

Quasi per caso un anarchico. Dario Fo fra Arlecchino e avanguardia

Bent Holm

I. Testo e contesto

La farsa satirica di Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico* del 1970, è un classico moderno. Anche se concepita in una situazione concreta – la morte nel 1969 dell’anarchico milanese Pino Pinelli mentre si trovava in stato di fermo presso la questura –, come pezzo di controinformazione si è dimostrata talmente duratura da venire continuamente riallestita in numerosi paesi. Si propone come un documento iconico di denuncia di violenza commessa dalla polizia, di manipolazione da parte della magistratura, di strategia politica della tensione. Ne esistono diverse varianti. Le versioni fondamentali sono: edizione Bertani 1970; edizione Einaudi 1974; edizione Einaudi 2000; edizione Einaudi 2004¹.

Come accenna il titolo, la storia è tragico-drammatica, ma la forma è comico-grottesca. La comicità non basta per garantire una lunga vita ad un’opera teatrale. Neanche la denuncia politica. Fra i tantissimi testi in un primo momento considerati divertenti, quelli cosiddetti politici muoiono più rapidamente di altri. C’è nel dramma di Fo, allora, qualcosa che va oltre. Nell’edizione del 1974, una “nota sulla rappresentazione” spiega che il suo successo come «strumento per la lotta politica» – che «non avrebbe potuto svolgere se si fosse semplicemente riconosciuto il compito della controinformazione» – in fondo è dovuto ad una «doppia consapevolezza», posto che «alla base del testo [...] c’è la riflessione leninista della teoria dello stato e delle sue funzioni. La magistratura e la polizia che lo spettacolo mette sotto accusa non sono istituzioni da criticare o da correggere

1. Le edizioni nel volume *Compagni senza censura*, Mazzotta, Milano 1973, vol. II, e *Attento te!*, Bertani, Verona 1975, seguono in generale il primo testo del 1970, mentre la versione nel volume VII delle *Commedie di Dario Fo*, Einaudi, Torino 1988 (ristampato parecchie volte) ripete grosso modo il testo del 1974.

[...]: sono le espressioni più dirette dello stato borghese, del nemico di classe da abbattere»².

Non c'è dubbio che una “doppiezza” c'è nella *pièce*, e anche più di una. A distanza di tempo, sembra però che sia forse *nonostante il* – e non *per via del* – dogmatismo se essa ha una vita duratura; che la sua potenza politica quindi si debba ad altri e più profondi livelli rispetto a quelli strettamente ideologici. Il progetto politico di Fo, in senso più ampio, comprendeva anche le sue strategie artistiche. Questo fatto costituisce un punto di partenza decisivo per la seguente lettura della farsa, inserita in un contesto relativamente complesso.

Fo cercava spesso spunto nel teatro popolare, soprattutto nella Commedia dell'Arte. Ma era anche un modernista, che s'ispirava a strategie d'avanguardia. Da un lato sembra un paradosso, dall'altro lato, la combinazione arte popolare/avanguardia è ben conosciuta: per l'avanguardia storica le arti “volgari” erano armi contro la cultura borghese. L'uso di Fo di quella formula ci sembra comunque particolarmente interessante, vista la sua distanza dall'avanguardia puramente estetica e formale.

Per cercare di illuminare i vari strati del testo in modo piuttosto concreto, l'idea sarebbe quindi di dare rilievo ai diversi livelli della cronaca, del teatro popolare e del metateatro. O ancora più in breve: al contesto politico, al contesto culturale e al contesto dell'avanguardia.

2. Trauma e trama

La farsa è basata su una serie di eventi tragici. Il 12 dicembre 1969 scoppiava una serie di bombe a Roma e a Milano: diciassette persone furono uccise e si ebbero ottantotto feriti. Subito la polizia attribuì la responsabilità ai gruppi anarchici. Il ferroviere Pino Pinelli fu arrestato e pubblicamente identificato come uno degli autori della strage. Nella questura di Milano, Pinelli venne sottoposto a interrogatorio al quarto piano fino alla mezzanotte del 15 dicembre, quando il suo corpo si sfracellò nel cortile sottostante. Secondo la versione ufficiale, si sarebbe trattato di un suicidio o, secondo la spiegazione successiva, di una morte “accidentale”. Però le indagini nei decenni successivi – i processi si sarebbero svolti fino al 2005 – chiarirono che Pinelli era innocente, che la sua caduta non era stata né un suicidio né un incidente e che gli esecutori del massacro a Milano appartenevano ad un gruppo di fascisti padovani. Così si cominciò a parlare di “Strage di Stato”, di “Strategia

2. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 1974, pp. 112-113 (anche nell'edizione *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, 1988, p. 80). Ivi, pp. 111 e 116 si parla inoltre del processo contro il giornale «Lotta Continua» portato in tribunale dal commissario Luigi Calabresi (assassinato in un attentato nel 1972), «successivamente rinviato e quindi sospeso per causa di forza maggiore (morte non accidentale dell'attore)». Questo commento fu omesso nell'edizione del 2000. Agli occhi della sinistra, Calabresi era una figura particolarmente contestabile; successivamente si è appurato che non era presente nell'ufficio al momento della caduta di Pinelli.

della tensione”, e successivamente di “Anni di piombo”, anni che hanno lasciato in Italia un trauma più represso che superato.

All’inizio non era comunque privo di rischi – di denunce, di processi – sostenere o accennare a versioni della vicenda diverse da quella ufficiale. Per questo Fo si è servito di una strategia di ambiguità tra farsa popolare e metateatralità d’avanguardia. In un prologo sostiene, così, che la farsa in realtà si svolge negli anni Venti e che parla della morte dell’anarchico Andrea Salsedo, che fra l’altro apparteneva agli stessi circoli di Sacco e Vanzetti:

Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in America nel 1921. Un anarchico di nome Salsedo, un emigrante italiano “precipitò” da una finestra del quattordicesimo piano della questura centrale di New York. Il comandante della polizia dichiarò trattarsi di suicidio. Fu condotta una prima inchiesta e quindi una super-inchiesta da parte della magistratura e si scoprì che l’anarchico era stato letteralmente scaraventato dalla finestra dai poliziotti durante l’interrogatorio. Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda [...] abbiamo trasportato l’intera vicenda ai giorni nostri e, invece che a New York l’abbiamo ambientata in una qualunque città italiana... facciamo conto Milano. È logico che, per evitare anacronismi, siamo stati costretti a chiamare commissari i vari sceriffi, questori gli ispettori e così via. Avvertiamo ancora che, qualora apparissero analogie con fatti e personaggi della cronaca nostrana, questo fenomeno è da imputarsi a quella imponderabile magia costante nel teatro che, in infinite occasioni, ha fatto sì che perfino storie pazzesche completamente inventate, si siano trovate ad essere a loro volta impunemente imitate dalla realtà!³

Quindi la credibilità della finzione fondamentale viene minata fin dall’inizio; la trama appare ambigua.

La farsa si svolge nella questura, dove il commissario Bertozzo minaccia di arrestare un personaggio che si rivela essere un matto, malato di una fantomatica “istriomania”, ossia del bisogno irrefrenabile di spacciarsi per altre persone. Bertozzo ne ordina il rilascio. Quando il Matto rientra per raccogliere i suoi documenti, che aveva dimenticato, si ritrova da solo nell’ufficio e viene in possesso di alcuni importanti dossier relativi alla morte di un anarchico, caduto da una finestra nel corso di un interrogatorio della polizia in circostanze poco chiare. Il Matto fa credere al questore e al commissario Sportivo – trasposizione di Luigi Calabresi nel cui ufficio l’interrogatorio di Pinelli aveva avuto luogo – di essere il giudice ispettore del ministero che stavano aspettando, arrivato da Roma a riaprire il caso del defenestramento dell’anarchico. Fingendo di cercare una soluzione adatta a tutti, riesce a fare ammettere ai poliziotti tutte le contraddizioni dei verbali ufficiali, dimostrando le assurdità delle dichiarazioni autorevoli delle persone presenti all’avvenimento. Quando arriva una giornalista per intervistare il questore, per non svelare la presenza del “giudice” il Matto si trasforma in un personaggio militare, capo della scientifica, solo per ammettere dopo un po’ di essere in fondo un vesco-

3. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Bertani, Verona 1970, pp. 11-12.

vo. Disperatamente Bertozzo – che riconosce il Matto – ammanetta tutti gli altri; poi salta improvvisamente la luce e si sente un urlo del Matto che è cascato dalla finestra e in più l'esplosione di una bomba nel cortile. La farsa termina con l'arrivo di un uomo con una barba, che tutti credono il Matto ma che risulta essere il vero ispettore del Ministero.

Come accennato, la scelta della forma – la farsa grottesca – apre due strade di indagine: l'una verso il teatro popolare e l'altra verso quello d'avanguardia. L'importante è comunque la connessione fra le due vie.

3. Carnevale e commedia

Mi diceva una volta Dario Fo: «Ho sempre fatto Arlecchino!». Sembra ovvio che il personaggio del Matto è una versione di quel prototipo. Quindi c'è una buona ragione per dare un'occhiata alla figura di Arlecchino nella prospettiva storico-culturale della commedia in maschera.

La Commedia dell'Arte nasce come mestiere nel 1545⁴, quindi nella prima era della Controriforma, quando le manifestazioni collettive in maschera – le feste quasi-rituali – fuori dal controllo della Chiesa venivano soppresse e addirittura demonizzate; non è un caso che in quello stesso periodo nasce una casta di professionisti, allo stesso tempo apprezzati e disprezzati, che praticano e trattano in forma teatrale le cose proibite o condannabili.

Fin dall'inizio l'uso della maschera viene visto, giustamente, come un legame col mondo ambiguo del carnevale. Ma in una prospettiva più ampia, le componenti condannabili non riguardavano solamente la maschera. Tanti elementi radicati nell'*humus* genuino carnevalesco riappaiono nella commedia mascherata: visuali, verbali, strutturali.

L'autentico rito del carnevale prevede un personaggio grottesco, giuntoci da una realtà "diversa", che capovolge l'ordine convenzionale – parodiandolo, ridicolizzandolo – e introduce una giustizia inversa che denuncia i misfatti della società. Alla fine, questo personaggio si rivela il falso regnante che in fondo è; viene accusato di qualsiasi sorta di misfatto; recita una specie di testamento; è condannato a morte e giustiziato, eliminato – sia pure simbolicamente – cioè bruciato, colpito da uno sparo, annegato o fatto esplodere, quasi da capro espiatorio, e con lui pure sono eliminate le malattie, le corruzioni e le miserie della collettività. Metaforicamente, il carnevale rappresenta un viaggio in una dimensione diversa ("sotterranea") che finisce nel ritorno ad una realtà quotidiana dura.

Benché sia sorta quattro decenni dopo la nascita della Commedia dell'Arte stessa, anche nella maschera di Arlecchino si ritrova il collegamento tra festa e commedia. È stato il comico mantovano Tristano Martinelli ad aver creato la maschera a Parigi. Tale maschera è basata sul personaggio quasi-demoniaco Helle-

4. Sull'organizzazione e la condizione delle prime compagnie, cfr. S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, Einaudi, Torino 2014, pp. 25-35.

quin, originariamente capo del corteo di figure e maschere grottesche, che appare durante certi periodi dell'anno come manifestazione di una dimensione di caos, di inversione dell'ordine stabilito⁵.

Tra i primi documenti concernenti Arlecchino, circola una serie di opuscoli grotteschi contro e pro quella “nuova” maschera e riguardanti il suo viaggio sotterraneo; per esempio, viene stampata una feroce satira del 1585 in cui Harlequin, ritratto come antagonista di qualsivoglia moralità e ordine, viene mandato nell'Inferno per salvare la “mere Cardine”, una famigerata ruffiana morta due anni prima: *Histoire plaisante des faits et Gestes de Harlequin Commedien Italien. Contenant ses songes & visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mere Cardine, comment & avec quels hazards il en tirer la mere Cardine, comment & avec quels hazards il en echappa apres y avoir trompé le Roy d'iceluy, Cerberus & tous les autres Diables*⁶. La polemica si snoda a forza di testi osceni, pesanti, grotteschi. Maschere, politica e carnevalismo si mescolano in una sostanza grottesca in questa guerra combattuta sugli opuscoli. In uno d'essi compare una poesia finale in forma di una – finta – *Excuse faite au Seigneur Arlequin par le poëtrillon morfondu*, in cui il poeta, da misero bugiardo pentito, chiede perdono all'italiano per le sue menzogne. Tuttavia, insiste sul fatto che «Harlequin le Roi commande à l'Acheron / [...]. Il est duc des esprits de la bande infernale». “*Hellequin le Roi*” è un epiteto diffuso nei documenti relativi al personaggio. *Hellequin* è «duc des esprits de la bande infernale». Però, nelle poesie precedenti su *Harlequin* l'epiteto «le Roi» non è mai apparso, e neppure lo è la caratterizzazione di Harlequin come condottiero della «bande infernale». Quindi si fa riferimento implicito alla figura quasi-demoniaca ben nota fuori dal palcoscenico, vale a dire che le radici infernali di Arlecchino devono essere note nella credenza popolare.

Martinelli appare come il re buffone, parente del re carnevale. È un personaggio complesso. Succede persino che si firmi «Arlechino il carnevale et Tristano Martinelli il resto dil tempo»⁷. Quindi associa “Arlechino” al mondo carnevalesco,

5. Cfr. B. Holm, *The Hellequin in Medieval Costume*, in T. Pettitt Leif Søndergaard (ed.), *Custom, Culture and Community in the Later Middle Ages*, Odense University Press, Odense 1994, pp. 105-124. Riguardo alla posizione della Chiesa, cfr. B. Majorana, *Commedia dell'Arte and the Church*, in C. Balme, P. Vescovo, D. Vianello (eds.), *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 133-148.

6. In V. Pandolfi (a cura di), *La Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1959, vol. V, pp. 21-28. Il tema carnevalesco si riscontra anche in testi giullareschi precedenti la Commedia dell'Arte. Cfr. D. Vianello, *L'arte del buffone*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 65-111. Questi testi giullareschi trattano di sogni, viaggi fantastici, sotterranei, infernali, ecc., temi che ritroviamo in testi, per esempio, di Zuan Polo o di Ruzante. Per una prospettiva più ampia, cfr. B. Holm, *Ludvig Holberg, a Danish Playwright on the European Stage. Masquerade, Comedy, Satire*, Hollitzer, Vienna 2018, pp. 115-133 e 223-235.

7. C. Buratelli, D. Landolfi e A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 1993, vol. I, p. 404. Titoli reali o principeschi si trovano ovunque nelle lettere: «Dominus Arlechinus de Martinelli», «Dominus Arlechinorum», «Noi Arlechinorum comicoromo de civitate Marcariensis», ivi, p. 382, ecc. Per un'ampia presentazione di Martinelli e del contesto storico-culturale in cui è inserito, cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Einaudi, Torino 1993, pp. 191-222, e Id., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari 2006.

assumendo pure una doppia identità, un doppio corpo, uno simbolico e uno privato, prerogativa che di solito pertiene alle maestà vere e proprie. Parla con dignità buffonesca ai potenti come un principe ai suoi pari quando, per esempio, fa cenno a due principi e aggiunge «la nostra persona» e il «signor Arlechin», che insieme costituiscono «noi tutti quattro precipi»⁸. Di fronte a Ferdinando I dei Medici si definisce «Amicho et quasi fratello Arlechino comico»⁹, così facendosi principe e principe buffone.

Il riferimento al gallo come classico animale ambiguo/demoniaco e carnealesco appare già nell'immagine di Hellequin e fa inoltre parte della raffigurazione classica del buffone. A questo proposito è interessante che Martinelli inserisca riferimenti al mondo ambiguo dei galli e delle galline nel suo universo arlecchinesco. Egli chiama così Maria de' Medici «la mia comadre galina», in una lettera rivolta a Ferdinando Gonzaga definito «il compadre gallo dalla cresta rossa»¹⁰ con riferimento alla posizione di cardinale del duca. Così facendo, evoca l'immagine perfetta del buffone che indossa esattamente la cresta rossa come parte del costume buffonesco, con implicazioni assai oscene. Bisogna ricordarsi che il destinatario è un cardinale.

Arlecchino è un riflesso distorto del principe elevato sotto forma di un lazzarone: rispecchia i regnanti di questo mondo, creando un caos nell'orientamento di alto e basso, riducendo una figura elevata ad un livello corporale, volgare. L'anarchia di Arlecchino rappresenta una vera e propria dimensione opposta, alla rovescia, che dissolve persino i concetti di luogo e tempo. Per esempio, nella lettera del 15 agosto 1618, in cui si rivolge al duca di Mantova così: «Con questa mia io gli faccio milleseicento e desotto riverenze, al dì 15 di Milano nella città di agosto»¹¹. «Arlecchino» è inoltre un personaggio non esclusivamente connesso al palcoscenico: appare in diversi contesti «reali», rendendoli, però, sempre carnealeschi¹².

Il riferimento a temi e schemi anarchico-carnealeschi rimane sotto e dentro la commedia in maschera, ed è rintracciabile nel XVII secolo per esempio nel reper-

8. Ivi, p. 410.

9. Ivi, p. 359. Il duca «Carlo e manuele» viene chiamato «cosin nostro minore». Nel *Helio bandito* di Francesco Andreini è detto che «Arlecchino è stato un famoso comico fra' ridicoli, e chiamossi cugino di tutti i principi, e tutti i re del mondo». Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 205.

10. Ivi, p. 386; altri esempi: «la nostra cristianissima comadre regina galina», ivi, p. 378; «la nostra cristianissima comadre galina regina di gali», p. 382, «comadre galina, regina di galli ultramontani», p. 384. Il riferimento al gallo è presente in varie maniere anche nei *Balli di Sfessania*, le incisioni di Jacques Callot del 1621.

11. Ivi, pp. 407-408.

12. Il più famoso *opus* di Martinelli è quello delle *Compositions de Rhetorique de Mr. Don Arlequin* del 1601, stampato «delà le Bout du Monde», un quartiere a Lione e allo stesso tempo indicazione dell'infernalità di Arlecchino. Il libretto – stampato in una copia, indirizzato alla coppia reale francese, adornata con un'abbondanza di titoli ambigui, grotteschi e parodici – presenta la persona/maschera di Martinelli/Arlecchino fuori del contesto scenico. La «retorica» di Arlecchino comprende fra l'altro un suo «sogno» – un topos nel mondo carnealesco-giullaresco – in lingua maccheronica, ma innanzitutto una cinquantina di pagine bianche! Un'incisione presenta Arlecchino fallico, con un copricapo ornato di piume di gallo e una cesta sulla schiena piena di piccole creature, un particolare che appare anche nell'iconografia di Hellequin.

torio del grande Arlecchino Domenico Biancolelli, chiamato sia “Dominique” che “Harlequin”, quando fa riferimento a una serie di falsi principi, re, baroni, ecc., dotati di titoli assurdi e parodici¹³. Inoltre, Arlecchino appare l’incarnazione stessa dell’idea di mutabilità, come risulta evidente da titoli quali *Les métamorphoses d’Arlequin* del 1669, oppure *Arlequin Protée*, “Arlecchino Proteo” (1683), la figura mitologica che impersona teatro e istrioni.

In genere il legame col mondo del carnevale era esplicito e i comici ne erano consapevoli. L’arlecchinata *Arlequin Jason* del 1684 comprende, per esempio, l’entrata vittoriosa di Arlecchino/Giasone circondato da un seguito grottesco; l’incisione che raffigura quel corteo è ricalcata sulle fastose *entrées* di Luigi XIV, con la differenza importante che il carro trionfale di Arlecchino è tirato da maiali, e che i suoi trofei sono salsicce, una testa di maiale, del parmigiano, ecc. E i versi della didascalia specificano che si tratta proprio dell’entrata trionfale di “Giasone”, anche se: «Je croi que les amis des pots et de table / Le prendront de celuy du Prince Mardy-Gras». Quindi l’eroe parodico che raddoppia in modo grottesco il Re reale è in realtà il Re Carnevale¹⁴. Nell’arlecchinata *Arlequin grand visir* del 1687 Arlecchino, dopo un naufragio, approda alla costa turca in una botte. La didascalia dell’incisione parla di «Arlequin, cet acteur toujours incomparable / Nommé fils de la tonne et du grand Jupiter»¹⁵. Si riferisce quindi all’attore, non alla maschera; o meglio, il testo propone una fusione dell’attore con la maschera, in tal modo mettendo in atto una correlazione tra la realtà teatrale e la realtà esterna, ossia il mondo fuori dal teatro. Arlecchino è inoltre figlio «du grand Jupiter» e «de la tonne». Il senso di quest’espressione emerge solo se al posto di «la tonne» si legge “Latone”, cioè *Latona* (in greco “Letho”), la ninfa che nella mitologia antica è la madre di Apollo. E secondo la mitologia ufficiale relativa a Luigi XIV, “Apollo”, figlio di Latona e Giove, era l’identità simbolica del Re Sole. Quindi la realtà ufficiale viene restituita attraverso un’ottica distorta. Arlecchino/Biancolelli, «fils de la tonne et du grand Jupiter», si dichiara o si definisce un gemello grottesco di

13. Cfr. E. Gherardi, *Le Théâtre Italien*, Paris 1694-1700; S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l’art d’improviser*, Ist. del Mezzogiorno, Napoli 1969; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, vol. 2: *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Roma 1997, 2 voll.

14. Una cosa simile vale fra l’altro per Tiberio Fiorelli, il leggendario Scaramouche, anche lui allo stesso tempo personaggio e persona. Quando nella farsa *Colombine avocat pour et contre* del 1685 si presenta con la seguente tirata: «Il mio nome, Signor, è Scaramuzza, Memeo Squaquera, Tammera, Catammera e figlio di Cucumero et de Madama Papera trente ova, e unze, e dunze e tiracunze, e Stacchete, Minossa, Scatoffa, Solfana, Befana, Caiorca per servire à vossignoria», si riferisce al padre, il “primo” Pulcinella, Silvio Fiorillo, che si proclamava: «Polochinella de Camarra, de Tammaro Cucumato de Napole». Nei *Balli di Sfessania* appare per esempio “Meo Squaquara” e anche un anello di congiunzione fra commedia e carnevale, il “poeta di carnevale” Giulio Cesare Croce, famoso per titoli cinquecenteschi come *La solenne e trionfante entrata dello squaquarantissimo et sloffegiantissimo Signor Carnevale in questa città*, da cui risulta che “Squaquera” è semplicemente il Carnevale stesso. In contesti parodici che ridicolizzano per esempio le autorità accademiche, appare il ritratto di Scaramouche circondato da simboli e testi carnevaleschi situati al posto in cui convenzionalmente si trovava il Re.

15. Cfr. B. Holm, *La raccolta Fossard “di Copenaghen”*, in «Teatro e Storia», 12, 1992, pp. 87 e 92-96. Le incisioni dell’epoca si trovano alla Bibliothèque Nationale e al Louvre di Parigi.

Luigi XIV – un “quasi fratello”, come si firmava Martinelli – e così letteralmente come un re buffone.

Ma *Arlequin grand visir* allude anche ad una realtà extra-teatrale in modo più ampio e concreto, riferendosi ad avvenimenti storico-politici contemporanei: le guerre contro i turchi in Ungheria dopo il fallito assedio ottomano di Vienna nel 1683, la successiva esecuzione del visir Kara Mustafa, responsabile della sconfitta, e soprattutto la battaglia – dal punto di vista turco, disastrosa – di Mohács nel 1687, seguita dall’esecuzione del Gran Visir Sari Süleyman Pasha. La fine del povero visir fu schernita in incisioni satiriche dell’epoca ritraenti, per esempio, «Le grand vizir en deuil de sa teste qu’il a perdue en Hongrie, le 12 aout 1687». L’arlecchinata riscrive gli eventi del tempo inserendoli in una cornice di follia carnevalesca. Ma c’è anche del metodo in questa follia visto che, in termini compositivi, la struttura della farsa segue lo schema rituale carnevalesco passando dall’entrata “mistica”, attraverso la finta sovranità, per giungere alla condanna e alla morte simbolica. Nella versione arlecchinesca, dopo l’arrivo in Turchia, Arlecchino si traveste da donna per introdursi nel serraglio, viene scoperto ma si salva dichiarando di essere il profeta Maometto in persona; quindi viene nominato Gran Visir, onorato e riverito, e introduce un periodo di “sovranità” grottesco-caotica. Però, alla lunga l’inganno è scoperto, e Arlecchino, falso Visir, viene condannato a morte e quasi strangolato.

Quindi, per quanto riguarda Arlecchino, risulta che fin dall’inizio persona (attore) e personaggio (maschera) si mescolano; e che certe immagini e trame seguono modelli e strutture carnevaleschi riferendosi persino, allo stesso tempo, a potenti e regnanti veri e propri e ad avvenimenti politici allora attuali. L’accusa della Chiesa contro i comici, di rappresentare universi dubbiosi e ambigui, non era esclusivamente frutto di paranoia. Fatto sta che il teatro era collegato a strati quasi-demoniaci o almeno demonizzati.

In generale, nel teatro popolare del XIX e XX secolo, il personaggio irriverente, sfacciato, audace – per esempio i briganti o i fuorilegge leggendari come Biondin, Casorio, Musolino – aveva un ruolo principale in spettacoli sia drammatici che comici. La compagnia dei Rame – fondata dal nonno di Franca Rame nel 1876 – aveva in repertorio storie di banditi, anarchici, truffatori, trame assunte dalla cronaca che nella versione drammatica finivano con la morte del “bandito”; furono recitate all’inizio da marionette e fin dagli anni Venti da attori in carne e ossa sul palcoscenico. Secondo Roberto Leydi, era in realtà «un gesto di ribellione esplicito contro l’ordine ingiusto delle cose a colpire la fantasia popolare nelle storie dei banditi e dei fuorilegge», e si trattava della «consueta formula “toglieva ai ricchi per dare ai poveri” che vien sempre applicata nell’epica popolare per giustificare l’approvazione del delitto». Leydi va oltre spiegando che, per esempio, «nel copione dei Rame [l’anarchico] Sante Casorio [...] paga con la vita un gesto che non trova un’aperta spiegazione, ma che riceve un’implicita giustificazione dal tono generale del discorso»¹⁶. Vediamo quindi un altro rappresentante di un “ordine

16. R. Leydi, *Marionette e burattini*, Avanti, Milano 1958, pp. 399-400.

alla rovescia”, frutto compensativo di una frustrazione popolare, che paga con la vita, sotto quest’aspetto paragonabile al personaggio del Carnevale che viene “sacrificato”. Dario Fo conosceva bene questo tipo di teatro e prendeva ispirazione soprattutto dalle farse, le “comiche finali”, della famiglia Rame. Il prototipo del fuorilegge ambiguo appare anche nei film – quali *Rascel Fifi* del 1957 – e nelle commedie di Fo, come per esempio *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* del 1960¹⁷.

Non solo il personaggio rappresentante di un caos vitale e dinamico, ma anche l’assenza di distinzione fra persona e personaggio continua a vivere nei generi irriverenti. Alla morte di Totò nel 1967, la sua popolarità era così travolgente che il funerale si è tenuto tre volte – con l’iconica bombetta posta sulla bara – una volta a Roma e due a Napoli, dove si è fermata tutta la vita della città. Quello che è stato seppellito – in tutti e tre i tre casi – non era (primariamente) Antonio de Curtis, nome civile, ma Totò, nome d’arte e icona. Il personaggio, la “maschera”, di Totò incarnava l’arte creativa di sopravvivere nonostante le circostanze disperate.

4. Farsa e rituale

Studi moderni definiscono il carnevale contemporaneo nelle campagne un rovesciamento delle condizioni sociali: una cerimonia di morte e di resurrezione per l’eliminazione del male, che prende di mira – e prende in giro – personaggi laici ed ecclesiastici, sfogando l’aggressività contro l’autorità che quei personaggi rappresentano. Gli *outsiders*, i malati di mente assumono per un certo tempo il ruolo dei protagonisti; ordine e moralità vengono capovolti in una parodia delle strutture del potere. L’eliminazione del personaggio del Carnevale, o meglio del pupazzo che lo sostituisce, implica l’annientamento e anche la soppressione simbolica della condizione dominante¹⁸. Il carnevale rappresenta l’abolizione dei confini fra vita e morte, uomo e donna, uomo e animale. In una prospettiva storica cinque fasi essenziali sono ricorrenti: 1) l’arrivo del personaggio ambiguo, 2) l’inizio del caos, 3) il regime rovesciato, 4) lo svelamento dell’imbroglio, 5) la condanna a morte che porta all’eliminazione del personaggio principale.

Colpisce subito, a proposito dei confini fluttuanti fra vita e morte, maschile e femminile, che il personaggio del Matto nella farsa di Fo “è” o rappresenta l’anarchico morto, ritornato per vendicarsi; da finto militare, egli usa la mano di legno di un manichino femminile e, a un certo punto, si comporta da cane sostenendo persino di soffrire di rabbia. In genere il corpo grottesco svolge un ruolo significa-

17. Il Biondin era un bandito leggendario reale. Sia nel film che nella commedia di Fo appare un bandito con il soprannome “il Biondo”. Il testo più vicino a quel genere della famiglia Rame, mi spiegava Fo, è *Un morto da vendere*, atto unico che fa parte dello spettacolo *Comica finale* del 1958.

18. R. De Simone, A. Rossi, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, De Luca, Roma 1977, pp. 140-225; 254-332.

tivo: ci sono l'occhio di vetro, la mano e anche una gamba di legno del presunto ufficiale, il suggerimento che forse l'anarchico aveva tre piedi, ecc.

Indagando la farsa in modo più sistematico, dall'inizio in poi, si nota che nella prima scena appare un personaggio ingestibile, imprevedibile, che s'è fatto passare per chirurgo, capitano dei bersaglieri, vescovo, ingegnere navale, psichiatra. Come Arlecchino, è mutevole, è un trasformista, un "Proteo". Essendo clinicamente matto, è legalmente intoccabile. Questa scena corrisponde alla prima fase del rito del Carnevale, vale a dire alla fase dell'*arrivo del personaggio ambiguo*.

Il carisma del Matto fa sì che il commissario incoscientemente cominci a dargli del lei. Il Matto minaccia persino di buttarsi dalla finestra; quindi implicitamente si identifica con – o rappresenta – l'anarchico morto. Quando si trova solo nell'ufficio, si mette, come una specie di redentore grottesco, a stracciare le varie denunce: «Liberi tutti! [...] è arrivata la giustizia!»¹⁹, così inizia la sua "missione" liberatoria, e quindi la seconda fase dell'*inizio del caos*.

Quando il Matto apprende che si sta aspettando da Roma un giudice superiore per un'inchiesta sulla morte dell'anarchico, decide, nella fase della *giustizia rovesciata*, di fare lui stesso il giudice e di organizzare il proprio giorno del giudizio. Quindi si mette a interrogare i poliziotti coinvolti, riferendosi ai vari verbali non tanto coerenti, e capovolgendo gli argomenti e le conclusioni ufficiali, ingrandendoli *ad absurdum*, sospendendo persino le norme corporee e temporali. Quando, per esempio, un agente sostiene d'aver afferrato l'anarchico per un piede e che, facendo così, gli è rimasta in mano la scarpa, nonostante l'anarchico precipitato avesse ancora ai piedi tutte e due le scarpe, il "giudice" suggerisce che l'anarchico avesse tre piedi; e siccome la cronologia ufficiale delle vicende risulta a dir poco improbabile, dichiara che: «Ognuno qui da noi, il suo orologio lo mette sull'ora che gli pare [...] siamo in un paese di artisti, di individualisti tremendi, ribelli alle consuetudini»²⁰. Durante l'interrogatorio, il Matto minaccia i poliziotti di licenziamento e per questo dice loro: «al vostro posto [...] mi butterei dalla finestra»²¹; quindi, verso la fine del primo tempo, li induce perfino a cantare l'inno degli anarchici in coro. Le posizioni sono completamente capovolte. I forti sono diventati i deboli. Il pubblico assiste ad un atto di ricompensa, di vendetta, di umiliazione dei poliziotti confusi e creduli.

Quando, nel secondo tempo, appare una giornalista critica si verifica, da parte del Matto, un acceleramento dei travestimenti che alludono alle autorità pilastri

19. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., p. 23. Cfr. D. Fo, *Gesù e le donne*, Rizzoli, Milano 2007, p. 132: «la discesa agli Inferi di Cristo [...] che [...] ha letteralmente distrutto il portale d'ingresso a quel luogo di dannati [...] aiutandoli a uscire da quella dannazione» con le parole «Liberi tutti!», e D. Fo, *Dario e Dio*, Guanda, Milano 2016, p. 76: «Ma all'inferno, s'intende! [...] appena risorto [...] Gesù ha urgenza di scendere subito all'Ade per risolvere una questione fondamentale: svuotarlo, chiuderne per sempre i battenti'. Liberati tutti? 'Tutti. [...] Libera tutti, a cominciare da Adamo ed Eva, per continuare con le vittime di ogni soprasso politico o religioso. L'inferno come luogo di penitenza eterna non c'è più'».

20. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., p. 86.

21. Ivi, p. 48.

della società – la giustizia, il militare, la Chiesa, complici nel crimine – cominciando con la trasformazione del “giudice” in un “capitano” che poi risulta essere un “vescovo”, «padre Augusto Bernier, incaricato della Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia italiana»²², il quale coglie l’opportunità di predicare, in modo sempre più esplicito, le sue sovversive idee sociali e politiche, sistematicamente minando e sabotando le verità e le autorità ufficiali.

Il commissario Bertozzo riconosce il Matto e, sul rovescio del ritratto del presidente che orna l’ufficio – e che poi gli viene rotto in testa –, scrive che il vescovo è, in realtà, il Matto travestito, mentre il Matto spiega la tesi paradossale dello scandalo come un «mezzo straordinario per mantenere il potere [...] la catarsi liberatoria d’ogni tensione»²³. Così siamo giunti alla *fase di svelamento dell’inganno* – e quindi del “regnante” falso – che si combina, in modo abbastanza raffinato, con il messaggio, cioè con il “testamento” del Carnevale, le cui conclusioni in fondo non appartengono tanto alla *dramatis persona*, quanto piuttosto allo stesso Fo. I confini fra personaggio e attore si stanno sciogliendo, e sta emergendo invece la fusione fra maschera carnevalesca e comico, il meccanismo che abbiamo già osservato fra i vari Arlecchini, Scaramouche e via dicendo. Così la “vera” identità non solo del giudice/capitano/vescovo, ma anche del Matto, viene alla luce. In fondo è Dario Fo – inteso come maschera – che parla.

Ora Bertozzo ammanetta gli altri e costringe il Matto a mostrargli i documenti che provano la sua vera identità di caso psichiatrico, ricoverato parecchie volte in quanto paranoico, piromane, ecc., e che ha persino dato fuoco alla biblioteca di Alessandria nel II secolo a.C. In tutto questo riecheggia la situazione finale del rito del Carnevale, che viene accusato di qualsiasi crimine; ovviamente l’informazione relativa al reato di duemila anni fa è stata aggiunta a mano nei suoi documenti dal Matto, e quindi «Pure falsario è... oltre che mistificatore, simulatore... trasformista...». Però in quanto matto resta sempre intoccabile, anche se il questore minaccia di sbatterlo «dentro per abuso e appropriazione di cariche sacre e civili!»²⁴. Comunque sia, a svolgersi qui è il *processo al Carnevale*. Mentre minaccia di far esplodere una bomba, il Matto spiega che ha registrato tutti i discorsi compromettenti e intende distribuirli ai vari partiti, media, ecc. per far scoppiare lo scandalo. Alla fine il Matto viene scaraventato giù dalla finestra e ucciso dalla bomba; è questa la parte finale, quella dell’*eliminazione* del “capro espiatorio”, con la quale vengono soppresse ritualmente anche le figure che ha ridicolizzato parodiandole e che ora letteralmente porta con sé nella caduta.

Nel finale un vero giudice – recitato dallo stesso Fo – entra. È arrivato l’ordine della *quaresima* a sostituire il caos del carnevale. Tuttavia, non sappiamo che sorta di giustizia il vero giudice rappresenti.

22. Ivi, p. 109. In D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 2004, cit., p. 80: «padre Mariopio Marmario Mariano Rosario Maria Venier De Santa Fé».

23. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., p. 112.

24. Ivi, p. 117.

5. Avanguardia e metateatro

Come artista del dopoguerra, Dario Fo si riferiva quasi per definizione all'avanguardia antiautoritaria e controversa, un'avanguardia contemporanea che attingeva però anche dall'avanguardia storica come protesta spettacolare contro la società e l'arte borghese. Fra i maestri di Fo, all'Accademia di Brera, c'erano nomi come Achille Funi, Aldo Carpi, Giacomo Manzù e Carlo Carrà.

Carrà era (co-)autore di numerosi manifesti futuristi e partecipava ad attività teatrali insieme a Marinetti, Balla ed altri, per esempio alle notorie serate svoltesi fin dal 1910²⁵. Come già accennato, per l'avanguardia del primo Novecento forme d'espressione "popolari" o "volgari", ritenute di seconda categoria come il circo, il varietà e la farsa, erano modelli per le forme teatrali grottesche e irreverenti, anarchiche e anticonformiste. Quindi non è casuale che il titolo del manifesto del teatro futurista di Marinetti del 1913 metta in evidenza il teatro di varietà, che deliberatamente viola il buon gusto: «Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio»²⁶. Visto in prospettiva ancora più ampia, non è neanche casuale che accanto a questi movimenti si svolgano progetti, scientifici e artistici, per esempio in Russia e Francia, di esplorazione e di recupero creativo della Commedia dell'Arte.

L'obiettivo dell'avanguardia di ridefinire le relazioni fra attori e pubblico, fra arte e realtà, si manifestava fin dall'inizio in forme di provocazione calcolate, come negli scandali futuristi, le "serate", in cui le reazioni del pubblico facevano parte della messa in scena totale. Così nel pezzo "sintetico", *L'arresto*, del 1916, Marinetti tematizzò la relazione spettatore-attore, utilizzando tecniche meta-teatrali: un paio di "critici" fastidiosi stavano disturbando lo spettacolo, uno di loro veniva "ucciso" da un colpo di pistola costringendo subito "la polizia" ad intervenire²⁷.

Le menzionate ricerche artistiche e scientifiche relative alla Commedia dell'Arte avevano luogo ricorrentemente, sia nel primo che nel secondo dopoguerra. Di particolare interesse è il recupero dell'improvvisa in Italia dopo la Seconda guerra mondiale, famosa soprattutto grazie all'allestimento dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Giorgio Strehler rappresentato dal 1947 in poi. Nel 1953 debuttò *Il dito nell'occhio* di Fo-Durano-Parenti, esempio radicale della ricerca di un nuovo

25. D. Fo, *Il teatro dell'occhio*, La Casa Usher, Firenze 1984, p. 17; C. Cairns, *Dario Fo e la "pittura scenica"*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 19; D. Fo, *Il paese dei mezaràt*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 184-185; Id., *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, Cosimo Panini, Modena 2005, p. 12; A. Balzola, M. Pizza (a cura di), *Il teatro a disegni di Dario Fo*, Scalpendi Editore, Milano 2016, p. 5; B. Holm, *Giorgio Strehler: The Epic Director who betrayed Brecht*, in P. Boenish, C. Finburgh (eds.), *The Great European Stage Directors*, Bloomsbury, London 2018, vol. VI, pp. 105-132; B. Holm, *Un teatro d'avanguardia - per tutti. Dario Fo il modernista*, in «Biblioteca Teatrale», 2018.

26. F.T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, in *I manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella e altri*, Lacerba, Firenze 1914, p. 162. A parte questo, Marinetti si interessava anche del caos del carnevale popolare.

27. C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze 1981, pp. 45, 60-61, 72-74.

linguaggio teatrale fra Commedia dell'Arte e avanguardia, coinvolgendo sia Jacques Lecoq che Strehler e ispirandosi a Piscator, Majakovskij ed altri. Sempre nel 1953 esce lo studio storico su *Pulcinella* del futurista Anton Giulio Bragaglia. E pochi anni dopo si vede l'edizione monumentale di documenti, *La Commedia dell'Arte*, in sei volumi, a cura di Vito Pandolfi.

Come già accennato, l'uso prediletto di Fo di forme cosiddette volgari – farsa, avanspettacolo, varietà – anche nella *Morte accidentale di un anarchico* è di per sé significativo. Il Matto si riferisce esplicitamente al genere farsesco, quando sarcasticamente cita uno dei maestri: «Dunque come diceva Totò in una vecchia farsa, “a quest’ora il questore in questura non c’era”!». E parlando del trasformismo, della mutabilità del Matto, il commissario Bertozzo lo paragona a Leopoldo Fregoli, il leggendario artista di varietà, fra l’altro assai ammirato da Marinetti: «Tu invece adesso mi fai il piacere caro il mio Fregoli del porcogiuda, di dire ai signori chi sei veramente...»²⁸.

Il gioco provocatorio di ruoli fittizi e reali permea tutto, fin dall’iniziale auto-diagnosi del Matto:

ho la mania dei personaggi, si chiama “istriomania” viene da *istriones* che vuol dire attore. Ho l’hobby di recitare delle parti insomma, sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia recitare... d’altra parte io non ho mezzi, non potrei pagarli... ho chiesto sovvenzioni al ministero dello spettacolo ma siccome non ho appoggi politici...²⁹

Questa strategia artistica del Matto ricorda l’avanguardia e in particolare lo stesso Fo, con un’autoreferenzialità che implica pure il rapporto fra attore e maschera, che abbiamo già sfiorato un paio di volte.

La tecnica meta-teatrale viene elaborata in modo esplicito nel secondo tempo, per esempio quando il Questore assicura la giornalista che ci sono poliziotti un po’ dappertutto:

anche questa sera fra il pubblico, le dirò... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (*batte un colpo secco con le mani*) (*dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi*).

VOCI: Dica dottore! Comandi! Agli ordini! (*Il matto ride e si rivolge al pubblico*).

MATTO: Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti³⁰.

Oltre a fare riferimento alla sorveglianza del teatro di Fo al tempo, il coinvolgimento della sala, del pubblico, implicitamente serve anche a evidenziare la messinsce-

28. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., pp. 66; 116.

29. Ivi, p. 14.

30. Ivi, p. 100. Ovviamente questo uso di “poliziotti” ricorda Marinetti.

na, il carattere fittizio delle dichiarazioni e delle versioni ufficiali sulla morte dell'anarchico.

La copertura è ostentatamente trasparente, l'illusione minaccia costantemente di crollare, sia fra le *dramatis personae* che fra palcoscenico e sala. La problematizzazione delle circostanze fondamentali vale persino per il luogo e il tempo. Quando, per esempio, il Matto rimarca che: «ero a Bergamo, dovrei dire San Francisco ma c'è la trasposizione», o quando, parlando del giudice superiore, chiede: «Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire, da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione»³¹, o ancora quando il Questore si riferisce specificamente alla sua spiegazione “in un primo tempo” e il Matto risponde che: «Siamo appunto nel primo tempo»³², questo ironico effetto di straniamento mette in moto le riflessioni associative del pubblico, in un certo senso corrispondente all'uso parabolico del Medioevo in *Mistero Buffo*.

Il Matto si colloca fuori o al di sopra delle vicende sceniche. Ad un certo punto cerca da “regista” di mettere in scena l'adattamento poliziesco degli eventi, cioè di ricostruire le varie versioni degli eventi durante l'interrogatorio dell'anarchico, con i poliziotti come attori nelle parti di sé stessi. Li istruisce chiedendo loro di immaginarsi che lui stesso, il Matto, sia l'anarchico, rafforzando così il motivo carnevalesco che il Matto “sia” o rappresenti il morto che ritorna per vendicarsi. Nella prospettiva dell'avanguardia si tratta di una forma di teatro nel teatro, con la prova di scena come situazione fondamentale che riecheggia *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, dove è proprio il confronto, la discrepanza tra le vicende raccontate e la messa in scena ad essere il punto focale e sensibile.

La distinzione fra realtà e messinscena e tra attore, parte e maschera è dunque sfumata su più livelli. Il Matto chiama il commissario Sportivo «definestra» e lo descrive «col maglione girocollo dolcevita»³³. Logicamente queste sono cose che il Matto non può sapere: non ha ancora visto il commissario. Lo possono sapere solo Fo e il pubblico, che ha in mente l'aspetto caratteristico di Luigi Calabresi. Non c'è una chiara distinzione tra Fo attivista politico che introduce lo spettacolo nella sua propria identità e il personaggio principale che recita varie parti su premesse che corrispondono alla pratica artistica di Fo. Calabresi apparteneva alla realtà fuori dal teatro: quella realtà che veniva ritratta a teatro attraverso modelli carnevaleschi.

31. Ivi, pp. 68, 24.

32. Ivi, p. 39. Per quanto riguarda la strategia allusiva in *Mistero Buffo*, cfr. B. Holm, *Dario Fo – a real fabulatore*, in E. Emery (ed.), *Research Papers on Dario Fo and Franca Rame*, Red Notes, London 2002, pp. 121-130.

33. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., pp. 24 e 28. Una didascalia in D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 2000, p. 561, e di nuovo in D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Einaudi, 2004), cit., p. 23, parla addirittura dell'«agente agli ordini di Calabresi»; ma se non indirettamente, come allusione, Calabresi non appare nella farsa. La *dramatis persona* è il “commissario Sportivo”.

6. Effimerità e durevolezza

Fo consapevolmente non mirava alla durevolezza *sub specie aeternitatis*. Secondo una strategia – fra l’altro tipicamente modernista – i suoi testi erano “da buttare”: non canonici nel senso che ognuna delle parole era sacrosanta o intoccabile. Al contrario. I testi sono stati creati per essere usati, e venivano modificati rispetto ai vari contesti italiani con i quali stavano dialogando. Questo vale anche per *Morte accidentale di un anarchico*. Come detto all’inizio, ci sono varie versioni pubblicate, e ancora più non pubblicate. In realtà, ogni replica rappresentava un “nuovo” testo creato in un continuo dialogo con gli spettatori presenti e con le circostanze politiche del momento.

Oltre alla denuncia delle manipolazioni da parte delle autorità, i temi politici più importanti della *Morte accidentale di un anarchico* sono la rivoluzione in opposizione al riformismo e la funzione di parafulmine dello scandalo. Nella prima edizione, stampata nel dicembre 1970 che vedeva anche il debutto, il Matto, in una battuta centrale, ci spiega che:

I lavoratori [...] vorrebbero veder eliminate le classi... e noi faremo che non ci sia più questa gran differenza o meglio che non dia così tanto nell’occhio! Loro vorrebbero la rivoluzione... E noi gli daremo le riforme... tante riforme... li annegheremo nelle riforme. O meglio li annegheremo nelle promesse di riforme, perché neanche quelle gli daremo mai!³⁴.

I poliziotti sospettano che il messaggio del Matto sia che «lo Stato borghese s’abbatte, non si cambia [...] dal vangelo secondo Lin Piao»³⁵. E riguardo alla tematica dello scandalo, il Matto dichiara: «L’America che è un paese veramente evoluto [...] ci sguazza [...] con gli scandali [...] lo scandalo è il concime della reazione»³⁶. Il personaggio principale conclude, sarcasticamente, che la conseguenza dello scandalo sarebbe che «anche il popolo italiano come quello Americano, Inglese diventi socialdemocratico e moderno e possa finalmente esclamare “siamo nello sterco fino al collo è vero ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta!”»³⁷.

Nell’edizione 1974, l’America diventa «un paese veramente socialdemocratico» invece di «evoluto», che però non possiede «libertà di parole», solo «libertà di ruttino», cioè l’effetto catartico, pacificante dello scandalo; quindi, prosegue il Matto: «quei capi [che] andavano in giro a dire “Fratelli, compagni, se vogliamo davvero vedere ‘l’uomo nuovo’, se vogliamo davvero avere qualche speranza in una società migliore, dobbiamo distruggere alla base questo sistema! Dobbiamo abbat-

34. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Bertani, 1970), cit., pp. 105-106.

35. Ivi, p. 115. Cfr. la prefazione teorica-ideologica con tanti riferimenti a Marx, Engels e Lenin, pp. 5-10.

36. Ivi, p. 113.

37. Ivi, p. 119. Nelle edizioni seguenti la farsa finiva qui. Solo nella edizione del 2004, il finale è recuperato. Cfr. D. Fo *Morte accidentale di un anarchico* (Einaudi, 2004), cit.

tere lo stato capitalista!»». Il vangelo di Lin Piao – persona nel frattempo caduta rovinosamente – è stato sostituito con «Il vangelo secondo Ciu-En-lai»³⁸.

Nell'edizione del 2000 è rimasto il messaggio su rivoluzione o riforme, l'America è sempre uno stato socialdemocratico, lo scandalo è il concime della socialdemocrazia e l'Italia sta diventando socialdemocratica e moderna, mentre nell'edizione del 2004 le lunghe riflessioni sull'effetto dello scandalo in vari paesi sono semplicemente state omesse; nonostante questo, “anche” il popolo italiano potrebbe vedersi nella merda fino al collo, però non diventando più né moderno, né socialdemocratico.

Tuttavia, la farsa sulla morte accidentale dell'anarchico non è ridicibile ad un dogmatismo anni Settanta. Non è neanche esclusivamente legata alla cronaca di quegli anni. Sembra che il testo in una certa misura viva una sua vita autonoma, politicamente più profonda e complessa, che lo rende trasferibile in vari contesti, diversi da quelli originali. L'effetto non dipende quindi neppure dalla partecipazione di Fo nel ruolo principale. Servendosi della forma farsesca, Fo si pone fra la Commedia dell'Arte e l'avanguardia e conferisce un peso particolare alla satira contemporanea, attraverso la carica carnevalesca proveniente prevalentemente dalla comicità arlecchinesca. Quando si tratta di testi teatrali particolarmente duraturi, molto spesso ha senso e vale la pena cercare un eventuale “dramma nascosto”: sottostrutture non puramente teatrali o drammaturgiche, ma piuttosto mitiche, magiche, rituali³⁹ e riferimenti e allusioni assai complessi, che accendono, attivano la co-immaginazione del pubblico, creando così un effetto forte o profondo che va oltre la messinscena fisica. In senso metaforico, si può dire che il “dramma nascosto” si svolge nelle teste degli spettatori, che il “vero teatro” si sposta dal teatro materiale (esterno) alla dimensione mentale (interna) legata a processi creativi-associativi inerenti allo spettatore.

Fo respingeva l'avanguardia puramente formale. Riguardo alle sue prime produzioni ha spiegato che: «Invece di fare dei personaggi che, in fondo, erano dei manichini con una chiave e un ritmo legati al teatro d'avanguardia [...] bisognava andare avanti. E per andare avanti bisognava legarsi di più alla tradizione popolare»⁴⁰. Quindi andava oltre, sempre portando con sé l'insegnamento dell'avanguardia, e allo stesso tempo ridefinendo il rapporto fra avanguardia e cultura popolare. In un articolo del 1986 dal titolo *L'avanguardia del passato*, conclude per esempio che «una festa ha bisogno del rito e del mito [...]. Posso testimoniare, a

38. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 1974, pp. 102-103. Lin Piao, il successore designato di Mao, scomparve nel 1971, in circostanze oscure, dalla scena politica cinese. Accusato di essere traditore, revisionista, antirivoluzionario ecc., secondo fonti ufficiali sarebbe precipitato con il suo aereo diretto nell'Urss. Ciu-En Lai era il primo ministro.

39. Ovviamente questo vale per *Mistero Buffo*; ma anche per tanti altri testi. Cfr. B. Holm, *Dario Fo's bourgeois Period. Carnival and Criticism*, in J. Farrell, A. Scuderi (eds.), *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, Southern Illinois University Press, Edwardsville 2000, pp. 122-142.

40. Intervista del 1973, in D. Fo, *Fabulazzo*, Kaos, Milano 1992, p. 41.

mia volta, che niente può sollecitare immagini d'avanguardia come l'osservazione del nostro passato nel gioco delle feste popolari»⁴¹.

Come maschera protettiva, la strategia meta-teatrale, cioè la trasposizione – da Valpreda a Salsedo, da Milano a New York, ecc. – non ha funzionato: per la rappresentazione di questo spettacolo Fo ha subito ben quaranta processi in giro per l'Italia. O forse funzionava appunto benissimo. I processi diventavano parte della controinformazione, e quindi della messinscena totale.

41. Ivi, p. 120.