

BT
131-132
2019

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



DARIO FO

IL TEATRO NEL SOCIALE
COME TEATRO DELLA PAROLA VIVA

BIBLIOTECA TEATRALE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

Guido Di Palma / *Dario Fo: il teatro nel sociale come teatro della parola viva* □ Ferruccio Marotti / *Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* □ Bent Holm / *Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista* □ Anna Barsotti / *Perché "La colpa è sempre del diavolo"?* □ Mariateresa Pizza / *La realtà nella fantasia. Dario Fo e lo «spirito popolare creativo»* □ Eva Marinai / *Dario Fo, le sue fonti e i suoi orizzonti* □ Laura Peja / *Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto di Bologna* □ Simona Scattina / *Il teatro visivo di Dario Fo, dagli storyboard teatrali all'ultima grande lezione d'arte* □ Aldo Roma / *Il barbiere di Siviglia secondo Dario Fo e il suo debutto nella regia lirica* □ MATERIALI / Guido Di Palma / *«Come si racconta in teatro». Una lezione di drammaturgia di Dario Fo* □ Yuri Brunello / *Giovanna Marini e Ci ragiono e canto* □ MISCELLANEA DI STUDI / Anna Carocci / *La biblioteca di un puparo: libri e copioni di Giacomo Cuticchio* □ Paola Bertolone / *Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo* □ Alessandro Pontremoli / *La danza cortese in un affresco spoletino del XV secolo*

BT 131-132, luglio-dicembre 2019

BULZONI EDITORE

BULZONI

BT 131-132 (luglio-dicembre 2019)

Biblioteca Teatrale n. 131-132 (luglio-dicembre 2019)
Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Dario Fo: Il teatro nel sociale come teatro della parola viva

Direttore: Ferruccio Marotti (prof. emerito, Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico: Christopher B. Balme (Institut für Theaterwissenschaft, LMU Munich), Josette Féral (Université du Québec à Montréal – UQAM), Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Stefan Hulfeld (Universität Wien), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York University), Maria Grazia Bonanno (prof. emerito, Università di Roma “Tor Vergata”), Cesare Molinari (prof. emerito, Università di Firenze), Fabrizio Deriu (Università di Teramo), Daniele Vianello (Università della Calabria), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma, in q.), Luciano Mariti (Sapienza Università di Roma, in q.), Paola Quarenghi (Sapienza Università di Roma, in q.), Luisa Tinti (Sapienza Università di Roma, in q.)

Comitato editoriale (Sapienza Università di Roma): Roberto Ciancarelli, Vito Di Bernardi, Guido Di Palma, Aleksandra Jovičević, Stefano Locatelli, Emanuele Senici

Redazione: Annamaria Corea, Aldo Roma, Desirée Sabatini, Irene Scaturro

Direttore responsabile: Lorenzo Guglielmi
Curatore del fascicolo: Guido Di Palma
Redazione del fascicolo: Irene Scaturro
Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Questo numero è stato elaborato dall'Unità di ricerca della Sapienza Università di Roma nel quadro del P.R.I.N. – Progetti di Rilevante Interesse Nazionale “Per-formare il sociale” e del progetto di ricerca d’Ateneo “Applied Theatre: Pedagogy and Qualitative Validation”.

Pubblicazione sostenuta da:
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Sito internet della rivista:
<https://saras.uniroma1.it/ricerca/pubblicazioni/riviste/biblioteca-teatrale>

Sito internet dell'editore:
<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*. L'elenco dei revisori di «Biblioteca Teatrale» è pubblicato sul sito internet della rivista all'indirizzo <https://saras.uniroma1.it/biblioteca-teatrale-rivista-di-studi-e-ricerche-sullo-spettacolo/elenco-dei-revisori> e viene aggiornato ogni due annualità.

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo, € 40,00
Esteri, € 85,00
Un fascicolo € 18,00
Fascicolo doppio € 22,00
Fascicolo triplo € 35,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2019 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.
I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986
Stampa: Tipografia Domograf - Roma

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

DARIO FO

IL TEATRO NEL SOCIALE
COME TEATRO DELLA PAROLA VIVA

a cura di
Guido Di Palma

BULZONI EDITORE

Indice

<i>Sommari</i>	p.	7
Guido Di Palma, <i>Dario Fo: il teatro nel sociale come teatro della parola viva</i>	»	21
Ferruccio Marotti, <i>Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso</i>	»	27
Bent Holm, <i>Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista</i>	»	35
Anna Barsotti, <i>Perché “La colpa è sempre del diavolo”? ...</i>	»	57
Mariateresa Pizza, <i>La realtà nella fantasia. Dario Fo e lo «spirito popolare creativo»</i>	»	85
Eva Marinai, <i>Dario Fo, le sue fonti e i suoi orizzonti</i>	»	107
Laura Peja, <i>Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto di Bologna</i>	»	123
Simona Scattina, <i>Il teatro visivo di Dario Fo, dagli storyboard teatrali all'ultima grande lezione d'arte</i>	»	153
Aldo Roma, <i>Il barbiere di Siviglia secondo Dario Fo e il suo debutto nella regia lirica</i>	»	169

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2019 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

MATERIALI

Guido Di Palma, «*Come si racconta in teatro*». *Una lezione di drammaturgia di Dario Fo* p. 203

Yuri Brunello, *Giovanna Marini e Ci ragiono e canto*..... » 253

MISCELLANEA DI STUDI

Anna Carocci, *La biblioteca di un puparo: libri e copioni di Giacomo Cuticchio* » 265

Paola Bertolone, *Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo* » 287

Alessandro Pontremoli, *La danza cortese in un affresco spoletino del XV secolo* » 305

Sommari

FERRUCCIO MAROTTI

Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso

L'autore, che ha avuto cinquant'anni di frequentazione e un quinquennio di lavoro con Fo, analizza l'*imprinting*, gli elementi fondanti della drammaturgia del famoso autore/attore/regista: scrivere per lui non consisteva nel creare un sistema espressivo autonomo, ma nel trascrivere l'invenzione orale e gestuale. Al *rovesciamento dei valori* del comico Fo sostituiva il *rovesciamento del punto di vista*: ribaltare il significato normale delle cose, per svelarne un significato "altro", diverso, con la tecnica del *contrappunto in battere o in levare* e del *personaggio catalizzatore*. Attraverso una sintetica ma approfondita analisi delle tecniche drammaturgiche, l'autore sottolinea che l'arte teatrale di Fo – come verosimilmente già fu per i giullari e i comici dell'arte – ha alla base un acuto paradosso: l'attore non si deve immedesimare nel ruolo, ma nella macchina drammaturgica, nella situazione drammatica, pervenendo così a una teatralità scenica esplosiva, che ci fa riflettere su noi stessi e sulla società che ci circonda.

Dario Fo: Premeditated and Improvised Representative Art

The author, who has had fifty years of acquaintance with Fo and worked for five years with him, analyses the *imprinting*, the founding elements of the dramaturgy of the famous author/actor/director: for him, writing did not consist in creating an autonomous expressive system, as he was also transcribing oral and gestural invention. Fo used to replace the comic *overthrow of values* with the *overthrow of the point of view*, in order to overturn the common meaning of things, to reveal a different "other" meaning by using the techniques of *counterpoint in beat or upbeat* and of the *catalyst character*. Through a concise but in-depth analysis of dramaturgical techniques, the author emphasizes that Fo's theatrical art – as it probably already was for the jesters and the *Commedia dell'Arte* actors – is based on an acute paradox:

GUIDO DI PALMA

*Dario Fo: il teatro nel sociale
come teatro della parola viva*

Quando esplicitamente o tra le righe ci si lamenta perché l'arte degli attori – i poeti della scena, gli scultori di statue di sale – svanisce lasciando traccia solo nelle onde della memoria, si dimentica la cosa più importante: che la loro arte non è fatta della sostanza delle opere, ma di quella delle storie. Loro avevano delle storie con gli spettatori. E le storie fra le persone vivono appunto solo nella ferita della memoria¹.

Queste sono le parole con cui Nando Tavianì chiude *Uomini di scena uomini di libro*. Un saggio che riletto oggi ha il sapore di un bilancio finale delle correnti che hanno attraversato il Novecento sia nel campo artistico sia nel campo degli studi storico critici e che oggi si sono profondamente trasformate. Quel libro però guarda il teatro senza separare un teatro del corpo da un teatro della parola, la pratica teatrale dalla teoria teatrale, insomma concepisce il teatro come un organismo complesso dove storia, teoria e pratiche si intrecciano senza soluzione di continuità. Nello stesso modo la drammaturgia non è considerata un ambito di pertinenza letteraria ma un dominio più largo dove confluiscono recitazione, relazione con il pubblico, strategia narrativa e scrittura. Di questo paesaggio Dario Fo è un

¹ F. Tavianì, *Uomini di Scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 238.

cittadino esemplare. Con lui, come osserva con finezza Taviani, i confini dei generi definiti si sciolgono e viene inventato un modo d'essere del teatro. Qui storia e tempo presente si mescolano, individuo e società ritrovano i lacci che li uniscono nello sghignazzo che mescola paradosso, comicità e dramma. Soprattutto il teatro di Fo si gioca nella presenza, pronto a cogliere le occasioni che la vita quotidiana gli offre, pronto a trasformare il comico in militanza politica con tutti gli strumenti a disposizione come dice Bent Holm (*Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista*):

È possibile seguire le strategie e le tecniche d'avanguardia attraverso mezzo secolo, nel progetto politico e popolare di Fo. Non come esercizio puramente intellettuale, sofisticato, estetico. Ma fin dall'inizio come dialogo provocatorio con il pubblico e con una realtà a volte brutale e insensibile.

In questo senso la vocazione sociale di Fo è fortissima ed è uno dei materiali costitutivi della sua opera, ma l'urgenza della militanza non ha mai cancellato lo specifico teatrale, piuttosto si è servito di esso. L'artigiano non ha mai perso la sua identità ma l'ha messa al servizio del sociale. Eva Marinai definisce Fo (cfr. il saggio: *Dario Fo, le sue fonti e i suoi orizzonti*) un "briccone divino" comico-poeta, distruttore-creatore che schiude orizzonti eminentemente politici.

Questa vocazione fa parte del blocco strutturale della poetica di Fo sia quando militava ancora nei circuiti del teatro borghese, come mostra Anna Barsotti nel saggio su *La colpa è sempre del diavolo*, sia nei testi più clowneschi e militanti: *La signora è da buttare, Pum pum! Chi è? La polizial!*, *il Fanfani rapito*, ecc.

Del resto, la comicità ha sempre avuto delle solide radici nella dimensione politico popolare e Marisa Pizza (cfr. *La realtà nella fantasia*) lo conferma nello studio sul documentario di Baratta che racconta il viaggio di Fo nel mondo di Gramsci.

La volontà di restare nel presente attraverso la relazione con il pubblico è un altro degli elementi concausa di quella corrosione dei generi ricordata da Taviani. L'analisi di Laura Peja *Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto* di Bologna porta esemplarmente alla luce il meccanismo con cui Fo manipola la

materia narrativa del suo personale Medioevo per renderla presente come farebbe un prete o un professore (secondo la felice formula di Natalia Ginzburg opportunamente ricordata dalla Peja).

Un altro elemento responsabile di questa sintesi dei generi è certamente la centralità di una concezione drammaturgica intesa in senso ampio, in cui l'organizzazione della storia non è affidata solamente alla scrittura ma riguarda anche l'azione scenica degli attori e la composizione delle immagini in una completa interdipendenza. Questo emerge anche nell'analisi dell'opera figurativa di Fo condotta da Simona Scattina (*Il teatro visivo di Dario Fo, dagli storyboard teatrali all'ultima grande lezione d'arte*). I disegni, gli schizzi, i quadri, i bozzetti e la pittura di scena contengono sempre una situazione o una chiave che precisa la dimensione di un personaggio o il senso di un'azione o, addirittura, fermano figurativamente la situazione stessa di una fabulazione o di una commedia.

Anche nel lavoro registico di Fo la dimensione drammaturgica è centrale. Meno chiara è la sua funzione quando si tratta della messa in scena di suoi testi, ma quando si cimenta nella regia lirica, dove la partitura ha inequivocabilmente fissato non solo il testo ma anche i ritmi della recitazione nel canto, allora diventa più evidente la concezione del lavoro teatrale di Fo. Nelle sue messe in scena l'invenzione delle azioni dei cantanti e dei figuranti è sempre rispettosa della situazione drammatica e i movimenti che ne scaturiscono sono sempre rigorosamente dedotti da essa. La creazione demiurgica di Fo, come la chiama Aldo Roma (*Il barbiere di Siviglia secondo Dario Fo e il suo debutto nella regia lirica*), si sviluppa così nel rispetto del senso della logica delle azioni. La musica, che offre ritmo e colore all'intreccio, diventa il fondamento delle azioni dei corpi in scena secondo un metodo fondato sugli insegnamenti di Lecoq e sviluppato da Fo secondo una propria personale poetica che la testimonianza di Giovanna Marini, raccolta nel contributo di Yuri Brunello (*Giovanna Marini e Ci ragiono e canto*), ci aiuta a comprendere meglio. Ma al di là della riuscita del singolo spettacolo va notato che il principio generativo della creazione registica non tradisce quella concezione unitaria in cui testo, musica, parola, spazio e azione sono concepiti come un organismo unitario.

Indagare il metodo drammaturgico di Fo è dunque centrale, per questo il mio saggio («*Come si racconta in teatro*». *Una lezione di drammaturgia di Dario Fo*) vuole offrire la possibilità di osservarlo *in vitro* durante le lezioni tenute al Centro Teatro Ateneo nel 1987. A questa esperienza e alla consulenza per lo spettacolo su Arlecchino, si riallaccia il saggio di Marotti (*Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*) che offre una stringata ed efficace sintesi del metodo artigianale di Fo insistendo sulla sua specifica autonomia dalla letteratura, riconducendola nella linea di una tradizione teatrale illustre che va dalla Commedia dell'Arte a Molière, dai Giullari a Ruzzante:

I “segreti del mestiere” su cui si fondava – scrive Marotti – la fortuna scenica e la sapienza d'autore di Dario Fo sono quelli specifici della tradizione d'autore/attore italiana dei primi professionisti del teatro: far interagire continuamente sapienza d'attore e invenzione drammaturgica.

C'è da dire, però, che Fo, come Petrolini, discendeva dalle scale di casa sua e la storia è stata per lui non il luogo dove apprendere una pratica scenica, ma piuttosto dove riconoscerla e così poterla oggettivare e agganciarsi a una tradizione in cui al centro dell'operazione teatrale c'è la relazione con il pubblico; quella stessa relazione con cui i giullari, Molière, Ruzzante, l'Arlecchino Biancolelli, e tutti i grandi attori del varietà dovevano fare i conti per vivere del loro mestiere. Questa relazione, come sottolinea giustamente Marotti, appartiene all'oralità, a quella cultura, cioè, che non si fonda su dei testi ma su eventi e relazioni. Siamo così ritornati alla vocazione originale del teatro di Fo che nasce e termina nella sfera sociale. Raccontare ai propri simili le loro storie e con questo essere sempre presenti a ciò che accade dentro e fuori la scena perché quello che conta, malgrado tutto, è sempre e comunque lo scorrere della vita. Questo teatro non per forza contemporaneo, ma necessariamente presente, comporta una coscienza simultanea delle situazioni drammatiche (testo) e delle situazioni performative (spettacolo) e la capacità di far interagire, durante la rappresentazione, i due piani. La

subordinazione di tutti gli strumenti scenici alla prevalenza della relazione con il pubblico sottomette le preoccupazioni estetiche al processo di comunicazione, facendo così dello spettacolo un evento strutturato, ma sufficientemente elastico per modellarsi in funzione delle sollecitazioni della platea.

Un piccolo apologo riferito da Fo, e forse inventato di sana pianta, illustra molto bene quanto andiamo argomentando:

Nel Seicento una troupe di attori italiani della Commedia dell'arte recitava all'Hotel de Bourgogne insieme con la compagnia di Molière che l'accusava, forse per gelosia professionale, di bieca gutteria, di improvvisare vergognosamente e di avere dei testi infami calpestati oscenamente dai capricci degli attori. Solo raramente, in serate di grazia, gli italiani recitavano con un fascino straordinario, ma in genere era molto più facile vedere gli attori "sbrodolarsi" con interminabili tirate. Insomma, non c'era né misura né eleganza.

Il capocomico della troupe italiana attaccata così violentemente dai francesi rispose: «È vero, siamo degli zozzoni. Certe volte mi arrabbio anch'io con i miei attori che non solo fanno dei lazzi inutili, ma arrivano a perdere persino il filo della commedia. Non posso dire nulla contro queste accuse, avete ragione. Però vorrei farvi una domanda. Ecco, se a lei (e indica un'attrice incinta della troupe francese) vengono le doglie in scena, voi cosa fate?»

«Beh, fermiamo lo spettacolo, tiriamo giù il sipario, chiamiamo la levatrice e la facciamo partorire: Ovvio no?»

«E se il lampadario comincia a scricchiolare e cadono calcinacci dal tetto, voi cosa fate?»

«Ma è naturale, facciamo uscire ordinatamente gli spettatori e interrompiamo lo spettacolo».

«Ecco! Noi invece è proprio lì che cominciamo a far teatro!»².

² G. Di Palma, *Dario Fo, i ritmi della recitazione*, in L. Faranda, L.M. Lombardi Satriani (a cura di), *Le forme del tempo*, Monteleone, Vibo Valentia 1993, p. 187.

Sono due modi di concepire il teatro: il teatro della parola morta e il teatro della parola viva. È facile ravvisare, camuffata in questo ritratto dei comici dell'arte una di quelle "menzogne oneste" di cui è disseminata la poetica di Fo. Tuttavia, questa contaminazione tra teatro e vita è il primo sconfinamento a cui inevitabilmente seguono tutti gli altri notati da Taviani, cosicché il teatro di Fo, indifferente ai confini dei generi, diventa *un modo di essere nel sociale*. I saggi qui assemblati, ciascuno secondo la sua prospettiva, e con un andamento asintotico, raccontano la stessa storia di un teatro presente.