à la jambe).

36. Cf. note 8.

37. Cf. par exemple notre étude : *Usage de l’histoire dans le théâtre de Dario Fo : jeux et enjeux*, in *Dérision et démythification dans la culture italienne*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2003, pp. 255-274.

38. Nous reprenons le titre d’une section de *Fabulazzo* (cit., p. 59).

39. Des textes délicieux mais qui ont certainement vieilli. Car l’intertextualité joue pleinement son rôle quand le spectateur, l’auditeur ou le lecteur saisissent les allusions et effectuent un rapport entre hypotexte et hypertexte. Si en 2010 nous avons pu apprécier ce travail de collage et d’insertion moqueuse, c’est parce qu’ont surgi de notre mémoire des bribes de vieilles chansons

appries autrefois au lycée ; et c'est grâce aux ressources d'internet que nous avons pu débusquer les pompeux hymnes officiels tapis sous les répliques – des références bien connues sans doute des spectateurs de 1953, mais qui seraient opaques pour ceux de 2010.

RÉSUMÉS

Le Risorgimento n'est présent qu'au tout début de la carrière de Dario Fo, dans l'un des épisodes d'une « antivista » théâtrale de 1953, *Il dito nell'occhio*, premier texte écrit de l'auteur (en collaboration) et dans une série d'émissions radiophoniques intitulée *Il novecentonovantanovesimo dei Mille*. Selon une technique destinée à devenir une constante de tout son théâtre futur, il renverse le mythe du Risorgimento tel que l'enseignent les manuels scolaires et use du grotesque. Le résultat est un comique "déjanté" par lequel en parlant du passé il vise directement l'Italie du présent.

INDEX

Index chronologique : XIXe, XXe

Mots-clés : années 1950, comédie, comique, Fo (Dario), Garibaldi (Giuseppe), *Il dito nell'occhio* (titre d'œuvre), *Il novecentonovantanovesimo dei Mille* (titre d'œuvre), mythe, radio, Risorgimento, théâtre

AUTEUR

BRIGITTE URBANI

Aix-Marseille Université