



HAL
open science

Interculturalismo del teatro di Dario Fo

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Interculturalismo del teatro di Dario Fo. Italia e Europa. Dalla cultura nazionale all'interculturalismo, AIPI, Aug 2004, Cracovie, Poland. pp.359-368. hal-02554499

HAL Id: hal-02554499

<https://amu.hal.science/hal-02554499>

Submitted on 25 Apr 2020

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.

Interculturalismo del teatro di Dario Fo

1- In che misura si può parlare di cultura “nazionale”? Ogni paese non è forse un crogiuolo di culture che gli derivano dalla propria storia e da quella dei paesi circostanti, nonché del mondo intero? La storia d’Europa non è un immenso rimescolamento di popolazioni che si sono spostate, combattute, fuse, una storia di integrazioni non sempre facili? Così la cultura di ogni paese è fatta di innumerevoli rivoli venuti da altri paesi e da altri tempi.

Quanto ai problemi umani, si somigliano ovunque. Necessità di guadagnarsi il pane, ricchi e poveri, potenti e deboli, vecchi e giovani... Argomenti che, per dirla col Goldoni, vengono trattati in tutte le letterature dell’immenso teatro del mondo.

Così Dario Fo, l’autore italiano di teatro contemporaneo oggi più famoso a livello mondiale, collega la sua vocazione di “giullare del mondo” alla sua gioventù, sul Lago Maggiore, a Porto Valtravaglia dove abitava la famiglia, nella “valle dei Mezaràt”, in parte popolata di stranieri venuti qui nell’Ottocento per motivi di lavoro:

La valle dei Mezaràt era [...] diventata un crogiolo fantastico di culture, tradizioni, lingue, pregiudizi, mentalità le più strampalate e diverse, spesso inconciliabili. Eppure, pare incredibile, fra quella gente non affioravano mai moti di razzismo. Certo, ci si sotteva l’un l’altro, anche con sarcasmo pesante: per la rispettiva pronuncia, per l’intercalare, per il gestire o il modulare dei suoni gutturali o arrotati, ma sempre senza aggressività né cattiveria. Era davvero spassoso ascoltare tedeschi, spagnoli, francesi e polacchi che si arrabattavano in quel dialetto già di per sé abbastanza astruso e intorcinato¹.

In quegli anni, scrive, fu a contatto con i « fabulatori del lago » che raccontavano a modo loro fatti antichissimi, accaduti lì o altrove, adattandoli però sempre alla realtà contemporanea, sempre aggiornandoli, presentandoli come dentro uno « specchio deformante ». E questa fu per lui una straordinaria « università della comunicazione », da cui trasse la sua vocazione a comporre « all’infinito moduli espressivi di sconosciuta libertà »²:

Spesso raccontavano di fatti accaduti secoli e secoli fa... Ma era una ribalderia, cioè prendevano a prestito storie mitiche per trattare della realtà quotidiana e degli avvenimenti della cronaca più recente giocando di satira e di grottesco³.

Così, a sua volta, Fo, quando racconterà delle storie svoltesi in terre lontane come la Cina (*Storia della tigre*), la Colchide (*Medea*), o la Grecia (*Lucio o L’asino*), in realtà se le rappresenterà nelle sue valli lombarde:

[...] perfino quando insceno la tigre cinese e il Tibet con i suoi fiumi e le sue immense caverne, o nello sfogo disperato di Medea fino alla fuga in volo sul carro magico, non mi sposto dal lago, dalle valli e dai fiumi dove sono nato⁴.

¹ *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 58.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 57.

⁴ *Ivi*, p. 67.

A proposito di *Lucio*:

Tutte le volte che racconto questa favola metafisica, iperclassica, qual è l'immagine che proietto? Non cerco di sicuro di immaginarmi o di far immaginare l'Ellesponto, Samo o la Tessaglia, io mi trovo ben collocato nel mio paese, in quelle sue strade, in quei fiumi lombardi, nei boschi che mi sono familiari: montagne, cielo, acqua, sono sempre quelli dove ho ascoltato la mia prima storia⁵.

Insomma, fin dalla sua formazione, Fo eliminò ogni separazione tra cultura cosiddetta nazionale e cultura extra-nazionale, a profitto di una cultura senza frontiere.

2- Oggi Dario Fo ha settantotto anni, ed è legittimo abbracciare con un colpo d'occhio sintetico la sua variegata carriera, con la sua cinquantina di commedie e i suoi circa duecento monologhi⁶. Un'opera che appare come un incessante andirivieni tra cultura italiana e cultura europea o mondiale e vice versa.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, del 1963, che narra le avventure marittime di Cristoforo Colombo, è ambientata in Castiglia. *Quasi per caso una donna, Elisabetta*, del 1984, lo è nell'Inghilterra della regina Elisabetta I. *La signora è da buttare* (1967) e *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1992) si svolgono nell'America degli anni sessanta e all'epoca delle prime colonie spagnole sul nuovo continente. Lo spettacolo *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (1970) si riferisce alla resistenza palestinese, *Guerra di popolo in Cile* (1973) al colpo di stato del generale Pinochet. Più tardi la celeberrima *Storia della tigre* (1977) riproduce all'italiana un testo sentito raccontare da un attore cinese di Shanghai.

Altre opere risultano da riscritture interculturali: *L'opera dello sghignazzo* (1981) trae spunto insieme da *L'opera da tre soldi* di Brecht e da *L'opera del mendicante* dell'inglese John Gay⁷. Il *Lucio* del *Fabulazzo osceno* emana dal *Lucio o l'asino* di Luciano di Samosata, che era già stato punto di partenza di molteplici riscritture, sia nell'antichità (*Le metamorfosi* o *L'asino d'oro* di Apuleio) che in epoca rinascimentale (Boiardo e Firenzuola). Capolavori come *Mistero buffo* o *La Bibbia dei poveri* riprendono brani della storia sacra, fondamento

⁵ Ivi, p. 66.

⁶ Il teatro di Dario Fo è pubblicato da Einaudi, a cura di Franca Rame, sotto il titolo complessivo *Le commedie di Dario Fo*. Tredici volumi sono oggi disponibili, ognuno dei quali contiene da due a sei commedie. Alcuni altri testi sono pubblicati separatamente, presso Einaudi o altri editori. Sono disponibili anche videocassette o DVD di vari spettacoli.

Fra le monografie su Fo, segnaliamo Chiara VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, 198 p. (ripubblicato nel 1998 con l'aggiunta di un capitolo di aggiornamento); Lanfranco BINNI, *Dario Fo*, Firenze, La nuova Italia, "Il castoro", 1977, 101 p.; Claudio MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, 213 p.; Dario FO e Luigi ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990, 163 p.; Marisa PIZZA, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996, 471 p.; Roberto NEPOTI e Marina CAPPA, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997, 159 p.; Andrea BISACCHIA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003, 271 p. Io stessa ho pubblicato quattro saggi in francese su Dario Fo – nei numeri 1 (presentazione), 7 (su *Storia della tigre* e *Johan Padan*), 11 (sui monologhi di Franca Rame) e 12 (sul sogno come elemento strutturante) di « Théâtres du Monde » (Revue de l'ARIAS, Publications de l'Université d'Avignon) nei 1991, 1997, 2001 e 2002 – a cui conviene aggiungere due relazioni effettuate nell'ambito di convegni di italianistica a Lione e a Cracovia: *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-Etienne, 2003, pp. 255-274; *Matti e follia nel teatro di Dario Fo*, in *Lingua e letteratura italiana dentro e fuori la Penisola*, Krakow, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003, pp. 295-302.

⁷ Una commedia del 1960, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, presentava già evidenti punti di contatto con l'opera brechtiana.

della cultura dell'intero nostro mondo occidentale. In un registro del tutto diverso, racconti come quello di Javan Petro alle prese con la « parpaja topola » della moglie, del *Fabulazzo osceno*, sono tratti da *fabliaux* francesi e hanno uno schietto sapore rabelaisiano.

Certe opere, fortemente impegnate politicamente, sono intrise di riferimenti alla nostra cultura europea. *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* (1969), ad esempio, titolo che in sé è tutto un programma, in relazione col periodo di lotte sociali e di scioperi degli ultimi anni sessanta, offre una fittissima intertestualità. L'opera mette in scena un gruppo di operai che, sul punto di distruggere la biblioteca della Casa del Popolo (tanto, nessuno legge), sfogliano i libri da buttare e fanno sorgere dalle pagine pensatori, scrittori e poeti come Gramsci e Majakovski. Col risultato che alla fine i libri tornano al loro posto sugli scaffali e la biblioteca non sarà distrutta.

Vice versa, diversi argomenti, alla base prettamente italiani, si rivelano politicamente, socialmente, o, in modo più lato, umanamente, universali. Così avviene in *Morte accidentale di un anarchico* (1970), commedia nata dall'indignazione e dalla volontà di protesta derivata dal caso Pinelli, l'anarchico volato dalla finestra della questura di Milano, pochi giorni dopo la strage di Piazza Fontana. Fo finge di ambientare l'azione a New York nel 1921, dove era avvenuta, dice, la stessissima cosa. Poi afferma di aver letto i resoconti di una grande quantità di processi di anarchici anche loro volati dalle finestre di commissariati⁸.

Lo stesso può esser detto delle commedie o dei monologhi di Franca Rame imperniati sui problemi della donna, che non sono mai stati problemi specificamente italiani, nonostante la caricatura che veniva fatta, all'estero, della donna italiana. Una didascalia del testo intitolato *Una giornata qualunque* (1986) lo segnala *en passant* (« Giulia [la protagonista] potrebbe essere americana, tedesca, inglese... perfino africana »)⁹. Inoltre, tra i monologhi o le brevi commedie di *Parliamo di donne*, *Coppia aperta quasi spalancata*, *Tutto casa letto e chiesa* o di *Sesso, grazie tanto per gradire*, s'inseriscono pezzi che evocano tragiche figure di donne dell'Europa antica o contemporanea: Medea, Lisistrata per l'età più lontana, Ulrike Meinhof, Irmgard Moeller per la Germania degli anni settanta. Indimenticabili figure femminili segnate dalla tragicità dei loro rapporti con gli uomini, il potere, o con le lotte sociali.

I problemi di tutte le famiglie di operai e disoccupati che faticano a sbarcare il lunario e si arrabbiano per il rincaro dei prezzi sono mirabilmente messi in scena in *Non si paga! Non si paga!*, dove le donne prendono d'assalto quei templi della società capitalistica dei consumi che sono i supermercati: uno spettacolo andato in scena nel 1974, ripreso e aggiornato nel 1980, ma che supera allegramente le frontiere temporali e geografiche.

D'altronde, in modo generale, Dario Fo, lungi dal riferirsi solo alla tradizione teatrale meramente italiana, riconosce come suoi maestri non Goldoni o Pirandello (che non menziona mai, o quasi) bensì Aristofane, Shakespeare, Molière, Feydeau, Adamov, Brecht.

In breve, italiani o stranieri, si tratta sempre di argomenti legati a problemi di società, di politica, di dignità umana, di resistenza. Problemi non solo europei ma universali. Problemi, in ogni modo, che varcano gli stretti limiti di una cultura nazionale. E lo dimostrano la diffusione che prestissimo ebbero e continuano ad avere le opere di Fo fuori dall'Italia, e il riconoscimento di cui fu oggetto l'autore nel 1997, con l'assegnazione del premio Nobel.

⁸« Questo spettacolo è nato subito come esigenza, appena è successo il fatto [l'assassinio di Pinelli]. [...] Poi seguendo i giornali, il dibattito, il processo, quello che stava succedendo, l'inchiesta, mi sono letto cinque o sei processi di anarchici e stranamente si assomigliavano tutti; l'andamento era analogo. Anche adesso, ultimamente, hanno scoperto a Burgos che ne hanno buttato giù uno dalla finestra, gente buttata dalla finestra, tre, quattro, cinque persone, in continuità. Allora m'è venuto in mente di raccontare una storia un po' legata a tutte queste vicende dell'anarchia e, sotto, la repressione ». (citato da Claudio MELDOLESI, *op. cit.*, p. 178).

⁹ In Dario FO e Franca RAME, *Coppia aperta, quasi spalancata*, Torino, Einaudi, 1991, p. 37.

3- Da più di vent'anni Dario Fo è l'autore contemporaneo italiano più recitato all'estero. Una rapida visita al sito internet dell'archivio Fo-Rame¹⁰ conferma che pochissime opere si sono limitate a rappresentazioni solo italiane¹¹. Nel 1981, Fo è l'autore italiano più rappresentato nel mondo, i suoi testi sono recitati in decine di teatri europei, americani, giapponesi, indiani, australiani... Lo stesso vale per Franca Rame : in tre anni, dal 1983 al 1986, *Coppia aperta* annoverò più di settecento repliche, in Italia e all'estero.

Trattandosi del caso che conosco meglio, mi soffermerò sulla Francia, che costituisce un buon esempio della fortuna che Fo ha goduto oltre confine.

In Francia, come probabilmente altrove, le rappresentazioni sono legate prevalentemente alle traduzioni esistenti. Sei traduzioni in francese, ad opera di Valeria Tasca, sono disponibili e largamente utilizzate in teatro. Si tratta di : *Morte accidentale di un anarchico*, *Mistero Buffo*, *Storia della tigre e altre storie*¹², *Johan Padan alla scoperta delle Americhe*, e di due volumi di *Storie di donne*; a cui conviene aggiungere *Non si paga ! Non si paga!*. Anni fa, Dario Fo fu anche rappresentato in italiano, nelle città dove importanti erano le comunità italiane : *Gli arcangeli non giocano a flipper* e *Isabella, sei caravelle e un cacciaballe* ebbero, fin dagli anni sessanta e settanta, un numero notevole di repliche in Francia. Aggiungiamo che oggi, col bel sistema della "sopratitolatura", sempre più spesso al pubblico vengono proposte opere straniere in lingua originale (col vantaggio prezioso, per i teatri, di poter invitare compagnie straniere straordinariamente brillanti nel recitare i propri repertori).

Le opere più rappresentate in Francia sono quelle di cui sono disponibili le traduzioni sopra citate, con in testa alla classifica i monologhi di *Mistero buffo* e delle *Storie di donne*, il cui repertorio è tanto vasto che gli attori possono variare lo spettacolo da una *tournee* all'altra. Seguono immediatamente *Non si paga ! Non si paga!* e *Morte accidentale*. Non è difficile indovinare il perché. Un perché innanzitutto finanziario. Per i monologhi basta un solo attore, il che permette forti economie, sia per la mini-compagnia che per la città o l'istituzione che accoglie. Quanto alle due commedie vere e proprie, che necessitano da quattro a sei attori, oltre alla componente meravigliosamente grottesca che funziona a colpo sicuro con ogni tipo di pubblico se gli attori sono bravi, i problemi che esse trattano sono comuni a tutti i paesi occidentali : il carovita con *Non si paga ! Non si paga!*, gli abusi commessi nelle questure e gli sforzi compiuti per coprirli con *Morte accidentale*.

Ogni anno, al festival di teatro di Avignone, diverse compagnie propongono Dario Fo (e Franca Rame). Da una rapida ricerca sul festival *Off* emerge che tre spettacoli sono stati proposti nel 1988 e nel 1992, quattro nel 1998, 2000, 2001 e 2002, cinque nel 1997, otto nel 2003, sei nel 2004. Certo, si tratta sempre di opere di cui esiste una traduzione, e si può osservare che da più di dieci anni le "storie di donne" fanno una seria concorrenza agli altri testi. Quanto al festival *In* – la sezione più selettiva e prestigiosa di questo festival d'importanza internazionale, che privilegia anzitutto la novità (dell'autore, dell'opera, dell'interpretazione, della messinscena) – esso accolse due volte, nel luogo teatralmente più pregiato, il cortile del Palazzo dei Papi, uno spettacolo di Fo: *Isabella due caravelle e un cacciaballe* nel 1971, *Mistero Buffo* nel 1973.

Quanto il mondo francese dello spettacolo apprezzi Dario Fo, lo dimostra infine il fatto che per due anni (1990-91) l'autore fu incaricato dell'allestimento di due farse di Molière per la Comédie française (il più prestigioso teatro classico francese), *Le médecin malgré lui* e *Le médecin volant* (*Medico per forza*, *Medico volante*). Poi fu la volta, dell'Opéra Garnier, nel 1992, col *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Segnaliamo infine che nel 2000 *Morte accidentale*

¹⁰ <http://www.archiviofrancrame.it>

¹¹ Così, *Non si paga ! Non si paga !* fu, nel 1980, il testo di Fo più recitato in Europa.

¹² Oltre a *Storia della tigre*, contiene, fra altri testi, *Il primo miracolo di Gesù bambino*, *Il tumulto di Bologna*, *La parpaja topola*, *Lucio* : testi che sono fra i più graditi da attori e pubblico, fuori dall'Italia.

di un anarchico ricevette dalla Francia un triplice “Molière” : quello del migliore autore, della migliore commedia e, per Valeria Tasca, della migliore traduzione.

Il segreto di tale successo internazionale è la sua specificità: non solo il collegamento immediato all’attualità, anche quando di tratta di opere ambientate nel Medioevo, ma la sua facile comprensione, per via del primato concesso al gesto, alla mimica, alla situazione, al grottesco.

4- La gestualità infatti, così tipica del teatro di Fo, deriva, come lui stesso ha spiegato tante volte, dalla tradizione italiana dei comici dell’arte che, quando la Controriforma li costrinse all’esodo, alla fine del Cinquecento, dovettero rifugiarsi all’estero e trovare il modo di farsi capire. Donde, da una parte, lo sviluppo della gestualità, e dall’altra l’invenzione di un linguaggio misto, il *grammelot*, che permetteva allo spettatore di afferrare il significato dei discorsi e delle battute. Sentiamo Fo e le sue spiegazioni (un po’ schematiche, come al solito, ma simpaticamente didattiche):

Quei commedianti vennero costretti a una vera e propria diaspora. Furono centinaia le compagnie che dovettero emigrare in tutti i paesi d’Europa: Spagna, Germania, Inghilterra. La maggior quantità di quei teatranti si stabilì nella Francia.

È ovvio che la maggior difficoltà era quella di farsi intendere dagli abitanti di quei paesi che non conoscevano la nostra lingua. [...] Cominciarono con l’impiegare un linguaggio [...] composto da sproloqui, apparentemente senza senso compiuto, infarciti di termini della lingua locale pronunciati con sonorità e timbri italiani. Via via si perfezionarono fino a impiegare, oltre a una straordinaria gestualità, suoni onomatopeici che realizzavano l’immagine delle azioni o stati d’animo a cui si voleva alludere¹³.

Dario Fo stesso, quando si cala nelle vesti di un giullare medioevale o rinascimentale, usa questo tipo di linguaggio all’interno dell’Italia, inventando una lingua mista di dialetti di varie parti d’Italia, a seconda del personaggio che intende rappresentare: lingua mista di dialetti della valle del Po quando recita Ruzante o quando diventa Johan Padan che fugge in America; lingua composta da dialetti dell’Italia centrale quando mette in scena San Francesco d’Assisi; lingua fatta di dialetti dell’intera Italia e d’oltralpe quando diventa uno zanni affamato. E il miracolo di tale accorgimento è che non solo il pubblico finisce col capire, ma il messaggio che esso riceve può andare oltre alle intenzioni immediate dell’autore, come Fo stesso dichiara scherzosamente, prima di recitare *La fame dello zanni*:

Ogni tanto indovinerete espressioni del dialetto padano con sciabolate di provenzale, catalano e, tanto per gradire, qualche termine napoletano. Non preoccupatevi se all’inizio non vi riuscirà di afferrare tutto il discorso. Vedrete, miracolo!, che dopo un po’, con meraviglia, riuscirete a intuire tutto... anche quello che io non pensavo di dovervi dire¹⁴.

Che il gesto aggiunga elementi essenziali al discorso, Dario Fo lo spiega fin dal primo monologo di *Mistero buffo*, col contro-commento di un famoso testo medioevale, *Rosa fresca aulentissima*, in cui dimostra, in modo estremamente convincente, che non si tratta affatto di un testo aulico cortese, come pretendono i professori, ma del triviale dialogo tra un gabelliere e una sguattera sul tema del far insieme l’amore o meno.

Inoltre – altro paradosso mirabile del teatro di Fo! – gli spettacoli più rappresentati all’estero, i monologhi, non sono “teatro di parole” ma “teatro di situazioni”. Ecco un’altra delle chiavi dell’europeismo, anzi, dell’internazionalismo, del teatro di Fo: situazioni,

¹³ *Mistero buffo*, a cura di Franca Rame, Nuova edizione integrale, Torino, Einaudi tascabili, 2003, pp. 331-332.

¹⁴ Ivi, p. 335.

agevolmente rappresentabili dalla mente del pubblico nonostante uno scenario ridotto all'essenziale (o addirittura inesistente), e dunque facili da seguire. E lo stesso può esser detto di opere a più personaggi. Se *Morte accidentale di un anarchico* piace e continua a piacere, trentacinque anni dopo, non è per il fatto politico da cui Fo è partito (nessuno o quasi, fuori dall'Italia, conosce l'affare Pinelli e si ricorda o ha mai saputo della strage di Piazza Fontana). La situazione, la gestualità, la comicità, il brio dell'azione, oltre alle strizzatine d'occhio sempre possibili in relazione a situazioni contemporanee, bastano a garantirne il successo.

5- Altro elemento d'interculturalismo: la diffusione, tramite il teatro, di un'altra cultura, diversa da quella imposta dalla scuola, dall'Università, dalla Chiesa. Una cultura popolare, creata dal popolo per il popolo, cultura che, afferma Fo, fu cancellata dai gestori della cultura ufficiale.

Una storia raccontata diversamente, dalla parte dei piccoli, Fo l'ha proposta fin dal suo primo spettacolo, *Il dito nell'occhio* (1953), che ribaltava la storia dei manuali scolastici, deridendo i grandi, capi militari, re o papi, e promuovendo a protagonisti umili e intelligenti soldati o popolani. Alcuni anni dopo, *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* toglieva Cristoforo Colombo dal piedistallo su cui l'aveva eretto la storia e ne faceva un "cacciaballe" che finiva preso al proprio gioco per aver voluto fare il furbo. Poi *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* raccontava la storia della colonizzazione spagnola tramite un personaggio d'antieroe (un "nullagonista"), non limitandosi a mostrare, come spesso è stato fatto, gli Spagnoli brutali e gli Indios vittime, ma anche facendo di una tribù indiana, capeggiata da Johan, un popolo volontario e vittorioso. Una lettura che Fo afferma di aver proposto in base a documenti autentici, da lui consultati in Spagna e ad Assisi.

I testi delle giullarate e del *Fabulazzo osceno* sono anch'essi, dichiara l'autore, derivati da fonti autentiche: ricerche eseguite sul teatro popolare siciliano, veri testi di giullari, *fabliaux* medioevali. Ma sempre con un'ottica narrativa invertita, facendo dei piccoli i vincitori o per lo meno gli strenui denunziatori dei soprusi, e insinuando una forte vena anarcoide nel filo e nel messaggio del racconto. Basterà l'esempio di come i Bolognesi cacciarono il legato pontificio dalla fortezza in cui si era comodamente trincerato con tutta la sua scorta: non con un assalto militare da cui sarebbero immancabilmente riusciti sconfitti, ma a colpi di "merda".

Quanto alla storia sacra (o derivata da essa) raccontata dai monologhi di *Mistero buffo*, de *La Bibbia dei poveri*, o de *Lu santo jullare Francesco*, anch'essa è filtrata da un'ottica popolana polemica. Com'è nato il villano?: dalla scorreggia d'un asino incinto per operazione di Dio. Com'è nato il giullare?: dall'intervento di Cristo che diede una lingua tagliente a un poveraccio defraudato di tutti i suoi beni dal padrone prepotente. Come si svolsero le nozze di Cana?: con un Cristo simpatico e compagno. Altri testi, come *Il primo miracolo di Gesù bambino*, sono tratti dai vangeli apocrifi, ricchi di storie che non corrispondevano all'ideologia che la Chiesa ufficiale intendeva diffondere, e furono eliminate dai testi canonici (il piccolo Gesù, emigrato in Egitto, prima messo da parte dai bambini del quartiere come straniero e diverso, poi finalmente accettato da loro, si vendica del figlio del ricco padrone che ha distrutto il loro gioco trasformandolo in pupazzo di terracotta). Quanto alle storie di san Francesco d'Assisi, non sono tratte dalla "biografia ufficiale" del santo, stesa da Bonaventura da Bagnoregio, ma da simpatiche e spesso polemiche favole raccolte nelle città ombre¹⁵.

Pure con l'Arlecchino della commedia dell'arte, Fo opera un ribaltamento. Nello spettacolo *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), l'autore risale alle origini del personaggio

¹⁵ Non per questo Fo ha rigorosamente seguito testi esistenti : vi avrà lavorato intorno. Non è chiara la frontiera tra testo filologicamente autentico e adattamento teatrale. Nondimeno ne risultano vicende straniare, efficaci.

presentando le sue varie metamorfosi, e ponendo l'accento non tanto sul bergamasco zotico e sciocco, quanto sull'ex diavolo, *homo selvaticus*, trasgressore, anarcoide e amorale¹⁶.

Non un patrimonio "nazionale", quindi, quello a cui attinge Dario Fo, ma un patrimonio "altro", universale, sia per la sua dimensione popolare che per il messaggio eternamente valido, al di là di secoli e frontiere, che lo percorre e vivifica.

6- Il messaggio è quello del ribelle. Il pubblico è invitato a non lasciarsi sopraffare, come Gesù bambino stesso ha fatto, dando l'esempio. Niente propagandismo, tuttavia, nelle opere di successo che hanno varcato le frontiere. Se in Italia il teatro di Fo ha potuto avere indirizzi rivoluzionari, se certe sue opere sono legate solo all'Italia e alla sua propria situazione politico-sociale (*Claxson trombette e pernacchi*, *Zitti stiamo precipitando*, *Il Fanfani rapito* ecc.), più generalmente, lo scopo dell'autore è di mettersi dalla parte dei piccoli, dei vinti, e sempre con allegria.

Lo fa con i suoi racconti d'altri tempi, aiutando didatticamente il pubblico. I monologhi di *Mistero buffo* sono quasi sempre preceduti da preamboli (o interrotti da incisi) riferentisi alla situazione contemporanea, in modo da stabilire un legame tra storia narrata dal giullare medioevale e attualità¹⁷. Così, il villano è l'operaio di oggi:

Quando io parlo del villano, è l'operaio della ferriera uguale preciso il contadino ancora oggi, è l'impiegato, è perfino lo studente che è il povero villano. Il villano nato dal sedere dell'asino è presente, costante, in ogni momento¹⁸.

Perciò tutte le opere di Fo sono state *works in progress* la prima stesura non è mai stata definitiva, l'opera si è creata, foggata, modificata ad ogni nuova recita, a seconda dell'attualità. Le riprese, due o tre anni dopo, com'è avvenuto con *Non si paga! Non si paga!*, o anche con *Morte accidentale*, sono state in parte delle riscritture aggiornate.

Ma il vero segreto dello straordinario successo di Fo, oltre alla gestualità e all'ibridismo della lingua, consiste nella sua arma più efficace: il comico, il grottesco, le gag. È stato detto giustamente che il teatro di Fo è « una grossa macchina per far ridere la gente sulle cose drammatiche »¹⁹. Infatti, come farsi capire da ogni tipo di pubblico, compreso e soprattutto il pubblico popolare? con un teatro dalla forma semplice, con la farsa, con i lazzi, con le situazioni più strampalate o assurde. Da qui un uso candido e frequente della scatologia (l'evocazione dell'assalto dei Bolognesi alla rocca pontificia a colpi e secchiate di escrementi è un esempio fra tanti), o di un'oscenità naturale, schietta ed esilarante (le "lezioni sessuali" di Franca Rame nello spettacolo *Sesso? Grazie, tanto per gradire* sono un intelligente omaggio al sesso femminile, mentre nella stessa opera, o nel monologo *Lucio o l'asino*, protagonista infelice è il pene).

In breve, il teatro di Fo va inteso da una parte come recupero di un'antica cultura popolare universale puntellata di buonsenso, di sana ragione, di lucida coscienza delle cose del mondo; e dall'altra, come discorso di

¹⁶ Roberto NEPOTI, Marina CAPPA, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ « [...] il nostro non è uno spettacolo digestivo, dove il pubblico viene, s'allunga spaparanzato sulla poltrona e ordina a noi attori: "Fammi ridere!" [...] l'intento del prologo che ho appena recitato [è quello di] realizzare un aggancio logico con il testo di *Mistero Buffo* vero e proprio e farvi intendere che quello che stiamo vivendo si è già perpetrato, con qualche variante, secoli addietro nel Rinascimento, come nel Medioevo. » (*Mistero Buffo*, cit., pp. 368-369).

¹⁸ *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 60.

¹⁹ Chiara VALENTINI, *op. cit.*, p. 136.

contro-informazione sugli eventi che accadono nella nostra realtà sociale: mettere in evidenza la violenza del potere, la repressione della polizia, attraverso la forma del grottesco, della satira; di modo che attraverso questa lente deformata che è il comico, il pubblico inizi ad avere una visione sintetica, didattica²⁰.

La lezione da trarne? Che non bisogna mai disperare ma sempre resistere. È questo il messaggio dello spettacolo ultrapopolare, ultra universale, al di sopra di ogni ideologia politica, nato da un viaggio in Cina, *Storia della tigre*: l'epopea del soldato ferito che, salvato da una mamma tigre (cioè dalla propria forza di resistenza) impara a difendersi sia dagli anticomunisti che dai comunisti, tutti ugualmente furbi e truffatori, mandando loro addosso le "sue" fedeli tigri. Uno spettacolo che invita ognuno ad "avere la tigre" (espressione cinese), al di là delle frontiere.

"Avere la tigre" (in sé) perché la storia non è mai finita. Perché così è stato nei secoli dei secoli, e così sempre sarà. Dario Fo, certo, non si illude di poter cambiare il mondo col suo teatro, ma si cura di mantenere viva la presenza di una contro-coscienza vigile, di una sana tensione garante di equilibrio. E lo fa sempre con allegria, pur ammettendo di essersi sempre trovato – per forza – dalla parte dei perdenti²¹.

²⁰ Claudio MELDOLESI, *op. cit.*, p. 156.

²¹ Prologo a *Mamma ! I Sanculotti !*, in *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. XII, p. 407.