

## *La evolución teatral e ideológica de Dario Fo*

Agustín BARRENO BALBUENA  
Universidad Complutense de Madrid

Cuando el 9 de octubre pasado se conoció el nombre del destinatario del premio Nobel de Literatura de la presente edición, la noticia cogió por sorpresa a parte de la crítica literaria, que no había contado con Dario Fo entre sus candidatos favoritos. De esa forma, el fallo de la Academia, probablemente sin pretenderlo, volvió a colocar a Dario Fo en el centro del hucarán de las polémicas.

En los días inmediatamente posteriores a la ceremonia de entrega del premio, tuvimos la ocasión de leer y de escuchar en los distintos medios de comunicación opiniones para todos los gustos; opiniones que, en su mayoría, no han hecho otra cosa que ir reflejando las ya enquistadas posiciones que, gran parte de la producción teatral de Fo, ha venido despertando a lo largo de sus más de cuarenta años de actividad profesional.

Aparte de las consideraciones que puedan hacerse sobre la oportunidad o no de dicha concesión (que, por lo demás, surgen cada año al conocerse al galardonado), creemos que los méritos alegados por el secretario de la Academia Sueca, durante la lectura del comunicado en que se desvelaba el nombre del ganador, sean suficientemente significativos y, desde luego, de difícil superación.

En dicho comunicado aparecen recogidos algunos de los puntos que van a servirnos para desarrollar nuestra exposición y que son, en esencia, los que han convertido a Fo en «una de las figuras preeminentes del teatro político europeo». De todos ellos, cabe destacar por una parte, su compromiso político que se refleja en la continua denuncia de los abusos del poder y de las injusticias sociales, por otra, los medios de que se ha servido para llevar cabo su actividad

como la recuperación de ciertas tradiciones populares, entre la que destacaría, la reivindicación de la figura de los juglares medievales, como medio para fustigar al poder y defender la dignidad de los más desfavorecidos, y en el uso recurrente de la risa como arma capaz de despertar la conciencia política.

Dentro de la extensa actividad de Dario Fo, el año de 1968 significa ante todo la ruptura con las infraestructuras que mantienen y protegen el teatro comercial y el inicio de una nueva aventura teatral. Tras haber convertido la compañía Fo-Rame en una de las más prestigiosas de Italia y detentar durante años la primacía de las recaudaciones, los Fo deciden abandonar las salas que hasta entonces les han acogido, para poder dirigirse, libres de las presiones censorias, a un público ideológicamente más afín. Sin embargo, como señalará años más tarde Franca Rame, la decisión de abandonar el terreno abonado de éxitos no la tomaron de golpe, como algunos pensaron,

travolti e coinvolti dalla ventata della contestazione studentesca e dalle lotte operaie del '68 ....<sup>1</sup>

sino que respondió a la necesidad, cada vez más acuciante, de pasar de las metáforas políticas y de las críticas implícitas de sus últimos montajes a la denuncia explícita de los abusos y de las injusticias del poder.

Por ello, de las salas frecuentadas principalmente por la burguesía, en las que la compañía teatral ha estado actuando durante más de diez años, los Fo decidirán, a partir de esa fecha, presentar sus espectáculos en diferentes espacios alternativos (casas del pueblo, hangares o fábricas), de los que esa burguesía queda excluida en favor de un público políticamente comprometido. Es decir, el abandono de las salas comerciales responde a los deseos de los Fo de ponerse al servicio de los más desfavorecidos, mediante una revisión del enfrentamiento histórico entre cultura oficial y cultura popular. Esta opción repercutirá no sólo en la elección de los argumentos de sus montajes, sino también en la adopción, no siempre feliz, de nuevas formas de asociación teatral (Nuova Scena, La Comune), capaces de poner fin a la clásica composición piramidal de las compañías de teatro tradicionales.

El año 1968 nos permite, pues, establecer una división de la actividad profesional de nuestro autor en dos fases. Por una parte, nos referiremos en primer lugar, al que consideramos periodo de aprendizaje, es decir, a las distintas experiencias aprehendidas por Fo entre los años 1950-1958, para pasar después a indicar algunos de los logros más destacados de su producción hasta 1968.

---

<sup>1</sup> Rame, F. (1975: V).

Por otra, una vez remontada esa fecha, analizaremos su militancia política y los efectos que produjo en sus trabajos teatrales entre los años 1969-1977, para concluir con un repaso de su actividad posterior a 1977.

Los dos grandes bloques en que acabamos de separar la producción de Fo han de entenderse como una convención, puesto que, a pesar de ese corte aparente, lo que nos interesa destacar es cómo la acumulación y el aprovechamiento de diferentes experiencias, a veces incluso negativas, van dando coherencia a todas sus actuaciones, tanto desde el punto de vista teatral como político, hasta convertirlo en ganador del tan discutido premio Nobel de 1997.

La carrera artística de Dario Fo, nacido en 1926, arranca cuando, a finales de 1951, la RAI le abre sus puertas para que realice un programa radiofónico en solitario: *Poer Nano*, en el cual, a lo largo de 18 semanas, irá presentando una visión paródica de distintos personajes bíblicos, históricos o literarios.

Todos los guiones que componen *Poer Nano* responden a un doble propósito: por una parte, desmitificar el trato de favor o desfavor que la cultura hegemónica ha otorgado a algunos personajes, por otra, insertar esos símbolos de la «historia oficial» dentro de una realidad cotidiana. El proceso de la desmitificación en el hipertexto se efectúa, precisamente, en el momento en que los héroes descienden de su pedestal y se nos muestran con un comportamiento humano.

Para la transformación de los modelos pretextuales o hipotextos, Fo utiliza una estructura narrativa compuesta por partes dialogadas y partes narradas, y cuyos elementos constitutivos resultan reconocibles inmediatamente por el oyente.

Mientras en los diálogos se presenta la oposición entre el protagonista (el **poer nano** reivindicado) y el antagonista (bien sea éste un personaje individual o un actante colectivo), las intervenciones del narrador van proporcionando los rasgos físicos o caracteriológicos de los personajes, los desplazamientos espaciales o temporales de la acción y, sobre todo, muestran su compasión por el personaje reivindicado.

Elementos comunes a todos los guiones van a ser, en primer lugar, la existencia de un marco dentro del cual el relato se presenta metadiscursivamente; en segundo lugar, la actuación de un narrador que lleva a cabo la descripción de los sucesos sincrónicamente a cuando éstos tiene lugar. Dicho narrador cumple además dos misiones complementarias: la del testigo ocular que informa del ocurrir de los acontecimientos y la del taumaturgo que es capaz de convertir al oyente en copartícipe de la situación.

Fo desempeñará en estos monólogos radiofónicos un papel similar al señalado por Bajtin cuando se refiere a los parodistas medievales:

convertir en un juego alegre acontecimientos que la ideología oficial considera importantes...<sup>2</sup>

El interés de los monólogos radiofónicos se debe a que en ellos aparece ya, en germen, un modo de escribir y de interpretar que Fo irá desarrollando y madurando con los años. La parodia como desmitificación de personajes históricos resurge con fuerza en la estructura de algunas de las comedias de los años sesenta como *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) y *La colpa è sempre del diavolo* (1964)), mientras que la recuperación de modelos pretextuales está en la base sobre la que se cimenta la estructura de los monólogos que compodrán *Mistero Buffo*, a partir de los años setenta.

Tras la participación en un par de espectáculos de revista, forma junto a Franco Parenti y Giustino Durano una compañía de teatro que, a pesar de su corta vida, se ha convertido, por el carácter innovador de sus montajes (*Il dito nell'occhio*, 1953 y *Sani da legare*, 1954), en una referencia obligada del teatro de los años 50 en Italia. Aparte de las alusiones políticas y las referencias a la actualidad que esconden ambos textos, desde el punto de vista teatral ambos montajes rompen decididamente con el colosalismo y la espectacularidad en que había caído la revista al preferir concentrar sus esfuerzos en la realización de un espectáculo en el que se integran a partes iguales el gesto, la palabra, la música y las luces.

Disuelta la compañía, entre otros motivos por las fuertes presiones ejercidas por la censura, Fo intenta probar fortuna en el cine y se traslada a Roma, donde colabora en algunos guiones de escaso interés. Aunque sólo sea por la expectativas que despertó, vale la pena citar su participación como guionista y actor principal en *Lo svitato*, de su amigo Carlo Lizzani.

Ante las escasas perspectivas que le ofrece el cine, decide regresar a Milán y formar junto a su esposa una nueva compañía teatral: *Dario Fo-Franca Rame*, cuyo debut artístico tiene lugar en Milán con *Ladri, manichini e donne nude* (1958), seguido a los pocos meses del estreno, en Turín, de *Comica finale* (1958). En ambos casos, se trata de una serie de farsas que, bajo distintas claves de lectura, aglutina diferentes tradiciones del teatro cómico popular.

La elección del género, a veces tan mal visto por la crítica, responde sobre todo a necesidades puramente teatrales. Dario Fo sostiene que:

ogni azione teatrale nasce da una situazione scenica pregnante di sviluppi di azioni<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Bajtin, M. (1974: 81).

<sup>3</sup> *Dario Fo parla di Dario Fo* (1977: 22).

Para que esto adquiriera plena vigencia, Fo necesita aprovechar a fondo todos los recursos que pueda brindarle el espacio escénico y, para ello, le resulta indispensable la organización de una maquinaria de precisión. Mediante la utilización de un sistema de engranajes que no deja nada al azar, Fo no sólo supera la fragmentación y el esquematismo de sus experiencias anteriores, sino que consigue dar el ritmo adecuado a la acción de cada una de las piezas.

La idea de Fo se ve materializada, pues, en la complejidad estructural que presentan sus farsas. Efectivamente todas ellas contienen una situación concreta que propicia el desarrollo de una trama, la cual se complica mediante la acumulación de equívocos, de elementos absurdos o de situaciones surrealistas.

Dentro de esa elaborada maquinaria no hay ningún elemento que destaque. Fo considera que:

il dialogo è solo uno degli strumenti per esprimere (...) sviluppi (di azioni)<sup>4</sup>

Por consiguiente, el valor literario de los textos resulta en conjunto bastante limitado, ya que su misión es la de servir sólo de pretexto para el posterior progreso de las acciones.

No ha de extrañar que, desde el punto de vista de la escritura teatral, Fo proyecte los textos de las farsas como una dilatación temática y técnica de los *sketches* que figuraban en sus espectáculos anteriores, aunque en su composición actual logre alcanzar un mayor dominio teatral.

Al escribir estas piezas, trata de adecuarse a formas preexistentes, y las presenta en una clave de lectura concreta, según rezan los subtítulos que acompañan a cada una de ellas (farsa musical, para clowns, policiaca, etc.). A pesar de esa imposición inicial, los préstamos sufren modificaciones notables, que ayudan a hacer compatibles la convivencia de distintos códigos teatrales y de diferentes niveles culturales, para lo cual Fo no duda en adaptar los diálogos al gusto y a la mentalidad del momento con la inserción de notas satíricas sobre la actualidad. Con estas aportaciones no sólo situaciones y personajes típicos del teatro popular (nobles arruinados, bandidos de torpes modales y buen corazón, criadas astutas, jugadores, borrachos, etc.) se ven enriquecidos, sino que Fo consigue estrechar el contacto entre el escenario y el público; hecho que, a su vez, enlaza con la larga tradición de los teatros ambulantes y que se convertirá, en los años setenta, en el *leitmotiv* de su producción más politizada.

A partir de las farsas indicadas y coincidiendo con el «boom» económico y con cierto aperturismo hacia la izquierda, comienza la que, generalmente, la

---

<sup>4</sup> *Ibidem* (1977: 22).

crítica denomina «etapa burguesa» de Fo, la cual durará hasta la ruptura con los circuitos comerciales. En nuestra opinión, el término ofrece, sin embargo, ciertas ambigüedades y, por ello, creemos conveniente hacer algunas puntualizaciones previas.

Si atendemos al funcionamiento de la compañía Fo-Rame durante los años 1959-1968, resulta claro que ésta, al igual que otras muchas compañías teatrales italianas, puede quedar englobada sin menoscabo dentro de los límites del llamado *teatro burgués*, ya que se beneficia tanto de las ventajas organizativas que ofrece el *ETP*<sup>5</sup> como del tipo de público, eminentemente burgués, que asiste a las salas adscritas a dicho organismo.

En cambio, desde un punto de vista puramente ideológico, resulta evidente que Fo irá manifestando una actitud crítica cada año más incisiva frente a esa burguesía que lo aplaude y de la que se siente ajeno políticamente.

Por todo ello, no creemos que la imagen de compromiso político de Fo, consolidada durante los años setenta, sufra deterioro alguno por el hecho de haber participado de esos «espacios burgueses», sino que, en nuestra opinión, resulta mucho más coherente ese progresivo radicalismo ideológico, derivado de una paulatina y consciente oposición a los estamentos oficiales, que la insistencia, por parte de algunos críticos, en intentar explicar y justificar esa época *a posteriori*, puesto que podría dar la impresión de un deseo de cancelar el pasado o, al menos, de alterarlo con el fin de ofrecer una imagen de mayor integridad política ante los ojos de su nuevo público.

A pesar de las etiquetas y de las posibles subdivisiones a que pueda prestarse el período comprendido entre 1959 y 1968, existen, desde el punto de vista teatral, dos hechos dignos de destacarse: la elección de la comedia como vehículo comunicativo y los trabajos de dirección de obras ajenas.

Fo concibe la comedia como un género teatral contaminado, en el cual pueden tener cabida materiales heterogéneos. En la organización de los textos, nuestro autor asocia algunos de los hallazgos de sus farsas a distintas tradiciones teatrales que le permiten, por una parte, dar mayor amplitud al desarrollo de la espectacularidad y, por otra, bajo un aparente desenfado, hacer referencia a la actualidad y a ciertas formas de erotismo.

El nuevo género escogido implica además dedicar mayor atención a la elaboración de los textos. En líneas generales, si se compara la estructura de las comedias con la que presentaban las farsas, veremos que la distancia existente entre ambas formas de expresión es notable.

---

<sup>5</sup> Las siglas corresponden a *Ente Teatrale Italiano*. Se trata de una sólida infraestructura organizativa protegida por el estado, capaz de responder, incluso, a las necesidades teatrales de las regiones más desfavorecidas culturalmente de Italia.

La primera diferencia afecta a la articulación misma del esquema argumental, que pasa de la concisión obligatoria que requiere el acto único de las farsas a la amplitud de las acciones en los dos o tres actos de las comedias. Aunque tanto unas como otras nacen de una situación concreta, sin embargo las posibilidades de desarrollo que ofrecen resultan muy distintas.

En las farsas, como ya hemos indicado, la acción escénica giraba sobre sí misma y, por consiguiente, su localización espacial se limitaba a un único recinto. En las comedias, en cambio, la progresión de la situación inicial se ve alterada o desviada a lo largo de los actos por la incorporación de recursos variados. Ese enriquecimiento de la acción exige una mayor complejidad tanto en lo que se refiere a los mecanismos estructurales del texto como a su traducción en los montajes, lográndose con ello una mayor expresividad espectacular.

Una segunda diferencia esencial atañe al tratamiento de los personajes y de los ambientes en que éstos se mueven. Mientras la mayoría de las figuras que aparecen en las farsas no sólo carecen de una individualidad concreta, sino que se mantienen dentro de unos esquemas genéricos acordes también con la indeterminación espacial, en las comedias, por el contrario, Fo insiste en señalar tanto los rasgos caracteriológicos que definen a los personajes, sean o no protagonistas, como en indicar el grupo social al que pertenecen. Con el fin de subrayar este deseo de concreción, Fo recurre a un lenguaje acorde con las circunstancias, en el que se mezcla el italiano normativo, todavía lengua dominante, con formas dialectales, con términos extraídos de un léxico barriobajero y con el uso incipiente del *grammelot*<sup>6</sup>. Sin embargo, la consolidación plena y el poder comunicativo de este conglomerado lingüístico alcanza su auténtica realización en el escenario, gracias a los recursos interpretativos con que se realiza.

Frente al ambiente único de las farsas, los espacios de las comedias ofrecen mayor diversidad, hecho éste que repercute directamente en la concepción y organización del montaje.

Otro elemento que, a partir de las comedias, empieza a ganar en importancia es la utilización, casi de forma sistemática, de las canciones. A ellas recurre Fo no sólo como elementos presentadores o anticipadores de una situación, sino también a veces con una función de distanciamiento brechtiano y/o una finalidad didáctica o moralizadora.

Por lo que se refiere a los textos propiamente dichos, también éstos sufren cambios substanciales, sobre todo desde el punto de vista ideológico. Si en las

---

<sup>6</sup> Tipo de lenguaje basado en la emisión de sonidos sin sentido aparente, pero similares a las palabras, con el fin de obtener un efecto cómico.

primeras comedias —*Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960) y *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961)— Fo resuelve la incipiente sátira política en alusiones contestatarias sin un blanco concreto y mediante unos personajes que, aunque marginales, pecan más de ingenuos y sentimentales que de opositores críticos al poder, es, a partir de 1963, cuando Fo cambia completamente de registro y empieza a elegir con mayor precisión el centro de sus ataques.

Los temas tratados por Fo en las últimas comedias de este periodo pueden agruparse en dos bloques. Por una parte, los que podríamos denominar reconstrucciones históricas —*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) y *La colpa è sempre del diavolo* (1965)—; por otra, la denuncia de situaciones de candente actualidad como los escándalos especulativos de *Settimo, ruba un po' meno* (1964) o el imperialismo americano en *La signora è da buttare* (1967).

Esta división, sin embargo, responde sólo a una mera localización argumental de los textos, puesto que ahora la recuperación del pasado la utiliza Fo no por el simple gusto desmitificador de sus primeros trabajos, sino para acercarse metafóricamente al presente.

Desde 1959 hasta 1968 en que la compañía Fo-Rame abandone definitivamente los circuitos de teatro comercial, la puntual cita anual con que Fo inaugurará las temporadas teatrales milanesas a principios de septiembre, se verá interrumpida sólo en dos ocasiones: en 1962, cuando los Fo pasen a presentar y a actuar en el popular programa de la televisión italiana: *Canzonissima*<sup>7</sup>, y, en 1966, cuando Dario dirija el montaje de *Ci ragiono e canto* para el grupo musical *Nuovo Canzoniere Italiano*. Ambas experiencias tienen una enorme importancia para el posterior desarrollo de la carrera teatral de Fo. La primera, porque le enfrentará con la cara más intransigente del poder institucional, representado por los dirigentes de la RAI, la derecha y el clero, ante sus críticas; la segunda, porque le hará redescubrir la rica tradición popular que se esconde tras un amplio repertorio de canciones, nacido al margen de la cultura oficial.

Cuando el *Nuovo Canzoniere Italiano* le llama para dirigir *Ci ragiono e canto*, Fo trata de huir de las reconstrucciones filológicas a que estaban sometidos estos tipos de espectáculos- recitales. Sus ideas para el montaje se basan principalmente en marcar las relaciones entre el gesto y el ritmo de las canciones mediante la utilización de efectos escenográficos. Para ello, establece un vínculo de unión entre los textos y las situaciones concretas de las que éstos

<sup>7</sup> La línea argumental del programa se basa en la combinación de los premios de la lotería nacional con la competición de canciones de éxito, además de incluir números de baile y *sketches*.



surgieron. Es decir, reconstruye los diferentes contextos que propiciaron el nacimiento de las canciones o los bailes, con el fin de conferir mayor expresividad y autenticidad al espectáculo.

Teniendo en cuenta el punto de vista que el público está obligado a mantener durante la representación, Fo se sirve, ante todo, de algunos recursos escénicos, ya experimentados con anterioridad, que responden por igual tanto a la sobriedad como a la autenticidad de lo que quiere transmitir. La base principal de las acciones la centra en la acomodación del gesto a la cadencia musical, reflejando de esta forma tanto los ritmos del trabajo como los de otros momentos de la vida. La expresividad de las secuencias la refuerza con la utilización de algunos objetos indispensables en las faenas diarias.

Será precisamente a raíz de *Ci ragiono e canto* cuando en Fo se afirme la conciencia de que esa enorme riqueza cultural del pueblo, sistemáticamente oprimido por las clases dominantes, tiene que ser recuperada para el pueblo. Ese sentimiento le llevará a plantearse seriamente el problema del público a quien desea dirigirse y la necesidad de salir del circuito del teatro burgués para encontrarse con él. De esa forma, el hasta ahora artista «amigo del pueblo» pasará a convertirse en artista al servicio del movimiento revolucionario proletario, *juglar* del pueblo, en medio del pueblo, en los barrios, en las fábricas ocupadas o en las escuelas, es decir, en todos aquellos espacios en los que el pueblo esté presente.

La crisis política que se venía intuyendo dentro de la coalición de centro-izquierda, una vez superados los años álgidos del despegue económico, se agudizó tras los resultados de las elecciones generales de 1968. En definitiva, la que podía haber sido una crisis de gobierno más de las muchas por las que ha atravesado la historia de Italia en esta segunda mitad del siglo, se vio agravada, por primera vez, por el respaldo de amplios sectores de población, que empezaban a descubrir y denunciar las contradicciones de un sistema incapaz de responder a las demandas sociales.

Los deseos de cambios significativos que están en la base de las reivindicaciones de obreros y estudiantes afectan también al mundo de la cultura. Aunque, como indicaban las palabras de Franca Rame, la decisión de desligarse de un pasado al servicio de la burguesía no debe atribuirse a un arrebato ocasional y oportunista, si es cierto que, en los primeros años setenta, existe por parte del público una mayor capacidad receptiva de mensajes ideológicos, hecho que propicia el surgimiento de numerosos espacios alternativos a los santuarios de la cultura oficial.

Contando con la infraestructura teatral del ARCI<sup>8</sup>, Fo organiza la *Associazione Nuova Scena*, en la cual participa un heterogéneo grupo de individuos,

---

<sup>8</sup> Las siglas corresponden a la *Associazione Ricreativa Culturale Italiana* que, vincula-

cuyos intereses pronto se demostrarán divergentes, tanto desde el punto de vista ideológico como profesional. En los estatutos del colectivo queda claro cuál es el objetivo principal que les ha movido a organizarse:

... porsi al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia<sup>9</sup>

El primer espectáculo escrito y montado por Dario Fo para *Nuova Scena* es *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi* (1969), que, con una intencionalidad claramente militante, va descubriendo los entresijos continuistas dentro del estado, desde el periodo fascista a la «república democrática», mediante la alegoría de la lucha entre el «dragón» proletario y el «pupazzo» burgués. Si en esta ocasión las críticas más aceradas están dirigidas al PSI y a sus coqueteos con la burguesía, en los dos actos únicos que componen *Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso*, el blanco de sus ataques es el PCI, acusado de haber abandonado la línea revolucionaria del partido, en favor de una complicidad con la explotación capitalista de los trabajadores, o lo que es lo mismo, la denuncia de los primeros síntomas de un revisionismo que está afectando a algunos de los dirigentes del gran partido de izquierdas.

Sin embargo, el espectáculo estrella de Dario Fo como miembro de *Nuova Scena* es la primera edición de *Mistero Buffo*. En esencia, se trata de una serie de monólogos, originales o reinventados, que usan como medio de expresión la *lingua padana*, es decir, una lengua inventada a partir de distintas variantes dialectales arcaicas del norte de Italia, a través de la cual pretende recuperar y reivindicar la expresividad de la cultura popular, largamente acallada por la visión partidista de la historiografía oficial.

Como ya ocurriera con el *Poer Nano* radiofónico, el bloque estructural de los monólogos que irán componiendo las distintas ediciones de *Mistero Buffo* e, incluso de otros espectáculos posteriores —*La storia della tigre e altre storie* (1977) o los monólogos sobre diferentes aspectos de la condición femenina, interpretados por Franca Rame— responden a un esquema compositivo que admite numerosas variantes y cuya fijación en los textos es un mero reflejo de lo que ocurría en el escenario.

Sin el apoyo de ningún elemento escenográfico que distraiga la atención del público, Fo se presenta en un escenario desnudo e intenta ganarse el favor del espectador, también militante, a través de una lectura personal de la crónica

---

da ideológicamente al PCI, era capaz de controlar una importante red de espacios teatrales alternativos a los regidos por el ETI.

<sup>9</sup> Binni, L. (1975: 225).

política, aparecida en los periódicos. Una vez establecida la complicidad con el público, pasa a proporcionarle una explicación detallada sobre el origen del texto y un resumen del mismo, haciendo hincapié en los gestos y sonidos que, durante la representación, sustituirán a las palabras o marcarán los enlaces entre las secuencias narrativas. Son informaciones imprescindibles para facilitar la comprensión de esa lengua inventada a que antes nos referíamos. El espectáculo se cerraba, al menos durante los años setenta, con un debate entre el público y Fo, del cual los espectadores no sólo recibían aclaraciones sobre lo que acababan de ver, sino que, en muchas ocasiones, hacían su propia lectura política, llegando incluso, con su participación, a modificar el desarrollo del espectáculo. Esta estrecha colaboración entre Fo y su público ideológicamente afín se mantiene vigente durante gran parte de la década, hecho que, a veces, ocasionará en Fo el desinterés por la escritura teatral y favorecerá el nacimiento de unos montajes puramente militantes.

Hasta 1977, momento en que las luchas obreras presentan claros síntomas de reflujó, los textos reflejan tanto el compromiso político de Fo como su deseo manifiesto de sostener y apoyar a los distintos grupos extraparlamentarios que, como alternativa, han ido surgiendo frente a la férrea estructura de PCI. Ya no se trata sólo de una oposición genérica a la cultura burguesa, sino sobre todo de la necesidad de desvelar los valores más profundos de la cultura del pueblo y establecer los nexos entre las experiencias históricas del pasado y del presente, tomando como punto de referencia los principios rectores de la Revolución cultural china.

Las diferencias con algunos miembros de *Nuova Scena* y la negativa de algunos de los espacios teatrales vinculados al *ARCI*, tras las evidentes críticas al PCI presentes en *Legami pure ...*, llevan a Fo, a Franca Rame y a otros compañeros del grupo, tras largas discusiones, a separarse y a fundar el *Collettivo teatrale la Comune*, creando al mismo tiempo un «circuito cultural alternativo» tanto al *ARCI* como al *ETI*.

Durante los cuatro años de vida del nuevo colectivo, los textos y los montajes se van sucediendo de forma casi ininterrumpida. De todos ellos, sin embargo, los que mejor reflejan el servicio de «contrainformación» que se pretende ofrecer a la clase obrera de momentos concretos de la lucha de clases son *Morte accidentale di un anarchico* (1970) y *Guerra di popolo in Cile* (1973).

El primer texto está basado en un hecho real: la defenestración, camuflada de aparente suicidio, del anarquista Pinelli, acusado de la colocación de la bombas de Piazza Fontana, en Milán, el 12 de diciembre de 1969. Ya el propio título es una clara denuncia de las manipulaciones del aparato del poder con la connivencia de distintas fuerzas sociales (magistrados, industriales, policías, etc.). Fo recupera el lenguaje de la farsa para, a través de los equívocos, los

dobles sentidos o las situaciones surrealistas, dar vida a uno de sus protagonistas más logrados: un «loco», detenido por timos y suplantación de personalidad que irá transformándose, durante el interrogatorio de la policía, de acusado en acusador. Aunque la acción, según advierte Fo<sup>10</sup> en el escueto prólogo de la obra, se desarrolla en la América de los años veinte, cuando el anarquista Salsedo se «cayó» desde el 14º piso de la comisaría central de Nueva York, los paralelismos con el «accidente» de Pinelli son fácilmente interpretables.

Para la elaboración del texto Fo se sirvió de materiales e informaciones que la izquierda extraparlamentaria, sospechando que tras la condena de Pinelli se escondía una nueva «caza al rojo», fue recogiendo, analizando y denunciando las numerosas contradicciones existentes entre las diferentes versiones del sucederse de los acontecimientos<sup>11</sup>.

Una nueva versión del texto —*Morte accidentale di un anarchico e di altri sovversivi*— la presenta Fo en 1972. En ella se añade una parte referida a la inexplicable muerte de Feltrinelli, de la cual se hará responsables directos a los fascistas y a los servicios de información italianos.

Siguiendo el mismo espíritu de contrainformación y el deseo de continuar con el discurso ideológico a que responden las dos ediciones de *Morte accidentale ...*, Fo estrena en el otoño de 1972 *Pum! Pum! Chi è? La Polizia!*, en la que se pasa revista a los tres últimos años de la historia de Italia, a través de los momentos más destacados de la llamada «estrategia de la tensión», y en la que se desvelan las diferentes artimañas usadas por el poder para defender el «orden constituido». A la violenta denuncia contra el Estado planteada por la obra no tarda éste en responder, acusando, sin fundamento, a Dario Fo y Franca Rame de llevar a cabo actividades subversivas e, incluso, de estar implicados en algunos asuntos de las Brigadas Rojas. La persecución llega a situaciones límites como el secuestro y violación de Franca Rame (marzo de 1973) o el arresto de Dario Fo en Sassari en noviembre del mismo año.

El clima de tensión producido por las continuas acusaciones y por las cada día mayores dificultades para encontrar un espacio donde representar repercuten directamente en los miembros del colectivo, quienes, tras largos debates ideológicos, deciden poner fin a la experiencia. La ruptura definitiva tiene lugar en julio y deja a los Fo no sólo aislados prácticamente sino también sin gran parte del material escénico acumulado durante tantos años de trabajo.

El primer espectáculo que montan tras las disolución del colectivo sigue reflejando el deseo de estar presentes en todos los momentos de la lucha de

<sup>10</sup> Fo, D. (1977: 141).

<sup>11</sup> Sobre los sucesos de Piazza Fontana y los antecedentes que los propiciaron, véanse, Sassano, M. (1972) y AA.VV. (1977).

clases. *Guerra di popolo in Cile* está concebido como un espectáculo de intervención inmediata en el que se dan cita canciones, testimonios y monólogos. Las acusaciones contra la Democracia Cristiana chilena de contribuir a la caída del gobierno de «Unidad Popular», en realidad pretenden denunciar también el comportamiento de la DC italiana y alertar sobre la imposibilidad de que llegue a buen puerto el «compromiso histórico» entre la DC y la izquierda parlamentaria.

Tras una gira, a principios de 1974, por Francia, el nuevo Colectivo *La Comune* se encuentra a su llegada a Milán sin una sede que les acoja y emprenden una serie de mobilizaciones para que el Ayuntamiento milanés les ceda la *Palazzina Liberty*. Dada la poca disponibilidad de los responsables municipales, Dario Fo y sus compañeros de aventura, apoyados por numerosos voluntarios, deciden ocupar el espacio y reanudar sus actividades teatrales con *Non si paga, non si paga!*. El montaje recupera la farsa como medio para denunciar otro de los problemas que están dando lugar a nuevas formas de lucha de clases en Italia: la apropiación y la desobediencia civil como respuesta de las bases obreras a los recortes salariales.

Una vasta actividad política y cultural se va a ir concentrando alrededor de la *Palazzina Liberty* desde los primeros momentos de su ocupación, hasta llegar a convertirla en un punto de referencia obligatoria para el desarrollo de las luchas reivindicativas milanesas. El plato fuerte seguirán siendo, no obstante, los diferentes montajes de nuestro autor. Textos como *Il Fanfani rapito* (1975) o *La marijuana della mamma è la più bella* (1976) se alternan con las canciones de Ciccio Busacca y sus hijas, Concetta y Pina, en *La giullarata* (1975) o con manifestaciones puramente políticas. También será el escenario que albergue las grabaciones de los espectáculos que componen el ciclo que la RAI-televisión, tras quince años de ausencia, prepara para vuelta de Fo a la pequeña pantalla. Bajo el título de *Il teatro di Dario Fo*, se emitirán por la segunda cadena, durante la primavera y el otoño de 1977, una serie de montajes que pretenden dar una visión global de la obra de nuestro autor. De *Isabella ... a La signora è da buttare*, pasando por los monólogos de *Mistero Buffo* y los actos únicos que componen *Parliamo di donne*, interpretados por Franca Rame, van a concentrar ante los televisores a una audiencia pocas veces alcanzada y, al mismo tiempo, desencadenar una avalancha de críticas negativas por parte de la prensa más reaccionaria, a la cabeza de la cual se colocará *L'Osservatore romano*.

El regreso de Fo a la televisión supone el espaldarazo definitivo de un público que, aunque se mantenga alejado generalmente de los espacios teatrales, ha sabido reconocer en las propuestas televisivas el grado de complicidad que le une con nuestro autor.

A partir de ese momento las actividades de Fo se van a ir haciendo más variadas. Por una parte, tanto él como Franca Rame, presentarán independientemente una serie de monólogos: *Storia della tigre e altre storie* (1977, interpretados por Dario Fo) y *Tutta casa, letto e chiesa* (1977, de Franca Rame), en los que algunos de los registros interpretativos utilizados en *Misterio Buffo* los pondrá al servicio de nuevas temáticas, ya sea la visión alegórica de no abandonar la lucha revolucionaria presente en el primero, o el discurso sobre distintas situaciones de la condición femenina del segundo. Por otra, Fo volverá a la dirección de una obra ajena: *La storia di un soldato* (música de Igor Stravinski, 1978), con motivo de la celebración del bicentenario del Teatro alla Scala de Milán, que le sirve además para volver a los escenarios del teatro oficial, tras diez años de ausencia.

A partir de los años ochenta, la producción de Fo se irá acomodando a nuevas situaciones de denuncia, fundamentalmente de tipo social, más acordes con el reflujó político que ha venido produciéndose en la sociedad italiana. El mundo de la heroína y el trato de los toxicodependientes será el hilo conductor del discurso del *Il papa e la strega* (1989), el SIDA aparece retratado en *Zitti, stiamo precipitando!* (1990). Por lo que se refiere a las metáforas históricas sobre el presente aparecen reflejadas también en dos textos: *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (1984) y en *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991) o su últimísimo texto *Il diavolo con le zinne* (1997).

Volverá a insistir en la forma de monólogo con *Il fabulazzo osceno* (1982) o escribiendo en clave feminista, en colaboración con Franca Rame, las historias de *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983), *Parti femminili* (1984), *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994) y la reciente de *Il diavolo con le zinne* (1997).

En líneas generales, su frenética actividad irá combinando a lo largo de estas dos últimas décadas, las giras por el extranjero, donde dará a conocer sus piezas más interesantes, con los cursos y seminarios sobre teatro en algunas instituciones italianas<sup>12</sup> o sus trabajos sobre la máscara de Arlequín, llevados a cabo en su laboratorio de Santa Cristina de Gubbio. Interesante resulta también su interpretación de algunos textos de Ruzante en dos espectáculos: *Dario Fo incontra Ruzante* (Festival dei Due Mondi, Spoleto 1993) y *Dario Fo recita Ruzante* (teatro Lírico de Milán, 1994).

<sup>12</sup> Entre las intervenciones más destacadas cabe señalar la participación en el *Convegno sul teatro del Partito Comunista Italiano*, celebrado en Prato en septiembre de 1976; en los *Seminari Scenici al Teatro Ateneo* sobre *L'attore: tradizione e ricerca* que tuvieron lugar en Roma entre el 21 y el 23 de abril de 1980 o el curso, acompañado de algunas representaciones, dado en el londinense Riverside Studio en abril-mayo de 1983.

Aparte de la ya citada *Storia di un soldato*, Fo vuelve a plantear su personal interpretación del mundo de la ópera en los montajes *Il barbiere di Siviglia* para «De Nederlandse Opera» de Amsterdam (1987) y *L'Italiana in Algeri* para el Festival de Pesaro (1994), de Rossini. También por encargo dirige, en 1990, para la Comédie Française de París *Il medico per forza / Il medico volante*, de Molière y sus propios textos *Gli arcangeli non giocano a flipper* para el «American Repertory Theater», Cambridge (EE.UU.), en 1987 e *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* para el «Centro Dramático Nacional» de Valencia, en 1992.

Por último, no hemos de olvidar sus participaciones en el cine (*Musica per vecchi animali*, de Stefano Benni, 1989) o en la televisión ya sea como invitado de honor de algunos programas de éxito (*Trasmisione forzata*, 1988 o *Uomini, uomini*, 1994), ya como actor en la serie *I promessi sposi* (1989), donde daba vida al doctor Azzecagarbugli.

## BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL SOBRE DARIO FO

- AA. VV. (1977). *La strage di stato*, Roma: Savelli.
- BAJTIN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral.
- BINNI, L. (1975). *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona: Bertani.
- CAPPA, M. e NEPOTI, R. (1982). *Dario Fo*, Roma: Gremese.
- FO, D. (varios años). *Le Commedie*, Torino: Einaudi (XI volúmenes).
- (1977). *Compagni senza censura. Teatro politico di Dario Fo*, Milano: Mazzotta, 2 vol.
- Dario Fo parla di Dario Fo* (1977). a cura di E. Artese, Cosenza: Lerici.
- Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri* (1990). a cura di L. Allegri, Roma-Bari: Laterza.
- MELDOLESI, C. (1978). *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma: Bulzoni.
- PIZZA, M. (1996). *Il gesto, la parola, l'azione (Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo)*, Roma: Bulzoni.
- PUPPA, P. (1978). *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia: Marsilio.
- RAME, F. (1975). «Testimonianza», *Le commedie di Dario Fo*, Torino: Einaudi. vol. III.
- SASSANO, M. (1972). *La politica della strage*, Padova: Marsilio.
- VALENTINI, C. (1977). *La storia di Dario Fo*, Milano: Feltrinelli.