

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 50, 2026

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Il riso dei poveri cristi. Dario Fo, un secolo dopo

The Laughter of the Poor Devils. Dario Fo, a Century Later

SIMONE SORIANI

ABSTRACT

Il saggio ripercorre la lunga carriera di Dario Fo, in occasione del centenario dalla sua nascita. Dagli sketch degli anni '50 alla satira politica dei '60-'70, dalle pièce scritte con Franca Rame fino al Premio Nobel per la Letteratura (e oltre), le produzioni di Fo hanno costantemente denunciato le ingiustizie sociali e le dinamiche dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, attraverso le risorse di una comicità mai ludica o evasiva, ma sempre impegnata e pungente. L'analisi segue l'evoluzione poetica ed ideologica dell'autore-attore, evidenziando il ruolo centrale di personaggi marginali come giullari, matti o balordi, e l'impatto della sua eredità artistica, ancora oggi viva nelle pratiche sceniche della contemporaneità.

PAROLE CHIAVE: *drammaturgia d'attore, monologo, teatro politico, comicità, teatro epico*

The essay retraces the long career of Dario Fo on the occasion of the centenary of his birth. From the sketches of the 1950s to the political satire of the 1960s and 1970s, from the plays written with Franca Rame to the Nobel Prize in Literature (and beyond), Fo's works consistently denounced social injustices and the dynamics of human exploitation, through a form of comedy that was never playful or escapist, but always engaged and incisive. The analysis follows the poetic and ideological evolution of the author-performer, highlighting the central role of marginalized characters such as jesters, fools, and outcasts, as well as the enduring impact of his artistic legacy, which remains alive in contemporary theatrical practices.

KEYWORDS: *actor's dramaturgy, monologue, political theatre, comedy, epic theatre*

AUTORE

*Simone Soriani è autore di monografie e saggi sul teatro italiano del XX e del XXI secolo. I suoi scritti sono stati pubblicati su miscellanee e riviste italiane e internazionali tra cui «Hystrio», «Prove di Drammaturgia», «Forum Italicum», «Spunti e Ricerche», «Chroniques italiennes», «Zibaldone». Il suo ultimo libro è Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore (Fermenti, 2020).
simone-soriani@libero.it*

Io cerco [...] di creare un'opinione pubblica cosciente, informata. Far capire qual è la dimensione vera del potere. Scoprire la facciata, togliere la gelatina. [...] Si tratta [...] di creare prima di tutto nella gente la coscienza di essere sfruttati, di far vedere la dimensione dello sfruttamento.¹

Il 24 marzo 1926 ricorre il centenario dalla nascita di Dario Fo: uno dei massimi drammaturghi italiani del Novecento con Pirandello, De Filippo e pochi altri. Attore istrionico, autore, regista, scenografo, pittore, Fo ha rivoluzionato la tradizionale forma della commedia con espedienti e soluzioni che mescolano teatro popolare medievale e rinascimentale, elementi del “teatro minore” del primo Novecento ed epicità brechtiana, fino ad inaugurare – con *Mistero buffo* – una teatralità affabulativa, fondata sul racconto e sul rapporto diretto col pubblico, che hanno poi ripreso – in forme originali ed inedite – i narratori come Marco Paolini ed Ascanio Celestini, senza dimenticare i vari comici (più o meno) monologanti alla Paolo Rossi e Beppe Grillo. Il Premio Nobel per la Letteratura, ricevuto nel 1997, ha consacrato la sua lunga stagione di impegno teatrale, ma anche civile e politico: nell’arco di oltre cinquant’anni di attività, infatti, Fo ha prodotto opere che rispecchiano – decennio dopo decennio – le principali vicende socio-politiche italiane, con una costante tensione critica verso il potere, nell’intento di denunciare le ingiustizie sociali derivate dallo sfruttamento dell’uomo sull’uomo. Così l’autore-attore si serve del medium teatrale per svelare l’oppressione dei “maggioirenti” nei confronti dei “poveri cristi”, secondo una logica di continuità che, dalle angherie subite dai contadini medievali da parte dei *potentes* dell’epoca (si pensi a *Mistero buffo*), giunge fino allo sfruttamento padronale dei lavoratori e delle lavoratrici nella società contemporanea. Di seguito, si ripercorrerà la carriera di Fo individuando – dagli anni Cinquanta agli anni Duemila (e oltre) – i momenti auratici e le produzioni più significative, con attenzione anche ai più importanti allestimenti da parte di teatranti contemporanei, per mostrare come il teatro del premio Nobel continui ad essere rilevante nella nostra contemporaneità.

Balordi, matti e svitati contro il potere

Nei primi Cinquanta, Fo comincia a farsi conoscere con i monologhi radiofonici del “Poer nano”, talora interpretati anche all’interno di riviste e spettacoli leggeri cui il futuro Nobel prende parte agli inizi della carriera. Qui già si scorge quella che sarà la poetica matura di Fo, a cominciare dalla tecnica del “ribaltone” (inversione logica

¹ D. Fo, *Fabulazzo*, Kaos, Milano 1992, p. 34.

o morale che rovescia le gerarchie e i pregiudizi della cultura dominante), come nel caso esemplare di *Caino e Abele*, dove Caino non è il fratricida biblico ma è piuttosto presentato come un underdog, ovvero come una vittima del potere e del conformismo. Insomma, già nei monologhi del “Poer nano” si nota – come dirà lo stesso Fo – l’avversione per «gli eroi dipinti, il pompierismo, i personaggi tabù, gli intoccabili, le mummie sterilizzate della storia».² Nel teatro di Fo, infatti, si muoveranno soprattutto personaggi “spostati”: balordi e svitati (per parafrasare il titolo dell’omonimo film di Carlo Lizzani interpretato da Fo nel ’56) respinti dalla società perché incapaci di conformarsi alle logiche dominanti e, quindi, emarginati ed esclusi. Tra questi, occupa un posto non secondario il personaggio del matto: ad esempio, in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), Franca Rame – compagna d’arte e di vita del futuro Nobel – interpreta la protagonista eponima e, al contempo, la di lei figlia Giovanna la Pazza. Questa incarna il ruolo del *fool* carnevalesco cui – in virtù della propria follia – è concessa totale libertà d’espressione, al punto che proprio lei finisce per svelare le dinamiche e le menzogne di un Potere autoritario e dispotico: «Posso dire quello che mi pare. Tanto, io sono pazza...», dichiara Giovanna nel corso dello show. Nella caratterizzazione del personaggio, è possibile riconoscere una certa eco della tradizione popolare medievale delle *sotie* francesi, in cui proprio i “matti” (*sot* in francese) godevano di straordinarie licenze satiriche poiché era permesso loro di enunciare le verità più scomode o imbarazzanti, purché coperte dalla maschera della loro pazzia. Fo svilupperà questo stesso meccanismo in alcuni dei *Testi della Passione*, pubblicati in appendice all’edizione einaudiana di *Mistero buffo*: ne *Il matto e la morte* e nel *Gioco del matto sotto la croce*, ad esempio, è proprio il Matto a denunciare la degenerazione della Chiesa temporale e, al contempo, a svelare la trasgressività di un Cristo raffigurato – dirà Fo in anni recenti – come un «vero antesignano dei diritti umani»,³ sempre dalla parte dei poveri e dei diseredati. Insomma, nel teatro di Fo, il matto è – per usare le parole del Nobel – «il personaggio di contrappunto, il capovolto, fuori-regola che non accetta né consuetudini né logica [...]. Il rappresentante allegorico di tutti gli scombinati che si chiamano fuori».⁴

L’impegno sociale e politico di Fo e Rame – e la loro attenzione alle tematiche del presente – è anche alla base della querelle che contrappone la “coppia d’arte” all’establishment politico-culturale italiano nei primi ’60, con il tentativo di censura imposto dai dirigenti della RAI ad uno sketch per *Canzonissima*, la celebre trasmissione del sabato sera la cui conduzione, nel ’62, era stata affidata proprio a Fo e a

² D. Fo, *Pupazzi con rabbia e sentimento*, a cura di E. Colombo e O. Piraccini, Libri Scheiwiller, Milano 1998, p. 38.

³ D. Fo, G. MANIN, *Dario e Dio*, Guanda, Milano 2016, p. 58.

⁴ D. Fo, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 2003, p. 208.

Rame. Lo sketch metteva in scena un imprenditore edile che, per massimizzare i profitti, si rifiuta di dotare la propria azienda delle misure di sicurezza necessarie a garantire l'incolumità dei propri dipendenti (tanto che un suo lavoratore subisce un grave infortunio). Secondo i dirigenti della RAI, lo sketch avrebbe potuto interferire nella vertenza che, proprio in quei giorni, il governo stava portando avanti con i sindacati per il rinnovo del contratto degli edili: di fronte alla richiesta dell'azienda radiotelevisiva di tagliare la scenetta dalla trasmissione, Fo e Rame abbandonano il programma e, per questo, saranno "banditi" dalla televisione pubblica italiana fino al 1977. La denuncia dello sfruttamento del lavoro salariato, del resto, sarà una costante della produzione di Fo e Rame, soprattutto durante il cosiddetto "decennio rosso" ('68-'77), quando i due autori-attori abbandonano il circuito dei teatri ufficiali gestiti dall'Ente teatrale italiano ed iniziano a recitare in spazi off, portando le loro produzioni nelle Case del Popolo ma anche in «balere, chiese sconsacrate, [...] capannoni dismessi, fabbriche occupate, nelle università pure occupate, nei palazzetti dello sport e perfino in piazze gremite di operai in sciopero».⁵ Si pensi a *Il telaio*, atto unico originariamente tratto da *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969) e, a partire dal '72, riallestito col titolo di *Ordine! Per Dio.000.000*. La pièce affronta la questione del lavoro a domicilio: alla fine degli anni '60 i lavoratori impiegati in casa erano stimati in oltre un milione. Essendo pagati "a cottimo", per far fronte ai debiti contratti per comprare i macchinari (un telaio, ad esempio) gli operai erano costretti a turni di lavoro di 12 o anche 16 ore al giorno. Durante il cosiddetto "decennio rosa" post-'77 – lo vedremo – la tematica dello sfruttamento del lavoro si salderà alla questione dell'emancipazione femminile: si pensi al monologo *Il risveglio*, tratto da *Tutta casa, letto e chiesa* ('77), la cui protagonista – interpretata da Rame – è un'operaia sfruttata in fabbrica dal padrone, ma anche in casa da parte di un marito poco collaborativo: «Oltre a lavorare per otto ore come una bestia per lui, ti faccio anche la serva gratis», constata sconsolata la donna.

Giullari e anarchici: la rivoluzione in scena

Al biennio '69-'70, risalgono le pièce più note ed apprezzate di Fo: *Mistero buffo* e *Morte accidentale di un anarchico*, dove ancora si muovono personaggi "svitati" e marginali come giullari, eretici, matti e sovversivi. Dopo anni di ricerca e sperimentazione, il primo ottobre 1969 Fo presenta *Mistero buffo*,⁶ che diventerà l'opera più iconica di tutta la sua carriera con oltre cinquemila repliche per un totale di oltre tre milioni di spettatori complessivi. Né si dimentichi che, nel corso degli anni, il capolavoro di Fo è stato allestito da numerosissime compagnie in Italia ed all'estero,

⁵ F. RAME, *In fuga dal Senato*, Chiarelettere, Milano, 2013, p. 15.

⁶ Su *Mistero buffo* e in generale sulla produzione degli anni '50-'60, cfr. S. SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano (PI) 2007.

tanto che si contano circa 400 diverse produzioni tratte dal monologo di Fo: tra le più significative, si ricordino la messa in scena alla Comédie Française e la versione “pop” di Paolo Rossi, nei primi anni ’10, e le più recenti interpretazioni di Eugenio de’ Giorgi e Matthias Martelli. *Mistero buffo* si presenta come l’approdo di un percorso di epicizzazione di quella forma-commedia entro cui Fo si era mosso agli esordi della sua carriera di autore ed attore, a partire da *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959). Parallelamente all’acuirsi delle istanze civili e politiche durante tutti gli anni ’60, infatti, Fo contamina la commedia tradizionale con elementi epici – di matrice brechtiana, ma anche popolare – per dar vita a un teatro capace di veicolare messaggi anticonformisti e antagonisti. Da questo punto di vista, proprio lo schema della “giullarata” realizzato per la prima volta con *Mistero buffo*, e negli anni seguenti ripreso per numerosi altri spettacoli, si offre a Fo come uno strumento privilegiato di comunicazione col proprio pubblico. Infatti, al contrario del tradizionale soliloquio drammatico, in cui il personaggio confessa la propria interiorità, la “giullarata” si presenta come un discorso che lo stesso autore-attore rivolge alla platea, in un continuo gioco di coinvolgimento dello spettatore: innanzitutto, a livello fisico, dal momento che Fo invita gli spettatori che occupano i posti più disagiati della sala ad accomodarsi direttamente sul palco, al suo fianco. Le stesse modalità drammaturgiche della giullarata prevedono un’interlocuzione continua con la platea: i monologhi di Fo, infatti, sono costruiti sul montaggio di singoli recitativi che – prescindendo dalla veridicità filologica dell’operazione – il drammaturgo-performer presenta come personali rimaneggiamenti di imprecisate fonti primarie: testi giullareschi e vangeli apocrifi per *Mistero buffo*, racconti popolari per *Storia della tigre ed altre storie* (1979), leggende agiografiche per *Lu santo jullare Francesco* (1998), ecc. I recitativi sono di solito interpretati in dialetto padano, oppure in grammelot (almeno a partire dalla metà dei ’70): questo si presenta come una sequenza di suoni onomatopeici capaci di riecheggiare i ritmi e le sonorità di una lingua codificata; quello invece è una lingua d’invenzione – una «lingua *passe-partout*»,⁷ come dirà il futuro Nobel – in cui, su una base “padana” (un misto di lombardo, veneto ed emiliano), si inseriscono prestiti da differenti idiomi: latino, francese, napoletano, provenzale, ecc. Ogni recitativo è introdotto da un prologo in italiano in cui Fo presenta la vicenda che si accinge ad eseguire e ne anticipa il senso morale e la giusta chiave di interpretazione allegorica. Spesso Fo interrompe il recitativo per coinvolgere il pubblico e tenerne desta e vigile l’attenzione, magari sfruttando un “incidente” che si produce durante la messinscena e che lo stimola ad approntare intere sequenze improvvisate: una risata sguaiata di uno spettatore, un problema tecnico all’im-

⁷ D. Fo, *Mistero buffo* cit., p. 34.

pianto acustico, l'arrivo in ritardo di uno spettatore, ecc. Inoltre Fo esce dallo spazio/tempo rappresentato per interagire con lo spazio/tempo della rappresentazione per mezzo di interruzioni meta-narrative che gli permettono di commentare quanto inscenato, eventualmente instaurando rimandi e parallelismi tra il Medioevo, in cui sono ambientati gran parte dei suoi recitativi, e la società contemporanea, per svelare le angherie e le prepotenze esercitate – ieri come oggi – dai ceti dominanti nei confronti delle classi subalterne, siano i contadini medievali o gli operai presenti in sala (proprio nel disvelamento della dimensione atemporale dell'oppressione dei "capintesta" nei confronti degli ultimi risiede il nucleo profondo dell'ispirazione poetica di Fo).

Nel modello della giullarata, in quanto monologo semidrammatico, l'attore Fo non si esibisce di fronte ad un pubblico da cui è separato da un'immaginaria "quarta parete", ma agisce insieme al proprio pubblico: sulla scena, quindi, la sua è una solitudine soltanto apparente, tanto più che anche a livello performativo si serve di espedienti e soluzioni che gli permettano di sceneggiare ed orchestrare le sue affabulazioni. Si pensi, innanzitutto, alla performatività polifonica e corale di Fo, capace di raffigurare da solo un'intera folla di personaggi, come nel caso esemplare di *Risurrezione di Lazzaro* da *Mistero buffo*: ciascun personaggio è raffigurato per mezzo di un processo sineddochico ed allusivo (non certo mimetico), per cui l'attore si moltiplica nelle varie dramatis personae della fabula attraverso minime variazioni gestuali, vocali, posturali. Del resto, nelle giullarate di Fo, l'affabulazione proietta ed evoca le immagini del plot nella mente dello spettatore, ma al contempo queste stesse immagini si traducono anche in una partitura fisico-corporea, cioè in vere e proprie "visioni" prodotte per mezzo di movimenti deittici (indicano oggetti o interlocutori che si finge si trovino intorno all'attore), iconografici (evocano un oggetto o un personaggio di cui il performer disegna i contorni nello spazio vuoto) e cinetografici (riproducono il movimento di un oggetto non fisicamente presente alla ribalta). Sempre al fine di superare la solitudine del performer monologante, Fo si è spesso avvalso di ricchi apparati iconografici, a cominciare dalle diapositive proiettate durante la prima edizione di *Mistero buffo*. È anche il caso delle lezioni-spettacolo che, nei primi anni Duemila, Fo dedica ai grandi maestri dell'arte, da Giotto fino a Picasso, durante le quali disegni e dipinti, realizzati dallo stesso autore-attore, vengono proiettati su grandi schermi collocati ai lati del palco (prima di intraprendere la carriera teatrale, Fo ha studiato all'Accademia di Brera). Un caso ancora più significativo è offerto dal *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*: Fo racconta le vicende del protagonista eponimo servendosi di un album di dipinti, collocato su un leggio alla ribalta, i quali visualizzano i nodi focali delle vicende esposte per mezzo del logos. Fo interagisce con l'album come fosse un oggetto-personaggio, ora sfogliandolo come uno spartito per ricordarsi lo svolgimento narrativo ora mostrandolo al pubblico per incorporare quest'ultimo nell'evento scenico.

Il principio di smascheramento del potere, già al centro di *Mistero buffo*, trova una sua ulteriore declinazione nella commedia *Morte accidentale di un anarchico*: lo show debutta il 10 dicembre 1970 e resterà in scena per due anni consecutivi, con circa 300 repliche per un totale di quasi mezzo milione di spettatori (sarà poi ripreso alla fine degli '80). In *Morte accidentale...* gli elementi comici della farsa tradizionale vengono messi al servizio del disvelamento delle strategie repressive del potere nei confronti degli oppositori, in particolare in relazione ai fatti di Piazza Fontana ed all'anarchico Giuseppe Pinelli morto durante un interrogatorio alla questura di Milano (nella pièce il tempo e l'azione sono spostati dalla Milano del 1969 alla New York del 1921, per cui la defenestrazione di cui si parla non è quella di Pinelli ma di Andrea Salsedo, anarchico di origine siciliana emigrato negli USA). Nel comunicato stampa in occasione della riedizione dello spettacolo per la stagione teatrale '87-'88, lo stesso Fo scriverà: «Il testo denuncia esplicitamente la violenza stracolma di stupidità spocchiosa della polizia, l'ipocrisia ammantata di saggezza degli intoccabili della giustizia».⁸ Il dato storico-cronachistico – come sempre nel teatro del futuro Nobel – è però surrealizzato dalla presenza di un personaggio di fantasia, il Matto, i «cui antenati vanno ricercati nei clowns e negli “svitati” del teatro di Fo».⁹ È proprio il Matto – interpretato dallo stesso drammaturgo-performer – che sbugiarda le tesi delle autorità e smaschera le menzogne elaborate dal Sistema per depistare l'opinione pubblica e nascondere le proprie responsabilità nel caso della morte dell'anarchico Pinelli. Il Matto giunge a proclamare una verità antagonista rispetto a quella ufficiale, funzionale agli interessi del Potere, attraverso i suoi ragionamenti (apparentemente) squinternati e irragionevoli, che si nutrono anche dei qui pro quo e dei calembour di tutta la tradizione comica popolare, come quando utilizza un gioco di parole da avanspettacolo: «Come diceva Totò in una vecchia farsa, “a quest'ora il questore in questura non c'era”». *Morte accidentale...* è uno degli spettacoli di maggiore successo di Fo, tanto che lo stesso drammaturgo-performer ha dichiarato che «più di 482 compagnie lo hanno messo in scena»:¹⁰ tra gli allestimenti contemporanei più significativi non si possono non ricordare la messinscena con Eugenio Allegri per la regia di Bruni e De Capitani, nei primi 2000, e quello recentissimo di Antonio Latella.

⁸ D. Fo, <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5515&IDOpera=109> (url consultato il 20/11/2025).

⁹ A. LAZZARI, *Un matto scomodo per «defenestratori» e soci*, in «l'Unità», 12/12/1970.

¹⁰ Fo, in E. COSTANTINI, *Dario Fo: «Stavolta l'anarchico resuscita»*, in «Corriere della Sera», 11/5/2004.

Dalla piazza al letto: Franca Rame e il “decennio rosa”

A partire dalla seconda metà degli anni '70, Fo avvia un'intensa produzione a quattro mani con Franca Rame, moglie e compagna d'arte fin dai primi '50. Dopo gli anni del teatro militante nelle piazze e negli spazi collettivi, Fo e Rame realizzano un “teatro al femminile” in cui si affrontano i temi della micro-politica e della famiglia. Per la verità, i primi monologhi al femminile interpretati da Franca Rame risalgono alla tournée di *Mistero buffo* del '76, quando sarà proprio Rame ad inscenare alcuni dei recitativi più tragici e patetici della giullarata, come la *Strage degli innocenti e Maria alla croce*, dove l'autrice-attrice interpreta quel personaggio di “madre dolorosa” che ritornerà anche nella sua produzione successiva: è il caso di *Una madre* (1982) o di *L'Eroina* (1991). Né si dimentichi l'esperienza dei monologhi – ad esempio, *Nada Pasini* o *Mamma Togni* – che l'attrice interpreta in *Basta con i fascisti!* (1973), inscenato all'indomani del rapimento e della violenza subita poco tempo prima dalla stessa Rame da parte di un gruppo di fascisti (l'attrice-autrice rievoccherà l'evento in *Lo stupro*). Non a caso, Rame va in scena con ancora i segni dell'aggressione, non rinunciando tuttavia all'impegno militante e rivoluzionario: «Io continuo il mio mestiere che non è semplicemente quello di “attrice”, ma di intellettuale impegnata in una battaglia ideologica con i mezzi che meglio conosce».¹¹ *Basta con i fascisti!* è un happening incentrato su una serie di testimonianze dirette di donne impegnatesi nella lotta partigiana che «Dario [Fo] ha raccolto ed ha sistemato drammaturgicamente».¹² In coerenza con la Weltanschauung sessantottina che anima la gran parte della produzione della “coppia d'arte” tra i '60 ed i '70, la Resistenza è interpretata in chiave di “lotta di classe” finalizzata alla realizzazione di una rivoluzione (politica e sociale) che, negli anni '70, appariva oramai tradita dall'instaurazione del sistema democristiano e dai rigurgiti fascisti che – in quegli anni e nei successivi – hanno insanguinato le strade e le piazze italiane col “terrorismo nero”. Ma la Resistenza, a Rame ed a Fo, appare anche come un modello ideale di impegno e di sacrificio dell'interesse particolare a favore del bene comune: un modello cui tendere per realizzare una società realmente fondata sui principi dell'uguaglianza e della giustizia sociale.

Nell'attorialità (e nella poetica di Rame) si può notare innanzitutto una vocazione al registro tragico da cui, al contrario, il marito ha rifuggito per l'intera carriera: si pensi innanzitutto al già citato *Lo stupro*. Rame scrive il testo nel '75, ma lo porterà in scena solo a partire dal 1978, confessandone la natura autobiografica negli anni successivi. D'altra parte, il registro tragico (o, al più, elegiaco) caratterizza

¹¹ Rame, in [s.a.], *Franca Rame a Torino con uno spettacolo che si intitola: «Basta con i fascisti!»*, in «Gazzetta del popolo», 10/5/1973.

¹² *Ibid.*

gran parte della produzione autoriale di Rame, a cominciare dal suo primo one woman show firmato in veste di autrice, insieme con Fo: si tratta di *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), un montaggio di affabulazioni monologiche sulla condizione della donna nella società italiana (in anni recenti, il monologo è stato interpretato da varie attrici, tra cui Lucia Vasini e Valentina Lodovini, oltre agli allestimenti di Marina De Juli della Compagnia teatrale Fo-Rame). In generale, negli spettacoli firmati ed inscenati da Rame si può notare una certa rarefazione della dimensione polifonica che caratterizza le giullarate del marito, oltre ad una performatività meno zannesca e più misurata al punto che, talora, l'attrice si esibisce restando seduta su una seggiola. Sebbene l'attrice abbia tentato anche la strada dell'affabulazione, o meglio della conversazione diretta col pubblico, come nel caso di *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (in scena dal '94), i monologhi dell'attrice si presentano per lo più come micro-azioni in cui, per mezzo di una performatività straniata, Rame interpreta personaggi drammatici che agiscono ed interagiscono con oggetti, come nel caso del fantoccio che raffigura il bambino della protagonista del *Risveglio*; oppure con interlocutori immaginari, come nel caso di *Una donna sola* in cui la protagonista si rivolge di continuo ad un personaggio che si finge si trovi nella direzione della platea o nel caso della *Mamma fricchettone* in cui il personaggio interpretato da Rame indirizza le sue battute ad un prete confessore, che agisce da narratario non presente fisicamente alla ribalta.

Se *Mistero buffo* aveva disorientato la critica dell'epoca, che non aveva saputo come definire e classificare lo spettacolo (sui giornali del tempo si parlava di "recital", di "lezione con esempi recitati", di "conferenza-spettacolo"); non meno spiazzante risulta *Tutta casa...*, tanto che Rame riferisce dello sconcerto di molti organizzatori teatrali che – durante la tournée – le chiedono se nello spettacolo, si sarebbe spogliata o avrebbe almeno cantato. Infatti, gli operatori dell'epoca non riuscivano nemmeno a immaginare come un monologo per attrice solista avrebbe potuto stimolare ed attirare l'attenzione del grande pubblico. Del resto, si tratta di una novità radicale nel panorama teatrale degli anni '70: una donna sola in scena, con il supporto di un apparato scenotecnico minimale ed essenziale, che alterna il dialogo diretto con l'audience a recitativi stralunati sulla condizione ed il ruolo della donna. Infatti, il primo grande lascito di Rame alla storia dello spettacolo italiano consiste proprio nell'aver sdoganato e legittimato una modalità scenica incentrata sull'attrice solista, autrice o coautrice del testo da portare alla ribalta. In altre parole, gli assoli di Rame hanno contribuito all'emancipazione del ruolo della donna nel sistema produttivo e distributivo del teatro nazionale, favorendo il superamento di quei cliché (perlopiù ideologici) per cui le attrici, nella gran parte delle *pièce* dell'epoca, erano relegate a posizioni subalterne, per quanto riguarda la distribu-

zione delle parti, e decorative per quanto concerne la caratterizzazione dei personaggi femminili. Senza ignorare la rivendicazione del diritto all'autorialità ed alla scrittura che, da Rame in poi, connota l'opera e l'attività di una nutrita e significativa generazione di attrici ed autrici (da Lella Costa a Laura Curino, solo per avanzare qualche nome). Non a caso la stessa Rame, negli anni '90, dichiarava alla stampa: «Alla crescita di questa generazione ha contribuito anche quel lavoro che ho iniziato vent'anni fa con i primi monologhi femminili».¹³ Oltre a questo, il teatro al femminile scritto da Rame, da sola o con la collaborazione di Fo, ha portato sulle scene nazionali questioni e tematiche che all'epoca erano perlopiù assenti dai grandi palchi del circuito ufficiale e commerciale italiano (dove, conclusasi la stagione rivoluzionaria del decennio precedente, Rame tornerà ad esibirsi nel 1981, per la tournée della seconda versione di *Tutta casa...*). In particolare, la "coppia d'arte" Rame-Fo ha cercato di svelare l'oppressione che la donna ha subito e subisce a causa di una cultura dominante maschilista e patriarcale: anzi, si tratta di una duplice oppressione dal momento che, agli occhi dei due autori-attori, la donna sarebbe sottoposta allo sfruttamento padronale sul lavoro, ma anche in casa – come nel caso di *Il risveglio*, s'è detto – nei rapporti con un marito che, per di più, tenderebbe a concepire il sesso come "possesso" nei confronti della donna (si pensi a *Una donna sola*, sempre da *Tutta casa...*). Da questo punto di vista, *Tutta casa...* avrebbe accolto «tutti i fermenti e i temi più importanti – ha detto la stessa autrice-attrice – del movimento femminista, emersi nel decennio che andava dal 1968 al 1977». Tuttavia, il rapporto di Rame con le femministe è stato piuttosto complesso: se l'attrice-autrice ha tentato di contribuire con lo show alla liberazione dai tabù e dai sensi di colpa connessi alla sessualità femminile (come anche in *Sesso? Grazie, tanto per gradire*), molte femministe hanno accusato Rame di combattere battaglie che le donne avrebbero già vinto negli anni precedenti.¹⁴ Non si deve però dimenticare che *Tutta casa...* si rivolgeva ad un pubblico popolare ancora lontano dalla conquista dell'emancipazione rivendicata dal movimento femminista, colto e borghese: «Le avanguardie fanno tutto; ma c'è ancora una massa di donne – ha detto Rame – che non ha trovato la maniera giusta di uscire. E il mio spettacolo è fatto per queste donne».¹⁵

Negli anni del "riflusso", ormai tornati ad esibirsi nei teatri ufficiali dell'ETI, Fo e Rame abbandonano quel *milieu* proletario che aveva caratterizzato la produzione degli anni '70, per dar vita a *pièce* ambientate in contesti borghesi dove si muovono

¹³ Rame, in *Bella ciao. Pensieri e parole di Franca Rame*, a cura di F. Lorenzetti, Kaos, Milano 2018, p. 214.

¹⁴ Cfr. D. SANTERAMO, *Franca Rame in Nord-America tra femminismo e politica*, in «Arti dello spettacolo / Performing arts», II, 2, 2016.

¹⁵ Rame, in V. SLEPOJ, «Senza Dario Fo mi sento libera», in «L'Eco di Padova», 26/10/1978.

personaggi benestanti ed altolocati. Tuttavia, non cessano di denunciare le ingiustizie sociali come in *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983): è una commedia che – con una comicità meno surreale delle precedenti pièce, più corrosiva e sarcastica – ironizza su dinamiche coniugali, gelosia, tradimento e ruoli di genere, nell’intento di svelare la subalternità della donna nella società contemporanea, le diseguaglianze nelle relazioni sentimentali, la violenza sottile del patriarcato domestico. Fo e Rame sembrano puntare il dito contro una cultura sessista che sarebbe sopravvissuta anche all’interno di ambienti e contesti progressisti e (apparentemente) emancipati, perché proprio la donna finirebbe per subire le conseguenze della rottura di un modello atavico come quello della famiglia tradizionale: «Troppo condizionata culturalmente e dal giudizio dei figli, per il quale il babbo farfallone è un simpaticone, ma la mamma è sempre la mamma».¹⁶ Del resto, in scena si muovono due coniugi in crisi: la protagonista interpretata da Rame, di nome Antonia, riassume in sé le principali caratteristiche dei personaggi che Franca ha interpretato nel sodalizio artistico col marito, dal momento che è svampita come i personaggi femminili delle commedie degli anni ’50-’60, ma anche ribelle e battagliera come le eroine delle pièce militanti degli anni ’70; il marito di Antonia, invece, è apparentemente un progressista di sinistra (è un ex sessantottino), che in verità conserva i tratti del maschilista più reazionario e, dal momento che cerca di superare la crisi di coppia attraverso la ricerca di «presunte libertà individuali»,¹⁷ incarna il modello umano dell’egoismo edonistico degli anni ’80. Insomma, con il rattrappimento dei movimenti rivoluzionari dei decenni precedenti, Fo e Rame non abbandonano l’impegno civile, ma lo orientano verso il privato in quanto spazio politico, per denunciare come le dinamiche dello sfruttamento penetrino anche negli affetti e nel ménage familiare. Forse anche per questo, *Coppia aperta...* è diventato un grande classico del teatro della “coppia d’arte” tanto che, negli ultimi anni, è stato messo in scena da varie compagnie: si ricordino almeno gli allestimenti con Alessandra Faiella e Valerio Bongiorno, per la regia di Renato Sarti, e quello con Chiara Francini e Alessandro Federico, per la regia di Alessandro Tedeschi.

Gli ultimi anni e il Nobel

Nel 1991 Fo scrive e interpreta *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*¹⁸: si tratta di un lungo monologo nel quale il drammaturgo-performer racconta le vicende di uno “zozzone di truppa” – per parafrasare lo stesso Fo – che partecipa quasi

¹⁶ Rame, in A. CHECCHI, *Anatomia della coppia*, in «Annabella», ottobre 1986.

¹⁷ D. FO, F. RAME, *Introduzione*, in *Parti femminili*, La Comune, Milano 1987, p. 6.

¹⁸ Su *Johan Padan*, e in generale sulla più recente produzione di Fo, cfr. S. SORIANI, *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d’attore*, Fermenti, Roma 2020.

per caso alla colonizzazione delle Americhe. Una volta entrato in contatto con i nativi, il protagonista eponimo dello show finisce per schierarsi dalla parte degli indios, sfruttati e angariati, e per combattere con questi contro gli invasori europei: «Fin da piccolo [Johan] ha sofferto la fame e il terrore. Come un indio. E oltre il mare trova gente della sua stessa classe. Non può fare a meno di stare con loro»,¹⁹ dirà il futuro premio Nobel. Il *Johan Padan*, quindi, non si presenta solo come la denuncia della brutalità della conquista e dello sterminio perpetrati dagli spagnoli ai danni degli indios, ma piuttosto narra l'epopea di un popolo di nativi che hanno resistito alla conquista, sconfiggendo e ricacciando in mare gli invasori europei. La pièce, da un ventennio, viene portata regolarmente in scena da Mario Pirovano, allievo diretto della "coppia d'arte" e membro della Compagnia Teatrale Fo-Rame.

La costante denuncia delle angherie e dei soprusi dei *potentes* ai danni degli ultimi vale a Fo l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura nel 1997, tanto che nelle motivazioni delle scelte dell'Accademia svedese si sottolinea come Fo, «seguendo la tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi». Durante il discorso all'Accademia svedese, in occasione del conferimento del Premio, Dario Fo indica Molière – insieme con Ruzzante – come il suo «più grande maestro». Il riconoscimento tributato al drammaturgo francese dipende dalla volontà di Fo di legittimare ed accreditare una tradizione teatrale incentrata sulla figura dell'autore-attore, alla quale lo stesso premio Nobel sente e dichiara di appartenere: si tratta pertanto di un omaggio funzionale a sottrarre lo spettacolo dal vivo al dominio dei letterati (perché – scrive Fo – «il teatro non c'entra con la letteratura»),²⁰ ma anche a prendere le distanze dalla prassi scenica novecentista fondata su una dimensione performativa piuttosto che sul logos, perché – dichiara Fo – «in teatro, senza testo, non c'è niente da fare».²¹ In altre parole, per Fo, Molière diviene un'ideale auto-proiezione di sé, tanto che del modello preso ad exemplum il drammaturgo-performer milanese evidenzia aspetti e specificità che caratterizzano il suo stesso teatro. Sempre nel discorso per il Nobel, infatti, Fo rileva come Molière e Ruzzante portassero «in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia». Si tratta, come è evidente, di un'analisi che potrebbe definire anche la poetica militante ed antagonista della gran parte delle produzioni di Fo.

Il primo esplicito riferimento a Molière risale ai primi '70 quando, nel secondo atto di *Pum, Pum! Chi è? La polizia!* Fo inserisce il cosiddetto *Grammelot di Scapino* (che, a partire dal '76, entrerà a far parte del *corpus* di *Mistero buffo*): dopo la censura

¹⁹ Fo, in A. GUERMANDI, *Ve la do io l'America*, in «l'Unità», 15/10/1991.

²⁰ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, p. 283.

²¹ Fo, in D. FO, L. ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 88.

al *Tartufo* – racconta Fo – Molière avrebbe chiesto al comico italiano Scapino di recitare il finale della *pièce* servendosi solo della pantomima e di una lingua d'invenzione in cui poche parole di senso compiuto si mischiano a suoni onomatopeici in grado comunque di trasmettere il senso di un discorso. Trattandosi di un codice semiotico impossibile da trascrivere per poi essere usato in tribunale, Molière – conclude Fo – avrebbe evitato le eventuali reazioni di coloro cui era indirizzata la sua accusa di ipocrisia e doppiogiochismo. Tuttavia, sarà soprattutto nel '90 che Fo avrà occasione di confrontarsi con il magistero di Molière: Antoine Vitez, amministratore generale della *Comédie Française*, invita l'autore-attore italiano ad allestire presso la prestigiosa istituzione francese una *pièce* tratta dal repertorio molièriano. Fo decide di costruire uno spettacolo in due tempi, per cui alla ribalta si succedono *Le Médecin malgré lui* e *Le Médecin volant*: lo show debutta il 9 giugno e resterà in cartellone fino al 30 dello stesso mese. Il progetto di Fo è coerente con le scelte registiche che hanno orientato le sue stesse produzioni fin dai '50, all'insegna di un teatro sincretico in cui si fondono parola, azione, gesto, musica, canto e balletto. L'autore-attore, quindi, intende riscoprire tutti quegli elementi che Molière avrebbe appreso dalla Commedia dell'Arte: l'obiettivo è quello di restituire Molière nella sua essenza, recuperando e riscoprendo il legame di questi con la tradizione dell'Arte, così da liberarlo dalla verbosità ampollosa a cui il teatro del francese sarebbe stato ridotto nei secoli (oppure, al contrario, dal "burlesco" da vaudeville che, col tempo, sarebbe stato associato alle di lui farse giovanili). Fo, infatti, è convinto che l'autore-attore francese avrebbe conferito alla tradizione dell'Arte una «sistemazione organica», inserendo «una dimensione satirica» in quel bailamme di «paradosso», «folia» e «gioco [...] in alcuni casi fine a se stesso»²² delle performance dei guitti. Quella di Fo, insomma, sarebbe un'opera di "ristrutturazione" dei testi molièriani, dal momento che in essi il futuro Nobel inserisce lazzi, gag ed acrobazie derivate dalla prassi scenica dei comici italiani attivi nella Francia del '600, a cominciare da Biancolelli (non a caso nel *cast*, oltre agli attori, figurano 5 acrobati e 4 musicisti). Insomma, l'interpretazione registica di Fo – qui come nel caso dei vari allestimenti delle opere di Rossini, tra cui *L'Italiana in Algeri* – valorizza il corpo in movimento dei vari *performer*: per poter meglio visualizzare gli elementi fisico-visivi da svolgere alla ribalta, Fo ha preventivamente realizzato alcuni bozzetti grafici, così da prefigurarsi la futura messa in scena e illustrare agli attori della *Comédie* (inizialmente non poco perplessi) come impostare i ritmi, gli andamenti e le varie situazioni. Fo torna a misurarsi con Molière nel '97, quando collabora alla traduzione del *Don Giovanni* a cura di Delia Gambelli per le edizioni Marsilio: il premio Nobel redige la prima e la terza scena del secondo atto. Nel testo originale il drammaturgo francese usa un impasto

²² D. Fo, *Io, nel gioco assurdo di Molière*, in «L'Unità», 10/6/1990.

tra il dialetto dell'Ile-de-France e un linguaggio convenzionale teatrale, già presente in altre commedie molièriane come *Le médecin malgré lui*; Fo si serve invece di un dialetto pseudonapoletano, in precedenza utilizzato per alcuni recitativi de *La Bibbia dei villani*. Non un grammelot, dunque, ma un idioma artificiale che riecheggia il napoletano senza riprodurlo in modo filologico (molte desinenze in "u" sono ad esempio normalizzate in "o"). Insomma, di Molière, l'autore-attore milanese apprezza «l'indignazione di fronte all'uso smaccato del potere»²³ e celebra la dimensione trasgressiva di una comicità satirica da intendersi come «risvolto della tragedia»: ²⁴ anzi, se la catarsi indurrebbe un atteggiamento di rassegnazione nei confronti del reale in quanto questo risulterebbe non modificabile né trasformabile dall'azione sovversiva dell'attore militante/attivista, il riso favorirebbe un atteggiamento critico perché «ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione!». ²⁵

È sempre attraverso le risorse della comicità che Fo, agli inizi del nuovo millennio, torna a polemizzare su questioni politiche legate all'attualità: *L'anomalo bicefalo* (2003), scritto con Franca Rame, denuncia infatti la figura di Silvio Berlusconi e la sua "corte dei miracoli", con allusioni ai rapporti con la mafia, ai conflitti d'interesse, alla degenerazione del sistema mediatico e politico. L'opera suscita la violenta reazione dell'establishment: il senatore Marcello Dell'Utri, ad esempio, querela la coppia Fo-Rame per aver travalicato il diritto di satira – si legge nella querela stessa – con «affermazioni gratuite», «diffamatorie» ed «ingannevoli». ²⁶ Dopo il *Bicefalo*, Fo ha tralasciato la scrittura di testi specificamente teatrali per dedicarsi innanzitutto alla pittura, ma anche a una vastissima ed eterogenea produzione che comprende lezioni-spettacolo sui grandi artisti del Rinascimento (e non solo), romanzi storici, pamphlet sull'attualità, saggi, rielaborazioni di testi classici, riedizioni, ecc.

Negli oltre sessant'anni di carriera, oltre ad aver assolto un ruolo da protagonista del teatro italiano, Fo è stato anche un autorevole testimone della Storia nazionale. Nella sua produzione – come visto – si possono cogliere i mutamenti politici, sociali e culturali intercorsi dal dopoguerra agli anni '10 del nuovo millennio, ma anche – e soprattutto – la permanenza dell'ingiustizia e dello sfruttamento dei "maggioranti" nei confronti dei "poveri cristi". Così le sue opere, anche quelle che a una certa critica sono parse troppo legate a un preciso contesto storico (o a una precisa ideologia rivoluzionaria o alla straordinaria personalità scenica dell'attore Fo), resistono al passare degli anni e continuano a essere rappresentate, ripensate e rilette.

²³ Fo, in A. TARQUINI, *Molière rivisitato da Dario Fo. E a Parigi c'è aria di scandalo*, in «La Nazione», 30/5/1990.

²⁴ Fo, in M.G. PAJÈ, *Fo, terremoto alla Comédie*, in «Il Secolo XIX», 1/6/1990.

²⁵ D. FO, F. RAME, *Tutta casa, letto e chiesa*, Fabbri, Milano 2006, p. 12.

²⁶ [s.a.], *Dell'Utri chiede un milione a Fo: «Il suo spettacolo mi diffama»*, in «il Giornale», 13/1/2004.

Insomma, il teatro di Fo non appartiene solo al Novecento, ma continua a interrogare il nostro presente sulle dinamiche del potere e sulla necessità del riso come strumento di denuncia: del resto, le creazioni del premio Nobel non sono mai state finalizzate all'intrattenimento e allo svago del pubblico, ma – per usare le stesse parole di Fo – «attraverso il sarcasmo e il paradosso legato alla cronaca» hanno mirato a tenere «viva e informata la coscienza della gente».²⁷

Il presente saggio costituisce una rielaborazione organica e un ampliamento critico, con approfondimenti e materiali inediti, di comunicazioni apparse in forma breve e frammentaria su «Hystrio» (si vedano i numeri: 4/2020, 3/2022, 2/2023, 4/2024, 1/2026).

²⁷ D. Fo, *L'osceno è sacro: la scienza dello scurrile poetico*, Guanda, Parma 2010, p. 85.