

# Il calderone di Dario Fo

di Roberto Tessari

DARIO FO, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, pp. 376, Lit. 18.000.

Quando cominciarono a scrivere libri (e, a farlo per primi, furono proprio quei comici dell'Arte cui il *Manuale minimo* guarda con tanta simpatia) gli attori italiani intendevano dare lezioni e bacchettare sulle dita ai drammaturghi. Flaminio Scala, ad esempio, proclamava: "il comico può dar regola a' compositori di commedie, ma non già quegli a questi" (1619). C'era, insomma, una certa ricchezza di idee (anche polemiche) da una parte e dall'altra. Oggi, gli autori latitano. E, se sopravvivono, o vengono dalla scena (come lo stesso Fo) o non sanno proprio dare nessuna regola.

Con chi prendersela, allora? Ma, soprattutto, a chi può rivolgere i suoi ultimi manuali l'attore? La prima idea che gli era venuta, dice Fo, era quella di mettersi "in polemica aperta con Diderot". Per fortuna (del filosofo e nostra), l'ha lasciata perdere. E ha preferito rivolgersi all'unico uditorio interessante apparso negli ultimi decenni: i giovani che, dagli anni Sessanta in poi, si sono avvicinati — e continuano, pur nelle loro mutazioni, ad avvicinarsi — alla scena. Considerandola, però, non dalla prospettiva della contemplazione cerimoniale d'un bel gioco virtuosistico, ma da quella della partecipazione in prima persona o alle promesse di "nuova comunità" emergenti da un diverso fare teatro, o ai rischi d'un più tradizionale apprendistato della professione. Ovvero: tutti coloro che affollano quei ritrovi peculiari del nostro tempo etichettati come "stages, lezioni, seminari, convegni, workshops". E sono, appunto, gli ambiti didattici da cui Fo, dopo averne condotto un'infinità, ha derivato — auspici i registatori e le sollecitazioni che Franca Rame gli ha accortamente disposto attorno — i materiali rivisitati e composti nel *Manuale minimo*. Il quale, già per il suo spessore narrativo, tanto minimo, poi, non risulta: se pensiamo che distribuisce lungo sei ideali "giornate" ben 316 *flashes* pedagogici (stavamo per dire: novelle).

Anche Flaminio Scala, per pubblicare i suoi canovacci, aveva pensato di dover ritmare quelle scritte d'attore così poco letterarie in "giornate": quasi per collegarsi al tipico respiro espressivo dell'unica forma colta che avesse saputo modellarsi su contenuti e schemi di un'affabulazione non aristocratica. E qualche parentela con il gusto d'un parlato vivo sul canovaccio novellistico, il libro di Fo la mantiene. Anzi, grazie ad essa, esorcizza e scioglie tutti gli spettri del mortifero genere cui il ti-

tolo sembra volerlo apparentare: "minimizzando" contenuti anche didattici (e di non piccolo conto) nel contesto di divagazioni spettacolarizzate da un magnifico cantastorie.

Certo, chi volesse cercare in queste pagine solo le declinazioni d'una ricca tecnica attoriale (dall'uso della maschera al gioco mimico, dal riscaldamento ai timbri vocali, dal *maquillage* all'"ammiccamento fuori-quadro", dall'improvvisazione alla controchiave, ecc.) avrebbe di che

materia trattata, e scatenamento narrativo dell'autore trattante (e divagante) — il plesso di livelli costitutivi dell'umanità, della cultura e dell'etica artistica d'un grande attore-autore.

In questo senso, *Manuale minimo* non è né silloge di dettami tecnici né autobiografia. Ma intreccio inestricabile di: memorie personali, elementi di storia del teatro, antologia di *exempla* drammaturgici "sceneggiati", diario di bordo d'una attività pedagogica, libello di satira politica (e qualcos'altro ancora). È, dunque, la *summa* (fortunatamente provvisoria) non di un Fo-pensiero, bensì del calderone ribollente donde Fo ha estratto e continua a estrarre le por-

possa separarlo dal pubblico? Per un attore comunque impegnato a prospettare — a sé e agli altri — un teatro non di esangui fantasmi eleganti, ma di figurazioni (tanto sottilmente incise quanto dense di energia espressiva) tali da rapportarsi al pubblico destando partecipazioni ed entusiasmi degni di uno stadio — con relativa ironica fossa "a protezione" del responsabile.

In effetti, la storia del teatro subisce, in Fo, la stessa sorte che egli riserva alle molte *auctoritates* "ricercatrici" citate o alle molte esperienze drammaturgiche rivisitate: un processo di selezione e di trasformazione sanamente tendenzioso, al termine del quale l'oggetto privilegiato



non è più lui. Per disgrazia dell'obiettività scientifica. Ma per somma fortuna dell'individualità creatrice che ha operato quelle trasgressioni. Ciò che conta, qui, non è che l'attore dell'Arte sia o non sia come lo vuole l'autore, ma che — insieme a certi suoi colleghi: il giullare, il clown — egli sia cifra emblematica dei termini di riferimento (un po' reali un po' fantasmatici) che un nuovissimo attore ha inteso trascogliere dal passato. Colui che confessa, smentendo ogni ipotesi di accademica pedagogia della professione: "Io [...] mi son fatto la base del mestiere standomene ogni sera per mesi tra le quinte a spiare gli attori più scafati delle compagnie di varietà [...]. Questa, credetemi è la più importante scuola di teatro", è anche colui che insegna — a chi ha orecchie per intendere — la necessità, per il vero attore, di saper vivere non solo il mestiere, ma una idea di teatro. E un'idea tanto forte quanto lo è la tensione di chi, mentre assume in sé con amore il mito dei grandi guitti, dà poi vita alla nuova (e ben poco guitta) figura del compiuto attore-drammaturgo comico del Novecento italiano.

Di questa tensione (che sarebbe bello, e purtroppo lungo, illustrare — anche sulla scorta del *Manuale minimo* — investigandone sia i poli artistici sia quelli politici) vive la misura etica dell'arte di Fo. Ovvero, una morale senza moralismi: aperta a carpire con chiara tendenziosità i segni del passato per usarli a incidere sulle tendenze del presente. Perché (come dice, nel libro, un'avvertenza bibliografica che meriterebbe di asurgere a epigrafe dell'intero volume): "le nostre fonti non sono sempre attendibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti".

## Un insensato di genio

di Siro Ferrone

*Dario Fo si lamenta (pp. 171-173 del suo Manuale minimo) perché in Italia è considerato un grande attore ma non un commediografo, mentre all'estero invece sì. Dario Fo ha ragione ma non si spiega perché. Del resto ancora oggi si continua a ignorare che gli attori seicenteschi Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini e Nicolò Barbieri furono scrittori di teatro nettamente superiori a tutti i letterati commediografi del loro secolo. Ma il fraintendimento di Fo non è solo colpa dei conservatori. Appena qualche anno fa (1980) Carmelo Bene celebrava un compleanno di Eduardo precisando che costui era un grande attore nonostante i suoi copioni. Posizione condivisa da quasi tutta la neoavanguardia, impegnata a dar colorito progressista a idee vecchiotte: come quella che avvertiva che l'attore non aveva bisogno di scrivere per diventare autore, essendo già autore per il solo fatto di recitare, anzi di esistere. Di qui il ridimensionamento dei copioni di Eduardo e di Fo rispetto al loro recitare; nello stesso modo nel Seicento i letterati si liberarono della pericolosa concorrenza di scaltriti e agili scrittori classificandoli come attori e facendoli ammirare come creatori di un'arte improvvisa che poteva benissimo fare a meno della parola.*

*Classificare Dario Fo come il nostro più grande mimo dopo Totò o come compagno militante della sinistra rivoluzionaria è tornato utile a tutti. Semplificava le cose a destra e a sinistra, con l'aiuto del diretto interessato, impegnato a volte con una certa qual trombonesca sentenziosità a spiegare i frammenti della lotta di classe più con il tono di Carducci che di Pasolini. In realtà Dario Fo è un trombone impossibile. Fa della pedagogia e poi, istintivamente, la nega; ci ride sopra. Dario Fo è infatti*

*maleducato. Il che è normale per un attore italiano di formazione "bassa", ma non per uno scrittore di teatro. È uno screanzato che ignora le regole del galateo drammaturgico, le spiazza, le confonde. Il corpo della commedia è per lui come il corpo dell'attore. Si sganghera e contorce in maniera incomprensibile per un normale cittadino in borghese. Così la trama, l'azione, il dialogato, i destini dei personaggi (dalle Farse alle ultime opere) deludono sempre le aspettative, si accoppiano in maniera incongrua, insensata. Un'insensatezza per cui occorre il genio.*

*Ed era inevitabile che fosse così, perché i testi di Fo sono sempre inseparabili dall'artigianato teatrale. I testi fossili di molti autori cosiddetti viventi sono "preventivi" (nel senso che si sforzano ragionieristicamente di prevenire, e quindi di intimidire ogni azione teatrale); quelli di Fo, come di Eduardo, come di Viviani, sono invece consuntivi, nel senso che ricapitolano le memorie e il training di un tecnico (l'attore), e nello stesso tempo contengono un alone di visionaria aspettativa per quello che potrà essere il domani di quella tecnica, covando, lì sulla carta, gli scatti fulminei che si potranno fare sulla scena. In questo senso i testi di Fo sono il regno della libertà e del possibile. Imprevedibili come una partita di calcio non truccata. E anche i prevedibili schemi sociologico-didattici da cui partono spesso i suoi ultimi copioni finiscono per essere non conseguenti, gli apologhi diventano sproloqui deliranti, la catechesi si trasforma in paralogismo. La pedagogia precipita nel suo contrario. Il trionfo comico di Fo è il conflitto vitale fra un'ordinata pedagogia e il suo sghignazzante rovesciamento. In definitiva, lo svelamento comico della propria, e generale, patologia.*

soddisfarsi utilmente. Né vedrebbe delusa neppure una sacrosanta necessità di confronto con la dimensione femminile del recitare (le ultime quattro stazioni della "sesta giornata" ospitano un appassionato intervento di Franca Rame). E potrebbe ancora imbattersi nel conforto d'un glossario dei *Termini in uso (e in disuso) nel teatro*: forse incompleto e, qualche volta, discutibile; comunque senza termini di confronto nella nostra pubblicistica contemporanea. Il tutto, spolverato per gustose iconografie dove l'autore illustra (rivisitandole da par suo) figure, luoghi e attrezzi della più ampia vita dello spettacolo.

Ma voler usare "manualisticamente" della didattica di Fo sarebbe tanto ingenuo quanto limitativo. Impedirebbe, soprattutto, sia di gustare una scrittura "teatralmente" animata sia di penetrare la vera lezione del testo: la molteplicità dei suoi sottotesti. Infatti, al di là degli insegnamenti pratici impartiti il pregio del volume consiste nel comunicare — al limite di tenuta tra organizzazione della

tate dei festini artistici che offre al suo pubblico.

Indubbiamente, se volessimo isolare e valutare a freddo — uno per uno — i filoni che contribuiscono all'intreccio, lo schifiloso avrebbe buoni motivi per storcere (qualche volta) il naso. Non è vero, ad esempio, che — nell'edificio teatrale greco — venisse scavata "fra la scena e la platea" una "fossa profonda come negli stadi per il gioco del foot-ball ai nostri giorni". E non è vero neppure che, sempre nello stesso ambito, si impiegasse (tra *skéné* e *theatron*) una piattaforma protesa a coprire quasi metà dell'*orquestra*, come vorrebbe un disegno del libro. Ma è poi tanto utile sottolineare queste e altre licenze?

O non sarebbe più umile (e, insieme, più proficuo a cogliere la vera lezione del simpaticissimo maestro) notare che così deve necessariamente essere il teatro greco nella memoria di un artista, per il quale recitare ha sempre significato o significa pretendere tutto se stesso oltre qualsiasi quarta parete e qualsiasi distanza che

I lettori troveranno la parte dedicata alle "Schede" di nuovo al centro del giornale anziché all'esterno, come ormai dal numero del maggio scorso avevamo cominciato a impaginare. Ce lo impongono motivi di carattere tecnico derivanti da un nuovo sistema di allestimento dei sedicesimi che compongono la rivista. Per consentire tuttavia a ciascuno di estrarre il supplemento, divenuto gioco forza inserto, e ripristinare così l'ordine che siamo stati costretti a violare, abbiamo ritenuto di non cambiare la numerazione alle pagine: le schede, pertanto, vanno da pag. 41/1 a pag. 56/XVI, pur essendo collocate tra le pagine 20 e 21.



Rosenberg & Sellier Editori in Torino

# Calonghi

Dizionario latino-italiano 2960 colonne, 52.500 voci

# Badellino

Dizionario italiano-latino 2960 colonne, 40.200 voci

I classici per il latino