

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica

DOTTORATO DI RICERCA IN Lettere, Lingue e Arti

CICLO XXXVII

Settore Scientifico Disciplinare HELL-01/B

TITOLO DELLA TESI

Comicità, satira e denuncia a teatro: Dario Fo e il dramma antico

Dottorando: Dott.ssa Dalila Roccotelli

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Olimpia Imperio

Supervisore (Tutor): Ch.ma Prof.ssa Olimpia Imperio

ESAME FINALE 2025

Indice

INTRODUZIONE	I
1. LE RISCRIITTURE DEL TEATRO DELLA COPPIA FO-RAME	1
1.1. LA MEDEA DI TUTTA CASA, LETTO E CHIESA.....	1
1.1.1. Il materiale del prologo.....	4
1.1.2. Il materiale del monologo.....	15
1.1.3. La risemantizzazione del materiale antico	43
1.2. LA PARABOLA DI LISISTRATA NEL TEATRO DELLA COPPIA FO-RAME.....	70
1.2.1. I modelli di Lisistrata romana: Aristofane e Angelo Beolco.....	72
1.2.2. L'impegno politico di Lisistrata romana: il rapporto con l'attualità	91
1.2.3. Lisistrata e la satira antiberlusconiana: il caso de L'anomalo bicefalo .	98
1.3. LA TRAGEDIA DI ALDO MORO	103
1.3.1. I legami con la tragedia greca	105
1.3.2. I legami con la commedia attica antica.....	127
1.4. LE RISCRIITTURE MINORI.....	138
1.4.1. La guerra di Troia secondo Fo: da Il dito nell'occhio a Omero era un bugiardo	138
1.4.2. Il Lucio o l'asino del Fabulazzo osceno.....	151
1.4.3. Lo sproloquio degli Uccelli	177
2. ECHI CLASSICI NEL TEATRO DI DARIO FO	193
2.1. LE CITAZIONI DEI CLASSICI GRECI DEI PERSONAGGI DEL TEATRO DELLA COPPIA FO- RAME.....	210
2.2. L'ANTICO E LA CREATIVITÀ LINGUISTICA DI DARIO FO	228

3. IL GRAMMELOT DI DARIO FO E I LINGUAGGI CONFUSI DELLA	
COMICITÀ ANTICA	234
3.1. UNO SGUARDO D'INSIEME	234
3.2. IL GRAMMELOT	236
3.2.1. <i>La genesi</i>	236
3.2.2. <i>Una definizione di grammelot</i>	238
3.3. I LINGUAGGI CONFUSI NEL MONDO ANTICO: REALTÀ E LETTERATURA	240
3.3.1. <i>I linguaggi confusi della comicità greca</i>	245
BIBLIOGRAFIA	264
L'ANTICO NELLA PRODUZIONE FIGURATIVA DI DARIO FO*	292

Introduzione

All'inizio degli anni Novanta, in un *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* avuto con Luigi Allegri, sollecitato a esprimersi sullo stato di salute «del comico e della satira» (Fo-Allegri 1990, 1), Dario Fo ha fornito un ritratto dalle tinte estremamente fosche: sulla scena comica italiana agirebbe un tipo di satira caratterizzata da un riso superficiale ed effimero, una mera forma di derisione «fatta sui tic, sulla caricatura dei connotati più o meno grotteschi dei politici presi di mira, dei loro eventuali difetti fisici, del loro modo di vestire, del loro modo di camminare, delle frasi tipiche che vanno ripetendo» (*ibid.*). Una comicità incapace di rappresentare uno strumento di critica sociale, e dunque priva di quella che, secondo Fo, dovrebbe essere invece la funzione primaria della satira (*ivi*, pp. 1-3):

Qualche giorno fa in televisione s'è svolto un dibattito, a «Fluff», a proposito della satira, della comicità, del fare ironia, del fabulare: tutti gli ingredienti che ci interessano. A quell'incontro erano invitati alcuni gruppi, tra questi c'era quasi tutto lo staff della trasmissione televisiva «Biberon», metà teatro e metà televisione, che si rivolge ad un pubblico vasto ed eterogeneo ma si preoccupa, almeno sulla carta, di fare della satira.

Però, quale tipo di satira? L'ironia fatta sui tic, sulla caricatura dei connotati più o meno grotteschi dei politici presi di mira, dei loro eventuali difetti fisici, del loro modo di vestire, del loro modo di camminare, delle frasi tipiche che vanno ripetendo. C'è, ad esempio, la caricatura di Craxi, aggressivo e arrogante; poi c'è mellifluo e pieno di abili svinolate, il personaggio di Andreotti; poi c'è De Mita, un po' tonto ma professorino impettito: una pera William con la cravatta; e poi il grasso, sudaticcio, bolso, affaticato Spadolini, e via così di seguito. E guarda caso, molti degli stessi personaggi tirati in ballo nello sfottò scenico, vengono poi invitati in carne ed ossa ad assistere e a partecipare allo spettacolo medesimo, vengono addirittura intervistati, sollecitati a dar risposte, presentati quasi a fare il doppio della loro caricatura. Una caricatura che, è ovvio, risulta del tutto bonaria, del tutto epidermica, che indica, come dicevo prima, soltanto la parte più esteriore del loro carattere, i tic la cui messa in risalto non lede assolutamente l'operato, l'ideologia, la morale e la dimensione culturale di questi personaggi. (...) Di fatto questa è una forma di comicità che non si può chiamare satira, ma solo sfottò. È una chiave buffonesca molto antica, che viene di lontano, quella di giocherellare con gli attributi esteriori e non toccare mai il problema di fondo di una critica seria che è l'analisi messa in grottesco del comportamento, la valutazione ironica della posizione, dell'ideologia del personaggio*.

* I programmi televisivi a cui Fo fa riferimento sono *Fluff*, *processo alla TV* e *Biberon*: il primo è un talk show trasmesso su Rai 3 tra il 1989 e il 1990, condotto da Andrea Barbato, che si proponeva di esplorare e analizzare le peculiarità del mezzo televisivo e le dinamiche comunicative ad esso connesse; il secondo è invece una trasmissione comico-satirica realizzata dalla compagnia teatrale *Il Bagaglino* e trasmessa su Rai 1 tra il 1987 al 1990 con la conduzione di Pippo Franco, Oreste Lionello e Leo Gullotta.

Tale differenza di funzioni tra *sfottò* e *satira* – espressioni del riso indirizzate una agli aspetti esteriori, l'altra alle posizioni ideologiche dei propri bersagli comici – affonderebbe le proprie radici – prosegue Fo – in una distinzione di natura ontologica (ivi, pp. 5-6):

Sì, è la nozione generale di abbandono che fa parte di questa cultura, è l'abbandono non solo dell'impegno in senso stretto, ma anche del prendere parte, è l'ignavia portata al massimo livello. Ma alla base di tutto c'è lo scantonare quasi a fuga dalla chiave motrice che è quella della tragedia. È quasi una costante meccanica: là dove una forma satirica non possiede come corrispettivo la tragedia, tutto si trasforma in buffoneria. La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema dell'amore, della sessualità, è il grande catalizzatore del comico satirico. Dove manca quella spinta, le satire daranno sempre sul parodistico, sul fredduristico da vignetta o addirittura sul «puttanesco», sul «pecoreccio». Anche se il soggetto preso a pretesto è il medesimo, ad esempio, il sesso, in un caso ci sarà una sana voglia di fantasia, di immaginazione, una sollecitazione di impulsi primari, di carica vitale; nell'altro caso proprio soltanto la «toccacciata», il lazzo volgare, triviale fine a se stesso, e soprattutto gratuito.

Nel corso del *Dialogo* con Allegri, al fine di corroborare la propria idea per cui «chiave motrice» della satira sarebbe la tragedia, Fo risale sino alle origini della comicità occidentale, individuando in Aristofane il precursore del binomio satira/tragedia (ivi, pp. 6-7):

Sempre, dal fondo, a motore delle storie che sono rappresentate in Aristofane affiora una tragedia, e, con la tragedia, spesso, l'indignazione civile. Non a caso, le *Donne in Parlamento*, come abbiamo già accennato, iniziano con un chiaro riferimento al genocidio compiuto dall'armata ateniese a Mileto. In questa città tutti gli uomini sono stati massacrati, le donne violentate, i bambini fatti schiavi: questa sarebbe la democrazia di Atene! L'imperialismo che strabocca, la guerra con Sparta con i continui inutili massacri, razzie nelle campagne, i contadini uccisi, altri stupri, altre violenze, altri saccheggi, miseria, la gente di Atene che boccheggia, le navi bloccate nei porti, i marinai che si ritrovano a non percepire le paghe: il tutto determinato dalla peggiore logica colonialista con relative spedizioni di conquista, di rapina. Quindi Aristofane esprime fin dal prologo una denuncia decisa, tragica, coraggiosa. Sulla base di questo discorso, scatta il problema delle donne che ad un certo punto vogliono uscire dalla situazione disperata e succube in cui si ritrovano. Non aspetteranno più che gli uomini si decidano a risolvere. Hanno deciso di metterci mano di persona. Egualmente affondati nella tragedia e nel riferimento al quotidiano sono i giochi satirici della *Lisistrata*, della *Pace*, delle *Rane*. Come ad esempio negli *Uccelli*, in ogni commedia di Aristofane esplode l'indignazione contro l'ipocrisia, la miseria degli uomini del potere e delle loro istituzioni.

Se legittimo è il riconoscimento dell'importanza della dimensione politica nella produzione di Aristofane, l'argomentazione addotta da Fo a sostegno di tale riconoscimento è basata su una fantasiosa ricostruzione del *milieu* che fa da sfondo alle *Ecclesiazuse*: commedia il cui prologo si apre con la protagonista Prassagora che

impartisce precise istruzioni alle sue alleate su come dovranno comportarsi per convincere gli uomini ad affidare alle donne il governo della città, ma in cui non compare alcun «chiaro riferimento» (*ibid.*) al presunto «genocidio compiuto dall'armata ateniese a Mileto» (*ibid.*) menzionato da Fo; ma soprattutto commedia rappresentata, all'inizio del IV secolo, in un'Atene provata dalla fine della Guerra del Peloponneso e dalla vittoria di Sparta, in cui la denuncia dell'«imperialismo straboccante» della *polis tyrannos* della lega delio-attica, che aveva avuto un fondamento nelle commedie degli anni Venti del V secolo, era diventata del tutto irrealistica.

E ancor più fantasioso è il riconoscimento dell'importanza della dimensione politica nella commedia di Aristofane che, a distanza di quasi vent'anni dal *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Fo proporrà ne *I Greci non erano antichi*, capitolo conclusivo della miscellanea di saggi di argomento eterogeneo *L'amore e lo sghignazzo* (Fo 2007, 76-8):

Ci sono libri che ho letto e riletto tante volte, testi di stupenda scrittura ed essenziali per chi desideri avvicinarsi alla verità dei fatti. Purtroppo non piacciono solo a me, ma anche agli amici che bazzicano per casa e nello studio. Spariscono...e devo ricomprarmeli. Dovrei imparare da un mio antico professore, che bloccava i furti legando i libri con catenelle alle scansie della biblioteca. Uno dei volumi sottoposti a sparizione è un saggio sulla Grecia antica di Moses I. Finley.

State tranquilli, non ve lo leggo, volevo soltanto segnalarvelo. Se vi capiterà di dargli un'occhiata, scoprirete una storia degli elleni del tutto inedita: forti tensioni sociali, intralazzi arcaici dei politici, clientelismo di tipo italico, corruzione, criminalità dei dirigenti della prima democrazia umana. E siamo addirittura avanti Cristo!

Dobbiamo riconoscere che molti dei nostri amministratori sono di discutibile onestà, sì, ma colti: si rifanno sempre «ai classici».

Ma come mai sui testi degli altri storici di tradizione non si ritrovano che casualmente quelle testimonianze di arraffo e ladrocinio? È solo questione di fonti diverse alle quali s'è attinto. In poche parole, tutti gli storici di tradizione si sono rifatti a Erodoto, Tucidide, Plutarco, Polibio...

Non spaventatevi, non sto facendo sfoggio di erudizione...li ho imparati facendo le parole crociate.

Invece il nostro Finley ha scartato d'acchitto gli storici classici, dichiarando bellamente che sono bugiardi inattendibili al servizio della partitocrazia e che gli unici testimoni attendibili e onesti di quel tempo sono i comici, i teatranti satirici greci, cioè Aristofane, Archiloco, Colofone...Per non parlare di Luciano di Samotraccia.

Per carità, non vi impressionate...questi li so a memoria...sono gli autori di cui ho letto le storie e le commedie fin dal tempo in cui frequentavo Pinocchio, Sussi e Biribissi.

Per dare ragione a Finley, basta leggere qualche loro tirata satirica.

Ecco qua, Aristofane dagli *Uccelli*: «I nostri mercanti sono di una avidità immonda, olte a non pagare mai le tasse, pur di guadagnare, ammazzerebbero zanzare per fare cappotti alle mosche». No male, vero?

E Archiloco: «È certo: Epilone l'Arconte (cioè l'assessore ai Lavori pubblici dell'epoca) è un ladro, ha venduto l'appalto per il restauro delle vecchie cloache a un

imprenditore incapace e criminale, così che oggi, quando piove, le cloache scoppiano e Atene si riempie di liquame fetente. Ieri c'è stato un nubifragio tremendo, il fiume puzzolente straripando ha invaso l'arengo e l'ufficio dove opera e fa danni Epilone. Il responsabile delle cloache è rimasto in trappola. L'hanno ritrovato pieno rigonfio fino alla gola di lerciume escrementizio. È proprio vero, certe volte il dio impiega la parte più bassa di sé per colpire i malvagi».

E ancora Aristofane: «Catino ha fatto la guerra, a ogni occasione si presenta con in testa il casco piumato dei combattenti. Dicono che quando va dalla sua amante a esibirsi col fallo si mette tutto nudo ma col suo casco in testa! Quel Catino: 'che gran testa di casco!'» È Aristofane, eh!

Ecco, il Finley ci assicura che queste testimonianze, definite dagli accademici «boutade d'ubriachi» sono documenti storici più importanti e veritieri di tutte le spataffiate che ci hanno ammannito i vari Erodoto e Plutarco, sui quali non interveniva mai la censura. Ho detto censura? Esisteva forse già dal tempo dei Dori e degli Ioni questa istituzione? Certo, dicono sia nata con l'uomo, o appena istituita la legge di Dio. Qualche storico ha cercato di dimostrare che ancora prima della nascita del teatro esistesse già l'organizzazione censoria, per poi avere la possibilità di agire e di mostrarsi utili al potere.

Fatto sta che denunce e processi erano all'ordine del giorno presso gli ateniesi. Ogni autore satirico veniva immancabilmente colpito dal tribunale, istituito per la difesa della morale vigente. Così Aristofane conobbe la galera e rischiò addirittura la pena di morte per aver satireggiato pesantemente Catino, caduto in battaglia offrendo il suo petto al nemico. Peccato che la freccia mortale l'avesse colpito alla schiena! Il poeta si salvò grazie all'intervento di alcuni intellettuali di senno e di spirito, cosa molto rara anche al tempo dei magnifici greci.

Evidente dunque il processo di rielaborazione al quale Fo ha sottoposto la realtà: dalla trasformazione dello storico statunitense naturalizzato britannico Moses Finley in un detrattore della storiografia antica alla creazione di una tetradè di commediografi greci in cui, accanto ad Aristofane, figurano il giambografo Archiloco – la cui nascita precede quella di Aristofane di circa due secoli – un fantomatico Colofone e Luciano – divenuto di Samotraccia e non più di Samosata – esponente della seconda sofistica, attivo quasi sei secoli dopo il commediografo ateniese.

Non meno originali risultano poi i presunti versi aristofanei citati – anche se, pur essendo chiaramente spuri, non risulterebbero del tutto fuori luogo in una commedia di Aristofane – ma soprattutto quelli archilochei, con cui Fo ha trasformato il poeta originario di Paro, isola ionica delle Cicladi, in un cantore della vita quotidiana ateniese.

La realtà storica resta invece sullo sfondo, mero punto di partenza per la costruzione di un mondo antico 'su misura'. Ciò risulta particolarmente evidente nel riferimento alla galera e al rischio della pena di morte toccati ad Aristofane – stando al racconto di Fo – «per aver satireggiato pesantemente Catino» (*ibid.*): verosimilmente una rielaborazione delle disavventure giudiziarie riferite da Aristofane negli *Acarnesi*, la commedia rappresentata alle Lenæe del 425 a.C. in cui il commediografo lamenta di essere stato

trascinato in tribunale, l'anno precedente, a seguito della rappresentazione dei *Babilonesi* – *pièce* in cui aveva probabilmente affrontato, con toni critici, la questione dei rapporti tra Atene e i suoi alleati – dal demagogo Cleone¹. Nessuna galera, però, nessuna pena di morte e nessun Catino, personaggio anch'esso immaginario il cui nome riecheggia però quello di Cratino, il commediografo rivale che pure Aristofane non mancò di 'satireggiare pesantemente': emblematico il caso dei *Cavalieri* – portati in scena nell'inverno del 424 a.C. – nella cui parabasi, dopo aver richiamato il grande successo ottenuto, in passato, dal collega (vv. 526-30), Aristofane lo ritrae, ormai vecchio e avvinazzato, mentre si aggira per i simposi con una corona secca in testa (vv. 531-36). Un impietoso ritratto a cui Cratino replicò, con grande autoironia, alle Dionisie dell'anno successivo, con la sua *Damigiana*, *pièce* in cui – stando alla testimonianza dello scolio *vetus* ad Ar. *Eq.* 400a Wilson (= *Sud.* κ 2216 = test. ii K.-A.) – l'anziano commediografo rappresentò se stesso come legittimo consorte della Commedia e amante di *Methe*, Ebbrezza, riscuotendo un clamoroso successo e piazzandosi al primo posto nell'agone teatrale, davanti al *Conno* di Amipsia e alle *Nuvole* dello stesso Aristofane (cf. *Arg.* A 6 [VERs] Ar. *Nub.* 4, rr. 12-17 Holweda = *arg.* V, 134, 1-6 Wilson).

Reinventato *ad hoc* a partire da elementi realmente presenti nella sua vita artistica – la natura eminentemente politica della sua produzione e gli strali rivolti a figure di spicco dell'Atene del suo tempo – Aristofane diviene dunque per Fo la personalità perfetta da assurgere a modello della propria produzione: così, quando nel 2004, in un'intervista rilasciata ad Andrea Ciccarelli, parlerà del suo *Il Fanfani rapito* – commedia interamente dedicata al dileggio del *leader* della Democrazia cristiana Amintore Fanfani – potrà presentare il proprio lavoro come una «farsa vera, ideata sulla scia delle commedie di Aristofane» (*ap.* Fo-Ciccarelli 2004, 560), benché essa condivida con la produzione del commediografo antico soltanto la natura politica.

L'operazione di 'ricostruzione' del passato sinora osservata si inserisce però all'interno di una più ampia operazione con cui, allineandosi a una tendenza – individuata e teorizzata da Marco De Marinis (1999) nel suo *Capire il teatro* – della comicità italiana

¹ Cf. Ar. *Ach.* vv. 377-82; *Proleg. de com.* XXVIII 20-35, p. 134 Koster e schol. vet Tr 378 Koster, dove l'attacco giudiziario del demagogo viene ricondotto al fatto che nei *Babilonesi* – commedia portata in scena alle Grandi Dionisie, dunque alla presenza degli alleati di Atene, che proprio in quell'occasione giungevano nella città per versare il tributo annuale – Aristofane avrebbe «messo in ridicolo (ἐκωμώδησε) le cariche assegnate tramite sorteggio, quelle elettive e lo stesso Cleone (τάς τε κληρωτάς καὶ χειροτονητάς ἀρχάς καὶ Κλέωνα)» (sulla scarsa attendibilità di alcune delle informazioni presenti nello scolio, vd. Orth 2017, 382-8).

del Novecento, Fo si è dotato di una tradizione personale da collocare retrospettivamente a fondamento della propria esperienza di drammaturgo.

Nel corso del XX secolo, in Italia l'attore comico si è difatti trovato dinanzi alla «mancanza di una consolidata e unitaria tradizione recitativa e teatrale cui potersi rifare interamente» (De Marinis 1999, 269), mancanza che si è tradotta «nell'impossibilità (...) di adottare in maniera esclusiva e completa *un solo* modello, *una sola* tradizione» (ivi, p. 270) e nella conseguente «necessità vitale (...) di ricostruirsi ogni volta un proprio background attraverso un rapporto libero e spregiudicato con il passato», intendendo e praticando la recitazione come «*invenzione* sempre diversa di un modello nuovo, fatalmente ad hoc, cucito addosso» (ivi, p. 271).

L'assenza di un «modello unitariamente codificato nel cui ambito ritagliare la propria personalità scenica ed elaborare il proprio stile d'attore» (ivi, p. 269) ha dunque reso la storia della comicità italiana del secolo scorso «una serie (cronologica) di *unica*, di *monstra*, di individualità inassimilabili l'una all'altra; (...) insomma, una serie discontinua di 'tradizioni individuali', o più esattamente di *autotradizioni*» (*ibid.*).

Tale tendenza, caratteristica dell'attore comico novecentesco, a costruire la propria identità attingendo a più modelli e contaminandoli fra loro è quanto mai evidente nella vita artistica di Dario Fo. È difatti rifacendosi a più tradizioni, da quella dei giullari medievali a quella della commedia dell'arte, che egli ha, per esempio, costruito il proprio stile di recitazione caratterizzato dall'impiego del monologo con funzione narrativa: stile di recitazione sul quale si basa, tra le altre, la sua *pièce* più celebre, *Mistero Buffo*, costruita appunto tramite la giustapposizione di sezioni monologiche, in cui l'interprete, prima introduce trama e protagonisti della storia, e poi, passando «repentinamente dalla narrazione alla recitazione», impersona tutti i personaggi, caratterizzandoli «esclusivamente attraverso variazioni della gestualità e della vocalità» (Soriani 2005, 623).

Come emerge dalle succitate pericopi del *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* e de *I Greci non erano antichi*, la costruzione di un'autotradizione per Dario Fo è stata però soprattutto un articolato processo di definizione di un'identità artistica: definizione che egli ha perseguito attraverso uno scavo nel «passato remoto del teatro» (Barsotti 2010), che lo ha condotto sino all'Atene del V secolo a.C., ponendolo in

dialogo con quei classici greci con cui vantava una lunga frequentazione² e in particolar modo con la drammaturgia antica.

Le tracce di questo scavo che emergono nel *Manuale minimo dell'attore – summa* dell'arte drammaturgica di Dario Fo nata da un ciclo di sei lezioni tenuto al Teatro Argentina di Roma nel 1984 – dimostrano infatti il particolare interesse da lui nutrito per il teatro greco e per i suoi aspetti materiali e tecnici: una rapida scorsa al *Glossario dei termini in uso (e in disuso) nel teatro* apposto al termine del *Manuale* consente infatti di rintracciare numerose voci dedicate alle sue macchine sceniche – per esempio *bronteion* (glossata da Fo come «dispositivo adoperato nel teatro dell'antica Grecia per simulare il tuono» [MA 367]), *ekkylema* (deformazione del greco *ekkyklema*, glossata invece come «piattaforma mobile che avanza sul palco partendo dall'interno della *skene* o dello spezzato scenico rappresentante una casa o un palazzo» [ivi, p. 372]) o *kerascopeion* (deformazione in questo caso di *keraunoskopeion*, accompagnata dalla definizione di «macchina greca a base di specchi per i lampi» [ivi, p. 375]) – ma anche ai ruoli che era possibile ricoprire in una *pièce* tragica o comica – come *coreuta*, *corifeo* o *tritagonista* – agli espedienti a disposizione dei drammaturghi – per esempio *deus ex machina* – o ancora a momenti strutturali della commedia attica antica come *parabasis*³.

Tale lavoro di scavo nell'universo teatrale ateniese ha però condotto Fo anche a formulare un giudizio severo sulle modalità con cui in Italia il teatro greco veniva proposto al pubblico moderno.

In una discussione del *Manuale*, volta a riconoscere e apprezzare il fatto che – secondo Fo – nelle proprie commedie Aristofane avrebbe instaurato un dialogo diretto con il proprio pubblico finalizzato a «provocarlo e (...) metterlo in crisi» (MA 199), egli non manca infatti di esprimere un giudizio decisamente critico nei confronti di Ettore Romagnoli e delle sue traduzioni dei tragici greci (*ibid.*):

² Ne *Il paese dei mezaràt*, il libro di memorie in cui, affermando di rifarsi al principio dello psicopatologo dell'età evolutiva Bruno Bettelheim, secondo cui i primi sette anni della vita di un uomo sarebbero decisivi per il successivo sviluppo, Dario Fo fornisce il racconto di quel «frammento» della propria infanzia, che considerava il «prologo» della sua successiva «vita d'attore, autore e capocomico» (Fo 2010a, 7), l'inizio della frequentazione con i classici greci e latini viene collocato – non a caso – in questi cruciali anni giovanili, e soprattutto durante l'adolescenza, quando l'*Odissea* – dunque proprio il poema fondante della letteratura greca, insieme all'*Iliade* – avrebbe ispirato le sue primissime esibizioni (per una discussione più approfondita sulle informazioni fornite ne *Il paese dei mezaràt*, soprattutto in rapporto ai lavori con cui Fo mosse i suoi primi passi nel mondo dello spettacolo, vd. *infra*, 1.4.1. *La Guerra di Troia secondo Fo: da Il dito nell'occhio a Omero era un bugiardo*).

³ Benché Fo non la riconosca quale momento strutturale ma come termine utilizzato per indicare «una parte del coro» (MA 378). Sulla conoscenza da parte di Fo della parabasi, vd. *infra*, 1.4.3. *Lo sproloquio degli Uccelli*.

Era un punto di grosso vantaggio per l'autore, soprattutto se le ragioni espresse nella satira erano reali, se non c'era un fine a se stesso nel gioco comico, se si andava oltre l'esibizione scherzosa e si toccavano i temi della politica, del comportamento imbecille dinanzi ai retori, condito di tutte le varianti dell'abbocco popolare di fronte al potere. Non c'era nessun rispetto per i classici; per loro fortuna, Eschilo, Sofocle ed Euripide non venivano ancora tradotti da Romagnoli. Degli autori tragici di gran fama si discuteva pubblicamente come di un coreuta qualsiasi, di uno stratega più o meno glorioso. Non c'erano degli ingessati e non giravano con il mirto e l'alloro sul cranio.

Un giudizio che sembra in realtà influenzato da un appiattimento della prospettiva storica a partire dalla quale è formulato: benché Fo abbia ragione nell'includere la parodia del genere tragico tra gli strumenti della comicità aristofanea (anche se, va precisato, almeno nelle undici superstiti, è Euripide il principale bersaglio dei suoi strali, i quali invece raggiungono solo marginalmente Eschilo e, ancor di più, Sofocle), ciò che non può essere riconosciuto alla *paratragodia* di Aristofane – come fa invece Dario Fo – è il 'merito' di non aver mostrato «rispetto per i classici» (*ibid.*). Per il commediografo Eschilo, Sofocle ed Euripide non erano infatti modelli già cristallizzati «con il mirto e l'alloro sul cranio» (*ibid.*), bensì contemporanei – Sofocle ed Euripide in particolare – che partecipavano ai medesimi agoni teatrali a cui lui stesso partecipava.

Come pure da una prospettiva storica appiattita pare formulato il giudizio su Ettore Romagnoli e sulla sua attività di traduttore, il cui apice è rappresentato dalla celebre collana – pubblicata da Zanichelli a partire dal 1921 – *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*.

Se, infatti, quando nacque il *Manuale minimo dell'attore*, negli anni Ottanta del Novecento, Eschilo, Sofocle ed Euripide dovevano apparire a Fo 'ingessati' nella traduzione di Romagnoli, al momento della sua realizzazione essa mirava al contrario a restituire ai testi antichi una lingua più fresca e accessibile, capace di liberarli dal loro «carattere accademico e letterario» (Romagnoli 1919, 197). Un intento esplicitato già ne *La diffusione della cultura classica* – discorso pronunciato da Romagnoli il 19 aprile del 1911 durante il IV Convegno della società italiana per l'incoraggiamento degli studi classici «Atene e Roma» – in cui viene infatti dichiarata apertamente la necessità di «rinnovare le versioni» (ivi, p. 194) dei classici greci al fine di rimuovere da essi la patina che il «tempo addensa su ogni opera d'arte» (ivi, pp. 194-5):

E tra i diversi rami dell'esegesi occupano certo il primo luogo le traduzioni scritte. Né pubbliche lezioni, né conferenze potranno mai tanto quanto può il libro, che si prende nelle ore in cui l'animo apre le ali, e a cui si può tornare quando si vuole.

E versioni italiane, si risponde, ci sono di quasi tutti i classici. È vero. Ma abbiamo già visto come ogni età abbia bisogno di sue traduzioni. Il tempo addensa su ogni opera d'arte la sua patina; e spesso un breve volger d'anni rende una lettura malagevole e fastidiosa. Gli scritti che esercitano su noi vero immediato profondo influsso son quelli che parlano proprio la nostra lingua. Immaginate Plauto tradotto in lingua parlata del 300, la più viva e naturale che mai fosse: oggi lo spontaneo e veloce sembrerebbe tardo ed artificioso. Ho detto della commedia, più soggetta alla corrosione del tempo; ma con le debite limitazioni si può asserire che lo stesso avviene per ogni opera letteraria. Sicchè, ripeto, se si crede, come noi crediamo, alla eccellenza delle letterature classiche, e che queste possano e debbano fornire il sostrato non sostituibile d'ogni seria cultura, bisogna continuamente rinnovare le versioni.

Nel prosiegua, oltre a sottolineare la necessità di rinnovare costantemente le traduzioni a causa del loro fisiologico invecchiamento, il Romagnoli introduce poi l'esigenza di abbandonare, durante l'atto traduttivo, «qualsiasi preconconcetto letterario, qualsiasi vezzo e lezio di stile» (ivi, p. 199) per «cercare l'espressione più semplice e naturale» (*ibid.*). Esigenza che nasce da un'insofferenza nei confronti del «carattere accademico e letterario» (ivi, p. 194) delle traduzioni coeve e che rivela come Ettore Romagnoli avvertisse, in realtà, non meno di Dario Fo, l'urgenza di restituire ai classici greci la capacità di comunicare con un pubblico contemporaneo (ivi, pp. 197-9):

Una delle principali ragioni che rende ostiche le traduzioni italiane è il loro carattere accademico e letterario. Molti, e da più parti, hanno inflitto, e non sempre a torto, un simile biasimo a tutta la letteratura italiana. Ma la melanconia accademica trovò più ampio e libero campo nel tradurre dal greco. Sappiamo tutti quale falsa e storta immagine della grecità si librasse agli occhi dei letterati di vecchio stampo. Tutto quello che fu greco doveva essere venerando, ispirato, solenne. L'ultimo di quegli straccioni d'Atene dalle cui labbra fioccarono perennemente le gemme che fanno i lettori di Aristofane, doveva aver parlato per via di solenni apoteosi. Onde il bisogno di adoperare, nel fare italiane le reliquie della veneranda antichità, modi più dignitosi, aulici, tabaccosi, fragranti di fortore accademico. Il campo chiuso delle versioni divenne in breve prezioso vivaio per tutti gli appo, gli gnaffe, gli or non ha guari che ogni buon letterato italiano custodiva nel cuore.

Ma il pubblico, anche il pubblico italiano, è una mala bestia, che non legge volentieri se non quanto è semplice, chiaro, popolare. Di un Erodoto, un Tuciddide, un Platone conciatosi a quel modo, non ne vuole e non ne vorrà mai sapere. Li leggerebbe certo se potesse avere un equivalente dei testi antichi; cioè una espressione di pensieri diritta, agile, veloce, che poté costar fatica agli scrittori, ma nei risultati non differiva dalla parlata comune.

Con questo ho detto che nel tradurre dal greco bisogna risolutamente metter da parte qualsiasi preconconcetto letterario, qualsiasi vezzo e lezio di stile, e cercare la espressione più semplice e naturale.

Al di là, però, dei limiti insiti nei suoi giudizi su Aristofane ed Ettore Romagnoli, è interessante osservare come, a partire dall'insoddisfazione espressa nel *Manuale* riguardo alle traduzioni dei testi teatrali antichi, Dario Fo abbia maturato nel tempo un'idea precisa

su come questi dovessero essere restituiti alla scena contemporanea. Un'idea la cui esposizione più articolata si trova nelle pagine de *I Greci non erano antichi* (Fo 2007, 84-5):

Numerosi amanti del teatro, e fra questi molti giovani maschi e femmine, mi hanno spesso confidato di essersi raramente commossi assistendo a tragedie di Eschilo, Sofocle e Euripide, ed egualmente non sono riusciti a divertirsi partecipando alle rappresentazioni di commedie satiriche tanto greche quanto romane. Diciamo subito che il maggior ostacolo al godimento di testi antichi messi in scena ai nostri giorni è una cattiva traduzione, spesso trombonesca e tendente al magniloquente sfarzoso. Molti adattatori di tragedie si preoccupano soprattutto di ricostruire ritmiche originali, dimenticando che gli attori greci cantavano nel vero senso della parola le frasi, più che recitarle. È come se oggi si mettesse in scena la Traviata di Verdi cancellando la musica e il canto. Ne sortirebbe un disastro.

Per quanto riguarda le commedie satiriche, si censurano per eccesso di pruderie i lazzi osceni e soprattutto le situazioni comiche impostate sull'erotismo. Quando poi si tratta di ricostruire ironie politiche, ecco che il traduttore si trova letteralmente spiazzato. Per far giungere al pubblico il senso satirico di quelle battute, bisognerebbe arrestare la rappresentazione e inserire ogni volta la cosiddetta «spiega», cioè un commentario storico della situazione politica di quel tempo. Interventi del genere, invece di giovare, distruggerebbero il ritmo e la freschezza comica dell'opera. Perciò, normalmente, il traduttore risolve cancellando la battuta in questione e quindi svuotando di ogni divertimento la commedia. Ho assistito, sia in Grecia che in altri paesi dell'Europa, da Berlino a Helsinki, a messe in scena di commedie aristofanesche e ho scoperto con sorpresa che il pubblico esplodeva in matte risate a ogni dialogo fra i protagonisti della satira. Ogni volta mi facevo tradurre i passi che avevano destato tanta ilarità e scoprivo che erano tutti reinventati di sana pianta, rispettando però la situazione comica in atto e giovandosi di allusioni satiriche al nostro tempo. Questo è il solo modo corretto di tradurre i classici: rispettare non le parole ma la situazione scenica.

L'unico approccio realmente efficace alla traduzione dei classici risiede dunque, per Fo, in una consapevole infedeltà, volta a preservare la portata comica a scapito della correttezza filologica: un approccio perfettamente in linea con quell'operazione di 'reinvenzione' dell'antico funzionale alla creazione di un'*autotradizione* sino a questo momento delineata.

Nonostante l'importanza attribuita dallo stesso Fo ai classici greci nella propria vita artistica, il debito da lui contratto nei loro confronti è stato sinora oggetto soltanto di parziali e brevi riflessioni. Queste dunque le premesse teoriche del presente lavoro, che intende iniziare a colmare tale lacuna attraverso un primo studio sistematico della produzione per la scena del drammaturgo e attore lombardo basato sulla collana *Le commedie di Dario Fo* – che, pubblicata da Einaudi tra il 1966 e il 1998, rappresenta ancora oggi la più ampia raccolta del suo teatro – e finalizzato a prendere in esame sia i lavori in cui Fo si è dedicato dichiaratamente alla riscrittura di tragedie e commedie

dell'antichità – emblematici i monologhi *Medea* e *Lisistrata romana*, caratterizzati, per riprendere la terminologia genettiana, da un rapporto di dipendenza ipertestuale diretta con i modelli antichi – ma anche quelli in cui è possibile individuare tracce dei classici a livello linguistico-lessicale e situazionale, benché il debito nei loro confronti non venga esplicitamente dichiarato.

Parlare della vita artistica di Dario Fo significa però anche parlare di sperimentalismo linguistico: chiudono dunque il presente lavoro alcune riflessioni sui linguaggi confusi della comicità antica, che mirano, attraverso il confronto con il celebre linguaggio confuso di Dario Fo, il *grammelot* e i meccanismi comici connessi al suo impiego, a osservare il cambiamento ovvero la permanenza, dall'antichità ai giorni nostri, di alcuni strumenti della macchina del riso.

L'obiettivo di questa indagine sul teatro di Dario Fo si configura dunque come duplice: da un lato, analizzare in che modo egli abbia elaborato e applicato la propria concezione di 'infedeltà' nei confronti dei classici; dall'altro, da una prospettiva diacronica seguire, attraverso la sua assimilazione e reinterpretazione dell'esperienza del teatro greco, lo sviluppo di motivi scenici, idee comiche e pratiche drammaturgiche, dalla scena antica sino a quella moderna.

1. Le riscritture del teatro della coppia Fo-Rame

1.1. La Medea di *Tutta casa, letto e chiesa*

Nel quanto mai vasto panorama di riletture della vicenda di uno dei personaggi più famosi del teatro euripideo si è inserita, alla fine degli anni Settanta, anche la coppia di drammaturghi e attori composta da Dario Fo e Franca Rame con lo spettacolo, composto a quattro mani ma interpretato dalla sola Rame, *Tutta casa letto e chiesa*. Al suo esordio alla Palazzina Liberty⁴ nel novembre del 1977 l'opera si presentava come un *one-woman show*, un *Mistero buffo* al femminile (Laporte 2012, 12) costruito, come la *pièce* più celebre di Fo, alla luce dell'esperienza del teatro epico brechtiano e dell'importanza da questo attribuita all'elemento politico e al coinvolgimento del giudizio critico dello spettatore (Szondi 1956, 115-121).

La notevole enfasi posta dalla coppia sull'utilità sociale di *Tutta casa, letto e chiesa* risultava evidente sin dall'inizio dello spettacolo, quando Franca Rame, prima di iniziare ad assumere l'identità dei vari personaggi e alzare la quarta parete, si rivolgeva al pubblico per sintetizzare le vicende che sarebbero state poi messe in scena e per rivelare la finalità politica alla base della rappresentazione, fornendo la sua chiave interpretativa. All'interno di questa sezione informativa dello spettacolo che nelle edizioni a stampa assume la definizione di "prologo", Franca Rame chiariva infatti allo spettatore l'argomento del suo *one-women show* definendolo «uno spettacolo sulla condizione della donna, uno spettacolo sulle servitù sessuali della donna» (Fo 1989, 5). La condizione femminile nell'Italia della fine degli anni Settanta veniva poi concretamente rappresentata tramite i racconti, in forma di monologo, di cinque donne: la casalinga relegata in casa dal marito di *Una donna sola*, l'operaia del *Risveglio* «sfruttata due volte: in casa come *donna tuttofare* e in fabbrica» (Fo 1989, 8), la madre «acconciata come una zingara a furia di inseguire il figlio» (Puppa 2014, 304), che si rifiuta di tornare alla vita ordinata di un tempo, della *Mamma fricchettone* e la giovane costretta a portare avanti una gravidanza che vorrebbe interrompere di *Abbiamo tutte la stessa storia*.

Nel finale, la galleria di donne contemporanee veniva però spezzata dal personaggio di Medea, in un brano che si differenzia da tutti quelli presenti in *Tutta casa, letto e chiesa*

⁴ L'edificio, di proprietà del comune di Milano e in stato di abbandono fino al 1974, grazie all'appoggio dell'allora assessore Carlo Tognoli, venne concesso in uso al collettivo teatrale "La Comune" di Dario Fo, diventando, dopo alcuni interventi di restauro, sede della messa in scena delle sue opere sino al 1980 (Fo-Rame 2015, 197-203).

per tre aspetti fondamentali: l'assenza della tipica chiave comico-grottesca che caratterizza lo spettacolo, l'abbandono dell'italiano colloquiale tipico degli altri monologhi in favore dell'impiego di «un dialetto dell'Italia centrale» (Fo 1989, 70) e la presenza di un prologo dedicato, distinto da quello generale premesso all'intero spettacolo⁵. Benché *Medea* rappresenti dunque un *unicum* e la sua alterità fosse riconosciuta dalla stessa Franca Rame, che lo definiva «assai diverso» dagli altri monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* (ivi, p. 67), con essi condivide l'attenzione alle tematiche di genere. Al suo interno il dettaglio più celebre del mito di Medea, il figlicidio, riletto in chiave esplicitamente femminista, viene infatti attualizzato e ricaricato di nuovi significati politici: poiché la maternità – spiegava l'attrice subito prima di calarsi nella parte – rappresenta uno strumento attraverso cui il patriarcato controlla e sottomette le donne, l'uccisione dei figli da parte dell'eroina antica va considerata come un invito, espresso in forma allegorica, a rivendicare la parità di genere. Un invito che, durante lo spettacolo, era poi la stessa Medea a ribadire rivolgendosi ad alcune donne di Corinto e a Giasone, personaggi interpretati tutti dalla Rame stessa, che, assumendo su di sé i loro ruoli, riusciva così a introdurre la dimensione dialogica in un brano, come *Medea*, almeno formalmente monologico.

Non è un caso che questa rilettura femminista della tragedia, e in particolare del figlicidio, sia stata portata in scena dalla coppia Fo-Rame proprio negli anni Settanta. Dal punto di vista normativo, il decennio si era aperto con l'introduzione del divorzio nella legislazione italiana tramite il varo della legge n. 898 del 1970 – oggetto poi di un fallito referendum abrogativo quattro anni dopo – a cui aveva fatto seguito, negli stessi mesi del

⁵ La struttura 'mobile' (Barsotti 2007, 141-6) dello spettacolo e in generale della drammaturgia di Fo, la cui produzione per la scena era costantemente soggetta ad alterazioni dovute al giudizio del pubblico, ha consentito a Franca Rame di modificare più volte la struttura di *Tutta casa, letto e chiesa*. Dello spettacolo esistono quattro edizioni a stampa, attraverso le quali è possibile osservare questo processo evolutivo al quale è stato sottoposto lo *show* nel corso degli anni: la prima è stata pubblicata, a un anno dal debutto, nel 1978 dalla Bertani Editore; la seconda nel 1981 dalla casa editrice del collettivo teatrale "La Comune"; sia la terza che la quarta sono apparse invece per i tipi della Einaudi, rispettivamente nel 1989 all'interno della serie *Le commedie di Dario Fo*, e nel 2000 in un volume contenente tutto il teatro della coppia. Il prologo, pur con alcune modifiche nel testo, è presente in quasi tutte queste edizioni, fatta eccezione per la prima del '78, in cui alla struttura originaria portata in scena l'anno precedente (e che comprendeva, come documentato da Marinai 2011, 1, n. 3, i monologhi *Una donna sola*, *Risveglio*, *La mamma fricchettona*, *Abbiamo tutte la stessa storia* e *Medea*) sono stati aggiunti il *Monologo della puttana in manicomio*, *Io, Ulrike, grido...*, *Accadde domani* e *Alice nel paese senza meraviglie*. Nell'edizione del 1981, oltre ai brani precedentemente inseriti nel '78, sono stati inclusi anche il *Contrasto per una sola voce* e *Michele Lu Lanzone*. Entrambi i pezzi presentano delle analogie con *Medea*: come il monologo dedicato all'eroina tragica, il *Contrasto* è dotato di un proprio prologo, anche se molto più breve, che si aggiunge a quello generale dello spettacolo, mentre all'interno di *Michele Lu Lanzone* è presente l'uso del dialetto (all'interno però di piccole sezioni appartenenti solo alle parti cantate). Nell'edizione del 1989 e in quella del 2000, *Tutta casa, letto e chiesa* recupera invece una struttura più simile a quella originaria e costituita da sei monologhi, i cinque presenti sin dall'esordio e il *Contrasto per una sola voce*.

debutto di *Tutta casa letto e chiesa*, l'approvazione della legge n. 903 in materia di discriminazione di genere sul lavoro e, l'anno seguente, della n. 194 con cui fu riconosciuto il diritto di aborto, anch'esso materia di un infruttuoso referendum abrogativo nel 1981. Alle spalle di queste importanti acquisizioni legislative si collocano l'azione dei gruppi femministi nati, a partire dalla metà degli anni Sessanta, nell'Italia centro-settentrionale e un intenso dibattito culturale sul tema della parità tra i sessi, con cui Dario Fo e Franca Rame entrarono direttamente in contatto⁶ e da cui furono influenzati anche nei giudizi sul mondo antico formulati in quegli anni: particolarmente rappresentativo della presenza di tale dibattito nelle riflessioni prodotte dalla coppia il fatto che, nelle edizioni del 1981 e del 1987 di *Tutta casa, letto e chiesa*, la «ballata tragica» (Fo 2000, 1017) di Medea venga definita il pezzo «col più alto contenuto politico femminista» dello spettacolo ed Euripide l'«autore più progressista di tragedie greche che si conosca» (Fo 1989, 67), etichette che scompariranno gradualmente dal testo del monologo con l'affievolirsi, nella società italiana, delle discussioni relative alla condizione femminile. Se infatti il riferimento al contenuto politico sarà eliminato già nel 1990, come dimostrano alcune correzioni manoscritte apportate in quell'anno da Franca Rame⁷, l'edizione dello spettacolo apparsa nel 2000, quando cioè l'esperienza del femminismo militante poteva dirsi conclusa, non conterrà neppure il cenno al progressismo euripideo.

Gli anni Settanta non sono stati però soltanto gli anni della lotta politica per l'emancipazione delle donne ma anche quelli della lotta personale di Franca Rame per un pubblico riconoscimento del proprio valore artistico. *Tutta casa letto e chiesa*, il primo spettacolo portato autonomamente in scena dopo l'inizio del sodalizio artistico con Dario Fo, nasceva infatti dall'esigenza di abbandonare il ruolo esclusivo di spalla (Anderlini 1991, 28-9) e di permettere ai personaggi da lei interpretati di compiere un passo avanti nel loro processo evolutivo. Dopo i ruoli della 'svampita' – «a combination of the dumb-blond type of Hollywood movies and the chattering housewife of popular Italian theatre» (Cottino-Jones 1995, 325) – che l'avevano resa celebre negli anni Cinquanta e le prime

⁶ Ciò è confermato dalla presenza del gruppo padovano Lotta Femminista al "Convegno sulla cultura", che si svolse tra il 13 e il 15 giugno del 1974 alla Palazzina Liberty e la cui organizzazione è da attribuire al collettivo teatrale "La Comune" e al "Comitato per l'utilizzazione popolare e democratica della Palazzina Liberty". In quell'occasione Lotta Femminista presentò in prima visione il film documentario *Siamo tante, Siamo donne, Siamo stufe!*, girato, in quello stesso anno, da Grazia Zerman, Chiara Gamba, Franca Barda e Adriana Monti e considerato «tra i primi in Italia a parlare della condizione delle donne» (Contu 2016, 67-72).

⁷ La versione del prologo con le correzioni manoscritte di Franca Rame è consultabile in rete nell'[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

figure femminili politicamente impegnate del decennio successivo, lo spettacolo inaugurò l'inizio di una nuova e più matura fase della sua carriera, in cui l'appropriazione dell'intera scena da parte di una figura femminile aveva la funzione di mettere in discussione il tradizionale punto di vista maschile sulla realtà e di creare un contesto nel quale osservare i problemi sociali da prospettive differenti (ivi, pp. 329-30). Tra i vari monologhi dello spettacolo, quello di Medea ha però svolto un ruolo particolare in questo processo di crescita artistica: esso rappresenta infatti anche una delle rare incursioni nel poco esplorato genere tragico da parte della coppia, abituata, al contrario, a muoversi entro i confini di quello comico.

L'importanza del personaggio euripideo non riguarda però soltanto la Franca Rame attrice ma anche il suo ruolo di autrice di opere drammatiche. Alcune dichiarazioni da lei rilasciate e le correzioni manoscritte riconducibili alla sua mano apportate al monologo durante le varie fasi redazionali – dalla copia manoscritta del '77 fino all'ultima edizione a stampa del 2000 – consentono infatti di entrare nell'intricato processo di coautorialità che è alla base del pezzo (e più in generale di tutta la produzione sua e di Dario Fo), e di rintracciare un coinvolgimento attivo della Rame anche nella scrittura della *Medea*.

Stabilite queste premesse relative al clima politico che fa sfondo alla composizione di *Tutta casa letto e chiesa* e alla particolare importanza, all'interno della carriera di Franca Rame, dello spettacolo in generale, e in particolare del monologo dedicato all'eroina di Euripide, un'analisi più dettagliata delle modalità del reimpiego del materiale antico da parte della coppia consentirà di gettare luce sulla possibilità, per un testo composto nella seconda metà del V secolo a.C., di veicolare nuovi significati politici e di adattarsi a forme drammaturgiche moderne. In questo caso specifico, sarà possibile osservare l'interazione del testo euripideo con i temi del dibattito sulla parità di genere portato avanti dal femminismo italiano degli anni Settanta e con meccanismi e finalità del teatro epico, parte fondamentale dell'attività per e sulla scena di Fo e della Rame a partire dal debutto, nel 1969, di *Mistero buffo*.

1.1.1. Il materiale del prologo

La *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa* inizia, come la tragedia euripidea, *in medias res*, con il tentativo delle donne di Corinto di alleviare il dolore della protagonista per l'abbandono da parte di Giasone, e drammatizza, come si diceva, il percorso mentale che la conduce a elaborare il figlicidio.

A differenza di Euripide, che non aveva la necessità di presentare al proprio pubblico i protagonisti della tragedia, Fo compensa però questo inizio *in medias res* introducendo gli spettatori alla vicenda nel prologo del monologo, dove offre un'esposizione sintetica del mito di Medea e Giasone, che prende avvio dal loro incontro in Colchide e si conclude con la fuga della donna sul carro del Sole dopo l'uccisione dei figli.

Collocato, come si diceva, all'interno del prologo, nel luogo cioè del quale Dario Fo si serviva, nell'ambito del proprio teatro, per guidare la ricezione degli spettatori e per fornire loro adeguati strumenti interpretativi (in questo caso, oltre alla chiave di lettura, anche il contesto entro cui si inseriscono i fatti rappresentati), il racconto si chiude con la dichiarazione da parte dell'autore delle fonti utilizzate: il pezzo – si legge verso la fine di questa sezione informativa – «si rifà ai maggi umbro-toscani»⁸ e «ricalca la tragedia scritta da Euripide» (Fo 1989, 69), affermazione che verrà in parte smentita da Franca Rame, la quale a Serena Anderlini (1991, 31) rivelerà che il monologo fu in realtà composto interamente da Fo (vd. *infra*, par. 1.1.2. *Il materiale del monologo*).

Sebbene, al contrario del riferimento al maggio drammatico, l'utilizzo del modello euripideo sia invece effettivamente rintracciabile sia nel monologo sia nella parte conclusiva del racconto del prologo, che termina infatti, come la tragedia, con l'abbandono di Corinto da parte di Medea, la presenza in esso di richiami agli Argonauti, alla cui vicenda Euripide allude soltanto, lascia presupporre che, oltre a quelle dichiarate, sulla scrivania di Dario Fo ci fossero anche altre fonti.

Collocata subito dopo un breve preambolo nel quale lo spettatore viene informato dell'argomento del monologo («Eccoci arrivati all'ultimo brano dello spettacolo, quello al quale teniamo maggiormente: la *Medea* di Euripide» [Fo 1989, 67]) e del suo significato politico («Dico subito che questo pezzo è assai diverso dagli altri, non è comico. Anzi è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo» [*ibid.*]), la narrazione della saga argonautica proposta da Fo inizia con l'arrivo in Colchide dei Greci guidati da Giasone e rievoca la conquista del vello d'oro (*ibid.*):

⁸ Forma di teatro popolare caratterizzata da performance all'aperto, il maggio drammatico vede compagnie di attori locali raccontare «avvenimenti famosi di tipo storico o mitologico», ma anche sacro, attraverso «quartine intervallate da ariette in ottave» (Villani 2013, 61). Nato in Toscana ed oggi presente nelle sole aree dell'Appennino reggiano-modenese e della Garfagnana, in passato il maggio era diffuso anche nelle province di Livorno e, più a nord, di Piacenza, Parma, Bologna, Pistoia, e forse nell'aretino (Giusti 2000, 44).

Medea. Chi era Medea? Una giovane bellissima con poteri magici. Era una strega! Passa di lì, certo Giasone, che andava per «velli d'oro». Oggi si va per funghi, nell'antica Grecia tutti andavano per «velli d'oro». Il vello è il pelo della pecora; l'oro è l'oro! Ma era assai difficile catturarlo 'sto «vello», perché un terribile drago lo vegliava. Medea è strega e... zam, zam! Con i suoi poteri magici glielo fa guadagnare. Scoppia una grande rissa nella famiglia di Medea, nessuno dei parenti della donna vedeva di buon occhio che Giasone se ne andasse con quel bene prezioso. Medea parteggia subito per l'uomo che diventerà suo marito: tradisce suo padre, uccide suo fratello!

Bisogna riconoscere, per amor di verità, che Medea non possedeva il dono della dialettica, non mediava. Liberatasi dai parenti decide di ringiovanire Giasone. Come farà? Lo mette a cuocere in un grande pentolone e gli cuoce via tutta la vecchiezza.

Tutte le sere, a questo punto, mi interrompo per avvertire le donne presenti: «Con la pentola a pressione non viene bene!»

E qui, c'è il primo sacrificio della donna per l'uomo che ama: per dare vigore, giovinezza e bellezza a Giasone, Medea, rinuncia in parte, alla propria giovinezza, alla propria bellezza. Vanno a Corinto, si sposano, hanno due figli e vivono felici e beati.

Per quanto la concisione con cui vengono ripercorsi i principali momenti dell'impresa non consenta di identificare un modello preciso, un indizio interessante è rappresentato dalla notizia del ringiovanimento di Giasone riportata subito dopo l'allusione al tradimento del padre e all'uccisione del fratello.

Anche se il *Verjüngungsmotiv* ha un ruolo importante nella saga argonautica e sono diverse le fonti antiche che attribuiscono a Medea la capacità di donare nuova giovinezza – per esempio in relazione alla vicenda della morte di Pelia, il sovrano di Iolco ucciso dalle proprie figlie alle quali l'eroina aveva promesso che avrebbe liberato il padre dalla vecchiezza – soltanto in una delle due *hypotheses* della tragedia di Euripide e in modo molto cursorio anche nell'*Alessandra* di Licofrone si racconta però di un ringiovanimento che ha come protagonista Giasone. In particolare, nell'*Alessandra* si legge che l'eroe «dopo essere stato fatto a pezzi in un calderone, conquistò senza gioia il vello del montone (λέβητι δαιτρευθεὶς δέμας / οὐκ ἀσμένως ἔμαρψεν ἐρράου σκύλος, vv. 1315-6)»⁹, operazione che uno scolio al v. 1315 interpreta appunto come finalizzata al suo ringiovanimento («e fatto a pezzi nel calderone: si dice che Giasone sia tornato nuovamente giovane dopo essere stato fatto bollire da Medea» [schol. vet. in Lycophr. *Alex.* 1315a Leone: καὶ λέβητι δαιτρευθεὶς· φασὶν ὅτι Ἰάσων ὑπὸ Μηδείας ἐν

⁹ Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, le traduzioni dei passi antichi riprodotte sono di chi scrive.

λάβητι ἐψηθεὶς πάλιν νέος γέγονεν]). La medesima notizia compare poi nella *hypothesis*, dove viene attribuita a Simonide e Ferecide (hyp. [a] 9-11 Diggle)¹⁰:

Φερεκύδης (*FgrHist* 3 F 113a = 146 Dolcetti) δὲ καὶ Σιμωνίδης (*PMG* 548 = fr. 270 Poltera) φασὶν ὡς ἡ Μήδεια ἀνεψήσασα τὸν Ἰάσονα νέον ποιήσεται («Ferecide e Simonide dicono che Medea fece bollire Giasone rendendolo nuovamente giovane»).

Benché non si possa escludere che Fo abbia inserito nel prologo della sua *Medea* la notizia del ringiovanimento servendosi della sua sola creatività, magari ispirandosi alla vicenda delle Peliadi – come del resto fa quando afferma che «per dare vigore, giovinezza e bellezza a Giasone, Medea, rinuncia in parte, alla propria giovinezza» (Fo 1989, 67), introducendo quindi il particolare del sacrificio della donna assente nelle due fonti antiche – non si può neppure escludere che conoscesse almeno la *hypothesis*, se si considera, per esempio, che nel 1970, sette anni prima del debutto di *Tutta casa, letto e chiesa*, per i tipi della Sansoni Editore, Carlo Diano aveva curato la pubblicazione di una traduzione di tutte le tragedie superstiti di Eschilo, Sofocle ed Euripide corredata dalla traduzione in italiano anche delle *hypotheses*.

Se dunque il racconto presente nel prologo della *Medea* consente solo di formulare ipotesi, utile al fine di individuare la fonte (o le fonti) attraverso cui Fo conosceva il mito argonautico è il ricorso all'*Osceno è sacro*, un suo lavoro di tipo saggistico dedicato allo

¹⁰ Pressoché assente nelle fonti letterarie, l'episodio ha tuttavia attestazioni nell'arte (vd. *LIMC* s.v. Iason nos. 58-64). Sebbene la fonte non riveli il contesto, è possibile che Ferecide e Simonide collocassero la vicenda in Colchide. In questa variante mitica Medea avrebbe quindi ringiovanito l'eroe per prepararlo alle prove di Eeta: Giasone «da πολίτης qual era prima dell'inizio dell'impresa» (Dolcetti 2018, 41) sarebbe tornato a essere un «νέος, un giovane eroe all'inizio della sua età adulta, adatto a compiere prove di tipo iniziatico quali erano quelle imposte da Eeta» (*ibid.*) e il ringiovanimento andrebbe quindi interpretato «as another of the many initiatory motif in the Argonautic saga» (Fowler 2013, 229; vd. anche Manuello 2011, 100, il quale, come già MEYER 1980, 105-9, immagina che l'episodio possa derivare da una variante mitica in cui il drago avrebbe mutilato o ingoiato Giasone prima che questo riuscisse a impadronirsi del vello). La vicenda più nota nella quale si fa riferimento alla capacità di Medea di rendere nuovamente giovani è però quella riguardante le figlie di Pelia, zio paterno di Giasone, davanti alle quali la donna, per vendicare la morte del padre dell'eroe, Esone, avvenuta per mano dello stesso Pelia, avrebbe ringiovanito un montone, persuadendole poi a uccidere il genitore con la falsa promessa di rendere anche lui nuovamente giovane. Se l'arrivo di Medea a Iolco è raccontato già nella *Teogonia* esiodea (vv. 992-1002), la storia è ampiamente documentata sia nella letteratura (Euripide, il quale allude più volte alla morte di Pelia nella *Medea* [vv. 9-10; 486-7; h504-5; 734], si era occupato diffusamente della storia nelle *Peliadi* [tragedia che faceva parte della tetralogia – formata forse da *Peliadi*, *Fenice*, *Stenebea* e *Danae* (Hartung 1843, 61) oppure, come ipotizzava Webster 1967, 31, da *Peliadi*, *Sciri* e *Licimnio* – con la quale, secondo la *Vita Euripidis* (Ia, ll. 26-7 Kn.), ottenne per la prima volta il coro nel 455 a.C.] e al medesimo argomento Sofocle aveva forse dedicato un dramma intitolato *Le tagliatrici di radici* (*Rhizotomoi* [fr. 534-6 R.²]); fonti principali per la storia delle Peliadi sono D.S. IV 50-3; Apollod. I 9, 27; Paus. VIII 11, 2; Palaeoph. 44, 3; Nic. Dam. *FGrHist* 90 F 54; Moses Chor. *Progygn.* 3; Tz. *ad Lycophr.* 175; Ov. *Met.* VII, vv. 297-349) sia nell'arte di fine VI secolo (vd. *LIMC* s.v. Peliaden nos. 4-14). Altri ringiovanimenti operati da Medea di cui abbiamo notizia sono poi quello di Esone narrato nei *Nostoi* (fr. 7 Bernabé) e quello delle nutrici di Dioniso e dei loro mariti presente nelle *Nutrici* eschilee (fr. 246a N.; cf. Ov. *Met.* VII 294-6 e Hyg. *Fab.* 182, 2).

«scurrile poetico»¹¹, in cui, tra i diversi esempi «di come il turpiloquio fosse utilizzato da autori *classici*» (*ibid.*) di varie letterature, è presente un *excursus* dedicato agli Argonauti inserito col fine di provare l'esistenza di echi della loro vicenda nelle pratiche tradizionali dei pescatori della costa adriatica compresa tra Ravenna e Pescara

In questa «lunga “lezione” (...) sulla sfera del triviale» (Arena 2023, 237) destinata a dimostrare che «le differenti radici di un popolo condizionano anche gli insulti e le parolacce» (Fo 2010b, 15), l'assenza dei condizionamenti imposti dal ritmo teatrale ha consentito a tale *excursus* di accogliere al suo interno un numero maggiore di momenti della saga rispetto a quelli narrati all'interno di *Tutta casa, letto e chiesa*: se infatti nel prologo della *Medea* tra le imprese di Giasone e dei suoi compagni Fo si era preoccupato di raccontare soltanto quelle nelle quali ha un ruolo anche Medea, proponendone un'esposizione concisa, in queste pagine dell'*Osceno è sacro* da un lato trova posto anche il racconto della partenza della spedizione, dall'altro la conquista del vello e il ritorno in Grecia sono descritti con un numero maggiore di particolari.

Anche se in questo caso Fo non dichiara, come invece aveva fatto nel monologo contenuto in *Tutta casa, letto e chiesa*, le fonti che ha utilizzato – all'inizio dell'*excursus* allude soltanto a delle non meglio precisate storie che sarebbero state scritte «nei primi secoli dopo Cristo da narratori per lo più bizantini» (Fo 2010b, 95) – rilevanti nell'ambito di una *Quellenforschung* sono tre dettagli presenti nei racconti rispettivamente delle prime fasi dell'impresa, della conquista del vello e della fuga degli Argonauti dalla Colchide.

Nel primo caso è interessante il breve catalogo degli eroi presenti alla spedizione – l'identità dei compagni di Giasone è infatti un aspetto sul quale le fonti antiche divergono – inserito da Fo all'inizio del suo racconto (Fo 2010b, 97):

Nella spedizione, è risaputo, c'erano Giasone nel ruolo di capitano e, tanto per gradire, Ercole, che tra una fatica e l'altra si prendeva un po' di vacanza, e non potevano mancare i due Dioscuri con Teseo e un gran numero di altri eroi ingaggiati all'ultimo momento. C'era anche Orfeo, il grande musico, noto incantatore di sirene.

Significativo è, nello specifico, il fatto che Fo menzioni l'eroe ateniese Teseo: mentre Eracle, Orfeo e i Dioscuri sono presenti come Argonauti in tutti i principali cataloghi antichi (cf. Pi. *P.* IV, 172-87; A.R. 1.18-228; Apollod. 1.111-3; *Arg. Orph.* 115-234; V. Fl. 1.350-483; Hyg. *Fab.* 14), Teseo è invece in essi per lo più assente – Apollonio Rodio,

¹¹ L'espressione è dello stesso Fo e costituisce il sottotitolo del volume, il cui titolo completo è *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico* (Fo 2010b).

ad esempio, giustifica la sua mancata partecipazione all'impresa argonautica sostenendo che la conquista del vello si sarebbe svolta mentre l'eroe si trovava nell'Ade insieme a Piritoo (1.101-4) – e compare solo nelle rassegne dello pseudo-Apollodoro e di Igino.

Benché l'origine della notizia relativa alla presenza di Teseo tra gli Argonauti nel catalogo di Dario Fo possa quindi essere ricercata sia nella *Biblioteca*, sia nelle *Favole*, dietro il racconto, appartenente anch'esso all'*Osceno è sacro*, della morte del fratello di Medea, Apsirto, episodio del quale i due repertori mitografici forniscono invece versioni differenti, è invece presente soltanto lo pseudo-Apollodoro (Fo 2010b, 100-1):

Il re, padre della giovane maga, è fuori dalla grazia di dio: s'è accorto che quei bastardi degli Achei gli hanno trafugato il Vello, e oltre tutto gli hanno portato via la figlia. Imbestialito, insegue la nave dei ladroni. E Medea, per bloccare il padre che con le sue navi colme di guerrieri sta per raggiungere quella degli Argonauti in fuga, compie un atto di ferocia inaudita: ammazza il fratello minore che aveva portato con sé, lo fa a pezzi e sparge le membra divelte per i campi della costa.

Il re, disperato, attracca sulla riva e, aiutato dai suoi uomini, indugia alla ricerca dei brandelli del figlio. L'orrendo espediente permette agli Achei di raggiungere con vantaggio lo stretto del Bosforo.

Tutti gli elementi dell'esposizione di Fo di questa vicenda (la presenza di Apsirto sulla nave degli Argonauti, la sua uccisione da parte di Medea e il successivo smembramento del corpo utilizzati come espedienti per rallentare l'inseguimento del padre) appartengono infatti alla versione del mito proposta dallo pseudo-Apollodoro (1.133; cf. anche Pherecyd. *FGrHist* 3 F 32a-b = 143-4 Dolcetti): nei racconti fatti da Apollonio Rodio (4. 228-474) e Igino (*Fab.* 23) Apsirto è invece a capo di una spedizione inviata dal padre col compito di riportare la sorella in patria e muore per mano di Giasone (cf. anche V.Fl. 4.136-467, pericope con cui si conclude bruscamente il poema e nella quale viene descritto l'inseguimento della coppia da parte del giovane; e *Arg. Orph.* 1022-34, dove invece la ricerca della donna da parte di Apsirto e la sua successiva morte sono ambientate in Colchide), mentre nella *Medea* Euripide allude a un'ulteriore variante mitica in cui l'uccisione è collocata all'interno della casa paterna (v. 1334) – l'episodio doveva avere la medesima ambientazione nelle *Colchidi* sofoclee (cf. fr. 343 R.²) – e il crimine è attribuito nuovamente a Medea.

Se, insieme all'inserimento di Teseo nel catalogo degli eroi, anche la descrizione della morte di Apsirto può dunque essere ricondotta a una lettura della *Biblioteca*, testo che pare essere stato il principale modello utilizzato da Fo, diverso è il caso del racconto della conquista del vello, avvenuta – si legge nell'*Osceno è sacro* – grazie all'aiuto non soltanto di Medea ma anche di Orfeo (Fo 2010b, 100):

Per fortuna di Giasone, la giovane figlia del re, Medea, che è dotata di notevolissima intelligenza e di poteri magici, s'innamora di lui e lo pone in una situazione di grande vantaggio. Infatti, negli scontri e nelle trappole ordite dal re ai danni del capitano della nave Argo, Giasone ha sempre la meglio. Per finire, Medea, con la collaborazione di Orfeo, addormenta il drago, così da permettere agli Argonauti di trafugare l'aureo pelliccione.

Benché, come si è detto, tutti i principali cataloghi antichi includano Orfeo tra gli eroi partiti al seguito di Giasone e Apollonio Rodio gli assegna un ruolo in vari momenti della saga¹², è soltanto nelle *Argonautiche orfiche* che il mitico cantore diventa protagonista anche della conquista della pelle dell'ariete che aveva portato Frisso in Colchide: in particolare, nel poemetto di età tardoantica Orfeo dapprima apre le porte della cinta muraria che impediva l'accesso al bosco sacro in cui il vello era custodito, compiendo, con l'aiuto di Medea (vv. 950-87), riti «d'évocation infernale» (Vian 1982, 122); poi, «facendo suonare la corda più bassa della lira (κλάγξας δ' ἔξ ὑπάτης χέλους, v. 10002)», invoca *Hypnos* e addormenta il serpente posto a guardia del vello, permettendo così a Giasone di trafugarlo (vv. 1013-4: κῶμα δ' ἄφαρ κατέμαρψε πελωρίου ὅσσε δράκοντος, ἰσοπαλὲς θανάτῳ [«subito un sonno profondo, simile alla morte, afferrò gli occhi dello spaventoso serpente»]).

Il resoconto del momento centrale dell'impresa di Giasone proposto ne *L'osceno è sacro* presenta due elementi – la presenza di Orfeo accanto a Medea e il dettaglio del sonno che si impossessa del serpente – entrambi peculiari della narrazione dell'anonimo autore delle *Argonautiche orfiche*. A partire da questa singolare coincidenza si sarebbe tentati di supporre che Fo conoscesse il poemetto e che si riferisse proprio a questo quando, all'inizio dell'exkursus argonautico de *L'osceno è sacro*, menzionava l'esistenza di narrazioni della saga «scritte nei primi secoli dopo Cristo da narratori per lo più bizantini» (Fo 2010b, 95): in assenza di elementi ulteriori, una suggestione però priva di fondamento, ancorché affascinante¹³.

Se i particolari presi in esame – il ringiovanimento di Giasone, l'inclusione di Teseo nella spedizione, il ruolo svolto da Orfeo nella conquista del vello e la vicenda di Apsirto

¹² Nel quarto libro delle *Argonautiche* (vv. 891-911) si narra, ad esempio, di come Orfeo avrebbe salvato i compagni dalle Sirene attraverso il proprio canto, episodio attestato nella sua biografia sin dal VI secolo a.C., quando – prima che si sviluppasse un culto legato alla sua figura – la sua fama era quella del cantore tradizionale: a riguardo vd. più diffusamente Iannucci 2009, con ulteriore bibliografia.

¹³ Benché, mentre lavorava a *L'osceno è sacro*, fossero disponibili traduzioni italiane del poemetto che avrebbe potuto consultare – in particolare quella di Luciano Migotto del 1994, successiva alla prima di Enrico Ottino del 1874 – se un contatto tra Dario Fo e le *Argonautiche orfiche* c'è stato, è più verosimile che sia avvenuto in modo indiretto, magari attraverso la lettura di bibliografia secondaria sul mito argonautico.

– lasciano intravedere come, per costruire una propria narrazione della saga argonautica, Fo abbia combinato tra loro diverse fonti antiche, la descrizione del ritorno in patria degli eroi proposta nell'*Osceno è sacro* consente invece di osservare anche il ruolo svolto dall'interazione tra i modelli e la sua creatività all'interno di questo processo. Nella sezione dedicata al viaggio verso la Grecia, Fo reinventa infatti diversi episodi della saga, dando vita a narrazioni anche molto distanti da quelle presenti nelle fonti. Ciò è evidente, per esempio, già nel racconto, collocato subito dopo quello della morte di Apsirto, di come Medea avrebbe consigliato agli eroi in fuga «di non scendere verso l'Adriatico, bensì di fuggire per una via diversa: risalire il Danubio» (Fo 2010b, 101), venendo osteggiata da Eracle: se, infatti, il momento della scelta dell'itinerario di ritorno è narrato sia da Apollonio Rodio (4.256-93) – che attribuisce la decisione definitiva all'eroe Argo – sia da Valerio Flacco (8.175-201) – secondo cui è invece Giasone a deliberare – Dario Fo, per parte sua, rielabora la vicenda introducendo l'elemento dell'ostilità che Medea avrebbe incontrato a bordo della nave e il personaggio di Eracle, assente in questo segmento della storia nella maggior parte dei racconti antichi, poiché abbandonato durante il viaggio d'andata nella terra dei Misi¹⁴.

La medesima dinamica si sviluppa poi, poco più avanti, quando Fo racconta di come gli eroi, dopo aver raggiunto il lago di Costanza, avrebbero attraversato «la catena elvetica dopo aver liberato la nave degli alberi, della tolda e perfino dei remi» trasportandola sulle proprie spalle e raggiungendo così uno tra i più importanti valichi alpini, il passo del Gottardo (Fo 2010b, 102-3). L'immagine degli Argonauti che trasportano la nave sulle spalle trova infatti un precedente nell'episodio del naufragio in Libia raccontato da Apollonio Rodio: dopo le nozze di Medea e Giasone, una tempesta avrebbe travolto Argo, facendola incagliare nella Grande Sirte e costringendo gli eroi, su consiglio di alcune eroine del luogo, a condurla attraverso le dune per dodici giorni, sino alla palude Tritonide (A.R. 4. 1232-392). Evidente dunque come in questo caso l'appropriazione da parte di Fo della vicenda del naufragio passi attraverso l'eliminazione della tempesta e la creazione di una nuova geografia funzionale a introdurre l'episodio più rappresentativo del processo di rielaborazione delle fonti antiche sinora descritto.

Dopo l'attraversamento delle Alpi, Fo racconta infatti l'arrivo degli Argonauti sulle rive del lago Maggiore, facendoli sostare a Porto Valtravaglia, paese nel quale aveva

¹⁴ Cf. A.R. 1.1187-1308; *Arg. Orph.* vv. 646-57; V.Fl. 3.521-740; Hyg. *Fab.* 14; ma anche Apollod. I 118, il quale riporta due varianti secondo le quali sarebbe invece giunto in Colchide, e Theoc. 13, vv. 72-5, in cui l'eroe, dopo essere stato abbandonato, completa il viaggio a piedi.

trascorso la propria infanzia¹⁵. Nella località della provincia di Varese egli ambienta la nascita del primo figlio di Medea, un parto doloroso del quale conserverebbe traccia il toponimo (Fo 2010b, 103):

Alla base della Val Travaglia, Medea, che è rimasta gravida fin dalla rimonta del Danubio, è presa dalle doglie, ed è proprio lì che si troverà a partorire fra spasmi strazianti, il travaglio appunto. La donna sa che sta pagando agli dei le infamie di cui s'è macchiata per amore di Giasone e anche i delitti compiuti dagli Argonauti contro le genti aggredite durante il viaggio.

Alla base della narrazione è chiaramente individuabile la presenza dell'episodio della purificazione di Medea, a cui allude, per esempio, lo pseudo-Apollodoro (1.134) e la cui descrizione più articolata è presente in Apollonio Rodio (4.659-717). Ai riti purificatori ai quali Circe – sorella di Eeta, padre di Medea (Hom. *Od.* 10.37) – sottopone, all'interno delle *Argonautiche*, la donna e Giasone (la coppia dovrà bagnare le proprie mani nel sangue di un porcellino da latte sgozzato da Circe, la quale prima pregherà e offrirà libagioni a Zeus, e poi, liberatasi dei rifiuti, procederà a bruciare focacce [πελανούς] e offerte prive di vino [μειλικτρά τε νηφαλίησι] per rendere benevolo lo stesso Zeus e placare le Erinni [A.R. 4. 659-717]), Fo sostituisce però l'immagine, derivata dalla condanna biblica ricevuta da Eva a causa del peccato originale, del parto doloroso perché strumento di espiazione.

La caratterizzazione del parto di Medea come rito lustrale è tuttavia ancora più evidente nel racconto dell'episodio fatto da Fo nella sua autobiografia, il *Paese dei mezaràt*, dove è il professor Civolla, un personaggio verosimilmente immaginario presentato come «storico e antropologo dell'Università di Milano» (Fo 2010a, 125), a raccontare a un Dario adolescente di come gli Argonauti sarebbero giunti nei luoghi della sua infanzia (ivi, p. 130)¹⁶:

¹⁵ Nel 1926, anno della nascita di Dario, la famiglia viveva a San Giano, dove il padre, Felice Fo, prestava servizio come capostazione presso le Ferrovie dello Stato, ma qualche anno più tardi si trasferì – seguendo gli spostamenti imposti dalle Ferrovie dello Stato al padre – prima a Pino Tronzano, poi a Porto Valtravaglia: «Dunque io vidi la luce a San Giano per decisione univoca delle Ferrovie dello stato, ma lì son nato solo per l'anagrafe. In verità, per quanto mi riguarda sono venuto al mondo e ho preso coscienza trenta/quaranta chilometri un po' più in su, lungo la costa del lago, a Pino Tronzano, e qualche anno dopo a Porto Valtravaglia, sulla sponda magra del Lago Maggiore» (Fo 2010a, 10).

¹⁶ Civolla è con ogni probabilità «un personaggio d'invenzione, che serve come *auctoritas* per giustificare la tradizione teatrale che Fo vuole crearsi» (Maiolani 2020), come dimostra il fatto che la sua esistenza non sembra avere riscontri al di fuori delle opere dello stesso Fo. Il nome Civolla, secondo Maiolani (ivi, n. 171), «potrebbe ispirarsi, almeno da lontano, a quelli dello storico ottocentesco Carlo Cipolla (1854-1917) o a quello del quasi omonimo storico dell'economia Carlo Maria Cipolla (1922-2000)». Anche i cosiddetti fabulatori dell'Alto Verbano, ai quali lo studioso avrebbe dedicato il volume intitolato appunto *Fabulatori dell'Alto Verbano* (citato da Fo in *MA* 407, ma probabilmente anche questo, come il suo autore, frutto della

“Dovevano compiere un rito sacrificale dentro al tempio scavato ai piedi della cascata che li purgasse tutti quanti dai delitti e dalle razzie compiute nella Colchide e durante tutto il viaggio. Medea, in particolare, doveva purificarsi, sciogliersi dall’ignominia dell’aver ammazzato il fratello e sparso le sue membra. Sapeva che il delitto compiuto le avrebbe causato un travaglio straziante. A quel suo parto dovevano assistere tutti gli Argonauti: le sofferenze di Medea avrebbero liberato anche le loro coscienze. E come da regola, è sempre la femmina che purga per tutti. La figlia del re della Colchide viene distesa sul pavimento del tempio: ecco che hanno inizio le doglie. Medea è presa da terribili contrazioni; gli spasmi si susseguono e il suo viso si deforma per la sofferenza. Il nascituro geme da dentro il ventre di sua madre...prima sono urla senza senso, poi man mano si trasformano in una serie di impropri di una ferocia inaudita: è la voce dell’oracolo che parla attraverso le urla del bimbo. Gli Argonauti ascoltano l’elenco di tutte le loro malefatte...il corpo di Medea è diventato quasi trasparente e dentro il suo ventre si agita il nascituro che continua a lanciare insulti e minacce. Gli eroi si chinano fino ad appoggiare la fronte al pavimento, sono madidi di sudore e piangono.

Questa conversazione tra Fo e l’immaginario professore assume un particolare rilievo anche sotto un altro aspetto. Al termine del colloquio, al giovane Dario, sorpreso dal fantasioso resoconto eziologico dell’arrivo degli Argonauti a Porto Valtravaglia, Civolla rivolge un invito a impossessarsi dei racconti degli antichi e a rielaborarli. Un’esortazione che rappresenta, al tempo stesso, una descrizione del metodo di lavoro sulle fonti che caratterizzerà il Fo drammaturgo e una dichiarazione esplicita di infedeltà nei loro confronti (Fo 2010a, 131):

Alla fine del racconto mi sentivo a mia volta madido di sudore, con fatica ho chiesto: “Viene forse da questo parto doloroso il nome della nostra valle?”
 “Già,” conclude il professore, “Valle del ‘travaglio’...quello di Medea, si intende!”
 “Incredibile! Io pensavo alludesse alla fatica del lavorare...”
 “Può darsi che sia l’origine giusta. Infatti non conviene mai fidarsi troppo delle etimologie cariche di mistica tragicità!”
 “A ogni modo, che si tratti di una vicenda attendibile o di una fantasticheria, tutta ‘sta epopea è una storia bellissima da raccontare. È strano che Omero se la sia lasciata scappare.”
 “Allora tu approfitta e reinventala al più presto! Sbrigati perché gli antichi tornano sempre, si riprendono tutto quanto, comprese le tue fantasie nuove!”

Se con questo dialogo programmatico, che costituisce una sorta di investitura poetica, si chiude la sezione del *Paese dei mezaràt* dedicata agli Argonauti, nell’*Osceno è sacro* Fo continua invece a reinventare la saga – descrive un naufragio e il loro approdo «sulla costa macedone» (Fo 2010b, 105), dove ambienta la nascita del secondo figlio di Medea – e arriva a raccontare l’infedeltà dell’eroe una volta giunti a Corinto e la reazione della

sua immaginazione), stando a una ricerca condotta da Lorenzo Piazza (il quale ha dedicato al tema una tesi di laurea in Scienze della Comunicazione dal titolo *La genesi del ‘fobulatore’. Dario Fo e i fabulatori del lago Maggiore*, i cui risultati relativamente all’esistenza di queste figure sono riferiti da Barsotti 2007, 205), non sarebbero in realtà mai esistiti.



Figura 1. 1981. *Franca in Medea*. Tavola di Dario Fo. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://archivio.web.franca.rome-dario.fo).

donna tradita. Abbandonate le fonti, a questo punto della narrazione, Fo torna alla sua *Medea*, portata in scena per la prima volta più di trent'anni prima, e conclude il racconto della vicenda di Giasone attribuendo a Euripide alcune battute del proprio monologo («Sentite come respiro e quanto ne sto aspirando, da poter svuotare il cielo intero. Ma questa mia non è follia. Non è gesto di una pazza, ma è atto cosciente di una donna che sta per sacrificare quello che ha di più caro, i propri figlioli, perché possa nascere una donna nuova» ma anche l'urlo conclusivo «Una donna nuova!», vd. Fo 1989, 74-5) e presentando così come antica la sua moderna Medea (Fo 2010b, 105):

L'umiliazione è insopportabile: Medea impazzita decide, come racconta Euripide nella sua opera dedicata alla donna, di liberarsi dei figli, usati dall'uomo padrone come basti di legno imposti sulle spalle della femmina come a una vacca, per meglio tenerla sotto, meglio poterla mungere e meglio poterla montare.

Euripide fa dire alla madre disperata: «Sentite come respiro e quanto ne sto aspirando, da poter svuotare il cielo intero. Ma questa mia non è follia. Non è gesto di una pazza, ma è atto cosciente di una donna che sta per sacrificare quello che ha di più caro, i propri figlioli, perché possa nascere una donna nuova».

E poi, di nuovo, urlando: «Una donna nuova!»

1.1.2. Il materiale del monologo

All'interno del prologo, se, come si è visto, vengono taciute le fonti utilizzate per la riscrittura della saga argonautica, ciò non accade invece per quelle alla base del monologo (Fo 1989, 69-70):

La nostra Medea, si rifà ai maggi umbro-toscani, è una Medea popolare che ricalca la tragedia scritta da Euripide, ma le motivazioni, per l'uccisione dei figli, sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza. (...) Questo, è un pezzo di teatro straordinario. Io ne parlo molto bene perché né Dario né io ci abbiamo messo niente. L'abbiamo ritrovato e ve lo proponiamo tale e quale.

Subito prima di calarsi nel personaggio, la Franca Rame prologante collocava quindi la nascita del monologo all'interno della tradizione del maggio drammatico (sulla quale vd. n. 8) e lo presentava come una riscrittura della *Medea* di Euripide, la cui principale innovazione rispetto al modello risiedeva nelle motivazioni con cui la protagonista spiegava il figlicidio: se nella tragedia greca a muovere la mano della donna erano la rabbia e la gelosia, in questa rilettura il crimine nasceva invece dalla presa di coscienza del ruolo svolto dalla maternità all'interno del fenomeno della disparità di genere. I figli, spiegava Franca Rame, sono per le donne l'equivalente del «basto di legno duro alla vacca» (Fo 1989, 69-70), uno strumento attraverso cui gli uomini esercitano il proprio controllo su di esse, di conseguenza il figlicidio dell'eroina, il quale nasce dalla consapevolezza di questa dinamica sociale, va interpretato come un invito a spezzare il giogo del patriarcato e a far nascere – lo dirà Medea nell'ultima battuta del monologo – una *donna nova*.

La Rame forniva quindi informazioni precise sul modello alla base del monologo – la *Medea* di Euripide – e sugli elementi di novità in esso presenti, ma taceva sull'autore e sulla datazione del maggio ritrovato insieme a Fo, limitandosi a collocarne l'origine in area umbro-toscana. Una siffatta localizzazione è tuttavia problematica perché instaura un nesso tra questa forma di teatro popolare e un territorio, quello umbro, nel quale essa non è attestata.

Quando tornerà a parlare della sua *Medea*, Fo abbandonerà però il riferimento all'Umbria e fornirà al monologo nuove coordinate geografiche: prima, alla fine degli anni Ottanta, dirà di averlo ritrovato tra i canti dei contadini pistoiesi (*MA* 181), poi, in una intervista rilasciata a Luigi Allegri all'inizio del decennio successivo, di aver tratto ispirazione da un maggio pisano (Fo-Allegri 1990, 131). Se in entrambe le aree, al contrario di quella umbra, figura effettivamente una produzione di maggi drammatici, in

particolare in quella della provincia di Pisa, e nello specifico nel repertorio dei maggianti di Buti, è presente un componimento dedicato all'eroina euripidea, *Il delitto di Medea* del poeta-pastore Pietro Frediani (1775-1857) – il «migliore dei maggianti» lo definisce Eugenio Montale nella sua prefazione all'edizione di alcuni componimenti di Frediani curata da Leopoldo Baroni (1954, 11)¹⁷ – che potrebbe essere alla base delle ripetute allusioni di Fo a questa forma di teatro. Il maggio di Frediani era del resto sicuramente noto a Fo: nel 1974, tre anni prima cioè del debutto di *Tutta casa, letto e chiesa*, la Rai aveva infatti prodotto un cortometraggio ad esso dedicato (*Medea, un maggio di Pietro Frediani*) del regista Paolo Benvenuti, il quale, in una conversazione avuta con Eva Marinai (2011), ha raccontato di aver sottoposto personalmente il proprio lavoro a Fo.

L'opera di Frediani ricorda però solo vagamente la tragedia euripidea e non sembra avere elementi in comune neppure con il monologo recitato da Franca Rame, la quale invece nel prologo dichiarava di star riproponendo, senza modifiche, il testo ritrovato insieme al marito (vd. Fo 1989, 70: «né Dario né io ci abbiamo messo niente. L'abbiamo trovato e ve lo proponiamo tale e quale»). La trama di Frediani si discosta infatti sia da quella di Euripide sia da quella di Fo in numerosi punti e non reca traccia, come è evidente soprattutto nel finale dominato dall'odio e dalla sete di vendetta della «perfida Medea» (Frediani 1954, 135), di quella presa di coscienza, che costituiva invece la principale innovazione del monologo di *Tutta casa, letto e chiesa* rispetto alla tragedia antica («Caro il fio paghi costei. / Nulla al mondo io più non temo. / D'odio avvampo e tutta tremo. / Vendicar mi voglio, o Dei» è la battuta che, poco prima del figlicidio, la protagonista pronuncia dopo aver inviato a Glauca, la nuova sposa di Giasone, un cinto intriso di veleno [ivi, p. 133])¹⁸.

¹⁷ Baroni, oltre a essersi occupato della produzione di Frediani e degli altri maggianti di Buti, suo paese di origine, si dedicò lui stesso all'attività poetica e fu proprio questa, in particolare le sue liriche giovanili apparse sulla *Riviera ligure*, a guadagnargli l'incontro con Eugenio Montale. Attento lettore della rivista diretta da Mario Novaro, Montale apprezzò a tal punto la produzione del giovane poeta che, quando Baroni decise di pubblicare l'edizione di tre opere di Frediani (*Medea, Sant'Alessio e Demofonte*), accompagnata da un suo studio sul maggio drammatico, acconsentì a scrivere la prefazione al volume, pur non essendosi mai dedicato allo studio di questa forma teatrale.

¹⁸ Il poeta-pastore di Buti collocava la nascita dei due figli di Medea in Colchide e riconosceva nella morte di Apsirto la causa dell'abbandono da parte di Giasone: subito dopo il parto, la donna avrebbe lasciato la casa paterna insieme all'eroe e, durante la fuga, avrebbe ucciso il fratello partito con loro per rallentare l'inseguimento del padre («L'amor tuo, l'amor dei figli / mi costrinse a tal reato. Argin feci al padre irato / che su me tenea gli artigli» [Frediani 1954 125]), mentre Giasone, spaventato dalla violenza del gesto, avrebbe abbandonato la donna portando i figli con sé («E Medea / per oltraggio ed onta a quello, / stese morto suo fratello / che portato seco avea. / Io credendo che volesse / pur finir i figli miei, / l'involai, fugii da lei / perché più li rivedesse» [ivi, p. 116]). Frediani raccontava poi di come Medea sarebbe giunta a Corinto poco prima delle nuove nozze dell'eroe con Glauca, la figlia del re Creonte, e di come sarebbe riuscita, fingendosi una principessa di Lesbo, a ottenere un dialogo con la promessa sposa prima e con

Se quindi alla *Medea* di Frediani non è possibile attribuire nessun tentativo di avviare una rivoluzione femminista, è interessante notare che, quando tornerà a occuparsi della vicenda all'interno dell'*Osceno è sacro*, Fo (2010b, 105) non menzionerà più i maggi e attribuirà a Euripide una battuta della sua *Medea*, in cui la protagonista dichiara di voler uccidere i propri figli per permettere la nascita di una donna nuova, leggendo quindi già il figlicidio antico come un atto di ribellione nei confronti del patriarcato («Euripide fa dire alla madre disperata: “Sentite come respiro e quanto ne sto aspirando, da poter svuotare il cielo intero. Ma questa mia non è follia. Non è gesto di una pazza, ma è atto cosciente di una donna che sta per sacrificare quello che ha di più caro, i propri figlioli, perché possa nascere una donna nuova”»).

A risolvere la questione relativa al rapporto con il maggio drammatico sarà Franca Rame nella già citata intervista a Serena Anderlini (1991, 32) ¹⁹:

The idea for *Medea* [1977] is mine: a woman who grows old and gets tossed out. (...) He wrote my idea. It's not true that we found inspiration for her in the Umbro-Tuscan Maggi [a medieval poetic genre]; I acknowledge that they are conventions that we respect because people are ignorant and need [such connections]. If I say, "I'm the one who did this piece", they don't comment; but when I say that the source of the piece is two thousand years old, they say, "Oh, great". But *Medea* – I assure you – was developed and written by Dario, this idea of a woman's *prise de conscience* through killing her own children.

Se la paternità della *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa* è quindi da attribuire interamente alla coppia, mentre la scelta di rifiutarla va considerata un espediente per attirare l'attenzione degli spettatori, la *Medea* di Frediani ha però probabilmente avuto un ruolo almeno nella decisione di attribuire il monologo al repertorio dei maggianti: è infatti possibile che sia stata proprio la visione del cortometraggio di Benvenuti a far nascere in Fo l'idea di collocare la sua *Medea* – una *Medea* che, come si è detto (vd. *supra*, par. 1. *La Medea di Tutta casa, letto e chiesa*), si esprime in un «linguaggio arcaico, un dialetto dell'Italia centrale» (Fo 1989, 70) – all'interno della tradizione popolare del maggio drammatico.

Giasone poi. Il finale era infine dedicato, come quello della tragedia di Euripide, al figlicidio: dopo essere stata rifiutata da Giasone e scacciata da Corinto, *Medea*, ottenuto da Creonte e Glauca di poter salutare per l'ultima volta i bambini, prima uccideva la promessa sposa, regalando un cinto «affatturato» (ivi, p. 131), poi, con la spada, i due figli e se stessa.

¹⁹ L'intervista compare una prima volta nel 1990 sulla rivista bimestrale *Leggere Donna* (divisa tra i numeri 26 e 27) e poi nuovamente nel 1991 all'interno periodico *Feminist Issues* (nel primo numero dell'undicesimo volume), tradotta da Tracy Barrett.

L'intervista rilasciata dalla Rame a Serena Anderlini, oltre a risolvere il problema della paternità del monologo, consente però di entrare anche nelle sue dinamiche compositive: in quella sede l'attrice ha infatti attribuito a se stessa il merito di aver ideato la premessa drammaturgica del pezzo – la rappresentazione cioè dell'atto di ribellione nei confronti della società patriarcale da parte di una donna abbandonata dal compagno quando ormai non più giovane – e a Dario Fo quello di aver invece organizzato i materiali. Le correzioni presenti su diverse versioni manoscritte del monologo mostrano però che, oltre ad aver concepito la chiave per la rielaborazione della vicenda mitica, Franca Rame ha avuto un ruolo diretto anche nella sua redazione. Confrontando tre bozze del 1977²⁰ – una manoscritta e due dattiloscritte – con le edizioni a stampa del 1987 e del 2000, è infatti possibile osservare come a lei sia da attribuire, in particolare, un lavoro di limatura del testo.

Risolto quindi il problema della paternità, resta da indagare il legame della *Medea* della coppia Fo-Rame con la tragedia euripidea («La nostra Medea (...) – si legge nel prologo – ricalca la tragedia scritta da Euripide» [Fo 1989, 69]), tenendo conto della presenza dell'attrice non soltanto nel processo di ideazione, ma anche in quello di scrittura del monologo.

Prima di calarsi nel ruolo di Medea, la Rame forniva al pubblico una descrizione della scena d'apertura, che lascia emergere le prime somiglianze di questa *Medea* moderna con quella antica di Euripide (Fo 1989, 70):

Siamo nella piazza di Corinto, qui è la casa di Medea, le donne del popolo, il coro greco, stanno cercando di convincere Medea ad uscire dalla sua casa, ed accettare la sua condizione di donna respinta.

Sia l'ambientazione sia la presenza sulla scena delle abitanti di Corinto provengono dalla tragedia antica – il cui coro è composto da cittadine corinzie e la *skenè* rappresenta la casa della protagonista – e, più in generale, l'intera situazione sembra modellata sul prologo (vv. 1-95) e sulla parodo (vv. 131-212) di Euripide. Già nella tragedia antica, infatti, l'inizio del dramma era dominato dalle figure femminili della nutrice e del coro, impegnate nel tentativo di convincere Medea a uscire di casa.

²⁰ Le tre versioni sono presenti nell'Archivio web Rame-Fo e, nello specifico, quella manoscritta è consultabile all'indirizzo <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1258&IDOpera=182>. Le due versioni dattiloscritte sono invece presenti agli indirizzi <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1264&IDOpera=182> e <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1268&IDOpera=182>.

Se quindi il prologo lascia intravedere alcune somiglianze a livello situazionale, il legame col modello emerge nel monologo in modo ancora più evidente (Fo 1989, p.70):

FRANCA «Accorre! Accorrite! Aiuta! Medea rinchiusa s'è derentro la sua casa
colli so' dua figlioli!»
«Alte grida becera come impazzuta!
Di senno è sortita! Non intende raggione! Pare dalla tarantola beccata, e l'occhi fora
delle tempia ha quasi sortiti!»
«Tutta è stravolta dalla gelusia! Non si capacita che l'omo suo Giasone, con donna
più giovine s'abbia ad accasare!»
«Non intende raggione di sua casa sortire e li figlioli abbandonare».

Questa prima parte, funzionale a introdurre lo spettatore nella vicenda, presenta infatti evidenti analogie con il prologo euripideo, in particolare con la *Prologrhesis* del personaggio della nutrice, con la quale condivide innanzitutto la funzione informativa. Euripide aveva infatti affidato l'apertura della sua tragedia all'anziana, assegnandole il compito di ragguagliare il pubblico sull'antefatto – venivano rievocate la conquista del vello e la vicenda della morte di Pelia (vv. 1-13) – e sulla sofferenza della padrona. Fo, pur escludendo dal proprio monologo la parte di questo discorso dedicata alle vicende della saga argonautica (segmento della storia del quale si era occupato già nel prologo, vd. *supra*, par. 1.1.1. *Il materiale del prologo*), recupera invece tutte le informazioni presenti ai vv. 16-33²¹:

νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.
προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν
γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς ἐννάζεται,
γῆμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυνᾷ χθονός.
Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἡτιμασμένη (20)
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον (25)
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦισθετ' ἡδίκημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρους' οὔτ' ἀπαλλάσσοις γῆς
πρόσωπον· ὥς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων,
ἦν μή ποτε στρέψασα πάλλευκον δέρην (30)
αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξει φίλον
καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὗς προδοῦς ἀφίκετο
μετ' ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει.

²¹ Qui e altrove, ove non diversamente segnalato, il testo della *Medea* è riprodotto dall'edizione oxoniense di Diggle (Diggle 1984).

Ora invece tutto è inimicizia e gli affetti più cari sono scossi; Giasone ha tradito i figli e la mia padrona e contrae nozze regali, avendo sposato la figlia di Creonte, il sovrano di questa terra. Medea, l'infelice, disonorata, invoca a gran voce i giuramenti, rievoca gli impegni presi, la fede suprema, chiama a testimoni gli dèi, quale ricompensa riceve da Giasone. Giace senza mangiare, abbandona il corpo ai dolori, passa tutto il tempo tra le lacrime, perché si è accorta di aver subito un torto dal marito, non solleva lo sguardo né distoglie il volto da terra, come pietra o onda del mare ascolta gli ammonimenti degli amici. Soltanto alcune volte volgendo il collo tutto bianco, tra sé e sé piange il caro padre, la terra e la casa che ha tradito e abbandonato insieme all'uomo che adesso l'ha disonorata.

Sia il racconto del tradimento di Giasone (vv. 16-9), sia la descrizione dello stato di prostrazione (vv. 20-33) di Medea sono infatti ripresi, con qualche variazione, da Fo. Il suo moderno coro, dopo aver identificato l'origine del tormento della protagonista con le nuove nozze dell'eroe («Tutta è stravolta dalla gelusia! Non si capacita che l'omo suo Giasone, con donna più giovine s'abbia ad accasare!»), passava infatti a raccontare – alle altre donne nella finzione scenica, nella realtà al pubblico – la sofferenza dell'eroina, soffermandosi, come nella tragedia, sulle sue urla di dolore (ai giuramenti invocati a gran voce nella tragedia [vv. 20-1: Μήδεia δ' ἡ δύστηνος ἡτιμασμένη / βοᾷ μὲν ὄρκους («Medea, l'infelice, disonorata, invoca a gran voce i giuramenti»)] fanno da parallelo nel monologo le «alte grida» che l'eroina «becera come impazzuta»).

I racconti della nutrice euripidea e delle donne di Corinto di Fo, sebbene creino un'atmosfera analoga dal punto di vista sonoro tramite i riferimenti ai lamenti della protagonista presenti in entrambi i casi (nella tragedia, oltre alle numerose allusioni della nutrice prima, poi anche del coro [cf., oltre ai vv. 20-1, i vv. 106-8, 131-6, 148-50 e 204-13], il grido di Medea si manifestava durante il prologo e la parodo, prima cioè del suo ingresso in scena, attraverso la sua voce fuori campo, che invocava per sé la morte e lamentava la propria sorte [cf. i vv. 96-7, 111-4, 144-7 e 160-7]), descrivono però scene differenti dal punto di vista visivo. L'eroina di Fo versa in uno stato delirante – lo rivelano i numerosi riferimenti alla sua follia («Alte grida becerà come impazzuta! (...) Di senno è sortita! Non intende ragione!») – che si traduce, oltre che nei lamenti, anche in un'agitazione fisica, come suggerisce il richiamo al morso della tarantola («Pare dalla tarantola beccata, e l'occhi fora delle tempia ha quasi sortiti!»). Al contrario, l'intera descrizione della sofferenza di Medea delineata dalla nutrice di Euripide è dominata da un senso di staticità. L'anziana ritrae infatti la padrona con la testa china e lo sguardo costantemente rivolto verso il basso (vv. 27-8) in un quadro nel quale l'unico elemento di dinamicità è rappresentato dai rari movimenti del collo con cui la protagonista

accompagna il suo rimpianto della casa paterna (vv. 30-3) e in cui l'immobilismo fisico della scena si riflette anche nell'immutabilità della disposizione d'animo di Medea. La nutrice, dopo aver riferito che la donna evita il cibo (κεῖται δ' ἄσιτος [v. 24]) e «trascorre tutto il tempo tra le lacrime (τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον [v. 25])», racconta infatti la sua indisposizione ad accogliere i consigli che le vengono rivolti, descrivendola attraverso il richiamo alle immagini della pietra e dell'onda del mare (vv. 28-9), entrambe considerate «emblems of what is harsh, cruel, inflexible, or insensitive» (Mastronarde 2002, 169 *ad* 28-9).

L'ostinazione di Medea e la stabilità del suo comportamento emergono in particolare grazie al richiamo all'elemento marino del quale Euripide si è servito anche altrove per descrivere la caparbieta dei suoi personaggi. In particolare, l'onda compare, ancora una volta abbinata alle rocce, ai vv. 537-44 dell'*Andromaca*, in cui al figlio della protagonista che lo sta implorando di risparmiare la sua vita e quella della madre Menelao risponde paragonando se stesso agli scogli e alle onde per la propria determinazione a portare a termine l'impresa (τί με προσπίτνεις, ἁλίαν πέτρων / ἢ κύμα λιταῖς ὥς ἰκετεύων; / τοῖς γὰρ ἔμοισιν γέγον' ὠφελία, / σοὶ δ' οὐδὲν ἔχω φίλτρον, ἐπεὶ τοι / μέγ' ἀναλώσας ψυχῆς μόριον / Τροίαν εἶλον καὶ μητέρα σὴν· [«Perché ti prostri rivolgendo le tue preghiere a me che sono simile a uno scoglio o a un'onda? Sono venuto in soccorso dei miei, nessun sentimento d'affetto mi lega invece a te, poiché ho conquistato Troia e tua madre, consumando gran parte della mia vita»]). Ai vv. 304-10 dell'*Ippolito*, solo il mare compare invece nelle parole della nutrice, la quale, mentre cerca di convincere Fedra a rivelare l'origine del suo male, la accusa di essere αὐθαδεστέρα θαλάσσης (ἀλλ' ἴσθι μέντοι – πρὸς τὰδ' αὐθαδεστέρα / γίγνου θαλάσσης – εἰ θανῇ, προδοῦσα σοὺς / παῖδας, πατρώων μὴ μεθέξοντας δόμων, / μὰ τὴν ἄνασσαν ἱππίαν Ἀμαζόνα, / ἢ σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο, / νόθον φρονοῦντα γνήσι', οἷσθ' ἂν καλῶς, / Ἰππόλυτον ... [«Sappi – poi sii pure più ostinata del mare – che morendo tradisci i tuoi figli, i quali non avranno parte della casa paterna, te lo giuro sull'Amazzone signora dei cavalli, che ha generato un padrone per i tuoi figli, un bastardo che ragiona da figlio legittimo, lo conosci bene, Ippolito...»]). L'impiego dell'onda come sinonimo di caparbieta non è però una particolarità euripidea. Esso è presente infatti già nell'*Iliade*, dove, all'inizio del sedicesimo canto (16.33-4), Patroclo si rivolge ad Achille ritiratosi dalla guerra per l'offesa subita dagli Atridi, rimproverandolo per la sua inattività e accusandolo di essere nato non da Teti e Peleo, ma dall'acqua del mare e dalle rocce (νηλεές, οὐκ ἄρα σοὶ γε πατὴρ ἦν ἱππότα Πηλεΰς, / οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δέ σε τίκετ θάλασσα / πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής. [«spietato, allora il cavaliere Peleo non è tuo padre, né Teti tua madre: ti hanno generato il glauco mare e alte rocce, perché il tuo animo è crudele»]). Il binomio onda-ostinazione ricorre anche al v. 1001 del *Prometeo* di Eschilo, in cui il Titano, fermo nella sua decisione di non rivelare la profezia sulla fine della sovranità di Zeus, si rivolge a Hermes dichiarando l'inutilità del suo tentativo di ottenere informazioni attraverso l'espressione ὀχλεῖς μάτην με, κύμ' ὅπως παρηγορῶν («invano mi importuni, rivolgendoti a me come un'onda»), considerata proverbiale da due scolii, uno *vetus*, l'altro *recentior*, al verso (cf. schol. vet. ad Aesch. Prom. 1001b Herington: Παροιμία· λέγεται ἐπὶ τῶν ἀπαρामυθῆτων. [«Proverbio: lo si dice di coloro che sono inflessibili»]; schol. rec. 1001 Smyth: Κύμ' ὅπως παρηγορῶν· ἤγουν ὥσπερ παρὰ κύμα

ἀγορεύων καὶ λέγων. Παροιμία γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἰς κῦμα λαλῶν, ἐπὶ τῶν ἀναισθήτως ἐχόντων. ὥς γὰρ κῦμα προσκροῦον ἀεὶ παραλίας πέτραις οὐδὲν ἀνύει ἀλλὰ μάτην πονεῖ, οὕτως οὐδ' αὐτός, φησὶν, ὀχλῶν μοι ἀνύσεις τι ὥστε ἂν χρῆζεις ἀκοῦσαι [«Rivolgendoti come un'onda: cioè come se stessi parlando e discorrendo come un'onda. “Parlare come un'onda” è un proverbio rivolto verso coloro che si comportano in modo inflessibile. Come infatti l'onda si infrange sempre contro gli scogli senza ottenere risultati, e faticando invano, così neppure tu, dice (*scil.* Prometeo), importunandomi otterrai di ascoltare ciò che ti serve»)], e attestata dal paremiografo bizantino Michele Apostolio (13.82 [CPG II, 597]). L'associazione tra il flutto marino e la sordità di chi rifiuta di ascoltare i consigli ricorre, in età ellenistica, anche nell'*Alessandra* di Licofrone, in particolare nel lamento finale della protagonista – riportato dal suo servo – sul destino impostole da Apollo, invaghitosi di lei e deciso a punirne il rifiuto. Il dio ha infatti condannato le sue profezie a rimanere inascoltate, come se fossero rivolte a sorde rocce (εἰς ἀνηκόους πέτρας), a mute onde (εἰς κῦμα κωφόν) e a valli spaventose (cf. i vv. 1451-3: Τί μακρὰ τλήμων εἰς ἀνηκόους πέτρας, / εἰς κῦμα κωφόν, εἰς νάπας δασπλήτιδας / βαύζω, κενὸν ψάλλουσα μάστακος κρότον; [«Perché, sciaguratissima, grido a sorde rocce, a mute onde e a valli terribili, facendo risuonare un vuoto rumore di labbra?»])).

Sebbene Fo si discosti quindi dal modello nella rappresentazione della sofferenza di Medea, merita alcune riflessioni il dettaglio degli «occhi fora delle tempia» che utilizza per descrivere il turbamento della donna. Questo particolare, presente già nelle versioni dattiloscritte del monologo del 1977²² e in tutte le edizioni a stampa fino all'einaudiana del 1987, scompare dal testo nel 2000, quando la *Medea* viene riprodotta all'interno di una raccolta – pubblicata anch'essa dalla casa editrice Einaudi – delle principali opere teatrali di Fo (Fo 2000, 1017). La causa della sua omissione è verosimilmente da attribuire al lavoro di limatura di Franca Rame: il particolare risulta infatti cassato dall'attrice già in una delle due bozze del 1977, e poi negli anni Novanta anche in una riproduzione del testo – tratta dall'edizione del 1987 – da lei utilizzata come copione.

L'immagine degli occhi, che per la Franca Rame interprete risultava un elemento poco funzionale alla recitazione e al suo ritmo, è possibile però che costituisse un'eco del testo euripideo. Gli occhi, che ai vv. 26-7 della tragedia erano descritti come costantemente rivolti a terra, nel seguito del prologo, e in particolare nella scena del dialogo tra l'anziana e il personaggio del pedagogo, avevano infatti una funzione importante, quella cioè di rappresentare un sinistro presagio del figlicidio. Se infatti, al v. 36 della *rhesis*, la nutrice dirà che Medea non prova gioia neppure nel vedere i suoi figli (Στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται [«Odia i figli né si rallegra vedendoli»]), al pedagogo che sta per

²² Queste sono consultabili entrambe sul sito dell'archivio Rame-Fo (vd. n. 20 per i link alle singole versioni).

entrare con loro in casa rivolgerà la preghiera di tenerli lontani dalla madre che lancia «occhiate feroci verso di loro, come se meditasse di fare qualcosa» (cf. i vv. 90-3: σὺ δ' ὥς μάλιστα τούσδ' ἐρημώσας ἔχε / καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη. / ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσαν· [«Tu tieni i bambini lontano il più possibile e non lasciare che si avvicinino alla madre afflitta. La vidi già lanciare occhiate feroci verso di loro, come se meditasse di fare qualcosa»]), raccomandazione che, pochi versi dopo, rivolgerà direttamente ai bambini (cf. i vv. 100-6: τόδ' ἐκεῖνο, φίλοι παῖδες· μήτηρ / κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον. / Σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω / καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγὺς / μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ' / ἄγριον ἦθος στυγερὰν τε φύσιν / φρενὸς αὐθαδοῦς. [«Ecco, cari bambini; vostra madre eccita il suo cuore, eccita la sua rabbia. Entrate in casa, veloci, e non accostatevi a lei, non avvicinatevi al suo sguardo; evitate la sua indole selvaggia, la sua natura ostile propria di un animo orgoglioso»])).

È quindi possibile che Fo, suggestionato dall'inquietante funzione attribuita da Euripide allo sguardo della sua eroina, abbia ripreso questo elemento nella descrizione della propria 'folle' Medea tramite l'immagine degli occhi «fora delle tempia».

Il seguito del monologo moderno non presenta però ulteriori punti di contatto con questa seconda scena del prologo di Euripide. Subito dopo la rappresentazione dello stato di turbamento della protagonista, Fo passava infatti direttamente a descrivere i tentativi delle donne di convincere Medea a uscire di casa (Fo 1989, 70-1):

«No'l vole ragionare Medea. Parlache tu, che se' la più anziana, la conosci e la convenzi...»

«Sì, ce parlo io che so' la più anziana, la conosco e la convenzo. Medea! Medea! Veni all'uscio! T'ho da parlare. Ascolta donna e fatti assennata. Non a te, ma a li figlioli toj hai da pensare! Co' 'sto novo sponzale in casa migliore e assai s'en vanno a stare, e panni più fini avranno a vestire, e pane sicuro sovra la tavola sempre terranno, e nome più degno se porteranno...e respecto della gente maggiore per la famiglia nova, che in casa dello re vanno ad alloggiare! Per l'amore che teni a' sti figlioli Medea, te, de' sacrificare! Che de matre degna, non de donna orgogliosa hai da pensare...Per' lo bene de quelli che son sangue a te, fatte convenza...

No, che nessuno t'ha svergognata e recato offesa, che lo marito tojo, de te va parlando intorno con grande respecto e dice che la meglio donna tu se', che niuna è più amorevole co' soi figlioli e co' lui medesimo... che sempre te terrà a core...

Che fai Medea? Parla! Non risponni? Apri la porta, Medea, con noi sorte a parlare... che anco noi de toa stessa sorte n'abbiamo patito e pianto! Che anco a noialtre li nostri ommeni ne hanno fatto torto...e noi te se pole capire...

Anche questa scena non è però priva di analogie con il modello antico, in particolare con la parodo (vv. 131-212) e con il secondo episodio (vv. 446-626). L'esortazione rivolta dalle donne di Corinto alla più anziana di loro, affinché convinca Medea ad accettare le

nuove nozze di Giasone e ad uscire di casa («No'l vole ragionare Medea. Parlace tu, che se' la più anziana, la conosci e la convenzi...»), sembra infatti riecheggiare l'invito rivolto dal coro alla nutrice – l'equivalente antico del personaggio della donna più anziana di Fo – ad accompagnare la protagonista fuori dalle sue stanze (vv. 180-3: ἀλλὰ βᾶσά νιν δεῦρο πόρευσον οἴκων / ἔξω· φίλα καὶ τάδ' αὖδα, / σπεύσασά τι πρὶν κακῶσαι / τοὺς ἔσω· πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὀρμαῖται. [«Va' dentro e fai in modo che esca di casa, conducila qui. Dille che anche qui ci sono persone a lei amiche, affrettati prima che faccia qualcosa di male a quelli di dentro. Il suo dolore si accresce in modo violento»]). Se però nella tragedia la donna, dopo aver espresso il timore di non riuscire a convincere la protagonista (vv.184-5: δράσω τάδ'· ἀτὰρ φόβος εἰ πείσω / δέσποιναν ἐμήν· [«Lo farò ma ho paura di non riuscire a convincere la mia padrona»]), entrava in casa, impedendo così al pubblico di assistere alla conversazione, nel monologo di Fo l'anziana, dopo essersi mostrata sicura di poter riuscire nel proprio intento («Sì, ce parlo io che so' la più anziana, la conosco e la convenzo»), non abbandona la scena e, rimanendo invece nella piazza di Corinto, avvia l'opera di persuasione di Medea davanti alla porta chiusa della sua abitazione. Nel costruire questo discorso, assente quindi nella tragedia, Fo sembra però servirsi comunque di materiale euripideo proveniente, in questo caso, dal secondo episodio: lo dimostrano gli echi dell'agone dialettico tra Giasone e l'eroina rintracciabili al suo interno a cominciare dal fatto che l'argomento principale utilizzato da questa moderna nutrice – il benessere che i figli potrebbero guadagnare dalle nuove nozze del padre («Non a te, ma a li figlioli toj hai da pensare!») – è il medesimo impiegato da Giasone nel primo dei due confronti con Medea presenti nella tragedia. Alle accuse di tradimento che la donna gli rivolgeva al suo primo ingresso sulla scena (vv.465-519), l'eroe rispondeva infatti dichiarandosi capace di dimostrare che le nuove nozze non possono essere considerate un'offesa ai vecchi legami proprio in ragione dei vantaggi che queste comporterebbero non soltanto per i figli, ma anche per la stessa Medea (vv.547-50: ἃ δ' ἐς γάμους μοι βασιλικοὺς ὠνείδισας, / ἐν τῷδε δείξω πρῶτα μὲν σοφὸς γεγώς, / ἔπειτα σῶφρων, εἵτά σοι μέγας φίλος / καὶ παισὶ τοῖς ἐμοῖσιν· [«Quanto ai tuoi rimproveri per le mie nozze regali, a questo proposito ti dimostrerò di essere stato innanzitutto saggio, poi assennato e inoltre molto amico sia per te che per i miei figli»]).

La descrizione fatta da Fo della nuova situazione in cui i bambini verrebbero a trovarsi sembra costruita, in particolare, a partire dalle parole di difesa che Euripide faceva pronunciare a Giasone ai vv. 551-65:

ἐπεὶ μετέστην δεῦρ' Ἰωλκίας χθονὸς
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,
τί τοῦδ' ἂν εὖρημ' ἠῦρον εὐτυχέστερον
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς;
οὐχ, ἦι σὺ κνίζῃ, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος (555)

καινῆς δὲ νύμφης ἡμέρῳ πεπληγμένος
οὐδ' εἰς ἄμιλλαν πολύτεκνον σπουδὴν ἔχων·
ἄλλῃ γὰρ οἱ γεγῶτες οὐδὲ μέμφομαι·
ἀλλ' ὥς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς
καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γινώσκων ὅτι (560)

πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδὼν φίλον,
παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἀξίως δόμων ἐμῶν
σπείρας τ' ἀδελφοὺς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις
ἐς ταῦτ' εὖθις καὶ ξυναρτήσας γένος
εὐδαιμονοίην· σοί τε γὰρ παίδων τί δεῖ; (565)

Dopo essere giunto qui dalla terra di Iolco portando con me tante sciagure senza soluzione, divenuto esule quale fortuna più grande avrei potuto trovare di sposare la figlia del re? Non l'ho fatto per il motivo che ti affligge, per odio del tuo letto o perché preso dal desiderio di una nuova moglie, né perché avessi in animo di competere per il numero dei figli. Quelli che ho sono abbastanza e non mi lamento. L'ho fatto perché – questa è la cosa più importante – vivessimo bene e senza privazioni, so che chiunque fugge il povero e si tiene a distanza da lui, anche gli amici; inoltre volevo crescere i miei figli in modo degno della mia stirpe, e, dopo aver fatto nascere dei fratelli a quelli avuti da te, metterli nella stessa condizione: volevo che, una volta riunita la famiglia, vivessimo felici.

Le immagini utilizzate dalla nutrice del «pane sicuro» e dei «panni più fini» sembrano derivare infatti dalla prima motivazione addotta da Giasone: la parentela con la figlia di Creonte consentirà anche ai figli di Medea di vivere lontano dalla povertà (cf. i vv. 559-61: ἀλλ' ὥς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς / καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γινώσκων ὅτι / πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδὼν φίλον [«L'ho fatto perché – questa è la cosa più importante – vivessimo bene e senza privazioni, so che chiunque fugge il povero e si tiene a distanza da lui, anche gli amici»]). L'idea che la «famiglia nova» porterà ai bambini un nome più insigne e il «respecto della gente maggiore» richiama invece il desiderio dell'eroe di farli crescere in modo degno della sua stirpe (ἀξίως δόμων ἐμῶν) e di porli, in futuro, nella stessa condizione dei loro fratelli 'regali' (cf. anche vv. 593-7: εὖ νυν τόδ' ἴσθι, μὴ γυναικὸς οὐνεκα / γῆμαί με λέκτρα βασιλέων ἂ νῦν ἔχω, / ἀλλ', ὥσπερ εἶπον καὶ πάρος, σῶσαι θέλων / σέ, καὶ τέκνοισι τοῖς ἐμοῖς ὁμοσπόρους / φῦσαι τυράννους παῖδας, ἔρυμα δώμασιν. [«Sappi bene questo: non per amore di una donna ho contratto le nozze regali che ora ho, ma perché, come ho già detto, volevo salvare te e far nascere come fratelli per i miei figli dei bambini di sangue regale, baluardo per la casa»])).



Figura 2. 2005. Tavola realizzata da Dario Fo e ispirata alla vicenda di Medea. [Archivio web Franca Rame – Dario Fo](#).

Al termine del discorso con cui l'anziana riferisce, quindi, quello che nella tragedia era il punto di vista di Giasone – non a caso più avanti la Medea di *Tutta casa, letto e chiesa* rivolgerà a lei e alle altre donne l'accusa di avere una prospettiva 'maschile' sulla realtà («Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo è d'averve ben allevate alla soa dottrina... a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebbellate!» [FO 1989, 72]) – Fo introduce il personaggio dell'eroina, costruendo questa volta la scena sul modello del primo episodio della tragedia (ivi, p.71-2):

(*Alle altre donne*) S'è convenza. Vene all'uscio...Eccola! Deo santo, come 'll'è smorta in viso e bianche ha le man che par dessanguata... Tegnetela che no' caschi... Assétate sovra 'sto seggio, Medea... Allargo o donne, fate che respira...»
 «Zitte, zitte, che la vole dirce qualcosa... Parla Medea, te stiamo ad ascoltare...»
 «Donne, amiche mee, diteme... come l'è la donna nova dello meo marito, che solamente de lontano, una volta, l'ho veduta e tanto bella... e giovine m'è sembrata! Oh, sapete, anche eo ero bella e fresca quand'ero figliola de sedici anni e lo marito a mia m'ha conosciuta. Longhi cavelli neri tenea, bianca la pelle, el seno tondo tanto che se spingeva a sortire de la camisa... collo senza ruga, tese le gote e el ventre l'era sodato e piccolo che non se sentiva de la veste, e fianchi dolzi e cussì el corpo tutto, tante che lu' marito a mia se tremava che fusse sacrilegio farne meco l'ammore!»

«Medea, tutte ne abbiamo avuto quel tempo. Ma lo tempo è passato... e a noi donne n'è lo destinato che cussì se resolvable: che l'omo nostro de nova carne zovane e fresca se ne vada a cerca. Da sempre, è la legge de lu monno!»

«La legge de lu monno?! De quale legge m'annate parlando o donne? De una legge che voialtre amiche mee avite penzato e detto e scritto, e poi bandito... e battuto tamburo, voi, nella piazza per dare avvisata che 'sta legge è sacrata? L'ommini, l'ommini... l'ommini, contro de noialtre femmene l'hanno penzata 'sta legge, e segnata e sacrata... e sacra fatta per scrittura dello re!»

«No, Medea, è natura, è lo naturale: l'ommo dura più lungo a invecchiare...lui, l'ommo, col tempo staggiona, noi si appassisce. Noi femmene si gonfia, s'avvizzisce...lui, l'ommo, matura e s'insavisce. Noi potere si perde e lui n'acquisisce. Da sempre, è la legge de lu monno!»

La situazione descritta è analoga, come si diceva, a quella del primo episodio. Già nella tragedia, al suo ingresso sulla scena Medea avviava infatti un dialogo con il coro (vv. 214-70) che ruota attorno ad argomenti simili a quelli che animano la conversazione tra la protagonista di Fo e le donne corinzie: se la Medea antica al saluto del coro – il *κορίνθιοι γυναῖκες*, con cui apre, al v. 214, il suo discorso, sembra riecheggiato dal «Donne, amiche mee» con cui Fo fa esordire la sua protagonista – faceva seguire prima la sua celebre analisi della condizione femminile (vv. 230-51) e poi un esame della propria situazione (vv. 252-66), anche lo scambio di battute tra l'eroina moderna e le abitanti di Corinto, parimenti, presenta al suo interno un movimento dal particolare al generale e, dopo l'inizio riguardante la sorte di Medea, la discussione approda al tema di carattere pubblico della subordinazione femminile. Nel monologo di Fo, la protagonista risponde infatti all'invito rivolto dalle sue interlocutrici ad accettare la «legge de lu monno» – una legge che autorizzerebbe l'uomo a tradire in ragione del fatto che il processo di invecchiamento maschile sarebbe più lento di quello femminile – con un netto rifiuto e – dopo aver accusato le donne di essere colpevoli, attraverso la loro tacita accettazione del predominio maschile («voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebbellate!»), dello stato di sottomissione in cui si trova il genere femminile all'interno della società – annuncia l'assoluta urgenza di una ribellione senza però trovare consensi (Fo 1989, 72):

«Rebellarsi? Vede, vede Medea, che tu ne insiste a fare offesa allo re e a sua legge. Acquiètate Medea, e dimanda perdono a lu re, che lu re te lassa restare».

«Restare, restare. Sola!, derento cotesta casa mea... sola... come 'na morta, senza voci, senza risa... senza ammore... dello marito, delli figlioli, che tutti s'en vanno a far festa avanti d'averme seppellita.

E io, zitta me dovrebbe stare, per lo bene de li figlioli?

'Nu recato è! 'Nu recatto infame! Aha! Amara me, scura me...

Il consiglio che le donne del coro – poco prima tacciate di accettare passivamente la logica maschile – rivolgono alla protagonista («Acquièstate Medea, e dimanda perdono a lu re, che lu re te lassa restare») sembra alludere a quella condanna all'esilio che, preannunciata nel prologo della tragedia (cf. i vv. 67-73, in cui il pedagogo informa la nutrice dell'imminente condanna all'esilio non soltanto di Medea ma anche dei suoi figli), veniva rappresentata da Euripide nel primo episodio, in cui, subito dopo la prima apparizione di Medea, sulla scena giungeva Creonte per chiederle di abbandonare Corinto (cf. vv. 271-356).

Merita però attenzione anche un altro particolare, la presenza cioè – come era accaduto per il discorso pronunciato dalla donna più anziana davanti alla porta di Medea – di tracce dell'agone dialettico euripideo del secondo episodio all'interno della battuta attribuita da Fo alle donne. Il riferimento all'offesa che la protagonista avrebbe recato «allo re e a sua legge» riecheggia infatti l'accusa, rivolta a Medea da Giasone verso la fine del confronto, di essere lei stessa causa delle sue sofferenze: l'esilio che Creonte le ha imposto non deriverebbe, secondo l'eroe, dalle sue nozze – dalle quali avrebbe potuto al contrario trarre beneficio – ma dalle maledizioni che lei, incapace di riconoscere i vantaggi che il nuovo legame familiare le avrebbe portato, ha scagliato contro il sovrano (cf. i vv. 605-7: *Ια. αὐτὴ τὰδ' εἴλου· μηδέν' ἄλλον αἰτιῶ. / Μη. Τί δρῶσα; μῶν γαμοῦσα καὶ προδοῦσά σε; / Ια. ἀρὰς τυράννοις ἀνοσίους ἀρωμένη. [«GIASONE: Tu hai voluto questo: non incolpare nessun altro. / MEDEA: E facendo cosa? Forse sposando un altro e tradendoti? / GIASONE: Scagliando sui sovrani empie maledizioni»]).*

Dopo aver fatto esprimere nuovamente alla sua eroina la propria intenzione di non adeguarsi all'immagine ideale della donna che sacrifica se stessa per il bene dei figli, Fo abbandona però momentaneamente il tema della subordinazione femminile e fa dichiarare alla sua protagonista il proposito di uccidere i propri figli (Fo 1989, 72):

Donne, amiche mee, tremenno uno penziero me s'è fissato derentro el core e derentro allo zervello: accidere debb'io li miei figlioli... e sarò da tutti recordata come matre scellerata... d'orgoglio empazzuta.

Ma, migliore è esser recordata come bestia ferocce, che dementecata come cavra mansueta... che se pole mungere... e tosare e desprezzare, e poi vendere al mercato senza che de bocca soa n'esca un bellato! Accidere debbi'io li miei figlioli!»

La struttura della scena richiama da vicino quella presente nel terzo episodio della tragedia (vv. 663-823), in particolare nella sezione dedicata all'annuncio del figlicidio (vv. 764-823). La Medea antica, dopo aver ottenuto da Egeo, nella prima parte dell'episodio (vv. 663-758), la promessa di asilo ad Atene, all'uscita dell'uomo, illustrava

nel dettaglio al coro il proprio piano di vendetta: dopo aver lasciato credere a Giasone di aver accettato le nozze con Glauce, chiederà all'uomo di permettere ai figli di rimanere a Corinto e, per mostrare la propria riconoscenza, invierà i bambini con un diadema e un peplo da offrire in dono alla sposa, strumenti attraverso i quali la donna troverà la morte; a quel punto, prima di fuggire ad Atene, ucciderà i bambini. La Medea di Fo, in modo analogo, rivela per la prima volta il proprio proposito omicida alle donne di Corinto («Donne, amiche mee, tremenno uno penziero me s'è fissato derentro el core e derentro allo zervello: accidere debb'io li miei figlioli»), omettendo però la parte del piano che riguarda la figlia di Creonte. La dipendenza dal modello è tuttavia particolarmente evidente nella conclusione del discorso: la riflessione sulla propria fama futura con cui termina la dichiarazione d'intenti dell'eroina moderna («accidere debb'io li miei figlioli... e sarò da tutti recordata come matre scellerata... d'orgoglio empazzuta. Ma, migliore è esser recordata come bestia feroce, che dementecata come cavra mansueta») sembra infatti costruita a partire dai vv. 807-10, pericope dedicata al medesimo argomento e posta anch'essa da Euripide alla fine dell'esposizione di Medea dei propri propositi:

μηδείς με φαύλην κάσθενῃ νομίζετω
μηδ' ἡσυχαίαν ἀλλὰ θατέρου τρόπου,
βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοιςιν εὐμενῇ·
τῶν γὰρ τοιούτων εὐκλέεστατος βίος. (810)

Nessuno mi consideri sciocca e debole o rassegnata, anzi mi consideri di carattere opposto: terribile per i nemici e benevola per gli amici. Solo la vita di individui di questo tipo è davvero degna di gloria

Nella rielaborazione di Fo, la coppia di aggettivi che designa la fama che la Medea antica sperava di avere in futuro, βαρύς ed εὐμενής, è sostituita dal riferimento alla «bestia feroce», mentre quello alla «cavra mansueta», derivato dal precedente per contrasto, si sostituisce ai tre aggettivi che la protagonista della tragedia sperava con le proprie azioni di allontanare dalla sua memoria: φαῦλος, ἀσθενής ed ἡσυχαίος. Anche per l'accostamento tra Medea e la bestia feroce, utilizzato per innovare il modello, Fo sembra però dipendere da Euripide. Nel corso della tragedia si incontrano infatti più volte riferimenti alla ferinità della protagonista, dal prologo sino all'esodo, che possono aver determinato la nascita del paragone. Se infatti ai vv. 92-3 la nutrice, preoccupata, come si diceva, dalla possibilità che Medea potesse far del male ai suoi figli, spiegava i suoi timori al pedagogo raccontando di averla vista lanciare su di loro sguardi paragonabili a

quelli di un toro (ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσιν· [«La vidi già lanciare verso di loro occhiate da toro, come se meditasse di fare qualcosa»]), durante la parodo, invitata dal coro a entrare in casa per convincere la padrona a uscire, tornava nuovamente ad accostare la sua violenza a quella dell'animale, paragonando questa volta il suo sguardo a quello di una leonessa che ha appena partorito (cf. i vv. 187-9: καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις / μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῇ. [«Eppure alla maniera di un toro lancia uno sguardo di leonessa che ha appena partorito sui servi non appena qualcuno le si avvicina per parlarle»])).

Sebbene il richiamo al toro come simbolo di ferocia non rappresenti una prerogativa di Euripide, merita una riflessione la scelta linguistica operata ai v. 92 e 188. In entrambi i casi l'animale viene evocato tramite l'utilizzo del verbo ταυρόομαι – al v. 92 nella forma base, al v. 188 in quella composta ἀποταυρόομαι – attestato soltanto in un altro contesto euripideo, in particolare al v. 922 delle *Baccanti*, in cui Penteo, subito prima di recarsi sul Citerone per osservare i riti femminili in onore di Dioniso, se ne serve per descrivere l'aspetto del dio (cf. Eur. *Ba.* vv. 918-22: καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ, / δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλιν ἐπτάστομον· / καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς / καὶ σῶι κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι. / ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν. [«Mi sembra di vedere due soli e due Tebe, città dalle sette porte, e tu che fai da guida mi sembri un toro, e ti sono spuntate corna sulla testa. Eri forse un animale selvaggio? Ora sicuramente sei diventato un toro»])).

Se però la metamorfosi ferina di Dioniso tratteggiata da Penteo è totale, nel caso di Medea la nutrice richiama l'immagine del toro solo in riferimento allo sguardo che la padrona riserva ai figli (v. 92) e ai servi che tentano di rivolgerle la parola (v. 188), operando quindi un accostamento tra l'animale e la protagonista, funzionale, secondo i commentatori antichi, a descrivere la sua ferocia, come risulta evidente dallo scolio al v. 92, in cui si dice che la donna comunica la propria rabbia διὰ τοῦ βλέμματος (schol. vet. Eur. *Med.* 92 Schwartz: ταυρουμένην: ἀγριουμένην, καὶ διὰ τοῦ βλέμματος τὸ ὀργίλον ἐπιδεικνύσαν, οἷον ὡς ταῦρος θυμικὸν καὶ φοβερὸν ὀρῶσαν, ἄστοργον καὶ οὐχὶ μητρικόν [«*tauroumenēn*: è selvaggia, e mostra la sua rabbia attraverso lo sguardo, lanciando occhiate, come un toro, in modo iroso, spaventoso, spietato e non materno»]; cf. anche il fr. 689 Kn., appartenente al *Sileo* euripideo, in cui lo sguardo feroce di Eracle è paragonato a quello di un toro che fissa un leone subito prima dell'attacco [οὐδεὶς δ' ἐς οἶκους δεσπότης ἀμείνονας / αὐτοῦ πρίασθαι βούλεται· σὲ δ' εἰσορῶν / πᾶς τις δέδοικεν. ὄμμα γὰρ πυρὸς γέμεις, / ταῦρος λέοντος ὡς βλέπων πρὸς ἐμβολήν. («nessuno vuole comprare per la propria casa dei servi che siano amministratori migliori di lui; guardandoti chiunque ha paura: i tuoi occhi sono pieni di fuoco come quelli di un toro che fissa un leone subito prima dell'attacco»)]). A proposito del v. 188, in cui la nutrice, insieme a quella del toro, richiama anche l'immagine della leonessa che ha appena partorito (la cui particolare aggressività nel proteggere i cuccioli è menzionata già nell'*Iliade*, cf. Hom. *Il.* XVII 132-7, in cui Aiace che difende il corpo di Patroclo, ormai morto, viene paragonato a un λέων che difende i cuccioli dai cacciatori, e *Il.* XVIII 316-23, in cui il dolore di Achille per la morte dell'amico è paragonato a quello di un leone privato della sua prole), lo scoliaste aggiunge però un ulteriore dettaglio: il richiamo al toro sarebbe stato usato in questo contesto per descrivere un atteggiamento assunto da Medea con il proprio volto e

paragonabile appunto a quello di un ταῦρος θυμούμενος (cf. schol. vet. Eur. *Med.* 188 Schwartz: ἀποταυροῦται: ταυρηδὸν σχηματίζεται τῷ προσώπῳ, ὡς βλέμμα μὲν ἔχειν λεαίνης, σχηματίζεσθαι δὲ τῷ προσώπῳ ὁμοίως ταύρῳ θυμουμένῳ [*apotaurotai*: atteggia il volto come un toro, poiché ha lo sguardo della leonessa, e si dispone invece con il viso alla maniera di un toro infuriato]). Al fine di comprendere che cosa intendesse lo scoliaste vale la pena di osservare la rappresentazione della furia dell'animale realizzata dallo stesso Euripide ai vv. 1554-9 dell'*Elena*. Nell'esodo della tragedia, il messaggero, mentre racconta a Teoclimeno la partenza della protagonista, riferisce infatti al sovrano la resistenza a lasciarsi imbarcare sulla nave manifestata dal toro sacrificale per il finto rituale in onore di Menelao, descrivendolo mentre muggisce, ruota gli occhi, inarca il dorso e fissa lo sguardo sui servitori che lo stanno conducendo a bordo, lanciando contro di loro occhiate attraverso le corna (καὶ τᾶλλα μὲν δὴ ῥαιδίως ἔσω νεὼς / ἐθέμεθα κουφίζοντα· ταύρειος δὲ πούς / οὐκ ἤθελ' ὀρθὸς σανίδα προσβῆναι κάτα, / ἀλλ' ἐξεβρυχᾷτ' ὄμμ' ἀναστρέφων κύκλωι, / κυρτῶν τε νῶτα κὰς κέρας παρεμβλέπων / μὴ θιγγάνειν ἀπειργεν. [*«facilmente portammo sulla nave il resto del carico, che era leggero; ma il toro non voleva avanzare diritto lungo il ponte, ma muggiva, ruotava gli occhi, inarcava il dorso, lanciava di sbieco occhiate attraverso le corna e non si lasciava toccare»*]). Il riferimento al παρεμβλέπειν εἰς κέρας sembra in particolare evocare la scena del toro che, a testa bassa, si prepara alla carica fissando gli occhi sull'obiettivo, immagine presente anche al v. 804 della *Rane*, dove è utilizzata da Aristofane per descrivere le occhiate furenti di Eschilo alla notizia dell'imminente agone con Euripide (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδὸν ἐγκύψας κάτῳ. [*«Ha lanciato uno sguardo da toro a testa bassa»*]), e nel *Fedone* di Platone (117b), in cui lo sguardo di Socrate è definito taurino – per indicarlo viene utilizzato il nesso ampiamente attestato ταυρηδὸν ὑποβλέπειν – non perché feroce ma proprio perché lanciato dal basso (Καὶ ὃς λαβὼν καὶ μάλα ἴλεως, ὃ Ἐχέκρατες, οὐδὲν τρέσας οὐδὲ διαφθείρας οὔτε τοῦ χρώματος οὔτε τοῦ προσώπου, ἀλλ' ὥσπερ εἰώθει ταυρηδὸν ὑποβλέψας πρὸς τὸν ἄνθρωπον [*«La prese (scil. la coppa contenente la cicuta) con grande serenità, o Echecrate, senza tremare e senza mutare né il colore della pelle, né l'espressione del volto, ma, come era solito fare, guardando dal basso quell'uomo in modo taurino»*]). E ancora Polluce, nel secondo libro dell'*Onomasticon*, in un elenco di espressioni utilizzate per indicare i diversi modi di guardare da varie angolazioni, inserisce ταυρηδὸν ὑποβλέπειν per indicare lo sguardo che viene appunto lanciato dal basso (II 52 Bethe: τὸ 'τὸ ὀφθαλμῷ παραβάλλειν.' λέγεται δὲ καὶ 'ταυρηδὸν ὑποβλέπειν.' καὶ ἀναβλέπειν μὲν εἰς τὸν οὐρανόν, καταβλέπειν δ' εἰς τὴν γῆν, ἀντιβλέπειν δὲ τῷ ἡλίῳ καὶ ἀντωπεῖν [*«lanciare occhiate si dice “guardare dal basso alla maniera di un toro”, ma anche “alzare gli occhi al cielo”, “guardare verso il suolo”, “guardare verso il sole” e “guardare in faccia”*»]; cf. anche *Sud.* τ 883 Adler: Τὸφθαλμῷ παραβάλλῃ· Ἀριστοφάνης Νεφέλαις. Τουτέστι τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑφορᾷς καὶ ὑποβλέπῃ. Ὅμηρος· ὑπόδρα ἰδὼν. οὕτω γὰρ ἐβάδιζεν ὁ Σωκράτης. καὶ Πλάτων περὶ αὐτοῦ· ταυρηδὸν ὑποβλέψας, ὥσπερ εἰώθει. [*«Lanciare occhiate: Aristofane nelle Nuvole. L'espressione significa guardare con sospetto e guardare dal basso. Omero dice: “guardando biecamente”*]. In questo modo camminava Socrate. E Platone dice di lui: “come era solito fare, guardando in modo taurino dal basso”»]).

Se quindi gli occhi del toro sono spesso evocati in riferimento a un movimento degli occhi che procede dal basso verso l'alto e se si considera che durante il prologo la nutrice aveva raccontato che Medea trascorreva tutto il tempo con il viso rivolto verso terra (vv. 24-8), è possibile che al v. 188 sia stato impiegato il verbo ἀποταυρόομαι per restituire l'immagine della donna che, col capo chino, quando i servi

le rivolgono la parola, solleva lo sguardo per gettare su di loro occhiate furenti, simile a un toro che, subito prima di caricare, fissa il proprio bersaglio. E la stessa funzione è forse possibile attribuire anche al ταυρουμένην del v. 92 (che, seguito dall'accusativo ὄμμα, è interpretabile, come notato da Mastronarde 2002, 180 *ad loc.*, sia come una forma media [«rendendo il suo sguardo simile a quello di un toro»], sia come una forma passiva [«diventata simile a un toro nello sguardo»]), nel quale già Paley 1876, 55 aveva rintracciato la presenza di un riferimento al ταῦρος pronto ad attaccare («A bull – scriveva a commento del participio – is supposed to look askance, and as it were to take sight along his horn, εἰς κέρασ παρεμβλέπειν, when about to strike»), e che quindi sarebbe stato utilizzato da Euripide per descrivere una Medea che, anche in questo caso, ha il viso rivolto verso terra ma gli occhi fissi sui figli. Accettando una siffatta interpretazione, il timore della nutrice che la protagonista possa fare del male ai bambini espresso tramite ὥς τι δρασεῖουσιν («come se meditasse di fare qualcosa») del verso successivo deriverebbe proprio dalla somiglianza tra il suo atteggiamento e quello dell'animale: l'anziana avrebbe quindi paura che, come lo sguardo del toro preannuncia la carica effettiva, anche lo sguardo della protagonista possa essere presagio di un suo imminente attacco.

E ancora a una leonessa Medea verrà accostata nuovamente nell'esodo da Giasone. L'eroe, venuto a sapere della morte dei figli, definirà infatti la donna prima una λέαινα «dall'indole più selvaggia della tirrenia Scilla» (cf. i vv. 1342-3: λέαιναν, οὐ γυναιῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν) – insulto che, ai vv. 1358-60, Medea si dichiarava disposta ad accettare (πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούληι, κάλει / [καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ὥικησεν πέδον]· τῆς σῆς γὰρ ὥς χρῆν καρδίας ἀνθηψάμην. [«per questo, se vuoi, chiamami pure leonessa o Scilla che abitò il suolo tirreno. Ho colpito il tuo cuore come bisognava»]), come la Medea di Fo si dichiarerà disposta ad accettare la fama di bestia feroce («megliore è esser recordata come bestia feroce, che dementecata come cavra mansueta»)²³ – poi, nella preghiera rivolta a Zeus subito prima della battuta

²³ Il v. 1359 presenta una difficoltà testuale rappresentata dall'utilizzo fatto da Medea del sostantivo πέδον («suolo, terra») per indicare la posizione geografica del mostro marino Scilla, tradizionalmente collocata in una grotta (così già in Hom. *Od.* XII 80-100) presente nello stretto di Messina (cf. Th. IV 24.5, prima attestazione del nesso tra il mostro e il territorio dello stretto – probabilmente però più antico e presente forse anche in Ecateo [*FgrHist* 1 F 82] – e Hornblower 1996, 181, *ad loc.*). Già Musgrave 1785, 87 notò il problema e propose di sostituire πέδον con il termine σπέος («antro, caverna»), suggestionato dalla presenza, in un manoscritto parigino datato tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo (Paris, Bibliothèque nationale de France, *grec.* 2712), del termine σπῆλαιον, sinonimo secondo Esichio (σ 1460 Hansen) di σπέος, vergato in interlinea su πέδον. Musgrave avanzò però anche un'altra proposta (che mise a testo), suggerendo di sostituire il difficile πέδον con il termine πόρος («stretto»), richiamando due versi dell'*Alessandra* di Licofrone, il v. 1085 in cui compare l'espressione πόρον Τυρσηνόν e il v. 649 in cui invece si legge πορθμὸν Τυρσηνικόν. A formulare un'ulteriore proposta di correzione fu poi Elmsley 1818, 285, il quale stampò, nella sua edizione della tragedia, il sostantivo πέτρα (emendamento accolto da Kovacs 1994), sulla base dei vv. 1233-4 dell'*Agamennone* eschileo, in cui Cassandra paragona Clitemnestra a Scilla «che vive (οἰκοῦσαν) tra gli scogli (ἐν πέτραισι)», e dei vv. 435-6 delle *Troiane* euripidee, in cui la *persona loquens* – ancora una volta Cassandra – dice di Cariddi che «abita tra gli scogli (ὄκισται πέτρας)». A sostegno della sua congettura, Elmsley notò poi che il sostantivo πέτρα può essere considerato, come lo

finale del coro, una λέαινα παιδοφόνος (cf. i vv. 1405-7: Ζεῦ, τάδ' ἀκούεις ὡς ἀπελαινόμεθ' / οἶά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μυσσαῖς / καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης; [*«Zeus, ascolti queste parole? Ascolti come sono respinto, le cose che soffro a causa di questa donna abominevole, di questa leonessa assassina dei figli?»*])).

Se nella tragedia come nel monologo, all'annuncio del proposito del figlicidio le donne di Corinto reagiscono poi allo stesso modo, cercando cioè di convincere la protagonista a desistere da un simile proposito, rispetto a questo intento la Medea di Fo e quella di Euripide hanno invece reazioni differenti. Mentre l'eroina antica ribadiva in modo lapidario l'inevitabilità dell'assassinio²⁴, quella moderna rispondeva invece all'accusa di

σπέος suggerito da Musgrave, un sinonimo del termine σπήλαιον presente come glossa nel codice parigino, citando alcuni passi sofoclei ed euripidei in cui πέτρα assume appunto il significato di «antro», in particolare il v. 16 del *Filottete*, in cui Odisseo racconta a Neottolemo che Filottete abita in una δίστομος πέτρα, un antro a due ingressi, e i vv. 20 e 666 del *Ciclope*, in cui il sostantivo è invece utilizzato per indicare le dimore dei ciclopi, nel caso del v. 20 da Sileno, nel caso del v. 666 dallo stesso Polifemo. Verrall 1881, 115, il quale pure reputò il verso corrotto, rifiutò entrambe le proposte di Musgrave ed Elmsley – a proposito di σπέος affermò che «the form is hardly admissible» (πόρος non fu invece preso in considerazione) e considerò invece πέτρα una proposta preferibile ma ugualmente non convincente («why πέδον should have been substituted is not clear») – suggerendo invece di considerare il verso «an antiquarian note». Il verso costituirebbe quindi, secondo Verrall, un'espansione del precedente (πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούληι, κάλει [v. 1358]), costruita sul modello dei vv. 1339-43, in cui Giasone accusa Medea di avere «un'indole più selvaggia (ἄγριωτέραν φύσιν) della tirrenia Scilla (τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης)». A far nascere la zeppa sarebbe stata in particolare l'espressione καὶ λέαιναν: l'interpolatore non avrebbe compreso il valore avverbiale del καί («anche»), e gli avrebbe invece attribuito una funzione correlativa («sia»), percependo di conseguenza il verso come incompleto. Nel v. 1359 sarebbe però presente anche un'altra spia della sua inautenticità: ai vv. 1339-43 Giasone aveva paragonato l'indole di Medea a quella di Scilla, ma non l'aveva appellata come tale («It may be added that Jason does not call Medea Σκύλλα τις (see Aesch. *Ag.* l.c.) he might have called her but does not»), di conseguenza, secondo Verrall, il fatto che Medea si dichiari disposta ad accettare un appellativo che non le è stato attribuito rappresenterebbe un'imprecisione tale da alimentare i dubbi sulla paternità euripidea del verso. Se, sulla scia delle opinioni di Verrall, Diggle 1984 espunge il verso (e Van Looy 1992, pur mantenendolo, annota in apparato «v. del. Verrall fort. recte»), soluzioni meno radicali (e forse preferibili) sono state adottate da Murray 1902, che stampa ἴψκησεν πέδον†, e da Page 1938, il quale pone invece tra *crucis* il solo πέδον, e nota (p. 177), a proposito delle congetture di Musgrave ed Elmsley, che «it is clear that we cannot be certain whether πέτραν, σπέος or πόρον is the right substitute for πέδον», mentre obietta a Verrall che, sebbene la sua proposta di espungere il verso sia supportata «by the flatness of ἡ Τυρσηνὸν ἴπέδον†» e una ripresa del Τυρσηνίς del v. 1342 sia evidente, «it seems very dull to expand it here in a defining relative clause» (*ibid.*; cf. anche Mastronarde 2002, 381, *ad loc.*, il quale, pur non intervenendo sul verso, considera il sostantivo πέδον probabilmente corrotto [«seems rather flat, and perhaps the word is corrupt: Musgrave's σπέος and Elmsley's πέτραν are attractive»]).

²⁴ Cf. i vv. 811-23: Χο. ἐπεὶ περ ἡμῖν τόνδ' ἐκοίνωσας λόγον, / σέ τ' ὠφελεῖν θέλουσα καὶ νόμοις βροτῶν / ξυλλαμβάνουσα δρᾷν σ' ἀπεννέπω τάδε. / Μη. οὐκ ἔστιν ἄλλως· σοὶ δὲ συγγνώμη λέγειν / τάδ' ἐστί, μὴ πάσχουσιν, ὡς ἐγώ, κακῶς. / Χο. ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι; / Μη. οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθεῖν πόσις. / Χο. σὺ δ' ἂν γένοιό γ' ἀθλιωτάτη γυνή. / Μη. ἴτω· περισσοὶ πάντες οὖν μέσσω λόγοι. / ἀλλ' εἴα χώρει καὶ κόμιζ' Ἰάσωνα. / ἐς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα. / Λέξης δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων, / εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότης γυνή τ' ἔφυς. («CORO: Dal momento che hai condiviso con me questo discorso e poiché intendo aiutarti e farmi carico delle leggi dei mortali, ti consiglio di non fare queste cose. MEDEA: Non ci sono altre possibilità. È comprensibile che tu che non hai sofferto tanto come me mi dica ciò. CORO: Allora oserai uccidere i tuoi figli, donna? MEDEA: In questo modo il mio sposo sarà veramente colpito. CORO: Diventerai la più disgraziata delle donne. MEDEA: E sia. Superflui sono dunque

follia («Accurri...Accurrite...ommeni e donne de 'sto paese... Medea fora de senno è sortita, che disraggiona! Parole de matre non son quelle, ma de puta stregata, de cagna rabbiosa!» [FO 1989, 72]) con una lucida esposizione delle proprie motivazioni (ivi, pp. 72-3):

«No, che nun disraggiono sorelle... penzato e repenzato e poi discacciato agg'io 'sto penzamento... Morsecatami la mano agg'io e battuto con petra da spezzallo lo braccio, acciò che nun lo pozza adoperare a far ferita e scanno col ferro sopra li miei figlioli. Avante penzai de tollerme la vita a mia, che sopportare non pozzo el penzèro d'essere cacciata fora de la mea casa e de 'sta terra e de 'sto paese, anco se m'è foresto... e essere carecata sopra un carro e portata fora allo pari de una pottana infettata, malata de rognà... che de tutti, anco de voialtre mo' detesta songh'io, emportuna... Donna tradita e lamentosa de tutti è sfuggita! E anco dalli figlioli miei da poi che sarò sortita, ognuno farà che ne sia dementecata... disparuta, come se de alcuna matre fusseno nati...

E anco Medea non sarà mai nata, né cresciuta... gimmai amata, né baciata, né goduta derentro alcun letto...

Nisciuno l'ha abbrazzata.

Medea morta è, avante d'esser nata!

E, si è vero che morta songh'io, e ognuno m'ha già occisa e seppellita... come pozz'io farmi morta de novo? Vivere vogg'io, ma solamente lo pozzo esser viva se morire fazzo li miei figlioli... la carne mea... meo sangue, la vita mea...»

La Franca Rame prologante aveva annunciato programmaticamente agli spettatori che il suo monologo, sebbene costruito a partire dalla tragedia euripidea (ivi, p. 69), avrebbe prospettato dei moventi differenti per l'uccisione di Medea dei propri figli («le motivazioni (...) sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza» [*ibid.*]): in questo discorso che Fo fa pronunciare alla sua eroina, la donna infatti non attribuisce più al gesto, come aveva fatto quella antica, il valore di strumento attraverso il quale ferire Giasone (cf. il v. 1360, in cui Medea, dopo aver ucciso i figli, afferma di aver colpito il suo cuore con il dovuto contraccambio [τῆς σῆς γὰρ ὡς χρὴ καρδίας ἀνθηψάμην]), ma lo presenta come la sua unica speranza di salvezza. Con il suo tradimento l'eroe l'ha condannata a essere dimenticata da tutti, persino dai figli («Donna tradita e lamentosa de tutti è sfuggita! E anco dalli figlioli miei da poi che sarò sortita, ognuno farà che ne sia dementecata... disparuta, come se de alcuna matre fusseno nati...»), ucciderli le guadagnerà invece la fama di madre scellerata, ma allo stesso tempo le consentirà anche di evitare la condanna all'oblio: se la cancellazione della memoria

i discorsi che si frappongono. Su piuttosto, va' e conduci qui Giasone. Mi servo di te per tutte le questioni che necessitano di fiducia. Non dire a nessuno quello che intendo fare, se davvero vuoi il bene della tua padrona e se sei donna»).

equivale alla morte, ecco che il figlicidio diventa dunque l'unica speranza di continuare a vivere. Anche nel presentare la sua principale innovazione, Fo inserisce però dei richiami a scene e tematiche presenti nella tragedia. Quando la sua Medea dichiara di aver pensato più volte al suicidio sembra infatti riecheggiare le allusioni al desiderio dell'eroina di porre fine alla sua vita presenti nel prologo e nella parodo di Euripide: se ai vv. 39-40 è questo il timore della nutrice (δειμαίνω τέ νιν / μὴ θηκτὸν ὥσφι φάσγανον δι' ἥπατος [«ho paura che spinga una spada affilata attraverso il fegato»]), poco dopo la stessa Medea invocava per sé la morte (cf. i vv. 96-7: ἰώ, / δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων, / ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν; [«Ahi, me sventurata, infelice per le mie sofferenze, ahimè, ahimè in che modo potrei morire?»]; vv. 144-7: αἰαῖ, / διὰ μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία / βαίη· τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος; / φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσσάμαν / βιοτὰν στυγερὰν προλιποῦσα. [«Ahi, un fulmine del cielo mi trapassi il capo! Che guadagno ho a vivere? Possa io dissolvermi nella morte e abbandonare l'odiosa vita»]). Parimenti anche l'esposizione dei pensieri che hanno indotto l'eroina di Fo a valutare questa ipotesi estrema contiene traccia di materiale euripideo. Quando Medea racconta di aver trovato insopportabile l'idea dell'esilio («Avante penzai de tollerme la vita a mia che sopportare non pozzo el penzèro d'essere cacciata fora de la mea casa e de 'sta terra e de 'sto paese, anco se m'è foresto») definisce quello greco un paese per lei «foresto», introducendo quindi, per la prima volta nel monologo, il tema della sua 'barbarie', largamente presente nella tragedia (cf. per esempio i vv. 591-2, in cui Medea riconosce come causa principale del ripudio da parte di Giasone il timore che in vecchiaia gli venga imputata la colpa di aver desiderato un letto barbaro [οὐ τοῦτό σ' εἶχεν, ἀλλὰ βάρβαρον λέχος / πρὸς γῆρας οὐκ εὐδοξον ἐξέβαινέ σοι. («Non era questo a trattenermi, ma il fatto che in vecchiaia il mio letto barbaro sarebbero diventato per te un disonore»)], e la replica dell'uomo [vv. 593-7: εὖ νυν τόδ' ἴσθι, μὴ γυναικὸς οὐνεκα / γῆμαί με λέκτρα βασιλέων ἃ νῦν ἔχω, / ἀλλ', ὥσπερ εἶπον καὶ πάρος, σῶσαι θέλων / σέ, καὶ τέκνοισι τοῖς ἐμοῖς ὁμοσπόρους / φῦσαι τυράννους παῖδας, ἔρυμα δώμασιν.], in cui, come nota Mastronarde 2002, 268, *ad* v. 593, l'eroe nega soltanto di aver contratto le nuove nozze per amore di un'altra donna, e, rivelando il suo desiderio di una prole regale (τυράννους παῖδας), di fatto conferma l'interpretazione della protagonista]; o i vv. 1323-50, in cui Giasone, appreso del figlicidio, afferma che nessuna donna greca sarebbe stata capace di un crimine efferato come quello di Medea, riconducendo quindi la sua ferocia alla natura barbara), ma poco adatto a un monologo che si proponeva di porre le basi per la liberazione delle donne dal patriarcato: sottolineare l'origine straniera di Medea finisce infatti per indebolire la

portata universale del messaggio, e non sembra un caso che Franca Rame abbia cancellato questo riferimento sia in una delle due bozze dattiloscritte del monologo, sia in un copione degli anni Novanta²⁵.

Il dialogo tra Medea e le donne, sebbene si svolga, dunque, in modo differente, ha però sia nella tragedia che nel monologo la medesima funzione, quella cioè di introdurre l'ingresso in scena del personaggio di Giasone. Dopo la conversazione tra Medea e il coro che chiude il terzo episodio, e dopo lo stasimo (vv. 824-65), Euripide inscenava la realizzazione da parte di Medea del primo punto del suo piano: giunto Giasone per la seconda volta sulla scena la donna si mostrava pentita del comportamento avuto nei confronti dell'eroe durante il loro primo confronto, fingendo di aver finalmente accettato le sue nozze. Fo, per parte sua, sembra attingere a piene mani a questo quarto episodio della tragedia (vv. 866-975). Nel monologo, una volta annunciato dalle donne di Corinto, l'ingresso dell'eroe («Zitte! Sta arrivano Giasone... l'ommo sojo. Fateve al largo, ch'esso sa come trattar la donna soa. Lassatelo passare. Medea, guarda... e ne calmi, è lo marito a te... Giasone» [Fo 1989, 73]), che rimarrà, fino alla fine, un personaggio muto, inizia infatti un lungo discorso di Medea, la prima parte del quale contiene il tentativo della donna di convincere il marito di aver voluto, fino a quel momento, solo scherzare con le altre donne (ivi, pp. 73-4):

²⁵ La bozza dattiloscritta e il copione sono consultabili in rete agli indirizzi <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1264&IDOpera=182> e <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1272&IDOpera=182>.



Figura 3. 2005. Tavola di Dario Fo che raffigura Giasone. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

«Giasone, che penzero delecato t'ha avuto de lassare tua dolze sposa, odorosa e fresca rosa, per venirme a trovare! Oh, con che faccia d'onest'omo te avanza... confuso el passo... e dispiaciuto lo sguardo... Assèttate... no, non t'affannà, che eo per zioco fazzo l'impazzata, e per spasso... de farne gran spavento a 'ste amiche mee care, per vedelle correre e criare, e po' ridere, e ridere a scompisciare!... ch'altro non m'è restato per scorrere lo tempo! Savia singh'io mo'!

Il debito nei confronti del testo antico si fa però particolarmente evidente nella sezione successiva (ivi, p. 74):

Penzanno e repenzanno, me son fatta 'na raggione. Sciocca era cotesta mea pretenzione de tenerte tutto pa' sempre... pa' mia. Era rabbia storta... giallusìa... de donna corta! Che tu lo sa', debole è la femmena, pe' soa natura è fazzile a rancore, envidia e 'llamento.

Tu me perdona, Giasone gentile, se tutta presa me so' de mea perzona. Tu, savio s'è stato che te procura giovinezza nova, dentro novo letto e fresche lenzola, e de gente maggiore t'acquista nova parentela, e anco a me tu ne procura, che parenti toj anco parentado meo deventeranno! E ne fo' gran contenta.

Se tu me perdona vegnerò allo sposalizio tojo... ad apparecchiare lo letto con fresche lenzola de genziana odorose...

Più che matre, maestra sarò alla giovin sposa nell'amore per farte contento.

Ora te convenze che savia songh'io, Giasone?

E pensare che TRADITORE t'avea chiamato...

Ma l'ommo non l'è gimmai traditore, se scambia donna!
 E donna, abbisogna che se contenta d'essere MATRE, che è già gran premio!

Il modello sembrano essere in particolare i vv. 869-88 della tragedia, come dimostrano i numerosi punti di contatto esistenti tra questa sezione euripidea e il monologo di Fo:

Ἰᾶσον, αἰτοῦμαί σε τῶν εἰρημένων
 συγγνώμον' εἶναι· τὰς δ' ἐμὰς ὀργὰς φέρειν (870)

εἰκός σ', ἐπεὶ νῶϊν πόλλ' ὑπείργασται φίλα.
 ἐγὼ δ' ἐμαντῇ διὰ λόγων ἀφικόμην
 κάλοιδόρησα· Σχετλία, τί μαίνομαι
 καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλευουσιν εὔ, (875)

ἐχθρὰ δὲ γαίης κοιράνοις καθίσταμαι
 πόσει θ', ὅς ἡμῖν δρᾷ τὰ συμφορώτατα,
 γήμας τύραννον καὶ κασιγνήτους τέκνοις
 ἐμοῖς φυτεύων; οὐκ ἀπαλλαχθήσομαι
 θυμοῦ; τί πάσχω, θεῶν ποριζόντων καλῶς; (880)

οὐκ εἰσὶ μὲν μοι παῖδες, οἶδα δὲ χθόνα
 φεύγοντας ἡμᾶς καὶ σπανίζοντας φίλων;
 ταῦτ' ἐννοηθεῖς· ἡισθόμην ἀβουλίαν
 πολλὴν ἔχουσα καὶ μάτην θυμουμένη.
 νῦν οὖν ἐπαινῶ σωφρονεῖν τέ μοι δοκεῖς
 κῆδος τόδ' ἡμῖν προσλαβόν, ἐγὼ δ' ἄφρων, (885)

ἢ χρῆν μετεῖναι τῶνδε τῶν βουλευμάτων
 καὶ ξυμπεραίνειν καὶ παρεστάναι λέχει
 νύμφην τε κηδεύουσιν ἥδεσθαι σέθεν.
 ἀλλ' ἐσμέν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν,

γυναῖκες· οὐκ οὖν χρῆν σ' ὁμοιοῦσθαι κακοῖς, (890)

οὐδ' ἀντιτείνειν νήπι' ἀντὶ νηπίων.
 Παριέμεσθα καὶ φαμεν κακῶς φρονεῖν
 τότ', ἀλλ' ἄμεινον νῦν βεβούλευμαι τάδε.

Giasone, ti chiedo di essere indulgente verso le cose dette in precedenza: è naturale che tu sopporti la mia collera, in nome dei molti atti d'amore che ci siamo scambiati. Ho riflettuto tra me e me e mi sono rimproverata: «Ostinata, perché deliro e mi oppongo a chi ragiona bene? Perché mi rendo nemica ai sovrani di questa terra e al mio sposo, che compie azioni per noi estremamente vantaggiose, sposando una donna di stirpe reale e generando da questa dei fratelli per i miei figli? Non allontanerò da me l'ira? Perché soffro se gli dei dispongono per il meglio gli eventi? Non ho forse dei figli e non so forse che siamo esuli e senza amici?». Riflettendo su queste cose, mi sono accorta di essere stata molto sconsiderata e di essermi adirata inutilmente. Adesso invece sono d'accordo e penso che tu sia stato saggio per averci procurato queste nozze; io invece sono stolta, io che avrei dovuto prendere parte alle tue decisioni, aiutarti, assistere alle nozze e compiacerti badando alla tua sposa. Ma noi siamo quello che siamo – non dirò un malanno – ma donne. Era dunque giusto che tu non ti uniformassi alle mie malvagità e che non rispondessi alle mie sciocchezze con altre sciocchezze. Ti chiedo perdono e ammetto di aver ragionato male in passato, adesso però ho preso decisioni migliori.

Sia la Medea moderna che quella antica presentano il mutamento di opinione come il frutto di una lunga riflessione (al «Penzanno e repenzanno, me son fatta 'na raggione», con cui la Medea di Fo dice di essere giunta ad accettare le nuove nozze di Giasone, fanno

da parallelo l'έμαντῆι διὰ λόγων ἀφικόμην / κάλοιδόρησα [«Ho riflettuto tra me e me e mi sono rimproverata»] del v. 872 e il ταῦτ' ἐννοηθεῖς ἡισθόμην ἀβουλίαν / πολλὴν ἔχουσα καὶ μάτην θυμουμένη [«Riflettendo su queste cose, mi sono accorta di essere stata molto sconsiderata e di essermi adirata inutilmente»] dei vv. 882-3), giustificano il proprio comportamento riconducendolo alla stoltezza femminile («Che tu lo sa', debole è la femmena, pe' soa natura è fazzile a rancore, envidia e 'llamento» dirà la Medea di Fo, ἀλλ' ἐσμὲν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν, / γυναῖκες [«Ma noi siamo quello che siamo – non dirò un malanno – ma donne»] quella di Euripide [vv.889-90]) e lodano le decisioni di Giasone, riconoscendo nelle nuove nozze un beneficio per loro stesse («Tu, savio s'è stato che te procura giovinezza nova, dentro novo letto e fresche lenzola, e de gente maggiore t'acquista nova parentela, e anco a me tu ne procura, che parenti toj ancor parentado meo deventeranno» ha come parallelo il νῦν οὖν ἐπαινῶ σωφρονεῖν τέ μοι δοκεῖς / κῆδος τόδ' ἡμῖν προσλαβών [«Adesso invece sono d'accordo e penso che tu sia stato saggio per averci procurato queste nozze»] del vv.884-5, ma cf. anche i vv.873-8). L'ultimo concetto che in questa parte del monologo Fo fa esprimere alla sua eroina – le donne devono accontentarsi di essere madri e riconoscere nella maternità un premio («E donna, abbisogna che se contenta d'essere MATRE, che è già gran premio!») – rievoca poi, in modo circolare, l'invito che la Medea antica aveva rivolto a se stessa, nella prima parte del suo discorso, a trovare una consolazione per le sue pene nei figli (vv.879-81: τί πάσχω, θεῶν ποριζόντων καλῶς; / οὐκ εἰσὶ μὲν μοι παῖδες, οἶδα δὲ χθόνα / φεύγοντας ἡμᾶς καὶ σπανίζοντας φίλων; [«Perché soffro se gli dei dispongono per il meglio gli eventi? Non ho forse dei figli e non so forse che siamo esuli e senza amici?»]).

L'utilizzo quasi letterale del modello da parte di Fo in questa sezione del monologo veniva però mitigato da Franca Rame. Dal suo copione degli anni '90 l'attrice ha cancellato infatti sia il riferimento alla stoltezza femminile, sia la lode a Giasone, mantenendo invece l'immagine di Medea maestra per la 'giovina sposa' («Se tu me perdona vegnerò allo sposalizio tojo... ad apparecchiare lo letto con fresche lenzola de genziana odorose...Più che matre, maestra sarò alla giovina sposa nell'amore per farte contento»), anche questa proveniente con tutta probabilità dal testo euripideo, in particolare dai vv. 886-7, in cui l'eroina antica affermava che se fosse stata realmente saggia avrebbe dovuto prendere parte alle nozze (παρεστάναι λέχει) e badare alla giovane sposa (νύμφην τε κηδεύουσιν ἥδεσθαι σέθεν).

Dopo questa ripresa, dunque, quasi pedissequa della tragedia antica, Fo abbandona però – ancorché momentaneamente – il modello per dedicarsi a esporre il principale

obiettivo della sua riscrittura: presentare il figlicidio come un atto di ribellione nei confronti del patriarcato. Medea spiegherà infatti a Giasone che i figli sono come un basto imposto alla donna e che è per spezzare questo basto che lei ha deciso di ucciderli (Fo 1989, p. 74):

E penzavo che ‘sta gabbia derentro la quale ci avete imprigionato, con alligati, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare...penzavo fosse lo peggio recatto de codesta vostra infame società d’ommeni...

Coteste follie penzavo, Giasone... coteste follie penzavo... E le penzo ancora!

È sta gabbia che te voj spezzare... è ‘sto basto enfame che te voj schiantare!

Riprese della tragedia tornano tuttavia subito dopo, quando Medea, dopo aver invitato le donne ad ascoltare quanto si sia fatto pesante il suo respiro, incita se stessa ad agire (ivi, pp.74-5):

Donne, amiche mee, ascoltrate cumme respiro, che in un sol fiato, tanto l’è granne, tutta l’aria del monno me potrebbe ispirare.

Necessità è, che ‘sti figlioli a mia abbino a morire perché tu, Giasone, e tue leggi infami abbiate a schiattare!

Armate amiche ‘sta mano mea... spigni Medea desperata lo ferro nella carne tenerella delli figli, fanne sangu... dolze... inzuccherato... Dimentica core meo che so’ figli a ‘sta carne... fanne sangue... fanne sangue... E no tremare quando crieranno: “Matre! Pietà! Pietà!”... e fora dela porta tutta gente: “Mostro! Cagna! Scellerata! Matre for de natura! Zozza!”

Ed eo, me dirò chiagnendo: “Mori! Mori! Pe’ fa nascere ‘na donna nova... Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova!”

Il modello è questa volta l’ultimo episodio della tragedia, in particolare le parole con cui Medea, dopo aver appreso dal messaggero della morte di Creonte e di sua figlia, esorta se stessa all’azione (vv.1236-50):

Μη. φίλαι, δέδοκται τοῦργον ὥς τάχιστα μοι
παῖδας κτανούσῃ τῇσδ’ ἀφορμᾶσθαι χθονός,
καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέροι χειρί.
Πάντως σφ’ ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρή, (1240)

ἡμεῖς κτενοῦμεν οἷπερ ἐξεφύσαμεν.
ἀλλ’ εἴ’ ὀπλίζου, καρδία· τί μέλλομεν
τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;
ἄγ’, ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,
λάβ’, ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίου, (1245)
καὶ μὴ κακισθῆις μὴδ’ ἀναμνησθῆις τέκνων,
ὥς φύλταθ’, ὥς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε
λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν
κᾶπειτα θρήνει· καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ’, ὅμως

φίλοι γ' ἔφυσαν· δυστυχῆς δ' ἐγὼ γυνή.

(1250)

MEDEA Amiche, il piano è deciso: al più presto ucciderò i bambini e mi allontanerò da questa terra, non consegnerò, indugiando, i miei figli a una mano più ostile perché li uccida. È assolutamente necessario che muoiano e poiché è necessario, sarò io che li ho generati a ucciderli. Armati cuore mio, perché indugio a compiere questi mali terribili e ineluttabili? Sventurata mano mia, prendi la spada, prendila, procedi verso il doloroso limite della vita, non essere debole, non ricordarti dei figli, che ti sono sommamente cari, che li hai generati, dimentica invece in questo breve giorno che sono i tuoi bambini, intona dopo il canto funebre. Anche se li ucciderai, ti sono ugualmente cari: sono una donna sventurata.

Evidenti le analogie tra la tragedia e il monologo: sia l'eroina moderna sia quella antica dichiarano l'assoluta necessità che i figli muoiano («Necessità è, che 'sti figlioli a mia abbino a morire» dirà la Medea di Fo, πάντως σφ' ἀνάγκη καθανεῖν [«È assolutamente necessario che muoiano»] dirà la Medea di Euripide [v.1240]) ed entrambe esortano prima la propria mano ad armarsi («Armate amiche 'sta mano mea...» trova un parallelo nei vv.1244-5 [ἄγ', ὃ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος, / λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίου («Sventurata mano mia, prendi la spada, prendila, procedi verso il doloroso limite della vita»)]), poi se stesse a dimenticare i figli per il solo lasso di tempo necessario a commettere il crimine («Dimentica core meo che so' figli a 'sta carne» – esortazione anche questa eliminata dalla Rame dal suo copione – riecheggia i vv. 1246-8, μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων, / ὥς φίλταθ', ὥς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε / λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν [«non ricordarti dei figli, che ti sono sommamente cari, che li hai generati, dimentica invece in questo breve giorno che sono i tuoi bambini»])).

Le immagini del ferro che attraversa «la carne tenerella delli figli» e del sangue «dolze...inzuccherato» riprendono poi due sfere semantiche, quella della tenerezza e quella della dolcezza, che anche la Medea di Euripide aveva associato ai suoi figli mentre meditava il figlicidio subito prima dell'ingresso del messaggero (vv.1074-5: ὃ γλυκεῖα προσβολή, / ὃ μαλθακὸς χρὼς πνεῦμά θ' ἡδιστον τέκνων. [«o dolce contatto, o tenera pelle e dolcissimo respiro dei figli»])).

Sebbene Fo non rappresenti nel suo monologo il figlicidio, le ultime esortazioni che la sua Medea dedica a se stessa – a non esitare davanti al pianto dei bambini e a non vacillare a causa degli insulti della gente – rivelano poi la rappresentazione che l'eroina ha costruito nella propria mente del momento in cui ciò accadrà. Medea sembra immaginarsi mentre, all'interno della loro casa, uccide i propri figli, circondata dal pianto dei bambini e dagli insulti delle donne, che, dall'esterno, assistono al crimine, in una scena che rievoca quella del figlicidio presente nella tragedia ai vv. 1270a-92:

<ΠΑΙΣ> (ἔσωθεν)
 ἰὼ μοι. (1270a)
 Χο. ἀκούεις βοᾶν ἀκούεις τέκνων;
 ἰὼ τλᾶμον, ὦ κακοτυχεῖς γύναι.
 Πα.α οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
 Πα.β οὐκ οἶδ', ἀδελφε φίλτατ'· ὀλλύμεσθα γάρ.
 Χο. Παρέλθω δόμους; ἀρήξαι φόνον (1275)
 δοκεῖ μοι τέκνοις.
 Πα.α ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξαι· ἐν δέοντι γάρ.
 Πα.β ὡς ἐγγὺς ἦδη γ' ἐσμέν ἀρκύων ξίφους.
 Πα.β ὡς ἐγγὺς ἦδη γ' ἐσμέν ἀρκύων ξίφους.
 Χο. τάλαιν', ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἡ σίδα-
 ρος ἄτις τέκνων (1280)
 ὄν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχει-
 ρι μοίραι κτενεῖς.
 μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος
 γυναικ' ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις,
 Ἴνῳ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ' ἡ Διὸς
 Δάμαρ νιν ἐξέπεμπε δωμάτων ἄλαις· (1285)
 Πίτνει δ' ἅ τάλαιν' ἐς ἄλμαν φόνωι
 τέκνων δυσσεβεῖ,
 ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα,
 δυοῖν τε παιδοῖν ξυνθανοῦσ' ἀπόλλυται.
 Τί δῆτ' οὐ γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; ὦ (1290)
 γυναικῶν λέχος
 πολύπονον, ὅσα βροτοῖς ἔρε-
 ξας ἤδη κακά.

FIGLI	(da dentro la casa) Ahi, ahimè
CORO	Senti? Senti il grido dei figli? Donna sventurata, infelice!
1° FIGLIO	Ahimè. Cosa farò? Come posso sfuggire alle mani della madre?
2° FIGLIO	Non lo so, fratello carissimo; siamo perduti!
CORO	Entro in casa? Mi sembra bene salvare i figli dalla morte.
1° FIGLIO	Sì, per gli dèi, soccorreteci; è necessario.
2° FIGLIO	Siamo ormai vicini alla rete di questa spada.
CORO	Sei davvero di pietra o di ferro per uccidere la messe di figli che tu stessa hai partorito con una morte generata dalla tua stessa mano! Di una sola donna tra quelle di un tempo ho sentito che ha scagliato la propria mano contro gli amati figli, Ino, resa folle dagli dèi, quando un tempo la sposa di Zeus la cacciò di casa senza meta. La sventurata si getta nel mare con empia strage dei figli, tendendo il piede oltre la sponda marina, e muore insieme ai suoi due bambini. Cos'altro dunque ci potrebbe essere di tremendo? O letto delle donne ricco di sofferenza, quanti mali hai già procurato ai mortali.

Il pianto dei bambini a cui allude la Medea di Fo («E no' tremare quando cireranno: "Matre! Pietà! Pietà!"») per lo spettatore greco si concretizzava infatti nei loro lamenti percepiti come voci fuori campo (vv.1270a, 1271, 1272, 1277, 1278), mentre gli insulti provenienti dall'esterno ai quali l'eroina moderna non dovrà prestare ascolto («e fora della porta tutta gente: "Mostro! Cagna! Scellerata! Matre for de natura! Zozza!"»)

sembrano riecheggiare le battute con cui il coro commentava gli eventi (vv.1273-4, 1275-6, 1279-83): è quindi altamente probabile che nel far immaginare alla sua Medea il momento del figlicidio Fo avesse ben presente, ancora una volta, proprio la tragedia euripidea.

Se nei suoi vari racconti della saga argonautica – da quello presente nel prologo della *Medea*, a quelli che si ritrovano nell'*Osceno è sacro* e nel *Paese dei mezaràt* – Fo, come si è visto, si è servito di diverse fonti antiche (principalmente il racconto della vicenda fatto dallo pseudo-Apollodoro nella *Biblioteca*, ma anche il poema di Apollonio Rodio), mescolandole tra loro e con la propria creatività, per il monologo conclusivo di *Tutta casa, letto e chiesa*, dedicato a una tra le più celebri eroine del mito greco, l'analisi sino a questo momento condotta rivela un approccio differente al materiale antico: un approccio in cui alla ricerca di varianti mitiche da fondere tra loro si sostituisce l'utilizzo, costante dall'inizio alla fine, di un unico modello rappresentato appunto dalla tragedia di Euripide.

Sebbene le scene descritte nel monologo provengano quindi tutte dal testo antico (per lo più, oltre che dal prologo, dal secondo e dal terzo episodio), come aveva fatto per la vicenda di Giasone e della conquista del vello, Fo rielabora però la narrazione euripidea per piegarla al proprio fine: parlare cioè della disparità di genere attraverso la voce degli antichi.

1.1.3. La risemantizzazione del materiale antico

Il confronto con la tragedia euripidea lascia emergere in modo chiaro la presenza diffusa di elementi che provengono dal testo antico all'interno della *Medea* di Dario Fo e Franca Rame. Lo stretto legame del monologo moderno con la fonte classica porta però con sé la necessità di indagare il modo in cui la coppia ha adattato questo materiale alla propria drammaturgia, che dalla fine degli anni Sessanta risultava fortemente influenzata dall'esperienza del teatro epico brechtiano e caratterizzata da una marcata vocazione politica.

Il biennio 1968-1969 ha infatti segnato una tappa decisiva nella vita artistica della coppia, grazie a due eventi che hanno avuto un profondo impatto sulla loro successiva produzione teatrale, influenzandola sia nella struttura che nei contenuti: la loro uscita dal circuito ufficiale dell'Ente Teatrale Italiano (ETI) nel '68 e il debutto di *Mistero buffo*

dell'anno successivo, prima a maggio nell'Aula Magna dell'Università Statale di Milano durante un'occupazione studentesca, poi a ottobre a Sestri Levante.

Dopo l'esordio negli anni Cinquanta, e dopo i fortunati anni Sessanta, durante i quali Fo scrisse e portò in scena all'Odeon di Milano – teatro noto per la sua produzione leggera e del quale, come riporta D'Arcangeli 2009, 98, arrivò a detenere parte delle azioni – una serie di commedie dedicate ai problemi sociali e alla vita quotidiana nell'Italia degli anni del miracolo economico²⁶, la scelta di abbandonare «i palcoscenici e le platee borghesi» (Valentini 1997a, 7) determinò infatti l'inizio di una nuova fase della sua vita artistica caratterizzata dall'impegno politico militante. Nello stesso anno in cui Jean Louis Barrault e Giorgio Strehler fondavano proprie compagnie autogestite dopo aver abbandonato teatri pubblici – nel 1968 Barrault era stato allontanato dalla direzione dell'Odéon parigino per aver appoggiato gli studenti del Comitato d'azione rivoluzionario che l'avevano occupato, mentre Strehler aveva dato le proprie dimissioni dal Piccolo di Milano – Dario Fo e Franca Rame, usciti dall'ETI e alla ricerca di un pubblico diverso da quello dei teatri ufficiali, creavano un proprio collettivo, Nuova Scena, e iniziavano a esibirsi in spazi non convenzionali, come palazzetti dello sport, parchi cittadini, ma soprattutto nelle case del popolo, e in centri gestiti dall'ARCI, l'associazione culturale del PCI.

Le commedie proposte in questo periodo – la prima fu *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968) incentrata sul rapporto, dagli anni del fascismo fino al '68, tra il proletariato e lo Stato italiano – erano dedicate ai problemi della classe operaia e alle sfide che la sinistra era chiamata a fronteggiare, e si presentavano allo

²⁶ Al periodo cosiddetto 'borghese' appartengono sette commedie, portate tutte in scena nel teatro milanese tra il 1959 e il 1967: *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo: ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965) e *La signora è da buttare* (1967). Sebbene quello all'Odeon rappresenti un periodo unitario nella produzione artistica di Fo, come dimostra diffusamente Urbani 2013, 19-31, al suo interno è possibile distinguere due fasi. Alla prima appartengono le tre commedie, portate in scena tra il 1959 e il 1962, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* e *Chi ruba un piede è fortunato in amore*: questi spettacoli mantengono ancora una forte affinità con le farse degli anni Cinquanta – Urbani le definirà appunto delle 'commedie farsesche' – e sono caratterizzati da ritmi rapidi, movimenti frenetici, e trame che includono travestimenti, confusioni d'identità e colpi di scena. Tipica di questi lavori teatrali è poi la presenza di personaggi ingenui e astuti al tempo stesso, utilizzati per criticare la realtà sociale, spesso illogica e irrazionale. Alla seconda fase appartengono invece le *pièces* realizzate tra il 1963 e il 1967, dopo la breve esperienza televisiva rappresentata dalla conduzione di *Canzonissima* nel 1962, nelle quali l'impegno sociale è più evidente e la satira è diventata storica (protagonista di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* è Cristoforo Colombo, mentre *La colpa è sempre del diavolo* è ambientata nella Milano della fine del XIII e l'inizio del XIV secolo) oltre che più marcatamente politica (*Settimo: ruba un po' meno* è infatti dedicato ai problemi della speculazione immobiliare e della corruzione nel mondo delle istituzioni e della finanza mentre *La signora è da buttare* è invece una satira della politica estera e interna degli Stati Uniti, in cui si fa riferimento per esempio all'omicidio di Kennedy e alla guerra in Vietnam).

spettatore come un mezzo d'informazione e uno stimolo alla riflessione, intenzione che si rifletteva anche nella struttura di questi lavori, che includeva un terzo – oltre ai due in cui era sviluppata la trama – dedicato alla discussione con il pubblico.

L'abbandono dei circuiti ufficiali, oltre a portare un cambio nei contenuti della produzione di Dario Fo e Franca Rame, comportò però anche una semplificazione della scenografia. L'esibirsi in luoghi non progettati per ospitare spettacoli teatrali implicò infatti l'esigenza di servirsi di allestimenti scenici che fossero facilmente trasportabili e adattabili ad ambienti diversi.

Anche se già due anni dopo, nel 1970, si verificò il divorzio di Fo sia col PCI – il quale non aveva gradito le critiche che gli erano state rivolte prima con *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969), commedia dedicata al lavoro domestico e alle condizioni nelle fabbriche, poi con *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* (1969), in cui a essere messa sotto accusa era la politica culturale del partito – sia con quella parte di Nuova Scena che non aveva condiviso la sua estrema politicizzazione – l'attore e regista Vittorio Franceschi, che, all'uscita di Fo, continuerà per tre anni a lavorare con l'ARCI all'interno del collettivo, affermerà che «non si aveva più nemmeno il coraggio di parlar di teatro ma solo di Marx, di Lenin, e con qualche prudenza di Gramsci»²⁷ – la fase della sua militanza politica continuò fino ai primi anni Ottanta. Dopo la conclusione dell'esperienza con Nuova Scena, Fo e la Rame crearono infatti un nuovo collettivo, La Comune, e portarono avanti il loro impegno sociale in modo stabile a Milano, esibendosi inizialmente in una ex-fabbrica di via Colletta, presa in affitto e adattata per ospitare spettacoli teatrali, poi alla Palazzina Liberty.

Se l'uscita dall'ETI ha quindi avuto un impatto significativo sulla produzione artistica della coppia Fo-Rame, dal punto di vista della tecnica compositiva il vero punto di svolta è rappresentato dal debutto di *Mistero buffo*, spettacolo in cui Fo ha abbandonato l'uso, tradizionale fino a quel momento, del monologo come strumento di analisi psicologica del personaggio, per assegnargli invece una funzione narrativa. La sua *pièce* più celebre è costruita infatti tramite la giustapposizione di sezioni monologiche, in cui l'interprete, prima introduce trama e protagonisti della storia, e poi, passando «repentinamente dalla narrazione alla recitazione», impersona, seguendo il principio dello straniamento brechtiano, tutti i personaggi, caratterizzandoli «esclusivamente attraverso variazioni della gestualità e della vocalità» (Soriani 2005, 623).

²⁷ Le parole di Franceschi sono riportate da Valentini 1997a, 116.

Il «genere performativo» (Barsotti 2007, 188) sperimentato nel '69 per la prima volta non rappresenta però soltanto la maggiore innovazione sviluppata da Dario Fo per il proprio teatro ma costituisce anche il suo principale apporto allo sviluppo del genere drammatico in Italia. In esso vari esponenti del teatro di narrazione degli anni Novanta – da Ascanio Celestini a Marco Paolini – hanno infatti rintracciato le radici del loro modo di andare in scena con spettacoli in cui il *performer*, «generalmente solo e circondato da pochissimi o nessun oggetto di scena», quasi senza muoversi sul palcoscenico, «rievoca storie e vicende per mezzo di un racconto “epico” e non attraverso la tradizionale mimesi drammatica» (Soriani 2005, 620)²⁸.

La *Medea* della coppia risente molto sia della nuova tecnica drammaturgica, sia dell'estrema politicizzazione del loro teatro successiva all'uscita dall'ETI. Come già accennato in precedenza (vd. *supra*, par. 1. *La Medea di Tutta casa, letto e chiesa*), lo spettacolo all'interno del quale il pezzo è inserito, *Tutta casa, letto e chiesa*, può infatti essere considerato la controparte femminile di *Mistero buffo*, e non è un caso che il suo debutto nel novembre del 1977 coincida con il momento in cui la giullarata raggiunse il suo apice di diffusione e visibilità grazie all'approdo, nel corso di quello stesso anno, sulle reti RAI. Entrambe le *pièce* sono basate infatti sulla successione di monologhi semi-drammatici – in cui sono presenti cioè, in modo alternato, sequenze narrative e sequenze recitate²⁹ – e sull'impiego di una recitazione – come si legge in una didascalia scenica di *Michele lu Lanzone*, uno dei monologhi che lo compongono – «sempre epica» e «mai naturalista» (Fo 1989, 84).

Sotto il profilo del contenuto, *Tutta casa, letto e chiesa* continua invece a far parte della fase della militanza politica avviata con l'abbandono del circuito ufficiale dei teatri. Incentrando lo spettacolo sulla «condizione della donna» (Fo 1989, 5), Fo e la Rame intendevano infatti raccontare la condizione femminile durante gli anni Settanta ed esprimere il loro sostegno alle battaglie per i diritti femminili («Ho debuttato – racconta Franca Rame nel prologo – a Milano, alla Palazzina Liberty, nel 1977, in appoggio alle lotte del movimento femminista» [*ibid.*]), che in quegli anni erano particolarmente intense

²⁸ Celestini gli ha attribuito per esempio il merito di aver «sdoganato un certo modo di andare in scena», mentre Paolini, durante la sua trasmissione televisiva *Vajont 9 ottobre '63*, trasmessa su Raidue il 9/10/1997, ha identificato l'inizio della sua esperienza nel mondo del teatro con l'approdo di *Mistero buffo* sul piccolo schermo nel 1977. Per entrambe le testimonianze e, in generale, sul rapporto tra *Mistero buffo* e il teatro di narrazione, vd. Soriani 2005.

²⁹ L'espressione monologo «semi-drammatico» è stata utilizzata da Soriani 2005, 623 per indicare le sezioni di *Mistero buffo* in cui l'unico attore presente sulla scena «passa repentinamente dalla narrazione alla recitazione».

e portarono a importanti acquisizioni normative (vd. *supra*, par. 1. *La Medea di Tutta casa, letto e chiesa*): intento che trova piena espressione anche nel monologo dedicato a Medea, pur essendo questo l'unico, all'interno di *Tutta casa, letto e chiesa*, a non essere ambientato nel tempo presente. Incentrato sul motivo dell'invecchiamento femminile e sulle implicazioni nelle dinamiche relazionali che ne derivano, in particolare nei rapporti con l'altro sesso e con i figli, il monologo affronta infatti temi presenti nel dibattito politico dell'Italia di quegli anni, che aveva da poco introdotto il divorzio nella sua legislazione e che di lì a qualche anno avrebbe normato anche l'aborto.

Coerente con l'appartenenza della *pièce* alla fase più politica della produzione artistica di Dario Fo è poi la prospettiva dalla quale è affrontato nella *Medea* il problema della condizione femminile. Ospite, nel 1978, della trasmissione radiofonica *Show down, braccio di ferro con il pubblico*, Franca Rame definì infatti la loro una «Medea di classe»³⁰. L'adozione di un approccio marxista riguardo alle questioni di genere se da un lato rispecchia le convinzioni politiche della coppia – alla domanda rivolta da Serena Anderlini sul ruolo della religione nella sua vita, Franca Rame risponderà con una professione di fede nei confronti di Marx e del materialismo: «I have a way of life that could be called my way of being religious: I'm a communist, I'm a Marxist, I'm a materialist, so I can't believe in the hereafter» (1991, 38) – d'altro canto non costituisce una novità assoluta. Le considerazioni sparse negli scritti di Marx riguardo al ruolo delle donne nella società e al rapporto tra i sessi – come notato da Sara Farris (2022, 269-74), le più rilevanti emergono nel terzo quaderno dei giovanili *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, nello specifico nella sezione che riguarda la proprietà privata e il comunismo – sono invece ampiamente presenti già nelle prime riflessioni femministe e tra la Convenzione di Seneca Falls sui diritti delle donne del 1848 – comunemente considerata l'atto di nascita del movimento femminista – e la Prima Guerra Mondiale, lo scritto di Engels *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* costituì la controparte socialista a *L'asservimento delle donne* di John Stuart Mill, il «testo chiave del femminismo di orientamento liberale» (Restaino 2002, 12). Nel corso della cosiddetta prima ondata femminista, quando Mill – insieme ad altre personalità che condividevano il suo stesso orientamento politico, come la moglie Harriet Hardy Taylor, o Elizabeth Cady Stanton, l'autrice della *Declaration of Sentiment*, documento, ispirato alla Dichiarazione di Indipendenza americana e dedicato ai diritti femminili, presentato in

³⁰ È possibile ascoltare parte dell'intervento della Rame all'indirizzo <https://www.teche.rai.it/2019/07/franca-rame-racconta-la-sua-medea/>.

occasione della Convenzione di Seneca Falls – si impegnò attivamente per il diritto di voto, occupandosi di una questione rilevante di fatto soltanto per le condizioni di vita delle donne di classe media, le tesi espresse da Engels accesero infatti l'attenzione anche su quelle delle lavoratrici del proletariato.

Sfruttando le ricerche condotte da Lewis Henry Morgan sugli Irochesi dello stato di New York pubblicate nel volume *La società antica* del 1877, in particolare le osservazioni sul ruolo di rilievo assunto dalla donna nella loro società, dal quale, secondo Morgan, sarebbe possibile dedurre l'esistenza di un egualitarismo primitivo che il processo di civilizzazione avrebbe corrotto, nell'*Origine della famiglia* Engels identificò la famiglia monogama con il risultato di cambiamenti a livello sociale ed economico, e la subordinazione femminile con una conseguenza della nascita della proprietà privata. Nella società originaria, caratterizzata dall'assenza di forme di possesso individuale e da una sostanziale uguaglianza tra uomini e donne, l'introduzione delle tecnologie per la lavorazione dei metalli, secondo Engels, avrebbe segnato la nascita della schiavitù e della proprietà privata e tale cambiamento avrebbe portato poi alla «weltgeschichtliche Niederlage des weiblichen Geschlechts» (Engels 1894, 42). Tale sconfitta si sarebbe tradotta nel confinamento delle donne nell'ambito domestico a causa della loro debolezza fisica e nella loro subordinazione all'uomo sul piano economico: uno scenario che, collegando la questione di genere alla privatizzazione dei beni, rendeva l'abbattimento della società capitalista la soluzione per superare le disuguaglianze tra i sessi, e la rivoluzione socialista il mezzo per liberare «sia la parte degli uomini che costituisce il proletariato, sia tutte le donne, proletarie e non» (Restaino 2002, 17).

Tuttavia il pensiero marxista, e in particolare questo scritto di Engels, non esercitarono la loro influenza soltanto nella prima fase del femminismo – il quale, dopo la conclusione della Prima guerra mondiale, subì una battuta d'arresto – ma rimasero rilevanti nelle riflessioni sulle tematiche di genere sia durante gli anni del riflusso, sia in seguito durante la cosiddetta seconda ondata femminista.

Il ruolo significativo del materialismo storico nel periodo tra le due ondate del femminismo è evidente per esempio nel *Secondo sesso* di Simone de Beauvoir – personalità che Fo e la Rame ebbero modo di conoscere di persona³¹ – in cui sebbene

³¹ Dario Fo (2018, 362) ha raccontato che, nel corso della prima *tournee* internazionale di *Mistero buffo* del 1973, tra il pubblico che assistette alla messa in scena dello spettacolo presso la Salle Guémier di Parigi erano presenti Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, coppia che avrebbe incontrato nuovamente due anni dopo. Nel 1975, Sartre, che aveva ricevuto dalla televisione francese il compito di realizzare una serie di

vengano criticate, come sottolinea Sonia Kruks (2017, 241), sia l'origine sia la soluzione individuate da Engels per la sottomissione delle donne, il marxismo rappresenta ugualmente una componente importante («J'espérais – dirà la de Beauvoir [1963, 208] alcuni anni dopo la pubblicazione del volume – qu'il serait bien accueilli à l'extrême gauche. Nous étions au plus mal avec les communistes; tout de même, mon essai devait tant au marxisme et lui faisait la part si belle que je m'attendais de leur part à quelque impartialité!«).

La de Beauvoir infatti, pur riconoscendo al materialismo storico il merito «di aver inquadrato le differenze biologiche in un contesto economico e sociale» (Cremaschi 1975, 515), nel primo dei due volumi che compongono il *Secondo sesso*, in particolare nel capitolo intitolato appunto *Il punto di vista del materialismo storico*, da una parte criticava l'associazione diretta tra l'introduzione di nuove tecnologie per i metalli e la sottomissione femminile formulata da Engel – da un'ottica che la Kruks 2017, 241 definisce «neo-Hegelian rather than Marxist» affermava che se non fossero state già presenti nella coscienza umana «la categoria originaria dell'Altro e un'originaria pretesa al predominio sull'Altro, la scoperta dello strumento di bronzo non avrebbe provocato l'oppressione della donna» (de Beauvoir 2016, 75-6) – dall'altra, interpretando, come ha sottolineato Cremaschi 1975, il marxismo nei termini un monismo economico, come una dottrina cioè che «vede nell'uomo e nella donna soltanto delle entità economiche» (ivi, p. 516), rintracciava nella rivoluzione socialista una condizione necessaria ma non sufficiente per la liberazione delle donne, dal momento che la loro emancipazione era per lei un problema che riguarda «l'uomo nella sua interezza e non quell'astrazione che è l'*homo oeconomicus*» (de Beauvoir 2016, 74).

Nonostante queste critiche, oltre alla prospettiva storicizzante adottata nel *Secondo sesso*, altri debiti della de Beauvoir nei confronti del materialismo storico – nota ancora Kruks 2017, 241 – sono però rintracciabili nel suo resoconto di come «*once class society*

programmi da dedicare alla storia dell'Europa del XX secolo, invitò infatti Fo a prendere parte alla loro realizzazione – proposta di collaborazione che però si concretizzò in un nulla di fatto – e lo incontrò, nel corso di quell'anno, prima a luglio a Roma, poi in autunno a Parigi. Da un racconto di Franca Rame (pubblicato da Farrell 2014) di questo secondo incontro emerge però che, a differenza di Sartre, la de Beauvoir non deve aver nutrito un particolare interesse nei confronti del progetto e della coppia Fo-Rame: «Simone De Beauvoir NON [enfasi di Franca] mi è stata mai completamente simpatica. [...] il suo essere una intellettuale aristocratica me l'ha sempre allontanata. In casa di Sartre a Parigi, dopo un girar di chiavi nella toppa ce la siamo trovata davanti: borsa della spesa in mano, fazzoletto in testa. Ha lanciato un "pas fumer" a Sartre e si è ritirata in cucina. Dario e io ci siamo guardati interdetti: e questa chi è? Sartre, come un bambino scoperto a rubare la marmellata, ha spento la sigaretta, o il sigaro, non ricordo. "Simone", ha mormorato. Ah, era lei! Dario meno, ma io sono rimasta un po' male. Forse credevo che il fatto di essere donna mi desse il diritto a un saluto».

has come into existence, the economic aspects of women's situations are always profoundly (although never solely) constitutive of their worlds». Ciò è evidente per esempio già nell'*Introduzione*, in cui è riconosciuta un'inferiorità della donna rispetto all'uomo – intesa come una ridotta possibilità di ottenere occasioni nella società – causata dalla sua esclusione dai processi produttivi e dalla sua dipendenza economica, ma anche altrove, quando per esempio si ammette che, in alcune circostanze, i fattori economici possono modificare la condizione femminile in modo più significativo delle ideologie: emblematico è il commento che segue una rassegna di riflessioni riguardanti la donna di pensatori francesi del XIX secolo – sono presi in esame per esempio i modelli di socialismi utopici elaborati da Saint-Simon, Fourier e Cabet, e l'azione di un giornale come la *Voix des Femmes* di Eugénie Niboyer, oltre che personalità come Madame de Staël e George Sand – in cui la de Beauvoir (2016, 135) mette in evidenza il loro minor impatto nel cammino verso l'emancipazione femminile rispetto al processo di industrializzazione: «Queste dispute teoriche non influiscono sul corso degli avvenimenti: piuttosto li riflettono in modo incerto. La donna riconquista un'importanza economica che aveva perduto fin dalle epoche preistoriche perché sfugge al focolare e prende una nuova parte alla produzione nell'officina».

E ancora «una maggiore articolazione del giudizio di Simone de Beauvoir rispetto al capitolo *Il punto di vista del materialismo storicistico*» (Forenza 2013, 70) – in cui il pensiero marxista «è sostanzialmente “ridotto” a monismo economicistico» (*ibid.*) – e l'importanza che questa dottrina ha avuto nel suo pensiero è evidente alla fine del *Secondo sesso*, dove a Marx, in particolare a una delle sue più note riflessioni sulla donna – che proviene dalla già citata sezione dedicata alla proprietà privata e al comunismo del terzo quaderno dei *Manoscritti*, un passo ampiamente noto negli ambienti femministi, in cui si afferma il principio per cui il rapporto tra uomini e donne è indice del «grado di civiltà dell'uomo nel suo complesso» (Marx 2018, 183) – è affidata la conclusione dello scritto (de Beauvoir 2016, 699):

«Il rapporto immediato, naturale, necessario, dell'uomo all'uomo è il *rapporto dell'uomo alla donna*» ha detto Marx. «Dal carattere di questo rapporto risulta fino a che punto l'uomo stesso si è capito come *essere generico*, come uomo; il rapporto dell'uomo alla donna è il rapporto più naturale dell'essere umano all'essere umano. Vi si rivela perciò fino a che punto l'essere *umano* è diventato il suo essere *naturale*, fino a che punto la sua *natura umana* è diventata la sua *natura*.»

Non si può dire niente di meglio. È in seno al mondo dato che spetta all'uomo far trionfare il regno della libertà; per raggiungere questa suprema vittoria è tra l'altro

necessario che uomini e donne, al di là delle loro differenziazioni naturali, affermino, senza possibilità di equivoco, la loro fraternità.

Come già accennato, il marxismo continuò a mantenere la sua rilevanza per le questioni di genere anche dopo il periodo di rflusso (1918-1968), che seguì la conclusione della prima ondata femminista. Durante la seconda ondata – che si colloca tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Ottanta e che è quindi coeva alla stesura di *Tutta casa, letto e chiesa* – soprattutto in area britannica, le riflessioni sulla condizione femminile hanno avuto infatti come pilastri fondamentali le teorie freudiane – Simone de Beauvoir, divenuta un riferimento ineliminabile, aveva già affrontato il tema della psicanalisi nel *Secondo sesso*, criticando Freud per aver ridotto la «donna alla sua pura identità sessuale e anatomica», sancendo così la sua «inferiorità insopprimibile» (Restaino 2002, 24) – e quelle marxiste. Emblematici sono in particolare i casi Juliet Mitchell e Sheila Rowbotham.

La Mitchell, nel suo *Woman's Estate* del 1971, era infatti tornata a criticare l’approccio engelsiano al problema dell’emancipazione femminile – che veniva considerata come un obiettivo autonomo ma subordinato e da ricondurre all’interno della più ampia lotta per il superamento del capitalismo – ribadendo però la necessità di osservare la sottomissione delle donne attraverso gli strumenti di analisi del materialismo storico («we should ask – scriveva la Mitchell nel 1971 (99) – the feminist questions, but try to come up with some Marxist answers»). La Rowbotham invece, quando nel 1973 pubblicò il volume *Woman's Consciousness, Man's World*, affermò, in modo analogo, la necessità per le donne di ottenere il controllo sia nella sfera produttiva sia in quella riproduttiva, indicando come strumenti necessari per il raggiungimento dell’obiettivo «a revolution in consciousness and a historical analysis of women's oppression within capitalism» (Thornham 2001, 33), ma soprattutto la nascita di un movimento di donne provenienti dalla classe operaia e consapevoli sia dello sfruttamento di classe, sia dell’oppressione di genere.

E la riflessione marxista non fu estranea neppure al dibattito italiano, come dimostra il fatto che è presente in uno dei suoi prodotti più noti, il *Manifesto* del gruppo di Rivolta Femminile, nato a Roma nel 1970 su impulso di Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti. Radicando la «critica al marxismo-leninismo, più che nel monismo economicista, nella matrice hegeliana rappresentata dalla dialettica servo-padrone» (Forenza 2013, 74), lo scritto – affisso dal gruppo sui muri di Roma nel 1970 – ribadì, come già avevano fatto la de Beauvoir, e come per esempio stavano facendo in quegli

stessi anni le femministe inglesi, l'importanza di non sottomettere la causa delle donne alla lotta di classe³²:

Sputiamo su Hegel. La dialettica servo-padrone è una regolazione di conti tra collettivi di uomini: essa non prevede la liberazione della donna, il grande oppresso della civiltà patriarcale. La lotta di classe, come teoria rivoluzionaria sviluppata dalla dialettica servo-padrone, ugualmente esclude la donna. Noi rimettiamo in discussione il socialismo e la dittatura del proletariato.

Quando Fo e la moglie decidono di occuparsi della questione di genere da una prospettiva di classe hanno quindi alle spalle una lunga tradizione, nel cui solco, «benché Franca Rame non abbia mai amato definirsi femminista (più che altro per rifiuto delle etichettature)» (Contu 2016, 63), si colloca la loro *Medea*.

L'indipendenza della coppia rispetto ai vari gruppi che si occupavano, negli anni Settanta, della condizione femminile è tuttavia evidente nel monologo, dove l'analisi della subordinazione femminile proposta perviene a risultati originali, pur se condotta con strumenti come quelli del materialismo storico che, a partire dallo stesso Engels, erano stati più volte utilizzati in relazione a questa tematica, sia in passato, sia negli stessi anni che fanno da sfondo alla nascita di *Tutta casa, letto e chiesa*.

Come si è visto nel paragrafo dedicato al materiale del monologo (vd. *supra*, par. 1.1.2. *Il materiale del monologo*), molti elementi della *Medea* di Fo e della Rame – per esempio l'ambientazione, i personaggi e i principali nodi della trama – provengono dalla tragedia euripidea: per fare in modo che questo materiale antico potesse parlare a un pubblico contemporaneo della subordinazione femminile da una prospettiva marxista, Dario Fo e Franca Rame hanno dunque dovuto risemantizzarlo, attribuendogli nuovi significati e valori e donandogli così una dimensione rinnovata e attuale.

La coppia è però intervenuta sul materiale euripideo non solo dal punto di vista del messaggio politico, ma anche a livello drammaturgico, per adattarlo alla recitazione di tipo epico, che, come si è detto, è presente, sul modello di *Mistero buffo*, in *Tutta casa, letto e chiesa*.

Il primo elemento antico che è stato sottoposto a questo duplice processo di risemantizzazione e adattamento è l'ambientazione.

Euripide, come è noto, colloca la sua *Medea* a Corinto, davanti alla casa della protagonista – rappresentata sulla facciata scenica – e costruisce la tragedia in modo che

³² Lo scritto è di seguito citato da Lonzi 1974, 17.

«si abbia un continuo andare e venire, con Medea che davanti alla casa viene a costituire un punto fisso» (Di Benedetto-Medda 1997, 123) e vari personaggi che si avvicinano a dialogare con lei, dopo essere arrivati dalle due *eisodoi* (una – quella che utilizzano il Pedagogo con i bambini [nel prologo e poi nuovamente nel quinto episodio], Creonte [nel primo episodio] e Giasone [nel secondo e nel quarto episodio] – conduceva al resto della città, e in particolare alla reggia di Creonte, l'altra invece è quella da cui arriva Egeo nel terzo episodio, personaggio che, come rivela a Medea, era in viaggio da Delfi verso Trezene [cf. i vv. 665-9: Μη. ὦ χαῖρε καὶ σύ, παῖ σοφοῦ Πανδίωνος, / Αἰγεῦ. Πόθεν γῆς τῆσδ' ἐπιστρωφᾷ πέδον; / Αἰ. Φοίβου παλαιὸν ἐκλιπὼν χρηστήριον. / Μη. Τί δ' ὀμφαλὸν γῆς θεσπιωιδὸν ἐστάλης; / Αἰ. Παίδων ἐρευνῶν σπέρμ' ὅπως γένοιτό μοι. («MEDEA: Salute anche a te Egeo, figlio del saggio Pandione. Da dove giungi a visitare il suolo di questa terra? / EGEO: Ho lasciato l'antico oracolo di Febo / MEDEA: Perché ti sei recato presso il profetico ombelico della terra? / EGEO: Per sapere in che modo potessi ottenere una progenie di figli»); e cf. poi i vv. 682-5: Μη. σὺ δ' ὥς τί χρήζων τήνδε ναυστολεῖς γθόνα; / Αἰ. Πιτθεὺς τις ἔστι, γῆς ἄναξ Τροζηνίας. / Μη. παῖς, ὥς λέγουσι, Πέλοπος, εὐσεβέστατος. / Αἰ. Τούτῳ θεοῦ μάντευμα κοινῶσαι θέλω. («MEDEA: Ma tu perché navighi a questa terra? EGEO: Vi è un Pitteo, signore della terra di Trezene / MEDEA: Il figlio di Pelope, che, a quanto dicono, è assai pio / EGEO: Voglio condividere con lui l'oracolo del dio]]).

Anche Fo e la Rame ambientano la propria *Medea* a Corinto, in particolare davanti alla casa dell'eroina. Prima di osservare il modo in cui questo elemento euripideo è stato risemantizzato e adattato dalla coppia alla propria drammaturgia, è però necessario fare alcune osservazioni preliminari sul ruolo dello spazio all'interno di *Tutta casa, letto e chiesa*.

Come è stato notato da Laporte 2012, 17, all'interno di questo spettacolo «la scène – l'espace scénique – devient une clé de lecture des monologues féminins, un révélateur de “situation”, et par conséquent le moteur narratif de la pièce», in particolare – continua Laporte – «La scène du monologue peut se clore, ou bien s'ouvrir, pour exprimer la pression exercée sur la femme, ou bien sa libération».

Rappresentativo è per esempio il caso di *Una donna sola* – monologo presente in tutte le edizioni a stampa dello spettacolo – il cui spazio scenico è all'inizio uno spazio chiuso. Il pezzo, la cui protagonista è una casalinga vittima del controllo oppressivo esercitato su di lei dal marito, è infatti ambientato nella casa in cui vive la sua prigionia – il marito l'ha privata della libertà e non le consente di uscire – insieme ai due figli e al cognato malato.

Se dunque l'interno domestico è in origine un *espace de clausturation* (ivi, p. 17), una finestra aperta rappresenta però una breccia nella prigione. Attraverso quella finestra la donna inizierà infatti un dialogo con la nuova vicina di casa che la porterà a ribellarsi: nel finale, esausta delle molestie del cognato di cui è stata costretta a prendersi cura, la protagonista di *Una donna sola* si libererà della sua presenza opprimente scacciandolo con violenza fuori di casa, per poi, dopo aver imbracciato un fucile e aver sparato verso l'uomo che l'ha spiata per anni dal palazzo di fronte, attendere – e con questa scena termina il monologo – il marito sulla porta di casa.

Tutte azioni dunque che, proiettate verso l'esterno, aprono sempre di più lo spazio scenico, trasformandolo da luogo di oppressione a teatro di liberazione.

All'interno di *Tutta casa, letto e chiesa*, *Medea* non costituisce, da questo punto di vista, un'eccezione e presenta al suo interno un analogo utilizzo simbolico dello spazio. Il monologo, come si è più volte detto, racconta il percorso intellettuale che ha condotto Medea a prendere la decisione di uccidere i figli come atto di ribellione nei confronti del patriarcato ma non mette in scena il crimine e termina invece con l'esortazione che la donna rivolge a se stessa a non esitare, quando giungerà il momento di compiere il filicidio, davanti alle lacrime dei figli e agli insulti della folla («E no' tremare quando crieranno: "Matre! Pietà! Pietà"... e fora della porta tutta gente: "Mostro! Cagna! Scellerata! Matre for de natura! Zozza!" Ed eo, me dirò chiagnendo: "Mori! Mori! Pe fa' nascere 'na donna nova..Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova!"»): se il presente è quindi per la Medea di Fo il momento della presa di coscienza, quello della liberazione è proiettato nel futuro.

Coerente con lo stato di sospensione in cui si trova questa moderna eroina – ha compreso che il dominio maschile non è, come pensano le altre donne, una realtà

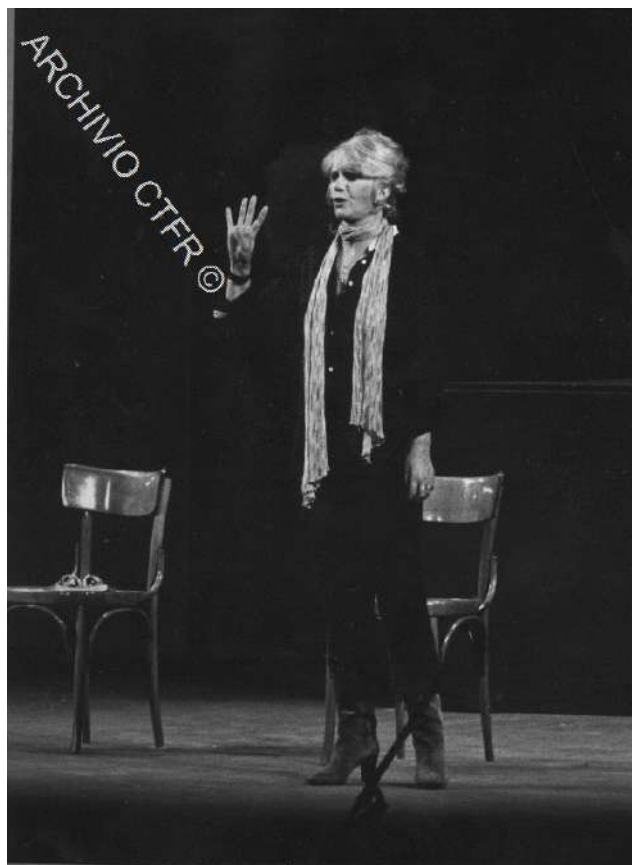


Figura 4. 1980. Franca Rame durante una messa in scena di *Tutta casa, letto e chiesa*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

inamovibile ed è determinata ad abbatterlo, ma di fatto la sua liberazione non è ancora avvenuta – è l’ambientazione liminale del monologo, il quale ha luogo, come la tragedia antica, davanti alla sua porta di casa, un «lieu – scrive ancora Laporte 2012, 20 – d’un passage, d’un franchissement, entre le dehors et le dedans, un avant et un après»: ecco quindi che l’antica casa di Medea e lo spazio ad essa antistante che facevano da sfondo alla tragedia euripidea acquistano, per l’eroina di Fo, un nuovo significato e diventano rispettivamente il simbolo della «“cage” où l’a recluse sono mariage et où veut la tenir la “legge de lu monno”» e «le lieu d’une prise de conscience et d’une renaissance douloureuse» (*ibid.*).

L’ambientazione però, come si diceva, oltre che a un processo di risemantizzazione, è stata sottoposta anche a un processo di adattamento, dal punto di vista drammaturgico, alla recitazione di tipo epico utilizzata all’interno di *Tutta casa, letto e chiesa*.

Se infatti lo spettatore antico trovava davanti a sé una facciata scenica sulla quale era rappresentata un’abitazione e già nel prologo veniva a sapere che quella era la casa di

Medea e che la scena era ambientata a Corinto³³, la situazione era diversa per il moderno spettatore di Dario Fo.

Come si legge da una didascalia scenica premessa al monologo, per la rappresentazione di *Medea* veniva utilizzato un palcoscenico vuoto, dove erano collocati solo «uno sgabello o, nel migliore dei casi, una poltrona medievale» (Fo 1989, 70; vd. fig. 4).

Nel prologo, però, la Rame, creando un brechtiano *Verfremdungseffekt*, chiedeva al suo pubblico uno sforzo d'immaginazione. Mentre sintetizzava la situazione che avrebbe aperto il monologo – rivelando agli spettatori che avrebbero assistito ai tentativi delle donne del coro di convincere Medea a uscire di casa – descriveva infatti una scenografia materialmente assente, che il pubblico avrebbe dovuto immaginare:

Siamo nella piazza di Corinto, qui è la casa di Medea, le donne del popolo, il coro greco, stanno cercando di convincere Medea ad uscire dalla sua casa, ed accettare la sua condizione di donna respinta. È un pezzo che amo molto e che tutte le sere dedico alle donne giovani e non più giovani presenti in sala. Vado ad incominciare.

L'effetto di straniamento generato dall'ambientazione doveva però risultare amplificato grazie ad altri due elementi della messa in scena: la lingua e il costume.

Nel primo caso, il *Verfremdungseffekt* era generato dal contrasto tra l'italiano, anche se colloquiale, utilizzato sino a quel momento nello spettacolo e il «linguaggio arcaico», simile a «un dialetto dell'Italia centrale» (Fo 1989, 70) impiegato da Medea: contrasto che doveva risultare ulteriormente amplificato dal fatto che a usare tale *linguaggio arcaico* fosse una nota eroina della letteratura.

³³ L'ambientazione corinzia della tragedia emerge chiaramente già ai vv. 1-13, in cui la nutrice, dopo aver espresso il desiderio che la spedizione degli Argonauti non fosse mai avvenuta, elenca le scelte della sua padrona che da questa sono derivate, menzionando la terra di Corinto e utilizzando in riferimento ad essa (v. 10) il dimostrativo ἦδε (οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῇ / Μῆδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας / ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος / οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας / πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν / ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν / ἴφυγῇ πολιτῶν ὧν ἀφίκετο χθόνα / αὐτῷ τε πάντα ζυμφέρουσ' Ἰάσονι· [«La mia padrona, Medea, non avrebbe navigato verso i baluardi della terra di Iolco, colpita nel cuore dall'amore per Giasone. Non avrebbe convinto le figlie di Pelia a uccidere il padre, non abiterebbe questa terra corinzia con il marito e i figli, compiacendo i cittadini della terra in cui giunse esule, lei che per ogni cosa vive in armonia con Giasone»]). Nei vv. 49-52 doveva invece risultare evidente che l'abitazione raffigurata sulla facciata scenica fosse quella della protagonista. All'interno di questa pericope, infatti, chiedendo alla nutrice quale fosse il motivo che aveva spinto Medea a restare sola, il personaggio del pedagogo rivela – ancorché implicitamente – che l'abitazione alle spalle dell'anziana è appunto quella di Medea (παλαιὸν οἶκον κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς, / τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν / ἔστηκας, αὐτὴ θρεομένη σαρτῇ κακᾷ; / πῶς οὐ μόνη Μῆδεια λείπεσθαι θέλει; [«O antico possesso della casa della mia padrona, perché te ne stai da sola presso la porta, lamentando mali con te stessa? Come mai Medea vuole essere lasciata sola?»]).

Se la scelta linguistica doveva quindi, insieme agli altri fattori stranianti, accrescere la consapevolezza dello spettatore di trovarsi di fronte a una finzione scenica, portandolo ad assumere «un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicenda» – questo il fine che Brecht (2001, 96) assegna allo straniamento – essa è anche in linea con la decisione di Fo (della quale si è discusso nel paragrafo dedicato alle fonti del monologo, vd. *supra*, par. 1.1.2. *Il materiale del monologo*) di presentare *Medea* non come frutto della propria creatività bensì come un prodotto della tradizione del maggio drammatico, instaurando quindi un collegamento, seppure fittizio, tra l'eroina e la cultura popolare, sul quale, come si è visto, tornerà a lavorare alcuni anni dopo nell'*Osceno è sacro* (vd. *supra*, par. 1.1.1. *Il materiale del prologo*).

Anche questa operazione non è tuttavia priva di implicazioni ideologiche. L'interesse di Fo per la cultura popolare era nato negli anni Sessanta grazie alla collaborazione col Nuovo Canzoniere Italiano (NCI) – il gruppo di intellettuali e artisti, che a partire dal 1962 si impegnò in una vasta operazione di ricerca e valorizzazione della tradizione del canto sociale italiano – che aveva dato vita, nel 1966, allo spettacolo, fondato proprio sul recupero di canzoni popolari, *Ci ragiono e canto*. Dopo la fine dell'esperienza con il Nuovo Canzoniere – causata dal fatto che il gruppo era orientato verso un lavoro di carattere scientifico sul materiale ritrovato, mentre Fo, come sottolinea Andrea Scapolo (2014, 697), «was more interested in their ideological significance and possible political uses» – questo interesse verso i prodotti della cultura non 'ufficiale' continuò e si collegò a quello – coltivato anche nella vita privata oltre che in quella artistica – per la figura di Antonio Gramsci («Under Gramsci's influence, Fo adopted – scriveranno Farrell e Scuderi 2000b, 9 – a style of popular theater, with its roots in tradition»).



Figura 5. Duilio Cambellotti, figurino di Medea per *Medea* 1927 (AFI V, riproduzione fotografica tratta da Centanni 2005, 32).

Suggestionato dalla lettura delle *Lettere dal carcere* e dei *Quaderni del carcere*, verosimilmente dalle riflessioni sul folclore e sui concetti di senso comune e di egemonia culturale (su quest'ultimo vd. *infra*) presenti in queste opere, a lui Fo attribuiva infatti il merito di aver «acquisito una ‘nuova’ coscienza della cultura popolare». A suo avviso, le *Lettere* e i *Quaderni* documenterebbero infatti (FO 2006a):

come Gramsci abbia acquisito una ‘nuova’ coscienza della cultura popolare mentre stava in prigione, a stretto contatto con i condannati, in mezzo alla gente di bassa estrazione sociale, ai contadini e artigiani minori, condannati per reati comuni soprattutto. Ha cominciato a riflettere quando ha visto che era radicato in loro un livello di ritualità molto profondo. ha scoperto la gestualità, il rito attraverso la pantomima, il canto, il mimo. Se non ha approfondito tutti gli aspetti del problema, ha per lo meno posto le basi di una ricerca molto diversa da quelle che si svolgevano all’epoca e che lo avevano precedentemente influenzato.

Se dunque è nel solco dell’eredità gramsciana che Fo inseriva il proprio lavoro sulla cultura popolare – un lavoro che, sin dalla collaborazione con il Nuovo Canzoniere, fu spesso creativo e quasi mai scientifico – è ancora in tale solco che può essere letto il tentativo di far parlare Medea in un *linguaggio arcaico* e di presentare l’eroina quale prodotto di quella cultura popolare, che aveva iniziato a scandagliare – e spesso a ‘reinventare’ – a partire dagli anni Sessanta.

All’effetto di straniamento prodotto quindi dalla lingua con cui si esprime la Medea di Fo e della Rame, si aggiungeva però anche quello prodotto dal costume.

Nei versi euripidei non è presente alcuna descrizione dell’abbigliamento della protagonista durante la tragedia e questa assenza ha spesso dato a quanti hanno portato in scena l’eroina tragica – in Italia imprescindibile è il riferimento all’opera dell’Istituto



Figura 6. *Medea* 1927, Maria Laetitia Celli nei panni di Medea (AFI V [AM] riproduzione fotografica ripresa da Centanni 2005, 29).

Nazionale del Dramma Antico (INDA) – la libertà di tradurre nei costumi di Medea le diverse prospettive interpretative.

Prima del debutto di *Tutta casa, letto e chiesa*, l'INDA aveva inserito nel proprio cartellone la *Medea* di Euripide per tre volte, nel '27, nel '58 e nel '72.

Nel primo caso, sotto la direzione artistica di Ettore Romagnoli – il quale curò anche la traduzione – a occuparsi delle scene e dei costumi fu Duilio Cambellotti. Sostenitore della teoria per cui quella che chiamava la 'scena vivente' – etichetta sotto cui includeva «non solo il taglio e il colore delle vesti, ma tutto l'insieme di elementi estetici di spettanza dell'attore: tipo, acconciatura, portamento, gesto» (Cambellotti 1982, 88) – dovesse mirare «a fisionomizzare, a caratterizzare il personaggio, sì che lo spettatore ne riconosca e ne sappia a prima vista l'indole e la funzione drammatica» (*ibid.*), Cambellotti progettò per l'attrice che interpretava la protagonista, Maria Laetitia Celli, «un abito elaborato, in cui le spire del mostro della Colchide vengono insistentemente riprese nel mantello e nella pettorina a sottolineare la natura ferina di Medea» (Pedersoli 2005, 24), come si vede appunto nel figurino (cf. fig. 5), in cui il personaggio femminile è disegnato con «una folta chioma bruna e riccia e occhi infossati dal trucco» (*ibid.*). Anche se il progetto di Cambellotti fu semplificato, soprattutto nel mantello, come mostrano le fotografie



Figura 7. *Medea* 1958, Lilla Brignone nei panni di Medea (foto di Corrado Tinè riprodotta in Centanni 2005, 39).

dell'epoca che ritraggono la Celli (cf. fig. 6), dell'originale furono mantenute la capigliatura, i bracciali dorati e la pettorina con la raffigurazione del drago.

Dopo il '27, l'INDA tornò a proporre *Medea* nel 1958, affidando questa volta la regia a Virginio Puecher e i costumi a Enzo Frigerio. In questa seconda messa in scena, ispirata «a un anticonvenzionale modernismo», in cui la tragedia euripidea è interpretata «come una sorta di dramma popolaresco» (Bordignon 2005, 35), il costume di Lilla Brignone, interprete di Medea, assunse «accenti orientaleggianti, per i larghi calzoni alla turca, quasi da odalisca» e per il «pesante mantello a motivi geometrici 'bizantini' drappeggiato sulla persona» (ivi, p. 37).



Figura 8. *Medea* 1972, Valeria Moriconi nei panni di Medea (foto Majorca riprodotta in Centanni 2005, 44).

Nel '72, infine, quando la regia di *Medea* fu affidata a Franco Enriquez, dei costumi si occuparono Emanuele Luzzati e Santuzza Calì. La coppia realizzò per il personaggio della protagonista, interpretato questa volta da Valeria Moriconi, «un abito lungo e nobile nei toni del rosso, dei bruni, dell'arancio e del blu, decorato a motivi batik con aggiunte in lamina dorata», che, insieme alla parrucca nera e riccia, doveva offrire una «testimonianza delle origini lontane della maga» (Dolari 2005, 43; cf. fig. 8).

Tra la seconda e la terza rappresentazione di *Medea*, prodotte dall'INDA rispettivamente nel '58 e la terza del '72, a plasmare, nell'immaginario italiano, la figura dell'eroina euripidea giunsero però soprattutto la messa in scena di Giancarlo Menotti della *Médée* di Jean Anouilh nel 1966 – in cui, nei panni della protagonista, Anna Magnani comparve sul palcoscenico del teatro Quirino di Roma con i capelli sciolti, un lungo abito nero, e accessori di ispirazione etnica – e nel 1969 la celebre *Medea* di Pier Paolo Pasolini con una Maria Callas icona della sua «Grecia 'barbarica' distante dalle fredde immagini neoclassiche» (Salvadori 2006, 178).

Da questi celebri modelli Fo e la Rame recuperarono soltanto il particolare dei capelli scuri di Medea. A questo dettaglio ricavabile dal testo del monologo, in particolare dal racconto, fatto dalla protagonista alle donne di Corinto, della propria giovinezza («Oh, sapete, anche io ero bella e fresca quand'ero figliola de sedici anni e lo marito a mia m'ha conosciuta...longhi cavelli neri tenea, bianca la pelle, el seno tondo tanto che se spingeva a sortire de la camisa...collo senza ruga, tese le gote e el ventre l'era sodato e piccolo che

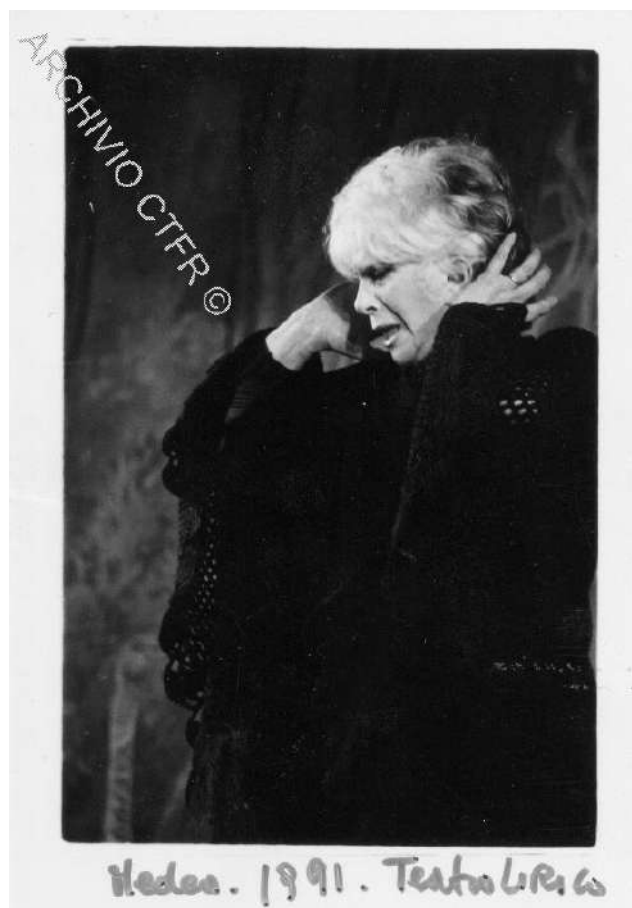


Figura 9. 1991. Franca Rame nei panni di Medea. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

non se sentiva de la veste, e fianchi dolzi e cussì el corpo tutto, tante che lu' marito a mia se tremava che fusse sacrilegio farne meco l'ammore» [Fo 1989, 71]), non corrispondeva però, nella messa in scena, un'immagine concreta: in omaggio al principio del teatro epico brechtiano per cui il travestimento deve concorrere a suscitare negli spettatori un senso di straniamento e non contribuire a «provocare l'illusione» (Brecht 2001, 94) che gli attori «siano veramente le persone rappresentate» (*ibid.*), la bionda Franca Rame – simile in questo all'eroina di Apollonio Rodio (cf. A.R. 3.828-30: Ἡ δ' ἐπεὶ οὖν τὰ πρῶτα φαινομένην ἶδεν ἡῶ / παρθενική, ξανθὰς μὲν ἀνήψατο χερσὶν ἐθείρας, / αἱ οἱ ἀτμηλὴ καταειμέναι ἠερέθοντο «La giovane Medea, quando vide le prime luci dell'alba, raccolse con le mani i biondi capelli, che, cadendo in disordine sulle spalle, le svolazzavano intorno») – evitava l'utilizzo durante la rappresentazione di parrucche e costumi teatrali, esibendosi invece con i suoi abiti personali, ai quali aggiungeva soltanto uno scialle,

indumento che, durante una messa in scena del pezzo dell'agosto del 2010, ha definito «indispensabile per la *Medea*»³⁴.

Se si osserva però la registrazione di questa *performance*, è possibile notare che la Rame interagiva con lo scialle in realtà soltanto nel finale, quando lo utilizzava per coprirsi il volto dopo aver pronunciato la conclusione del monologo «Ed eo, me dirò chiagnendo: “Mori! Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova...Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova!”». In queste parole, come è stato osservato (vd. Cavallaro 2010, 196-9 e Lauriola 2015, 417), è presente un’ambiguità che riguarda l’identità del destinatario (o dei destinatari) dei tre «Mori!». Se, infatti, l’esortazione che poco prima Medea aveva rivolto a se stessa a spingere «lo ferro nella carne tenerella delli figli» (Fo 1989, 74-5: «Armate amiche ‘sta mano mea... spigni Medea desperata lo ferro nella carne tenerella delli figli, fanne sangu... dolce... inzuccherato... Dimentica core meo che so’ figli a ‘sta carne... fanne sangue... fanne sangue... E no tremare quando crieranno: “Matre! Pietà! Pietà!”... e fora della porta tutta gente: “Mostro! Cagna! Scellerata! Matre for de natura! Zozza!”»)) sembra indicare che i primi due «Mori!» siano rivolti ai bambini, il destinatario del terzo appare meno chiaro. Destinatario che, tuttavia, non è forse del tutto peregrino identificare con la stessa Medea in ragione della presenza del pronome di prima persona singolare nella frase «Ed eo, me dirò chiagnendo», che precede immediatamente le tre esortazioni.

Se si accetta tale ipotesi, il gesto di coprirsi con lo scialle, eseguito proprio al termine di questa battuta, segnerebbe quindi il momento della morte dell’eroina – o meglio, della parte di lei schiava delle leggi del patriarcato – richiamando l’espedito con cui la Medea di Euripide uccideva la nuova sposa di Giasone: mentre nella tragedia, sia Creonte che sua figlia morivano a causa del contatto con il peplo e il diadema inviati da Medea, nel monologo di Fo sembra che sia lo scialle della protagonista a essere avvelenato e a rappresentare uno strumento di morte.

Dopo aver preso in esame il valore straniante, nella *Medea* di Fo, della lingua e del costume della protagonista, resta ora da osservare come altri due elementi euripidei, i

³⁴ Una registrazione ufficiale di *Tutta casa, letto e chiesa*, in particolare di una messa in scena dello spettacolo al Teatro Odeon di Milano, è stata pubblicata nel 2006 dalla Fabbri Editori. Su Youtube sono reperibili però anche altre due registrazioni di rappresentazioni del monologo *Medea*. Una risale al 2005 e fa parte della lezione spettacolo intitolata *Maschere, pupazzi e uomini dipinti*, tenuta da Fo ad Abano Terme (<https://youtu.be/2kmrsM7-K6o>; <https://youtu.be/7zNr6yta-xQ>). L’altra – dalla quale proviene la riflessione sullo scialle a cui si è fatto riferimento – è invece dell’agosto del 2010 e si è svolta presso la Libera Università di Alcatraz (struttura ricettiva fondata all’inizio degli anni Ottanta da Jacopo Fo, la cui sede si trova tra Gubbio e Perugia, in località Santa Cristina), nell’ambito di un seminario dal titolo *La voce narrante* tenuto da Stefano Benni (<https://youtu.be/0Qn7CvZBaS0>; <https://youtu.be/aHKBjooULtA>).



Figura 10. 2005. Tavola di Dario Fo dedicata alla sua *Medea*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

personaggi del coro e della nutrice, siano stati risemantizzati e adattati da parte della coppia Fo-Rame alla drammaturgia del proprio monologo.

Se dal punto di vista della recitazione, sia nel caso del coro, sia in quello della nutrice, la Rame ha creato un effetto di straniamento interpretando da sola tutti i personaggi, e servendosi della voce e del movimento fisico per marcare il passaggio da un ruolo all'altro, più complesso è invece il discorso riguardante il processo di risemantizzazione.

In via preliminare è però necessario fare alcune osservazioni sul differente rapporto che la protagonista instaura con il coro e con la nutrice nella tragedia e nel monologo. Nel primo caso, non soltanto l'anziana ma anche le donne di Corinto si mostrano sin da subito solidali nei confronti di Medea (cf. i vv. 180-3 della parodo – costruita secondo il ben attestato «modulo dell'accorrere di un Coro 'simpatetico' con funzione di consolatore» [Pattoni 1990, 33] – in cui le donne di Corinto chiedono alla nutrice di comunicare a Medea la propria amicizia, sottolineando, attraverso l'utilizzo del καί, come nota Mastronarde 2002, 200 *ad v.* 181, che questa si unirà a quella dell'anziana stessa e dei servi di casa: ἀλλὰ βᾶσά νιν δεῦρο πόρευσον οἴκων / ἔξω· φίλα καὶ τὰδ' αὖδα, / σπεύσασά τι πρὶν κακῶσαι / τοὺς ἔσω· πένθος γὰρ μεγάλως τόδ' ὀρμαῖται. [«Va' dentro e fai in modo che esca di casa, conducila qui. Dille che anche qui ci sono persone a lei amiche, affrettati

prima che faccia qualcosa di male a quelli di dentro. Il suo dolore si accresce in modo violento»)], condannano le scelte di Giasone (cf. i vv. 155-9 in cui il coro invita Medea a non struggersi nel dolore per il tradimento del marito perché sarà lo stesso Zeus a difenderla [εἰ δὲ σὸς πόσις καινὰ λέχη σεβίζει, / κείνῳ τόδε μὴ χαράσσου· / Ζεὺς σοι τάδε συνδικήσει. / μὴ λῖαν τάκου δυρομένα σὸν εὐνέταν. («Se il tuo sposo onora un nuovo letto, non irritarti con lui per questo: Zeus in ciò ti difenderà. Non consumarti troppo nel piangere il tuo sposo»)]); e i vv. 204-6 [Χο. ἄχᾶν ἄιον πολύστονον γόων, / λιγυρὰ δ' ἄχεα μογερὰ βοᾷ / τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον· («Udii il suono infelice dei gemiti, urla acuti e penosi affanni contro il cattivo sposo, traditore del letto»)], in cui Giasone è etichettato come traditore del letto [τὸν ἐν λέχει προδόταν] e cattivo sposo [κακόνυμφον]) e approvano le scelte della protagonista (cf. i vv. 267-8, in cui dopo esser venuto a conoscenza del desiderio di vendetta di Medea e aver acconsentito alla sua richiesta di non rivelare ad alcuno i suoi propositi, il coro definisce giusto il desiderio della protagonista di punire l'eroe [Χο. Δράσω τάδ'· ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσει πόσιν, / Μῆδεια. πενθεῖν δ' οὐ σε θαυμάζω τύχας. («CORO: Lo farò. Giustamente, o Medea, ti vendicherai del tuo sposo e non mi stupisce il fatto che tu lamenti la tua sorte»)]). Il coro muta infatti il proprio atteggiamento, passando dalla *sympatheia* alla condanna, soltanto a partire dal momento in cui la protagonista annuncia il proposito del figlicidio ai vv. 764-810.

Nel caso invece del monologo di Dario Fo e Franca Rame, sia le donne di Corinto che il personaggio della più anziana – evidentemente il corrispettivo moderno della nutrice euripidea – mostrano da subito di non condividere le idee di Medea, accusandola di essere folle già dal loro primo ingresso in scena (Fo 1989, 70: «Accorre! Accorrite! Aiuta! Medea rinchiusa s'è derentro la sua casa colli so' dua figlioli! Alte grida becera come impazzuta! Di senno è sortita! Non intende ragione! Pare dalla tarantola beccata, e l'occhi fora delle tempia ha quasi sortiti»): una diversa caratterizzazione del rapporto tra Medea e il coro, che risulta inevitabile alla luce dalla visione sviluppata da Franca Rame su alcuni temi chiave del dibattito femminista, in particolare quello emerso in Italia durante la seconda ondata del movimento.

Se infatti una delle maggiori conquiste del femminismo italiano è stata la teoria – da ricondurre al pensiero di Luisa Muraro – secondo cui le donne «possono affermare e realizzare le loro istanze e i loro valori (...) tramite la pratica dell'*affidamento*, con cui una donna “debole” si affida a una donna “forte” per essere avviata e sostenuta nel suo itinerario di liberazione e affermazione della differenza sessuale» (Restaino 2002, 72),

come nota già Wood 2000, 178-80, nella sua produzione per la scena³⁵, la Rame ha mostrato di non credere affatto nell'esistenza di quella solidarietà femminile, che della pratica dell'affidamento costituisce il presupposto fondamentale.

Ciò risulta particolarmente evidente all'interno di *Parliamo di donne* (1991), uno spettacolo costituito dai due atti unici, *L'eroina* e *Grasso è bello*, incentrati, rispettivamente, sulla storia di una madre alle prese con la tossicodipendenza dei figli e su quella di Mattea, una donna non più giovane, costretta ad affrontare la separazione dal marito. Abbandonata per una ventenne, Mattea si farà infatti portavoce di una visione quanto mai pessimistica dei rapporti che intercorrono all'interno del sesso femminile (Fo 1998, 72):

E si blatera di solidarietà...sorellanza! Ma quale? Siamo sorelle, tutte unite sui grandi scontri storici...aborto...divorzio...o dopo i cinquant'anni...ma nella vita di tutti i giorni, siamo delle jene...anzi no, le jene ogni tanto si riposano...noi siamo infaticabili! Sai cosa ti dico?...E lo dico con un certo dispiacere...in tanti anni di vita...di esperienze, e personali e delle donne che conosco...m'è venuto un gran dubbio...d'accordo la concorrenza...la precarietà...ma ho il gran dubbio che in certe situazioni, la peggiore nemica della donna...sia proprio la donna.

La scelta di discostarsi dal modello euripideo in relazione al rapporto tra Medea e il coro appare dunque una naturale conseguenza della visione di Franca Rame sui rapporti femminili, a suo avviso spesso caratterizzati da un principio di ostilità più che da un sentimento di sorellanza. Tuttavia, instaurando un dialogo finalizzato a dimostrare la necessità di una lotta comune contro il patriarcato, Medea sembra mirare a trasformare le donne di Corinto in alleate, dando così prova di una visione in fin dei conti non dissimile da quella della Mattea di *Grasso è bello!*, la quale, pur negando l'esistenza di una solidarietà femminile nella «vita di tutti i giorni», riconosceva la possibilità di condurre lotte comuni su temi di grande rilevanza, come il divorzio o l'aborto: in questa prospettiva, sia Medea che Mattea incarnerebbero dunque una concezione complessa e disincantata dei rapporti tra donne, che, pur non escludendo la conflittualità, lascia aperta la possibilità di un'azione collettiva sui «grandi scontri storici» (ibid.).

La decisione di Medea di condividere con il coro la sua presa di coscienza dello stato di subordinazione nel quale vive la donna sembra quindi essere un gesto volto a

³⁵ Benché parlare del teatro di Dario Fo significhi parlare anche del teatro di Franca Rame poiché, sin dagli anni Cinquanta, la loro è stata una produzione realizzata a quattro mani, è possibile attribuire alla penna della sola Franca Rame il monologo *Lo stupro* (1977) e lo spettacolo *Parliamo di donne* (1991).

promuovere proprio questa ribellione collettiva contro un predominio maschile, la cui esistenza si fonda – come spiegherà la protagonista – proprio sul consenso femminile.

L'accusa che Medea rivolgerà alle donne, quando queste cercheranno di convincerla ad accettare *la legge de lu monno*, di aver frequentato la scuola dell'uomo e di ripetere passivamente le sue nozioni (Fo 1989, 72: «Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo è d'averve ben allevate alla soa dottrina...a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate!») sembra fondata infatti sul principio gramsciano per il quale la fondazione di una classe dirigente corrisponde alla creazione di una *Weltanschauung*, e quindi sul concetto, gramsciano anch'esso, di egemonia intesa come leadership politica «based on the consent of the led, a consent which is secured by the diffusion and popularization of the world view of the ruling class» (Bates 1975, 352), e sul conseguente ruolo svolto dagli apparati egemonici della società civile – la scuola, la Chiesa, ma anche la stampa e i partiti – nel processo di mantenimento del potere politico. Attraverso il consenso delle donne stesse – secondo la Medea di Fo e della Rame – l'uomo sarebbe quindi in grado di trattenerle in uno stato alienazione paragonabile a quello nel quale, secondo Marx, è ridotto l'operaio all'interno della società del capitale.

Nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, nei quali è contenuta la più organica descrizione della teoria dell'alienazione, questa è presentata, in estrema sintesi, «as partaking of four broad relations which are so distributed as to cover the whole of human existence» (Ollman 1976, 136): la relazione dell'uomo con la sua attività produttiva, con il prodotto di questa, con la propria essenza di uomo e con il prossimo.



Figura 11. 1995. *Il mito di Core (Il ratto)*. Tavola di Dario Fo. [Archivio web Franca Rame–Dario Fo](http://www.archivioweb.it/franca_rame-dario_fo/).

Se quindi nella società capitalistica il lavoratore è alienato dalla sua stessa attività (poiché il profitto generato non gli appartiene), dal prodotto del suo lavoro (il quale andrà a confluire in quel capitale, che lo rende schiavo), dal proprio *Wesen* (poiché la sua attività, forzata e non volontaria, lo rende più simile a una bestia che a un uomo), e dal prossimo (il quale sarà rappresentato per lui soprattutto dal capitalista), l'immagine di se stessa fornita dalla Medea di Fo, allo stesso modo, è quella di una donna alienata dalla attività riproduttrice che l'uomo le impone (Fo 1989, 74: «E pensavo che 'sta gabbia derentro la quale ci avete imprigionato, con alligati, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare...»), dal prodotto di questa attività (quei figli, che, in quanto proprietà del padre, sarebbero disposti persino a dimenticarla qualora lei accettasse le nuove nozze di Giasone: «E anco dalli figlioli miei da poi che sarò sortita, ognuno farà che ne sia dementecata...disparuta, come se de alcuna matre fusseno nati...» [ivi, p. 73]), dalla propria condizione umana (non ribellarsi alla logica maschile la vincolerebbe alla condizione di «cavra mansueta» impostale dall'uomo), e dal resto della società dal momento che – come peraltro già nella tragedia antica – le nuove nozze di

Giasone comporterebbero per lei la necessità di abbandonare Corinto, esiliata dal sovrano Creonte.

Quest'ultima tappa dell'alienazione di Medea è particolarmente evidente nell'immagine – inserita da Fo nel dialogo tra la protagonista e il coro che precede l'arrivo di Giasone – con cui, paragonandosi a un malato di peste, l'eroina immagina se stessa mentre abbandona la città «carecata sopra un carro e portata fora allo pari de una pottana infettata» (*ibid.*):

Avante penzai de tollerme la vita a mia, che sopportare non pozzo el penzèro d'essere cacciata fora de la mea casa e de 'sta terra e de 'sto paese, anco se m'è foresto... e essere carecata sopra un carro e portata fora allo pari de una pottana infettata, malata de rognà...che de tutti, anco de voialtre mo' detesta songh'io, emportuna...Donna tradita e lamentosa de tutti è sfuggita!

Se, nella tragedia di Euripide, il carro simboleggiava il mezzo attraverso il quale Medea trovava la sua via di fuga, nel monologo di *Tutta casa, letto e chiesa* esso assume invece un significato opposto, divenendo lo strumento che segna l'ultimo stadio della sua alienazione: con la risemantizzazione di questo elemento della narrazione antica, oltre a compiersi l'esclusione definitiva di Medea dal corpo civico, si completa dunque il processo attraverso cui la coppia Fo-Rame ha trasformato la Medea antica in una 'Medea di classe'.

1.2. La parabola di Lisistrata nel teatro della coppia Fo-Rame

Pur rappresentando, nell'ambito della produzione di Dario Fo, la sua più celebre riscrittura di un testo antico, *Medea* non costituisce l'unico suo tentativo di rappresentare sulla scena moderna le vicende di un personaggio femminile del teatro greco di V secolo. Tra i «venticinque monologhi per una donna» contenuti nell'ottavo volume della *Le commedie di Dario Fo* (Fo 1966-1998), oltre a quello dedicato all'eroina euripidea, figura infatti un secondo monologo, la cui protagonista è un'eroina antica: *Lisistrata romana*.

Come la commedia aristofanea portata in scena nel 411 a.C., uno degli anni cruciali della fase deceleica della guerra del Peloponneso, la *Lisistrata* di Fo si fa portavoce di un messaggio pacifista, questa volta collocato sullo sfondo delle cosiddette guerre d'Italia (1494-1559)³⁶. Nel monologo, una donna originaria della città di Roma, Lisistrata, stanca delle continue ostilità, ha dato appuntamento nella sua città a donne che provengono da ogni parte della penisola. Durante questo incontro 'al femminile', dopo aver descritto in un dialetto artificiale – Fo e la Rame lo definiscono uno «pseudolaziale-umbro» (Fo 1989, 145) – i catastrofici effetti degli scontri bellici sulla popolazione, la protagonista accusa i potenti di servirsi della guerra come risposta al problema del sovraffollamento globale, e propone di far fronte alla carestia che i conflitti hanno portato con sé attraverso la commercializzazione della carne umana: dinanzi alla reazione indignata delle altre donne, Lisistrata ritratta però la proposta, e nella seconda parte del monologo, come l'eroina comica di Aristofane, suggerisce di indire uno sciopero del sesso per fare in modo che gli uomini depongano le armi.

Questa, in breve, la trama del monologo che, steso in forma definitiva nel 1984 (ivi, p. 155), ma ideato già nel 1975, due anni prima cioè del debutto di *Medea* nel 1977³⁷, al contrario di questa ha avuto sulla scena scarsissima fortuna³⁸. L'Archivio web Franca

³⁶ La serie di conflitti che trasformarono la penisola italiana in un terreno di scontro tra le principali potenze europee, in particolare Francia e Spagna, e che ebbe inizio nel 1494 con la discesa in Italia del monarca francese Carlo VIII, intenzionato a occupare il regno di Napoli sulla base di rivendicazioni dinastiche. Tali conflitti, il cui obiettivo finale era il dominio europeo, si conclusero con la pace di Cateau-Cambrésis (1559), con la quale la Spagna degli Asburgo prevalse sulla Francia dei Valois, annettendo alla propria sfera di influenza gli Stati italiani, che persero la propria indipendenza – eccezion fatta per il Papato e Venezia – e restituendo il Piemonte ai Savoia.

³⁷ Al 1975 data una bozza manoscritta del monologo, la cui riproduzione è presente sul sito dell'[Archivio Franca Rame-Dario Fo](#).

³⁸ L'espressione «venticinque monologhi per una donna» costituisce il sottotitolo del volume, formato appunto da testi scritti a quattro mani dalla coppia ma portati in scena dalla sola Franca Rame. Il volume si compone di cinque sezioni: la prima è dedicata allo spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa* (al suo interno sono ricompresi i sette monologhi *Una donna sola*, *Il risveglio*, *La mamma fricchettona*, *Abbiamo tutte la stessa storia*, *Contrasto per una sola voce*, *La Medea*); la seconda, intitolata *Altre storie*, accoglie i monologhi *La*

Rame-Dario Fo documenta infatti l'esistenza di tre sole rappresentazioni, due delle quali risalgono al 1982 – di queste la coppia non ha però tenuto conto quando ha incluso il monologo all'interno del volume einaudiano del 1989 presentandolo come ancora inedito («la *Lisistrata romana* è un brano non ancora messo in scena» [Fo 1989, 145]) – e una al 2001³⁹.

Benché *Lisistrata romana* non abbia dunque goduto, come è accaduto invece per *Medea*, del favore del pubblico, evidenti sono le analogie che legano il monologo ispirato alla commedia di Aristofane con quello più fortunato basato sulla tragedia di Euripide: le due eroine antiche sono entrambe presentate come donne del popolo, entrambe si esprimono attraverso un dialetto artificiale – Fo e la Rame hanno definito la lingua del monologo tragico «un dialetto dell'Italia centrale» (ivi, 70) – ed entrambe affrontano problemi sociali e politici: la condizione femminile nel caso di *Medea*, gli orrori della guerra nel caso di *Lisistrata*. A questa affinità tra i personaggi si aggiungono poi analogie drammaturgiche: anche la *Lisistrata romana* è stata pensata per essere interpretata, attraverso l'impiego di una recitazione straniante, dalla sola Franca Rame, alla quale erano affidati, oltre al ruolo di protagonista, anche quello delle sue interlocutrici.

Questo primo tentativo di riscrivere un'opera teatrale antica riveste un'importanza cruciale per la valutazione del rapporto di Dario Fo con i classici: osservare le modalità con cui temi e personaggi della commedia aristofanea sono stati riproposti all'interno della *Lisistrata romana* e confrontarle con il lavoro svolto sul testo di Euripide pochi anni dopo non soltanto può condurre a identificare i motivi dell'insuccesso del primo monologo e del successo del secondo, ma consente anche di seguire, in una prospettiva

maestra di ballo: catena di montaggio, Michele lu Lanzone, Lo stupro, Alice nel paese senza meraviglie, Monologo della puttana in manicomio, Rientro a casa, Diario di Eva e Lisistrata romana; la terza, Giullarate religiose, è invece composta da soltanto due brani, Passione arcaica dei Lombardi: Maria alla croce e La strage degli innocenti; chiudono infine il volume le Fabulazioni della resistenza (a cui appartengono Nada Pasini, La fiocina, Mamma Togni, Fascismo, Monologo di una donna araba, Monologo di una ruffiana: la Dc cilena) e i Discorsi sul terrorismo e la repressione (Io, Ulrike, grido..., Accadde domani, Una madre).

³⁹ Nel 1982 il monologo è stato rappresentato dalla Rame a Comiso – durante il Convegno Ecumenico Internazionale *Fede e impegno per la pace* organizzato, come si legge sul programma presente sul sito dell'[Archivio](#), dalle chiese battiste, metodiste e valdesi della Sicilia, tra il 30 maggio e il 1° giugno – e, insieme a *Tutta casa, letto e chiesa*, a L'Aquila nel corso di una serata, si legge ancora sul sito dell'[Archivio](#) (dove mancano però informazioni precise sulla data e sugli organizzatori dell'evento), «in sostegno di Radio Onda Rossa». Nel 2001 la Rame interpretò invece il monologo durante una lezione tenuta all'Università di Genova e rivolta agli studenti del corso di Teatro e drammaturgia dell'antichità della Facoltà di Lettere: come si apprende da un trafiletto apparso il 27 novembre di quell'anno sul quotidiano *Il secolo XIX* (anche questo pubblicato sul sito dell'[Archivio](#)), in quell'occasione l'attrice incentrò il suo intervento sui due monologhi del suo repertorio in cui compaiono personaggi del teatro antico, *Medea* e *Lisistrata romana* appunto.



Figura 12. 2016. Litografia realizzata da Dario Fo con tecnica mista e ispirata alla *Lisistrata* di Aristofane. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

diacronica, l'evoluzione del processo di riscrittura dei testi classici posto in atto da Dario Fo nel corso della sua carriera di drammaturgo.

1.2.1. I modelli di *Lisistrata romana*: Aristofane e Angelo Beolco

Nel volume dedicato dalla casa editrice Einaudi ai monologhi femminili di Franca Rame, *Lisistrata romana* è preceduta da una breve *Introduzione*. Come farà poi con il *Prologo* premesso a *Medea*, anche a tale *Introduzione* Fo ha attribuito una funzione informativa, servendosi per mettere a parte lo spettatore dei modelli alla base del monologo, della sua ambientazione, della lingua utilizzata e della finalità della riscrittura (Fo 1989, 145):

Anche la *Lisistrata romana* è un brano non ancora messo in scena. La trasposizione dalla Grecia di Aristofane a un nostro mondo pseudoruzantino è venuta in mente a Dario leggendo alcune cronache popolari delle guerre del Cinquecento in Italia. In quel secolo tutti gli eserciti d'Europa venivano a scontrarsi nelle campagne del nostro paese. Nel grande macello rimanevano immancabilmente coinvolti contadini di tutte le età, uomini e donne, quest'ultime puntualmente stuprate. Riferimenti al nostro tempo sono così ovvi e naturali che è stato inutile preoccuparsi di porre sottolineature. Ruzante è stato il nostro grande suggeritore ma per non immergerci troppo nel pavano ad affogarci, abbiamo fatto parlare Lisistrata in uno pseudolaziale-umbro più accessibile a tutti quanti.

Alla base della notizia, presente nel *Prologo* della *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa*, secondo cui il monologo non sarebbe un prodotto della creatività della coppia Fo-Rame

ma un maggio umbro-toscano da loro semplicemente riportato alla luce e riproposto in scena (vd. *supra*, par. 1.1.1 *Il materiale del prologo*) è evidente la volontà di stabilire un legame tra i classici greci e la tradizione popolare italiana: la medesima intenzione emerge con tutta evidenza anche nella *Lisistrata romana*, in cui l'eroina comica diviene una ruzantiana donna del popolo che si esprime in uno «pseudolaziale-umbro». Diversamente da quello che farà alcuni anni dopo con *Medea*, nell'*Introduzione a Lisistrata romana*, Fo non ha però nascosto né il suo ruolo di autore, né la sua operazione di contaminazione del modello antico, in questo caso la commedia aristofanea, con la produzione del commediografo cinquecentesco Angelo Beolco – drammaturgo veneto della prima metà del Cinquecento noto anche come Ruzante dal nome di uno dei suoi personaggi più celebri – le cui radici affondano nel mondo agricolo della provincia padovana.

Benché quindi sia *Medea* che *Lisistrata romana* nascano dal proposito di mettere in dialogo i classici greci con la cultura popolare, differenti sono i rapporti intrattenuti dai due monologhi con i rispettivi modelli: se infatti i ripetuti echi euripidei presenti nella *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa* testimoniano un profondo legame con la tragedia antica (vd. *supra*, par. 1.1.2. *Il materiale del monologo*), nella *Lisistrata romana* prevalgono invece i momenti in cui Fo si discosta marcatamente dal testo di Aristofane.

E tuttavia una chiara dipendenza del testo di arrivo (*Lisistrata romana*) da quello di partenza (la *Lisistrata* aristofanea) è rintracciabile all'inizio del monologo, nel quale la Lisistrata di Fo compare in scena lamentando il fatto che le donne che ha convocato per discutere l'«affare traggico» della guerra non sono ancora giunte all'appuntamento (Fo 1989, 145-6):

FRANCA Eh guarda se sono arrivate 'ste baldracche all'appuntamento! Donne! Donne! Ed è pure vero quando gli uomini ci canzonano che noi il cervello lo abbiamo proprio là dove ci viene il gran sollazzo...fra le cosce! Sta' sicuro che invitate l'avessi ad un banchetto e poi al ballo, le avresti vedute arrivare a sciami 'ste femmine a farsi strada, nella calca a colpi di fianchi e di chiappe a fendenti di zinne!... «Largo, largo, che passino le migliori delle mignotte!» E tutte in ordine ti apparirebbero, sciacquate e risciacquate, pulite e profumate di lavanda e di rosellina, fiori di limone strofinati sotto l'ascella e spruzzi di mentuccia, in mezzo là, dove ci si china per la riverenza. E vesti come camicie ricamate per il letto, e fiori freschi intrecciati fra i capelli e scoperto a bella mostra il petto (...). E invece per un affare traggico, che c'è di mezzo più che la vita e il mondo tutto, chi se ne frega! 'Ste puttane, manco si fanno vedere.

L'ipotesto della battuta d'esordio del monologo sono inequivocabilmente i vv. 1-6 della *Lisistrata* di Aristofane, il cui prologo (vv. 1-253) si apre appunto con l'eroina che

rivolge alle donne greche la stessa accusa che il suo doppio moderno ha rivolto alle proprie alleate⁴⁰:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ Ἄλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, (1)
 ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος,
 οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.
 νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή·
 πλὴν ἢ γ' ἐμὴ κωμητὶς ἦδ' ἐξέρχεται. (5)
 χαῖρ', ὦ Καλονίκη.

LISISTRATA: Ma se qualcuno le avesse invitate a una festa in onore di Dioniso, o di Pan, o di Genetillide, o ancora presso il tempio di Afrodite Coliade, non si potrebbe passare a causa dei timpani. Adesso invece qui non c'è neanche una donna, solo lei, la mia vicina: eccola che arriva. Salve, Calonice!⁴¹

⁴⁰ Per le citazioni delle undici commedie superstiti di Aristofane, laddove non diversamente segnalato, riproduco il testo di Wilson 2007.

⁴¹ Tra le occasioni in grado di attirare le folle femminili, al v. 2 Lisistrata include le festività in onore di Afrodite Coliade e di Genetillide, una divinità (ma esistono e sono ben attestati anche l'utilizzo del nome di Genetillide al plurale [lo stesso Aristofane se ne serve in *Th.* v. 130]: le Γενετυλλίδες sarebbero dunque non una singola divinità ma un gruppo di δαίμονες [cf. Hsch. γ 345 Cunningham]) della procreazione di origine straniera (cf. schol. vet. Ar. *Nu.* 52i Holwerda, in cui Genetillide viene definita ἔφορος della nascita: ἡ Γενετυλλὶς δαίμων περὶ τὴν Ἀφροδίτην τῆς γενέσεως ἔφορος. Diverse fonti erudite legano tale funzione della dea all'etimologia del suo nome, il quale deriverebbe dal sostantivo γένεσις: cf. schol. Ar. *Lys.* 2b Hangard: [...] καὶ ἡ Γενετυλλὶς δὲ γυναικεῖα θεὸς περὶ τὴν Ἀφροδίτην ἀπὸ τῆς γενέσεως τῶν παίδων ὀνομασμένη. [(...) o a una festa in onore di Genetillide: divinità femminile del seguito di Afrodite, il cui nome deriva dalla nascita dei bambini]; e così anche in schol. Th²Tr^{1/2} Ar. *Nu.* 51c Koster, schol. Ar. *Th.* 130 Regtuit, e anche in Hsch. γ 343 Cunningham e Sud. γ 141 Adler). Le due dee vengono menzionate insieme anche in altri contesti in cui oggetto di discussione è la dimensione erotica femminile: ancora all'interno della produzione aristofanea, nel prologo delle *Nuvole*, Strepsiade, al fine di mostrare la distanza che intercorre tra l'universo agricolo dal quale egli proviene e quello urbano della moglie, racconta che il giorno delle nozze lui aveva l'odore «del mosto, dei fichi secchi, della lana e dell'abbondanza», mentre lei di «profumi, del color zafferano, di baci lascivi, di spese, di voracità, di Coliade e di Genetillide» (vv. 49-52: ταύτην ὅτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμην ἐγὼ / ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας, / ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων, / δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος). E la stessa associazione tra la coppia Afrodite Coliade/Genetillide e la sfera dell'*eros* femminile compare in Ps.-Luc. *Am.* [49] 42, dove le due dee, venerate, secondo l'autore, dalle donne dopo essersi imbellettate, vengono considerate una fonte di tribolazioni per i mariti (τίς οὖν ὁ μετὰ τὴν τοσαύτην παρασκευὴν βίος; εὐθὺς ἀπὸ τῆς οἰκίας ἐξοδοί, καὶ πᾶς θεὸς ἐπιτρίβων τοὺς γεγαμηκότας, ὧν ἐνίων οἱ κακοδαίμονες ἄνδρες οὐδὲ αὐτὰ ἴσασι τὰ ὀνόματα, Κωλιάδας, εἰ τύχοι, καὶ Γενετυλλίδας ἢ τὴν Φρυγίαν δαίμονα καὶ τὸν δυσέρωτα κῶμον ἐπὶ τῇ ποιμένι), e ancora in Alciph. II 8.2, in cui il contadino Driantide, dopo aver rimproverato alla moglie di trascurare i suoi doveri e di essere diventata ὅλη ἄστεος, le domanda in quale zona della campagna dovrà elevare per lei «Coliadi e Genetillidi» (ποῦ γὰρ ἐγὼ κατ' ἀγρὸν ἰδρύσω Κωλιάδας ἢ Γενετυλλίδας;). Le due divinità, oltre a essere menzionate insieme in diverse fonti letterarie (in alcuni casi la loro identità è stata anche sovrapposta: cf. schol. [Tz.] Ar. *Nu.* 52 Holwerda, in cui Κωλιάς e Γενετυλλίς sono definiti come ἐπίθετα di Afrodite, opinione che compare anche in schol. Luc. *Am.* 42 [pp. 206.5 Rabe]), stando alla testimonianza di Pausania (I 1.5), ad Atene erano entrambe venerate presso il santuario dedicato ad Afrodite Coliade sull'omonimo promontorio. In ragione della coincidenza della sede dei due culti, Wilamowitz 1927, 121-2 ha proposto di correggere il trádito ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος, cui attribuiva evidentemente il significato di «o sul promontorio Coliade o al santuario di Genetillide», in ἢ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος («presso il santuario di Genetillide sul Coliade») dal momento che proprio sul Coliade la dea era oggetto di venerazione. Per meglio valutare la proposta di correzione vale tuttavia la pena di soffermarsi sul termine βακχεῖον menzionato al v. 1. Il sostantivo possiede varie accezioni: esso può designare una cerimonia in onore di Dioniso (Aristofane lo utilizza con questo significato in *Ra.* v. 357), ma anche un gruppo di suoi devoti, ovvero ancora il loro luogo di riunione. I due significati di associazione di devoti e di luogo dedicato al culto di Dioniso convivono all'interno di IG II² 1368, un'iscrizione di II secolo d.C. che proviene da Atene,

La lettura in parallelo della battuta con cui prende avvio *Lisistrata romana* e dei primi cinque versi del prologo aristofaneo dimostrano come Fo abbia replicato non soltanto il contenuto ma anche la struttura stessa del discorso con cui l'eroina antica presentava al pubblico la motivazione del suo risentimento. Nella commedia di Aristofane come nel monologo di Fo l'inizio *in medias res* dell'azione scenica (in entrambi i casi la narrazione si apre con la protagonista che sola in scena biasima il disinteresse dimostrato dalle donne che ha convocato in assemblea) è marcato dal brusco avvio della prima battuta della protagonista: all'interiezione «eh», collocata in *incipit* nel monologo moderno, fa infatti da parallelo la congiunzione avversativa ἀλλά, con cui Aristofane apre il v. 1.

In entrambi i casi, oltre a criticare l'assenza delle donne, le protagoniste si dichiarano poi certe del fatto che in circostanze diverse la presenza femminile sarebbe stata ingente: mentre le donne greche vengono accusate di essere interessate solo a feste in onore di Dioniso, di Pan, di Afrodite e di Genetillide (vv. 1-3: Ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, / ἢ 'ς Πανὸς ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος, / οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν

in particolare da un santuario situato sulle pendici occidentali dell'acropoli, e che rappresenta l'unica attestazione epigrafica dell'esistenza in città di un βάκχειον: nel testo dell'iscrizione, inciso su una stele, vengono infatti descritte le regole di una comunità di adoratori di Dioniso, gli ἰόβακχοι, il cui luogo di riunione è definito appunto βάκχειον (vd. Lapinoja-Pitkänen 2022, 45, n. 18 con la bibliografia ivi citata). Sebbene non si possa escludere che al v. 2 della *Lisistrata* βάκχειον sia utilizzato per indicare un luogo (così volevano già Van Leeuwen 1903, 5 – il quale annotava «Vox Βακχεῖον templum indicat, non festum» – e Wilamowitz 1927, 121, il quale, oltre a supporre che l'espressione indicasse un luogo fisico, proponeva di riconoscere in essa un riferimento al *Lenaion*, santuario di Dioniso di discussa localizzazione; e più di recente un'interpretazione analoga è stata proposta da Henderson 1987, 66-7, il quale rende βάκχειον come «place of Bakchic revelry», pur non suggerendo, come Van Leeuwen, una sua identificazione con un luogo specifico), l'assenza, prima del II secolo, di testimonianze relative all'esistenza ad Atene di un βάκχειον, insieme al fatto che al v. 357 delle *Rane* – unica ulteriore attestazione del sostantivo all'interno della produzione di Aristofane – il termine indichi dei riti e non la sede in cui essi si svolgono, sembrano suggerire che anche al v. 2 della *Lisistrata* βάκχειον sia stato impiegato per indicare una celebrazione. In linea con questa interpretazione (peraltro largamente condivisa tra gli esegeti moderni della commedia: Turner 1982, Pulido Silva 1987, Sommerstein 1990, e, più di recente, Landfester 2019 e Beta in Perusino 2022 traducono rispettivamente «*shrine or festival of Bacchus*», «*bachanal*», «*Bacchich revel*», «*Fest des Dionysos*» e «*festa in onore di Bacco*») è poi lo scolio *ad loc.*, nel quale lo scoliaste allude a feste femminili di carattere privato in onore di Dioniso (schol. Ar. Lys. 1 Hangard: ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον: καὶ γὰρ πολλὰς ἐορτὰς αἱ γυναῖκες ἔξω τῶν δημοτελῶν ἦγον ἰδίᾳ συνερχόμεναι). Se dunque, come sembra, al v. 1 *Lisistrata* allude con εἰς βάκχειον a una festa dionisiaca, non si può escludere che al v. 2 εἰς Γενετυλλίδος possa avere il significato di «festa in onore di Genetillide». Alla luce di questa possibile interpretazione, il fatto che i culti di Afrodite Coliade e di Genetillide si svolgessero nel medesimo santuario sembra non costituire un argomento decisivo per intervenire sul testo tradito («The shrine – scrive Henderson 1987, 67 in riferimento alla sede del culto di Genetillide – was probably part of Aphrodite's enclosure at Kolias, but this is not a sufficient reason to emend ἦ'ς to εἰς»): è infatti possibile che con l'espressione ἦ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος *Lisistrata* voglia affermare che le donne si sarebbero presentate in massa se invitate «sul Coliade o a una festa in onore di Genetillide», alludendo dunque alla capacità di attirare le masse di entrambe le divinità (menzionate insieme anche altrove, e non soltanto nell'ambito della produzione aristofanea), e dunque a occasioni distinte ancorché localizzate nello stesso santuario. Al v. 2 mi discosto pertanto dal testo di Wilson (2007), il quale ha accolto la correzione di Wilamowitz ἦ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος, e stampo, con Henderson, la lezione tradita.

τυμπάνων), la Lisistrata di Fo rimprovera alle sue donne di «arrivare a sciami» (Fo 1989, 145), dopo aver dispiegato le proprie armi di seduzione, soltanto in occasione di banchetti e balli («Sta' sicuro che invitate l'avessi ad un banchetto e poi al ballo, le avresti vedute arrivare a sciami 'ste femmine a farsi strada, nella calca a colpi di fianchi e di chiappe a fendenti di zinne!» [*ibid.*]), includendo nella sua accusa una descrizione dei preparativi a cui le donne si sottopongono («E tutte in ordine ti apparirebbero, sciacquate e risciacquate pulite e profumate di lavanda e di roselina, fiori di limone strofinati sotto l'ascella e spruzzi di mentuccia, in mezzo là, dove ci si china per la riverenza. E vesti come camicie ricamate per il letto, e fiori freschi intrecciati fra i capelli e scoperto a bella mostra il petto» [*ibid.*]), che, assente nella commedia, attribuisce al passo una nota erotica, forse inserita da Fo perché suggestionato dalla menzione nel testo aristofaneo di Afrodite.

Contrariamente a quanto accadeva alla Lisistrata di Aristofane, la quale non restava sola in scena a lungo ma veniva presto raggiunta dalla vicina di casa Calonice (il personaggio è introdotto già ai vv. 5-6), la Lisistrata di Fo invece proseguiva il proprio monologo in solitudine, elencando le donne che avrebbero dovuto prendere parte all'assemblea ma ancora assenti (ivi, p. 146):

Capisco quelle del Norcino che giustamente sono chiamate «TUTTATETTE E TATTO» e le «SCULETTONE» di Spoleto e le «CHIAPPE A TORCHIO» di Cortona, quelle stanno in capo al monno e ci hanno un gran viaggio per arrivare, ma queste «COSCE A MANTICE STROZZAPRETI» che chiamano così le femmine di Pietralcina, queste, stanno a quattro passi e non sono ancora qui!

E pure le «STRAPPA FAVE» di Viterbo e quelle di Anzio dette «T'ACCHIAPPO CON LE CHIAPPE E NON MI SCAPPI», dove sono?

Già, sulle Ciociare non ci faccio conto, perché nessuno gliel'ha ancora spiegato che le gambe servono anche per camminare, non solo per abbracciare gli uomini alle reni. Quelle di Benevento, meglio è poi che non arrivino, 'ste burine. Quando fanno all'amore pare che stiano ad un banchetto d'affamati, si dàn da fare con le mani e bocca, abbrancano in ogni luogo, inzuppano e le ingorde s'ingozzano e fanno gran rumore, versi e schiocchi con la lingua, grida e risate. E screanzate, parlano pure con la bocca piena! Chi è? C'è qualcuno.

Come nel caso dell'*incipit* del monologo, anche questa sezione sembra però essere stata costruita da Fo sul modello del testo aristofaneo e, in particolare, dei vv. 54-66, in cui l'eroina antica, dopo aver spiegato a Calonice il motivo per il quale ha indetto un'assemblea femminile, fornisce anche lei un breve elenco delle donne che ha convocato e che negligenemente non si sono ancora presentate all'appuntamento:

Λν. ἄρ' οὐ παρῆναι τὰς γυναῖκας δῆτ' ἐχρῆν;
Κα. οὐ γὰρ μὰ Δί', ἀλλὰ πετομένας ἤκειν πάλαι. (55)
Λν. ἀλλ', ὦ μέλ', ὅψει τοι σφόδρ' αὐτὰς Ἀττικάς,

ἅπαντα δρώσας τοῦ δέοντος ὕστερον.
 ἀλλ' οὐδὲ Παράλων οὐδεμία γυνὴ πάρα,
 οὐδ' ἐκ Σαλαμῖνος.
 Κα. ἀλλ' ἐκεῖναί γ' οἶδ' ὅτι
 ἐπὶ τῶν κελήτων διαβεβήκασ' ὄρθρῃαι. (60)
 Λυ. οὐδ' ἄς προσεδόκων κάλογιζόμην ἐγὼ
 Πρώτας παρέσσεσθαι δεῦρο, τὰς Ἀχαρνέων
 γυναῖκας, οὐχ ἤκουσιν.
 Κα. ἡ γοῦν Θεογένους
 ὥς δεῦρ' ἰοῦσα θοῦκάτειον ἦρετο.
 ἀτὰρ αἶδε καὶ δὴ σοι προσέρχονταί τινες. (65)
 Λυ. αὐταὶ δ' ἔτεραι χωροῦσί τινες.

LIS.: Allora non ti pare che le donne avrebbero dovuto presentarsi?
 CAL.: Certo, per Zeus! Avrebbero dovuto essere volate qui da tempo.
 LIS.: Mia cara, lo capirai anche tu: sono vere donne attiche, che fanno tutto in ritardo.
 Delle donne che abitano sulla costa o a Salamina non ce n'è neppure una.
 CAL.: Che io sappia quelle si alzano di buon mattino e si mettono subito al remo.
 LIS.: Non sono venute neppure quelle che mi aspettavo e che pensavo sarebbero
 arrivate per prime: le donne del demo di Acarne.
 CAL.: Sicuramente la moglie di Teogene ha dovuto interrogare la statua di Ecate prima
 di venire qui. Ecco qualcuna che arriva.
 LIS.: E da qui ne arrivano altre.

Sia nel caso di Aristofane, sia nel caso di Fo a precedere l'arrivo in scena delle prime
 donne era dunque l'enumerazione delle assenti, una sorta di catalogo degli eroi 'al
 negativo', in cui, diversamente da quanto accade nel secondo libro dell'*Iliade* (vv. 494-
 759), al cui interno viene rivelata l'identità degli Achei che hanno preso parte all'impresa
 troiana, vengono invece elencate quelle donne che non hanno ancora risposto agli appelli
 delle protagoniste (Fo 1989, 146-7):

Chi sei tu che discendi dalla scalinata? Donna sei? «Certo che sì, e vengo da parte
 delle femmine di Trani, Màreca mi chiamo. E tu mi sai dire dove sta Lisistrata, la
 romana?» «Quella son io, Lisistrata, e vi ho fatto l'ambasciata di venire costà da ogni
 borgo d'intorno, ma ho timore che di questo incontro non se ne faccia nulla, tanto è
 vero che tu Màreca sei la sola che è arrivata».
 «No Lisistrata, non ti intristire, ché io non sto sola. Appresso a me ci sta Amalia belle
 cosce, che viene dai Volsci e Serpia la Ternana e là del ponte Milvio viene Maceca e
 la Bellante l'una di Todi e l'altra di Viterbo e dal Nomentano vedo arrivare tante altre
 donne, anche da Spoleto son discese. (*Grida verso la quinta*) «Di qua, di qua venite
 amiche belle, codesta è Lisistrata che ci ha chiamate».
 «Salve Lisistrata».
 «Salve anche a voi, e lasciate che vi abbracci donne care. Ma com'è che avete tanto
 ritardato?»
 «Lisistrata tu ce parli che neanche sembra tu sia una femmina. Per te è tanto facile
 uscire di casa quando vuoi, che non ce l'hai li figli tu da alzare al mattino?»
 «E allattarli non usi, e poi riordinare ogni cosa e preparare minestre e pane!»
 «Basta così. Stavo proprio a sraggiare. Perdonatemi per le chiacchiere, amiche,
 sedetevi, c'è dell'acqua dentro al secchio se vi va di bere, altro non vi posso offrire».
 «Non ti preoccupare, Lisistrata, ma facci sapere ora perché ci hai chiamate, che ci hai
 fatto fretta e anche spavento».

Anche l'arrivo di Màreca – la prima donna a rispondere all'appello della Lisistrata di Fo – sembra costruito a partire dal testo antico, e in particolare dai vv. 78-94, nei quali è introdotto il personaggio della spartana Lampitò, la terza figura femminile che nel corso del prologo giunge in scena e interagisce con la protagonista (ai vv. 69-76 è presente un breve scambio di battute tra la protagonista e l'ateniese Mirrina, del quale il testo di Fo non sembra invece conservare traccia):

Λυ. ὦ φιλότατη Λάκαινα, χαῖρε, Λαμπιτοῖ.
οἶον τὸ κάλλος, γλυκυτάτη, σου φαίνεται.
ὥς δ' εὐχροεῖς, ὥς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου. (80)
κἂν ταῦρον ἄγχοις.

ΛΑΜΠΙΤΩ

Μάλα γ', οἶῶ, ναὶ τὸ σιῶ·
Γυμνάδομαι γὰ καὶ ποτὶ πυγὰν ἄλλομαι.
Κα. ὥς δὴ καλὸν τὸ χρῆμα τῶν τιθῶν ἔχεις.
Λα. ἄπερ ἱαρεῖόν τοί μ' ὑποψαλάσσετε.
Λυ. ἤδὲ ποδαπή' σθ' ἢ νεᾶνις ἡτέρα; (85)
Λα. Πρέσβειρά τοι ναὶ τὸ σιῶ Βοιωτία
ἔκει ποθ' ὑμέ.
Μυ. νῆ Δί' ὥς Βοιωτία
Καλόν γ' ἔχουσα τὸ πεδίον.
Κα. καὶ νῆ Δία
Κομπότατα τὴν βληχῶ γε παρατετιλμένη.
Λυ. Τίς δ' ἡτέρα παῖς;
Λα. χαῖα ναὶ τὸ σιῶ, (90)
Κορινθία δ' αὖ.
Κα. χαῖα νῆ τὸν Δία
Δήλη 'στὶν οὔσα ταυταγὶ κἀντευθενί.
Λα. Τίς δ' αὖ συναλίαξε τόνδε τὸν στόλον
τὸν τᾶν γυναικῶν;
Λυ. ἦδ' ἐγώ.
Λα. μύσιδδέ τοι (95)
ὅ τι λῆς ποθ' ἀμέ.

LIS.: Salve Lampitò, carissima spartana. Dolcissima amica, ma che splendore! Che colorito, che prestanza fisica! Potresti strangolare un toro.

LAMPITÒ: Certo che lo so, per i due dèi! Mi alleno e salto fino a toccare le natiche con i talloni.

CAL.: E che bel seno che hai.

LAM.: Mi state palpando come si palpano gli animali per i sacrifici.

LIS.: Questa ragazza da dove viene?

LAM.: È venuta con me dalla Beozia, per i due dèi. Proviene da una famiglia illustre.

LIS.: Per Zeus, si vede che viene dalla Beozia: ha qui una bella pianura.

CAL.: L'erbetta è rasata con perizia, per Zeus.

LIS.: L'altra invece chi è?

LAM.: È una brava ragazza di Corinto, per i due dèi.

CAL.: Per Zeus, è buona sia davanti che dietro.

LAM.: Ma chi ha convocato questo esercito di donne?

LIS.: Sono stata io.

LAM.: Dunque dimmi cosa vuoi da noi.

L'ingresso in scena di Màreca è legato a quello di Lampitò in primo luogo da analogie strutturali. In entrambi i casi a una Lisistrata preoccupata per la riuscita della sua impresa si presenta una piccola delegazione di donne composta da figure femminili sfocate e da un capodelegazione caratterizzato invece da contorni nitidi: come la spartana Lampitò arrivava all'appuntamento insieme a due ragazze, originarie una della Beozia, l'altra di Corinto, al suo primo incontro con Lisistrata, Màreca è in compagnia di altre sei donne provenienti tutte dall'Italia centrale e in particolare dal territorio umbro-laziale (vengono menzionate località realmente esistenti –Terni, Todi, Spoleto, Viterbo e il quartiere romano del Nomentano – ma anche la città fittizia di Volsci⁴²).

Oltre a essere dotate di un impianto analogo, le due scene svolgono poi anche una funzione simile per il successivo sviluppo della trama: sia Lampitò, sia Màreca, dopo essersi presentate a Lisistrata e aver rivelato l'identità delle loro accompagnatrici, chiedono entrambe alla protagonista di esporre il motivo per il quale sono state convocate, dando quindi modo all'eroina di rivelare per la prima volta alle sue alleate (e contestualmente al pubblico) l'idea comica alla base del monologo e della commedia.

Benché il modello diretto di Màreca sia dunque Lampitò, per la costruzione del suo dialogo con Lisistrata Fo sembra aver avuto presente anche il personaggio di Calonice. Alla protagonista che le chiede perché si sia presentata all'appuntamento con tanto ritardo («Salve anche a voi, e lasciate che vi abbracci, donne care. Ma com'è che avete tanto ritardato?»), Màreca risponde infatti facendo riferimento alle difficoltà legate ai doveri di cura dei figli e della famiglia che le donne incontrano nel lasciare la propria casa («Lisistrata, tu ce parli come se neanche sembrassi una femmina. Per te è tanto facile uscire di casa quando vuoi, non ce l'hai tu i figli da alzare al mattino? Non li allatti, poi devi riordinare tutto e preparare minestre e pane!» [Fo 1989, 146]), motivazioni quindi analoghe a quelle che Calonice usa ai vv. 15-19 per rassicurare Lisistrata, preoccupata per il mancato arrivo delle donne:

Kα.	ἀλλ', ὦ φιλότατη,	15
	ἥξουσι· χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.	
	ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,	
	ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον	
	κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισε.	

⁴² Attualmente il solo nome dell'antico popolo italico non identifica alcuna località ma è presente, combinato con altri elementi, nei toponimi di due comuni laziali, Castro dei Volsci e Roccasecca dei Volsci.

CAL.: Ma carissima arriveranno. È duro per le donne uscire di casa: una indugia con il marito, una sveglia il servo, una mette a dormire il figlio, un'altra lo lava e un'altra ancora gli dà da mangiare.

Benché l'avvio della *Lisistrata romana* ricalchi dunque i vv. 1-95 del prologo aristofaneo, proponendo il medesimo intreccio drammatico, ancorché snellito attraverso la riduzione del numero dei personaggi, nel seguito del monologo il modello antico sembra esser stato del tutto accantonato.

Sollecitata da Lampitò a rivelare il motivo che l'aveva spinta a convocare un'assemblea femminile, dopo un esordio nel quale richiamava la forzata astinenza sessuale a cui le donne erano sottoposte a causa dell'assenza dei mariti, impegnati nel conflitto peloponnesiaco (vv. 97-112), la Lisistrata di Aristofane esponeva il suo celebre piano per porre fine alle ostilità (vv. 97-124):

- Λυ. λέγοιμ' ἂν ἤδη. πρὶν λέγειν <δ'>, ὑμᾶς τοδὶ
ἐπερήσομαι τὸ μικρόν.
- Μυ. ὅ τι βούλει γε σύ.
- Λυ. τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτ τοὺς τῶν παιδίων
ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι
πάσαισιν ὑμῖν ἐστὶν ἀποδημῶν ἀνὴρ. (100)
- Μυ. ὁ γοῦν ἐμὸς ἀνὴρ πέντε μῆνας, ὃ τάλαν,
ἄπεστιν ἐπὶ Θράκης φυλάττων Εὐκράτη.
- Κα. ὁ δ' ἐμὸς γε τελέους ἐπτὰ μῆνας ἐν Πύλῳ.
- Λα. ὁ δ' ἐμὸς γὰρ καὶ κ' ἐκ τᾶς ταγᾶς ἔλση ποκά,
πορπακισάμενος φροῦδος ἀμπάμενος ἔβα. (105)
- Κα. ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλέλειπται φεψάλυξ.
ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προῦδοσαν Μιλήσιοι,
οὐκ εἶδον οὐδ' ὀλισβον ὀκτωδάκτυλον,
ὃς ἦν ἂν ἡμῖν σκυτίνη 'πικουρία. (110)
- Λυ. ἐθέλοιτ' ἂν οὖν, εἰ μηχανὴν εὔροιμ' ἐγώ,
μετ' ἐμοῦ καταλῦσαι τὸν πόλεμον;
- Κα. νῆ τῷ θεῷ·
ἐγὼ μὲν ἄν, κἂν εἴ με χρεῖη τοῦγκυκλον
τουτὶ καταθεῖσαν ἐκπιεῖν αὐθημερόν.
- Μυ. ἐγὼ δε γ' ἂν κἂν ὥσπερ εἰ ψῆτταν δοκῶ
οὖναι ἂν ἐμαυτῆς παρατεμοῦσα θῆμισυ. (115)
- Λα. ἐγὼν δὲ καὶ κα ποττὸ Ταῦγετόν γ' ἄνω
ἔλσοιμ' ὅπα μέλλοιμί γ' εἰράναν ἰδῆν.
- Λυ. λέγοιμ' ἄν· οὐ δεῖ γὰρ κεκρύφθαι τὸν λόγον.
ἡμῖν γάρ, ὃ γυναῖκες, εἴτερ μέλλομεν
ἀναγκάσειν τοὺς ἄνδρας εἰρήνην ἄγειν,
ἀφεκτέ' ἐστὶ— (120)
- Κα. τοῦ; φράσον.
- Λυ. ποιήσετ' οὖν;
- Μυ. ποιήσομεν, κἂν ἀποθανεῖν ἡμᾶς δέη.
- Λυ. ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους.
Τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίζετε;
αὗται, τί μοι μυᾶτε κἄνανεύετε; (125)

τί χρώς τέτραπται; τί δάκρυον κατείβεται;
ποιήσεται ἢ οὐ ποιήσεται; ἢ τί μέλλετε;

LIS: Certo che ve lo dico. Prima però rispondete a questa piccola domanda.

MIR.: Chiedi pure quello che vuoi.

LIS.: Non sentite la mancanza dei padri dei vostri figli, che sono lontani a fare la guerra? So bene che ciascuna di voi ha il marito lontano da casa.

MIR.: Certo! Quello sventurato di mio marito è via da cinque mesi per sorvegliare Eucrate.

CAL.: Il mio ha appena finito il settimo mese a Pilo.

LAM.: Il mio invece, se qualche volta gli capita di lasciare il fronte, è subito costretto a imbracciare lo scudo e volarsene via.

CAL.: Non ci è rimasta neanche l'ombra di un amante. Da quando i Milesi hanno deciso di tradirci, non ho più visto neppure un olisbo di otto dita: questo era la nostra salvezza fatta di cuoio.

LIS.: Vorreste dunque, se io riuscissi a trovare uno stratagemma, unirvi a me e far cessare la guerra?

CAL.: Ma certo, per i due dèi! Anche se dovessi vendere questo vestito e scolarmelo subito dopo.

MIR.: Io lo vorrei anche a costo di farmi tagliare in due come una sogliola e di cedere la metà di me stessa.

LAM.: Io andrei fino in cima al Taigeto, se potessi così vedere la pace.

LIS.: Allora ve lo dirò. Non vi devo nascondere la mia idea: donne, se vogliamo costringere gli uomini a fare la pace, dobbiamo rinunciare...

CAL.: A cosa? Dillo!

LIS.: E lo farete?

MIR.: Lo faremo anche a costo della vita!

LIS.: Dobbiamo rinunciare al cazzo. Perché mi voltate le spalle? Dove andate? E voi perché storcete le labbra e scuotete la testa? Perché avete cambiato colore? Perché piangete? Lo farete o no? Perché esitate?

Parimenti anche la Lisistrata di Fo, su richiesta di Màreca, rivela il motivo della convocazione, ma nelle sue parole l'*eros* è totalmente assente. Dopo aver annunciato che oggetto di discussione sarà la notizia dell'imminente scoppio di una guerra che sarà combattuta da diverse potenze straniere su suolo italiano, diversamente dall'eroina aristofanea, questa Lisistrata concentra la sua attenzione sugli effetti dei conflitti sulla popolazione civile (Fo 1989, 147):

«Figliole mie, non so proprio come incominciare, è per i discorsi che si fanno intorno sull'infamità che si sta preparando».

«Quali discorsi infami Lisistrata, parlaci chiaro, cosa si sta preparando?»

«Sta per scoppiare la guerra».

«Vabbè, pure noi l'abbiamo inteso, sembra che ad una guerra grossa assai si vadano a preparare i francesi ed i tedeschi e se ne andranno a cozzare contro gli spagnoli, pare che entreranno in campo pure i fiamminghi assieme agli inglesi».

«Ed è un gran papocchio Lisistrata...sarà un gran macello, ma noi che possiamo farci? È già deciso dai governi di 'sti grandi capocchioni incoronati... a noi toccherà solo di stare a guardare».

«Ah, solo a guardare? Quanto siete allocche donne belle! E dove credete che verranno a farsi guerra tutte 'ste armate? Qui fra noi altri, come è sempre stato, che questo paese è il paradiso dello scanno. Sui nostri campi si verranno a fare macello, e chi ci rimetterà il culo? Altro che stare a guardare! A noi ci sfasciano i muri e ci demoliscono le case con le bombarde, a noi ci atterrano la vigna e ci bruciano i boschi e spaccano i ponti e gli argini e per finire è a noi che ci prendono per mandar soldati a far la guerra: i mariti ed i figlioli».

L'assenza di echi aristofanei nel discorso pronunciato da questa moderna Lisistrata è evidente sin dal preambolo premesso all'esposizione vera e propria del piano: l'eroina antica intendeva persuadere le altre donne a porre fine a un conflitto già in corso facendo leva su argomentazioni che pertengono tutte alla dimensione della sessualità femminile; quella moderna ambisce invece a evitare lo scoppio di un conflitto mettendo in luce la devastazione che questo inevitabilmente porterebbe con sé.

Parallelamente all'abbandono del modello antico, in questa sezione del monologo emergono però le prime tracce di quell'operazione di trasposizione di personaggi e *plot* aristofanei in un «mondo pseudoruzantino» menzionata da Fo nell'introduzione premessa a *Lisistrata romana* nel volume einaudiano (1989, 145).

Il riferimento alla presenza sul territorio italiano di vari eserciti stranieri riflette infatti in modo evidente la volontà di Fo di creare un'atmosfera analoga a quella presente nella produzione comica di Angelo Beolco, il quale nel corso della sua vita ha visto e raccontato nelle sue commedie quella serie di conflitti nota come Guerre d'Italia, con cui durante il XVI secolo le principali potenze europee si sono contese in Italia la supremazia sulla Penisola e, più in generale, sul vecchio continente.

Coerente con la volontà di Fo di plasmare per *Lisistrata romana* un'ambientazione cinquecentesca è poi l'appartenenza della protagonista a una Roma retta da 'un grande capocchione incoronato', appartenenza dalla quale deriva una duplice esclusione della protagonista dall'esercizio di qualsivoglia forma di potere: mentre nella commedia di Aristofane l'eroina antica non costituiva un soggetto politico solo a causa del suo genere, nel monologo di Fo Lisistrata non ha il diritto di inserirsi nel dibattito sulla guerra non soltanto perché donna, ma anche (e soprattutto) in ragione del suo *status* di suddita. Un'estromissione, dunque, duplice dalla gestione della cosa pubblica, a cui questa moderna eroina risponde denunciando il particolare impatto che la guerra ha sulla componente femminile della popolazione, costretta a sopportare non soltanto gli stenti e le privazioni materiali che i conflitti portano con sé, ma anche la sofferenza emotiva derivante dal reclutamento degli uomini.

Ed è proprio in questo intenso coinvolgimento delle donne negli effetti negativi della guerra, che la protagonista rintraccia la legittimità della sua richiesta di diritti politici («Ah, solo a guardare? Quanto siete allocche donne belle! (...) Sui nostri campi si verranno a fare macello, e chi ci rimetterà il culo? Altro che stare a guardare! A noi ci sfasciano i muri e ci demoliscono le case con le bombarde, a noi ci atterrano la vigna e ci bruciano i boschi e spaccano i ponti e gli argini e per finire è a noi che ci prendono per mandar soldati a far la guerra: i mariti ed i figlioli»), un assioma non condiviso però dalle sue alleate, che risponderanno all'appello dichiarandosi impotenti davanti alle decisioni della classe dirigente (Fo 1989, 147-8):

«D'accordo Lisistrata, e saremo fottute e bastonate come sempre a tutte le ore, ma che ci vuoi fare, non c'è nessun rimedio. Forse che ci si potrebbe opporre? No. Nessuno. È roba da uomini la guerra e a noi femmine ci tocca abbozzare e starcene buone». (...) «E già noi si può solo piangere e far lamenti, stracciarci i capelli e bagnarci di lacrime il petto. E che importa se ora i buoni uomini di governo già stanno contando nuovi cannoni che sputano fuoco come draghi e bombarde che gettano pece infuocata e palle e polvere intossicante che ammorbano l'aria ed anche il mare!» «Oh esagerata Lisistrata, tu ci hai chiamate per farci paura e ci racconti favole come ai bambini?» «Ah sì, sono favole? E che intorno a ogni dove ci sia miseria e fame e che per inedia rinsecchiti a mille muoiono bambini con la pancia rigonfia, sono favole? E che ci stanno tante femmine che neanche arrivano a farli nascere i figlioli che dentro al ventre s'avvizziscono... è un'altra panzana? E che negli ospedali pare d'andare dentro ad una bolgia d'inferno... è per farvi spavento che ve lo racconto? E che in ogni luogo ci sono topi che sguazzano e pantegane che portano peste e che a mille e mille ci stanno uomini buoni faticatori senza lavoro che si accalcano alla piazza e all'osteria e destinati solo a diventare gaglioffi e tagliaborse e ad affollare le galere? È sempre la mia immaginazione? (...)

Anche in questo scambio di opinioni, la protagonista non affronta il tema dell'*eros*, come invece fa l'omonimo personaggio aristofaeo (vv. 97-112), ma, al contrario, mira a persuadere le donne presenti fornendo loro una descrizione ancora più dettagliata e vivida delle quotidianità che tale conflitto porterebbe con sé, una quotidianità fatta di polveri di cannoni che inquinano l'aria e il mare, di carestie che falchiano le fasce più giovani della società, di centri urbani degradati, minacciati dalla peste, e di civili che, incapaci di trovare un'occupazione, finiscono per affollare le schiere della criminalità e le galere. L'appello alla pace si fa dunque denuncia degli effetti della guerra: circostanza che non stupisce se si considera che per questa *Lisistrata romana* il «grande suggeritore» (Fo 1989, 145) di Fo è stato quel Ruzante, nelle cui commedie – composte e rappresentate, come si diceva, durante le guerre d'Italia del XVI secolo – è parimenti presente un analogo ritratto impietoso della brutalità dei tempi bellici, il cui esempio più emblematico è forse

il suo *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, commedia peraltro ben nota a Fo, che nel 1993 la portò in scena nel suo spettacolo *Dario Fo recita Ruzzante*⁴³.

Composto probabilmente al termine del conflitto con cui, tra il 1526 e il 1530, il papa mediceo Clemente VII, organizzatosi insieme a Francesco I di Francia e alle Repubbliche di Venezia e Firenze nella cosiddetta Lega di Cognac, tentò senza successo di arrestare l'espansionismo di Carlo V d'Asburgo⁴⁴, il *Parlamento* ha come protagonista il contadino Ruzante, il quale, arruolatosi nelle file veneziane a causa della povertà, dopo aver trascorso quattro mesi al fronte, rientra a casa da disertore e si mette alla ricerca della moglie Gnuà. Nella prima parte della commedia, in particolare nella seconda scena, Ruzante offre all'amico Menato una descrizione della propria esperienza militare, in cui indugia sulla «malnutrizione dell'esercito, il ritardo nelle paghe dei soldati, le conseguenti diserzioni, lo sfinimento delle truppe alla conclusione della guerra, la carestia» (Fanelli 2012, 88): una narrazione dunque dai toni cupi, che, a parere di Ferguson 2000, 38, può essere considerata «the most effective demystification of war and heroism in Italian theatre».

Nel *Parlamento*, Beolco non ha ritratto però soltanto le difficoltà incontrate dai soldati sul campo di battaglia, ma, attraverso il personaggio di Gnuà, anche la vita della

⁴³ La prima messa in scena della *pièce* – avvenuta l'8 luglio del 1993 al Festival dei Due Mondi di Spoleto – ha visto protagonisti Dario Fo – il quale aveva curato anche la regia – Franca Rame, Virgilio Zernitz e Marina De Julii. Al debutto, *Dario Fo recita Ruzzante* si presentava come una lezione-spettacolo, durante la quale venivano rappresentati diversi testi del Beolco, tra cui appunto il *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* (a questo si aggiungevano, come riporta Paccagnella 2013, la *Prima orazione al cardinal Marco Cornaro*, la *Betia*, la *Piovana* e alcuni passi provenienti da *Pastoral* e *Moscheta*). Alla base della scelta di Fo di introdurre nel proprio teatro i testi del Ruzante si colloca la sua lunga frequentazione con questo autore iniziata – lo si legge nell'edizione a stampa di *Dario Fo recita Ruzzante* (vd. Fo-Rame 2012, 23-8) – nel 1970, quando ebbe modo di “scoprirlo” grazie a Franco Parenti, che in quell'anno portò in scena la *Moschetta* con la regia di De Bosio. In seguito a questo primo incontro, Fo esplorò con attenzione la produzione ruzantiana (tramite l'edizione curata da Ludovico Zorzi e apparsa nel 1967 all'interno della serie dei Millenni Einaudi, edizione particolarmente cara a Fo, che in un suo intervento pubblico del 1979 ringraziò Zorzi per il suo «volume, davvero splendido, dedicato a Ruzante» [vd. Fo 1979b]) nutrendo per questa una grande ammirazione, che trovò poi il suo coronamento nel *Contra Jogulatores Obloquentes* – il discorso che Fo pronunciò quando, nel 1997, gli fu conferito il Premio Nobel – nel quale definì Ruzante il suo più grande maestro, insieme a Molière.

⁴⁴ A ipotizzare questa datazione per il *Parlamento* è stato Giorgio Padoan (1968 e Id. 1969), il quale ha rintracciato in una battuta di Menato, uno dei personaggi del dialogo, un'allusione al passaggio per Padova del cardinal Francesco Pisani tra il maggio e il giugno del 1529. Prima di Padoan, Lovarini (1943, 82-3) e Zorzi (1967, 1371-2) avevano invece creduto di poter riconoscere nel cardinale a cui fa riferimento Menato il veneziano Marco Corner, suggerendo di datare il *Parlamento* agli anni Dieci del XVI secolo, ipotesi avanzata anche alla luce di un richiamo presente nel testo alla battaglia de La Motta, combattutasi, durante la Guerra della Lega di Cambrai, nel 1513 tra le forze spagnole e quelle della Repubblica di Venezia. Un tentativo di conciliare le due datazioni di Padoan e di Lovarini/Zorzi è stato di recente esperito da D'Onghia (2022, 62), che ha parlato per il *Parlamento* di una «doppia datazione», distinguendo da un lato quella dell'ideazione e della stesura del monologo – momenti che collocava, come voleva Padoan, negli anni della guerra della Lega di Cognac – dall'altro quella dei fatti rappresentati, la quale è invece priva di contorni nitidi perché «segue e mima il tempo percepito dal contadino, agli occhi del quale tutte le guerre sono uguali e la pace è perduta per sempre almeno dal 1509».

popolazione civile, e in particolare delle donne appartenenti alle fasce più basse della società: nel dialogo con Menato, Ruzante apprende infatti che durante la sua assenza, Gnuia ha dovuto fare i conti con il dramma della povertà estrema, dramma che l'ha condotta ad abbandonare la campagna per trasferirsi a Padova prima e a Venezia poi, dove si è guadagnata da vivere attraverso la prostituzione. Quando il protagonista riuscirà a incontrare la moglie e a chiederle di tornare alla vita di un tempo, Gnuia rifiuterà la proposta proprio in ragione degli stenti che ha vissuto mentre Ruzante era al fronte: dopo aver rimproverato al marito di non essere riuscito a trarre alcun vantaggio dal conflitto se non quello di essere tornato vivo, la donna spiegherà che è la necessità di mangiare ogni giorno («No sétu che agno di se magna? Se me bastasse un pasto a l'ano, te porissi dire. Mo el besogna che a' magne ogni di») a impedirle di accettare la proposta di un «pover om» come Ruzante («Aldi, Ruzante: d'a' cognossesse che te me poissi mantegnire – che me fa a mi? – a' te vorae ben mi, intiènditu? Mo com a' penso che te si' pover om, a' no te posso veere. Non che a' te vuogie male, mo a' vuogio male a la to sagura»).

Come è stato osservato da Sforza 2020, 30, la Gnuia del *Parlamento* rappresenta dunque una femminilità 'materialista' e 'corporea', lontana dalla visione fino a quel momento tradizionale dell'amor cortese e interessata esclusivamente alla sopravvivenza quotidiana. La Lisistrata di Fo, che per persuadere le sue potenziali alleate sceglie di descrivere loro le difficili condizioni di vita dei civili durante i conflitti, sembra dotata di un'attenzione per gli aspetti materiali dell'esistenza analoga dunque a quella della Gnuia del Beolco. I due personaggi di Lisistrata e Gnuia però, benché forniscano entrambi l'occasione di introdurre, nel *Parlamento* come nella *Lisistrata romana*, accanto al dramma vissuto dagli uomini direttamente coinvolti nei conflitti, anche quello della popolazione, assumono nei confronti della guerra posizioni nettamente divergenti: mentre la moglie di Ruzante non intende sovvertire lo *status quo* ma soltanto trovare una soluzione al proprio dramma personale, la dimensione in cui opera Lisistrata, come accadeva peraltro già nella commedia antica, è quella pubblica. L'eroina del monologo, nella quale tratti aristofanei si assommano a tratti ruzantiani, intende infatti evitare lo scoppio della guerra e allo stesso tempo rivendicare per la popolazione il diritto di prendere parte alla gestione della cosa pubblica.

Nel seguito del monologo, mostrandosi dotata di un pragmatismo che, al contrario di quello della Gnuia di Ruzante, sfocia nel cinismo estremo, Lisistrata presenta infatti alle sue potenziali alleate una sorta di programma politico finalizzato a porre fine alla carestia già in atto. Interrompendo bruscamente il suo tentativo di convincere le donne della

necessità di evitare lo scoppio di una nuova guerra, la protagonista difatti, prima accusa gli uomini di servirsi dei conflitti per ridurre la popolazione e porre così un argine al problema della scarsità delle risorse alimentari, poi, portando tale prospettiva alle estreme conseguenze, illustra quali altri strumenti, oltre alla guerra, potrebbero contribuire a migliorare le condizioni di vita della popolazione. I «buoni uomini di governo» – spiega Lisistrata – per risolvere realmente il dramma della carestia dovrebbero sfruttare il conflitto imminente non soltanto per ridurre la pressione demografica ma anche come mezzo per produrre nuovi viveri (Fo 1989, 149):

«Bene, l’hai detto amica di Viterbo, ma almeno dalla menzogna e dalla ipocrisia ‘sti buoni uomini di governo si dovrebbero scansare e riconosciuto di quanta carestia ci sta intorno, che troppe sono le bocche da sfamare, dovrebbero approfittare della guerra e dopo ogni cozzo sul campo di battaglia ordinassero di fare suonare la tregua e si andasse per i campi a raccattare i morti ammazzati freschi.

E all’indomani mattina al mercato, ben lavorata a pezzi la carne si mettesse sul banco in bella mostra: quarti di fiancata, costata di petto, taglio di coscia, ossobuco, polpa di culatta con sopra il prezzo e adornata ogni porzione di rosmarino e alloro e infine le frattaglie e le interiora si donassero ai poveri».

Vertendo sul tema della scarsità delle risorse alimentari in rapporto all’entità della popolazione, la riflessione posta da Lisistrata alle sue alleate pare entrare in una dimensione malthusiana.

Il pensiero dell’economista inglese, che, tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, partendo dalla constatazione dell’esistenza di uno squilibrio tra la crescita della popolazione e quella dei mezzi di sostentamento, aveva sostenuto che il sovraffollamento avrebbe inevitabilmente condotto a guerre e carestie, non era estraneo al dibattito politico italiano del XX secolo, in particolare a quello sorto intorno alle condizioni di vita della classe operaia, dove a fornire materia di discussione furono soprattutto le riflessioni degli epigoni di Malthus.

A partire dal 1904, anno della pubblicazione dell’opera di Sébastien Faure *Il problema della popolazione* da parte del giornale *Il Pensiero*, il neo-malthusianesimo era infatti penetrato negli ambienti anarchici italiani, dando vita a discussioni sul disagio economico del proletariato operaio e sull’importanza di promuovere al suo interno una consapevole limitazione della natalità. Nato negli anni Venti con la duplice finalità di evitare che lo squilibrio nel binomio popolazione/risorse conducesse a fenomeni quali l’emigrazione forzata o il militarismo, e di «fronteggiare le nuove condizioni di vita del proletariato instaurate dal processo d’industrializzazione capitalistica» (Masjuan 2002, 194), il dibattito sulla limitazione delle nascite nelle fasce operaie della popolazione aveva

acquisito, in particolare, nuova linfa verso la fine degli anni Quaranta, rappresentando da un lato una risposta al fenomeno, in atto per tutto il decennio successivo, della migrazione dal sud del Paese verso i poli industrializzati del nord, divenuti «ipertrofici centri di immigrazione» (ivi, p. 216), e dall'altro uno «strumento di resistenza agli stipendi bassi prodotti dall'eccessiva domanda di lavoro» (*ibid.*). A partire dal 1947, il giornale anarchico *Volontà*, diretto ai tempi da Cesare Zaccaria e dalla moglie, Giovanna Barberi Caleffi, era infatti tornato a occuparsi del diritto degli operai a esercitare liberamente la procreazione consapevole e diversi scritti neo-malthusiani avevano cominciato a diffondersi in Italia.

Emblematica dell'importanza che le riflessioni degli epigoni di Malthus hanno avuto nello scontro politico italiano in quegli anni è la vicenda della pubblicazione nel '47 dell'opuscolo della coppia Zaccaria-Barberi Caleffi *Il controllo delle nascite*, un lavoro che conteneva un elenco di tutti i mezzi contraccettivi allora esistenti e che valse ai suoi autori un'imputazione per propaganda contro la procreazione in un processo, che si celebrò nel 1950 e che si concluse però con l'assoluzione della coppia.

Benché nel 1953 alcuni deputati della sinistra parlamentare avessero tentato di abolire l'articolo 533 del codice penale, che condannava a un anno di reclusione chiunque facesse propaganda o pratica anticoncezionale⁴⁵, il tentativo si rivelò vano e, quando l'anno seguente fu pubblicata la seconda edizione de *Il controllo delle nascite*, la presidenza diocesana dell'*Azione cattolica* di Genova portò nuovamente in tribunale i suoi autori, vicenda che generò l'indignazione della sinistra italiana e che si concluse nuovamente con l'assoluzione della coppia. La battaglia legislativa per il diritto a una limitazione consapevole della natalità perverrà infatti, non senza difficoltà, soltanto nel 1958 all'abolizione dell'articolo 533⁴⁶.

⁴⁵ I firmatari – tra questi erano presenti alcuni dei più noti attori della politica italiana di quegli anni come, per esempio, Ugo La Malfa, Giuseppe Saragat e Palmiro Togliatti – giustificarono la proposta di legge con la necessità di arginare la crescita della popolazione («Non v'è persona – si legge nel testo della proposta – che oggi ignori lo stretto collegamento che esiste tra disoccupazione ed eccesso di popolazione, ed è perciò che tutti gli italiani di buon senso si augurano che la popolazione del nostro Paese non abbia più a crescere con lo stesso ritmo dei decenni precedenti») e a sostegno del loro intervento normativo menzionarono l'apertura che la Chiesa cattolica aveva mostrato verso la limitazione della natalità (nella proposta viene riportato lo stralcio di un discorso tenuto da papa Pio XII nel novembre del '51 durante un convegno del *Fronte della Famiglia*, in cui il pontefice affronta appunto il tema della «regolazione della prole»: «La Chiesa sa considerare con simpatia e comprensione le reali difficoltà della vita matrimoniale ai nostri giorni. Perciò nell'ultima nostra allocuzione sulla morale coniugale, abbiamo affermato la legittimità e al tempo stesso i limiti, in verità ben larghi di una regolazione della prole...Si può anzi sperare [ma in tale materia la Chiesa lascia naturalmente il giudizio alla scienza medica] che questa riesca a dare a quel metodo una base sufficientemente sicura, e le più recenti informazioni sembrano confermare una tale speranza»).

⁴⁶ Dopo una discussione della Commissione di Sanità, nel corso della quale la votazione per l'abrogazione dell'articolo si concluse in parità, questo fu sostituito dall'articolo 3 della l. 20 febbraio 1958, n. 75.

Poiché dunque, sin dai primi anni del XX secolo, i paradigmi del malthusianesimo e del neo-malthusianesimo circolavano nel dibattito politico italiano, non è forse del tutto peregrino ipotizzare la presenza di un'eco di tali discussioni nelle riflessioni della *Lisistrata* di Fo sulla sproporzione esistente tra l'entità della popolazione e i mezzi di sostentamento.

Se però, come si è detto, la risposta degli epigoni di Malthus al medesimo problema era stata la diffusione, soprattutto nelle fasce operaie della società, della contraccezione, la risposta dell'eroina di Fo è una commercializzazione dei corpi dei caduti in battaglia: un raccapricciante espediente al quale, nel seguito del monologo, seguirà una seconda proposta, ancora più raccapricciante della precedente, di swiftiana memoria.

Benché la prima proposta di *Lisistrata* fosse stata accolta con sdegno dalle donne presenti in assemblea («Ma che dici 'ste zozzerie *Lisistrata*, ti è impazzito il cervello? Ma che discorsi sono? Di certo avrai bevuto... Carne d'uomini al mercato? A, che porcheria!» [Fo 1989, 149]), recuperando la tesi di fondo della satira di Jonathan Swift *A Modest Proposal* (1729), in cui l'io narrante suggerisce la vendita dei bambini per uso alimentare come soluzione alle difficoltà economiche dell'Irlanda, la donna proseguirà il suo discorso suggerendo di commercializzare, accanto ai cadaveri dei soldati, anche le carni dei figli delle fasce più povere della popolazione (ivi, p. 150)⁴⁷:

« (...) sto solo a considerare che voi poveracce non ci avete ancora fatto la bocca, il gusto, a mangiarvi stufato d'uomini. Ma dico, le creature, intendo i figli, perché lasciarli crepare così per niente. Lasciarli illanguidire piano piano per la fame...Meglio, arrivati a un anno, con queste carni tenerelle si facessero come l'abbacchio almeno quelli».

Nel piano distopico di *Lisistrata*, la vendita delle giovani carni consentirebbe dunque di migliorare le condizioni di vita delle classi indigenti, che troverebbero un mezzo di sostentamento nel commercio della prole⁴⁸ – pur pervenendo, come si è detto, a conclusioni differenti, anche le riflessioni neo-malthusiane italiane erano partite proprio dalla necessità di migliorare le condizioni di vita di una classe indigente come quella

⁴⁷ Un testo – il cui titolo completo è *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public* – sicuramente noto a Fo, come dimostra in modo inequivocabile la sua menzione in alcuni appunti manoscritti – visionabili online nell'[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#) – redatti nel 2004 in vista di un intervento nel talk show politico *Ballarò*. Devo il riconoscimento della presenza di questa satira swiftiana al professor Alessandro Grilli, al quale va la mia più viva gratitudine per i preziosi suggerimenti e l'attenta lettura che ha voluto dedicare a questo lavoro in occasione del referaggio.

⁴⁸ «Ma ragionate quanta gente poveretta e disperata si troverebbe finalmente a fare una vita umana...Vende un po' di prole e intasca i quattrini, che è merce quella, i ragazzini da latte, per gente che ha palato fino e paga assai lo sfizio» (Fo 1989, 151).

operaia – e in particolare della componente femminile della società. Dalla mercificazione dei propri figli – secondo Lisistrata, così come nella satira di Swift – trarrebbero beneficio soprattutto le madri, che, in quanto fonte di guadagno, verrebbero dunque trattate con maggiore rispetto dai mariti⁴⁹: in tal modo la protagonista fa propria un’attenzione nei confronti della condizione femminile, che ben si inserisce in quegli anni Settanta che fanno da sfondo alla nascita della *Lisistrata romana*, decennio in cui le lotte dei movimenti femministi per l’introduzione nella legislazione italiana del divorzio e dell’aborto avevano sensibilizzato l’opinione pubblica sui temi dei diritti femminili e della parità di genere, argomenti dei quali gli stessi Dario Fo e Franca Rame si occuperanno diffusamente nel 1977 all’interno di *Tutta casa, letto e chiesa* (vd. *supra*, par. 1.1. *La Medea di Tutta casa, letto e chiesa*).

L’idea di immettere sul mercato le carni dei bambini, lungi però dal persuadere le altre donne, susciterà una reazione ancora più indignata rispetto a quella provocata dalla proposta di commercializzare i corpi dei caduti in battaglia. Se nel primo caso le potenziali alleate di Lisistrata si erano limitate a esprimere verbalmente il proprio sdegnato rifiuto, in questo secondo caso risponderanno abbandonando l’assemblea e costringendo così la protagonista ad abiurare il proprio piano (*ibid.*):

«E dove andate adesso donne...Eh, che esagerate! E che, vi siete proprio schifate per davvero? Ma io scherzavo. Era per farci quattro risate. Tornate! Vi giuro che non parlerò più di questi argomenti. Se tornate vi prometto che vi farò divertire: vi racconto dell’amore...E quando vi dico amore intendo quello vero. Abbracci e baci e accarezzamenti. Oh, rieccovi donne...Ho il piacere che ci abbiate ripensato. Sedetevi. No, non sono trappole e voglio parlare davvero dell’amore...Dell’amore e della guerra, ché, vi ricordate, è per ragionare di questo argomento che vi ho chiamate.»

L’abiura imposta dalla reazione delle altre donne e introdotta da Lisistrata con il pretesto di aver sino a quel momento soltanto scherzato coincide con un ritorno al modello antico: alle altre donne, tornate indietro alla notizia di un nuovo discorso incentrato sull’amore, Lisistrata spiegherà dunque che l’unico modo per porre fine alla guerra è lo sciopero del sesso (ivi, pp. 151-2), incontrando però in questo caso l’approvazione di una sola delle alleate, come accadeva già nella commedia di

⁴⁹ «E perché mai, per noi altre femmine madri e maritate poi sarebbe proprio un gran vantaggio perché quando fossimo ingravidate nessun marito, anche se ubriaco, si azzarderebbe a picchiarci per non rovinare la creatura che abbiamo dentro al ventre. Ché se s’abortisse ne avrebbero un grave danno, perciò i nostri uomini ci tratterebbero sempre con le buone maniere, e ci darebbero i migliori bocconi e non ci lascerebbero andare per i campi a faticare proprio come fossimo vacche di razza per la riproduzione» (Fo 1989, 151).

Aristofane (vv. 130-80), dove soltanto la spartana Lampitò si schiera sin da subito a favore del piano della protagonista (vv. 142-4, 155-6, 180).

Nel monologo, Lisistrata ignora però il rifiuto delle sue alleate e si lancia nella descrizione di una serie di tecniche di seduzione, che induce le sue interlocutrici ad accusarla di incoerenza e a rinfacciarle di aver prima proposto lo sciopero del sesso e di aver poi parlato di strategie per sedurre i compagni⁵⁰: accusa dalla quale Lisistrata si difende spiegando loro che simili tecniche hanno il solo fine di rendere l'astinenza sessuale ancora più insopportabile per gli uomini, i quali saranno così più inclini a scendere a patti e a evitare lo scoppio della guerra.

Dopo aver spiegato il principio alla base del suo piano, Lisistrata rievoca poi un passato nel quale «si onoravano gli organi maschili come fossero santi» (Fo 1989, 155) e descrive una falloforia contaminata con elementi della ritualità cristiana, in cui «donne vestite tutte con veli bianchi e ricamati, parate come madonne su due file a cantare in falsetto il gloria e l'alleluja del fallo» (*ibid.*) sono guidate da un prete che, al termine della processione, «bacia la reliquia» e «dà la benedizione» (*ibid.*), immagine con cui il monologo si chiude bruscamente⁵¹.

Evidente è la frattura che esiste tra la prima parte del monologo, in cui Lisistrata dichiara la propria intenzione di evitare che scoppi una nuova guerra e delinea un proprio programma politico per ridurre l'impatto della carestia sulla popolazione civile, e la seconda parte segnata invece da un ritorno al modello aristofaneo.

La lezione di seduzione impartita alle altre donne, insieme alla descrizione della falloforia 'cristianizzata' che chiude il monologo, interrompono infatti repentinamente la tensione creata dal discorso della protagonista su come migliorare le condizioni di vita della popolazione e, in particolare, delle fasce più indigenti: un discorso con il quale, partendo dalla considerazione di carattere malthusiano per cui è il sovrappopolamento a causare la scarsità delle risorse alimentari, Lisistrata aveva proposto di mettere sul mercato le carni dei caduti in guerra e – con Jonathan Swift – quelle dei bambini.

⁵⁰ «Perdonami, Lisistrata, tu parli molto bene, tu sei come una maestra e ci fai anche divertire, ma adesso mi pare che tu ci voglia confondere il ragionamento. Ci dici una cosa e poi ci contraddici con un'altra cosa. Prima ci dai la dritta di snobbare gli uomini, di dirgli di no, e poi adesso, di fare mille riverenze a quel coso lì...del cazzo!» (Fo 1989, 154).

⁵¹ «Vi faccio immaginare, noi donne vestite tutte con veli bianchi e ricamati, parate come madonne su due file a cantare in falsetto e il gloria e l'alleluja del fallo; trenta facchini in mezzo che reggono sulle spalle un torciglione immenso...l'obelisco del membro priapante e intorno i musici che suonano i cimbali, i corni, le tube e pernacchie. Arrivate che siamo in piazza grande, ecco che dalla testa del Priapo, proprio in cima: BUM! Uno scoppio tremendo, e sparano: mortaretti, tricke tracche e mille fuochi d'artificio, poi il prete bacia la reliquia, le dà la benedizione e tutti applaudono contenti, questi cazzoni!» (Fo 1989, 155).

Diversamente da quanto accade nella *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa*, dove la protagonista, dopo aver cercato di convincere le donne di Corinto a ribellarsi al giogo patriarcale presentando il figlicidio come un atto necessario, interrompe il discorso con l'ingresso di Giasone – fingendo, come fa Lisistrata, di aver scherzato – ma poi, nel finale, riprende con maggior vigore le sue argomentazioni, nel caso della *Lisistrata romana* alla ritrattazione delle tesi esposte nella prima parte del monologo non segue nessuna nuova perorazione e le due sezioni restano tra loro del tutto autonome.

La disorganicità delle due parti di cui si compone *Lisistrata romana*, insieme alla contraddizione insita nel programma politico della protagonista, che prima, seguendo il modello antico, chiede alle altre donne di impegnarsi per evitare lo scoppio di una nuova guerra, e poi propone di sfruttare la mortalità che questa comporta mettendo sul mercato le carni dei soldati, sono forse da considerare all'origine della scarsa fortuna scenica di questa *Lisistrata*, che – come ha rivelato durante la messa in scena del novembre del 2001 presso l'Università di Genova – la stessa Franca Rame considerava un'occasione mancata (Contu 2017, 323, n. 857).

1.2.2. L'impegno politico di *Lisistrata romana*: il rapporto con l'attualità

A far da sfondo alla scrittura della *Lisistrata romana*, che, come si è detto, è possibile collocare nel 1975 grazie a una bozza manoscritta del monologo, è stata la fine della guerra del Vietnam, un conflitto che per tutta la sua durata ha avuto un'elevata risonanza mediatica e del quale la stessa coppia Fo-Rame si è occupata a più riprese, sia sulla scena che al di fuori di essa⁵².

Si sarebbe dunque tentati di supporre che la cronaca del fronte vietnamita possa aver avuto un ruolo nella decisione di Fo di comporre un monologo ispirato alla *Lisistrata* di Aristofane: se così fosse si potrebbe per esempio giungere a rintracciare nell'allusione della protagonista a «bombarde che gettano pece infuocata», a una polvere intossicante «che ammorba l'aria ed anche il mare» (ivi, p. 148), o ancora alla distruzione della vegetazione («A noi ci sfasciano i muri e ci demoliscono le case con le bombarde, a noi ci atterrano la vigna e ci brucino i boschi e spaccano i ponti e gli argini e per finire è a

⁵² Per esempio, nel 1965, Dario Fo e Franca Rame – insieme ad altri artisti italiani, tra i quali Eduardo De Filippo, Luchino Visconti, Sergio Endrigo – hanno aderito all'appello del «Comitato romano per la pace e la libertà del Vietnam», che nella notte tra il 27 e il 28 novembre aveva organizzato una veglia di solidarietà col popolo vietnamita. Del Vietnam la coppia si è però occupata – si diceva – anche sulla scena: è il caso, per esempio, de *La colpa è sempre del diavolo*, commedia che ha debuttato proprio nel 1965 e in cui sono presenti allusioni al conflitto in Indocina, e in particolare all'atteggiamento della politica italiana nei suoi confronti (a riguardo vd. Barsotti 2020).

noi che ci prendono per mandar soldati a far la guerra: i mariti ed i figlioli» [ivi, p. 147]) un'eco delle notizie relative all'utilizzo in Vietnam di bombe incendiarie al napalm, di gas lacrimogeni, e del cosiddetto Agente Arancio⁵³.

Negli anni dell'ideazione e della composizione del monologo, l'utilizzo in Vietnam di armi chimiche era del resto un tema di grande attualità e del quale si sono occupati numerosi intellettuali. Alla verifica dell'impiego di «armi non convenzionali, come gas asfissianti, bombe al napalm, al fosforo o a frammentazione» (Colozza 2014, 56) era stata dedicata, ad esempio, una commissione d'inchiesta dal Tribunale Russell, l'organismo non governativo fondato nel 1966 dalla Bertrand Russell Peace Foundation per indagare sui crimini di guerra commessi dall'esercito americano nel conflitto, un tribunale d'opinione che raccoglieva al suo interno personalità di spicco del panorama culturale di quegli anni: tra gli altri, lo stesso Russell nel ruolo di presidente onorario, e Jean-Paul Sartre in quello di presidente esecutivo, la scrittrice, sua compagna, Simone de Beauvoir, gli scrittori James Baldwin e Julio Cortázar, il matematico Laurent Schwartz, e il drammaturgo Peter Weiss.

Se è dunque possibile ipotizzare che la guerra in Vietnam possa aver avuto un ruolo nel processo creativo che sta alla base di *Lisistrata romana*, è altresì possibile che la caduta di Saigon – che sancì la fine del conflitto proprio nel 1975, anno in cui questa nuova *Lisistrata* veniva composta – possa aver contribuito alla decisione di Fo di lasciare il monologo nel cassetto per alcuni anni: un lavoro tutto incentrato sulla guerra e i suoi orrori doveva risultare difatti dissonante rispetto al clima di esultanza che animò i festeggiamenti alla Palazzina Liberty, con cui nel '75 la coppia Fo-Rame accolse la fine degli scontri in Indocina e l'inizio della riunificazione del Vietnam in uno stato socialista guidato dal Partito Comunista locale⁵⁴.

Il testo di *Lisistrata romana* verrà però ripreso, alcuni anni dopo, da Franca Rame, che nel 1981 scriverà per il monologo una presentazione⁵⁵ – simile al *Prologo* che, in *Tutta casa letto e chiesa*, precede *Medea* – in cui il messaggio pacifista della protagonista viene

⁵³ Miscela di defolianti il cui impiego nel corso dell'Operazione Ranch Hand, condotta dall'aviazione statunitense tra il 1962 e il 1971, è stato giustificato dal Pentagono con la necessità di privare i guerriglieri della copertura offerta dalla vegetazione e di rintracciare i depositi dei Vietcong (cf. Anderson 1970).

⁵⁴ Dei festeggiamenti alla Palazzina Liberty sono presenti testimonianze fotografiche sul sito dell'[Archivio Franca Rame-Dario Fo](#).

⁵⁵ Una riproduzione del manoscritto di Franca Rame è consultabile sul sito dell'[Archivio Franca Rame-Dario Fo](#).

indirizzato contro il riarmo nucleare statunitense promosso dall'amministrazione Reagan sin dal suo insediamento nel gennaio del 1981:

Aristofane era un reazionario, però molto intelligente e spiritoso. Ce ne sono anche oggi – fin troppi! Ed intorno al IV secolo a.C. ha scritto quest'opera una tra le più importanti della storia del teatro dove si fa dell'ironia sulla NOVITÀ STRAORDINARIA: cioè LE DONNE che volevano, addirittura pretendevano di partecipare alla vita politica di Atene. Questa storia penso la conosciate tutti. In due parole, ci sono le donne che per troncane le guerre che esistevano una dietro l'altra, non solo, ma si paventava una guerra generale di tutte le città greche, non solo della Sicilia ma anche della Magna Grecia, Calabria, Puglia.

Ecco che s'immagina che le donne facciano lo sciopero dell'amore. Quest'opera è conosciuta da sempre. Ve la riproponiamo a monologo, ed è da sempre purtroppo attuale. È di questi tempi, che di un mio ex collega, che non fa più teatro, Rigan Regan come si chiama ha tirato fuori la bomba N.

In più non dimentichiamoci che l'ammiraglio americano, responsabile della NATO, è una storia di circa 10 anni fa, ad un ricevimento, qui da noi, quando gli hanno chiesto quale fosse la più grossa portaerei americana, ha risposto: "L'Italia è la nostra più grande e più sicura portaerei. L'Italia!"

La decisione di tornare su *Lisistrata romana* e di servirsene come strumento di lotta contro la svolta nucleare impressa da Ronald Reagan alla politica estera americana fu presa dalla coppia in un momento in cui era diffuso in Italia un clima di protesta contro l'operato della Casa Bianca. Come è stato osservato da Moro 2017, 202, nel 1981 le notizie della decisione statunitense di produrre bombe al neutrone⁵⁶ e della designazione da parte del primo governo Spadolini dell'aeroporto siciliano di Comiso come base per l'installazione dei missili *cruise* destinati dalla NATO all'Italia in risposta al potenziamento dell'apparato missilistico sovietico, insieme allo scontro aereo tra Libia e Stati Uniti sul

⁵⁶ Ordigno nucleare – noto anche come *enhanced radiation weapon* (ERW) – a radiazione rinforzata, la cui detonazione innescava un intenso flusso di neutroni in grado di determinare mutazioni e rotture del DNA letali per gli esseri umani. La caratteristica principale dell'ordigno è quella di uccidere grazie all'emissione di un'elevata quantità di radiazioni ionizzanti e, al tempo stesso, di generare un'esplosione e un calore nettamente inferiori rispetto a quelli innescati da altri ordigni nucleari (è il caso, per esempio, della bomba atomica e di quella all'idrogeno), caratteristica dalla quale deriva una drastica riduzione dei danni alle infrastrutture. Testata per la prima volta all'inizio nel 1952 nel deserto del Nevada, la bomba N non fu accolta con favore dal governo statunitense negli anni della presidenza di Eisenhower, e poi in quella di Kennedy, durante la quale, in seguito alla crisi dei missili di Cuba del '62, Stati Uniti, Unione Sovietica e Regno Unito firmarono nel '63 il trattato sulla messa al bando parziale degli esperimenti nucleari. Prima di Reagan, il progetto della bomba al neutrone era stato però ripreso già negli anni Settanta e presentato come uno strumento attraverso il quale l'Europa avrebbe potuto difendersi, senza distruggere le proprie città, da potenziali attacchi sovietici. Nel novembre del '76, il presidente Gerald Ford aveva infatti autorizzato la produzione dell'ordigno e il 6 giugno del '77, dalle colonne del *Washington Post*, l'imminente produzione era stata annunciata dal giornalista Walter Pincus. Uno stop al progetto giunse però l'anno successivo dal democratico Jimmy Carter, che nel '77 aveva vinto le elezioni presidenziali, battendo l'uscente Gerald Ford (per una ricostruzione più approfondita della reazione della politica americana alla bomba al neutrone, vd. Tobin 2016, con la bibliografia ivi citata).

golfo della Sirte, avevano infatti determinato l'insorgere di mobilitazioni di massa, sino a quel momento mai sperimentate prima in Italia, contro l'impiego di armi nucleari.

Ed è proprio a Comiso che, il 30 maggio del 1982, nell'ambito del convegno ecumenico internazionale *Fede e impegno per la pace*, Franca Rame portò in scena, insieme ad altri brani del marito Dario Fo, *Lisistrata romana*, verosimilmente senza apportare modifiche al testo del monologo del 1975 e aggiungendo ad esso solo la presentazione scritta nel 1982⁵⁷.

Benché non sia possibile affermare con certezza né che a Comiso la Rame abbia fatto precedere il monologo da tale presentazione, né che il testo non abbia in quell'occasione subito alterazioni, le allusioni contenute nella presentazione, oltre che alla decisione di Reagan di produrre la bomba N, anche ai rapporti tra la NATO e l'Italia la rendono facilmente associabile al contesto di Comiso; la sostanziale uguaglianza tra il testo contenuto nel manoscritto del monologo del 1975 e quello pubblicato a stampa nel 1989 nell'ottavo volume einaudiano della serie *Le commedie di Dario Fo*, unitamente all'assenza di tracce di ulteriori interventi, suggeriscono poi che la coppia non abbia apportato modifiche significative a *Lisistrata romana*, rimasta dunque, nel corso degli anni, pressoché inalterata.

Del resto le riflessioni dal tono malthusiano e neo-malthusiano della protagonista sullo squilibrio esistente all'interno del binomio popolazione-mezzi di sostentamento e sulla possibilità di «riassettare la bilancia» (Fo 1989, 148) attraverso la guerra dovevano ben adattarsi a rappresentare uno strumento di critica contro il riarmo nucleare statunitense dei primi anni Ottanta. Il fatto che l'eroina attribuisse ai governanti la precisa volontà di

⁵⁷ Nel programma del convegno ecumenico (la cui digitalizzazione è presente sul sito [dell'Archivio Franca Rame-Dario Fo](https://www.archivio.francarame.it/); per i dettagli relativi all'organizzazione del convegno e sulle ulteriori messe in scena di *Lisistrata romana*, vd. *supra*, 2. *La parabola di Lisistrata nel teatro della coppia Fo-Rame*, p. 71, n. 39), la messa in scena del monologo dedicato all'eroina aristofanea è prevista per la sera del 30 maggio. Sull'Archivio, sono tuttavia presenti anche due locandine, realizzate entrambe per il convegno *Fede e impegno per la pace*, e riguardanti una l'intero convegno, l'altra la sola serata del 30 maggio, nelle quali di *Lisistrata* non si fa più menzione. Nella prima delle due si allude in modo generico a una «serata spettacolo con Franca Rame» (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6725&IDOpera=106>); nella seconda, invece, viene specificato che nel corso di tale serata, sarà rappresentato il monologo *Maria alla croce*, insieme ad «altri brani di Dario Fo» (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6724&IDOpera=106>). Sebbene venga dunque menzionata solo nel programma, l'assenza di *Lisistrata* nelle due locandine non sembra costituire un elemento sufficiente per escludere che sia stata poi effettivamente messa in scena a Comiso: è infatti possibile che il monologo facesse parte degli «altri brani di Dario Fo» menzionati nella seconda delle due locandine, nella quale la scelta di dare maggiore risalto a *Maria alla croce* è forse da ricondurre al fatto che il monologo doveva essere molto più noto al pubblico – e dunque in grado di richiamare all'evento un maggior numero di partecipanti – poiché spesso incluso da Fo all'interno di *Mistero buffo*.

arginare il problema della carestia falciando la popolazione⁵⁸ poteva infatti indurre lo spettatore di Fo a stabilire inquietanti collegamenti con l'attualità attraverso la notizia della ripresa da parte dell'amministrazione Reagan del progetto della bomba al neutrone, un ordigno che, poiché pensato – alla luce dei danni subiti dalle città europee e dal Giappone durante la Seconda guerra mondiale – per ridurre al minimo l'impatto sulle infrastrutture dei territori, sin dagli anni Cinquanta era stato presentato dai sostenitori dell'utilità della sua produzione come una bomba 'pulita' perché in grado di uccidere gli esseri umani senza arrecare danni agli edifici e, al contempo, senza emettere radiazioni tali da rendere i territori a lungo radioattivi («Such weapons might depopulate – si legge per esempio sul numero del *Times* del 3 giugno del 1957 [p.65] – whole countries without keeping the invaders from living in the silent houses after [only] a month or two»). Ed è proprio intorno a tale caratteristica «property-friendly» (Zeman 2004, 65) della bomba N, che, a partire dalla notizia dell'autorizzazione concessa dall'amministrazione Ford alla sua costruzione, alla fine degli anni Settanta, nacque negli Stati Uniti un intenso dibattito, sviluppatosi poi su scala globale, relativo alle implicazioni morali connesse alla produzione di un ordigno con lo specifico scopo di uccidere le persone, preservando edifici e infrastrutture.

Poiché il dibattito sulla natura 'capitalista' della bomba al neutrone rappresentava dunque un tema di grande attualità mentre Franca Rame presentava a Comiso *Lisistrata romana*, nel contesto siciliano dovevano risultare particolarmente inquietanti la discussione della protagonista sui benefici insiti nello sfruttare la letalità della guerra in rapporto al problema della scarsità delle risorse alimentari e il distopico punto d'arrivo di tale analisi rappresentato dalla commercializzazione della carne umana⁵⁹.

⁵⁸ «Più c'è carestia e fame e disperazione a 'sto mondo, più pare un ballo...ma fateci attenzione, è una danza di morte. Si riuniscono al parlamento come ad una gran festa uomini buoni di legge e cavalieri generali e pure i banchieri e decidono che il miglior rimedio per riassetare la bilancia del mercato del soldo è la guerra» (Fo 1989, 148).

⁵⁹ Benché, come rilevato da Zeman 2004, la natura «property-friendly» della bomba al neutrone sia stata uno dei temi di discussione già all'interno del dibattito politico sorto negli Stati Uniti alla fine degli anni Cinquanta e protrattosi sino al trattato sulla messa al bando parziale degli esperimenti di armi nucleari del '63 – è difatti già in questa prima fase che per la bomba al neutrone nasce la definizione di 'bomba capitalista' (ivi, p. 65) – è con l'autorizzazione concessa dal presidente Ford alla costruzione dell'ordigno alla fine degli anni Settanta – seguita dal temporaneo blocco voluto dal suo successore, Jimmy Carter, e poi dalla ripresa del progetto sotto la presidenza di Reagan – che le discussioni pubbliche sviluppatesi su scala globale intorno all'ordigno hanno avuto come punto nodale le implicazioni morali insite nel costruire un'arma finalizzata in modo specifico a uccidere gli esseri umani, salvaguardando la proprietà («the main concern – scrive ancora Zeman [ivi, p. 70] a proposito di questa seconda stagione di discussione – about the neutron bomb focused on the moral implications of a weapon that killed people and left things untouched»). È interessante osservare che, in uno studio dedicato alle discussioni sorte intorno alla bomba al neutrone, Tobin 2016, 2-4 ha stabilito un collegamento tra tali dibattiti e le riflessioni neo-malthusiane

La decisione di Fo e della Rame di servirsi di *Lisistrata romana* per dare il loro contributo alle proteste contro il riarmo nucleare statunitense appare dunque particolarmente felice. E parimenti felice appare, a posteriori, anche la decisione di portare in scena il monologo a Comiso durante una delle numerose iniziative per la pace sorte in seguito alla decisione del governo italiano di installare nella cittadina siciliana una base missilistica della NATO, iniziative che ebbero una rilevanza nazionale grazie all'impegno di Pio La Torre, dal 1981 segretario regionale del PCI in Sicilia, il quale si schierò contro la militarizzazione dell'isola denunciando «i pericoli di una probabile saldatura tra crisi economica, rinnovata virulenza del potere mafioso – testimoniata tragicamente dall'*escalation* di delitti eccellenti agli inizi degli anni Ottanta – e rischi per la pace derivanti dal nuovo ruolo strategico militare venuto ad assumere dal territorio siciliano» (Baglio-Schirripa 2021, 71).

A dedicarsi con particolare vigore alla causa siciliana furono, in quegli anni, i gruppi femministi: come è stato di recente rilevato da Antonio Baglio e Vincenzo Schirripa (ivi, pp. 65-6), nel periodo successivo alla stagione delle principali acquisizioni normative in materia di diritti delle donne – segnata, in particolare, dall'ingresso nell'ordinamento italiano dell'aborto prima e del divorzio poi – a Comiso furono rilevanti «la presenza femminile e l'impegno femminista, sia nella qualità di attiviste aderenti a partiti e sigle politico-sindacali più disparate o come espressione di collettivi e gruppi separatisti che sperimentarono l'esperienza dei campi intono alla base militare»⁶⁰. Proprio in ragione

sul binomio sovraffollamento/conflitti bellici dell'inizio del XX secolo. Secondo Tobin, le teorie neo-malthusiane che riconoscevano nella Prima guerra mondiale la conseguenza degli aumenti di popolazione che si erano verificati in Germania e in Europa tra il 1914 il 1925 e che avevano portato a una scarsità di risorse alimentari e dunque all'insorgere di sforzi colonialistici ed espansionistici (vd., per esempio, le tesi esposte da Cox 1922, 70-2, Pierpont 1922, 177-8, Ellis 1917, 65-9 e Duvall 1926, 107-19), insieme alle teorie sulla possibilità di considerare il Secondo conflitto mondiale come un prolungamento del primo (vd. Birch 1945 e Ehrlich 1968), avrebbero contribuito a portare la popolazione al centro del dibattito sulla guerra, e, in tal modo, a gettare le basi per la nascita delle discussioni relative alla bomba al neutrone e ai suoi effetti letali sulla sola materia organica. Attraverso la presentazione che Franca Rame scrive per *Lisistrata romana* nel 1981, in cui il messaggio pacifista della protagonista – le cui riflessioni, come si è visto, sembrano muoversi in una dimensione malthusiana e neo-malthusiana – è indirizzato alla politica di riarmo nucleare di Reagan, l'impegno della coppia Fo-Rame contro la bomba al neutrone entra in contatto con un pensiero, quello di Malthus e dei suoi eredi, che alle riflessioni sulla 'bomba capitalista' aveva aperto la strada negli Stati Uniti.

⁶⁰ Protagonisti del «femminismo disarmista» (Baeri *ap.* Baglio-Schirripa 2021) siciliano dei primi anni Ottanta furono il «Coordinamento di autodeterminazione della donna a Catania» e il «Comitato di Catania Donne di Sicilia per il disarmo nucleare». Emblema del loro impegno contro l'istallazione a Comiso dei missili *cruise* fu la manifestazione organizzata, nel 1983, in occasione dell'8 marzo, evento durante il quale la lotta per l'emancipazione femminile si saldò con la «richiesta del disarmo unilaterale» (ivi, p. 68). In quell'occasione, il «Coordinamento di autodeterminazione della donna» prima occupò l'Aula consiliare di Catania chiedendo che la città diventasse un'area demilitarizzata, e poi intraprese un'azione nonviolenta di blocco della strada che portava all'aeroporto Magliocco di Comiso con l'obiettivo di ostacolare lo

dell'esistenza, nella Sicilia dei primi anni Ottanta, di un movimento 'femminista disarmista' e dell'importanza che tale movimento ha assunto nelle vicende relative alla militarizzazione dell'aeroporto Migliocco di Comiso, la cittadina siciliana sembra dunque lo scenario ideale per la rappresentazione di una riscrittura della *Lisistrata* di Aristofane, commedia in cui il ruolo di protagonista è assunto da una donna e il filo rosso è costituito dal suo impegno pacifista volto a porre fine al conflitto peloponnesiaco.

Nei due anni che seguirono la messa in scena siciliana non sono presenti tracce di ulteriori interventi della coppia sul monologo, sul quale sembra però che siano tornati a lavorare nel 1984. Nell'ottavo volume einaudiano della serie *Le commedie di Dario Fo* dedicato ai monologhi femminili, *Lisistrata romana* compare infatti, con la data del 1984, con un testo privo, come si è già detto, di alterazioni rispetto a quello manoscritto del '75 ma preceduto da un'*Introduzione*, diversa dalla presentazione del 1981, nella quale la voce narrante è quella di Franca Rame, che informa gli spettatori dei modelli utilizzati per la scrittura del monologo e del significato politico ad esso sotteso (Fo 1989, 145):

«Anche la *Lisistrata romana* è un brano non ancora messo in scena. La trasposizione dalla Grecia di Aristofane a un nostro mondo pseudoruzantino è venuto in mente a Dario leggendo alcune cronache popolari delle guerre del Cinquecento in Italia. In quel secolo tutti gli eserciti d'Europa venivano a scontrarsi nelle campagne del nostro paese. Nel grande macello rimanevano immancabilmente coinvolti contadini di tutte le età, uomini e donne, quest'ultime puntualmente stuprate. Riferimenti al nostro tempo sono così ovvi e naturali che è stato inutile preoccuparsi di porre sottolineature.»

La scelta della coppia di non menzionare, all'interno dell'*Introduzione*, alcun evento politico e dunque di lasciare allo spettatore il compito di rintracciare le 'ovvie' e 'naturali' analogie tra la vicenda raccontata e l'attualità si comprende se si considera che quelli erano gli anni in cui nel dibattito pubblico era presente la Guerra tra Iran e Iraq. Nel 1984, l'anno cioè al quale il monologo è datato nel volume einaudiano, a far notizia fu in particolare, dopo l'attacco dell'Iran alle isole Majnūn, l'accusa rivolta all'Iraq di aver respinto l'offensiva facendo uso di armi chimiche: il riferimento a «bombarde che gettano pece infuocata» e a una polvere intossicante «che ammorba

svolgimento dei lavori per l'istallazione dei missili della NATO. Tale manifestazione comportò l'arresto di dodici pacifiste, delle quali una italiana e le altre provenienti da Germania, Danimarca, Irlanda, Gran Bretagna e Olanda, le quali furono poi sottoposte a giudizio. Il processo, apertosi a Ragusa il 13 aprile del 1984 e conclusosi con la condanna a venti giorni di reclusione delle persone coinvolte, fu l'occasione per i gruppi femministi di «mobilitare l'opinione pubblica in favore del movimento delle donne e contro la sistematica repressione del loro attivismo nonviolento» (ivi, p. 70). La vicenda giudiziaria segnò però, al contempo, l'ultima azione pubblica del 'femminismo disarmista' di Comiso, al quale pose fine l'istallazione delle prime testate, il cui smantellamento completo avverrà soltanto nel marzo del 1991.

l'aria ed anche il mare» (Fo 1989, 148), con cui Lisistrata tenta nel monologo di convincere le altre donne a schierarsi contro l'imminente conflitto europeo – riferimento che Fo aveva inserito nel testo del monologo già nel 1975 avendo forse in mente, come si è detto, le bombe incendiarie al napalm, i gas lacrimogeni, e l'Agente Arancio utilizzati dagli Stati Uniti in Vietnam – si prestava nuovamente, nel 1984, a inquietanti parallelismi con un tempo presente ancora segnato dall'utilizzo, seppur in un contesto bellico differente, delle armi chimiche.

Nel 1984 non si ha tuttavia notizia di una messa in scena del monologo e la situazione resta immutata anche dopo la sua pubblicazione a stampa nel 1989: se è possibile che, al momento della composizione nel '75, la scelta di lasciare il monologo nel cassetto – dove rimane, come si è visto, sino al 1982 – sia stata dettata dalla fine della guerra in Vietnam avvenuta nel corso di quello stesso anno e dal clima di festa che da questa derivò, un clima poco adatto ad accogliere un monologo come *Lisistrata romana*, che si proponeva di portare in luce gli effetti distruttivi della guerra al fine di promuovere la pace, considerazioni analoghe possono aver spinto Fo a non portare in scena la sua *Lisistrata* dopo la pubblicazione a stampa avvenuta nel 1989, un anno che ha avuto un ruolo cruciale nella storia globale perché segnato dalla caduta del muro di Berlino, il simbolo di quella cortina di ferro che, durante la guerra fredda, aveva rappresentato una linea di confine tra gli Stati occidentali dell'Europa sotto l'influenza della NATO e quelli socialisti, appartenenti al blocco orientale, del Patto di Varsavia.

Indipendentemente dal ruolo avuto dalla caduta del muro di Berlino nella decisione di Dario Fo di mettere da parte la sua *Lisistrata romana*, resta il fatto che il monologo sarà nuovamente – e per l'ultima volta – rappresentato da Franca Rame soltanto nel 2001 presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Genova (vd. *supra*, par. 1.2. *La parabola di Lisistrata nel teatro della coppia Fo-Rame*).

1.2.3. Lisistrata e la satira antiberlusconiana: il caso de *L'anomalo bicefalo*

Con la messa in scena genovese, l'ultima di cui si ha notizia, termina la parabola di *Lisistrata romana* nel teatro della coppia Fo-Rame ma non quella dell'eroina di Aristofane. Fo tornerà infatti a lavorare su questo personaggio, due anni dopo, inserendolo all'interno di una violenta satira indirizzata contro l'allora Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi.

Dopo la militanza politica degli anni Settanta, abbandonata, nel decennio successivo, per un teatro più impegnato sul piano umano e sociale, come rilevato da Urbani 2011, 1-

3, l'avvio dell'inchiesta Mani pulite nel '92, insieme alla 'discesa in campo' di Silvio Berlusconi e la nascita nel '93 del suo movimento politico *Forza Italia*, avevano infatti determinato il ritorno di Fo a un *teatro da buttare*, un teatro che mirava ad avere la stessa funzione di un quotidiano, quella cioè di fare informazione ed essere poi buttato via non appena i fatti raccontati cessavano di essere d'attualità⁶¹.

A questa nuova fase della produzione artistica della coppia composta da Dario Fo e Franca Rame appartiene *L'anomalo bicefalo*, una commedia che ruota intorno all'intenzione di un Regista, interpretato da Dario Fo, di realizzare un film con protagonisti Berlusconi, la sua ex moglie Veronica Lario e Vladimir Putin.

La trama del film, come racconta il Regista all'inizio della commedia, prende le mosse «a Erice, in Sicilia, durante un convegno di chirurghi specialisti in trapianti» (Fo-Rame 2006, 13), dove Putin, invitato da Berlusconi «nella sua villa di origine romana che ha affittato per l'occasione» (*ibid.*), rimane vittima di un attentato terroristico, durante il quale anche il premier italiano viene ferito alla testa da un colpo di pistola ma riesce a salvarsi grazie all'intervento immediato della delegazione russa di chirurghi, i quali con un'operazione d'urgenza prelevano «la parte intatta del cervello di Putin» (*ivi*, p. 14) e la inseriscono «nel cranio di Berlusconi, badando bene di liberare il cervello dalla parte inservibile» (*ibid.*). Al risveglio del cavaliere dopo sette giorni di coma, i medici scoprono però che la complessa operazione chirurgica che gli ha salvato la vita ne ha tuttavia anche compromesso la memoria e affidano dunque alla moglie, Veronica Lario, il compito di aiutare il marito a recuperare i ricordi.

La trama altamente provocatoria del film ha però impedito al Regista di trovare interpreti disposti a prendere parte alla sua realizzazione, eccezion fatta per l'attrice Anastasia, personaggio interpretato da Franca Rame, con il cui provino si apre appunto la commedia⁶².

⁶¹ È proprio negli anni Settanta, dunque nel periodo in cui la sua produzione è stata più decisamente segnata dall'impegno politico militante, che Fo ha definito il proprio un *teatro da buttare*: «Our theatre is a throwaway theatre, a theatre which won't go down in bourgeois history, but which is useful, like a newspaper article, a debate, or a political action» (Fo *ap.* Binni 1975, 385).

⁶² Nella vita reale, la virulenza della trama de *L'anomalo bicefalo* guadagnò a Fo e alla Rame una querela per diffamazione da parte di Marcello Dell'Utri, accusato dalla coppia di collusione mafiosa, e due tentativi di censura, il primo dei quali si verificò quando, nel gennaio del 2004, intenzionato a portare in scena lo spettacolo al Piccolo di Milano, Fo incontrò l'opposizione dei dirigenti del teatro ma riuscì comunque a rappresentare la commedia grazie al sostegno del direttore Sergio Escobar, che rese pubblica la vicenda attraverso una lettera al *Corriere della sera*. La coppia incontrò invece il secondo tentativo di censura quando la Multithématique, società proprietaria del canale satellitare Planet che il 23 gennaio 2004 avrebbe dovuto mandare in onda *L'anomalo bicefalo* all'interno di Atlantide TV, a seguito della querela di Dell'Utri, decise in un primo momento di cancellare la commedia dal palinsesto, salvo optare poi per la

Durante la prima scena de *L'anomalo bicefalo*, Anastasia-Franca Rame, ancora ignara della trama del film che il regista intende produrre, sola in scena, recita un breve monologo ispirato alla *Lisistrata* di Aristofane. La scelta di Fo di un brano che ha come protagonista un'eroina, che sulla scena antica aveva criticato la linea politica portata avanti, sino a quel momento, dagli uomini, non sembra casuale se si considera che, al termine del provino, Anastasia otterrà il ruolo di Veronica Lario, personaggio che, nel corso del film ideato dal Regista, nel tentativo di far tornare la memoria al marito, criticherà aspramente le sue decisioni private e pubbliche, evocando i principali scandali che, sino a quel momento, avevano visto protagonista Berlusconi, dal processo per falso in bilancio del '98 al legame con la loggia P2 di Licio Gelli (Fo-Rame 2006, 28-33).

Al di là dell'affinità che è possibile rilevare tra il personaggio di Lisistrata e quello della Veronica Lario ideata dal Regista de *L'anomalo bicefalo*, è interessante osservare come anche all'interno di questo secondo monologo costruito, come *Lisistrata romana*, a partire dalla commedia di Aristofane Fo abbia inserito allusioni a eventi di cronaca contemporanea (ivi, pp. 11-2):

ANASTASIA Lisistrata, così mi chiamano ad Atene dove sono nata, ho danzato nell'agorà e nel tempio... ho un marito che adoro ma che ora non è qui con me, il governo della polis l'ha mandato, insieme ad altri giovani come lui, a dar man forte ad Agrigento, che ha occupato Siracusa, nostra alleata. I signori capi del Parlamento mi hanno spiegato che quei giovani di Atene non sono là per combattere, ma solo per mantenere la pace, per aiutare gli sconfitti a far nascere una democrazia. Ma tutti i giorni uno, due nostri giovani uomini vengono ammazzati. Ieri, su una nave, sono tornati molti cadaveri di soldati di pace. E a noi donne è toccato di versar lacrime sui nostri uomini senza vita e gridare come prefiche disperate...No, non possiamo continuare così imbelli e rassegnate. Donne, noi abbiamo un'arma potente e invincibile, mettiamola in campo. Domani torneranno per una breve pausa dieci navi. Da quelle, nel porto scenderanno i nostri uomini con gli occhi scintillanti dal desiderio... Noi andremo là con indosso abiti leggeri, trasparenti, che lasceranno intravedere le nostre forme sinuose...e danzeremo con le vesti mosse dal vento, abbagliando i nostri amanti e mariti e ci struseremo addosso a loro come baccanti vogliose. Li porteremo nelle nostre case, ma quando allungheranno le mani tremanti perché ci si sbarazzi delle vesti noi ci scanseremo. «Che ti prende?», lamenteranno eccitati i nostri maschi. E noi: «No, fin quando continuerete a sfoderare le vostre spade noi terremo nascoste e inviolabili le nostre farfalle. L'amore ha bisogno della vita e della pace, la guerra solo della menzogna e della morte. Scegli...amore mio».

In un contributo dedicato da Margherita Rubino (2016, 85-92) ai monologhi *Medea* e *Lisistrata romana*, a proposito dell'esordio de *L'anomalo bicefalo* è stato notato che «il

scelta di trasmetterla comunque ma senza il sonoro, vicenda finita anche questa sulla stampa e conclusasi con una seconda messa in onda de *L'anomalo bicefalo*, il 30 gennaio 2004, in versione integrale (per il racconto di Fo delle due vicende, vd. Fo-Rame 2006, 7-10).

provino cui l'attrice si sottopone per avviare la finzione scenica è vistosamente ideato in polemica con l'imperialismo russo che ai tempi soffocava la Cecenia e più in generale con la pretesa dei russi e degli USA di "esportare la libertà", imporre la democrazia a prezzo di guerre e sacrifici umani» (ivi, p. 89).

Benché nel corso della commedia si faccia più volte riferimento ai rapporti tra la Russia e la Cecenia, in particolare in relazione all'elezioni presidenziali cecene svoltesi nell'ottobre del 2003 e conclusesi con la vittoria di Achmat Kadyrov, è forse preferibile supporre, con Urbani 2011, 4, che questo breve monologo fosse indirizzato contro l'operazione umanitaria di *peacekeeping* nota come "Antica Babilonia".

Iniziata nel luglio del 2003 dopo la conclusione della Seconda guerra del Golfo e la caduta del regime di Saddam Hussein, l'operazione vide l'invio di forze armate italiane nel sud dell'Iraq, sotto la responsabilità della Divisione Multinazionale a guida britannica, con l'obiettivo di fornire una presenza «diretta a garantire la cornice di sicurezza essenziale per consentire l'arrivo degli aiuti ed a contribuire con capacità specifiche alle attività di intervento più urgente nel ripristino delle infrastrutture e dei servizi essenziali»⁶³: evidente è l'analogia tra l'impegno dell'Italia in Iraq e quello di Atene in Sicilia, e dunque tra il contingente italiano e i giovani ateniesi inviati non «per combattere, ma solo per mantenere la pace, per aiutare gli sconfitti a far nascere una democrazia» (Fo-Rame 2006, 11). E ancora più probabile appare l'ipotesi di Urbani 2011 di riconoscere nella scena del provino di Anastasia un'allusione all'impegno italiano sul territorio iracheno se si guarda alla cronaca dei giorni subito precedenti il debutto de *L'anomalo bicefalo*, avvenuto, come riportato nell'edizione a stampa, il 26 novembre 2003 a Bagnacavallo (ivi, p. 5): quando, nel comune emiliano, Fo rappresentò per la prima volta la sua commedia, la protesta contenuta nella scena d'apertura contro il sostegno ateniese alla causa di Agrigento, sostegno che, come racconta Lisistrata, era costato la vita a molti "soldati di pace" («[...] tutti i giorni uno, due nostri giovani uomini vengono ammazzati. Ieri, su una nave, sono tornati molti cadaveri di soldati di pace. E a noi donne è toccato di versar lacrime sui nostri uomini senza vita e gridare come prefiche disperate» [Fo-Rame 2006, 11]), deve aver richiamato nella mente del pubblico di Fo l'attentato terroristico alla base dei Carabinieri di Nassirya, che soltanto quattordici giorni prima, il 12 novembre, aveva causato la morte di diciannove italiani.

⁶³ Così viene descritta l'operazione "Antica Babilonia" sulla pagina del [sito web della Camera dei Deputati](#) dedicata alle missioni internazionali avviate durante la XV Legislatura.

Il fatto che, ne *L'anomalo bicefalo*, l'eroina aristofanea venga utilizzata per criticare l'impegno italiano in Iraq è peraltro in linea con l'uso che Fo aveva fatto di *Lisistrata* a partire dal 1975, quando, forse in polemica con la Guerra in Vietnam, aveva composto il monologo *Lisistrata romana*, che nel 1982 aveva poi messo in campo nelle lotte contro il riarmo nucleare promosso da Reagan e la militarizzazione della Sicilia, e sul quale era tornato a lavorare nuovamente nel 1984, mentre era in corso la Guerra tra Iran e Iraq. Un uso dunque strumentale della commedia di Aristofane, che rende evidente come per Fo il testo antico rappresentasse uno strumento da piegare e adattare alle proprie idee⁶⁴ e come il suo rapporto con i classici fosse un rapporto infedele, un rapporto disinvolto e spregiudicato che gli aveva consentito di introdurre la figura della pacifista eroina aristofanea, già prima della guerra in Iraq, in tutti i principali teatri di guerra del XX secolo.

⁶⁴ Un medesimo approccio ai classici, nello stesso periodo in cui Fo debuttava con *L'anomalo bicefalo*, fu esperito da Paolo Rossi – un comico vicino a Dario, da quando nel '77 aveva iniziato a frequentarne la scuola allestita al Piccolo di Milano (vd. Puppa 2011, 100-1) – che, all'interno del proprio spettacolo *Il Signor Rossi e la Costituzione*, inserì una riscrittura dell'orazione funebre di Pericle per i caduti nel primo anno della guerra del Peloponneso riportata da Tucidide nel secondo libro delle sue *Storie* (2.35-46), brano che, proprio nel novembre del 2003, fu al centro di un episodio di censura televisiva. Il 23 novembre, dunque tre giorni prima del debutto de *L'anomalo bicefalo* a Bagnacavallo, Rossi avrebbe dovuto recitare il proprio *Epitafio* durante la trasmissione televisiva *Domenica In*, ma disertò l'invito a partecipare al varietà domenicale per protesta con i vertici RAI, i quali avevano ritenuto inadeguata la sua riscrittura del testo tucidideo, evento al quale lo stesso Fo fa riferimento proprio all'interno de *L'anomalo bicefalo* («L'ha defenestrato [*scil.* Berlusconi] – si legge a proposito di Rossi in una battuta di Franca Rame, che rompe la quarta parete – prima ancora che riuscisse a recitare un elogio alla democrazia in Atene scritto da Tucidide...Tucidide...che già...come tutti sanno...nel V secolo avanti Cristo faceva satira antiberlusconiana!» [Fo-Rame 2006, 17]; sulla vicenda di Rossi vd. Taviano 2009, 124-34).

1.3. La tragedia di Aldo Moro

Nella seconda metà degli anni Settanta, l'interesse di Dario Fo per la scrittura di opere teatrali ispirate a tragedie e commedie dell'Atene di V secolo a.C. che aveva prodotto i due monologhi *Medea* e *Lisistrata romana* ha dato vita a un terzo lavoro per la scena, *La tragedia di Aldo Moro*, incentrato sul sequestro del leader democristiano da parte delle Brigate Rosse avvenuto nel marzo del 1978 e sul ritrovamento del suo corpo privo di vita dopo cinquantacinque giorni di prigionia.

Alla vicenda Fo si è dedicato subito dopo il suo epilogo, momento a partire dal quale ha iniziato a raccogliere materiali con l'obiettivo di realizzare una *pièce* teatrale che, allontanandolo dal suo registro squisitamente comico, gli consentisse di proseguire quella sperimentazione del tragico avviata con la *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa*⁶⁵.

Dopo la stesura del primo atto, apparso col titolo *La tragedia di Aldo Moro* il 2 giugno del 1979 sul *Quotidiano dei lavoratori*⁶⁶, Fo ha però abbandonato il progetto: a spingerlo a questa decisione da un lato lo scarso successo riscosso dal testo durante alcune letture pubbliche, dall'altro il continuo emergere di nuovi particolari sulla vicenda, che gli impedivano di costruirsi, e di proporre poi al pubblico, una visione chiara dei fatti («Oltretutto – racconterà Fo [1997] a distanza di circa dieci anni – le cose precipitavano; ogni giorno saltava fuori qualcosa di nuovo. Gli avvenimenti venivano superati continuamente dalla realtà»).

Benché *La tragedia di Aldo Moro* costituisca dunque un esperimento mai portato a termine, la porzione di testo data alle stampe consente comunque di farsi un'idea della struttura progettata da Fo per l'unica tragedia della sua produzione.

Nel primo atto dovevano muoversi sulla scena Moro – ruolo che Fo aveva riservato a se stesso – otto figure col volto coperto da maschere, dietro cui si celavano i vertici della Democrazia Cristiana, e un Buffone – personaggio pensato invece per Franca Rame – «che sghignazzando provocatorio, con zompi vistosi danza loro intorno» (Fo 1992, 174).

⁶⁵ Lo ha raccontato in un'intervista apparsa il 3 novembre del 1979 sul settimanale *L'Europeo*: «(...) ero a Roma, e proprio lì vicino (*scil.* al luogo in cui fu ritrovato il corpo di Moro). Mi ci trovavo per una trasmissione radiofonica. Quando mi alzai ebbi le prime notizie in diretta: le macchine della polizia schizzavano lì davanti, nella hall c'era un deputato che telefonava alla Camera chiedendo spiegazioni... Cominciai a raccogliere tutto, fin da quel giorno, giornali, documenti, volantini, riviste, libri. Ascoltai tutte le trasmissioni televisive sul caso Moro. E la radio sempre. Perfino Gustavo Selva» (Fo 1979c).

⁶⁶ Una ricostruzione delle successive fasi della vicenda editoriale dell'opera è presente in Tumminillo 2009. All'interno del presente lavoro, tutte le citazioni de *La tragedia di Aldo Moro* sono tratte dall'edizione del testo inclusa nel 1992, dopo l'iniziale pubblicazione sulla stampa, all'interno di *Fabulazzo*, una raccolta miscellanea di varie interviste e scritti di Dario Fo in cui la tragedia compare col titolo *Il caso Moro*.

I dialoghi tra questi personaggi, costruiti attraverso le lettere scritte da Moro durante la prigionia e le dichiarazioni rilasciate alla stampa dalla famiglia e dai compagni di partito, miravano a mettere in luce il ruolo della DC nella vicenda del sequestro, in particolare nella fallita trattativa che le Br avevano tentato di intavolare con lo Stato italiano per la liberazione del politico; il secondo atto, solo annunciato, doveva invece portare sulla scena l'organizzazione terroristica e il suo punto di vista.

Accanto all'obiettivo più concreto di far luce sulla responsabilità delle Brigate Rosse e della Democrazia Cristiana nella morte di Aldo Moro, alla base di quest'unica tragedia di Dario Fo – l'esperimento rimarrà difatti un caso isolato e tutta la produzione successiva tornerà a iscriversi nel genere comico – si collocava anche un secondo obiettivo, più generale: rivelare agli spettatori «la necessità del Potere costituito di dimostrare nei momenti di acuta difficoltà che è necessario un capro espiatorio» (Fo *ap.* Carizzoni-Zeni 1979). Come emerge dalla lettura di un'intervista apparsa su *L'Europeo* nel giugno del '79, nell'interpretazione dei fatti proposta da Fo, attraverso il rifiuto della trattativa con le Br lo Stato italiano aveva difatti avuto l'opportunità di affermare la propria forza, opportunità il cui costo, consapevolmente accettato, era stato la vita di Moro (Fo 1979c):

(...) il potere che non ha le stragi se le fa, e il terrorismo in Italia non lo hanno inventato le Br, che pure lo praticano, ma il potere. È un meccanismo elementare e illuminante che serve al potere per mantenersi in vita e che funziona da sempre. Nella Francia di fine '700, ad esempio, c'erano i cacciatori di lupi che spesso invece di ucciderli, i lupi, li allevavano. Sì, perché fin che ci sarebbero stati i lupi le popolazioni avrebbero avuto bisogno di essere protette dai cacciatori. E i cacciatori avrebbero potuto, a loro volta, continuare a perseguire il vero fine per cui il potere francese li aveva creati. Quello di controllare le spinte insurrezionali dei contadini».

Le Br, in questo caso, sarebbero i lupi...

«Già. E gli uomini di Dalla Chiesa sono i cacciatori. I lupi sono incoscienti, possono ammazzare ed essere ammazzati. Mica si rendono conto che a gestirli sono i cacciatori (che ogni tanto, magari, acchiappano un randagio e lo ammazzano pubblicamente facendolo passare per lupo...). Del resto lo dice lo stesso Lombroso: "Quando la polizia si trova in difficoltà nel conservare il proprio potere, deve coltivare delle situazioni di criminalità". Ecco il paradosso».

I giorni del rapimento di Moro sono stati per Fo anche giorni di riflessione sulla produzione del teatro tragico greco, riflessione stimolata da quell'operazione di rilettura dei «greci» alla quale si stava dedicando («in quel periodo – ha raccontato nella su citata intervista apparsa su *L'Europeo* – mi stavo ripassando i greci» [Fo 1979c]) e che lo ha condotto a rintracciare un'analogia tra la vicenda del leader democristiano e quelle raccontate nelle «opere maggiori dei tragici ellenici» (Fo 1979d): ad accomunare la storia

di Aldo Moro a quelle dei protagonisti delle trame di Eschilo, Sofocle ed Euripide sarebbe stata la presenza, all'interno di queste ultime, di quella medesima dinamica del Potere che rafforza se stesso attraverso il sacrificio di un capro espiatorio che aveva condotto al rapimento e all'assassinio del leader democristiano. Questa somiglianza tra l'attualità e la produzione tragica greca ha notevolmente influenzato il processo creativo alla base de *La tragedia di Aldo Moro*: poiché, come si è detto, oltre a rivelare al pubblico la verità sulla morte del politico, la tragedia intendeva denunciare l'esistenza di un Potere, che da secoli conserva e corrobora se stesso attraverso meccanismi sempre uguali, Fo ha scelto infatti di costruire il proprio spettacolo sul modello di una tragedia greca. In questo modo, rendendo cioè evidente 'l'antichità' della cronaca di quei giorni sottolineandone la somiglianza con le vicende dei protagonisti del teatro tragico ateniese di V secolo, al pubblico sarebbe apparsa con maggiore chiarezza l'immutabilità del Potere. Tale scelta di Fo di 'antichizzare' *La tragedia di Aldo Moro* – scelta che ha definito «quasi scontata» in un'intervista apparsa sul settimanale *Contro* (Fo 1979d), una delle tante con cui nel corso del 1979 ha annunciato di star lavorando a un testo teatrale incentrato sulla figura di Aldo Moro⁶⁷ – ne ha condizionato in modo significativo, come si vedrà di seguito, tanto la struttura della scena quanto i personaggi.

1.3.1. I legami con la tragedia greca

L'operazione compiuta da Fo di raccontare il sequestro di Moro all'interno di uno spettacolo teatrale ascrivibile al genere tragico ben si inserisce nel clima venutosi a creare in Italia all'indomani del sequestro, quando, come è stato rilevato da Alfonzetti 2000, 141-2, alla vicenda è stato ripetutamente accostato il termine "tragedia", a partire dallo stesso Moro, che, nella lettera del 20 aprile indirizzata all'allora segretario della DC Benigno Zaccagnini, parlò della propria morte come di una «tragedia» che i suoi «amici personali» non avrebbero accettato (Moro 2008, 72)⁶⁸.

⁶⁷ Sull'[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#) è possibile consultare numerose interviste e articoli riguardanti *La tragedia di Aldo Moro* apparsi sulla stampa italiana tra il 1979 e il 1997.

⁶⁸ Di tragedia parlò, per esempio, Leonardo Sciascia ne *L'affaire Moro*, pamphlet pubblicato già nel 1978 e che secondo Conti 2013, 41-78 avrebbe avuto un'influenza diretta sulla stesura de *La tragedia di Aldo Moro* (ivi, p. 68) come dimostrerebbe la sovrapposibilità della tesi di fondo contenuta nelle due opere: «il politico democristiano Moro è stato ucciso dalle Brigate Rosse, ma i suoi compagni di partito, il governo e i suoi alleati non lo hanno voluto ascoltare e salvare, sacrificandolo alla logica della "ragion di stato"» (ivi, p. 63). A supporto della ricostruzione proposta da Conti, è del resto possibile rilevare che Fo non ha fatto mistero di aver raccolto, a partire dal giorno del rinvenimento del corpo senza vita di Moro, tutto il materiale che gli è stato possibile reperire come dimostra proprio l'intervista a *L'Europeo* citata alla n. 65 («Cominciai a raccogliere tutto, fin da quel giorno, giornali, documenti, volantini, riviste, libri. Ascoltai tutte le trasmissioni televisive sul caso Moro. E la radio, sempre. Perfino Gustavo Selva» [Fo 1979c]).

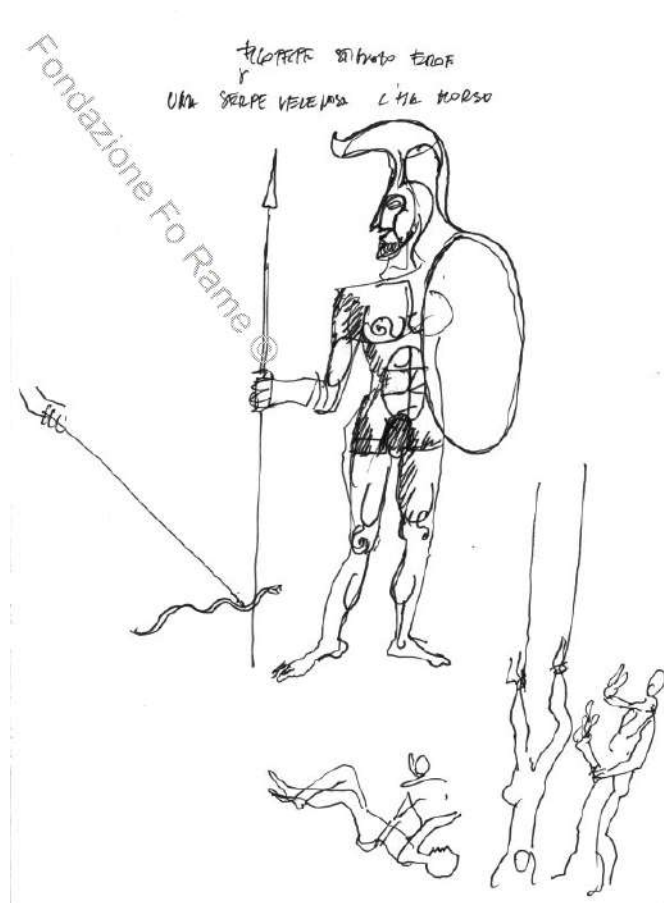


Figura 13. 1978. Bozzetto che ritrae Filottete mentre viene morso dal serpente realizzato da Dario Fo durante l'ideazione de *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Se dunque sin da subito la stampa e l'opinione pubblica hanno descritto il rapimento, la prigionia e poi l'omicidio di Moro nei termini di una 'tragedia', a Fo va il merito di aver concretizzato questo accostamento metaforico provando a raccontare la vicenda all'interno di una vera e propria tragedia ispirata ai modelli dell'Atene di età classica.

A rivelare quali fossero in particolare le «opere maggiori dei tragici ellenici» (Fo 1979d) nelle cui trame Dario Fo ravvisava una particolare somiglianza con la vicenda di Aldo Moro sono le numerose interviste con cui, come si è detto, egli ha annunciato, a più riprese tra il 1978 e il 1979, di star lavorando a un'opera teatrale a lui dedicata. Rilevante è in particolare quella rilasciata a Roberto Sciubba e apparsa il 9 maggio del 1979 sul quotidiano *Avanti!*, in cui, in risposta alla domanda sul perché della scelta del genere della tragedia, Fo fornisce una lunga descrizione del percorso intellettuale che lo ha condotto ad accostare Moro alla protagonista dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e soprattutto al



Figura 14. 1978. Bozzetto realizzato da Dario Fo per *La tragedia di Aldo Moro* in cui è ritratto Filottete che soffre a causa della piaga causatagli dal morso del serpente. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Filottete dell'omonima tragedia sofoclea, dramma la cui significativa presenza nel processo creativo alla base de *La tragedia di Aldo Moro* è peraltro confermata dal fatto che Fo, abituato a corredare la stesura dei suoi drammi con la realizzazione di bozzetti ad essi ispirati, ne abbia dedicati tre (vd. figg. 13-15), di quelli pensati per questa tragedia, proprio all'eroe sofocleo (FO 1979e):

Nel momento in cui è successa la tragedia reale, credo come tutti quanti, sono rimasto sconvolto ed ho avuto subito la preoccupazione di capirci qualche cosa, di conoscere la macchina che c'era dietro la follia. Una delle cose di cui mi sono reso conto è stata la presenza di questa folle religione. Una cosa che mi è venuta in mente sono stati i Templari, quando ho visto la teoria che c'è nei comunicati delle BR: questa auto-elezione a grandi giustizieri, toccati quasi da una mano soprannaturale. Ed un'altra cosa che mi è stata chiara era il fatto dello scontro tra due terribili religioni. Da una parte la religione dello Stato, dall'altra la religione dei brigatisti. Un conflitto che, paradossalmente, può suscitare il ricordo degli scontri fra le grandi sette nel medioevo, dove ognuno si arroga la divinità.

Un altro elemento di riflessione è stato il mito della Grecia classica. Un confronto fra quello che è Sofocle, da una parte, e la chiave tragica di Euripide dall'altra. In poche parole: da una parte l'imponderabilità del destino degli uomini soverchiati dal fato, che determina tutto e contro il quale non esiste la ragione, dall'altra la concezione di Euripide, che si pone contro l'assoluto del fato, che mette al centro la ragione degli



Figura 15. 1978. Bozzetto realizzato per *La tragedia di Aldo Moro* in cui è rappresentato l'oracolo secondo il quale gli Achei avrebbero conquistato Troia attraverso l'arco di Filottete. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

uomini. Ci sono due tragedie chiave rispetto a questo: il *Filottete* e l'*Ifigenia*. Si ricorderà anzitutto lo scontro terribile al momento in cui bisogna sacrificare Ifigenia alla possibilità che gli Achei, gli Attici e gli Illiri possano trovare una unità, un'unità di azione che rassomiglia moltissimo alla situazione della coalizione tra il PCI e la DC. Poi il linciaggio contro coloro che vorrebbero invece sacrificare semmai i presupposti della situazione concordata, della conquista eccetera, che sostenevano preferibile salvare la vita di questa donna che è il capro espiatorio. E alla fine tutta la falsità, l'ipocrisia, la follia di questo gruppo di uomini di potere, per convincere che questo sacrificio deve essere posto in atto. Ugualmente per il *Filottete*: Filottete è ferito: potrebbe essere salvato ma si dice che ormai la cancrena è inguaribile. È facile individuare che significato ha la cancrena, che cosa è il suo isolamento, il cacciarlo via, darlo per morto prima ancora che lo sia. Però c'è il fatto che c'è l'arco di mezzo. L'arco che cos'è? È l'allegoria della sua forza, della sua credibilità, della sua storia: e deve essere il perno della vittoria. Per cui si deve sacrificare Filottete proprio per strappargli l'arco, per portarglielo via. E se si dà un'occhiata al discorso di Ulisse per convincere non tanto Filottete, ma la storia, che quel sacrificio deve essere posto in atto, credo che abbiamo la chiave di volta di questa tragedia.

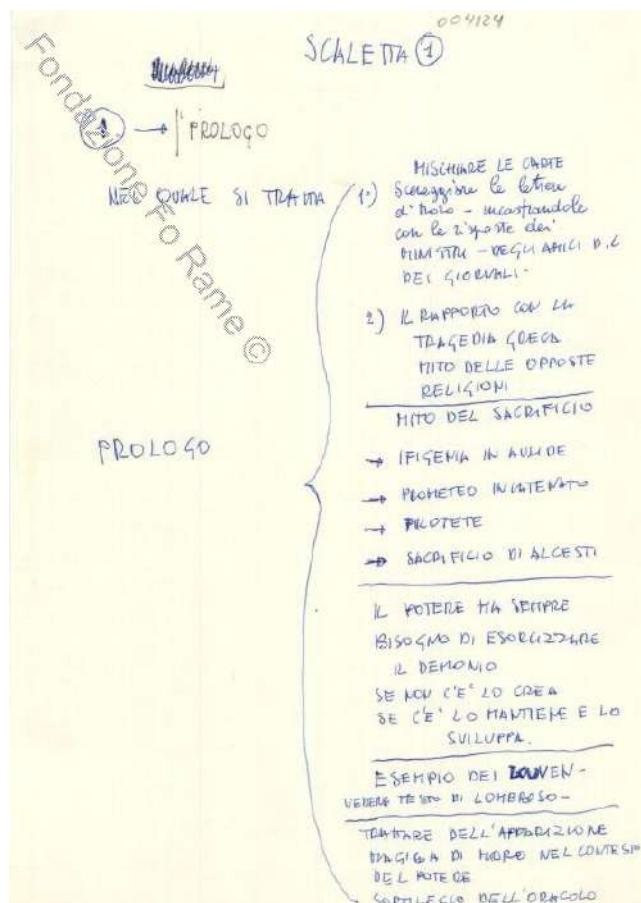


Figura 16. 1978. Appunti manoscritti di Dario Fo per *La tragedia* di Aldo Moro. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://www.archiviowebfrancarame-dariofo.it).

E dell'analogia tra le vicende di Moro e Filottete, Fo ha parlato ancora nella su citata intervista apparsa su *L'Europeo*. Al netto delle inesattezze presenti nel resoconto della trama della tragedia antica – nel *Filottete* sofocleo, Odisseo e Neottolemo intendono sottrarre all'eroe ferito l'arco, indispensabile per la conquista di Troia, ma non hanno alcuna intenzione di ucciderlo, come invece racconta Fo – tale intervista conferma l'importanza rivestita dall'eroe antico nel processo creativo che ha dato origine a *La tragedia* di Aldo Moro (Fo 1979c):

Filottete, come Moro, deve essere sacrificato al bene superiore del potere. Ulisse, che pure è suo amico, è disposto ad immolarlo, a trasformarlo in un vile, un traditore che non vuole morire. Ma l'arco di Filottete deve vivere, perché quell'arco è il segno del prestigio. Bisogna dunque uccidere Filottete ma prima sottrargli l'arco...Moro reagisce esattamente con le stesse parole con le quali, in Aulide, la madre di Ifigenia cerca di sottrarre la figlia al sacrificio.

Benché le parole apparse sull'*Avanti!* suggeriscano la presenza esclusiva del *Filottete* e dell'*Ifigenia in Aulide* tra le fonti di ispirazione di Fo, una scaletta manoscritta dello spettacolo rivela la presenza di altre due tragedie all'interno del processo creativo che ha condotto alla sua realizzazione (vd. fig. 16). Nella parte di questa scaletta dedicata

all'enucleazione dei contenuti che sarebbero stati inclusi nel prologo, subito dopo l'indicazione «sceneggiare le lettere di Moro incastrandole con le risposte dei Ministri, degli amici D.C., dei giornali», è difatti presente l'annotazione «il rapporto con la tragedia greca / mito delle opposte religioni / mito del sacrificio» seguita dai titoli *Ifigenia in Aulide*, *Prometeo incatenato*, *Filottete*, e dall'ulteriore annotazione «sacrificio di Alceste». Al Fo lettore dei tragici greci che andava componendo una tragedia incentrata sulla figura di Aldo Moro il proprio eroe tragico deve dunque essere apparso simile, oltre che al Filottete sofocleo e all'*Ifigenia* euripidea, anche a Prometeo e ad Alceste, protagonisti entrambi di vicende nelle quali il potere ha un ruolo determinante: nel primo caso quello detenuto da Zeus, il padre degli dèi di cui il Titano ha sfidato l'autorità facendosi benefattore degli uomini con il furto del fuoco; nel secondo quello di Admeto, il sovrano di Fere che ha ottenuto di sfuggire alla morte grazie alla moglie Alceste, la quale ha accettato di sacrificare la propria vita per salvaguardare quella del marito e la stabilità del regno di lui.

Oltre alle analogie con le trame delle singole *pièces*, che hanno ispirato *La tragedia di Aldo Moro*, un ruolo significativo nell'ideazione della «chiave» di questo spettacolo è stato però giocato dalla concezione che Fo aveva della tragedia greca nel suo complesso, una concezione che ha chiarito, attraverso una spiegazione costellata di riferimenti a una classicità costruita su misura, nella medesima intervista rilasciata a Roberto Sciubba (Fo 1979e):

Io non è che voglia arrivare già con l'azione sviluppata. Cerco di arrivare al confronto in una chiara dialettica di conflitto. Usando il modo di Euripide: quello dello scontro della logica del potere. Questa è la chiave, che è euclidea, cioè iscritta dentro il "triangolo del dolore". Siamo in poche parole ad una suddivisione, per usare una formula geometrica, della sezione aurea: quella che permette di riportare ogni momento, ogni situazione che all'origine è dettata dalla pietà, dalla difesa della vita, dal rispetto della dignità degli uomini, del valore della convivenza, a vantaggio del potere. Per cui l'elemento fondamentale, che è proprio la salvaguardia dell'uomo, della sua libertà, della sua dignità, della sua vita, viene completamente annullato dagli altri valori che sono "assoluti", inderogabili, davanti ai quali non si può più discutere con metri di umanità e di pietà e di carità, se vogliamo usare il termine cristiano. Perché c'è un "assoluto" che distrugge completamente questi valori. Cioè siamo ad Aristotele. Davanti alle ragioni che oggi chiamiamo le ragioni di Stato, che un tempo si chiamavano la grande legge degli dèi che ha come base il sacrificio, il rinnovamento attraverso il sacrificio del capro espiatorio, il sangue da versare, l'olocausto da immolare. Noi insomma viviamo ancora in una società che fondamentalmente è euclidea ed aristotelica, con tutto che abbiamo avuto i grandi filosofi illuministi, con tutto che abbiamo avuto la Rivoluzione francese, con tutto che abbiamo avuto Giordano Bruno e Rabelais. La chiave è questa: siamo sempre da capo, in ogni

momento, con questa terribile invenzione, macabra invenzione che è la tragedia dei greci».

Poiché l'origine della «tragedia dei greci» risiedeva per Fo nell'entrata in conflitto di valori assoluti, «la grande legge degli dèi» e «la salvaguardia dell'uomo, della sua libertà, della sua dignità, della sua vita», la richiesta dei sequestratori di Moro di scarcerare alcuni brigatisti in cambio della libertà del politico, insieme al rifiuto opposto dallo Stato italiano, avevano riproposto nella contemporaneità il tragico conflitto tra la necessaria «salvaguardia dell'uomo, della sua libertà, della sua dignità, della sua vita» e quella ragion di stato che costituiva la naturale evoluzione della «grande legge degli dei»: questo dunque il contributo della produzione tragica dell'Atene classica all'impianto teorico alla base de *La tragedia di Aldo Moro*. Da indagare restano però le modalità con cui Fo ha inteso rendere antica la propria tragedia moderna.

Prima del 1978 il dramma greco aveva già fatto la sua comparsa nel teatro di Dario Fo e Franca Rame con *Lisistrata romana* e *Medea*, monologhi che rappresentano riscritture di specifici drammi antichi, il cui testo è stato rielaborato e adattato a trasmettere messaggi e significati legati all'attualità: nel caso di *Medea* per affrontare tematiche legate alle lotte femministe degli anni Settanta, nel caso di *Lisistrata romana* per veicolare un messaggio di pace che Fo e la Rame hanno riproposto in relazione a diversi conflitti, da quello in Vietnam sino a quello tra Iran e Iraq degli anni Ottanta.

Se alla base dei due monologhi si colloca dunque un lavoro di rielaborazione dei testi volto a trasformare le eroine antiche in personaggi capaci di dialogare con un pubblico contemporaneo, diverso è il caso de *La tragedia di Aldo Moro*, pensata piuttosto come *pastiche* di testi tragici diversi nel quale i dialoghi sono costruiti a partire dalla potente drammaticità delle parole che Moro ha rivolto, nell'isolamento della sua prigionia, per un verso ai principali esponenti della DC, per l'altro ai suoi familiari. E difatti per *La tragedia di Aldo Moro* la produzione dei tragici greci ha costituito un paradigma da cui attingere strutture narrative ed elementi drammaturgici.

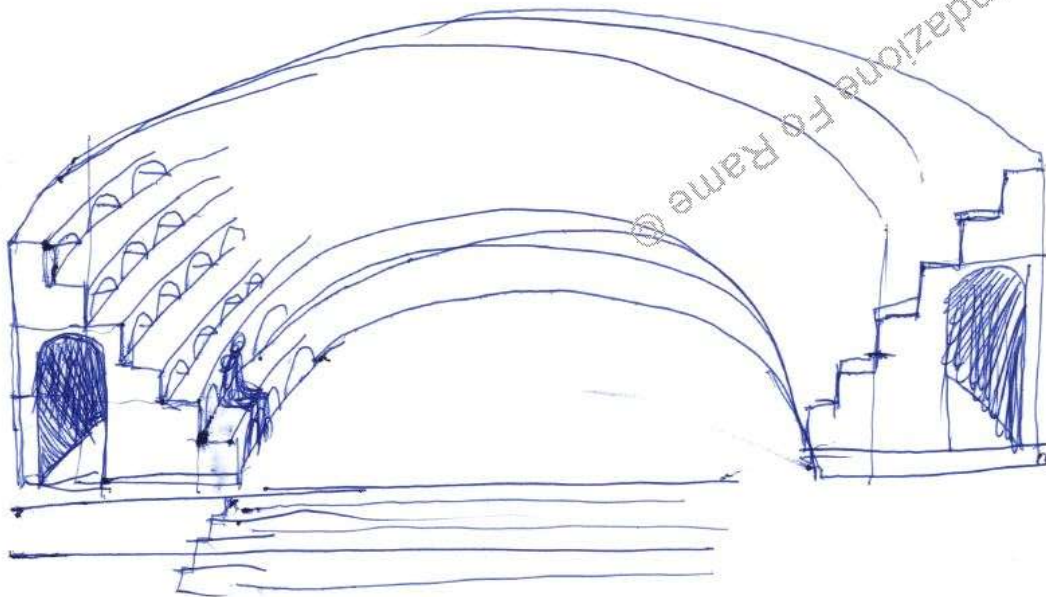


Figura 17. Bozzetto realizzato da Dario Fo per la scenografia de *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Fatte queste premesse, è possibile osservare in che modo, partendo dalla scenografia, questi propositi siano stati realizzati ne *La tragedia di Aldo Moro*.

Come si legge nell'edizione a stampa del primo atto della tragedia apparsa nel 1992, a far da sfondo alla vicenda era «una cavea, concentrica a cinque o sei gradoni, uno spazio a tutto resto, nel mezzo» (Fo 1992, 174). Questo elemento mutuato dagli edifici teatrali antichi rivestiva però nella tragedia di Fo una funzione differente rispetto a quella originaria: mentre nell'antichità la cavea era destinata ad accogliere il pubblico, nella *pièce* era invece parte della scena e, al posto degli spettatori, ospitava «una decina di manichini addobbati con clamidi fittamente drappeggiate» (*ibid.*) accanto ai quali, una volta fatto il suo ingresso, avrebbe preso posto il coro.

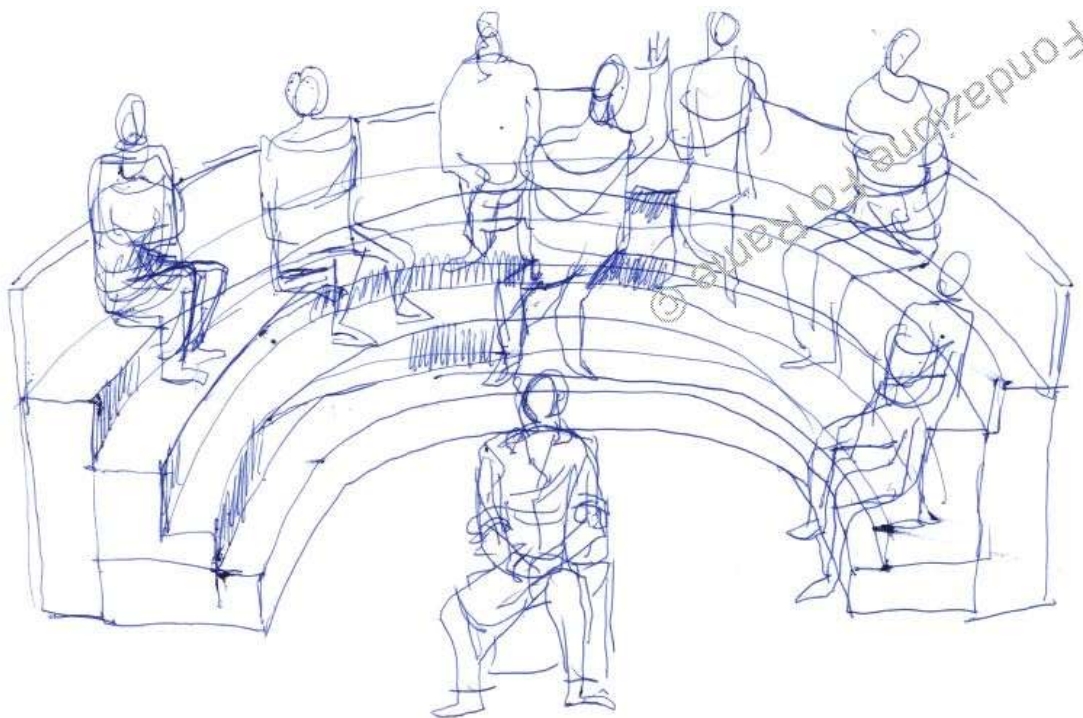


Figura 18. 1978. Bozzetto realizzato da Dario Fo per la scenografia de *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Tale presenza era mutuata anch'essa dalla «tragedia dei greci» (Fo 1979e), di cui costituisce tratto precipuo e, con buona probabilità, «elemento primigenio» (Di Marco 2020, 171), testimonianza della possibile origine da un'originaria *performance* di tipo corale.

Nella *pièce* tragica di Fo, il coro era interpretato da otto attori, i quali, come si è detto, dovevano rappresentare i principali esponenti della Democrazia Cristiana. Anche il costume di questi moderni coreuti era ispirato ai modelli antichi, da cui recuperava l'elemento della maschera (vd, fig. 19), un espediente che, come si legge nella su citata edizione del 1992, aveva il fine di permettere al medesimo attore di interpretare più ruoli (Fo 1992, 174):

Hanno [*scil.* i manichini] maschere sul viso come gli attori che recitano di volta in volta i vari personaggi del potere. A ogni intervento di un nuovo personaggio gli attori tolgono la maschera da un manichino, se la portano al viso e quindi calzano la propria sul volto del manichino. Così gli otto attori avranno la possibilità di recitare un numero più che doppio di ruoli.

Nella scena così concepita, Aldo Moro avrebbe fatto il suo ingresso sin dal primo atto andando a occupare, come si vede dai bozzetti (fig. 18), lo spazio al centro della cavea. Una siffatta disposizione dello spazio doveva richiamare, nelle intenzioni di Fo, quella di un tribunale e conferire al primo atto la fisionomia di un processo, nel quale, attraverso

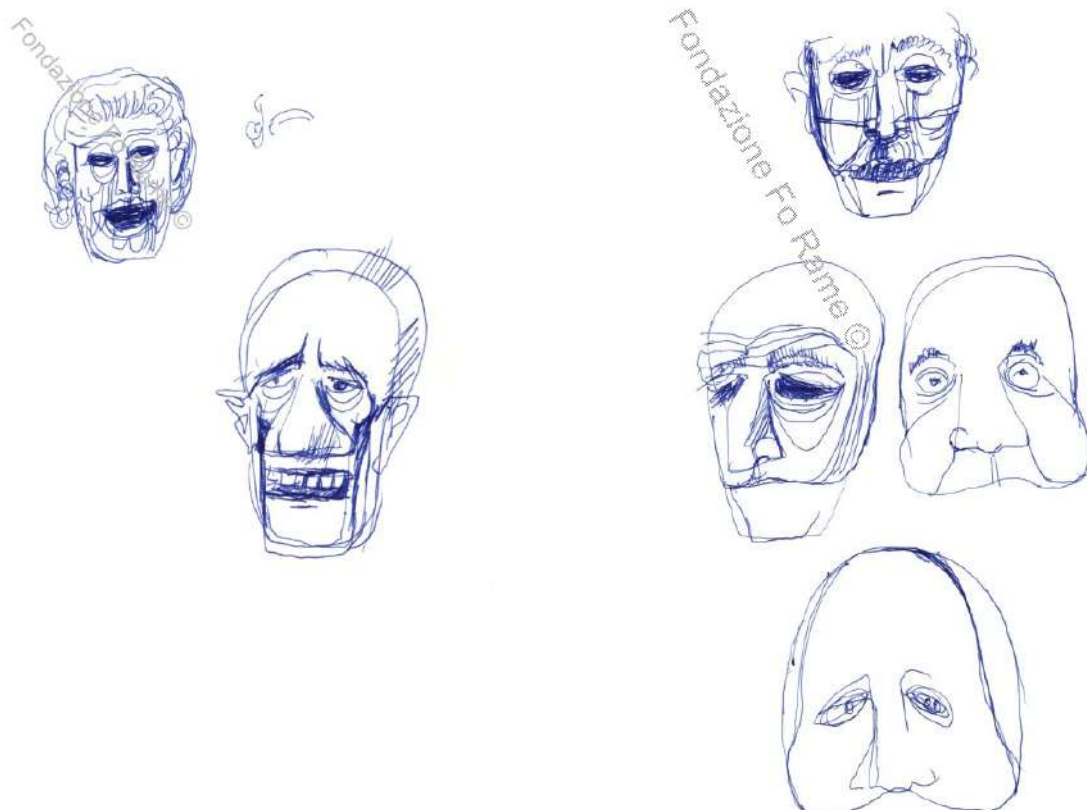


Figura 19. 1978. Bozzetti realizzati da Dario Fo per i costumi del coro de *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

le parole della difesa e dell'accusa, avrebbero trovato voce le lettere inviate da Moro dalla prigionia, unitamente alle risposte che a queste aveva dato la politica italiana (Fo 1979e):

(...) l'immagine di Moro come la conosciamo è proiettata come era, tangibile quasi, nel contesto di una specie di grande tribunale. Il tribunale è quello del potere, dove sono tutti i personaggi. Quindi le lettere di Moro e anche le risposte sui giornali, i comunicati eccetera di Zaccagnini, di Andreotti, di Piccoli eccetera, vengono messi a confronto con le lettere; in modo che non sono più lettere ma è uno scontro dialettico, duro se non tragico.

Il coro dei compagni di partito di Moro non era tuttavia l'unico presente nella tragedia. Prima del processo vero e proprio, lo spettacolo era aperto da un primo coro composto, diversamente dal secondo, da satiri e baccanti – figure mitiche che facevano il loro ingresso, lo si legge in una didascalia scenica dell'edizione a stampa, «con gran fracasso di tamburi e flauti (...) danzando» (Fo 1992, 174) e invocando il sacrificio di un capro espiatorio – per la cui costruzione Fo è risalito sino alle origini del genere tragico.

L'assimilazione di Moro a vittima di uno Stato che non intende mostrarsi debole, in apertura de *La tragedia di Aldo Moro*, si intrecciava infatti con l'etimologia del termine tragedia, che unisce *tragos*, 'capro', a *ode*, 'canto', un'etimologia che Fo aveva ben



Figura 20. 1978. Bozzetto realizzato da Dario Fo per *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://www.fondazionefo.it/).

presente⁶⁹ e che nello spettacolo veniva richiamata attraverso una scena che voleva essere evocativa di un rituale primordiale, e destinata, nelle intenzioni del suo autore, ad affermare, sin dall'inizio della *pièce*, la natura 'tragica' della vicenda di Moro e dunque l'inevitabilità della scelta del genere tragico per raccontarla (*ibid.*):

Coro (ad altissima voce): «Il capro!...Il capro!»

Corifeo: «È l'urlo terribile / e le baccanti abbattono correndo / il capro al suolo.»

Coro: «Intriso del suo sangue si mescola Dioniso / delizia del pasto crudo scorre sangue fra le dita / sangue al suolo / scorrono latte e vino / in gesti ritmati danziamo il sacrificio / muovendo svelto il corpo arcuato e ricolmo / e poi con scatti veloci ad avanzare / porgiamo il ventre in avanti / e il pube ricamato di fili sottili. / Al capro, al capro, intriso del suo sangue si mescola Dioniso!»

A sostegno della possibilità di collocare all'origine di questa scena l'etimologia del termine τραγωδία, è possibile citare l'intervista che ha accompagnato la pubblicazione del primo atto de *La tragedia di Aldo Moro* sul quotidiano *Lotta continua* nel giugno del

⁶⁹ Lo dimostra la ricostruzione della nascita della tragedia proposta da Fo nella *Prima giornata* del suo *Manuale minimo dell'attore* (MA 40): «(...) il suo corpo caprino (*scil.* di Dioniso) viene squartato, smembrato e divorato da tutti i partecipanti al rito. "Tragos": sacrificio del capro, tragedia, appunto: il rito di mangiare il dio e di bere il suo sangue. La comunione, che ritroviamo ancora nei misteri dei cristiani durante la santa messa, nella quale i cristiani si cibano di Cristo».

'79. All'interno della breve introduzione premessa al testo dello spettacolo, per spiegare ancora una volta il perché della scelta del genere tragico, è infatti lo stesso Fo a chiamare in causa il *tragos* della tragedia (Fo 1979f):

La chiave della tragedia greca (...) è quella del potere che mitizza tutto. Le leggi dello stato – e cito Machiavelli – diventano mito, non sono più la ragione. Tutto ciò che è dialogo, confronto, il potere lo trasforma in mitologia, tragedia nel senso originario del termine: *tragos* in greco significa capro espiatorio di un rito. E in ogni tragedia, per arrivare alla catarsi, all'espiazione, qualcuno soccombe»

A rivelare le immagini che Fo aveva davanti agli occhi e che lo hanno ispirato nella resa scenica, visiva e coreografica del corteggio di satiri e baccanti che apriva la tragedia sono poi i suoi appunti manoscritti, in cui vengono evocati da un lato i mamuthones, le maschere tipiche del carnevale sardo di Mamoiada, dall'altro le *Baccanti* di Euripide.

Nel caso dei mamuthones, Fo offrirà una descrizione della maschera che aveva ispirato il primo coro de *La tragedia di Aldo Moro* anni dopo all'interno *Manuale minimo dell'attore* (MA 36):

Non vi è mai capitato di vedere un documentario sulla sarabanda dei mammuttones in Sardegna? È un'antichissima rappresentazione rituale che si esegue ancora oggi nel centro-nord dell'isola. Io ho avuto la possibilità di assistervi. Il mammuttone è un personaggio mitico. Vestito di una pelle di capra o montone nero, tiene appesi alla vita e per tutta la lunghezza delle gambe grappoli di campanacci che, ad ogni movimento, sbattono ed emettono suoni frastornati. In faccia calza una maschera nera che allude al muso di un capro con corna annesse. Il mammuttone non si presenta mai da solo ma in gruppi di cinque, dieci elementi. Tra di loro c'è un capobranco che ordina i ritmi e i tempi della danza. Preannunciato dallo scampanare dei batacchi, il branco invade il paese. Ogni abitante fugge fingendo gran spavento. Poi tutto il paese si riaffaccia alle finestre e alle porte. I bambini seguono i mammuttones fino alla piazza dove appaiono altre maschere zoomorfiche: «su boves» e «su porcu». Ancora pelli conciate e maschere tinte di nero. Insieme danzano, fanno zompi, emettono suoni gutturali terrificanti che non sono affatto imitazione dei vari grugniti, belati o muggiti di stampo animale.

Il racconto, ovvero il mito che vanno esponendo, monco ormai, ridotto ad un reperto sgretolato dal tempo. Ed è comprensibile: gli antropologi ci assicurano che queste, all'origine, erano rappresentazioni sacre, cioè misteri, e sono nate più di diciotto secoli fa.

Nel *Manuale*, il nesso tra la maschera e la tragedia greca assume i tratti di una ricerca di possibili ibridazioni tra la cultura popolare sarda e la Grecia antica, ibridazioni già presenti all'interno de *La tragedia di Aldo Moro* – ne è un esempio l'etichetta di «iloti

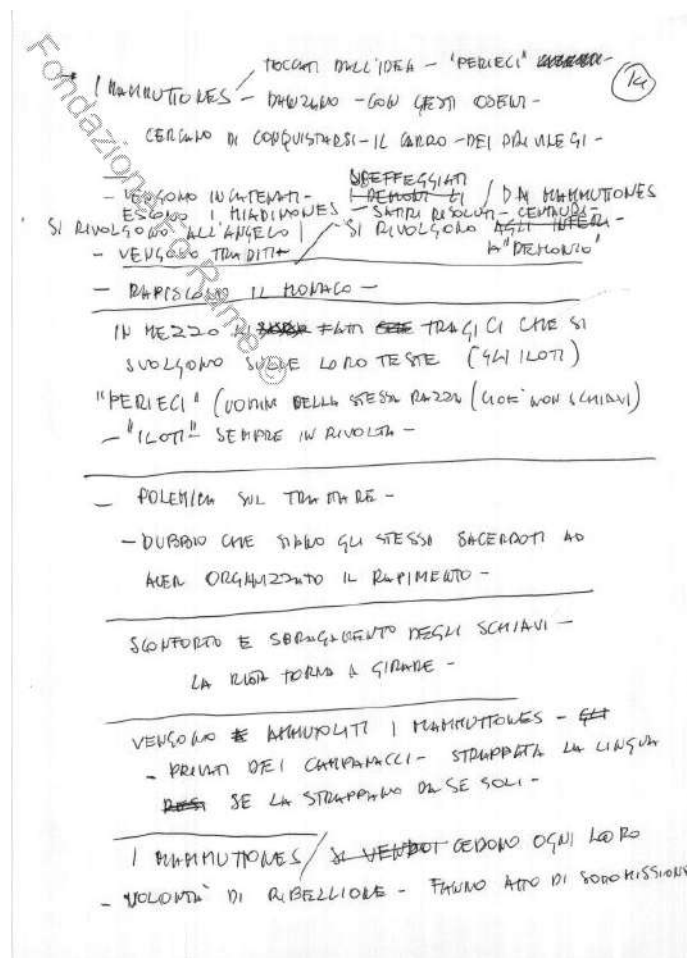


Figura 21. 1978. Appunti manoscritti di Fo per *La tragedia* di Aldo Moro. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://archivio.web.franca.rame-dario.fo).

sempre in rivolta» attribuita ai mamuthones negli appunti manoscritti – e che riflettono la tendenza di Fo a ricercare tracce di classicità all'interno delle tradizioni popolari o, come spesso accade, a crearne di artificiali, fabbricandosele di volta in volta su misura (*ibid.*):

Ho chiesto al curatore del museo antropologico di Sassari cosa ci stessee a fare in mezzo a quel gruppo di animali una certa maschera con sembianze umane e perfino di pelle chiara e fattezze aristocratiche. Mi ha risposto che, a suo avviso, quel personaggio è stato inserito successivamente nel gioco con l'arrivo dei fenici o, poco più tardi, dei greci attici, e rappresenta appunto una divinità fenicia o, forse, addirittura Dioniso.

Ad ogni buon conto, quelle rappresentazioni sono legate senza alcun dubbio, ai riti della fecondità, alle feste che ogni popolo organizzava, immancabilmente, ai due solstizi di primavera e d'estate e alla ricorrenza dei vari miti, come le feste Eleusine e le Lenae presso i greci.

Accanto ai mamuthones, l'altro modello di riferimento della scena che apre *La tragedia* di Aldo Moro sono, come si è detto, le *Baccanti* di Euripide. Negli appunti di Fo è difatti presente una versione, più estesa di quella apparsa poi a stampa, dello scambio di battute tra il coro di satiri e baccanti e il suo corifeo con cui ha inizio *La tragedia* di

15

Da' LE BACCANTI

ANDAVANO DICENDO CHE NON E' GIOVE IL PADRE DI DIONISO
 MA CHE SEMELE (MIA MADRE) UNITASI IN COMUNE AMPLESSO
 CON UNOMO COMUNE RIGETTO' LA SUA COLPA
 ADDUCENDO A SOLLAZZO DI DIO L'AVVERLA INGRAVIDATA PER SFIZIO
 IO LE HO TRATTE DALLE LORO CASE
 SOTTO L'IMPETO DEL FURORE, TARANTOLATE
 DALLA VOGLIA D'AMPLESSO
 - IN DANZE FORSENNATE IN ASSALTI A
 GIOVANI MASCHI SPROVVEDUTI CATTURATI
 COME UCCELLI NELLE LORO RETI TESE AI VIANDANTI
 - NEL CORPO DI QUEST'ULTIMI INTRODOTTO
 A QUELLE DONNE HO FATTO USCIRE DALLE
 LORO CALDE DIMORE TUTTO IL SEME DAL SESSO
 IN ORGIE D'UBRIACHE CHE AI CAPELLI
 COME MENADI INTRECCIANO SERPI
 IMPAZZITE E ALLATTANO BELVE.
 BEATO CHI HA IL DEMONIO PER AMICO
 E INIZIATO AI VIOLENTI MISTERI
 NE HA PARTE E NEL SACRIFICIO DI SANSONE BEVUTO
 NE FA PURA LA VITA
 E AGITANDO IL TIRSO - CANTO IL CANTO D'EDERA
 RENDE ONORE ALLA FOLLA DI DIONISO
 IL DIO CHE FREDE CUPO DALLE GORRE D'ORO

Figura 22. 1978. Appunti manoscritti di Fo per *La tragedia di Aldo Moro*.
[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://www.archivioweb.it/franca-rame-dario-fo).

Aldo Moro. Questa versione, introdotta negli appunti, dall'indicazione «Da “Le Baccanti”», presenta al suo interno diversi passaggi della traduzione curata da Carlo Diano nel volume, apparso nel 1970 per i tipi della Sansone Editore, che raccoglie tutte le tragedie superstiti di Eschilo, Sofocle ed Euripide⁷⁰:

Andavano dicendo che non è Giove il padre di Dioniso
 ma che Semele (mia madre) unitasi in comune amplesso
 con un uomo comune rigettò la sua colpa
 adducendo a sollazzo di dio l'averla ingravidata per sfizio
 io le ho tratte dalle loro case
 sotto l'impeto del furore, tarantolate
 dalla voglia d'amplesso
 in danze forsennate in assalti a
 giovani maschi sprovveduti catturati
 come uccelli nelle loro reti tese ai viandanti
 nel corpo di quest'ultimi introdotto
 a quelle donne ho fatto uscire dalle
 loro calde dimore tutto il seme dal sesso
 in orgie d'ubriache che ai capelli
 come menadi intrecciano serpi

⁷⁰ Volume di cui Fo si sarà probabilmente servito anche per la *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa* (vd. *supra*, par. 1.1.1. *Il materiale del prologo*).

impazzite e allattano belve.
 Beato chi ha il demonio per amico
 e iniziato ai violenti misteri
 ne ha parte e nel sacrificio di sangue bevuto
 ne fa pura la vita
 e agitano il tirso – cinto il capo d'edera
 rende onore alla follia di Dioniso
 il dio che frema cupo dalle corna d'oro
 vesti il nudo corpo svelto e ricolmo
 in gesti ritmati dolci e repentini
 dai fianchi alle spalle
 vesti la vita sottile e arcuata
 oscillante lentissima
 e poi con scatti veloci ad avanzare
 e porgere il ventre in avanti
 e il pube ricamato di fili sottili
 vesti di veli sbiaditi e bianchi un tempo
 sgualciti e scolorati dalle tante corse
 per fuggire e farsi prendere e arrotolare
 nei giochi d'amore
 presto ogni spazio risuona
 per il battere del piede
 al ritmo del ballo
 e la nacchera farà controttempo
 ai gesti ampi delle braccia
 del ginocchio levato a sfiorare
 i seni liberi dai lacci
 tamburi tesi daranno i segni coi tonfi cupi
 e il rimbombo dei timpani a misurare gli acuti suoni dei flauti
 le più acute grida e soprattutto delle donne a stracciare le nubi
 il capro, il capro – è l'urlo terribile
 e le baccanti abbattano correndo il
 capro al suolo
 intriso del suo sangue si mescola Dioniso
 delizia del pasto crudo
 scorre sangue fra le dita
 scorre di latte il suolo
 scorre di vino
 dolce è il vapore che sale
 ferma nel gesto del collo
 l'onda dei capelli: che si sollevano frustando lenti l'aria
 e si muovono con gridi di gioia
 correndo a salti
 cadenzati, rovesciando d'un lato all'altro il corpo

Alla base di questo testo è riconoscibile anzitutto il prologo delle *Baccanti*. L'*incipit* di Fo («Andavano dicendo che non è Giove il padre di Dioniso / ma che Semele [mia madre] unitasi in comune amplesso / con un uomo comune rigettò la sua colpa / adducendo a sollazzo di dio l'averla ingravidata per sfizio») ha difatti come modello la traduzione dei vv. 23-31 di Carlo Diano, traduzione della quale Fo ha ripreso varie porzioni di testo, senza operare alterazioni sostanziali ma latinizzando soltanto i nomi propri presenti: «È Tebe la città prima dell'Ellade / dove ho fatto echeggiare il grido sacro / e indossare la nèbride e afferrare / il tirso, la zagaglia avvolta d'edera. / Perché quelle che avrebbero dovuto / farlo meno d'ogni altro, le sorelle / di mia madre, andavano

dicendo / che non è Zeus il padre di Dioniso, / ma che Semele, unitasi a un mortale, / aveva rigettato la sua colpa / su Zeus, e l'invocazione era di Cadmo. / Questa è la ragione, esse gridavano / quasi a farsene un vanto, per cui Zeus / l'ha uccisa: la sua era una menzogna».

Parimenti dalla traduzione di Diano dei vv. 32-8 dipende la descrizione di Fo del furore bacchico di cui sono preda le Menadi («io le ho tratte dalle loro case / sotto l'impeto del furore, tarantolate / dalla voglia d'amplesso / in danze forsennate in assalti a / giovani maschi sprovveduti catturati / come uccelli nelle loro reti tese ai viandanti / nel corpo di quest'ultimi introdotto / a quelle donne ho fatto uscire dalle / loro calde dimore tutto il seme dal sesso / in orgie d'ubriache che ai capelli / come menadi intrecciano serpi / impazzite e allattano belve»), descrizione che, come l'*incipit*, conserva spie testuali della dipendenza dal testo d'origine: «Ed io le ho tratte dalle loro case / sotto l'assillo del furore, ed abitano / fuori di senno il monte, nell'arredo / che ho loro imposto e proprio è del mio rito. / Dissennato ho con loro e fatto uscire / dalle loro dimore tutto il seme / del loro sesso, quante tra i Cadmei / v'erano ancora donne, ed ora insieme / con le figlie di Cadmo se ne stanno / sedute sotto i pini verdi e l'alte / rocce all'aperto» (vv. 32-8).

Accanto al prologo, ulteriore fonte di ispirazione di Fo è stata poi la parodo del testo antico, e in particolare la prima strofe (vv. 73-87): evidente è difatti la dipendenza tra la descrizione di Fo della beatitudine degli iniziati ai misteri dionisiaci («Beato chi ha il demonio per amico / e iniziato ai violenti misteri / ne ha parte e nel sacrificio di sangue bevuto / ne fa pura la vita / e agitano il tirso – cinto il capo d'edera / rende onore alla follia di Dioniso / il dio che freme cupo dalle corna d'oro») e quella di Euripide («Beato chi ha il demone amico, / e, iniziato ai Misteri, / ne ha parte e fa pura la vita, / che nell'anima è uno col tiaso, / quando celebra sui monti / il santo rito che monda, / la festa del Baccanale, / colui che di Cibeles, / la Grande Madre, / celebra l'orgia, / e agitando il tirso, / cinto il capo di edera, / rende onore a Dioniso. / Andate, Baccanti, / andate, Baccanti, / riconducete Bromio, / il dio figlio di un dio, / Dioniso dai monti/ di Frigia alle ampie strade / dell'Ellade aperte ai cori, / il dio che cupo freme»).

Anche se meno palesi, sono poi presenti nel testo di Fo anche tracce della prima e della seconda antistrofe, oltre che della seconda strofe: alla prima antistrofe appartiene infatti l'epiteto «dalle corna d'oro» attribuito da Fo a Dioniso («Quando le Moire portarono il termine al suo compimento, generò il dio dalle corna d'oro, e il capo ne cinse di ghirlande fatte di serpi» [vv. 99-104]); la descrizione dell'imminente arrivo del corteo bacchico («presto ogni spazio risuona / per il battere del piede / al ritmo del ballo / e la nacchera

farà controtempo / ai gesti ampi delle braccia / del ginocchio levato a sfiorare / i seni liberi dai lacci») sembra invece ispirata ai vv. 114-9 della seconda strofe euripidea («Presto ogni tua contrada / batterà il piede nei cori, / non appena Bromio i tiasi / guiderà al monte, al monte, / dove lo attende la folla / delle donne che messe in furore / da Dioniso hanno lasciato / i loro telai e le spole»), mentre quella della componente sonora di tale arrivo (tamburi tesi daranno i segni coi tonfi cupi / e il rimbombo dei timpani a misurare gli acuti suoni dei flauti / le più acute grida e soprattutto delle donne a stracciare le nubi) ai vv. 120-34 della seconda antistrofe («Talamo dei Cureti, / stazzi sacri che deste i natali / a Zeus, dove al fondo degli antri / i Coribanti dall'elmo / tricuspidè misero insieme / con un legno ricurvo e una pelle / il tondo strumento che porto, / e nell'ebbrezza del rito / mescolatone il suono al fiato / soave dei flauti di Frigia, / lo posero nelle mani / di Rea Madre, perché il suo rimbombo / si accompagnasse al grido / e al giubilo delle Baccanti. / Dalla Gran Madre / l'ebbero i Satiri / presi dalla follia / e alle danze l'unirono e ai cori / della festa che ad anni alterni / allieta Dioniso»).

Più chiara è invece la dipendenza della scena di caccia che conclude la riscrittura delle *Baccanti* presente negli appunti di Fo – l'unica ad essere poi effettivamente confluita, con minime variazioni, nel testo del primo atto de *La tragedia di Aldo Moro* – («il capro, il capro – è l'urlo terribile / e le baccanti abbattano correndo il / capro al suolo / intriso del suo sangue si mescola Dioniso / delizia del pasto crudo / scorre sangue fra le dita / scorre di latte il suolo / scorre di vino / dolce è il vapore che sale / ferma nel gesto del collo / l'onda dei capelli: che si sollevano frustando lenti l'aria / e si muovono con gridi di gioia / correndo a salti / cadenzati, rovesciando d'un lato all'altro il corpo») dalla scena di Dioniso che caccia un capro contenuta nell'epodo con cui Euripide fa terminare la parodo («Pieno ha l'animo di dolcezza / quando sui monti, avvolto / nella nèbride sacra, / dalla corsa del tiaso / il dio s'abbatte al suolo / mentre è in caccia del sangue / del capro da uccidere, / delizia del pasto crudo, / lanciandosi su pei monti di Lidia, / perché Bromio è l'esarco: evoè! Scorre di latte il suolo, scorre di vino, scorre del nettare delle api, / incenso di Siria / è il vapore che sale. / E chi porta in sé Bacco / fa balzare correndo dal tirso / la fiamma che leva in alto / della sua face di pino, / ed eccita con la danza / e col grido richiama gli erranti, / gettando all'indietro l'onda / lussureggiante dei suoi capelli / che si sollevano in aria» [vv. 135-50]).

Accanto alla scena d'apertura, fortemente ispirata, come si è visto, ai modelli antichi, ulteriori riprese della «tragedia dei Greci» (Fo 1979e) sono poi presenti nella parte conclusiva del primo atto.

Dopo la lunga e fallimentare discussione con cui Moro aveva cercato di persuadere i compagni di partito a ottenere la sua liberazione attraverso lo scambio con brigatisti detenuti, sulla scena doveva comparire il papa, che rappresentava, come spiega il personaggio del *Buffone* che ne introduce l'arrivo, un equivalente del *deus ex machina* del teatro greco (Fo 1992, 187-8):

Il buffone va a sbirciare fra le quinte.

Moro: «Ho capito. È proprio la fine.»

Buffone: «No, no, Aldo Moro! Non lasciarti andare! Non è finita! Lo sapevo, lo sapevo che non poteva terminare così! Andiamo, siamo in una tragedia vera...mica in un melodramma da quattro soldi. E in ogni tragedia che si rispetti...sul più bello c'è sempre il colpo di scena, non poteva mancare! Nell'*Ifigenia* c'è una dea che vien giù dalla luna a salvare la povera ragazza che sta per essere sgozzata, nel *Filottete* arrivano addirittura gli dei in comitiva su una nave che vola...a tirar fuori il prigioniero dalle rogne. Arrivano i nostri! I nostri arrivano sempre! E questa volta il Nostro che arriva è addirittura il Santo Padre! Sì, il Papa nostro...Tutti in ginocchio: lui, lui, il messaggero di Dio in terra, farà il miracolo!»

(Entra il Papa: cammina appoggiandosi a un lungo stelo d'argento.)

Moro: «Grazie, grazie...proprio non ci speravo...per me...Santo Padre, davvero non meritavo...Voi, santità, siete l'unica autorità che possa piegare il governo qui riunito a un gesto di saggezza.»

Papa: «Io mi inginocchio davanti a voi, uomini delle Br...Io vi amo come fratelli...anche se non vi conosco vi prego, vi supplico, liberate Aldo Moro...semplicemente e senza condizioni...»

Moro: «Come, senza condizioni?! Santo padre...ma allora...»

Papa: «Ve lo chiedo non tanto per motivo della mia umile e affettuosa intercessione...ma in virtù della sua (*indica Moro*) dignità di comune fratello.»

Moro: «No, no padre...vi siete confuso...non è a loro, alle Br, che dovete portare la vostra affettuosa intercessione...ma verso loro...Questi altri...li vedete? Questi che stanno seduti sui gradini. Inginocchiatevi davanti a loro. Pregateli. Sono questi che hanno le chiavi della mia prigionia. È a loro che dovete toccare il cuore, Padre.»

Papa: «Non posso...non posso, caro Moro, sapeste quanto sono addolorato...ma non posso...è una questione di competenze...voglio dire...non posso interferire in questioni che comporterebbero ingerenze inaccettabili...in uno Stato...che non è il mio Stato...che non è il mio Stato...Capite? Cercate di capire!»

(Il Papa esce.)

Questa del *deus ex machina* è però una ripresa ancora una volta infedele del modello antico: l'Artemide, che, come racconta il messaggero nel finale dell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 1532-1629), interviene per sostituire Ifigenia con una cerva nel momento in cui la giovane sta per essere sacrificata per placare i venti che bloccano la flotta achea diretta a Troia, diventa, nelle parole del *Buffone*, una «dea che vien giù dalla luna» mentre l'Eracle, che nel *Filottete* arriva a persuadere il protagonista a seguire Odisseo e Neottolema a Troia, è invece sostituito da Fo con un gruppo di dèi giunto «in comitiva su una nave che vola (...) a tirar fuori il prigioniero dalle rogne». Una ripresa ancor più infedele se si considera che, diversamente da quanto accade nelle tragedie di Sofocle e di Euripide, l'intervento del *deus ex machina* di Fo è fallimentare: come era accaduto nella realtà, in cui era rimasto inascoltato l'appello rivolto da Paolo VI alle Brigate Rosse durante

l'Angelus del 19 marzo del 1978, parimenti inefficace è l'intervento del personaggio del Papa ne *La tragedia di Aldo Moro*. Questo moderno *deus ex machina* non muta le sorti del protagonista, né introduce un lieto fine nella sua vicenda ma, al contrario, conduce il Moro personaggio sempre più verso la presa di coscienza dell'inevitabilità del sacrificio e della propria esclusione dal Potere, esclusione che rappresentava per Fo – lo ha raccontato nella su citata intervista all'*Avanti!* del maggio del 1979 – il «momento più alto della sua tragedia» (Fo 1979e):

Ho scoperto una cosa: che a un certo punto Moro si rende conto, perdendo il potere, della dimensione dell'uomo. E per la prima volta usa dei termini che sono dell'uomo comune, dell'uomo spogliato, proprio senza possibilità di nessun gradino. E credo che il momento più alto della sua tragedia è il momento in cui da uomo di potere, che non poteva capire il potere essendoci dentro, sembra che, restandone fuori, capisca la mostruosità del potere del quale era parte, del quale naturalmente era anche responsabile. E quello che vien fuori è una trasformazione di momento in momento, di lettera in lettera, di uno che da potere diventa uomo comune, spoglio di tutti i privilegi, di quei gradini, di quei ruoli, di quell'apparato che gli permetteva di avere anche un altro linguaggio. È vero che ad un certo punto cambia il suo linguaggio: diventa un linguaggio da uomo comune, umano, senza lo stereotipo del potere. Ne parlavo con Baget Bozzo ed anche lui diceva la stessa cosa: il grosso fatto, la chiave grande della tragedia, è la sua riduzione ad essere umano come davanti al potere.

Tale presa di coscienza della propria dimensione di uomo 'comune' da parte di Moro, accompagnata dalla consapevolezza della «mostruosità del potere», si manifesta nel dialogo con Andreotti che segue l'uscita di scena del Papa e che segna la fine del primo atto. Nella sua ultima battuta, il Moro di Fo, traendo ispirazione ancora una volta da trame e personaggi della tragedia greca, stigmatizza la cecità del potere che viene a essere assimilato a «un grande Edipo» che «si cava gli occhi da sé solo pur di non vedere la verità» e lancia contro l'apparato del partito di governo il proprio *j'accuse* (Fo 1992, 188-9):

Moro: (...) Devo dire che l'esperienza che sto vivendo non l'auguro a nessuno...forse solo a te, Andreotti, la auguro di cuore – mi è servita per capire tante cose...Quando si è dentro il potere si è senza occhi...il potere è come un grande Edipo che si cava gli occhi da sé solo pur di non vedere la verità.

«Oggi nella mia disgrazia ho la fortuna di trovarmi spogliato di ogni potere...mi accorgo che ho dovuto cambiare giorno per giorno anche la mia voce oltre che le mie parole...sono ridotto a un uomo comune. Dico ridotto, ma forse dovrei dire sollevato: da uomo comune adesso vedo chiaro che il problema di difendere lo Stato è una menzogna...il problema è piuttosto quello di difendersi dallo Stato.

«Difendersi e proteggersi da "padroni" come te, onorevole Andreotti: che in cambio di gratitudine sei rimasto in tutta questa storia indifferente, livido, assente, chiuso nel tuo cupo mestiere del buon affare. Cinico e grigio, soprattutto grigio: ora, non è grave colpa essere grigi...si può essere grigi ma onesti, grigi ma provare passioni umane, grigi ma con barlumi di pietà e d'amore...No, tu sei grigio e basta. E unica variazione al tuo grigio sono il grigiastro e il grigiore. E a coronare il cromatismo di questo bel quadro eccoti appresso la pallida ombra di Zaccagnini,

005634-003
CAPITULO

DE PROFUNDIS TE CLAMAVIT
 TESTIS ERIT MAGNIS VIRTUTIBUS ONDA MORIS
 CUIUS INTER CAESIS ANGUINIS CORPORUM ACCEVUS
 LUNA INTER ET TEPE faciet permixta flumine caede
 currite ducunt sub tegmina, currite, fusi!
 DENIQUE TESTIS ERIT MORIS quoque redolite maestor
 cum feros ex celo coarctatum augere bustum
 excipiet nivos percursum virginis artus
 BARBARIQUE HORRIBILI VITA DEBAT TIRIBUS CANTU

TESTIMONE SARIN DEL SUO VANTO L'ONDA DI MORTE
 LA SUA CORSA TREMANDO DI CORPI UCCISI AMMUCCHIATI
 ADDOLCIR LE PROFONDE ACQUE ARROSSATE DI SANGUE
 CORRETE QUANDO I FILI, CORRETE OFUSI
 INFINE TESTE SARIN, LUI MORTE, LA PACE DESTITUITA,
 QUANDO IL TUMULO ERETO SULL'AMMASSO DI TERRE
 ACCOQUERA LE TENEBRE MEHARA NELLA FINCUOLA IMMOLETA
 BARBARIQUE HORRIBILI
 TREMANTE CANTU STABEVA IL BARBARO FLAUTO
 UN CANTO TERRIBILE TRAVEVA IL FLAUTO BARBARO

Figura 23. 1978. Appunti manoscritti di Fo per *La tragedia di Aldo Moro*.
[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://www.archiviofrancafo.it).

indolente senza dolore, appassionato senza passione, spento senza spinte...il peggiore segretario che abbia mai avuto la Dc. E poi Piccoli che sbaglia sempre, costituzionalmente detto l'errore...lo sbaglio e lo sbadiglio. Dietro spunta Galloni: volto gesuitico, che sa tutto, salvo della lealtà e del vivere umano. Ho un grande, immenso piacere di avervi perduto...Io non sono più niente per voi, non siete più niente per me...e mi auguro che anche tutta la gente...tutto il Paese cominci a conoscervi – “date tempo al tempo” – a conoscervi e a perdervi provando il mio stesso piacere.

«Voi mi condannate...ma io vi ripeto che non accetto questa iniqua, infame sentenza di morte. Non giustificherò e non assolverò nessuno. Il mio sangue ricadrà su di voi. Non crediate di chiudere il problema liquidando Moro...Io ci sarò ancora...e le cose saranno chiare...oh se saranno chiare! Ora vi dico deciso, che non voglio veder nessuno di voi dietro la mia bara, chiedo che ai miei funerali non partecipino né autorità dello Stato né uomini di partito...chiedo di essere seguito dai pochi che mi hanno voluto bene...»

Le parole di Moro che chiudono il primo atto introducono la scena del suo funerale, scena che Fo aveva iniziato a progettare già nel 1978 e che, come rivelano i suoi appunti, non era priva di legami con il mondo antico e le sue letterature.

Obiettivo polemico di tale scena era la commemorazione funebre in ricordo di Moro officiata il 13 maggio nella basilica di San Giovanni in Laterano alla presenza di Paolo VI e delle autorità politiche, commemorazione che si era svolta senza il corpo di Moro e che era stata disertata dalla famiglia del leader democristiano, che, rispettandone le

volontà espresse durante la prigionia⁷¹, aveva rifiutato i funerali di stato, preferendo un rito funebre in forma strettamente privata nella chiesa di San Tommaso nel borgo di Torrita Tiberina alle porte di Roma.

L'intera vicenda colpì molto Fo, che riconobbe nella vedova di Moro una Demetra che si oppone al «ratto della “Primavera” – Democrazia» – così la definisce nei supi appunti – e che incluse nella sua tragedia una scena in cui si sarebbe svolta una «farsa macabra», un rito funebre celebrato attorno a una bara vuota, durante il quale «sacerdoti grotteschi» avrebbero recitato «liturgie inventate». A costituire tali liturgie doveva essere, in particolare, un'originale versione del cattolico *De profundis* – il Salmo 129 solitamente recitato nella liturgia dei defunti – realizzata attraverso pericopi del carne 64 di Catullo.

Negli appunti di Fo, preceduti dal titolo *De profundis te clamavit*, figurano in particolare, trascritti in modo pressoché fedele, i vv. 357-64 e 264 del *carmen doctum* catulliano – uniche innovazioni sono la sostituzione, al v. 357, del termine «Scamandri» con «mortis» e l'omissione del v. 358 – seguiti da una traduzione approssimativa, forse una rielaborazione di quella di Francesco Della Corte apparsa nel 1977 per i tipi della Mondadori (vd. fig. 23)⁷²:

De profundis te clamavit

testis erit magis virtutibus unda mortis
cuius iter caesis angustans corporum acervis
alta tepefaciet permixta flumina caede.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi!
denique testis erit morti quoque reddita praeda
cum teres excelso coacervatum aggere bustum

⁷¹ Moro aveva espressamente chiesto che non prendessero parte al suo funerale le autorità dello Stato e i compagni di partito in una lettera del 24 aprile indirizzata a Zaccagnini – lettera utilizzata da Fo per la costruzione dell'ultima battuta del suo Moro – motivando la richiesta in ragione dello scarso impegno a suo avviso profuso dal governo italiano e dalla Democrazia Cristiana per la sua liberazione: «(...) io ripeto che non accetto l'iniqua ed ingrata sentenza della DC. Ripeto: non assolverò e non giustificherò nessuno. Nessuna ragione politica e morale mi potranno spingere a farlo. Con il mio è il grido della mia famiglia ferita a morte, che spero possa dire autonomamente la sua parola. Non creda la DC di avere chiuso il suo problema, liquidando Moro. Io ci sarò ancora come un punto irriducibile di contestazione e di alternativa, per impedire che della DC si faccia quello che se ne fa oggi. Per questa ragione, per una evidente incompatibilità, chiedo che ai miei funerali non partecipino né Autorità dello Stato né uomini di partito. Chiedo di essere seguito dai pochi che mi hanno veramente voluto bene e sono degni perciò di accompagnarmi con la loro preghiera e con il loro amore» (Moro 2008, 100).

⁷² A far supporre che Fo possa aver tenuto presente la traduzione di Della Corte 1977 è la vaga somiglianza tra la sua versione italiana dei vv. 357-64 e quella proposta dallo studioso: «Del suo alto valore sarà testimonio il fluente Scamandro, / che errando trabocca nel tempestoso Ellesponto; / Achille, chiudendone il corso con cadaveri a mucchi, / ne intiepidirà, mescolandola al sangue, l'acqua profonda. / Correte, traendo i fili, correte, o fusi. / Infine, la preda, consegnatagli anche dopo la morte, lo attesterà, / quando il tumulto circolare, alto per le zolle ammassate, / accoglierà le membra di neve della vergine uccisa». In favore di questa ipotesi parlano anche le affinità tra la traduzione proposta dal primo del v. 264, «e il barbaro flauto strideva con orribile suono», e quella presente negli appunti di Fo, «un canto terribile trideva (*sic.*) il flauto barbaro».

excipient niveos percussae virginis artus.
barbaraque horribili stridebat tibia cantu

Testimone sarà del suo valore l'onda di morte
La sua corsa frenando di corpi uccisi ammucchiati
Addolcirà le profonde acque arrossate di sangue
Correte guidando i fili, correte, o fusi
Infine teste sarà, lui morto, la preda restituita,
quando il tumulto eretto sull'ammasso di terra
accoglierà le tenebre (*sic*) membra della fanciulla immolata
Un canto terribile trideva (*sic*) il flauto barbaro

A formare quest'originale *De profundis* dovevano essere dunque i versi del carme in cui Catullo, a conferma del valore di Achille, nato dall'unione di Peleo e Teti, menzionava un altro sacrificio, quello della figlia di Ecuba e Priamo, Polissena. Alla caduta di Troia, l'eroe aveva concordato col sovrano della città le sue nozze con la principessa troiana come condizione di pace ma, quando il patto stava per essere concluso, fu mortalmente ferito da Paride e, in punto di morte, chiese che Polissena fosse immolata, una volta espugnata Troia, sul suo tumulo posto sul capo Sigeo, episodio – raccontato, in quel teatro tragico ateniese alla cui lettura Fo si stava dedicando nei mesi del sequestro di Moro, da Euripide nell'*Ecuba* – che va ad aggiungersi a quella serie di sacrifici antichi individuati da Fo come precedenti del sacrificio di Moro: da quello di Filottete a quello di Ifigenia, da quello di Prometeo a quello di Alceste.

La chiusa di questo *De profundis* non appartiene però alla medesima sezione del carme. A concludere la liturgia catulliana pensata per la scena del funerale di Moro è invece un ritorno a quelle atmosfere bacchiche con cui la tragedia si apriva garantito dall'inserimento, subito dopo il v. 364, del v. 264: quest'ultimo appartiene infatti alla pericope del c. 64 dedicata alla descrizione della coperta che doveva rivestire il talamo di Peleo e Teti, in particolare di una decorazione su cui erano raffigurati Bacco e il suo corteo (vv. 251-64). La ripresa di un verso che appartiene alla descrizione di questa decorazione, che, come è stato osservato da Della Corte 1977, 312-3, ha tra i suoi modelli, oltre a Verg. *Aen.* IV 30 ss. e Nonn. *D.* 47, 205 ss., proprio le *Baccanti* di Euripide (vv. 25 e 739), costituiva dunque un ritorno di Fo, seppur indiretto, non soltanto a Dioniso ma anche a quella tragedia euripidea sulla quale aveva modellato l'*incipit* de *La tragedia di Aldo Moro*: un ritorno che doveva consentirgli di richiamare nella mente dello spettatore il rito sacrificale rappresentato nella scena d'apertura e dunque il nucleo centrale della



Figura 24. 1978. Bozzetto realizzato da Dario Fo per *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

pièce, ossia l'assimilazione di Moro a un capro espiatorio sacrificato per consentire allo Stato di riaffermare la propria autorità.

1.3.2. I legami con la commedia attica antica

Se la tragedia greca ha costituito il punto di partenza per la costruzione de *La tragedia di Aldo Moro*, nell'intervista pubblicata su *L'europeo* nel novembre del 1979 in cui vengono ripercorse le tappe che hanno portato alla sua stesura Fo menziona però, tra le letture a cui si stava dedicando nei mesi del rapimento del leader democristiano, anche le commedie di Aristofane, commedie che a suo avviso condividevano con il teatro di Euripide l'intento di denunciare «il bisogno del potere di crearsi un capro espiatorio» (Fo 1979c): quel medesimo intento che gli aveva consentito di riconoscere analogie tra la vicenda di Moro e quella di alcuni protagonisti del teatro euripideo, da Ifigenia ad Alceste.



Figura 25. 1978. Bozzetto realizzato da Dario Fo per *La tragedia di Aldo Moro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

L'intervista rivela anche che ad attirare l'attenzione di Fo è stata una commedia in particolare, la *Pace*, nella cui trama egli rintracciava elementi di affinità con i fatti del cosiddetto "processo 7 aprile" (*ibid.*)⁷³:

Quella del 7 aprile è una controffensiva teatrale con la quale il potere opera un rapido spostamento del tema e fa saltare tutta la chiave della scena. Saltano fuori i collaterali, i minori, i fiancheggiatori. Invece di incriminare gli Ulisse, gli Agamennone e i Menelao, ecco che si aprono le porte al polverone, perché niente sia più visibile. Proprio come nella "Pace" di Aristofane, dove la colpa di aver liberato il mostro della guerra viene scaricata su personaggi minori, così qui il potere è bravissimo a spostare il gioco: non più le Br come avversari, ma i Boezi, gli sconosciuti, le comparse della storia.

⁷³ Il "processo 7 aprile" fu, per usare le parole di Pacifici 2016, 3, «la prima inchiesta, avviata dalla magistratura padovana nell'aprile 1979, tesa a definire le forme organizzative e le responsabilità penali dei leader di Autonomia Operaia in rapporto alle azioni delle BR a livello nazionale. Un tentativo di superare il carattere episodico degli interventi penali che si erano succeduti fino a quel momento» e, insieme, «la base di un ampio e acceso dibattito fra le differenti forze politiche sui temi del terrorismo e della contestazione sociale in Italia». Il nome dell'inchiesta deriva in particolare dalla data del 7 aprile 1979, giorno in cui il sostituto procuratore di Padova, Pietro Calogero, autorizzò l'arresto dei principali leader del movimento della sinistra extraparlamentare italiana (tra cui Toni Negri – al quale fu imputata, tra le altre cose, la partecipazione al sequestro di Moro, accusa poi decaduta – Emilio Versace, Oreste Scalzone e Lanfranco Pace), oltre che di altri militanti.

Il motivo di questo accostamento alla *Pace* di un'inchiesta che egli sentiva come un tentativo da parte dello Stato di allontanare da sé le accuse di coinvolgimento nel caso Moro è forse da rintracciare nel fatto che all'interno della commedia quando Trigeo, l'eroe comico intenzionato a porre fine alla Guerra del Peloponneso, giunge sull'Olimpo apprende da Hermes che gli dèi, irati con i Greci, hanno abbandonato la loro dimora e collocato al loro posto *Polemos* (vv. 204-9: "Ἐλλησιν ὀργισθέντες. εἴτ' ἐνταῦθα μὲν, / ἴν' ἦσαν αὐτοί, τὸν Πόλεμον κατώκισαν, / ὑμᾶς παραδόντες δρᾶν ἀτεχνῶς ὃ τι βούλεται· / αὐτοὶ δ' ἀνωκίσανθ' ὅπως ἀνωτάτω, / ἵνα μὴ βλέποιεν μαχομένους ὑμᾶς ἔτι / μηδ' ἀντιβολουμένων μηδὲν αἰσθανοῖατο). A Fo – sempre impegnato nella ricerca di precedenti storici e poco interessato invece alla correttezza filologica – l'attribuzione alle divinità olimpiche della «colpa di aver liberato il mostro della guerra» può infatti essere sembrata pretestuosa come il “processo 7 aprile”. E difatti alla correttezza filologica non mira il parallelismo tra la *Pace* e il “processo 7 aprile”, se si considera che, nel corso della commedia, lo stesso Hermes, nell'illustrare a Trigeo e al coro le cause della guerra, lungi dall'accusare «personaggi minori» come voleva Fo, chiama in causa figure di spicco dell'Atene di V secolo, da quelle più lontane nel tempo di Pericle e Fidria a quella più vicina di Cleone (vv. 603-48). Nel discorso pronunciato dal dio, causa prima del conflitto sarebbe infatti «la sfortuna capitata a Fidria (πρῶτα μὲν γὰρ †αὐτῆς ἦρξε† Φειδίας πράξας κακῶς [v. 605]))», riferimento – stando alla testimonianza di schol. vet. Ar. Pax. 605.α–β Holwerda – all'accusa di malversazione a lui rivolta per la gestione dei materiali destinati alla realizzazione della celebre statua crisoelefantina di Atena Parthenos nell'ambito della costruzione del Partenone voluta Pericle. Poiché temeva di essere coinvolto nell'accusa conoscendo bene «il carattere irascibile (τὸν αὐτοδᾶξ τρόπον [v. 607]))» degli Ateniesi, quest'ultimo avrebbe poi «incendiato la città con la piccola scintilla del decreto di Megara ([...] ἐξέφλεξε τὴν πόλιν, / ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος [vv. 608-9]))» – il riferimento è questa volta all'embargo, operante secondo Tuciddide già nell'estate del 432, con cui Atene esclude la città nemica da tutti i porti e i mercati del proprio impero marittimo (cf. Th. I 42, 67 e 139) – e da quel momento in poi avrebbe preso a soffiare «un vento di guerra tale da far lacrimare per il fumo tutti i Greci (κάξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον ὥστε τῷ καπνῷ / πάντας Ἑλληνας δακρῦσαι [vv. 610-1]))» e la Pace sarebbe scomparsa dalla Grecia («Così non appena una vite si è messa a crepitare contro voglia e un orcio, colpito con ira, ha restituito i colpi ricevuti a un altro orcio, nessuno ha potuto porre fine a questa situazione e lei [*scil.* la Pace] è scomparsa [ὥς δ' ἅπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐψόφησεν ἄμπελος / καὶ πίθος πληγεῖς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ, / οὐκέτ' ἦν

οὐδείς ὁ παύσων, ἦδε δ' ἠφανίζετο. (vv.612-4)]»), scacciata con «grida biforcute» da politici come Cleone ad ogni suo tentativo di tornare ad Atene (τήνδε μὲν δικροῖς ἐώθουν τὴν θεὸν κεκράγμασιν, / πολλάκις φανείσαν αὐτὴν τῆσδε τῆς χώρας πόθω [vv. 637-8]). Parallelamente, nella ricostruzione di Hermes, in cui «colpe e sofferenze sono distribuite un po' in tutto il mondo greco in un gioco di azoni e reazioni successive» (Cassio 1982, 29), anche a Sparta sono stati i maggiorenti (τῶν Λακῶνων τοὺς μεγίστους [v. 622]), avidi di denaro e fraudolenti nei confronti degli ospiti, a scacciare la Pace e ad accogliere la guerra («οἱ δ' ἄτ' ὄντες αἰσχροκερδεῖς καὶ διειρωνόξενοι / τήνδ' ἀπορρίψαντες αἰσchrῶς τὸν πόλεμον ἀνήρπασαν· [vv. 623-4]»).

Nessun tentativo, dunque, di allontanare le colpe dai vertici della politica. Senza contare che quello di non aver esitato ad attaccare i potenti è un merito che Aristofane ha più volte riconosciuto a se stesso e alla propria arte, anche all'interno della stessa *Pace*, nella cui parabasi il poeta rivendica il coraggio erculeo con cui ha scagliato i propri attacchi nei confronti di Cleone (ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει [vv. 752]).

Al di là dell'accostamento tra il “processo 7 aprile” e la *Pace*, il fatto che Fo abbia attinto alla produzione dei tre tragici per incorporarne elementi strutturali all'interno de *La tragedia di Aldo Moro* induce a chiedersi se abbia condotto un'operazione analoga anche con le commedie di Aristofane. Ad attirare l'attenzione è in particolare l'unico elemento comico presente nella sua tragedia: il Buffone.

Come si legge nell'edizione a stampa del primo atto del 1992, questo personaggio doveva entrare in scena subito dopo l'uscita del coro di satiri e baccanti e accompagnare, «sghignazzando provocatorio» (Fo 1992, 174), l'ingresso di un secondo coro, distinto e autonomo rispetto al primo, che andava a duplicare l'elemento corale della tragedia, riprendendo un espediente – quello appunto di introdurre in scena un secondo coro – utilizzato, seppur non di frequente e per lo più in commedia, già nel teatro greco⁷⁴.

Nel caso di Fo, pur essendo il coro composto dai compagni di partito di Moro, e quindi un coro ‘serio’, il suo ingresso in scena era però accompagnato dall'introduzione di un

⁷⁴ Nella produzione teatrale superstite di V e IV secolo, Carrière 1977 ha infatti individuato la presenza di un *choeur secondaire autonome* – un coro cioè «distinct donc et supplémentaire» rispetto a quello principale e che «se produisait tantôt en même temps que le chœur principal, auquel alors il pouvait avoir à répondre, mais tantôt aussi seul, sans aucune collaboration lyrique extérieure» (pp. 1-2) – solo in cinque *pièces*, tre delle quali appartengono alla produzione aristofanea: Aesch. *Eu.* 1032-47, Eur. *Hipp.* 58-72, Ar. *Pax* 114-23, *Lys.* 1279-94, 1296-1315 e *Ra.* 209-67. In particolare sull'uso del secondo coro all'interno del teatro tragico, vd. anche Taplin 1977, 236-8.

elemento di disturbo, oltre che comico: il Buffone doveva difatti interferire con l'«incedere maestoso» dei coreuti danzando intorno ad essi «con zompi vistosi» (*ibid.*).

E tuttavia a dispetto della natura comica del personaggio – ulteriormente sottolineata dal costume, il quale doveva essere simile, come si vede dal bozzetto di Fo che lo ritrae, a quello dell'Arlecchino della Commedia dell'Arte (vd. fig. 25) – seria è la battuta con cui il Buffone, una volta che il Coro aveva preso posto nella cavea, si rivolgeva al pubblico per informarlo dell'argomento della tragedia a cui avrebbe assistito, un lungo monologo accostabile quasi ai prologhi informativi di quelle tragedie euripidee, chiamate più volte in causa da Fo come modelli de *La tragedia di Aldo Moro* (Fo 1992, 174-5):

Buffone: «Che misera fantasia ha il potere / osservate come da mille e mille anni, fin dalle tragedie dei greci / egli ripete con ossessiva monotonia / sempre le stesse storie di truffa / volete un esempio? Che cosa raccontava Euripide nel *Filottete* / se non di uno smaccato tradimento mascherato da sublime sacrificio? / In quella tragedia si mette in scena la storia di un capo illustre degli Achei / Filottete appunto, un tempo stimato e ascoltato eroe / colpito dalla sventura: una serpe velenosa l'ha morsicato a una coscia. / Tutta la gamba gli va in cancrena, manda un gran tanfo, urla come un ossesso / i suoi compari lo potrebbero curare e salvare / ma preferiscono invece buttarlo a mare: come vittima è un migliore affare! / Viaggiando verso Troia, quei figli di una medesima lo scaricano / sopra un'isola deserta a crepare da solo buttato al cesso / ma poi il potere costituito, cioè i vari Ulisse, Agamennone e Menelao / li potete chiamare anche Zaccagnini, Andreotti e Piccoli che fa lo stesso / si ricordano che Filottete s'è portato appresso la sua reputazione / s'è tenuto a tracolla il suo arco prodigioso senza il quale è difficile vincere i barbari troiani / è un simbolo, quell'arco, una bandiera per trascinare in battaglia / tutta la gente a farsi accoppiare... / E allora lo vanno a trovare nell'isola dov'è prigioniero / chiedono perdono, piangono, si strappano i peli del petto e le trecce / gli fanno sacre promesse, lo fottono e gli fregano l'arco e le frecce / così quest'ultima storia che andiamo a raccontare. / La tragedia di Moro può sembrare nuova a ogni sprovveduto / ma a saperla guardare per un minuto con attenzione è ancora e sempre la stessa canzone... / La solita fottuta tragedia classica antica.»

Buffone (zommando e con voce a sghignazzo): «Eccoli qua tutti riuniti i cialtroni del potere di sempre: i furbi, gli svelti, gli scaltri. A vederli così addobbati e compunti sembrano uomini eccelsi...superiori. Ma niente hanno di superiore! Basta che una folata di vento arrivi di botto a sollevare i panneggi e vedrete di sotto apparire chiappe flaccide come le loro facce...e i testicoli spenti come i loro occhi...e se li insultate allora pisciano e scorreggiano parole più triviali dei loro inferiori!

«Guardateli! Solenni e sofferenti, lo sguardo di pietra e impenetrabile come i loro deretani, sembrano piangere per la sorte del loro simile...un loro fratello un tempo loro maggiore...Quel fratello di nome Moro è stato rapito dai barbari, e oggi è tenuto in segreta prigionia.

«Guardate: credete che con le mani tenute congiunte in grembo siano in procinto di raccogliersi in preghiera? No, si stanno solo toccando i coglioni per fare scongiuri...perché non arrivi loro addosso la sventura che è capitata al fratello maggiore.

«Ma che cosa stanno aspettando, vi domanderete, così compunti questi mammozzi? Ve lo spieghiamo subito: Moro, come ben ricordate, ha scritto dalla prigionia un sacco di lettere a ognuno di loro. E loro i mammozzi saltellando a vuoto come babbuini scurrili che si masturbano in coro gli hanno risposto sui giornali e alla televisione.

«Ora, noi che ne abbiamo di fantasia abbiamo immaginato per voi un confronto diretto. Abbiamo riunito qui come in un teatro antico quelli del potere costituito come in un coro, e gli piazziamo davanti Aldo Moro...in persona, o quasi, immaginiamo di

aver avuto il potere di trasformarlo per magia ancora vivo dal luogo nascosto dov'era in prigione, Moro parlerà finalmente con la sua voce...e dirà parola per parola quello che ha scritto...V'accosterete che ben diversa dimensione acquista il dialogo a botta e risposta coi comparì d'un tempo...davvero tragico...quasi osceno. Osceno per il potere.»

Buffone: «Altissimo sulla roccia inaccessibile agli uomini / fu appeso Prometeo incatenato, prigioniero immolato / alla logica del sacro Stato /egli era figlio del potere, potere egli stesso ornato d'alloro / adesso sull'ultima cuspide di roccia del Caucaso / cattedrale di pietra sta abbandonato, come l'ultimo servo / l'addome squarciato, da lentissima morte crudele assediato / all'irragionevole ragione di Stato immolato / con largo volo triangoli di uccelli rapaci / vanno strappandogli dal ventre le viscere / e l'un l'altro se le contendono in osceni squittii.»

Aperto e chiuso dal rinvio a personaggi del teatro attico vittime del Potere – il Filottete di Sofocle (e non di Euripide, come si legge nel testo di Fo) e il Prometeo di Eschilo – questo lungo monologo, in cui il pubblico viene messo a parte dell'obiettivo della tragedia – rivelare l'oscurità del Potere – e del materiale che ne compone dialoghi – le lettere di Moro e le dichiarazioni alla stampa dei politici del tempo – rivela un'importante caratteristica del personaggio del Buffone: quella cioè di rappresentare uno strumento a disposizione di Fo per esprimere la propria voce autoriale.

E difatti a questo personaggio Fo affida, oltre che riflessioni di natura metateatrale su modelli e finalità della tragedia, anche la sua invettiva contro la Democrazia Cristiana e i suoi principali esponenti, un'invettiva in cui il potere è ritratto con un volto ripugnante nella cui descrizione ha forse avuto un ruolo quella *Pace* di Aristofane chiamata in causa da Fo nell'intervista apparsa su *L'Europeo*. Si consideri in particolare l'immagine presente nella parabasi del mostro-Cleone contro il quale il poeta si vanta di aver combattuto nelle sue commedie politiche (vv. 754-60):

καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι,
οὗ δεινότετα μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, (755)
ἐκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωζομένων ἐλιχμῶντο
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὀλεθρον τετοκυίας,
φώκης δ' ὁσμὴν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.
τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὐ κατέδεις', ἀλλ' ὑπὲρ ὕμῶν πολεμίζων
ἀντεῖχον ἀεὶ καὶ τῶν ἄλλων νήσων. ὧν οὐνεκα νυνὶ (760)

In primo luogo ho combattuto contro la belva dai denti aguzzi, dai cui occhi di Cinna dardeggiavano lampi tremendi e cento teste di adulatori maledetti le leccavano intorno la testa. Aveva la voce di un torrente che semina rovina, puzzava di foca, e aveva testicoli sozzi di Lamia e culo di cammello. La vista di un simile mostro non mi ha spaventato: ho resistito combattendo sempre per voi e per le altre isole.

È possibile che per l'immagine del vento che arriva «di botto a sollevare i panneggi» (Fo 1992, 174) dei coreuti rivelando «chiappe flaccide come le loro facce...e i testicoli spenti come i loro occhi» (*ibid.*) Fo possa aver tratto ispirazione da quella aristofanea del

mostro dai denti aguzzi, i cui occhi «dardeggiavano lampi tremendi (δεινόταται ἀκτῖνες)» e che aveva «testicoli sozzi di Lamia e culo di cammello (Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου)». Le due immagini si soffermano difatti sugli stessi elementi fisici e presentano differenze – dagli occhi di Cleone scaturiscono δεινόταται ἀκτῖνες mentre spenti sono quelli dei coreuti – giustificabili in ragione dei diversi obiettivi a cui mirano: esaltare il coraggio del poeta quella di Aristofane, privare i politici della loro apparenza di «uomini eccelsi» (Fo 1992, 174) quella di Fo.

In generale, è possibile che le parabasi di Aristofane abbiano avuto un ruolo nell'ideazione del personaggio del Buffone de *La tragedia di Aldo Moro*. L'interesse coltivato da Fo per questo elemento strutturale dell'*archaia* è testimoniato dal fatto che se ne sia occupato anche in una delle lezioni tenute al Teatro Argentina di Roma nel 1984, i cui materiali costituiscono il nucleo essenziale del *Manuale minimo dell'attore*.

Nel corso della prima delle sei lezioni, agli aspiranti attori che le frequentavano Fo parlò infatti del «Boccaccione provocatore di Aristofane» (MA 48), presentandolo come un personaggio, simile allo Zanni e al Pulcinella della Commedia dell'Arte, che «entrava in scena, nell'intervallo, insultando il pubblico, raccontando frottole e cianciando a perdifiato» (*ibid.*). A questo personaggio egli attribuiva poi un monologo, che presentava come tratto dagli *Uccelli*, in realtà una tirata comica priva di legami diretti con la *pièce* aristofanea, alla quale è solamente ispirata (vd. *infra*, par. 1.4.3. *Lo sproloquio degli Uccelli*), «in cui questo sproloquiatore arriva in scena e incomincia dapprima a blandire il pubblico, poi pian piano capovolge la situazione e giunge a offenderlo, lo accusa di dimostrarsi ignorante, vuoto, incapace di afferrare le più facili allusioni satiriche» (MA 48): dall'introduzione anteposta al brano, si apprende poi che Boccaccione era il nome che egli attribuiva al «corifeo della Parabasis, il gruppo dei coreuti della commedia di Aristofane» (MA 53).

Nonostante le inesattezze presenti nella nozione di parabasi proposta nel *Manuale* – che, diversamente da quanto riferisce Fo, non indica un «gruppo di coreuti» bensì un elemento strutturale della commedia attica antica – le riflessioni sul Boccaccione sono in ogni caso testimonianza dell'interesse nutrito da Dario Fo nei confronti dei dialoghi instaurati da Aristofane con il proprio pubblico. Un interesse che probabilmente risale a ben prima degli anni Ottanta – decennio al quale appartengono le lezioni al Teatro Argentina e il *Manuale* – se si considera che ben risalente è il suo interesse per le commedie aristofanee: a questa produzione Fo si era infatti ispirato già nel 1975 per la stesura del *Fanfani rapito* – *pièce* che definirà una «farsa vera, ideata sulla scia delle

commedie di Aristofane» (Fo-Ciccarelli 2004, 560; sul *Fanfani rapito* e i debiti di questa *pièce* nei confronti di Aristofane vd. *supra*, p. V) – e su questa produzione tornò a riflettere alla fine del decennio, come egli stesso ha raccontato nell'intervista di presentazione de *La tragedia di Aldo Moro* rilasciata nel 1978 a *L'Europeo*. Che si ammetta o meno l'esistenza di un interesse di Fo per le parabasi aristofanee già negli anni Settanta, il Buffone de *La tragedia di Aldo Moro*, facendosi portavoce del punto di vista di Fo, riveste all'interno della *pièce* una funzione affine a quella che nell'*archaia* rivestiva la parabasi, che rappresentava, come riconosciuto già da grammatici e lessicografi antichi⁷⁵, la sede privilegiata per l'esternazione del pensiero del commediografo. Tale affinità è particolarmente evidente nel dialogo che il Buffone intavola col coro subito dopo il primo confronto tra Moro e i suoi compagni di partito, poco prima della fine del primo atto.

All'interno di questo scambio di battute, che doveva occupare il centro della tragedia – dunque una posizione analoga a quella solitamente occupata dalla parabasi nella commedia attica antica – liberatosi degli elementi comici del proprio costume e rivendicata la natura seria del proprio ruolo, il Buffone illustrava, rivolgendosi al coro e a un non meglio precisato Anziano⁷⁶, l'«assioma tragico dell'assoluto» che Fo considerava all'origine di quel susseguirsi di eventi che avevano portato da ultimo alla morte di Moro (Fo 1992, 183-4):

Buffone (saltando in mezzo alla scena): «Alla rissa, alla rissa. Evviva! Prima c'era un solo pupazzo. Adesso l'un l'altro si danno addosso...i pupazzi aumentano...fra poco saranno tutti una pupazzata! E Moro è già messo in disparte peggio che morto! Alla rissa, alla rissa...Siamo già quasi in campagna elettorale!»

Il buffone si strappa il naso finto e la parrucca:
«Ma adesso basta...mi sono stufato! Mi sono stufato sia dei vostri discorsi che di fare il buffone, tanto per commentare, darvi i respiri scenici, farvi le introduzioni e i raccordi. Voglio parlare anch'io...Se non vi dispiace avrei qualcosa da tirar fuori che nessuno di voi ha avuto fino adesso il coraggio di spiattellare...Che poi è la chiave di tutto.»

Anziano: «Sentiamo, sentiamo questa grande rivelazione.»

⁷⁵ Così per esempio in schol. vet. Ar. Pax 734b Holwerda (ma anche in schol. Tr.² Ar. Nu. 510c Koster e schol. an.rec. Ar. Nu. 518 a-b-c Holwerda; Platon. *Diff.com* [*Proleg. De com.* I] p. 4.35-37 = p. 34.44-5 Perusino; e Poll. 4.111): παράβασιν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ παραβαίνειν τὸν χορὸν ἀπὸ τῆς νενομισμένης στάσεως εἰς τὴν καταντικρὺ τοῦ θεάτρου ὄψιν, ὅποτε ἐβούλετο ὁ ποιητὴς διαλεχθῆναι τι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ἄνευ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ θέατρον διὰ τοῦ χοροῦ. («parabasi viene dall'avanzare del coro da una posizione prestabilita per disporsi davanti agli spettatori quando il poeta voleva dir loro qualcosa, al di fuori della trama e senza gli attori, ma servendosi del coro»).

⁷⁶ Di questo personaggio che, come si è detto, compare qui per la prima volta Fo non ha mai fatto menzione neppure nelle interviste. Benché il ruolo di primo piano che l'Anziano occupa in questo scambio di battute suggerisca la possibilità che con il suo personaggio Fo intendesse alludere a qualche esponente di spicco della Democrazia Cristiana, l'assenza di indizi sulla sua identità impedisce di formulare ipotesi ulteriori.

Buffone: «C'è poco da sfottere, io sono un buffone serio. E se permettete adesso parlo seriamente. Allora, qui fino adesso nei vostri scontri da massacro mi è sembrato di veder venire fuori una specie...attenti come parlo forbito: una specie di assioma tragico dell'assoluto.»

Uno degli otto: «Assioma tragico dell'assoluto?!?!»

Buffone: «Sì, avete montato una trappola-capestro dalla quale non si viene fuori manco a spaccarsi la testa.»

Uno degli otto: «Che trappola?»

Buffone: «Eccola: 1) Se liberiamo Moro uccidiamo lo Stato; 2) Se non lo liberiamo, le Br uccidono Moro; 3) Ma se lasciamo che uccidano Moro, non è detto che lo Stato sia salvo; 4) D'altra parte, se accettiamo lo scambio non è detto che poi le Br non lo ammazzino lo stesso; 5) Se a ogni modo lo Stato rimane inflessibile, è certo che le Br continueranno a uccidere imperterrite; 6) Se liberiamo prigionieri sovversivi per liberare Moro, poi i sovversivi cattureranno altri uomini politici perché vengano liberati altri prigionieri sovversivi, e così di seguito. È un cerchio terribile, senza vie d'uscita – un labirinto macabro dove il punto fermo suona sempre: morte!»

Uno degli otto: «Esatto, una analisi tragicamente pessimistica, ma reale e corretta.»

Buffone: «Ma è proprio qui dove io dissento profondamente...io non credo proprio che sia corretta né reale questa analisi... scusate la mia presunzione. Ma credo che l'errore, questa volta sia davvero tragico...e sia proprio quello di continuare a voler cercare la soluzione rimanendo coi piedi dentro il cerchio.»

Anziano: «Ma caro buffone, lo ha detto lei stesso che quel cerchio è un labirinto...e come pensa di uscirne?»

Buffone: «Ma non vi viene il dubbio che siate proprio voi, voi che gestite il potere senza rendervene conto, a costruirvelo da soli, tutt'intorno, quel labirinto?»

Uno degli otto: «Noi ci costruiamo il labirinto?»

Buffone: «Sì, innalzando muri di regole assolute, pareti di intransigenza, bastioni di intolleranza, contrafforti di fermezza, e il tutto poi lo chiamate: la ragion di Stato! A loro volta anche i terroristi, i sovversivi allo Stato, si sono costruiti il loro labirinto.»

Uno degli otto: «Bene, siamo già a due labirinti, comincia a farsi interessante, mi sembra una storia di fantascienza.»

Buffone: «Certo, ci ha azzeccato, è proprio fantascienza...o se preferisce fantareligione! Perché ambedue le costruzioni, per chi le ha messe in piedi, sono templi sacri. Infatti tanto gli uomini che rappresentano lo Stato che i sovversivi che dicono di rappresentare il popolo, pensano e agiscono convinti di essere sacerdoti infallibili di due opposte religioni! Non è forse vero che le Br si muovono e parlano come se qualcuno, non si sa chi...certo un essere divino, li avesse eletti a infallibili e implacabili angeli vendicatori, sacri giustizieri dell'apocalisse?...Sparano, ammazzano, rapiscono, bruciano, conducono processi, e tutto in nome del popolo, ecco l'entità divina, un popolo che sgomento li vede transitare sulle loro teste...Il popolo non li segue, non li capisce...in compenso, spesso ne viene travolto. E lo Stato...il nostro Stato che non permette né flessioni né debolezze non l'avete innalzato forse a dimensione addirittura mitologica? Voi e in testa a tutti i dirigenti del Partito comunista che improvvisamente hanno scoperto che anche i lavoratori si son fatti Stato, che lo Stato è la struttura portante della democrazia – eppure questo è lo stesso sacro labirinto che fino a qualche anno fa tutta l'opposizione denunciava come una specie di baraccone degli orrori, una macchina infame che rapinava dopo averli sfottuti i terremotati del Belice e del Friuli, che proteggeva gli evasori fiscali, che la faceva da leone nel gioco delle tangenti, corrompeva e si faceva corrompere dai petrolieri, dagli armatori, dai mercanti d'armi, uno Stato che teneva il sacco agli avventurieri e ai mafiosi di tutte le risme permettendo che si affondassero mani e piedi nelle banche della pubblica amministrazione. Era lo stesso cialtrone che permetteva

alla sua magistratura di portare a spasso i processi per strage per tutti i tribunali della penisola in una specie di caravanserraglio ambulante, eccetera. Bene, questa immonda prostituta che un tempo per tutta la sinistra era lo Stato, eccola all'istante rigenerata, miracolo! All'improvviso ci appare ripulita, purgata, sacrata, vergine immacolata. Di colpo scopriamo che ha una sua dignità da difendere, un passato glorioso – riappare l'Italia turrita...una torre da cui sbattere giù gente...pur di salvare l'onore insidiato.»

Oltre alla disamina degli eventi, al Buffone Fo consegnava poi, nel seguito del dialogo, anche quella che considerava la chiave per «distruggere il mostruoso labirinto del terrorismo» (ivi, p. 184):

Anziano: «Eh, d'accordo, ammettiamo per gusto del paradosso che voi abbiate ragione...e allora, sentiamo, quale è la proposta alternativa.»

Buffone: «Ebbene, forse direte che sono a mia volta un fanatico estremista, ma io credo, anzi ne sono convinto, che per distruggere il mostruoso labirinto del terrorismo bisogna avere il coraggio di smantellare il nostro labirinto...smetterla col mito dello Stato...e ricordarsi che cristiani o no, l'unica cosa che davvero vale su ogni altra è la vita degli uomini, e se permettete anche delle donne.»

Bollato dal coro come «belle parole di grosso effetto, splendide allegorie che se ne vanno subito in polvere appena si scontrano con la pratica delle cose» (*ibid.*), questo intervento del Buffone non sortiva però alcun effetto sugli eventi rappresentati nel prosieguo della tragedia, dove la vicenda del Moro scenico perveniva alla medesima conclusione alla quale era pervenuto il Moro reale. Il tentativo di salvare il leader democristiano sulla scena finiva dunque per rivelarsi inefficace come inefficace si era rivelato nella realtà l'analogo tentativo di Franca Rame – alla quale Fo aveva affidato proprio il ruolo del Buffone – che, mirando a far leva sulla propria attività all'interno di *Soccorso rosso*⁷⁷, nell'aprile del '78 aveva chiesto un colloquio con Renato Curcio, uno dei fondatori delle Brigate Rosse allora detenuto nel carcere di Torino, il quale però rifiutò di incontrarla. E fallimentare si rivelò anche il tentativo di Fo di affrontare la vicenda dal punto di vista artistico attraverso *La tragedia di Aldo Moro*, lavoro che non riuscì mai a completare, benché ne avesse anche avviato una revisione, come racconterò, anni dopo, in un'intervista rilasciata a Chiara Valentini (1997a, 186):

C'è qualcosa che non è riuscito a raccontare, qualche storia che non è riuscito a portare sulla scena?

Sì, il sequestro Moro. Ci avevo fatto sopra addirittura due testi, lo sentivo come qualcosa di cui era necessario parlare. Il primo, scritto a botte calda, nel '79, era molto diverso dai miei soliti lavori, già dal titolo. Si chiamava, semplicemente, *La tragedia di Aldo Moro* ed era costruito quasi come una tragedia greca. Moro era Filottete, l'eroe

⁷⁷ Struttura organizzativa, attiva a partire dal 1968, finalizzata a fornire sostegno ai detenuti politici e alle loro famiglie.

che viene abbandonato perché è ferito, perché è diventato un peso. Attorno c'erano i suoi compagni della Dc, Piccoli, Zaccagnini, Andreotti, Cossiga, che gli giravano attorno come ombre, con la faccia coperta da maschere. Sullo sfondo c'era il rapporto con mandanti lontani, con un potere che voleva Moro morto. Avevo letto questo testo un paio di volte in pubblico ma mi ero accorto che la gente non riusciva a partecipare, si annoiava. Era solo un'operazione culturale, non era teatro. Allora avevo riprovato a raccontare la storia con il mio stile, con il tormentone della polizia che sapeva benissimo dov'era Moro e che in realtà dirigeva il sequestro. Ma anche questa volta non ero riuscito a metterlo in scena perché gli avvenimenti precipitavano, ogni giorno saltava fuori qualcosa di nuovo, gli infiltrati, il covo di via Gradoli, il memoriale. Quel che avevo inventato veniva superato continuamente dalla realtà. E intanto i terroristi continuavano a sparare, ad ammazzare gente.

La *pièce* di Fo costruita «quasi come una tragedia greca» (*ibid.*), con le sue analogie con l'antico spesso create, come si è visto, *ad hoc*, non riuscì dunque a superare la prova del pubblico, rivelando tutta l'artificiosità di questo tentativo di esplorare il genere tragico. Il continuo flusso di notizie sul caso Moro ingenerò poi in Fo la sensazione di non riuscire a tenere il passo con una realtà in costante evoluzione e così, oltre a rinunciare all'idea di scrivere una tragedia ispirata al teatro greco di V secolo, relegando *La tragedia di Aldo Moro* tra i propri rimpianti, abbandonò anche il progetto di parlare di una vicenda, che pure percepiva «come qualcosa di cui era necessario parlare» (*ibid.*).

1.4. Le riscritture minori

1.4.1. La guerra di Troia secondo Fo: da *Il dito nell'occhio* a *Omero era un bugiardo*

Benché i principali tentativi di Fo di cimentarsi nella riscrittura di opere del teatro greco risalgano dunque, come si è visto, agli anni Settanta, il suo interesse per le letterature antiche in generale viene fatto risalire a molto prima ne *Il Paese dei mezaràt*, un libro di memorie in cui, sostenendo di rifarsi al principio dello psicopatologo dell'età evolutiva Bruno Bettelheim, secondo cui i primi sette anni della vita di un uomo sarebbero decisivi per il successivo sviluppo, un quasi ottantenne Dario fornisce il racconto di un «frammento» (Fo 2010a, 7) della sua infanzia presentandola come il «prologo» della sua «vita d'attore, autore e capocomico» (*ibid.*).

All'interno di questo lavoro, oltre a rivendicare per sé un'antica frequentazione dei classici greci e latini – della produzione di Archiloco, Luciano di Samosata e Aristofane si definisce lettore «fin dal tempo in cui frequentavo Pinocchio, Sussi e Biribissi» (ivi, p. 133) – individua proprio nell'*Odissea*, opera fondante, insieme all'*Iliade*, della letteratura greca, la principale fonte d'ispirazione di quel primo e giovanile repertorio, con cui, sedicenne studente dell'Accademia di Belle Arti di Brera, si esibiva ogni mattina per i suoi compagni di viaggio sul treno per Milano (ivi, p. 123):

A quel tempo possedevo un repertorio piuttosto limitato, per cui, per non ripetermi, ero costretto a inventarmi sempre nuove avventure, buttando in paradosso grottesco imprese storiche famose come quella di Garibaldi e della spedizione dei Mille, con la nave ferma all'attacco di Quarto che indugia poiché mancano ancora tre garibaldini. Se non facciamo il pieno non si parte – commentava nervoso il general Giuseppe –, mica possiamo chiamarla “la spedizione dei Novecentonovantasette”! Decidono allora di acchiappare due ubriachi fradici, il primo si chiama Nino Bixio, l'altro Santorre di Santarosa e, per ultimo, uno che è appena evaso dalla galera di Genova. Sempre lì, nel vagone di terza classe, sono nate così per caso altre storie impossibili a ribaltone su Cristoforo Colombo, Ulisse e altri eroi epici. In particolare, l'*Odissea* era diventato il mio magazzino inesauribile di motivi satirici e pagliacceschi.

Nel seguito viene poi presentato anche un esempio di queste «storie impossibili a ribaltone», che ha per protagonista proprio Odisseo (ivi, p. 123-5):

Ecco il tormentone di Ulisse che cerca ogni volta di riprendere il mare per tornarsene a casa e Posidone che lo cura, sbirciandolo da sott'acqua da dentro una balena. Povero pachiderma del mare, costretto a starsene sempre con la bocca spalancata, scosso di continuo da urti di vomito!

Puntuale scoppia una tempesta: Ulisse si trova sbattuto su un'altra costa. Eccolo dai Feaci, e poi nelle braccia di Nausicaa. Quando riprende la via del ritorno, Posidone sbatte manate sul mare piatto e si alzano onde più alte del picco di Musadino; la nave si sfascia e questa volta l'eroe si ritrova scaraventato sull'isola Eea, fra le braccia di Circe, e si fa travolgere dalla passione: fa cose da pazzi con la maga golosa. I suoi

compagni intanto, trasformati in maiali zozzi, si annoiano, si divertono un po' solo guardando Ulisse che si esibisce in numeri sporcacciosi con quella strega maialona della Circe!

Ma è chiaro, Ulisse non aveva nessuna intenzione di tornarsene a casa: quel vivere in continuo sballo d'avventura gli piaceva troppo! L'idea di far ritorno a Itaca, irta di sassi, con una moglie che tesse la tela in ogni momento, un cane pulcioso che gli gira fra i piedi non gli va proprio giù!

In verità è lui che va a cercarsi le tempeste che lo rigettino indietro, tant'è che prima di staccarsi da una costa, bada bene che il dio del mare sia ben sveglio e incavolato con lui. Anzi, quando si rende conto che Posidone comincia ad averne abbastanza di perseguitarlo, lui che fa? Sbarca apposta nell'isola dei ciclopi e va a tampinare Polifemo, guarda caso proprio il figlio di Posidone, lo ubriaca e gli ficca un palo infuocato nell'unico occhio. Guarda che era una bella carogna, 'sto Ulisse! Voglio vedere se poi al padre, dio degli abissi, non gli girano tutti i marosi a elica. Ma andiamo...è possibile che uno scaltro marinaio inarrivabile com'è Ulisse per dieci anni non riesca a staccarsi dalle coste della Sicilia?

Eh sì, perché, fateci caso, è sempre intorno a quest'isola che continua a girare. Si fa tutti gli scogli, le insenature intorno e al massimo arriva per un attimo a toccare la Tunisia.

Quando torna a Itaca è solo per un incidente: lui era convinto di essere arrivato a Zacinto! "Maledizione!, mi ritrovo a casa!" E pur di non essere identificato si traveste da barbone, ma quel bastardo del suo cane lo riconosce e lui gli sferza una pedata che lo ammazza. "Papà, papà!" esclama sicuro il figlio Telemaco. Solo Ulisse poteva far secco un cane con una scarpignata del genere. "Sì, sono io, ma non dire niente alla mamma!" "Perché?" "Non mi fido, ha intorno tutti quei Proci che la tampinano per portarsela a letto!" "Ma papà, lei non se la fa con nessuno!" "Be', non si sa mai. Puoi giurarlo sulla Bibbia?" "Per favore papà, non buttiamola in politica!"

Detto, fatto: Ulisse branca l'arco e infilza tutti quei bastardi dei Proci. Solo allora anche la moglie lo riconosce: "Ben tornato, marito mio!". Baci e abbracci. Gemiti, sospiri languidi.

È già l'alba.

"Pardon, devo partire!" "Di già? Sei tornato giusto per il cambio di biancheria!" "Vengo anch'io, padre!" "D'accordo, ma sbrigati che la nave è pronta e dobbiamo prendere il vento buono! Addio, moglie...tranquilla che torno presto. Fra una ventina d'anni!"

Fine dell'avventura.

L'avventura di Odisseo proposta ne *Il paese dei mezaràt* suggerisce che l'operazione di buttare «in paradosso grottesco imprese storiche famose» (ivi, p. 123) di cui parla Fo a proposito dei testi delle sue esibizioni giovanili consistesse dunque nell'arricchire di elementi comici le trame di vicende celebri, soprattutto attribuendo all'agire dei protagonisti nuove, e anch'esse comiche, motivazioni. E difatti, inseriti all'interno delle linee essenziali della trama dell'*Odissea* (dal racconto omerico provengono l'ira di Poseidone e gli incontri con Nausicaa, Circe e Polifemo), compaiono, nel racconto di Fo, diversi elementi comici interamente riconducibili alla sua creatività: da quello della balena, dal cui interno Poseidone osserva l'agire di Odisseo, a quello della morte del cane Argo a causa della «scarpignata» infertagli dall'eroe per averlo riconosciuto, e non più, come accade invece nel poema omerico, a causa della gioia causatagli dalla vista del padrone (Hom. *Od.* XVII 290-327). La principale innovazione introdotta da Fo nella propria narrazione della vicenda consiste però nell'aver attribuito all'eroe la colpa della

tortuosità del suo *nostos*: l'Odisseo di Fo, al contrario di quello omerico, è un Odisseo in fuga dalla monotonia della vita familiare, che, per ritardare il proprio ritorno in patria, cerca in ogni modo di attirare su di sé l'ira di Poseidone e che a Itaca tornerà soltanto per errore («Quando torna a Itaca è solo per un incidente: lui era convinto di essere arrivato a Zacinto!», pronto a ripartire il giorno seguente alla ricerca di un «vivere in continuo sballo d'avventura», simile in questo all'Odisseo dantesco della *Commedia*, che, nel XXVI canto dell'Inferno, sollecitato da Virgilio, raccontava di come «né dolcezza di figlio, né la pièta / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopé far lieta» (vv. 94-6) furono in grado di quietare in lui il desiderio di «divenir del mondo esperto, / e de li vizi umani e del valore» (vv. 98-9) e di tenerlo lontano dal «folle volo» (v. 125) oltre le colonne d'Ercole che lo avrebbe condotto alla morte.

Benché la tendenza di Fo a mescolare realtà e finzione imponga cautela nell'accogliere senza remore la ricostruzione del «prologo» della sua vita proposta ne *Il paese dei mezaràt* (Fo 2010a, 7), la descrizione del metodo di lavoro che ha caratterizzato i suoi primi esperimenti artistici condotti in contesti privati trova effettivo riscontro in quelli che condurrà in pubblico a partire dagli anni Cinquanta, per esempio nei monologhi scritti per la sua partecipazione, tra il 1951 e il 1952, alla trasmissione radiofonica *Chicchiricchi*, partecipazione che costituirà il suo esordio ufficiale nel mondo dello spettacolo.

Attraverso il ribaltamento di vicende celebri della letteratura e della storia, Fo ha infatti costruito quei testi di cui si è servito durante la sua esperienza radiofonica e che in parte sono confluiti, mescolati ad altri testi costruiti attraverso la medesima strategia del ribaltone, in una raccolta eterogenea⁷⁸ curata insieme al figlio Jacopo e apparsa nel '76 col titolo di *Poer nano*: un'espressione dialettale lombarda utilizzata con il significato di

⁷⁸ Il volume del '76 raccoglie i monologhi *Caino e Abele*, *Sansone e Dalila*, *Il novecentonovantanovesimo dei Mille*, *Prete Liprando*, *Il padrone manichino-flipper*, *Ciucciucorno* e *Anatema per orchestra*: benché all'interno di *Poer nano* i primi due – *Caino e Abele* e *Sansone e Dalila* – vengano datati uno al '53, l'altro al '56, nell'[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#), i dattiloscritti di entrambi i monologhi sono datati al 1951, e accompagnati dalla didascalia «trasmessi nel programma radiofonico “Chicchiricchi”». I restanti cinque monologhi presenti all'interno del *Poer nano* sono stati invece realizzati da Fo per occasioni diverse: nel volume *Il novecentonovantanovesimo dei Mille* è presentato come «atto unico inedito scritto nel 1961» (Fo-Fo 1976, 87), *Prete Liprando* come «canzone scritta nel 1963 per uno spettacolo di Enzo Jannacci» (*ibid.*), *Il padrone manichino-flipper* come «frammento di commedia scritto nel 1967» (*ibid.*), *Ciucciucorno* come «ballata scritta per lo spettacolo *Guerra di popolo in Cile*» (*ibid.*) e *Anatema per orchestra* come «pezzo scritto nel 1976 per il settimanale “L'Espresso”» (*ibid.*). Sebbene, dunque, nel '76 Fo abbia pubblicato soltanto due dei monologhi realizzati per *Chicchiricchi*, nell'Archivio web Franca Rame-Dario Fo sono presenti altri cinque testi proposti durante quell'esperienza radiofonica: *Rigoletto*, *Giulietta e Romeo*, *Nerone*, *Giulio Cesare*, *La battaglia di Legnano*, *Otello e Desdemona*, *Papà Noè*, *Guglielmo Tell*, *Davide e Golia*, *Amleto*, *Cristoforo Colombo*, *Romolo e Remo*.

«povero cristo» (Marinai 2007, 118), che «accompagna tutti gli anteroi delle storie fantasmagoriche narrate da Fo».

Se dunque già il titolo della raccolta rivela come alla base di tali monologhi ci fosse «il paradosso, l'opposto, il contrario» (Fo-Fo 1976, pp. 5-6), il senso di tale operazione intorno a cui Dario Fo ha costruito il suo primo repertorio è stato da lui spiegato, a posteriori, come una volontà di rifiutare la «logica della convenzione» (*ibid.*):

Ma sia chiaro che questi ribaltamenti non erano fine a se stessi, erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta. Il giusto sollazzo di buttare all'aria le regole del gioco stabilito di una ragione che sta da una parte sola, quella del potere: Caino è cattivo, Abele è il buono, Golia è il tiranno, Davide è l'eroe liberatore...Adamo è un allocco, Eva è una intrigante puttana...ecc. ecc.! Perché, chi l'ha detto? Chi l'ha stabilito...? Dove sono i testimoni? E se fosse al contrario? Anzi è senz'altro il contrario! E la risata, il divertimento liberatorio sta proprio nello scoprire che il contrario sta in piedi meglio del luogo comune...anzi. È più vero...o almeno, più credibile. Ma c'è anche il gran piacere di dissacrare, di buttar giù il momento intoccabile e sacro della sacra tradizione. Tutto quello che i sacri testi hanno stabilito, codificato, benedetto e glorificato. Giù per dio! Nel bel mezzo di un gran sghignazzo.

Alla luce dei monologhi del *Poer nano*, appare dunque plausibile che, già durante l'adolescenza, Fo si servisse di «imprese storiche famose» (Fo 2010a, 123) come fonte di ispirazione per la creazione di «sempre nuove avventure» (*ibid.*), attraverso cui arricchire un repertorio in origine «piuttosto limitato» (*ibid.*). Tuttavia, il principio ispiratore dei testi con cui si è avvicinato alla recitazione non è l'unico aspetto del racconto de *Il paese dei mezaràt* a trovare riscontro nelle opere che hanno accompagnato Fo nei suoi primi passi nel mondo dello spettacolo. Tali opere testimoniano infatti anche l'effettiva esistenza di un interesse giovanile di Fo per i poemi omerici.

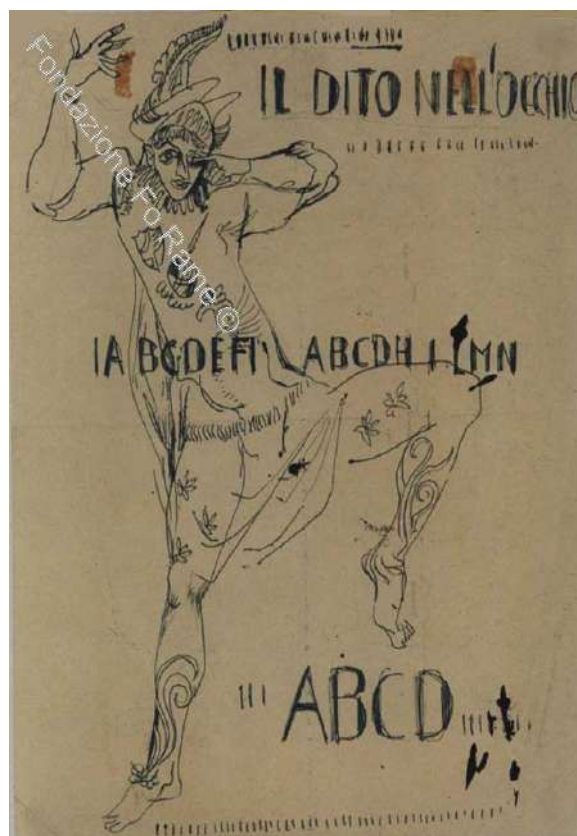


Figura 26. 1953. Bozzetto realizzato da Dario Fo per la locandina de *Il dito nell'occhio*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Rilevante a tal proposito è *Il dito nell'occhio*, una rivista⁷⁹ scritta diretta e interpretata⁸⁰, da Dario Fo, Franco Parenti e Giustino Durano⁸¹ – i quali all'epoca

⁷⁹ Benché siano stati gli stessi autori a parlare de *Il dito nell'occhio* come di una «rivista in due tempi» (la definizione compare, per esempio, in un programma di sala visionabile sull'[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#)), presentando al suo interno elementi provenienti da generi diversi – per esempio, come nota Tavecchio Blake 2019, 31, la compresenza di sketch comici e musica dal vivo del *vaudeville* ovvero le canzoni tipiche del *cabaret* – lo spettacolo si configura come un'opera ibrida difficilmente inquadrabile in un genere preciso e soprattutto che non rientra pienamente in quello che era la rivista in Italia all'inizio degli anni Cinquanta, e cioè «a formula derived from the nineteenth-century French or Neapolitan *café chantant*, combining song, dance, and sketches imported as 'rivista di fantasia' (fantasy revue) and the 'cocktail di varietà' (variety cocktail)» (ivi, p. 30). Per una ricostruzione del dibattito sorto intorno al genere de *Il dito nell'occhio* immediatamente dopo il suo esordio – Durano racconterà che nel '53 il poeta Salvatore Quasimodo avrebbe definito la *pièce* «una prima risposta ad una precisa esigenza del nostro tempo, il banco di prova di un nuovo tipo di spettacolo» (ap. Marinai 2007, 210) – e per una ricognizione del contributo di diversi generi allo spettacolo, vd. Tavecchio Blake 2019, 29-32.

⁸⁰ A curare le coreografie fu Jacques Lecoq, mentre della musica si occuparono Vittorio Paltrinieri, Sandro Begalini, Giordano Fontana e Franco Motta, al quale subentrò, in un secondo momento, Francesco Rapisarda. Fo, invece, oltre che della regia e della scrittura del testo, si occupò anche della locandina (vd. fig. 26), dei costumi di scena e del set. A comporre il cast furono infine, oltre ai Dritti, Carlo Bagno, Ignazio Colnaghi, Camillo Migliorini, Antonio Cannas, Giancarlo Cobelli e le attrici Maria Palumbo, Graziella Galvani, Elda Ridoni, Nicoletta Ramorino e Aurora Trampus. Fu tuttavia soltanto la Trampus a restare nella compagnia durante la *tournee* dello spettacolo: le sue colleghe furono al contrario sostituite da Franca Rame, Marisa Cairanti, Wanda Benedetti e Florence Luchaire (per ulteriori dettagli intorno alle dinamiche che hanno portato alla formazione della compagnia, vd. Tavecchio Blake 2019, 27-9).

⁸¹ Il ruolo di Durano nella scrittura de *Il dito nell'occhio* va in realtà ridimensionato: a escluderlo da questa fase del processo creativo è stato lo stesso Fo, il quale ha sostenuto di aver lavorato alla stesura dello

costituivano il trio dei Dritti, una risposta ironica a quello dei Gobbi composto da Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri – e presentata, insieme a un cast composto da altri dieci attori, al Piccolo di Milano per la prima volta il 15 giugno del 1953, a soli tre anni di distanza dall’inizio dei primi contatti di Fo col mondo dei palcoscenici⁸².

In rapporto al tema dei suoi incontri giovanili con le letterature antiche, *Il dito nell’occhio* è rilevante per la presenza, tra i venti sketch che ne costituiscono la struttura, de *I greci*⁸³.

Collocato nel primo dei due atti di cui si componeva la *pièce*, dedicati uno alla storia del mondo, l’altro ad argomenti di varia natura⁸⁴, tale sketch è una parodia dei poemi omerici che si apre con la comparsa in scena di Omero, il quale, dopo aver fatto il suo ingresso accompagnato da un Cantore che si esprime in un grammelot modulato sulla lingua greca, viene accusato da un anonimo soldato di aver raccontato nell’*Iliade* una versione non fededegna della guerra di Troia (Fo, Parenti, Durano 1954b):

(inizia col canto di un organetto il cantastorie che accompagna il cieco Omero)

CANTORE: Trisca te trake trisca, panta fiughé fiughée, Achille ostra tiokos achille-o-achilleon...

spettacolo insieme al solo Franco Parenti – versione peraltro confermata da quest’ultimo – e a Jacques Lecoq, mimo francese che, stando sempre a quanto raccontato da Fo, avrebbe fornito loro soltanto delle indicazioni (Fo-Allegri 1990, 91-2: «erano scene [scil. quelle presenti ne *Il dito nell’occhio*], sketch a cinque-sei personaggi, con anche fino a dieci o dodici persone che agivano coralmente sulla scena. Scrivevamo a sei mani... In verità eravamo solo in due, Parenti e io, con Lecoq che interveniva e dava indicazioni»; per una discussione sul ruolo di Durano e di Lecoq, vd. Tavecchio Blake 2019, 39-40).

⁸² L’inizio della vita artistica di Dario Fo risale difatti al 1950, quando, ancora studente di architettura, incontrò per la prima volta Franco Parenti, allora attore di successo presso il Piccolo di Milano. A raccontare tale incontro sarà, anni dopo, lo stesso Parenti (ap. Valentini 1997a, 30-1): «Mi venne a trovare a casa quel ragazzone un po’ timido, imbranato, a chiedermi farfugliando se poteva partecipare a una specie di show che io dovevo fare a Intra. Mi disse che lui era di quella zona, che era bravo a raccontare delle storielle come Rascel, come Walter Chiari, i comici che allora andavano per la maggiore. Me lo portai dietro convinto che fosse il solito dilettante, ma quando lo vidi in palcoscenico non credevo ai miei occhi. Cominciò con una specie di parodia del jazz, accompagnandosi con il corpo, con i gesti, con una mimica efficacissima. E poi, subito dopo, si mise a raccontare storielle violente, paradossali, assolutamente originali, che non avevano niente a che vedere con quel che si sentiva dai comici della rivista. Alla fine gli dissi che mi era piaciuto moltissimo e passammo il resto della notte sul lungolago con Dario che mi improvvisava tutte le altre cose del suo repertorio». Per una ricostruzione dei momenti che sono seguiti a questo primo incontro e che hanno condotto Fo prima in radio e poi a teatro, vd. Marinai 2007, 83-7.

⁸³ Per riferirmi a questo e ad altri sketch dello spettacolo, seguendo Marinai 2007, 210, n. 30, mi servo dei titoli attribuiti alle diverse scene all’interno del programma di sala dello spettacolo presentato al Nuovo Teatro Quattro Fontane nel 1953.

⁸⁴ Il primo atto era composto in particolare da dieci sketch: *I biblici; Gli egizi; I greci; I romani; I barbari; Le crociate; I filosofi; Romanticismo; Napoleone e Nelson; Risorgimento*. Simmetricamente, anche il secondo atto era composto da dieci scenette: *Armamenti; Missione aerea; Statistiche; Delitto senza fuga; La balia; Il processo; Furto allo zoo; Nasce una canzone; La settimana Incom; Finale*. Quello de *Il dito nell’occhio* è stato però un ‘testo mobile’ – caratteristica che condividerà in futuro con tutta la produzione per la scena di Dario Fo – e dunque soggetto, nel corso delle diverse repliche, «a modifiche, aggiunte e sottrazioni» (Marinai 2007, 210, n. 242). Poiché nelle due edizioni del testo apparse a stampa, una su *Teatro d’oggi* nel 1954 (Parenti, Fo, Durano 1954a), l’altra su *Sipario* nel 1963, lo sketch *I greci* è omissso, per le citazioni di questo testo mi sono servita di quello contenuto nel copione del ‘54 presente nell’[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#) (Parenti, Fo, Durano 1954b).

CORO: Trisca te trabe trisca...ecc.

OMERO: Oh Marte o Marte, qual schiera di eroi
tenesti avanti a Troia Teucri ed Achei
Agamennon dei Danai, Diomede dei Teucri,
Pirro e Menelao, Etolo coi suoi Traci
Il veloce Achille, Perse, Ulisse d'Itaca (sfuma la voce di Omero mentre un
guerriero legge su di un foglio)

SOLD: ...Plige, Aice Telamonio, Selinteo, Amedonte, Catullo...!
Figurati, perfino il Catullo...e noi non ci siamo...Aristo, Untrato,
Polecontritate, Anacroparide...non ci siamo...non ci ha neanche
nominati...per forza...quello lì è cieco...! Lui l'Iliade l'ha scritta tutta per
sentito dire...mica ha visto niente...Hai notato quante volte ha nominato il
Diomede...? Perché! Perché gli faceva comodo...per forza...Diomede
faceva rima con piede, con riede, con siede, concede...E tu...? Tu perché
non sei stato nominato! Io non parlo per me...io grazie a Dio sto bene di
famiglia!...Ma tu...con tutto quello che hai fatto...mai una volta
nominato...! Perché...? Perché anche tu non sei uno di quelli che vanno
avanti per raccomandazioni. E poi c'è la sfortuna del nome...scusa eh?...ma
come si fa a chiamarsi Giacinto...non è un nome da
soldato...però...almeno come fiore ti poteva nominare...no, se ne
fregano...e poi...è la malafede...Ecco...a me quello che mi dà fastidio è la
malafede dell'individuo...senti qui...pagina dodici...tomo
terzo...Lisippo, aiutante guerriero...figurati il Lisippo aiutante guerriero...!
Ah no, ho sbagliato io...c'è scritto...Lisippo...aiutante guerriero. Va bene,
ma la malafede c'è sempre. L'unico davanti al quale io non ho niente da
dire, davanti al quale io mi levo tanto di cappello è l'Ulisse...perché se non
ci fosse stato quello lì in quella seduta famosa...

All'origine dell'inattendibilità dell'*Iliade* ci sarebbero dunque, secondo il soldato, una scarsa conoscenza dei fatti narrati ma soprattutto la malafede del poeta: Omero avrebbe consapevolmente escluso dalla sua narrazione tutti quegli eroi che, come lo sconosciuto Giacinto, pur essendosi distinti in battaglia, non potevano vantare origini illustri o nomi adatti alla creazione di rime.

Se da queste prime battute dello sketch emerge l'intento di costruire una controstoria che avesse come protagonisti gli esclusi dalla storia ufficiale, il prosieguo rivela come il perseguimento di tale intento passasse attraverso la degradazione dei volti celebri di quella storia a cui il trio si era proposto di fornire un'alternativa.

Alle parole, con cui il soldato biasimava le scelte operate da Omero nella composizione del suo poema, seguiva poi la rappresentazione di un'assemblea, ambientata nel campo acheo, durante la quale i capi dell'esercito, sollecitati da Nestore a esporre la loro strategia per la conquista di Troia, tentavano di celare la propria inadeguatezza attraverso l'utilizzo di una retorica bellica, che doveva risultare familiare al pubblico de *Il dito nell'occhio*, il quale aveva assistito alla fine della Seconda guerra mondiale soltanto otto anni prima (Parenti, Fo, Durano 1954b):

NESTORE: Ci siamo tutti? (Facendo l'appello mentre gli altri rispondono: presente!)
Agamennone...Menelao...Ulisse...Achille, Achillee...

VOCE: Ha detto così l'Achille che finché l'Agamennone non gli da indietro la sua acqua di colonia che gli ha prestato, lui alle sedute non ci viene più...!

NESTORE: Agamennone..! Dagli indietro la sua acqua di colonia!

AGAMM: Se la prenda la sua acqua di colonia...non avevo mai detto che non gliela davo indietro io...

NEST: La seduta è aperta...incominciamo pure...Alcuni appassionati di questioni militari ci scrivono per avere informazioni particolareggiate su questa cosiddetta guerra di Troia...Il sig. Aleppe Contracon di Macedonia, stato di Monopolio, ci scrive chiedendoci quando ci decideremo a conquistare Troia e il modo col quale pensiamo di occuparla. La parola al comandante supremo dell'esercito greco signor generale Agamennone...

AGAM: Caro sig. Aleppe Contracon, le nostre intenzioni, i nostri propositi riguardo la cosiddetta guerra di Troia non possono essere che uno solo: vincere! Prima di tutto ringrazio tutti coloro che da dieci anni combattono con me questa giusta guerra...condottieri, sottocondottieri...e soprattutto i soldati...Grazie soldati...!!

SOLD: Prego, prego...vi siamo obbligati...

AGAM: Per carità, nessuna obbligazione!

SOLD: No, no, dico che vi siamo obbligati perché altrimenti saremmo già tornati a casa da un bel pezzo!

AGAM: So benissimo quanto sia doloroso il pensiero della patria lontana dove attendono madri, sorelle, spose, figli...So quanto è doloroso perché anch'io ho a casa una vecchia zia che sta poco bene e desidera che ritorni presto. Ma non è certo colpa mia se siamo ancora qui sotto queste mura. Contrario per principio come tutti alle battaglie sul campo, dopo dieci anni di inutili tentativi di persuasione passeremo alla azione diretta: astuzia, raggiro, saccheggio!

SOLD: Dai, dai...Agamennone...veniamo al dunque...!

AGAM: Dunque...per quanto riguarda la occupazione di Troia eccovi la mia idea: comanderei ad un soldato volontario di recarsi sotto le mura di Troia. Sceglieremo tra i più coraggiosi questo soldato volontario, perché dovrà agire di notte. Una notte buia, possibilmente piovigginosa...così la luna non ci sarà. Dunque, la luna non c'è...piove..Quindi mandiamo questo soldato con un ombrello...anzi no...due, tre ombrelli...non badiamo a spese quando l'onore è in pericolo..il soldato è arrivato fin sotto le mura. I soldati lo vedranno e si domanderanno: chi sarà..? Vedono che ha molti ombrelli e diranno: to', un ombrellaio! Infatti per dar credito alla cosa il soldato avrà cura di gridare: ombrelli...ombrellaio...chi vuole ombrelli..? Ci sarà qualche Troiano che dirà: io! Verrà giù...aprirà il portone per comparire l'ombrello e rapido il soldato si infila e occupa la città!

SOLD: Da solo...?

AGAM: No...non da solo...dietro di lui verranno tanti soldati con tanti ombrelli che gridano...ombrelli...ombrellaio...entreranno e occuperanno Troia!

SOLD: Bella questa qui...figurati se i Troiani si mettono a comprare degli ombrelli...ma diglielo tu Ulisse che è un'idea balorda!

ULISSE: Sì...effettivamente direi che l'idea è un po' assurda in quanto che i Troiani non si potranno permettere di comprare due o tre ombrelli al massimo...!

SOLD: Bella Ulisse...che dritto che è l'Ulisse...! Basta..sentiamo l'Achille..!

NEST: Achille...! Achillee...!

VOCE: Ha detto così l'Achille che l'acqua di colonia era tutta consumata e che se l'Agamennone non gli manda subito 300 lire, lui alle sedute non ci viene più.

SOLD: Dai, Agamennone...dagli ste 300 lire..!

AGAM: Va bene, va bene...non ho mai detto che non gliela pagavo io la sua acqua di colonia...

Alla detorsio in comicum di Achille e Agamennone – l'uno irato per la mancata restituzione della sua acqua di colonia e non più, come accadeva nel poema omerico, per

la sottrazione di Briseide, l'altro invece incapace di elaborare un piano bellico efficace – seguiva poi quella di Menelao ritratto come un marito sconsolato e totalmente disinteressato verso le sorti dei soldati giunti con lui a Troia (*ibid.*):

NEST: Avanti...sentiamo un po' l'idea di Menelao...Menelao... (dorme)...su Menelao!

MEN: (Svegliandosi)...ma io quando l'ho sposata non è che...

NEST: Ma nessuno sta parlando di tua moglie...stiamo parlando della guerra...cosa ne pensi tu della guerra...

MEN: La guerra...è una brutta cosa...perché Elena non torna a casa...!? E io non ce la faccio più a vivere senza di lei...(piangendo) Elena torna a casa..!

NEST: Su, su...dai su...come occuperesti Troia tu...hai qualche idea...?

MEN: Mah...io andrei là sotto le mura di Troia...

NEST: Ecco...tu vai là sotto le mura di Troia da solo...bravo!

MEN: Sì, sì...da solo bravo...passeggio un po' avanti e indietro e poi dico: mah...che bella serata...e poi dico: buona sera!

NEST: A chi dici buona sera?

MEN: A un soldato che mi conosce perché io ci vado tutte le sere a passeggiare sotto le mura di Troia...

NEST: Benissimo...così non desterai sospetto...

MEN: Sì, sì...così non desto...buona sera...

NEST: Ancora un'altra volta?

MEN: No, no...è lui che mi risponde: è inutile che venga qui signor Menelao tanto la Elena non la vuol più vedere..

NEST: Ma cosa dici...!

MEN: Ma è lui che mi risponde così ed io non ce la faccio più...uffa la guerra...Elena torna a casa...(piange)

NEST: Su, basta Menelao...eri arrivato a buon punto...non pensare Menelao!

MEN: No, non penso Menelao...dove eravamo rimasti...?

NEST: Al saluto...!

MENEL: Mah...io tiro fuori una sigaretta. E fumo...(a Nestore)..non ho cerini...mi dai un cerino...?

NEST: Bravo...tu fai finta di aver voglia di fumare e chiedi un cerino...il soldato te lo butta...

MENEL: Sì, sì, sì...il soldato me lo butta e allora io ci metto sopra un piede e faccio finta che non c'è...allora lui me ne butta un altro e allora io ci metto sopra un altro piede e faccio finta che non c'è...allora lui viene giù da basso...apre la porta per darmi il cerino...e io entro...

AGAM: Ma allora è come la mia...

MENEL: No, non è come la sua...gli ombrelli non si accendono mica! Allora io appena sono dentro do uno spintone al soldato e corro su per la scalinata, salto dentro una porta che c'è lì a destra e aspetto che fa buio...e aspetto tutta la notte...e vedo passare l'Ettore...e vedo passare il Priamo...e vedo passare anche il Paride che io voglio già ammazzare e invece no, non mi muovo...lo seguo...su, per l'acropoli...lui va a sinistra...lo seguo...e in fondo c'è una camera...entro e lì c'è la Elena e io mi butto ai suoi piedi (piangendo): Elena torna a casa...non ce la faccio più...ti perdono tutto...

TUTTI: Dai...basta...via...basta...

Il principio del buttare «in paradosso grottesco imprese storiche famose» (Fo 2010a, 123) che ne *Il paese dei mezaràt* Fo aveva collocato all'origine dei suoi primi esperimenti artistici trova dunque piena espressione nella parodia dissacrante cui vengono sottoposti gli eroi dell'*epos* ne *I greci*.

Lo sketch però, oltre a dare testimonianza dell'effettiva presenza nella produzione giovanile di Fo di «storie impossibili a ribaltone» (*ibid.*), fornisce un'utile testimonianza anche del suo spiccato interesse verso il protagonista dell'*Odissea*. Dopo Menelao a essere chiamato in causa era difatti Odisseo, il quale, facendo propria un'idea dell'anonimo soldato che, in apertura, aveva accusato Omero di malafede, proponeva di entrare a Troia servendosi di un cavallo di legno (Parenti, Fo, Durano 1954b):

SOLD: Dai Ulisse, facciamola finita una buona volta...tira fuori la tua idea. Vedrai che testa che ha quello lì...!

ULISSE: Dunque...

SOLD: (Gridando di gioia) è già arrivato al dunque...!

ULISSE: Ecco: io sotto le mura di Troia non andrei né di sera né di notte...andrei all'alba...!

SOLD: Hai visto...? Che fenomeno...come le pensa quell'Ulisse!

ULISSE: È come venissi da lontano...dal mare...

SOLD: A piedi dal mare...?

ULISSE: No, a cavallo...

SOLD: A cavallo...siamo a cavallo...

ULISSE: Arrivo fin sotto le mura...Arrivo deciso sotto la porta centrale e busso...busso...busso...e da dentro mi rispondono...buon giorno...chi è? – Sono un pellegrino che viene a piè...!

AGAM: Come a piè se hai detto adesso adesso che eri a cavallo...

ULISSE: Sono sceso da cavallo...perché...perché...era zoppo...!

SOLD: Che testa quell'Ulisse!

AGAM: Non capisco perché proprio con un cavallo zoppo...l'hai fatto apposta..?

ULISSE: Sicuro...apposta l'ho fatto...apposta per poter domandare: c'è un maniscalco per aggiustare lo zoccolo del mio cavallo..?

AGAM: E se loro non hanno maniscalchi..?

ULISSE: Allora...allora...io vado via da questa riunione perché se non ci sono maniscalchi io non ci sto...

NEST: Ma no...no...basta...ci sono...li ho visti io...dai Agamennone diglielo anche tu che ci sono i maniscalchi..!

AGAM: Sì, sì, ci sono...non si può nemmeno scherzare...

ULISSE: Ci sono. Allora io dico: avete un maniscalco? E loro mi dicono: sì, ne abbiamo tanti...abbiamo centinaia, migliaia di maniscalchi! E mi dicono: entra pure e mi aprono la porta.

AGAM: Scusa se ti interrompo...non prendertela Ulisse se ti interrompo, ma tu entreresti da solo nella città...?

ULISSE: Eh...io non entro invece!

AGAM: Perché...hai paura!?

ULISSE: Perché...non posso entrare.

AGAM: E perché non puoi entrare?

SOLD: Ma non hai un po' di immaginazione Agamennone. Non può entrare perché non ci passa il cavallo. Perché il cavallo è grande, grosso...!

AGAM: Non ho mai sentito parlare di una razza di cavalli così grossi da non poter entrare da un portone.

SOLD: Sicuro che non ci sono ma si fabbricano, siamo in guerra no...?

AGAM: Ma con cosa si fabbricano?

SOLD: Con che cosa si fabbricano...!! Ma col legno, col fil di ferro e con la cartapesta...non sei mai stato alla fiera? Solamente che si fa un cavallo un po' più grosso...

AGAM: E per portarlo fin sotto le mura?

SOLD: Ci si mettono delle rotelle. Come se fosse un giocattolo che l'Ulisse vuol regalare al suo bambino. Non è vero Ulisse? Ma digli il seguito a quella testa lì!

ULISSE: Beh..il seguito viene da sé...

MENEL: Sii gentile Ulisse...com'è il seguito?
 ULISSE: Il seguito è che io pianto lì il cavallo e vado a casa!
 NEST: Ma l'Agamennone non ha detto niente di offensivo...perché ti arrabbi...!
 SOLD: Ma chi si arrabbia...! È un trucco quello dell'Ulisse di lasciare lì il cavallo sotto le mura di Troia; così i bambini dei Troiani che vedono un giocattolo così grande diranno: papà, papà, portaci dentro quel bel cavallo che dopo giochiamo e i papà troiani lo portano dentro le mura. E qui c'è la sorpresa...Cosa c'è dentro al cavallo...? Sorpresaaaa..!!
 AGAM: Dai...Ulisse...di cosa c'è dentro il cavallo...
 MENEL: C'è dentro la Elena...!
 ULISSE: C'è dentro...della paglia...!
 SOLD: Ah, ah...vi prende anche in giro! Ma bisogna proprio dirvi tutto. Ma noi siamo dentro al cavallo...noi, armati fino ai denti, che saltiamo fuori e incendiamo Troia per il progresso e la civiltà dei popoli!
 ULISSE: Sicuro, sicuro...questa è la mia idea...soltanto così potremo dare agli uomini una pace duratura!
 SOLD: Bravo l'Ulisse!

Se già *I greci de Il dito nell'occhio* basterebbero a provare l'esistenza di un interesse giovanile di Dario Fo per i poemi omerici, tale interesse trova ulteriore conferma in un secondo lavoro da lui dedicato all'*Iliade* nel corso degli anni Cinquanta.

Il lavoro in questione è un monologo dal titolo *Omero era un bugiardo* proposto da Dario Fo all'interno della trasmissione televisiva *Lascia o raddoppia* il 10 luglio del 1958. Come accade per *I greci de Il dito nell'occhio*, ad aprire il monologo è un'accusa di malafede rivolta al poeta (Fo 1958):

No, Omero non lo dovevate tirar fuori...perché Omero è un bugiardo, come tutti i Poeti, del resto. Che pur di infiorare o di far diventar bella qualsiasi cosa tirano fuori tante e tante di quelle bugie che, al confronto, quelle che dicono le donne, fanno ridere. Tanto per fare un esempio: il Schiller, quello che ha scritto la storia del Guglielmo Tell, dice che questo Guglielmo era bravissimo a tirar le frecce e che beccava in pieno la mela che aveva in testa suo figlio. E invece non è così: il bravo era suo figlio che quando il padre tirava fuori la freccia, anche se sbagliava di qualche metro, lui con lo scatto di testa riusciva lo stesso a infilzare la mela.

Benché la riflessione metateatrale presente in *Omero era un bugiardo* si esaurisca nelle poche osservazioni contenute nell'incipit del monologo, è possibile, con Marinai 2007, 134, sovrapporre l'immagine dell'Omero bugiardo a quella del «Fo-fabulatore» e leggere nelle offese rivolte al poeta epico «un sardonico riferimento alla fantasia del raccontastorie»: un'interpretazione che trova giustificazione nell'idea che Dario Fo aveva del mestiere del commediante come di un «mestiere da ladro» pronto ad appropriarsi di scene e situazioni rubandole dalla vita reale come dalle scene dei propri colleghi («noi si ruba a tutti, sulla scena e dalla vita» [Fo *ap.* Battistella 2020]).

La riflessione si esaurisce però, come si è detto, in queste poche osservazioni e il monologo procede con la comica distorsione, operata seguendo quel principio del

ribaltone già collaudato a partire dalla partecipazione alla trasmissione radiofonica *Chicchiricchì* tra il 1951 e il 1952, di diversi episodi dell'*Iliade* (Fo 1958):

Ma, ad ogni modo, il più bugiardo di tutti resta sempre Omero. Infatti lui comincia la storia dell'*Iliade* con... "Cantami o diva del pelide Achille..." e invece la vera storia non comincia mica così...comincia così:

Tutte le mattine quando i soldati greci andavano alla battaglia gridavano: Achille! Achille! – saltava fuori un tipo con la barba nera e gli occhi cattivi che diceva: SE GHE' – Ecco quello lì che aveva detto SE GHE' era l'Achille.

SE GHE', che in greco antico – che sarebbe poi come il milanese moderno, vuol dire: cosa c'è? – è tutta questione di cultura insomma.

Come tutti sanno l'Achille era invulnerabile dappertutto meno che sul tallone d'Achille...che poi, gira e rigira, è sempre il calcagno. Ma lui, a dir la verità, non era delicato solo sul calcagno, ma anche nel resto dei piedi per via che ci aveva i piedi piatti...così che per prenderlo in giro i maligni lo chiamavano piè veloce o addirittura pelide, che è ancora più offensivo.

Ed era così delicato sul pelide, che un giorno certo Alinunte, che poi si è saputo che era di Padova, gli è andato vicino e "tach!" gli ha mollato una gran scarpata sul ditone: Porco qui...porco là!...s'è messo a gridare l'Achille – ah...basta! Se mi pestano anche il ditone io non ci sto più...fatela voi la guerra...io ritorno dalla mia mamma.

La sua mamma, che come tutte le mamme ci aveva a cuore i pelidi di suo figlio, un giorno è andata da Vulcano e gli ha ordinato – mica una corazza come dice l'Omero – ma un paio di scarpe corazzate contro i pestoni.

Ed erano così belle quelle scarpe che tutti gliele invidiavano, tanto che il suo amico Patroclo gli ha detto: "Accidenti! Che belle che sono...come mi piacerebbe farci un giro con quelle scarpe!"

L'Achille, che per gli amici faceva questo ed altro, gliele ha prestate, e il Patroclo è andato subito a far la maffia in galleria, poi...è entrato in un bar e le ha lasciate fuori sul marciapiede...in sosta vietata. Era passato di lì un vigile troiano e gliele ha requisite.

Achille è andato subito a reclamare dai troiani...e siccome non mollavano ha preso la mascella di un asino che passava di lì e giù masticellate: tocca a chi tocca...e ha rotto tante di quelle teste, ma tante di quelle teste che se lo ricordano ancora oggi a Bergamo.

Il fatto che sul più bello salta fuori il Paride con un gran martello e tach! Una martellata sul mignolo del pelide d'Achille che trach! Cade per terra bell'e morto...povero Pelide.

Per analogie nella scelta della vicenda da riscrivere e nel principio compositivo, *Omero era un bugiardo* risulta del tutto simile a *I greci* de *Il dito nell'occhio* e ai monologhi radiofonici dei primi anni Cinquanta, testi a cui, come si è visto, a distanza di diversi anni Fo attribuirà, nell'introduzione del *Poer nano*, un preciso valore ideologico: quello di costituire il proprio «rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione della morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta» (Fo 1976, 5).

Accostato alla produzione radiofonica con cui Fo ha fatto il suo ingresso nel mondo dello spettacolo, *Omero era un bugiardo* appare dunque come un ulteriore momento di

quel tentativo di scrivere una ‘controstoria’ fondata sul desiderio – programmaticamente enunciato nel *Poer Nano* – di ribaltare la storia ufficiale.

Nonostante il significato assunto dal monologo nel contesto della produzione degli anni Cinquanta e il valore che Fo ha attribuito a quest’ultima nelle sue successive riflessioni, preso da solo *Omero era un bugiardo* appare tuttavia come una modesta parodia costruita a partire dal patronimico pelide e dal suo accostamento paretimologico al termine “piede”: a determinare il rifiuto di Achille di continuare a combattere per la presa di Troia non sarebbe stata la sottrazione di Briseide da parte di Agamennone – motivazione assente peraltro anche ne *I greci*, dove la sua ira era scatenata invece dalla mancata restituzione di un’acqua di colonia – ma la «gran scarpata» (*ibid.*) infertagli da un compagno d’armi, ennesima delle innumerevoli beffe di cui era vittima «per via che ci aveva i piedi piatti» (*ibid.*), deformazione fisica che, nel racconto proposto da Fo, gli avrebbe guadagnato peraltro l’epiteto «pelide».

Di seguito venivano poi recuperati l’episodio della sottrazione delle armi di Achille da parte di Paride e quello della richiesta di Teti ad Efesto di un nuovo equipaggiamento per il figlio, dopo che quello sottrattogli dall’amico era finito, con la sua morte, in mano troiana: invertendo la successione dei due eventi, Fo raccontava che, a seguito della «scarpignata» (*ibid.*) ricevuta dall’eroe, sua madre avrebbe chiesto a Vulcano di forgiare delle «scarpe corazzate contro i pestoni» (*ibid.*), scarpe che Achille avrebbe prestato a Paride e che sarebbero state poi requisite da un vigile troiano, il quale le avrebbe trovate «sul marciapiede...in sosta vietata» (*ibid.*).

Il monologo si chiudeva infine con la morte di Achille, un episodio che però non è oggetto di narrazione nell’*Iliade*, dove è invece soltanto evocato (cf. Hom. *Il.* XXXVIII, 96; XIX 416-7; XXI, 110-3, 277-8; XXII, 358-60): per rientrare in possesso delle scarpe sottrategli, nel monologo di Fo, Achille fa irruzione in campo troiano e lì trova la morte a causa di una «martellata sul mignolo» infertagli da Patroclo, racconto che della narrazione iliadica recupera il solo particolare del coinvolgimento del figlio di Priamo nella morte dell’eroe⁸⁵ e che conferisce una chiusura scherzosa a un monologo, che, pur nella sua leggerezza, non rinuncia ai toni dissacranti tipici di tutta la produzione di Dario Fo, da quella giovanile sino ai suoi ultimi lavori.

⁸⁵ Se infatti nel XIX canto (vv. 416-7) il cavallo Xuto profetizza ad Achille la sua morte per mano di un dio e di un eroe, nel XXII (vv. 277-8) Ettore, in punto di morte, gli rivela che saranno il fratello Paride e Febo Apollo ad ucciderlo presso le porte Scee.

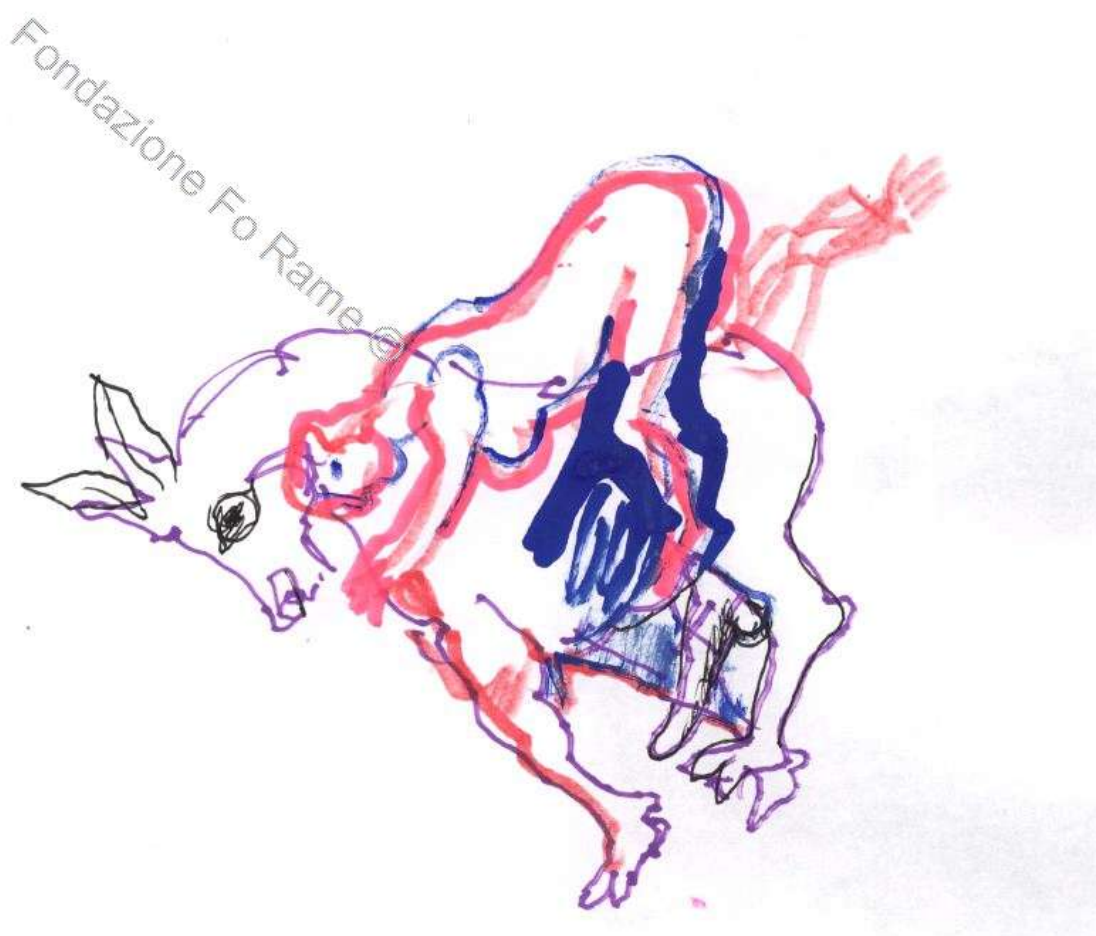


Figura 27. 1982. Schizzo di Dario Fo per la locandina dello spettacolo *Fabulazzo osceno* e ispirato al racconto tradito nel corpus luciano *Lucio o l'asino*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

1.4.2. *Il Lucio o l'asino del Fabulazzo osceno*

Il monologo *Omero era un bugiardo*, insieme allo sketch *I greci de Il dito nell'occhio*, dimostrano dunque che l'interesse di Dario Fo nei confronti della letteratura greca e della possibilità di appropriarsi delle sue trame e dei suoi personaggi per inserirli in spettacoli destinati a un pubblico contemporaneo è iniziato già molto tempo prima degli anni Settanta, decennio in cui si concentrano i suoi principali tentativi di portare in scena opere ispirate al teatro greco, tragico e comico, di V secolo.

Il fatto poi che Fo abbia continuato a creare opere teatrali ispirate alla letteratura greca anche negli anni successivi dimostra che questo suo interesse per la possibilità di introdurre l'antico sulla scena contemporanea non è stato affatto episodico, bensì organico all'intero suo percorso artistico.

Va citato a tal proposito il caso di *Fabulazzo osceno*, spettacolo che inaugurò la produzione teatrale di Dario Fo degli anni Ottanta (Fo 1982) e al cui interno è presente un pezzo ispirato allo pseudoluciano *Lucio o l'asino*.

Portato per la prima volta in scena tra il febbraio e il marzo del 1982⁸⁶, il *Fabulazzo osceno* presenta una struttura ben collaudata nel teatro della coppia Fo-Rame quale quella della successione di monologhi tra loro indipendenti. Nella prima edizione a stampa apparsa per i tipi de *La Comune* – il collettivo teatrale fondato da Dario Fo e Franca Rame nel 1969 – a comporre lo spettacolo erano *Il tumulto di Bologna*, *La parpàja tòpola* e appunto *Lucio e l'asino*⁸⁷.

I tre brani presentano, come si diceva, trame tra loro totalmente indipendenti e ambientazioni diversificate. Benché infatti *Il tumulto* e *La parpàja* abbiano in comune la collocazione altomedievale, il primo è il racconto di un evento storico narrato nella *Cronica* trecentesca dell'Anonimo Romano, la cacciata del legato pontificio Bertrand du Pouget da Bologna nel 1334, il secondo è invece la riscrittura di un *fabliau*, *De la sorisete des estopes*, che – lo rivela Franca Rame (ap. Fo 1982, 1) – Fo leggeva dal volume *Fabliaux. Racconti francesi medievali* pubblicato da Einaudi nel 1980 e curato da Rosanna Brusegan, una raccolta appunto di queste narrazioni in versi, per lo più anonime, provenienti dal nord-est della Francia e realizzate da chierici e giullari tra XIII e XIV secolo⁸⁸. A chiudere *Fabulazzo osceno* era poi *Lucio e l'asino*, monologo ambientato

⁸⁶ Nella *Prefazione* alla prima edizione a stampa del 1982, Franca Rame afferma che *Fabulazzo osceno* sarebbe nato nel gennaio di quell'anno al Teatro Tenda di Roma. La notizia suscita tuttavia alcune perplessità, poiché, come rileva Peja 2019, 130-4, in quel periodo la coppia era sì impegnata presso il teatro romano ma con *Clacson, trombette e pernacchi*, «commedia in due atti e diversi personaggi che anche linguisticamente e tematicamente è ben lontana dal *Fabulazzo*» (ivi, p. 130). La prima rappresentazione documentabile di *Fabulazzo osceno* risale invece all'11 marzo 1982 presso il Cinema Teatro Smeraldo di Milano, dove, stando a un comunicato stampa del collettivo teatrale *La Comune* datato 23 febbraio 1982, lo spettacolo sarebbe rimasto in scena sino al 14 marzo. È dunque plausibile considerare la messa in scena milanese come il debutto ufficiale della *pièce*. Tuttavia, è altresì verosimile che, prima di questa data, lo spettacolo fosse stato già presentato al pubblico: come rileva ancora Peja 2019, 131, n. 12, nell'Archivio Franca Rame-Dario Fo è difatti presente il ritaglio di un quotidiano non meglio identificabile in cui, all'interno della recensione dal titolo *Col Fabulazzo osceno continua lo sghignazzo* firmata da G. Ciattini e datata 27 febbraio, si allude a una rappresentazione di questa *pièce* avvenuta a Firenze due giorni prima.

⁸⁷ Come spesso accade nel teatro di Dario Fo e Franca Rame, nel corso delle diverse repliche anche la struttura di *Fabulazzo osceno* è stata oggetto di numerose alterazioni (per una ricostruzione delle quali rinvio a Peja 2019). Le riflessioni condotte nel presente lavoro si basano tuttavia sulla struttura 'definitiva' che lo spettacolo ha assunto nelle due edizioni a stampa, la prima dell'82 e la seconda del 2006. Quest'ultima si differenzia dalla precedente unicamente per l'ordine con cui i monologhi si succedono: se infatti nell'82 la successione era *Il tumulto*, *La parpàja* e infine *Lucio e l'asino*, nell'edizione del 2006 il primo testo a comparire è *La parpàja*, seguito da *Lucio e l'asino* e *Il tumulto*.

⁸⁸ Benché, a differenza di quanto accade per il *fabliau*, nella *Prefazione* a *Fabulazzo osceno* la Rame non specifichi da dove Fo leggesse la *Cronica*, è possibile che egli avesse davanti agli occhi l'edizione critica di questo testo curata da Giuseppe Porta e apparsa per i tipi della Adelphi nel 1979.

invece, come spesso accade nei lavori di Fo ispirati a opere della letteratura greca, in un passato fuori dal tempo.

I tre monologhi sono tuttavia accomunati dal metodo di lavoro che ne ha guidato la creazione. Nella lunga descrizione delle fasi che hanno condotto alla nascita di *Fabulazzo osceno* che costituisce la *Prefazione* dell'edizione del 1982, Franca Rame ha difatti rivelato che Dario Fo ha sviluppato i tre monologhi senza lavorare direttamente sulle fonti a cui si ispirava, ma affidandosi ai ricordi che ne conservava (Fo 1982, 1-3):

Fabulazzo osceno è un testo nato direttamente sul palcoscenico, all'improvviso. Dario aveva tratto un canovaccio da un fablieux franco-picaresco, raccolto da Rosanna Brusegan per Einaudi, e gli aveva dato il titolo di: "La parpàja-tòpola".

L'aveva sviluppato e trasformato per me...L'avrei dovuto recitare io.

Questo succedeva nell'agosto del 1980. Io leggevo e rileggevo, lo trovavo importante oltre che spassoso, ma nello stesso tempo mi sentivo bloccata all'idea di rappresentarlo davanti al pubblico. L'andamento del pezzo in generale era senz'altro profondamente poetico, a livello delle più felici giullarate di *Mistero Buffo*, ma certi passaggi così crudi nella satira erotica, così spietati anche nel paradosso, mi mettevano a disagio.

(...) Nel gennaio dell'82, ci troviamo impegnati al Teatro Tenda di Roma. Si sta recitando una ripresa di *Mistero Buffo*.

"Forza Franca, preparati – mi fa Dario – uno di questi giorni, monti in palcoscenico e reciti la 'parpàja'..."

E io: "No, sì, no...adesso vediamo..."

"Va bene...prendiamo tempo..." ironizza Dario.

Ma la sera dopo, viene da me deciso e sbotta: "Senti, ci provo...la faccio io."

"Quando?"

"Stasera stessa! Così ti renderai conto che non solo funziona, ma che non c'è mai un attimo di trivialità...Poi deciderai e la farai tu!"

E di punto in bianco va in scena e incomincia a recitare, meglio a rappresentare, con tanto di gesti, camminate, grida, silenzi...tranquillo, come se l'avesse studiato giorno e notte...Provato e riprovato...magari davanti ad uno specchio tre metri per cinquanta...e sapesse la parte a menadito.

E invece, è ovvio, sta andando tutto a soggetto! Quel testo non l'ha più riletto da quando aveva steso il canovaccio per me.

La gente ride, resta col fiato sospeso, si sganascia...Si fa un silenzio commosso sotto finale, e poi esplode in un grande applauso.

(...) La sera appresso, Dario sta per entrare di nuovo in scena e mi dice: "Ho preso coraggio, dopo ieri sera, quasi quasi, provo un altro pezzo nuovo..."

"Quale?"

"Lucio e l'asino..."

"Quel racconto di coso...Luciano il Siriano?"

"Sì, Luciano di Samosata...Me lo sono riletto oggi...forse si può sceneggiare...forse può diventare teatro."

"Tu sei pazzo! Aspetta, fai qualche prova prima..."

È già in palcoscenico. Recita la "Parpàja-tòpola" e poi attacca con "Lucio e l'asino". Sbanda un po' col ritmo, si riprende...sottotitolo arranca...Risolve nella chiusura. Lino Avolio, il nostro capo tecnico audio, ha registrato tutto il pezzo. Il pomeriggio dopo, Dario se lo ascolta un paio di volte, e allo spettacolo della sera è già un'altra cosa.

Passano un paio di giorni e Dario tenta con un altro pezzo, osceno-scatologico, cioè un racconto tutto in chiave realistica dove il *deus ex machina* è lo sterco.

Nasce così il “Tumulto di Bologna”, tratto dalle cronache dell’anonimo romano autore della storia di Cola di Rienzo.

Ed ecco, in meno di una settimana impostato “Fabulazzo osceno”. Così, direttamente sul pubblico, senza testo determinato, senza averlo studiato, provato, sperimentato. Più “teatro all’improvviso” di così!

Mi sembrava d’esser tornata indietro quando, ragazzina, lavoravo nel teatro di mio padre. Nessuno di noi aveva mai studiato e imparato una parte mandando a memoria un testo definitivo. Andare a soggetto era il nostro mestiere!

(...) Di qui la ragione che ha determinato il ritardo dell’uscita in stampa dei relativi testi. Il tempo impiegato per lo “sbobinamento” di ore e ore di registrazione delle varie esibizioni (lavoro svolto da Fiorella Isoardi e Sergio Colombo), la cernita dei frammenti migliori, la ricomposizione, le traduzioni in dialetto...e poi la stampa, la correzione delle bozze, ecc. ecc. Un lavoro cane!

Davvero un lavoro cane! E il mio, no, stavolta non è stato un lavoro all’improvviso.

Benché le notizie fornite dalla coppia Fo-Rame sul processo creativo alla base dei loro spettacoli non siano sempre affidabili, ciò non sembra valere anche per *Fabulazzo osceno*, spettacolo i cui testi paiono effettivamente costruiti a partire dalle fonti menzionate: la raccolta di *fabliaux* di Rosanna Brusegan (1980), la *Cronica* dell’Anonimo Romano⁸⁹ e il *Lucio o l’asino* pseudoluciano. In particolare riguardo a quest’ultimo scritto, è innegabile che esso costituisca il modello di riferimento del *Lucio e l’asino* del *Fabulazzo osceno*, benché diversi indizi lascino intuire che Fo non avesse davanti il testo antico mentre andava componendo il proprio monologo e avvalorino dunque la ricostruzione della Rame, secondo cui il monologo sarebbe nato «direttamente sul palcoscenico» (Fo 1982, 1).

Nella prima edizione dello spettacolo del 1982, era peraltro lo stesso Fo a parlare del rapporto col testo pseudoluciano in un’*Introduzione* premessa proprio a *Lucio e l’asino* ma poi scomparsa nella successiva edizione del 2006.

Come di frequente accade nel suo teatro, in cui le rappresentazioni vere e proprie erano spesso precedute da sezioni introduttive in cui il pubblico veniva informato su personaggi e vicende che avrebbe di lì a poco visto in scena, al termine della rappresentazione de *La parpàja*, indossati i panni del filologo, Fo presentava agli spettatori la figura di Luciano

⁸⁹ È alla *Cronica* che la Rame fa riferimento quando nella *Prefazione* allude alla *Vita di Cola di Rienzo*. Tale titolo, non di rado impropriamente utilizzato, è stato attribuito al lavoro dell’Anonimo Romano in ragione dal fatto che il capitolo dedicato alla biografia di Cola Di Rienzo, il XVIII, è il più corposo nonché il più celebre della *Cronica*, tra l’altro per aver attirato l’attenzione del poeta Gabriele D’Annunzio, che ad esso si ispirò per il proprio *Cola di Rienzi*, biografia apparsa a stampa per la prima volta sulla rivista «Rinascimento» tra il dicembre del 1905 e il gennaio del 1906, e poi più volte ripubblicata (per i dettagli della vicenda editoriale vd. Gibellini 2006, 83-7)

di Samosata, lanciandosi in fantasiose ricostruzioni della sua biografia e della sua fortuna, oltre che in un confronto tra il *Lucio o l'asino* tradito all'interno del suo corpus e le *Metamorfosi* di Apuleio, romanzo che narra la medesima vicenda, seppur con alcune varianti e un'estensione notevolmente maggiore (Fo 1982, 61-2):

Ritorniamo sulla chiave della satira giocata sempre sul tema dell'erotismo e della sessualità, questa volta in una forma ancora più diretta e tutta spinta alla satira priapica, uno sberleffo alla fallocrazia. Il tema viene di lontano, è tratto da uno scritto del II secolo d.C., cioè della decadenza greca; l'autore è infatti Luciano di Samosata, maestro del grottesco e del paradosso, d'origine greca ma che si era trapiantato a Roma, e, in seguito, a Napoli. Si sa che la cultura greca dominò per lungo tempo per il mondo latino, determinando una grande svolta nel gusto e nel pensiero dei romani. Dobbiamo aggiungere che questo Luciano di Samosata è arrivato ad influenzare anche il nostro Umanesimo, il nostro Rinascimento, il Rinascimento dei Tedeschi e degli Inglesi, per non parlare della "Reinassence" dei Francesi. Rabelais lo scelse come mastro assoluto. Così Erasmo di Rotterdam. Il nostro Campanella conosceva molti dei suoi racconti a memoria e ne aveva tradotti alcuni brani in volgare. Machiavelli a sua volta lo nomina spesso nei suoi scritti. Addirittura fanatico di lui era Voltaire.

Luciano di Samosata è quindi l'uomo che, provenendo dalla Romanità ma scrivendo soprattutto in greco, ha determinato la chiave di volta nel modo di far satira del nostro tempo e indicato un taglio del tutto originale nell'impostare con ironia, spesso surreale, le storie e i fatti della quotidianità. Questa che io andrò fra poco a rappresentarvi è la storia paradossale di Lucio e l'asino. La storia d'un viaggio dalle avventure surreali nell'osceno.

Niente a che vedere con quella del più tardo Apuleio che, come voi tutti forse sapete, è opera più rozza e meno svelta sia nella forma che nello spirito satirico impiegato.

Chi conosce le due versioni mi può essere testimone della grande differenza di stile e di gusto. Luciano fa della satira sull'erotismo, l'altro cade spesso nella sola e gratuita scurrilità. Grives, uno dei più grossi studiosi della letteratura greco-latina, ci dice che, molto probabilmente, proprio riguardo lo svolgimento di quest'opera, possiamo sospettare che l'autore originario sia una donna. Ebbene, in questa storia forse proto-Lucianesca, ci si racconta di un personaggio fortemente ammalato di fallocratofantasmagoria. Questa sua ossessione lo porta a vivere una storia tragico-grottesca al limite dell'assurdo. Egli sogna di poter un giorno riuscire a trasformarsi in uccello e di volare (proiezione onirica del desiderio erotico parossistico). Così pensa di recarsi in Tessaglia, dove gli hanno assicurato che esistono: maghi, maghesse, streghe, ecc. che riescono a trasformarsi in aquile, in uccelli vari, in fuoco, in belve, in cavalli... Lucio, questo è il nome del protagonista, vorrebbe trovare qualcuno che gli insegnasse come volare.

Non stupisce l'inattendibilità di molte delle informazioni che riguardano la figura di Luciano di Samosata presenti in questa prima parte dell'*Introduzione*: dal suo presunto soggiorno napoletano all'esistenza di traduzioni in volgare italiano condotte da Campanella, o ancora alle frequenti menzioni da parte di Machiavelli.

Parimenti non stupiscono le altrettanto inattendibili informazioni relative poi a *Lucio o l'asino*: tale è infatti la notizia secondo cui «uno dei più grossi studiosi della letteratura

greco-latina» (*ibid.*) – il cui nome, Grives, richiama quello dello scrittore e poeta inglese Robert Graves – avrebbe prospettato l'esistenza di una narrazione della vicenda, opera di un'autrice donna, antecedente sia a Luciano che ad Apuleio. Pur essendo stata effettivamente prospettata l'ipotesi dell'esistenza di una fonte comune ai due scrittori, questa viene solitamente identificata con le *Metamorfosi* di Lucio di Patre, opera della cui esistenza siamo informati dal patriarca bizantino Fozio, che ne fa menzione nella sua *Biblioteca* (129)⁹⁰. E sconosciuto è anche lo studioso a cui Fo riconosce la paternità di tale congettura, che, se mai è esistito, sicuramente non sarà da annoverare tra i «più grossi studiosi della letteratura greco-latina» (Fo 1982, 62): più verosimilmente Grives è invece, come il professor Civolla menzionato ne *Il paese dei mezaràt* in relazione alla saga argonautica (Fo 2010a, 125), un prodotto della creatività, una parte di quel costante gioco tra realtà e illusione caratteristico di tutto il teatro della coppia Fo-Rame.

Accanto a questi dettagli fantasiosi, si colloca poi l'arbitrario giudizio espresso sulle *Metamorfosi* di Apuleio tacciate da Fo di essere un'opera «più rozza e meno svelta sia nella forma che nello spirito satirico» (*ibid.*): l'accusa appare infatti tanto più infondata se si considera che la prosa di *Lucio o l'asino* si caratterizza per la «frettolosità (...), che assume qualche volta l'aspetto dell'imperizia» (Longo 1986, 667), caratteristica che, insieme alla presenza di strutture sintattiche tarde, ha contribuito a far sorgere dubbi sulla paternità luciana dello scritto⁹¹.

Tralasciando però la scarsa attendibilità delle informazioni biografiche su Luciano e l'arbitrarietà dei giudizi espressi sul *Lucio o l'asino* trádito all'interno del suo corpus,

⁹⁰ Phot. *Bibl.* 129: «Ἀνεγνώσθη Λουκίου Πατρώως μεταμορφώσεων λόγοι διάφοροι. Ἔστι δὲ τὴν φράσιν σαφής τε καὶ καθαρὸς καὶ φίλος γλυκύτητος· φεύγων δὲ τὴν ἐν λόγοις καινοτομίαν, εἰς ὑπερβολὴν διώκει τὴν ἐν τοῖς διηγήμασι τερατείαν, καὶ ὥς ἂν τις εἴποι, ἄλλος ἐστὶ Λουκιανός. Οἱ δὲ γε πρῶτοι αὐτοῦ δύο λόγοι μόνον οὐ μετεγράφησαν Λουκίῳ ἐκ τοῦ Λουκιανοῦ λόγου ὃς ἐπιγέγραπται «Λοῦκῖς ἢ Ὅνος» ἢ ἐκ τῶν Λουκίου λόγων Λουκιανῶ. Ἔοικε δὲ μᾶλλον ὁ Λουκιανὸς μεταγράφοντι, ὅσον εἰκάζειν· τίς γὰρ χρόνῳ πρεσβύτερος, οὕτω ἔχομεν γινῶναι. Καὶ γὰρ ὥσπερ ἀπὸ πλάτους τῶν Λουκίου λόγων ὁ Λουκιανὸς ἀπολεπτύνας καὶ περιελὼν ὅσα μὴ ἐδόκει αὐτῷ πρὸς τὸν οἰκεῖον χρήσιμα σκοπὸν, αὐταῖς τε λέξεσι καὶ συντάξεσιν εἰς ἓνα τὰ λοιπὰ συναρμόσας λόγον, «Λοῦκῖς ἢ Ὅνος» ἐπέγραψε τὸ ἐκείθεν ὑποσυληθέν («Sono stati letti diversi libri di *Metamorfosi* di Lucio di Patre. Lo stile è chiaro, puro e cerca la dolcezza; sul piano lessicale vengono invece evitate le innovazioni, mentre su quello narrativo viene ricercato al massimo grado il sensazionale tanto che si potrebbe parlare di un altro Luciano. I primi due libri o sono stati trascritti da Lucio da un'opera di Luciano intitolata *Lucio o l'asino* o, al contrario, sono stati trascritti da Luciano dai libri di Lucio. Per quanto si può arguire, sembra però più verosimile che a trascrivere sia stato Luciano: non è dato tuttavia di sapere chi dei due preceda l'altro. È come se Luciano, dopo aver ridotto l'ampia mole dei libri di Lucio e aver eliminato ciò che non gli sembrava utile al proprio scopo, conservando espressioni e strutture sintattiche, abbia raccolto quello che restava in un unico libro e abbia dato il titolo di *Lucio o l'asino* a quanto aveva sottratto al suo modello»).

⁹¹ Per una ricognizione del dibattito relativo alla paternità del *Lucio o l'asino* trádito all'interno del corpus luciano, vd. almeno Harrison 2003, 500-2. Sul rapporto invece con le *Metamorfosi* di Lucio di Patre vd. da ultimo Billault 2019.

questa *Introduzione* è interessante perché al suo interno Fo rivela la propria interpretazione dello scritto antico definendolo uno «sberleffo alla falloccrazia», verosimilmente colpito dal finale in cui il protagonista, tornato uomo, veniva rifiutato da una donna che lo aveva amato da asino (Fo 1982, 61).

All'interno di un'indagine sul metodo di lavoro con cui trame e personaggi della letteratura greca sono stati adattati per un pubblico contemporaneo, l'importanza di tale interpretazione risiede poi nel ruolo che essa ha avuto nel guidare il processo che dal testo pseudoluciano ha condotto al monologo contenuto all'interno del *Fabulazzo osceno*.

Fo ha difatti costruito il proprio *Lucio e l'asino* recuperando, come si vedrà di seguito, proprio quegli episodi del racconto antico, al cui interno sono presenti riferimenti alla sfera della sessualità e in questo modo, pur partendo da una fonte al cui interno tali riferimenti, anche se non del tutto assenti, sono piuttosto limitati, è giunto a un racconto il cui centro risiede proprio nella sfera della sessualità e che, terminando, come la sua fonte antica, col rifiuto del protagonista una volta riacquisita la condizione umana, culmina, a parere di Urbani 2008, 40, nella messa in ridicolo «du culte rendu par le mâle a ce que le Lucius d'Apulée considère, épouvanté à l'idée d'être bientôt châtré, comme la partie la plus profonde de lui même» («[...] et in novissima parte corporis totum me peritulum deflebam [piangevo al pensiero che sarei morto del tutto morendo in quella parte fondamentale del corpo]» Apul. *Met.* 7.24). Giusta l'interpretazione di Urbani, considerato che *Fabulazzo osceno* fu rappresentato per la prima volta al termine degli anni Settanta, decennio che – come si è avuto modo di dire più volte – è stato il più ricco di conquiste giuridiche per il femminismo italiano: probabilmente dietro tale «sberleffo alla falloccrazia» andrà dunque riconosciuta la volontà di mettere in ridicolo quella visione del mondo patriarcale, contro cui la coppia Fo-Rame si era già espressa nel '77 in un lavoro ispirato a un'opera della letteratura greca, la *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa*, monologo al quale peraltro *Lucio e l'asino* non è legato solo da questa potenziale somiglianza contenutistica.

Dalla conclusione dell'*Introduzione* presente nella prima edizione di *Fabulazzo osceno* apprendiamo infatti che, nelle intenzioni di Fo, la *facies* linguistica del brano ispirato al racconto pseudoluciano doveva essere connotata da «una struttura grammaticale arcaica, rilevata su glossari del '400 '500 lombardo-veneto», scelta che accomuna il linguaggio usato sia a quello «arcaico» (Fo 1989, 70) della *Medea*, sia allo «pseudolaziale-umbro» (Fo 1989, 145) di *Lisistrata romana*, benché in entrambi i

monologhi le sonorità di riferimento fossero fornite dai dialetti dell'Italia centrale, mentre nel caso di *Lucio e l'asino* da quelli settentrionali (Fo 1982, 65-6):

(...) Torniamo a Luciano di Samosata. Il racconto non risentirà di influssi lessicali ed onomatopeici del provenzale. Sarà molto più semplice in quanto composto da espressioni bresciane, bergamasche e cremonesi, linguaggio tenuto insieme da una struttura grammaticale arcaica, rilevata su glossari del '400 '500 lombardo-veneto.

Nessuna paura, l'ho detto solo per terrorizzarvi un po'. In verità, per tutti voi che culturalmente siete profondamente radicati dentro una coine (*sic.*) umanistica, sarà un piacere questa sera ritrovare la vostra autentica linfa d'origine: "il barbarico puro".

Ad accomunare *Lucio e l'asino* a *Medea* sono però anche analogie metodologiche. Contrariamente a quanto accade in *Lisistrata romana*, dove la commedia aristofanea rappresenta un ipotesto la cui presenza non è sempre immediatamente individuabile, *Lucio e l'asino* si caratterizza per la spiccata fedeltà al modello, fedeltà che se già connotava il rapporto tra la *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa* e quella di Euripide, ancor di più connota quello tra il *Lucio e l'asino* del *Fabulazzo osceno* e il racconto pseudoluciano: il lavoro alla base di questo monologo è difatti essenzialmente un lavoro di selezione e riassettraggio degli episodi raccontati nel testo di partenza, che compaiono in quello di arrivo con minime innovazioni verosimilmente da ricondurre, se si vuole prestar fede al racconto della genesi di *Fabulazzo osceno* fatto da Franca Rame, al fatto che la nascita di questo spettacolo sia avvenuta pressoché interamente sul palcoscenico, dove Fo poteva fare affidamento esclusivamente sui propri ricordi.

Esempi di tali minime innovazioni sono rintracciabili già nel titolo, dove l'antico *Lucio o l'asino* (Λούκιος ἢ Ὄνος) diventa *Lucio e l'asino*, e proseguono poi per tutto il monologo, sin dall'avvio della narrazione. Se infatti il racconto dello pseudo-Luciano si apre con il protagonista Lucio, che, narrando la propria storia in prima persona, riferisce di essersi un tempo recato in Tessaglia per sbrigare un affare paterno (Ἀπήειν ποτὲ ἐς Θετταλίαν· ἣν δέ μοι πατρικόν τι συμβόλαιον ἐκεῖ πρὸς ἄνθρωπον ἐπιχώριον), parimenti, all'inizio del monologo di Fo, rivelata la propria professione di poeta – nel modello antico, si apprende invece soltanto nel finale che Lucio è un autore di storie in prosa, al contrario del fratello, poeta di elegie (Luc. *Asin.* [39] 55) – il protagonista riferisce di essersi recato appunto in Tessaglia, collocando però all'origine del suo viaggio una ragione differente, e cioè la curiosità destata in lui dalle notizie sul verificarsi nella

regione di eventi magici, curiosità che apparteneva anche al Lucio antico, pur non essendo il motivo principale del suo soggiorno tessalo (Fo 2006b, 38)⁹²:

Mi poeta son. Oh, i poeti...I poeti, che fantasia che gh'han! Tüti ingulusít de curiosità!
E mi, che de tanta fantasia sont ingolfàt per tüta la curiosità che hòì, hao pensaàt de
andar in Tesàglia. La Tesàglia l'è un paés, dove i poeti i raconta che tutti i miracoli
sont 'egnú de li-lòga...indove che la zénte se trasforma in acqua, in fogo...dove se
raconta che Ziove...Ziove! Ziove ne la Tesàglia ne g'ha cumbinàt pégg che un
Barabba!⁹³

Una lunga digressione, unica sezione del monologo da attribuire alla creatività di Fo e assente all'interno del modello antico, era poi dedicata alle avventure amorose di Zeus, che Fo menzionava con il nome latino di Giove, seguendo la sua consuetudine di riferirsi ai personaggi della mitologia classica mescolando nomi greci e latini (Fo 2006b, 38-41):

L'era sémper irrampegàto intorna a le bèle fiole... Ol andava volando, ol diventava
aquila. I poeti ol racconta...quèi bagolón i raconta certe storie che nol se pol pensar!
I dise che no' andava volando soilaménte in zérca de le fèmene, ma e intorbeàva de
zervèlo anco se scorzéva un fiolín sgàrzolo come gh'è capitàt par quel Ganimede:
VRRR! S'è trasformàt en aquila e gh'ha puntato drizzo...l'ho gh'ha brancàt per le
ciapète come fuésse un cavrèt e lo gh'ha portàt in cima a la montagna, per farghe certe
aquilade! Roba che se ol ciapàven, ol caponéven de sigúro, anco se l'era el Ziove in
persona! E ol se trasformava puranco in oro, se gh'era una tosa che ol ghe faséva
vegnír ol galítich...una fiola che la dorméva per esempio...En oro, lú ol se
trasformava! L'è desandüo per l'aria per una bofàda de vento, s'è infilàt per 'na
finestra avèrta, l'ha ciapàda slisigàndo de sota al lenzòlo...l'hastringiúda...el gh'ha
pituràto sü la pèle tüte le parole d'amor che ghe sortíva, l'ha scritta tüta de oro!
'N'altra volta, sempre i poeti che i conta, 'sto Ziove ol s'è trasformàt puranco in un
toro per rampàrghe in un abbràzzo sovra una tosa che no' vorséva miga. 'Sta tosa, che
gh'aveva per nome Io, lú, 'sto mato de Ziove, la gh'avéa trasformàda in una manza.
Propri così! 'Na volta ancora ol s'è travestito in un de quei oconi che ghe ciàmano
cigno. A gh'era una dòna belísima che andava tüta desnúda intramèso a de le bèstie
co' de le ali: anatre, oche, aironi...e lú, el s'è trasformàt in cigno, 'sto balòsso de
Ziòve...e ghe andava arénta, scarpignàndo, tüto tacàdo cont el bèco a le ciàpe tonde e
stagne de la Leda, che così se ciàma la sbiotàta. Apéna che lée se dormentà: PLUM!
PLUM! Una muntàda devína, e po' via volando, sempre alégro. Sempre! Tüto ol faséva
co' alegrès e trasformàt! Ma mi me domando, 'sto Ziòve non gh'ha mai pruvàt a
ciavàr normale?

⁹² Questa e tutte le successive pericopi testuali di *Lucio e l'asino* citate provengono dall'ultima edizione del 2006, che – come peraltro già quella del 1982 – presenta due versioni del monologo: una nel dialetto artificiale su menzionato, l'altra in italiano. Poiché la versione portata in scena è quella in dialetto e poiché la sua lettura non risulta però sempre agevole, ho scelto di attingere a tale versione 'originale' per le citazioni nel corpo del testo, riportando però in nota le pericopi corrispondenti nella versione italiana del monologo.

⁹³ «Io sono un poeta. Oh, i poeti...! I poeti, che fantasia hanno! Sono tutti golosi di curiosità!...E io, che sono così tano ingolfato di curiosità, ho pensato di andare in Tessaglia. La Tessaglia è un paese di cui i poeti raccontano che tutti i miracoli sarebbero venuti da lì...dove la gente si trasforma in acqua, in fuoco...dove si racconta di Giove...Giove! Giove in Tessaglia ne ha combinate peggio di Barabba!» (Fo 2006b, 39).

I poeti gh'han racontàt puranco d'Apollo. Apollo che s'era inamuràt de Dafne, 'na che 'ndava in torno cosí zentíle...una ninfa de' boschi, fiola d'un deo che stava de casa deréntro le nivole. Andava in mèso a i àrbori, 'sta ninfa, e Apollo sempre drio col se nascúndeva de drio ai tronchi, usmàndo 'sta ninfa come fa el lúvo co' i cavrít. 'Ndava e, OPLÀ, che ol se nascundéva...

Ohi, che bela ninfa che balàndo pasa! La ninfa cria desperàda: «PADRE! PADRE!» e ol padre da lasú intel zielo fa un ségn e la trasforma in albero: BRUM! Subito 'riva Apollo: SGNAK! Se spatàscia el muso cuntra l'arbàro!

«Varda che maravégia 'st'albero, con le zinne, con el cül, col panzín e ol bombonígo, cun le giòambe tortoníde, coi brasi per aria...e tacàt ai didi le fòie!»

E vúi, quando andé intorno e vedíi de i àlbori coi büsi...ol è stàito Apollo! Tüto sbüsàva! A gh'ha un pisèlo tüto inturcinàt, che ol turchièla tüto. E po' ghe dao la colpa al picchio! 'Sti poeti, van a racontàr de 'sti bàgole tale no' tel poi fermàr.⁹⁴

Benché non direttamente legata alla vicenda del protagonista, la digressione sugli amori di Zeus introduce il tema della metamorfosi, centrale nel monologo dedicato alle peripezie di Lucio a seguito della sua trasformazione in asino. Sono difatti proprio le metamorfosi il *trait d'union* tra le storie a cui si fa riferimento all'inizio del monologo di Ganimede, Danae – quando allude a una trasformazione di Zeus in oro, è molto probabile che Fo abbia in mente la principessa argiva rinchiusa dal padre, il re Acrisio, in una torre, in cui, secondo una versione del mito, il padre degli dèi sarebbe riuscito a penetrare sotto forma di una pioggia dorata (cf. Apollod. II 4.1; Hyg. *Fab.* 63) – Io e

⁹⁴ «Era sempre arrampicato intorno alle belle ragazze...Andava in giro volando, diventava aquila. Lo raccontano i poeti...quei fanfaroni raccontano certe storie che non si possono nemmeno pensare! Dicono che non volava solamente in cerca delle femmine, ma che impazziva anche se scorgeva un ragazzino scalpitante, come gli è capitato per quel Ganimede: VRRR! S'è trasformato in aquila e l'ha puntato deciso...l'ha preso per le chiappette come fosse un capretto e l'ha portato in cima alla montagna, per fargli certe aquilate! Roba che se lo prendevano, lo castravano di sicuro, anche se era Giove in persona! E si trasformava anche in oro, se c'era una ragazza che lo solleticava...una ragazza che dormiva per esempio...In oro, si trasformava! Scendeva per l'aria con un soffio di vento, s'infilava da una finestra aperta, la prendeva scivolando sotto il lenzuolo...la stringeva...e le dipingeva sulla pelle tutte le parole d'amore in oro! Un'altra volta, sempre secondo i poeti, si è trasformato anche in toro, per buttarsi rampante in un abbraccio sopra una ragazza che non ne voleva sapere. Questa ragazza, che si chiamava Io, lui, quel matto di Giove, l'aveva trasformata in una giovenca, proprio così! Un'altra volta s'è travestito come quegli oconi che chiamano cigno. C'era una donna bellissima che andava tutta nuda in mezzo a bestie con le ali: anatre, oche, aironi...e lui si è trasformato in cigno, quel furbo di Giove...e le andava vicino, scarpinando, tutto attaccato col becco alle chiappe tonde e sode della Leda, che così si chiamava la donna nuda. Appena lei si addormenta: PLUM! PLUM! Una montagna divina, e poi se ne scappava via volando, sempre allegro. Sempre! Faceva tutto con allegria, e trasformandosi! Ma io mi domando: 'sto Giove non ha mai provato a far l'amore in modo normale? I poeti ci hanno raccontato anche di Apollo. Apollo si era innamorato di Dafne, una che andava in giro così gentile...una ninfa dei boschi, la figlia di un dio che stava di casa sulle nuvole. Andava in mezzo agli alberi, la ninfa, e Apollo sempre appresso che si nascondeva dietro ai tronchi, puntando la ninfa come fa il lupo con i capretti. La seguiva e OPLÀ!, che si nascondeva... Ohi, che bella ninfa che passa danzando! La ninfa grida disperata: "PADRE! PADRE!" e il padre da lassù nel cielo fa un segno e la trasforma in albero, BRUM! Subito dopo arriva Apollo: SGNAK! Si spacca il muso contro l'albero. "Guarda che meraviglia quest'albero con le zinne, col sedere, col pancino e l'ombelico, con le gambe tornite, con le braccia levate in aria...e attaccate alle dita le foglie!" E voi, quando andando in giro vedrete degli alberi con i buchi...è stato Apollo! Tutto bucava! Ha un pisello tutto a cavatappi che trapana ogni cosa. E poi danno la colpa sempre al picchio! Questi poeti vanno a raccontare frottole tali che ti travolgono!» (Fo 2006b, 39-41).



Figura 28. 1988. Disegno realizzato da Dario Fo e ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Apollo e Dafne, tutte storie per le quali è verosimile Fo attingesse alla *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro o alle *Favole* Igino, repertori mitografici con cui si è già ipotizzato egli avesse familiarità osservando le ricostruzioni della saga argonautica proposte ne *Il paese dei mezaràt* o ne *L'osceno è sacro* (vd. *supra*, 1.1.1. *Il materiale del prologo*). L'unica eccezione è rappresentata però dalla vicenda di Ganimede: se infatti nelle *Favole* di Igino tale vicenda non viene menzionata, nella *Biblioteca* si racconta che Zeus avrebbe incaricato un'aquila di rapire il giovane (cf. Apollod. III 141), mentre è nelle *Metamorfosi* di Ovidio che il padre degli dèi, assunte le sembianze dell'uccello, trasporta lui stesso Ganimede sull'Olimpo (X 148-61). È dunque verosimile che, almeno per questo mito, i ricordi di Fo fossero legati alla lettura dei versi del poema ovidiano, a lui ben noto come prova il fatto che ad esso si ispirerà, otto anni dopo, per la realizzazione di una tavola, una cui digitalizzazione è oggi presente nell'Archivio web Franca Rame-Dario Fo (vd. fig. 28).

La digressione dedicata agli amori di Zeus è, come si diceva, l'unica sezione allogena del monologo, il cui prosiegua è invece interamente costruito a partire dal *Lucio* o *l'asino antico*.

Al termine degli *excursus*, il protagonista riprende infatti a raccontare le proprie avventure iniziando dal suo arrivo in Tessaglia in un racconto chiaramente ispirato ai paragrafi 1-11 dello scritto antico, in cui Lucio, come il suo doppio moderno costruito da Dario Fo, descriveva il proprio ingresso nella cittadina tessala di Ipata e il soggiorno presso la casa di Ipparco, un tale del luogo che viveva insieme alla moglie e alla serva Palestra (Fo 1982, 41-4):

Bén, mi che son peta, ho vorsú andar a véder de persona, de ögi, se l'eran vere 'ste storie, e son partí per la Tesàglia, e ston andàit a un indiriso che m'ha dàit meo patre, de un so amiso che avea fàit la guera ensèmbia al Elesponto.

E sont andà e sont arivà a cavalo...e m'ha fàit una gran festa...che lí...oh, l'ospitalità che ol gh'han! Gh'han un'ospitalità che no' se pol imazinaàre. E m'han embrasà e m'han dàit basi e poi embrasà de novo...e i m'han domandà de mi padre...e poi ancora carèse...E poi m'han lavato...che lí l'abitudin, come l'ospite 'riva isbordegà del viàgio, lo làveno subito. No' loro mèsmi ol làveno! In quel caso m'han 'fidàt a 'na servèta, dolze, zentíle, con tütü zinne stagne...cun dei ogi svírguli che rideva...con tanti cavèli...M'ha despoiàdo èla. Mi gh'avevo un po' de vergogna, ma lée: «Lasa fare, che te desbiòto...» M'ha portàt tütü via e poi m'ha cascìato deréntro un gran tinàso, desnudo! E anca lée a la s'è despoiàda, tütü sbiotàda...e PLUF!, deréntro el tinàso. E l'ha comensà a lavàrme lée, co' i sòì mani, e mi che scinfrignàva: «Ah! Ah!» E po' anche mi andavo a sfrugugnà co' le mie mani in fra i suoi tondi slisigànti. A se lavàvum insèma.

Che plàzer! A gh'era l'acqua che la bujva: BLUP BLUP BLOPP! Ma de bòto l'è saltàda fòra, la s'è sugàda, me sùga anco mi...Mi fo' per slongàr le mani, per embrazàrla: «Basta!» «Come basta? E con chi vago avanti 'sto ziògo?» Tütü la note fermo, blocàto so' restàt, come un truncùn d'albero, drizzo! E adèso dove lo pico 'sto ciòdo?! Ho pensàt: «Mo' sarà così, che qui l'è una manéra tütü de loro che no' c'entra nagòta co' l'amore...Quando che se lava, anco se ghe toca de sbiotàdi, a l'è come dirse: “Buonasera, buongiorno, come sta?” Ma po' per far l'amore ghe bisogna de segúro parlare, bisogna descòrere insèma, bisogna andarghe a spasegiàre, pasar del tempo...E, defàti, co' questa tosa sònt andàit a caminare in dei boschi, in dei prati coi fiori. Ol se ciaceràva, se discoréva, se faséva le riadròle, se faséva a còrse drio...Po' se sémo stravacà su l'erba...e mi a un certo momento gh'ho dit: “Scolta, ma ol è vera che qui da 'ste bande ol gh'è de'maghi, de le stregonàse che i se trasforma in osèli...in cavalli...in foco?” “Oh, oh, oh...chi te l'ha dito? E ti te xe vegnút aposta in Tesaglia...ah, ah, ah!” “Va ben, me son fàit mincionà. Basta così!”

Sémo stàit insémia...e aprèso...un basotín...un altro basotín...se sémo embrasàti...e po' émo fato l'amore. Che amore dolze che émo fato! Maravegioso! E dopo che se sémo deslenguìdi, me ero indormentàto e lée me gh'ha desvegiàto e m'ha dito: “Scolta, prima te gh'ho dito una búsia. Non è vera che no' gh'è stregonàso. Ghe n'è! Par esempio, ti te devi savér che la più grande stregonàssa co gh'è in tütü el paese, ol è la mojèra del to' padrón, el padrón che t'ha ospità.”

“Posíbile?”

“Sì!”

“Ma no' è vera!”

“No' te raconto favole, bàgole. Vede, 'sta nòte te vòj far véder una cosa tremenda, parchè 'sta note l'è luna piena, e lée la vola!”

“Impossibile!”

Evidente dunque la fedeltà al modello: come quello moderno, il Lucio antico riceveva dal padre indicazioni su dove trovare ospitalità in Tessaglia (Luc. *Asin.* [39] 1) e veniva accolto con calore dal suo anfitrione – il dettaglio del bagno è menzionato anche dallo pseudo-Luciano (2-3) – nella cui casa aveva modo di vivere avventure erotiche con la serva Palestra e di assistere a rituali magici compiuti dalla moglie (5-11). Esigui e di scarsa rilevanza invece gli elementi di divergenza: il padre del protagonista di Fo, diversamente da quello antico, ha avuto modo di conoscere il suo amico tessalo poiché «avea fait la guera ensèmbia al Elesponto», informazione che, come sottolinea Urbani (2008, 40, n. 57), colloca gli eventi in un’epoca «précisée de manière sympathique, selon un langage d’ancien combattant qui peut s’adapter à n’importe quel siècle». E ancora sono da attribuire a Fo la connotazione erotica della scena del bagno – nel testo antico, su ordine del padrone di casa, Palestra mostra soltanto a Lucio la camera in cui avrebbe dormito insieme al suo schiavo (Luc. *Asin.* [39] 2-3) – e la reticenza di Palestra nel parlare della magia (lo pseudo-Luciano racconta invece che Lucio avrebbe appreso da una donna di Ipata, Abrea, delle doti magiche della moglie di Ipparco e che, alla sua richiesta di

⁹⁵ «Bene, io che sono poeta, ho voluto andare a vedere di persona con i miei occhi se erano vere queste storie, e sono partito per la Tessaglia. Sono andato a un indirizzo che mi ha dato mio padre, di un suo amico che aveva fatto la guerra con lui nell’Ellesponto. E sono arrivato a cavallo in quel paese...e m’hanno fatto una gran festa...Che lì...oh, l’ospitalità che hanno! Hanno un’ospitalità che non si può immaginare. E mi hanno abbracciato e mi hanno dato baci, e poi abbracciato di nuovo...e mi hanno chiesto di mio padre...e poi ancora carezze...E poi mi hanno lavato, che lì, d’abitudine, come arriva l’ospite, sporco del viaggio, lo lavano subito. Non con le loro mani, lo lavano! In quel caso mi hanno affidato a una servetta, dolce, gentile, con tutte le zinne stagne...con gli occhi vivaci che ridevano...con tanti capelli...Mi ha svestito lei. Io avevo un po’ di vergogna, ma lei: “Lascia fare, che ti spoglio...” Mi ha portato via tutto e poi m’ha cacciato dentro una grande tinozza, nudo! E anche lei si è spogliata, tutta nuda...e PLUF!, dentro alla tinozza. E ha cominciato a lavarmi lei, con le sue mani, e io che vibravo per come mi toccava: “Ah! Ah!” E poi anch’io andavo a frugare con le mie mani tra le forme tonde. Ci lavavamo insieme. Che piacere! C’era l’acqua che bolliva: BLUP BLUP BLOPP! Ma di colpo lei è saltata fuori, si è asciugata, asciuga anche me...Io faccio per allungare le mani, per abbracciarla: “Basta!” “Come basta? E con chi continuo questo gioco?” tutta la notte fermo, sono restato bloccato come il tronco di un albero, dritto! E adesso dove lo pianto questo chiodo?! Ho pensato: “Forse sarà così, che qui è un uso tutto loro che non c’entra niente con l’amore...Quando ci si lava, anche se ci si tocca da nudi, è come dirsi: “Buonasera, buongiorno, come sta?” Ma poi per fare l’amore bisogna sicuramente parlare, bisogna discorrere insieme, bisogna passeggiare, passare del tempo...” E difatti, con questa ragazza sono andato a camminare nei boschi, nei prati con i fiori. Si chiacchierava, si discorreva, si facevano risate, ci si rincorreva...Poi ci siamo distesi sull’erba...e io a un certo momento le ho detto: “Ascolta, è vero che qui da queste parti ci sono dei maghi, delle stregacce che si trasformano in uccelli, per esempio, in cavalli, in fuoco?” “O, oh, oh...chi te l’ha detto? E tu sei venuto apposta in Tessaglia...ah, ah, ah!...” “Va bene, mi sono lasciato minchionare. Basta così!”. Siamo stati insieme...e poi...un bacino...un altro bacino...ci siamo abbracciati...e poi abbiamo fatto l’amore. Che amore dolce che abbiamo fatto! Meraviglioso! E dopo che ci siamo sciolti, mi sono addormentato e lei m’ha svegliato e mi ha detto: “Ascolta, prima ti ho detto una bugia. Non è vero che non ci sono stregoni, ce ne sono! Per esempio, tu devi sapere che la più grande strega che c’è in tutto il paese, è la moglie del padrone che ti ha ospitato” “Possibile?” “Sì!” “Ma non è vero!” “Non ti racconto frottole. Vedi, stanotte ti voglio far assistere a una cosa incredibile, perché questa notte c’è la luna piena e lei vola!” “Impossibile!” “Sì, vola!”» (Fo 2006b, 41-5)

assistere a un dei rituali da lei compiuti, Palestra avrebbe subito acconsentito, promettendo che gli avrebbe mostrato i poteri della sua padrona appena se ne fosse presentata l'occasione [11]).

Ancora più evidente è la dipendenza dal modello della descrizione di Lucio del rituale di magia compiuto dalla moglie dell'uomo presso il quale aveva trovato ospitalità in Tessaglia, il cui modello sono i paragrafi 12 e 13 di *Lucio o l'asino*:

ἡμέραις δὲ ὕστερον οὐ πολλαῖς ἀγγέλλει πρὸς με ἡ Παλαίστρα ὡς ἡ δέσποινα αὐτῆς μέλλοι ὄρνις γενομένη πέτεσθαι πρὸς τὸν ἐρώμενον. κἀγὼ, Νῦν, ἔφην, ὁ καιρός, ὦ Παλαίστρα, τῆς εἰς ἐμὲ χάριτος, ἥ νῦν ἔχεις τὸν σαυτῆς ἰκέτην ἀναπαῦσαι πολυχρονίου ἐπιθυμίας. Θάρρει, ἔφη. κάπειδὴ ἐσπέρα ἦν, ἄγει με λαβοῦσα πρὸς τὴν θύραν τοῦ δωματίου, ἔνθα ἐκεῖνοι ἐκάθευδον, καὶ κελεύει με προσάγειν ὅπῃ τινι τῆς θύρας λεπτῇ καὶ σκοπεῖν τὰ γινόμενα ἔνδον. ὁρῶ οὖν τὴν μὲν γυναῖκα ἀποδουμένην. εἴτα γυμνὴ τῷ λύχνῳ προσελθοῦσα καὶ χόνδρους δύο λαβοῦσα τὸν μὲν λιβανωτὸν τῷ πυρὶ τοῦ λύχνου ἐπέθηκε καὶ στᾶσα πολλὰ τοῦ λύχνου κατελάλησεν· εἴτα κιβώτιον ἄδρὸν ἀνοίξασα, πάνυ πολλὰς ἔχον πυξίδας ἐν αὐτῷ, ἔνθεν ἀναιρεῖται καὶ προφέρει μίαν· ἡ δὲ εἶχεν ἐμβεβλημένον ὃ τι μὲν οὐκ οἶδα, τῆς δὲ ὄψεως αὐτῆς ἕνεκα ἔλαιον αὐτὸ ἐδόκουν εἶναι. ἐκ τούτου λαβοῦσα χρίεται ὅλη, ἀπὸ τῶν ὀνύχων ἀρξαμένη τῶν κάτω, καὶ ἄφνω πτερὰ ἐκφύεται αὐτῇ, καὶ ἡ ῥὶν κερατίνη καὶ γρυπὴ ἐγένετο, καὶ τᾶλλα δὲ ὅσα ὀρνίθων κτήματα καὶ σύμβολα πάντα εἶχε· καὶ ἦν ἄλλο οὐδὲν ἢ κόραξ νυκτερινός. ἐπεὶ δὲ εἶδεν ἑαυτὴν ἐπερωμένην, κρώξασα δεινὸν καὶ οἶον ἐκεῖνοι οἱ κόρακες, ἀναστᾶσα ὥχετο πετομένη διὰ τῆς θυρίδος. (13) ἐγὼ δὲ ὄναρ ἐκεῖνο οἰόμενος ὁρᾶν τοῖς δακτύλοις τῶν ἑαυτοῦ βλεφάρων ἡπτόμην, οὐ πιστεύων τοῖς ἑμαυτοῦ ὀφθαλμοῖς οὐθ' ὅτι βλέπουσιν οὐθ' ὅτι ἐγγηγόρασιν.

Non molti giorni dopo, Palestra mi annuncia che la sua padrona stava per trasformarsi in uccello e volare dal suo amato. Ed io: «Ora – dissi – è il momento giusto, Palestra, di farmi il favore, con cui puoi dunque liberare il tuo supplice da un desiderio di lunga data». «Non temere» rispose. Quando giunge la sera, mi prende e mi conduce sino alla porta della camera, in cui quelli dormivano (*scil.* i padroni di casa), e mi ordina di avvicinarmi a un piccolo foro della porta e di guardare ciò che succede dentro. Vedo allora la donna svestirsi. Una volta svestita, si avvicina alla lucerna, prende due grani, mette quello d'incenso sul fuoco della lucerna e, stando lì ferma, vi riversa sopra molte parole. Poi apre un grande scrigno, al cui interno ci sono moltissimi vasetti, ne prende uno e lo tira fuori. Non so cosa contenesse, ma l'aspetto era quello dell'olio. Prende poi una parte del contenuto del vasetto e si unge tutta, iniziando dalle unghie dei piedi. All'improvviso le spuntano le ali, il naso le diventa corneo e adunco, e acquista tutti gli attributi e i segni distintivi degli uccelli: non era altro che un corvo notturno. Quando si vide dotata di ali, gracchiò in modo terribile alla maniera dei corvi, si alzò in volo e uscì dalla finestra. Io dal canto mio, pensando che quello che vedevo fosse un sogno, mi toccavo le palpebre con le dita, poiché non credevo ai miei occhi: né a ciò che vedevano né che fossero svegli.

Nella propria riscrittura della vicenda di Lucio, Fo recupera la scena della metamorfosi della moglie di Ipparco sottoponendola a una *detorsio in comicum* basata sull'inserimento di una comica descrizione del procedimento eseguito dalla donna per creare, attraverso la

combinazione dei più disparati ingredienti, una bevanda che, come l'unguento nel racconto dello pseudo-Luciano, le consenta di trasformarsi in volatile (Fo 2006b, 44-6):

Mi me son andàit a dormire. Lée l'è vegnùda a svegiàrme, ero quasi desnúdo...avéo soltanto un lenzòlo che me recovríva le vergogne. Semo andati su una scalèta, montato, montàto per 'sta scala de cento basèi che monta in copp' a 'na tore. E come che semo 'rivàti a gh'era un uscio avèrto apena apena...A un canto de la porta gh'era un svírgolo che se vedeva deréntro. Mi cont un ògio gh'ho fàit spiata e gh'ho vedúo 'sta dona, proprio la mojéra del padrón de la casa, desnúda, co l'era lí davanti a dei vasoni, dei brich, torciòn de véder...lambrích. A gh'aveva un botegión qya, un altro là...una botèja, un'altra botèja...A l'era tūta ciapàda in del sfrugugnàr dentro le pagine d'un gran libro avèrto, e guardava i fòi co' le scritte...L'era drée a impruntà 'na qualche pozìon; prima sempre la legéva e po' la combenàva. Ciapàva un vasòtt, guardava el libro, bütava deréntro de la roba...Po' l'ha brancà un gato, sí, un gato! El gh'ha tirà la cosa: PSCSSCC...a g'ha pisàò deréntro 'na gabièta, l'ha sbatùta in d'u mortaio: GNAK! Col pestèl, l'ha schisciàda: el sangue deréntro ol vasòtt, i osi fòra. Po' l'ha catà del pevere, e po' g'ha ciapàt del sale, po' l'ha valsà la còcuma con tūti do' i brasci in fàcia a la lúna, po' de là, a oriente, po' da l'altra banda de nòvo. A la fin l'ha pugiàt la cocuma ai lavri e l'ha mandà giù...GLU GLU GLU...d'un flà! Boja, mi che ero lí atacàto cu' i ògi a la sfessùra de la porta, ho vedúo 'na roba che gimai al mundo avaría pensàt de véder. Subito da le dite de 'sta dona: PSCIUMM PSCIUMM...piume e pène dapartùto! Sul cùl de le piume longhe... 'na cò a vantàj. PSCIUMM...de le plume su la stcéna...de le plume su la panza, de le plume su le brasa...e le brasa se slargàva averte co' de le ali! Grande! Un'aquila! PSCIUMM! Devànti, un bèco tremendo. BLUM! Le gambe incrusciàde! Un galinún tremendo, cun le sciàmpe a rostro de aquila! U l'è muntàda sul basèl de la finestra: IIEEEEE! OP...dòì brasciàde...vua che vola! IIEEEEEEEEE...Sparída deréntro la lúna! Me sont dàit una scurlída per desvegiàrme de tanta maravégia!⁹⁶

⁹⁶ «Io sono andato a dormire. Lei era venuta a svegliarmi, ero quasi nudo...avevo soltanto un lenzuolo che mi copriva le vergogne. Siamo andati su una scaletta, saliamo per questa scala di cento gradini che monta in cima a una torre. E quando siamo arrivati c'era un uscio socchiuso...In un lato della porta c'era uno spiraglio da cui si poteva sbirciare. Io ho spiato dentro e ho visto questa donna, proprio la moglie del padrone della casa, nuda, che stava di fronte a dei vasi, a delle brocche, a degli alambicchi. Aveva un bottiglione qua, un altro là...una bottiglia, un'altra bottiglia...Era tutta presa a frugare dentro le pagine di un gran libro aperto, e leggeva le pagine scritte...Stava preparando una qualche pozione; prima consultava la formula, poi la preparava. Prendeva un vasetto, poi guardava il libro, buttava dentro della roba...Poi ha acchiappato un gatto, sì, un gatto! Gli ha tirato la coda: PSCSSCC...e il gatto ha pisciato dentro il vasetto. Poi ha afferrato una lucertola, viva, da una gabbietta, l'ha sbattuta dentro un mortaio: GNAK! L'ha schiacciata col pestello: il sangue dentro il vasetto, le ossa fuori. Poi ha preso del pepe, poi ha preso del sale, poi ha alzato il recipiente con tutte e due le braccia in faccia alla luna, poi di là, a oriente, poi ancora dall'altra parte. Alla fine ha appoggiato il vaso alle labbra e ha mandato giù...GLU GLU GLU...tutto d'un fiato! Boia, io che ero lì appiccicato con gli occhi alla fessura della porta, ho visto una cosa che non avrei mai pensato di vedere al mondo. Subito dalle dita della donna: PSCIUMM PSCIUMM...sono spuntate delle piume: PSCIUMM PSCIUMM...piume e penne dappertutto! Sul culo, piume lunghe...una cosa a ventaglio. PSCIUMM...piume sulla schiena...piume sulla pancia, piume sulle braccia...e le braccia si allargano, aperte, con le ali! Grande! Un'aquila! PSCIUMM! Davanti, un becco tremendo! BLUM! Le gambe incrociate! Un gallinone tremendo, con le zampe a rostro da aquila! E salita sul gradino della finestra: IIEEEEE! OP...due bracciate...e via che vola! IIEEEEEEEEE...Sparita dentro la luna! Mi sono dato una scrollata per svegliarmi da tanta meraviglia!» (Fo 2006b, 45-7).

Il medesimo procedimento alla base della scena della trasformazione della donna lo si ritrova poi, subito dopo, nella scena della trasformazione di Lucio, il cui modello sono in particolare i paragrafi 13 e 14 dello scritto antico:

ὥς δὲ μόλις καὶ βραδέως ἐπείσθηεν ὅτι μὴ καθεύδω, ἐδεόμην τότε τῆς Παλαίστρας πτεροῦσαι καὶ μετὰ χρίσασαν ἐξ ἐκείνου τοῦ φαρμάκου ἔᾶσαι πέτεσθαι με· ἡβουλόμην γὰρ πείρα μαθεῖν εἰ μεταμορφωθεὶς ἐκ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴν ψυχὴν ὄρνις ἔσομαι. ἡ δὲ τὸ δωμάτιον ὑπανοίξασα κομίζει τὴν πυξίδα. ἐγὼ δὲ σπεύδων ἤδη ἀποδύσας χρίω ὅλον ἑμαυτόν, καὶ ὄρνις μὲν οὐ γίνομαι ὁ δυστυχής, ἀλλὰ μοι οὐρὰ ὀπισθεν ἐξῆλθεν, καὶ οἱ δάκτυλοι πάντες ὥχοντο οὐκ οἶδ' ὅποι· ὄνυχας δὲ τοὺς πάντας τέσσαρας εἶχον, καὶ τούτους οὐδὲν ἄλλο ἢ ὀπλάς, καὶ μοι αἱ χεῖρες καὶ οἱ πόδες κτήνους πόδες ἐγένοντο, καὶ τὰ ὦτα δὲ μακρὰ καὶ τὸ πρόσωπον μέγα. ἐπεὶ δὲ κύκλω περιεσκόπουν, αὐτὸν ἐώρων ὄνον, φωνὴν δὲ ἀνθρώπου ἐς τὸ μέμψασθαι τὴν Παλαίστραν οὐκέτι εἶχον. τὸ δὲ χεῖλος ἐκτείνας κάτω καὶ αὐτῷ δὴ τῷ σχήματι ὥς ὄνος ὑποβλέπων ἡτιώμην αὐτήν, ὅση δύναμις, ὄνος ἀντὶ ὄρνιθος γενόμενος. (14) ἡ δὲ ἀμφοτέραις ταῖς χερσὶν τυψαμένη τὸ πρόσωπον, Τάλαινα, εἶπεν, ἐγὼ, μέγα εἴργασμαι κακόν· σπεύσασα γὰρ ἡμαρτον ἐν τῇ ὁμοιότητι τῶν πυξίδων καὶ ἄλλην ἔλαβον οὐχὶ τὴν τὰ πτερὰ φύουσιν. ἀλλὰ θάρρει μοι, φίλτατε· ῥάων γὰρ ἡ τούτου θεραπείᾳ· ῥόδα γὰρ μόνα εἰ φάγοις, ἀποδύση μὲν αὐτίκα τὸ κτῆνος, τὸν δὲ ἐραστήν μοι τὸν ἐμὸν αἰθὺς ἀποδώσεις. ἀλλὰ μοι, φίλτατε, τὴν μίαν νύκτα ταύτην ὑπόμεινον ἐν τῷ ὄνῳ, ὀρθρου δὲ δραμοῦσα οἶσω σοι ῥόδα καὶ φαγὼν ἰαθήσῃ. ταῦτα εἶπεν καταψήσασα μου τὰ ὦτα καὶ τὸ λοιπὸν δέρμα.

Quando lentamente e con difficoltà mi sono convinto che non stavo dormendo, ho pregato Palestra di far spuntare le ali anche a me e di farmi volare ungendomi con la stessa mistura. Volevo infatti imparare attraverso l'esperienza se, mutate le sembianze umane, fossi diventato un uccello anche nello spirito. Palestra allora, aperta la stanza, arriva con un vasetto. Io, spogliatomi rapidamente, mi sono unto tutto, ma per mia sfortuna non sono diventato un uccello, ma da dietro mi è spuntata una coda e le dita se ne sono andate tutte non so dove: avevo nel complesso quattro unghie e queste altro non erano che zoccoli, mentre le mani e i piedi sono diventati zampe, le orecchie si sono allungate e la faccia si è ingrandita. Quando mi sono guardato tutt'attorno, mi sono visto asino e non avevo più una voce umana per rimproverare Palestra. Rovesciando in basso il labbro e guardandola dal basso con il mio aspetto da asino, dicevo, per quanto mi era possibile, che ero diventato asino a causa sua. (14) E lei, colpendosi il volto con entrambe le mani, disse: «Che sciagurata, ho fatto un grosso disastro: per la fretta e a causa della somiglianza dei vasetti, mi sono sbagliata e ne ho preso uno diverso, non quello che fa spuntare le ali. Ma coraggio, tesoro, si rimedia facilmente: ti basta mangiare delle rose per liberarti subito della bestia e per restituirmi il mio amante. Coraggio, tesoro, pazienta soltanto per questa notte nell'aspetto asinino, domattina verrò di corsa a portarti le rose e, dopo che le avrai mangiate, sarai guarito». Disse queste cose accarezzandomi le orecchie e tutta l'altra pelle.

Se nel caso della precedente scena di metamorfosi, Fo ha operato, come si è detto, una *detorsio in comicum* del rituale compiuto dalla moglie di Ipparco nello scritto antico, nel caso della metamorfosi di Lucio, la sua descrizione si fonda su una duplice *detorsio*. Mentre il protagonista di Fo, intenzionato a trasformarsi anch'egli in volatile, sta tentando di replicare il procedimento seguito, leggendolo da un *grimoire*, un colpo di vento volta

le pagine del libro e Lucio finisce per combinare due ricette magiche e dunque per mettere insieme ingredienti ancor più disparati di quelli utilizzati dalla moglie dell'uomo tessalo presso cui aveva trovato ospitalità.

Sotto gli occhi del doppio moderno di Palestra – che, diversamente dal suo antecedente pseudoluciano, non ha un ruolo nella trasformazione – si compie quindi un rituale, che risulta una versione deformata non soltanto di quello antico eseguito dalla moglie di Ipparco, ma anche di quello moderno a cui aveva assistito il Lucio di Fo (Fo 2006b, 46-8):

«A vòj provar anca mi! La pagina de la poziòn l'è pronta, averta...la roba l'è qua!» E la servèta, smorta in fàcia, me diséva: «No, no' farlo miga! No' provàrghè che l'è gran pericolo! Ti non te conose quèla magia!»

«Ma se l'è qui pronta! Mi so lègere e vardo...»

La pagina è averta come prima...Dòncia: «El colore che l'è sul négro...» Tel chi, varda, deréntro 'sto brich, ghe lo vèrso. Dopo, el gato. L'ho visto fare ...PSCI...una pisàda. La lüsèrtola...eccola qua...n'altra lüsèrtola viva. PSCIUM PSCIUM...schisciàda! Boja! Me son schiscià anco un dito! No' g'ha importànsa...dentro anca i òsi...i fago bèn finì e i búto nel vasotòn de cristàl.

Intanto che mi schisciàvo la lüsèrtola, da la finestra végne un sfèrzo de vento che sbròfa ne la stanza e l'ha fàito voltre de le pagine del libro. Mi no' me ne son incorgiùo, e ho continuàt a lègere. Donca: «Dòj scorèzze in tel bicér...» Ma no' l'ha fàito lée! Se vede che l'ha fàito prime che noiartri se 'rivasse. Donca: TUM! TUM! PRUM! A posto. Po' sale...cugiari...quatro...o là! Che esagerà! Quattro de sale! Po' de la sendra de morto. Po' del sbavamento sdrusòso de lumàga. Po' schiscia, schiscia...Eco, è pronto! V'un, doi, tre! Al gh'avevo el core che sbateva. Mando giò d'on golòn. Che schifio! Troppo sale! Una roba tremenda! Sto fermo blocà a 'scoltà che 'riva l'encantamento...Me sento montà su per la panza un gran calòr...tùto un rogotàre tremendo...un gran vampòn! I ògi che me sbrúsa. Sento tiràrme, tiràrme...le mani, le mani che se unise: le piume! BSUM! Un sòcolo! BSUM! 'N'altro sòcolo! Ai pie...FUM: doi sòcoli! La pansa tùta pelosa...Che rasa de osèlo sarà quel che sorto? Coi sòcori?! Forse parirò un ipogrifo...e fatto, me sponta na còla! I ògi rotondi...VRUMM...la facia che se slonga...Ol naso...VRAMM...doj búsi sor i lavri davanti! Una gran ganàsa...dei denciòni! VRRPPETA! Una gran panza...gambe curte! Ma no' son un cavalo! E po', in framèsò le gambe de drio, dòj cojoni mai vedú! Un pirlundùn che 'riva fino a tera! Un aseno! Me isponta do' orége tremende, grande me ale...a senza pène ni piume. 'Speto che sponta le ale: PLOFF...Sento tùta la scena co se imégula...Tùto el pelo dapertùto. Fo' per tiràrme su dizzo...No! Non so capàz de mòverme. Me coménzo a sentirme for de spavento e zerco de criàr: «Dio, desgràsia!» Ma al posto de sortirme parole, vien fòra un gran spragugnà: «IIAAAA!» Solamente criàr de aseno! La fiola che se rotolava per tera, per la ridarola che gh'era stiopàta...la rideva come una mata: «Ah ah ah...» Mi me sentivo desesperàto. E me sortiva lagrime. «No' te star a piàgnere» la me fa lée. «Tra poc te fagarò tornàr come avante. Adesso vardémo sul libro l'antidoto...Sta tranquillo...un sospiro, e metémo tùto a posto. Donca, basta voltàr pagina, sul reverso gh'è sempre segnà l'antidoto per tornàrse indrio de l'encantamento. Ecco qua: *Come despoiàrse de aseno e retornàr*

omo...Ecco, el dise che bisogna magnàr de le roseline, de quele che stan sul muro...». ⁹⁷

Dopo la trasformazione in asino di Lucio, mentre la schiava sta ancora leggendo sul *grimoire* il procedimento da seguire affinché egli possa riacquistare la forma umana, nel monologo di Fo giungono nella casa dell'uomo tessalo dei briganti – episodio raccontato anche nel modello antico, dove però l'arrivo non avviene subito dopo la metamorfosi ma durante la notte (Luc. *Asin.* [39] 16) – nelle cui mani finiscono tutti i beni presenti nell'abitazione e lo stesso protagonista: se sino a questo momento gli eventi raccontati, oltre a essere gli stessi presenti nel modello, si susseguono anche col medesimo ordine, a partire dal rapimento di Lucio, Fo elabora una narrazione più personale alle cui spalle resta però ancora chiaramente riconoscibile il *Lucio o l'asino* pseudoluciano.

Il protagonista di Fo racconta infatti di essere stato condotto, una volta divenuto parte del bottino dei briganti in seguito al saccheggio della casa dove soggiornava, in una grande villa. Razziata anche la villa e fatta prigioniera una ragazza, i briganti avrebbero poi rinchiuso il protagonista e la giovane nel proprio covo, dal quale però i due prigionieri sarebbero riusciti a fuggire grazie all'iniziativa di Lucio, che dopo aver spezzato con i

⁹⁷ «"Voglio provare anch'io! La pagina della pozione è pronta, aperta...la roba è qua!" E la servetta, smorta in faccia, mi diceva: "No, non farlo! Non provarci che è pericoloso! Tu non conosci quella magia!" "Ma se qui è pronta! Io so leggere e guardo...!" La pagina è aperta come prima. Dunque: "Il colore che è sul negro..." Ecco qui, guarda, lo verso dentro questo bricco. Dopo, il gatto. L'ho visto fare: PSCIII...una pisciata! La lucertola...eccola qua...un'altra lucertola viva. PSCIUM PSCIUM...schiacciata! Boia! Mi sono schiacciato anche un dito! Non ha importanza...dentro anche le ossa...le faccio fini fini e le butto nel vasetto di cristallo. Intanto che io schiacciavo la lucertola, dalla finestra viene un alito di vento che soffia nella stanza e fa voltare delle pagine del libro. Io non me ne sono accorto, e ho continuato a leggere. Dunque: "Due scoregge nel bicchiere..." Ma non l'ha fatto lei! Si vede che l'ha fatto prima che noialtri si arrivasse. Dunque: TUM! TUM! PRUM! A posto. Poi, sale...cucchiai...quattro...o là! Che esagerato! Quattro di sale! Poi cenere di morto. Poi sbavamento viscido di lumaca. Poi schiaccia, schiaccia...Ecco, è pronto. Uno, due, tre! Avevo il cuore che batteva fortissimo. Mando giù tutto in un sol sorso. Che schifo! Troppo sale! Una roba tremenda! Sto fermo aspettando che la pozione faccia effetto...Mi sento montare su per la pancia un gran calore...tutto un rimestare tremendo...poi una gran vampata. Gli occhi mi bruciano. Sento tirarmi, tirarmi...le mani, le mani che mi si uniscono: le piume! BSUMM! Uno zoccolo! BSUM! Un altro zoccolo! Ai piedi...FUM: due zoccoli! La pancia tutta pelosa...Ma in che razza di uccello mi trasformo? Con gli zoccoli?! Forse diventerò un ippogrifo...Difatti, mi spunta una coda! Gli occhi rotondi...VRUMM...la faccia che si allunga...Il naso...VRAMM...due buchi sopra le labbra davanti! Delle guance enormi...dei dentoni...VRRPPETA! Una gran pancia...gambe corte! Ma non sono un cavallo! E poi, tra le gambe dietro, due coglioni mai visti! Un pisellone che arriva fino a terra! Un asino! Mi spuntano due orecchie tremende, grandi come ali, ma senza penne né piume. Aspetto che mi spuntino le ali: PLOFF...Sento tutta la schiena che si raggrinzisce...Pelo dappertutto. Faccio per tirarmi su, in piedi...No! Non sono capace di muovermi. Incomincio a sentirmi spaventato e cerco di gridare: "Dio, che disgrazia!" Ma invece di uscirmi delle parole, mi esce un gran farfugliare: "IIAAAA!" Solo grida da asino! La ragazza si rotolava per terra dalle risate...rideva come una matta: "Ah ah ah..." io mi sentivo disperato. Mi uscivano le lacrime dagli occhi. "Non piangere" mi dice lei. "Fra poco ti farò tornare come prima. Adesso cerchiamo l'antidoto sul libro. Stai tranquillo...in un sospiro mettiamo tutto a posto. Dunque, basta voltare pagina, sul rovescio c'è sempre segnato l'antidoto per tornare indietro dall'incantesimo. Ecco qua: *Come spogliarsi da asino e ritornare uomo*...Ecco, dice che bisogna mangiare delle roselline, di quelle che stanno sul muro..." (Fo 2006b, 47-9).

denti le funi che legavano la compagna di prigionia e averla caricata sul proprio dorso, si sarebbe lanciato a gran velocità nella fuga, riuscendo a sfuggire all'inseguimento dei rapitori, accortisi intanto della loro evasione.

Già in questo primo segmento della vicenda, è evidente come il racconto proposto dal moderno Lucio del *Fabulazzo osceno* sia stato costruito rimescolando personaggi ed eventi presenti già nella narrazione antica: anche nel racconto dello pseudo-Luciano, Lucio diventa infatti preda dei malviventi introdottisi nella casa di Ipparco ma, diversamente da quanto accade nel monologo moderno, viene condotto, dopo una breve sosta in un cascinale, direttamente nel loro covo (Luc. *Asin.* [39] 16-21), dove, alcuni giorni dopo il suo arrivo, viene condotta anche una giovane donna, con cui Lucio condividerà un tentativo di fuga sventato però dai malviventi (22-4). A porre fine alla loro prigionia sarà infatti l'arrivo di alcuni soldati guidati dal fidanzato della ragazza, che la ricondurrà a casa insieme al protagonista (26). A questo punto le narrazioni antica e moderna, seppur per un breve momento, tornano nuovamente ad assomigliarsi: in entrambi i racconti, Lucio viene accolto con riconoscenza dai familiari della donna ricevendo da loro abbondante foraggio e la possibilità di pascolare liberamente con le cavalle, possibilità che anche nel modello antico finiva per attirare sul protagonista l'ira degli esemplari maschi, ingelositi dalla sua presenza (27-8).

Dopo questa breve parentesi, la sequenza e l'ambientazione degli eventi proposta da Fo torna però nuovamente a discostarsi da quella del modello. Lo pseudo-Luciano proseguiva infatti la narrazione descrivendo le difficoltà affrontate da Lucio dapprima durante la sua permanenza nella casa della giovane – dove era stato affidato alle cure di un mandriano e di un asinaio a lui particolarmente avverso (29-33) – e poi in seguito alla morte della donna (34), quando era passato nelle mani di diversi padroni – un pederasta prima, poi un fornaio, un ortolano e infine un soldato – sino a giungere in quelle di due fratelli, servi di un facoltoso abitante di Tessalonica, i quali, insospettiti dalla scomparsa di numerosi cibi, scoprono che autore di tali furti è proprio Lucio e restano stupiti dalle sue doti antropiche quando lo sorprendono a consumare pasti adatti a un uomo e non a un asino (47).

Fo, dal canto suo, rimescolando il materiale della sua fonte, elimina dalla narrazione tutte le peripezie vissute dal protagonista e colloca nella casa della giovane salvata dai briganti la scoperta delle sue abilità: scoperta che determina un nuovo cambio di sorte per questo moderno Lucio venduto dai familiari della ragazza a una compagnia circense («E da quel ziorno, una festa! Portàveno tütì a vedér mi, che saveva scrivere...mi, che saveva

legere; mi, che saveva dar le risposte. E m'han vendúo. E lì, bisogna dire che la reconosensa de i omeni...Mi, che gh'aveva salvà la tosa, e lori, quando gh'è stata moeta che zirava...se son desmentegàt de tüto!» [Fo 2006b, 54]⁹⁸.

Nel prosiegua del racconto e sino alla fine del monologo, Fo non opererà più tagli nella trama del modello, di cui riprenderà tutti gli eventi in essa presenti senza alterarne la successione ma collocandoli su uno sfondo diverso. Nel racconto antico, l'uomo di Tessalonica, venuto a sapere delle doti umane dell'asino, lo acquista dai suoi servi per mostrarlo «ai più ragguardevoli tra i suoi concittadini (τοῖς ἐνδοξοτάτοις τῶν αὐτοῦ πολιτῶν» [Luc. *Asin.* (39) 49])» e lo affida alle cure di un giovane liberto, che trova il modo di guadagnare dalla custodia dell'asino, mostrandolo sotto compenso a chi volesse ammirarne le insolite abilità: parimenti, nel racconto di Fo, venduto dai familiari della sua vecchia compagna di prigionia, Lucio viene acquistato da una compagnia circense, perché si esibisca nei loro spettacoli («Me gh'aveva compràt per farne far l'aseno saviènte. Così me son trovàt deréntro 'sto baracón co' la zente che criàva, che rideva e bateva le mani, parché mi faseva ol paiàso anca, oltre che rispondere a le dimande. Rispondeva fasendo le scritture...dei proverbi, del far dei conti coi numeri. E poi mi balàvo, me metevo in pie, fasevo i salti...Ero vestito de omo, de dona...a gh'avevo le tete...una perúca coi cavèli longhi...El paiàso! Saviènte, ma paiàso! El gh'avevo 'na trestisia zerti zorni...de piàgner» [Fo 2006b, 54]⁹⁹).

In entrambi i racconti, le esibizioni di Lucio finiscono poi per attirare i desideri sessuali di una donna facoltosa, disposta a pagare una cospicua somma di denaro per soddisfarli (cf. Luc. *Asin.* [39] 52; Fo 2006b, 56). Scoperta dunque la nuova abilità di Lucio e affascinati dai possibili guadagni, i suoi padroni— l'uomo di Tessalonica nel caso dello pseudo-Luciano, il proprietario del circo nel caso di Fo — decidono di mostrarla in pubblico: condotto nel teatro dove avrebbe dovuto svolgersi lo spettacolo, il protagonista nota però la presenza di quelle rose che gli avrebbero consentito di assumere nuovamente le sembianze umane. E difatti, mangiate le rose, Lucio torna uomo, ma le sue vicissitudini

⁹⁸ «E da quel giorno, una festa! Invitavano tutti a vedere me, che sapevo scrivere...me, che sapevo leggere; me, che sapevo dare le risposte. E mi hanno venduto. E lì, bisogna dire che la riconoscenza degli uomini...Io gli avevo salvata la figlia, e loro, quando c'è stata moneta che girava...si sono dimenticati di tutto» (Fo 2006b, 55).

⁹⁹ «Mi ha comprato uno di un baraccone, uno di quelli che hanno il circo, che fanno i numeri con le bestie, che le fanno saltare...Mi aveva comperato per farmi fare l'asino sapiente. Così mi sono trovato dentro questo baraccone con la gente che gridava, che rideva e batteva le mani, perché io facevo anche il pagliaccio, oltre a rispondere alle domande. Rispondeva scrivendo dei proverbi, dei calcoli coi numeri. Poi ballavo, mi mettevo in piedi, facevo i salti...Ero vestito da uomo, da donna...avevo le tette...una parrucca con i capelli lunghi...Il pagliaccio! Sapiente, ma pagliaccio! Avevo una tristezza certi giorni...da piangere» (Fo 2006b, 55).

proseguono poiché gli astanti, accusatolo di stregoneria, vorrebbero che venisse messo a morte. Raccontata la sua storia dinanzi all'autorità presso cui è stato condotto, Lucio ne ottiene però la fiducia e riesce a salvarsi dopo essere stato riconosciuto come figlio di Decriano di Patre in un caso, nell'altro di Levio di Zante: nel racconto dello pseudo-Luciano, poiché un tempo aveva soggiornato presso la casa di Decriano, il governatore della provincia, nelle cui mani era la sorte di Lucio, decide infatti di credere al racconto con cui questo aveva allontanato da sé l'accusa di magia, attribuendo la propria trasformazione all'operato di una maga tessala («ὁ δὲ δικαστὴς ἐπεὶ ταῦτα ἤκουσεν, Φιλτάτων ἐμοί, ἔφη, λίαν ἀνδρῶν υἱὸς εἶ καὶ ξένων οἰκίᾳ τέ με ὑποδεξαμένων καὶ δώροις τιμησάντων, καὶ ἐπίσταμαι ὅτι οὐδὲν ψεύδη παῖς ἐκείνων ὢν· [Dopo aver ascoltato queste cose, il giudice disse: “Sei figlio di un uomo a me davvero carissimo, che mi è ospite per avermi accolto nella sua casa e avermi onorato con doni: poiché sei suo figlio so che non puoi mentire]» [Luc. *Asin.* (39) 55]); nel racconto di Fo, il console prende invece la medesima decisione presa dal governatore antico perché Levio di Zante era stato suo compagno d'armi nella guerra dell'Ellesponto, il conflitto menzionato all'inizio del monologo e che aveva fatto incontrare il padre del protagonista anche con l'uomo tessalo nella cui casa era avvenuta la metamorfosi asinina («A m'han ortàit dal cònsolo, e mi ho parlàt, ho recontàt tūta la mea storia. E quello, el cònsolo, m'ha dit: “Mi te cognòso a ti. Ti te sumèit a un me' amiso, col è de Zante...” “Sì, a l'è me padre de Zante!” “Ma allora ol è Levio, Levio de Zante...Avemo fàito la guera de l'Elesponto ensèmbia!”» [Fo 2006b, 58]¹⁰⁰).

Liberi dalle sembianze animali e scagionati dall'accusa di magia, sia il Lucio antico che quello moderno decidono dunque di recarsi dalle donne che li avevano amati da asini ma vengono, in entrambi i casi, respinti. Se il rifiuto segna però la conclusione del monologo di Fo, la narrazione dello pseudo-Luciano prosegue poco oltre: dopo aver trascorso la notte davanti all'abitazione della donna che lo aveva rifiutato, Lucio racconta di essersi diretto dal fratello che lo aveva raggiunto a Tessalonica e che lo aspettava presso le navi e di essere salpato con lui alla volta di Patre, loro città natale, dopo aver atteso che si sollevasse un vento favorevole.

¹⁰⁰ «Mi hanno portato dal console e io ho parlato, ho raccontato tutta la mia storia. E lui mi ha detto: “Ma io ti conosco! Tu assomigli a un mio amico di Zante...” “Sì, mio padre è di Zante...” “Ma allora è Levio, Levio di Zante...Abbiamo fatto insieme la guerra dell'Ellesponto!”» (Fo 2006b, 59).

Benché, come si è visto, in questa sezione conclusiva del monologo Fo mantenga inalterata la trama del *Lucio o l'asino antico*, interessanti risultano le modalità con cui riscrive la scena finale del rifiuto del protagonista da parte della donna.

Nel modello tale rifiuto assumeva una connotazione violenta, con Lucio cacciato di casa dai servi (Luc. *Asin.* [39] 56):

ἐγὼ δὲ κράτιστον εἶναι ἔγνων ἔλθεῖν παρὰ τὴν γυναῖκα τὴν ἐρασθεῖσάν μου τοῦ ὄνου, καλλίων αὐτῇ φανεῖσθαι λέγων νῦν ἐν ἀνθρώπῳ ὢν. ἡ δὲ ἀσμένη τέ μ' εἰσεδέξατο τῷ παραδόξῳ, οἶμαι, τοῦ πράγματος ἐπιτερπομένη, καὶ δειπνεῖν σὺν αὐτῇ καὶ καθεύδειν ἰκέτευεν· κἀγὼ ἐπειθόμην νεμέσεως ἄξιον εἶναι νομίζων τὸν ὄνον τὸν ἀγαπηθέντα νῦν γενόμενον ἀνθρώπον ὑπερτρυφᾶν καὶ τὴν ἐρασθεῖσαν ὑπερορᾶν· καὶ δειπνῶ σὺν αὐτῇ καὶ πολὺ ἐκ τοῦ μύρου ἀλείφομαι καὶ στεφανοῦμαι τῷ φιλτάτῳ ἐς ἀνθρώπους με ἀνασώσαντι ῥόδῳ. ἐπεὶ δὲ ἦν βαθεῖα νύξ ἤδη καὶ καθεύδειν ἔδει, κἀγὼ δ' ἐπανίσταμαι καὶ ὥσπερὶ μέγα τι ἀγαθὸν ποιῶν ἀποδύομαι καὶ ἵσταμαι γυμνὸς ὡς δῆθεν ἔτι μᾶλλον ἀρέσων ἐκ τῆς πρὸς τὸν ὄνον συγκρίσεως. ἡ δὲ ἐπειδὴ εἶδέ με πάντα ἀνθρώπινα ἔχοντα, προσπτύσασά μοι, Οὐ φθερῇ ἀπ' ἐμοῦ, ἔφη, καὶ τῆς ἐμῆς οἰκίας καὶ μακρὰν ποι ἀπελθὼν κοιμήσῃ; ἐμοῦ δ' ἐρομένου, Τί γὰρ καὶ ἡμάρτητά μοι τοσοῦτο; Ἐγὼ, ἔφη, μὰ Δί' οὐχὶ σοῦ, ἀλλὰ τοῦ ὄνου τοῦ σοῦ ἐρῶσα τότε ἐκείνῳ καὶ οὐχὶ σοὶ συνεκάθευδον, καὶ ὥμην σε καὶ νῦν κἂν ἐκεῖνό γε μόνον τὸ μέγα τοῦ ὄνου σύμβολον διασφύζειν καὶ σύρειν· σὺ δέ μοι ἐλήλυθας ἐξ ἐκείνου τοῦ καλοῦ καὶ χρησίου ζώου ἐς πίθηκον μεταμορφωθείς. καὶ καλεῖ εὐθύς ἤδη τοὺς οἰκέτας καὶ κελεύει με τῶν νότων μετέωρον κομισθῆναι ἔξω τῆς οἰκίας, καὶ ἐξωσθεὶς πρὸ τοῦ δωματίου ἔξω γυμνὸς καλῶς ἐστεφανωμένος καὶ μεμυρισμένος τὴν γῆν γυμνὴν περιλαβὼν ταύτη συνεκάθευδον. ἅμα δὲ τῷ ὀρθρῳ γυμνὸς ὢν ἔθειον ἐπὶ ναῶν καὶ λέγω πρὸς τὸν ἀδελφὸν τὴν ἐμαντοῦ ἐν γέλωτι συμφορὰν. ἔπειτα ἐκ τῆς πόλεως δεξιῷ πνεύσαντος ἀνέμου πλέομεν ἔνθεν, καὶ ὀλίγαις ἡμέραις ἐρχομαι εἰς τὴν ἐμὴν πατρίδα.

Pensai allora che fosse un'ottima idea quella di andare dalla donna che si era innamorata di me quando ero un asino. Pensavo infatti che da uomo le sarei sembrato più bello. Lei mi accolse di buon grado divertita, credo, dalla stranezza della cosa, e mi pregò di pranzare e dormire con lei. Io per parte mia accettai pensando che fosse meritevole della vendetta degli dèi l'asino che, dopo essere stato amato, una volta divenuto uomo, insuperbisce e disprezzasse la donna innamorata. Pranzo dunque con lei, mi ungo di molto olio profumato e mi incorono con le rose, l'amatissimo fiore che mi ha salvato riportandomi tra gli uomini. Quando fu notte fonda e bisognava andare a dormire, anch'io mi alzo e mi spoglio come se le stessi facendo un grande regalo. Mi presentai dunque nudo pensando di piacerle ancora di più per il confronto con l'asino. Lei però, dopo che mi vede tornato uomo in ogni mia parte, mi sputò contro. «Via da me e dalla mia casa – disse – vai a dormire lontano da qui!» Allora le domandai: «Qual è il grosso torto che ti ho fatto?». «Io – disse lei – non ho amato te, per Zeus, ma l'asino e con lui sono giaciuta, non con te. Credevo che ora tu avessi conservato e ti trascinassi dietro almeno quel grande contrassegno dell'asino e invece ti presenti a me dopo aver abbandonato quell'animale bello e utile ed esserti trasformato in una scimmia». Chiamò immediatamente i servi e ordinò loro di caricarmi sulle spalle e di portarmi all'esterno. Sbattuto fuori, davanti all'ingresso, nudo ma ben incoronato e profumato, abbracciai la nuda terra e dormii con lei. All'alba, corro verso la nave e racconto a mio fratello la ridicola sciagura. Alzatosi un vento favorevole dalla città, salpiamo di lì e in pochi giorni arrivo nella mia patria.

Nel monologo di Fo, al contrario, il rifiuto è espresso dalla donna in modo bonario. Benché la motivazione addotta per giustificare il rifiuto sia la stessa del modello antico – ovverosia che la metamorfosi in uomo ha privato il protagonista di quei tratti asinini che avevano fatto nascere in lei la passione amorosa – i toni del suo discorso si discostano nettamente dall'aggressività dell'originale, approdando a quelli della compassione (Fo 2006b, 58):

Mi, prima de partír, vago de corsa da quèla dona così dolze e zentile co l'ha vorsúo far l'amor con mi quand'eri bestia. E sont andàdo...ma, come de lòzico, no' me gh'ha recognosúo. E mi gh'ho dito: «L'è normàl che no' endovína chi fuèsse avànte...Mi son quel ziovin che sera un aseno amoroso de ti!» Lée la resta senza fiàt! Me embrassa e me die: «Sta a magnàre con mi!»

La bate le man e sò servànte ariva co' un pranso che pare un banchèto. Mi ogni tanto la carèso, la baso e ghe digo de quanto la me piàse ancora de no' podérme desmentegàr. «Fémo l'amor...» ghe digo «come se faséa in què. Temp che sero aseno!» E lée, faséndome carèse e basándome, de ramando me risponde: «Ol sarà un poc difisile che se rièsse a far un amor compàgn...Mi quando te imbrasàvo e ti e te catàvi tütta, cuorpo e anema, me paréva che ti te fuèsse un deo...Apollo o Iove trasformà...l'era l'amor imposibile...una folia fantàsteca...Adèso ol sarèsse sojaménte un amor normale, 'me tanti. De seguro 'pasionàt...ma no' me farèsse strabusàr ol spìrto come fuèsse in de l'Olimpo, trasformàda ni misma...in una nenfa devína! No' te voj mortefigàr...ma prefèrzo recordàrme de ti 'me un anemàl imposibile, pitòst che d'òmo normal! De normale, no' me interèssa. Vai pure!»¹⁰¹

Il confronto tra l'ultima edizione del monologo del 2006 e la prima del 1982 rivela come queste parole siano il risultato di un'evoluzione. Nella versione definitiva sopra riportata, la donna giustifica il proprio disinteresse nei confronti del protagonista spiegando di non essere interessata all'amore 'normale' che questo può offrirle una volta tornato uomo, motivazione che si iscrive dunque in una dimensione intimistica e privata.

Nell'edizione del 1982, il rifiuto ricevuto da Lucio sembra invece oltrepassare la sfera del privato e guardare con ironia alla società contemporanea e alle dinamiche patriarcali in essa operanti (Fo 1982, 94):

¹⁰¹ «Io, prima di ripartire, vado di corsa da quella donna così dolce e gentile che ha voluto fare l'amore con me quando ero animale. E sono andato...ma, com'è logico, non m'ha riconosciuto. Io le ho detto: "È normale che tu non indovini chi fossi prima...Io sono quel giovane che era un asino innamorato di te!" Lei resta senza fiato! Mi abbraccia e mi dice: "Fermati a mangiare con me!". Batte le mani e le sue serve arrivano, portando un pranzo che sembra addirittura un banchetto. Io ogni tanto la accarezzo, la bacio e le dico quanto mi piaccia ancora, tanto da non poterla dimenticare. "Facciamo l'amore..." le dico "come l'abbiamo fatto quando ero asino!" E lei, accarezzandomi e baciandomi, mi risponde: "Sarà un po' difficile che si riesca a fare l'amore così...Quando ti abbracciavo e tu mi prendevi tutta, corpo e anima, mi sembrava che tu fossi un dio...Apollo o Giove trasformato...era un amore impossibile...una follia fantastica...Adesso sarebbe solamente un amore normale, come tanti. Certamente appassionato...ma non mi sconvolgerebbe lo spirito come se fossi nell'Olimpo, trasformata io stessa...in una ninfa divina! Non ti voglio mortificare...ma preferisco ricordarmi di te come animale impossibile, piuttosto che come uomo normale. Da normale, non mi interessi. Va pure!» (Fo 2006b, 59).

«Sì, ma mi prima te amavo per quel che te eri...te, de exexionàle...de quel che sempre, voialtri omeni m'avé insegnàt col è posente priapo...cūme dentro un bandieròn...un poter grande. Al rovérs, de omeni che parla e che fa' l'amore come ti, ghe n'è tanti...De aseni che no' parlava ma faseva l'amor come era ti avanti, no' ghe n'era nisciùno! Me l'avìt insegnà. Adesso toca ti a imparare...che è gran vergogna de traverse normale. E de normale, no' me interessa. Vai pure!»¹⁰²

In questa prima versione del monologo, a portare il discorso in una dimensione altra rispetto a quella esclusivamente privata entro cui si iscrive la sua evoluzione del 2006 è l'allusione al ruolo degli uomini nel rendere la virilità un simbolo di potere («voialtri omeni m'avé insegnàt col è posente priapo...cūme dentro un bandieròn...un poter grande»): allusione che meglio si comprende se si considera che *Fabulazzo osceno* nasce nel 1980, cioè subito dopo il decennio di maggiore attività del femminismo italiano, e a tre anni di distanza dalla prima messa in scena della *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa*, monologo in cui Fo aveva consegnato all'eroina euripidea la denuncia dell'importanza del sistema educativo nel far sì che la componente femminile della società interiorizzi – e di conseguenza accetti – l'esistenza di idee e dinamiche patriarcali («Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo è d'averve ben allevate alla soa dottrina... a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate!» [Fo 1989, 72]).

Se pertanto virilità equivale a potere, il Lucio-uomo, inferiore in questo al Lucio-asino, non può che risultare sconfitto. Nel riscrivere, all'inizio degli anni Ottanta, la scena presente nello scritto dello pseudo-Luciano, Fo sembra guardare con ironico compiacimento al paradosso, insito nel soccombere del protagonista, dell'uomo che in quanto tale viene rifiutato in nome del nesso virilità-potere: ironico compiacimento che culmina nel beffardo ammonimento finale della donna, che, dopo aver ricordato al protagonista che tale nesso è parte di una logica propugnata da quella parte di società a cui lui stesso appartiene, lo invita a imparare «che è gran vergogna de traverse normale» (*ibid.*).

Finale dunque che ben si inseriva nel clima culturale che ha fatto da sfondo alla nascita del *Fabulazzo osceno* e che consente di collocare a pieno titolo *Lucio e l'asino* nella

¹⁰² «Sì, ma prima ti amavo per quello che eri...tu, eccezionale...amavo in te quello che sempre voi altri uomini m'avete insegnato quello che è possente priapo, come dentro un bandierone, importante...un potere grande. Al contrario, di uomini che parlano e fanno l'amore come te, ce ne sono tanti...Di asino che non parlava ma faceva l'amore, come eri tu prima, non ce n'era nessuno!» (Fo 1982, 95).

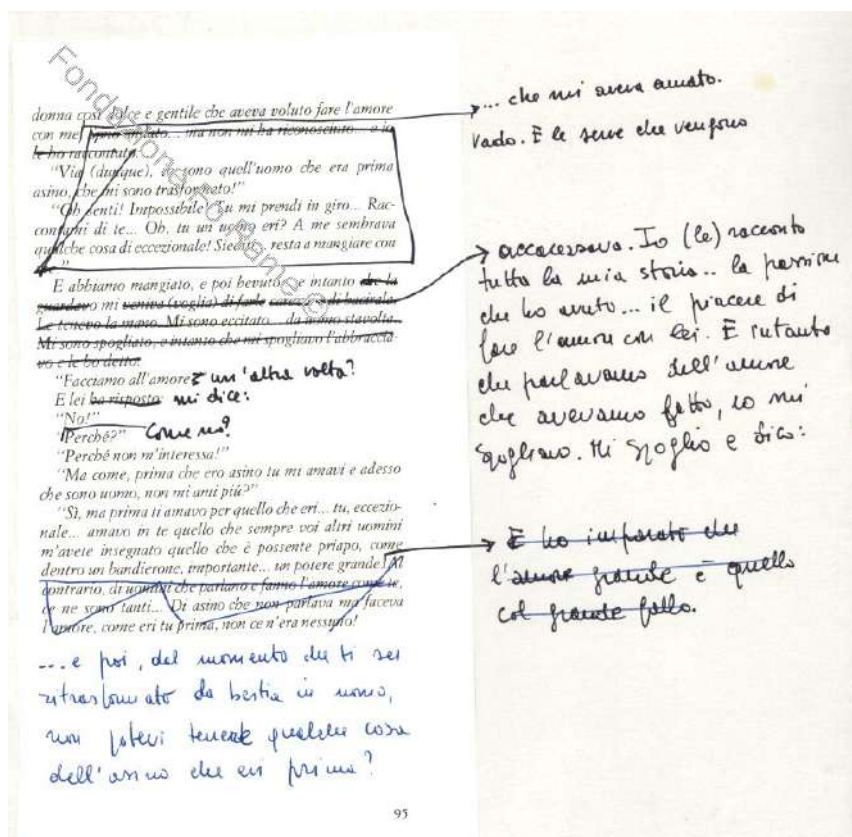


Figura 29. 1987. Testo con annotazioni manoscritte di Franca Rame. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://www.archiviowebfrancarame.it).

categoria dell'adattamento, inteso, con Hutcheon 2006, 20, come «an act of appropriating or salvaging» fondato su un duplice processo «of interpreting and then creating something new» (Hutcheon 2006, 20).

Proprio sul finale la coppia Fo-Rame tornò però a lavorare già nel 1987, come dimostra la digitalizzazione, disponibile nell'Archivio web Franca Rame-Dario Fo, di una copia della pagina dell'edizione del 1982, che contiene la conclusione del monologo integrata da annotazioni manoscritte di Franca Rame.

Stando alla didascalia che accompagna il documento nell'Archivio web, nel 1987 la Rame stava lavorando, in vista di una nuova edizione, all'aggiornamento del testo del monologo ascoltando l'«audiocassetta dell'ultima rappresentazione» e confrontando il testo effettivamente portato in scena con quello apparso a stampa nel 1982 (vd. fig. 29)¹⁰³. Tale lavoro di revisione riguardò, tra le altre cose, anche il finale, come dimostra appunto

¹⁰³ Nell'Archivio si fa riferimento a «correzioni manoscritte da Franca Rame trascritte dall'audiocassetta dell'ultima rappresentazione», informazione che però non consente di determinare con precisione su quale rappresentazione in particolare la Rame stesse lavorando. Benché non sia infrequente riscontrare errori di datazione all'interno dell'Archivio, in mancanza di ulteriori notizie, andrà considerato come *terminus ante quem* per la messa in scena da cui provengono le annotazioni il 1987, anno al quale il documento viene appunto datato all'interno dell'Archivio.

la copia della pagina conclusiva del monologo, in cui il discorso della donna appare integrato a penna con la domanda «...e poi, dal momento che ti sei ritrasformato da bestia in uomo, non potevi tenere qualche cosa dell'asino che eri prima?»: richiesta verosimilmente ispirata all'auspicio che Lucio potesse aver conservato almeno una parte della forma asinina formulato dalla donna già nel *Lucio o l'asino* dello pseudo-Luciano (cf. Luc. *Asin.* [39] «ᾧμην σε καὶ νῦν καὶ ἐκεῖνό γε μόνον τὸ μέγα τοῦ ὄνου σύμβολον διασώζειν καὶ σύρειν [Credevo che ora tu avessi conservato e ti trascinassi dietro almeno quel grande contrassegno dell'asino]»).

Il lavoro sul finale proseguì però anche oltre il 1987, evolvendo in una revisione più sostanziale che portò alla stesura della versione del 2006, in cui gli elementi di critica sociale scompaiono per lasciare il posto alle emozioni dei protagonisti.



Figura 30. 1982. Ritratto di Aristofane realizzato da Dario Fo. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

1.4.3. *Lo sproloquio degli Uccelli*

Una nuova occasione per tornare a esplorare le potenzialità, sulla scena comica contemporanea, della letteratura greca si è presentata a Fo con il ciclo di sei lezioni per aspiranti attori, da lui svolto al Teatro Argentina nel 1984. Tra i materiali di queste lezioni romane confluiti nel *Manuale minimo dell'attore* è difatti presente un monologo, che Fo presenta come tratto dagli *Uccelli* di Aristofane ma che, come si vedrà di seguito, in realtà con la commedia antica non presenta alcun legame.

Lo sproloquio degli Uccelli – questo è il titolo attribuito al monologo – compare tra i materiali della prima lezione, incentrata, come rivela Fo in apertura (*MA* 19), sulla Commedia dell'arte. In particolare esso si colloca in una sezione dedicata alla maschera, e più precisamente in un *excursus* sull'«origine antica» (ivi, p. 44) di quello che Fo considera l'elemento «che, se non è il più importante in assoluto della Commedia dell'Arte, è senz'altro il più vistoso e appariscente» (ivi, p. 34).



Figura 31. «00SD – Maschere Sartori da collezione Fo-Rame. Progetto fotografico per piattaforma 3D. Foto di Diana G. Palombaro». Immagine e didascalia dell'[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Nel corso di questo *excursus*, Fo mostrava al pubblico una maschera della sua collezione¹⁰⁴, il cui aspetto gli offriva lo spunto per introdurre la figura di Aristofane (ivi, p. 46):

Prendiamo in considerazione una maschera molto particolare – straordinaria, nella fattispecie, non solo dal punto di vista della struttura, ma perché è stata fabbricata dal più grande mascheraio della tradizione italiana: Sartori di Padova. Il suo ghigno grottesco è lo stesso che troviamo nei personaggi delle atellane, una delle forme di gioco farsesco dei tempi dei Romani. Ritroviamo però immagini che le assomigliano ancora prima, su vasi attici del IV secolo che riproducono motivi tratti dalle commedie di Aristofane. In particolare questo è il personaggio sproloquante, il cacciarone vomita-parole.

¹⁰⁴ Il *Manuale* non consente di stabilire quale fosse la maschera in questione. Nell'Archivio web Franca Rame-Dario Fo sono tuttavia presenti diverse riproduzioni fotografiche, raccolte sotto l'indicazione «greco-romano», di una maschera della collezione Fo-Rame realizzata dalla famiglia Sartori (vd. fig. 31), che è possibile ipotizzare fosse quella mostrata durante lo *stage*.



Figura 32. 1986. Disegno realizzato da Dario Fo per il *Manuale minimo dell'attore*, in cui sono ritratte – come recita l'indicazione manoscritta apposta in basso a sinistra – delle «maschere di Aristofane». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Prima di cercare di capire cosa Fo intendesse con l'espressione «personaggio sproloquante», è tuttavia necessario indagare le fonti attraverso cui conosceva il teatro greco. Utile a tal fine è il ricorso alla sezione conclusiva del *Manuale*. Destinata da Fo ad accogliere una *Bibliografia* ragionata e divisa per temi, tale sezione rappresenta infatti una fonte preziosa sui testi che hanno fatto parte del suo bagaglio culturale, benché il suo utilizzo richieda cautela: a imporla è uno studio condotto da Maiolani (2020) su un'analoga bibliografia originariamente inclusa nelle prime edizioni di *Mistero buffo* e confluita poi, con alcune modifiche, in quella più ampia del *Manuale*. Dallo studio emerge infatti l'esistenza all'interno di tale rassegna bibliografica, accanto a lemmi corretti o «sostanzialmente corretti, in cui è un solo dato minimo a essere sbagliato o camuffato (principalmente nome o cognome dell'autore)» (*ibid.*), anche di lemmi «colpiti da pesanti alterazioni o del tutto inventati» (*ibid.*)¹⁰⁵: esistenza che rivela dunque la tendenza di Fo a costruire anche queste sezioni ricorrendo alla propria creatività e che

¹⁰⁵ Rinvio al contributo di Maiolani 2020, per una ricognizione dettagliata dei lemmi che rientrano nelle tipologie su menzionate.

risulta peraltro in linea col fatto che egli non ha mai fatto mistero dell'inattendibilità delle proprie dichiarazioni relative alle fonti utilizzate¹⁰⁶.

All'interno della sezione della *Bibliografia* del *Manuale* dedicata a «Saggi e studi di storia del teatro» (MA 363), sono elencati cinque testi riguardanti il dramma antico: il *Teatro greco* di Umberto Albin, *I Greci a teatro* di Harold C. Baldry (1972), *La tragedia greca* di Charles R. Beye (1974), *Gli edifici teatrali greci e romani* di Aldo Neppi Modona (1961) e l'*Aristofane autore di teatro* di Carlo Ferdinando Russo (1984). Benché non si possa escludere che Fo conoscesse tutti i testi menzionati, quello che più verosimilmente deve aver consultato è *Il teatro greco* di Albin, un breve saggio di carattere divulgativo, all'interno del quale vengono trattati tutti gli aspetti fondamentali del teatro greco, dall'archeologia alla musica, e dunque particolarmente adatto alle necessità di un non addetto ai lavori quale Fo: l'ipotesi di una sua conoscenza diretta del saggio di Albin è sostenuta dal fatto che nella parte conclusiva del lavoro lo studioso cita come riferimenti bibliografici per approfondire i temi trattati proprio quei volumi di Baldry, Beye, Neppi Modona e Russo (p. 65), ai quali rinvia Fo nel *Manuale*, ipotesi ulteriormente avvalorata dalla circostanza che, nel caso di testi, come quello di Russo, che hanno avuto più di un'edizione, Fo rinvii alla medesima alla quale rinvia Albin ne *Il teatro greco*.

Fatte queste premesse, è possibile provare a capire meglio le rapide allusioni di Fo al teatro antico greco e romano. Per quanto attiene alla *fabula atellana*, il personaggio dello «sproloquante, il cacciarone vomita-parole» (MA 46) al quale Fo fa riferimento andrà cercato tra le quattro maschere fisse di questo genere farsesco delle quali abbiamo notizia: i tre stupidi Pappo, Macco e Bucco, e il gobbo Dossenno. La particolare loquacità unitamente al «ghigno grottesco» (*ibid.*) menzionati da Fo consentono poi di restringere ulteriormente il campo e di supporre che pensasse in particolare a Bucco, maschera che

¹⁰⁶ Esemplare è a tal proposito un passaggio del *Prologo* del *Manuale* (4): «Prima però di passare all'osso del discorso è mio dovere darvi un avvertimento: ogni volta che vi esporrò un fatto, un aneddoto o un episodio storico, farò l'impossibile pur di fornirvi le fonti e le documentazioni del caso. Ma non sempre mi riuscirà, perché spesso, per mia dabbenaggine, non mi troverò in grado di ricordare esattamente il nome dell'autore del testo su cui ho letto il passaggio in questione. Vedo già il sorriso cattivo degli eruditi maligni: "Ah, ah, metti le mani avanti, furbacchione...come al solito te lo sei inventato tu il fatterello!" Ebbene sì, è vero,...spesso invento...ma attenzione, sia chiaro,...le storie che mi fabbrico di sana pianta vi sembreranno ogni volta terribilmente autentiche...quasi ovvie...invece, quelle impossibili, paradossali, che giurereste inventate, sono al contrario tutte autentiche e documentabili. Sono un bugiardo professionista. E sono riuscito a far cascare in questa trappola del: "Non è vero, dubito" decine di prevenuti cacadubbi chiosatori. D'altronde, lo ripeto da una vita: gli eruditi supercritici-spulciaioli son quelli che, quando gli mostri la luna, loro ti guardano il dito...e in particolare l'unghia, per indovinarne esattamente da quanto te la sei tagliata».

doveva caratterizzarsi, come rivela l'etimo del suo nome, anche per la grande *bucca*, particolare che ha indotto alcuni ad attribuire a Bucco proprio la caratteristica della loquacità e a parlare di lui come del «tipo del ciarlone» (Marzullo 1973, 19)¹⁰⁷.

Benché gli studi relativi al dramma antico menzionati nella bibliografia del *Manuale* siano tutti dedicati al teatro greco e non siano dunque utili a capire quale fosse la maschera dell'atellana a cui Fo pensava, utile a tal fine è un altro testo incluso all'interno di questa bibliografia, e in particolare nella sezione *Saggi e studi di storia del teatro*. Si tratta del primo volume della *Storia del teatro drammatico* di Silvio D'Amico, volume nel quale vengono delineate le caratteristiche del teatro dalle origini greche sino all'età romantica, con uno spazio dedicato anche all'atellana. Nella breve descrizione del genere, D'Amico parla infatti di Bucco come di un tipo fisso con «una bocca enorme, forse perché mangione, più probabilmente perché ciarlone, sguaiaatissimo» (D'Amico 1982, 79): se dunque Fo pensava a Bucco quando menzionava la presenza nell'atellana di uno «sproloquiatore» (MA 46), è possibile che per questa informazione dipendesse proprio dal testo di D'Amico.

Nel *Manuale* è riportata poi un'ulteriore informazione riguardante questo personaggio: oltre a comparire nell'atellana, esso sarebbe presente già «su vasi attici del IV secolo che riproducono motivi tratti dalle commedie di Aristofane» (*ibid.*). Nel *Teatro greco* di Umberto Albinì – un testo che, come si è detto in precedenza, è menzionato nella bibliografia del *Manuale* e di cui Fo aveva verosimilmente conoscenza diretta – sono presenti diverse riproduzioni fotografiche di vasi databili al IV secolo a.C. raffiguranti scene di teatro comico in cui gli attori indossano maschere dotate di un'ampia bocca: maschere che dunque possono aver richiamato alla mente di Fo il Bucco delle atellane, sebbene tale caratteristica non fosse affatto una sua prerogativa ma, al contrario, fosse ampiamente diffusa nelle rappresentazioni dei costumi, oltre che comici, anche tragici di cui abbiamo testimonianza, tanto che nel II secolo d.C., a proposito degli interpreti di tragedie del suo tempo, Luciano dirà che essi indossano una maschera dotata di «un'enorme bocca spalancata come a voler inghiottire gli spettatori (καὶ στόμα κεχηνὸς πάμμεγα ὥς καταπίόμενος τοὺς θεατὰς [*De salt.* 27])».

¹⁰⁷ In realtà le esigue testimonianze relative a questa maschera non consentono di determinarne con certezza i tratti distintivi, né l'etimo di Bucco fornisce alla questione un contributo risolutivo, dal momento che essa apre infatti a diverse interpretazioni – passate in rassegna da Lapini 1992 – derivanti dai molteplici significati associati a *bucca*, termine che ingloba nel suo campo semantico, oltre a “bocca”, anche “guancia” e “mascella”.



Figura 33. Cratere a calice apulo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 118333.

Ad ogni modo, nessuno dei vasi riprodotti ne *Il teatro greco* ritrae soggetti che è possibile mettere in relazione con la produzione di Aristofane. Essi rappresentano invece scene comiche non riferibili ad alcuna commedia in particolare, fatta eccezione per un cratere campano datato intorno al 350 a.C. e attribuito al Pittore Varrese (fig. 33), nella cui didascalia Albini individua una somiglianza tra la scena in esso rappresentata in cui sono ritratti «una giovane coppia con un bambino e un vecchio sileno» (p. 11) – ovvero un giovane uomo mentre offre «his coat as a gift to a golden hetaira under the watch of her pimp» (Piqueux 2022, 107) – e l'*Arbitrato* di Menandro, commedia incentrata appunto sulla nascita del figlio di una giovane donna, Panfile, concepito a seguito di una violenza subita poco prima del matrimonio e il cui autore si scoprirà essere suo marito Carisio¹⁰⁸. E proprio la produzione menandrea avrebbe rappresentato un terreno più fertile

¹⁰⁸ Gli altri vasi riprodotti da Albini sono un cratere a calice pestano di Assteas, databile intorno al 360-350 a.C., che ritrae Dioniso insieme ad attori comici e a una donna acrobata (Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea, 927); un frammento di vaso fliacico, sul quale si conserva la testa di un attore (Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea, inv. 6920, sporad. Da tr. XXXIII); un cratere a calice, databile intorno al 325 a.C., che ritrae un vecchio con una torcia e un uomo con un ramo seduto su un altare, accanto al quale è rappresentato anche un ramo d'alloro (Taranto, MAN, 51731); un cratere a campana, attribuito al ceramografo Assteas e collocabile cronologicamente tra il 370 e il 340 a.C., su cui si riconoscono un vecchio che sorregge una scala ed Hermes, il quale è ritratto sotto una finestra da cui si affaccia una fanciulla (Città del Vaticano, Musei, 17106); un ulteriore cratere a calice, opera anch'esso di Assteas e collocabile tra il 370 e il 340 a.C., sul quale, con alle spalle un sfondo su cui è ritratta una maschera comica femminile, sono rappresentati due giovani che trattengono un vecchio, disteso su una cassapanca e con un bastone in mano, alla presenza di un quarto uomo che assiste alla scena

per parallelismi con l'atellana – lo stesso Bucco è stato difatti accostato a Γνάθων, personaggio attivo per esempio nel *Kolax*¹⁰⁹ – rispetto a quella aristofanea, dove i tipi fissi sono del tutto assenti.

Le informazioni fornite da Fo in questa prima presentazione del personaggio dello Sproloquiatore permettono dunque di comprendere il riferimento all'atellana, ma non chiariscono il motivo per cui egli chiami in causa anche la produzione aristofanea.

Negli ulteriori riferimenti a questo Sproloquiatore presenti tra i materiali della prima giornata dello *stage* all'Argentina, Fo affronterà nuovamente il tema del rapporto tra Aristofane e il teatro comico latino (*MA* 48):

Torniamo un attimo alla caricatura dello sproloquiatore (non esiste una traduzione esatta in italiano). La parola greca allude al cialtrone per antonomasia, che va a vomitare sproloqui a grande velocità. Questo personaggio veniva impiegato nel teatro di Aristofane come «tirafiato» (cioè permetteva, con il suo intervento, di far prendere fiato agli attori). (...) Entrava in scena, nell'intervallo, insultando il pubblico, raccontando frottole e cianciando a perdifiato come un vero e proprio Boccaccione. Il termine corretto più o meno è quest'ultimo, anche per un analogo personaggio che ritroviamo nelle farse romane. Per inciso, il personaggio che nella Commedia dell'Arte assomiglia maggiormente al Boccaccione è senz'altro lo Zanni; alcune volte, anche Pulcinella ricopre quel ruolo.

Benché Fo alluda soltanto a due termini, uno greco e l'altro latino, che designerebbero il personaggio dello Sproloquiatore senza però menzionarli esplicitamente, il fatto che individui in “Boccaccione” una possibile traduzione sembrerebbe confermare l'ipotesi per cui, quando menzionava l'atellana, egli avesse in mente proprio Bucco: con Boccaccione è difatti possibile che Fo intendesse tradurre proprio il nome di questa maschera, mantenendo la connessione etimologica con *bucca*.

In riferimento invece alla produzione aristofanea, in queste parole di Fo emergono due particolari interessanti: il fatto che il Boccaccione si rivolgeva direttamente al pubblico e quello che la sua comparsa avveniva all'interno di un momento di pausa dell'intreccio drammatico, una sorta di intervallo che doveva «far prendere fiato agli attori» (*ibid.*).

(Berlino, SM, F3044); e infine uno skyphos su cui è possibile riconoscere, collocati tra due colonne su una pedana, una donna ammantata, Eracle, Hermes e sullo sfondo una piccola pianta e una patera (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 12 [Albizzati 45]).

¹⁰⁹ Così per esempio Marx (s.v. *Atellana*, RE col, 1919: «Dasselbe entspricht etwa de griechischen Γνάθων, bezeichnet jedoch nicht den Fresser oder Schmarotzer, sondern den Mann mit den grossen *buccae*, welche den ἀναισθητός kennzeichnen [Script. Physiogn. I 412, 7 Foerster: αἱ δὲ λίαν μακρὰι [παρεῖαι] φλύάρων καὶ ματαιολόγν. P. 379, 2] und findet sich auch als Cognomen») benché, come notava già Lapini (1992, 54, n. 8), l'accostamento sia reso difficile dal fatto che «tra un “mascellone” stupido e un “mascellone” ingordo la differenza non è poca».

I particolari del non coinvolgimento degli attori della commedia, dell'autonomia rispetto alla trama e del dialogo diretto con il pubblico fanno pensare a quel particolare elemento strutturale dell'*archaia* che è la parabasi. Collocata solitamente al centro della commedia e recitata dal solo coro, essa costituiva difatti la sede privilegiata per l'esposizione di contenuti di particolare importanza e poteva essere sfruttata dal commediografo per affrontare anche questioni slegate dalla trama comica, di natura politica ma anche letteraria, rivolgendosi direttamente al pubblico per il tramite del corifeo. Ciò che tuttavia la parabasi sicuramente non rappresentava è un mero «tirafiato» (*ibid.*) costituito da «frottole» (*ibid.*) e insulti al pubblico.

Nel prosieguo della parte di questa lezione dedicata al presunto Boccaccione aristofaneo, benché Fo menzioni una commedia in particolare, gli *Uccelli*, alludendo a una scena in cui questo personaggio sarebbe entrato in scena, l'interpretazione dei dati risulta in realtà ancora più oscura (*MA* 48-9):

Il Boccaccione, dunque, entrava – il termine «entrata» è quello usato per indicare gli intermezzi dei clown – a provocare il pubblico. Negli *Uccelli*, per esempio, c'è un monologo in cui questo sproloquiante arriva in scena e incomincia dapprima a blandire il pubblico, poi pian piano capovolge la situazione e giunge a offenderlo, lo accusa di dimostrarsi ignorante, vuoto, incapace di afferrare le più facili allusioni satiriche. Poi si accorge che qualcuno ride e allora fa commenti e lazzi su quelli che sghignazzano fuori tempo e a sproposito, sfotte la gente che è venuta a teatro molto probabilmente portandosi appresso lo schiavo truccato da donna (agli schiavi era normalmente proibito l'ingresso a teatro): s'è fatto accompagnare dallo schiavo, dice, perché gli spieghi il significato delle battute satiriche.

Il valore di queste tirate non si ritrova tanto nel testo, quanto nella velocità dello sproloquio, nel tempo e nel ritmo con cui si eseguiva questo andamento; naturalmente, la maschera con la sua aggressività grintosa aiutava moltissimo.

Negli *Uccelli* in realtà non è presente nulla di simile. E la scena descritta non pare neppure ispirata alla commedia aristofanea ma, al contrario, il prodotto di una creatività che ancora una volta si conferma poco interessata alla correttezza filologica e insofferente nei confronti di quegli «eruditi maligni» (ivi, p. 16), che, come rivela compiaciuto proprio nel *Prologo* del *Manuale*, Fo amava indurre in errore, presentando come reali vicende e personaggi in realtà frutto della sua fantasia (vd. *supra*, n. 106). Una creatività che, nella costruzione di questa presunta scena degli *Uccelli*, lo ha condotto, ad esempio, a prendere posizione in modo apodittico su una questione assai controversa quale quella della composizione del pubblico del teatro ateniese. Alludendo a una battuta di Aristofane sul fatto che gli spettatori non sarebbero in grado di comprendere il significato delle sue *boutade* e per questo avrebbero l'abitudine di farsele spiegare da schiavi, introdotti a

teatro in abiti femminili per eludere il divieto per loro ad assistere alle messe in scena, Fo presenta come una certezza il fatto che a comporre il pubblico della commedia attica antica fossero esclusivamente soggetti di condizione libera e che non ci fossero limitazioni legate al sesso: così facendo, egli si mostra all'oscuro (o del tutto incurante) non soltanto del complesso dibattito sorto intorno al tema ma anche della posizione espressa ne *I greci a teatro* – unica tra le fonti presenti nella bibliografia ragionata del *Manuale* a trattare la questione della composizione del pubblico nel teatro ateniese di V e IV secolo – da Baldry 1972, 45-6, il quale, al contrario, non menziona affatto l'esistenza di un divieto per gli schiavi di recarsi a teatro.

Subito dopo la descrizione di questa presunta scena degli *Uccelli*, e prima di un breve *excursus* sull'utilizzo che faceva della maschera Marcello Moretti – il celebre interprete di Arlecchino nell'ancor più celebre *mise-en-scène* di Giorgio Strehler dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni – Fo tornava poi nuovamente a sostenere che nelle commedie di Aristofane il valore degli interventi del Boccaccione risiedesse non «tanto nel testo, quanto nella velocità dello sproloquio, nel tempo e nel ritmo con cui si eseguiva questo andamento» (*MA* 48-9), insistendo dunque sulla scarsa importanza che le sue battute avrebbero avuto dal punto di vista contenutistico, caratteristica che, come si è detto, renderebbe impossibile la sovrapposizione di questo personaggio al corifeo della parabasi, portavoce di contenuti per il commediografo particolarmente rilevanti.

E tuttavia che fosse proprio la parabasi ciò a cui pensava, Fo lo rivelava, subito dopo il succitato *excursus* su Marcello Moretti, nella breve presentazione con cui introduceva la sua interpretazione dello «sproloquio degli *Uccelli*» (ivi, p. 53):

Ed eccoci finalmente al pezzo di cui parlavo: lo sproloquio degli *Uccelli*, che veniva eseguito dal corifeo della Parabasis, il gruppo di coreuti della commedia di Aristofane, un buttarsi a sfottare e addirittura ad insultare il pubblico.

La commedia, per chi non lo ricordi, tratta di due ateniesi, i quali decidono di lasciare la loro città con la motivazione più che moderna del disgusto delle infamità, dei giochi politici bassi e dei processi orchestrati. Sembra di essere nell'Italia odierna con gli attuali governanti e in testa a tutti Andreotti che, è risaputo, viveva già allora e faceva parte del parlamento ateniese. Lo si riconosce in alcune figure vascolari attiche nell'atto di sfuggire, con uno straordinario scatto di reni, all'ennesima incriminazione per intralazzi di sapore mafioso.

I personaggi della commedia, dicevamo, nauseati dall'andazzo politico-cialtrone, se ne vanno con lo scopo dichiarato di trovare una città ideale. Decidono di fermarsi in un mondo intermedio tra la terra e il mondo degli dèi, che è quello degli uccelli, dove, se non altro, vige un sistema di vita fondato su certe onestà che gli uomini non possiedono. Questa è la storia, grosso modo.

Nell'intermezzo salta fuori questo personaggio provocatore.

Come già il primo accenno agli *Uccelli* contenuto nel *Manuale*, anche questa nuova presentazione del presunto «sproloquio» (*ibid.*) aristofaneo lascia pensare che esso non provenisse dalla commedia antica ma che fosse in realtà un testo originale di Dario Fo. Lo suggerisce in particolare il fatto che egli parli del monologo nei termini di «un buttarsi a sfottere e addirittura ad insultare il pubblico» (*ibid.*), descrizione che risulta difatti difficilmente conciliabile con il contenuto della parabasi degli *Uccelli* (vv. 676-800), in cui l'elemento dell'offesa al pubblico è del tutto assente. E parimenti anche la nozione di intervallo, impiegata da Fo a più riprese in rapporto agli interventi del Boccaccione aristofaneo, risulta particolarmente inconciliabile con questa parabasi, che è invece perfettamente integrata nella vicenda comica e organicamente connessa con quanto accaduto in scena subito prima: il cosiddetto agone epirrematico (vv. 451-626) – elemento anch'esso, come la parabasi, peculiare della commedia attica antica in cui si confrontavano personaggi caratterizzati da idee contrapposte, in questo caso il coro di uccelli e Pisetero, protagonista, insieme ad Evelpide, della commedia – e la cosiddetta *sphraghis* (vv. 627-38), il 'sigillo' apposto all'agone dal coro.

Nell'ambito di tale agone, intenzionato a ottenere il *placet* degli uccelli alla costruzione della *polis* aerea, ai vv. 462-538 e 550-626, Pisetero tentava di persuadere i suoi interlocutori, sviluppando due principali linee argomentative: l'eroe comico sosteneva anzitutto la necessità per gli uccelli di appropriarsi della sovranità di Zeus attraverso la costruzione di una città, che, collocata, per usare le parole di Fo, in un «mondo intermedio tra la terra e il mondo degli dèi» (*MA* 53) avrebbe indebolito il potere di questi ultimi, impedendo loro di godere del fumo dei sacrifici dei mortali e di scendere sulla terra quando mossi dal desiderio amoroso. A legittimare questo sorta di colpo di stato ai danni delle divinità olimpiche, spiegava Pisetero, sarebbe il fatto che la sovranità, ora nelle mani di Zeus ma nei tempi antichi appartenuta proprio agli uccelli, spetterebbe di diritto alla stirpe alata perché nata ben prima di Zeus, di Crono, dei Titani e della stessa terra (ὕμεις / πάντων ὁπόσ' ἔστιν, ἐμοῦ πρῶτον, τουδί, καὶ τοῦ Διὸς αὐτοῦ, / ἀρχαιότεροι πρότεροί τε Κρόνου καὶ Τιτάνων ἐγένεσθε / καὶ Γῆς. [«voi siete più antichi di qualunque cosa esista, anche di me, di questo qui e dello stesso Zeus. Siete nati prima di Crono, dei Titani e della Terra» (vv. 467-70)]); la seconda linea argomentativa sviluppata da Pisetero riguardava invece i vantaggi che questo mutamento al vertice del potere divino comporterebbe per i mortali: divenuti oggetto di venerazione, gli uccelli impedirebbero alle cavallette di devastare le viti e a bruchi e mosconi di divorare i fichi (vv. 588-91), rivelerebbero dove si trovano le miniere più ricche, i commerci redditizi e i tesori nascosti

da lungo tempo (vv. 593-5, 599-601), e offrirebbero pronostici per i viaggi (vv. 596-7) e persino buona salute e una lunga vita (vv. 603-9).

Persuasato dalle argomentazioni dell'eroe comico e suggellata la propria adesione al suo piano di fondare la *polis* aerea con la *sphraghìs*, nella parabasi il coro faceva proprie entrambe le argomentazioni con cui Pisetero aveva perorato la propria causa: ripercorrendo la storia del mondo all'interno di un'originale 'ornitogonia', in cui, prima di dare vita al Cielo, all'Oceano, alla Terra e alla stirpe degli dèi, Eros generava gli alati unendosi al Chaos (vv. 685-722), il coro si appropriava di quella teoria della preesistenza degli uccelli alle divinità del *pantheon* tradizionale sostenuta dall'eroe comico, e, promettendo agli uomini ogni sorta di bene in cambio della loro venerazione (vv. 753-68), riprendeva poi anche la seconda argomentazione sviluppata nel corso dell'agone da Pisetero, quella cioè relativa ai vantaggi che i mortali avrebbero ottenuto dal riconoscere negli alati delle divinità con cui sostituire quelle olimpiche.

In alcun modo è dunque possibile rintracciare all'interno della parabasi quel «buttarsi a sfottere e addirittura ad insultare il pubblico» (*MA* 53) a cui alludeva Fo nel *Manuale*. E parimenti l'elemento dell'offesa al pubblico è assente anche nella seconda parabasi, il corale presente ai vv. 1058-117 degli *Uccelli*, legato alla parabasi 'vera e propria' da analogie formali e contenutistiche, il cui carattere parabatico è stato riconosciuto già dall'erudizione antica, che ad esso aveva attribuito la definizione di δευτέρα παράβασις, "seconda parabasi" appunto¹¹⁰.

Tale corale è collocato dopo che il piano dell'eroe comico ha iniziato a prendere forma. In seguito alla parabasi, era difatti stato scelto un nome per la *polis* aerea, Nefelococcigia

¹¹⁰ La definizione compare in schol. [vet] *Av.* 1058b Holwerda, ma vd. anche schol. [vet] 1058a, [Tr] 1058d e [vet Tr] 1102c. Oltre che negli *Uccelli*, anche in altre quattro commedie aristofanee – *Eq.* 1264-315, *Nu.* 1115-30, *V.* 1265.91, *Pax.* 1127-90 – sono presenti corali a cui l'erudizione antica si riferiva con le espressioni τελευταία ("finale") ovvero δευτέρα ("seconda") παράβασις (cf. schol. [vet] *Eq.* 1274a, 1274d, 1291 Jones; *Nu.* [vet] 554a, 1115a Holwerda, [Tr] 1115 a-b Koster, [an.rec.] 1115a Koster, [Tz] 1115d Holwerda; [vet Tr] *V.* 1265b, [vet] 1265a, [vet] 1275a Koster; [Tr] *Pax.* 1127b Holwerda; [vet] *Av.* 1058b, [Tr] 1058d, [vet Tr] 1102c Holwerda). Come si è detto, tali corali presentano analogie, oltre che contenutistiche, anche formali con le parabasi 'vere e proprie', delle quali presentano infatti, ancorché in forma incompleta, la medesima struttura: se infatti le parabasi erano composte, nella loro forma completa, da sette parti canoniche, tre astrofiche ed eseguite dal solo corifeo (in particolare: κομμάτιον, il quale costituiva «un'introduzione alla parabasi 'vera e propria'» [Imperio 2004, 5], ἀνάπαιστοι, sezione nella cui definizione è presente un riferimento al tetrametro anapestico catalettico, il metro in cui era solitamente composta [ma a questa sezione talvolta l'erudizione antica ha fatto riferimento con il solo termine παράβασις; così per esempio in schol. [vet] *Ar. Nu.* 510a, Heph. π. ποιημάτων 8, p. 73 Consbr., Tz. *Proleg. Ar.* [*Proleg. de com.* XIa I] p. 29.129-30]), e πνίγος [ovvero μακρόν], sezione che, specularmente al κομμάτιον, costituiva invece «un'appendice agli 'anapesti'» [Imperio 2004, 6]) e quattro strofiche e in responsione metrica *aba'b'* (ode [ovvero strofe], epirrema, antode [ovvero antistrofe] e antepirrema), le quali costituivano una sezione strofica nota come sizigia epirrematica, le seconde parabasi erano invece costituite soltanto da una sizigia (è il caso di *Cavalieri*, *Pace* e degli stessi *Uccelli*), o da parti di essa (così in *Nuvole*, dove è presente un singolo epirrema, e *Vespe*, in cui invece manca l'antode).

(vv. 810-25), avviata la costruzione delle mura della città (vv. 837-45) ed era stato offerto un sacrificio ai nuovi dèi (904-51), sacrificio che era stato più volte disturbato dall'arrivo di diverse figure: un poeta (vv. 904-51), un oracolista (vv. 959-90), il celebre Metone – noto all'epoca degli *Uccelli* per la sua riforma del calendario, criticata peraltro dallo stesso Aristofane in *Nu.* 615-26, e per aver fatto installare una meridiana presso la Pnice (vv. 992-1018) – un ispettore (vv. 1021-34) e un venditore di decreti (1035-57). Proprio col motivo del sacrificio si apriva poi la seconda parabasi, in cui, dopo un'esortazione agli uomini a venerare gli uccelli e appunto a offrire loro sacrifici, il coro pronunciava un proprio autoelogio per poi, in chiusura, uscire dalla finizione scenica e rivolgersi ai giudici dell'agone drammatico delle Dionisie cittadine del 414 a.C., al quale Aristofane aveva appunto preso parte con gli *Uccelli*, promettendo loro ricompense in caso di vittoria e minacciandoli invece in caso di sconfitta.

Benché anche quest'ultima sezione non contenga insulti rivolti agli spettatori, è quella che, per via del dialogo tra pubblico e giudici e per le minacce ad essi rivolte, si avvicina maggiormente a un «buttarsi a sfottere e addirittura ad insultare il pubblico» (*MA* 53), e che dunque può aver fatto nascere in Dario Fo l'idea di inserire un riferimento alla parabasi degli *Uccelli* nella propria fantasiosa ricostruzione delle presunte origini greche di questo Sproloquiatore (vv. 1102-17):

τοῖς κριταῖς εἶπεῖν τι βουλόμεσθα τῆς νίκης πέρι,
 ὅς' ἀγάθ', ἣν κρίνωσιν ἡμᾶς, πᾶσιν αὐτοῖς δώσομεν,
 ὥστε κρείττω δῶρα πολλῶ τῶν Ἀλεξάνδρου λαβεῖν.
 πρῶτα μὲν γάρ, οὗ μάλιστα πᾶς κριτῆς ἐφίεται, (1105)
 γλαῦκες ὑμᾶς οὔποτ' ἐπιλείψουσι Λαυρεωτικά·
 ἀλλ' ἐνοικήσουσιν ἔνδον, ἔν τε τοῖς βαλλαντίοις
 ἐννεοττεύσουσι κάκλέγσουσι μικρὰ κέρματα.
 εἴτα πρὸς τούτοισιν ὥσπερ ἐν ἱεροῖς οἰκήσετε·
 τὰς γὰρ ὑμῶν οἰκίας ἐρέψομεν πρὸς αἰετόν· (1110)
 καὶν λαχόντες ἀρχίδιον εἶθ' ἀρπάσαι βούλησθ' εἰ τι,
 ὅξυν ἱερακίσκον εἰς τὰς χεῖρας ὑμῶν δώσομεν.
 ἦν δέ που δειπνήτε, πρηγορεῶνας ὑμῶν πέμψομεν.
 ἦν δὲ μὴ κρίνητε, χαλκεύεσθε μηνίσκους φορεῖν
 ὥσπερ ἀνδριάντες· ὥς ὑμῶν ὅς ἂν μὴ μῆν' ἔχη, (1115)
 ὅταν ἔχητε χλανίδα λευκήν, τότε μάλισθ' οὔτω δίκην
 δώσεθ' ἡμῖν, πᾶσι τοῖς ὄρνισι κατατιλώμενοι.

Vogliamo dire qualcosa riguardo la vittoria ai giudici: se ci sceglieranno, a tutti loro daremo ogni sorta di bene, così che riceveranno doni molto più grandi di quelli di Paride. Innanzitutto, ciò che ogni giudice desidera: non voleranno mai via da voi le civette del Laurio. Al contrario verranno ad abitare nelle vostre case, faranno il nido nelle vostre borse e si schiuderà una covata di spiccioli. In più vivrete come nei templi, copriremo le vostre case con l'ala di un'aquila. Se poi vi capiterà di ricevere un piccolo

incarico e vorrete arraffare qualcosa, vi metteremo in mano un piccolo sparpiero rapace. Se andrete a pranzo da qualche parte, vi faremo avere dei gozzi. Se invece non sceglierete noi, forgiatevi delle lunette da indossare come quelle delle statue: ci prenderemo la nostra vendetta contro chiunque di voi non le abbia, soprattutto nel giorno in cui indosserà un mantello bianco, facendogliela addosso insieme a tutti gli uccelli.

Se dunque tutto lascia pensare che quello che durante lo *stage* del 1982 al Teatro Argentina Dario Fo definì «lo sproloquio degli *Uccelli*» fosse, in realtà, un suo originale ‘sproloquio’, questa sensazione trova conferma nel testo del monologo, inserito, cinque anni dopo lo *stage*, già nella prima edizione del *Manuale minimo dell’attore* del 1987 (MA 53):

Ah, ah, ah, oh dio mio che pubblico straordinario! Ho viaggiato per tutti i teatri, dal Pireo all’Ellesponto, ma poche volte mi è capitato di trovarmi a recitare davanti a un pubblico come voi. Incredibile! Io vi sogno. Anche di notte...(*Cambia tono all’istante*) siete un incubo! Ma cosa avete nella testa? Possibile che un gioco di parole o una allusione allegorica non vi riesca di capirla? Perdio, le più belle battute satiriche vi sono scivolote sul cervello come il lardo sul burro. Fate finta, almeno, di intuire, ci sono degli stranieri qua dentro oggi, bella figura che ci facciamo! Ridete! (*Si volta di qua e di là come ad ascoltare*) No, non così, a caso, ma sulla battuta. Aspettate: vi farò segno io! Così, con uno schioccare di dita...e voi: ah, ah, ah! (*Va correndo sulla destra al limite del proscenio*) Ma, dico, che fa quello, tutto appiccicato alla donna, con le mani dappertutto. Ti prego: rivolgiti anche qui, ogni tanto, tieni pure le mani sotto ma guardami un attimo! E quell’altro che si scaccola da un’ora le narici, vai dentro, vai fin nel cervello! Cosa ti illudi di trovarci? Convinciti: non hai niente nel cranio. Stappa quel dito dalla narice! Ehi, un momento, tu che ridi, sì, tu ridi adesso per quell’altro, ma cosa stai facendo che è un’ora che ti gratti i coglioni, ma che cosa hai? Tutti gli insetti che ci sono nell’areopago sono andati a finire fra le tue cosce!! Ah, ah, ah!! Fra poco volerai trasportato verso Giove. Un po’ d’attenzione, per favore, non si può continuare con ‘sta caciara, non è neanche un recitare...ma dico, se fossi andato in Beozia, che è la Beozia, avrei ottenuto più soddisfazione di certo! L’unica sarebbe buttarvi manciate di noccioline, come si fa con le scimmie. Ah, ah, ah...sentiremmo degli applausi almeno nell’attimo in cui arrivano le belle sfondate da raccogliere a mano piena. Oh, finalmente uno che ha riso! Ah, ah, ah, no...è un venditore di noccioline! Vi ho forse offesi? Avete ragione, vi ho umiliati, no, ho esagerato, no...sì lo ammetto, ad Atene c’è anche della gente intelligente. Non è per blandirvi, ve lo giuro, li conosco, ci sono delle persone argute e di cervello finissimo. (*Pausa*). Ma non sono qui stasera, purtroppo, e se ne sente la mancanza! (*Ride sguaiato a sfottare, poi si rivolge a qualcuno delle prime file*) Ma cosa ci vieni a fare?...ah, ecco, perché...fa fino. «Vado a teatro, quindi sono intelligente». Ma chi te l’ha detto?! Ma tua moglie, lei è più preparata, più sveglia, la lasci a casa...le donne...non possono starsene qui, ah, ah, ah...le donne è inutile vengano a teatro ché, tanto, non capiscono...e sono ben felici che tu le lasci sole a casa, sole, si fa per dire. Che ti prende?... Se sei tanto indignato, vattene! Torna a casa!!! Sì, corri, però, se ti



Figura 34. 1980. Disegno realizzato da Dario Fo per lo *Sproloquio di Aristofane*. [Archivio web Franca Rame – Dario Fo](#).

affretti troverai uno spettacolo straordinario: tua moglie nuda col tuo servo, che si diverte, lei sì, in modo intelligente, ah, ah, ah! (*Applausi*).

Totalmente assenti risultano dunque nello *Sproloquio* tutti i nuclei tematici attorno a cui si articolano sia la parabasi ‘vera e propria’ che la seconda parabasi degli *Uccelli*: dall’elogio della stirpe alata, più antica anche della Terra, alla possibilità per i mortali di ottenere numerosi benefici dal riconoscere come proprie divinità quegli uccelli, ai quali, nei tempi antichi, era appartenuto il potere di Zeus.

Se è ormai evidente che la paternità dello *Sproloquio* non può essere attribuita ad Aristofane, la lettura di questo monologo – come già quella di *Medea*, *Lisistrata romana* e de *La tragedia di Aldo Moro* – consente altresì di verificare come alla base dell’utilizzo fatto da Dario Fo della letteratura greca vi fosse l’intenzione di riutilizzarne trame e personaggi all’interno di nuovi e originali prodotti letterari, ma, soprattutto, la necessità di attribuire alle idee e alle storie che presentava al suo pubblico l’autorevolezza dell’antico collocandone le origini in un passato talvolta costruito su misura.

Nessuna pretesa quindi di correttezza filologica. Proprio il caso della nozione di parabasi proposta nel *Manuale* dimostra tuttavia che il disinteresse di Fo per l’attendibilità

delle informazioni che forniva al suo pubblico non implicava necessariamente una rinuncia allo studio delle fonti e all'approfondimento di produzioni drammaturgiche antiche, come quella del teatro comico greco dell'Atene di V e IV secolo.

Sebbene le informazioni fornite da Fo riguardo alla parabasi sinora esaminate sembrano tradire una conoscenza piuttosto scarna e superficiale di questo elemento strutturale della commedia attica antica, del quale egli pare aver colto solo la particolarità di consentire un dialogo diretto con il pubblico, la voce *paràbasis* inserita nel *Glossario dei termini in uso (e in disuso) nel teatro* apposto alla fine del *Manuale* consente di formulare sul tema un'ulteriore riflessione (MA 378):

Paràbasis: il gruppo del coro, tipico della commedia, dove i coreuti si buttavano a sfottare e addirittura a insultare il pubblico prendendosela direttamente con persone singole ben conosciute. Aristofane ne fa grande uso. Nel testo della prima giornata si ritrova un esempio recitato dal Boccalone provocatore. Nel IV secolo questo andazzo sfottente della *paràbasis* venne eliminato. Troppi personaggi illustri si erano fortemente risentiti.

In questa nuova definizione innegabile è il permanere di diverse inesattezze: il termine parabasi, come si è già avuto modo di dire, non designa una parte del coro bensì un preciso momento della commedia attica antica e neppure è possibile attribuire la sua scomparsa dalla scena comica greca a presunti episodi di censura, ignorando invece che il fenomeno ben si inquadra in quel mutamento dei gusti del pubblico che portò alla transizione dall'*archaia*, con i suoi riferimenti all'attualità e con la sua variegata abbondanza di temi e situazioni, alla *nea*, con il suo disinteresse per la politica e il ricorrere di tipi fissi, dalla commedia di Aristofane dunque a quella di Menandro.

Nonostante poi l'insistenza, anche nel contesto del *Glossario*, sull'aspetto dell'ingiuria rivolta agli spettatori, il fatto che Dario Fo menzioni per la prima volta la presenza di attacchi rivolti a personaggi di spicco dell'epoca all'interno della parabasi, unitamente al riconoscimento dell'importanza dell'*onomastì komdeîn*, dall'attacco *ad personam*, per l'*archaia* nel suo complesso, lascia intravedere la possibilità che Fo disponesse di una conoscenza delle fonti più approfondita di quella che traspare dai suoi lavori e che nella scelta di cosa raccontare e cosa invece tacere fosse guidato dall'esigenza di costruirsi di volta in volta un passato funzionale a esprimere le proprie esigenze narrative: in questo caso quella di tracciare una linea evolutiva che, partendo da Aristofane, attraversasse la *fabula atellana* per approdare infine a quella Commedia dell'Arte a lui tanto cara.

In definitiva, dallo *Sproloquio* emerge l'immagine di un Fo impegnato in un gioco di equilibrio tra recupero dell'antico e creatività, in cui spesso il secondo elemento risulta preponderante.

2. Echi classici nel teatro di Dario Fo

Le riscritture delle opere della letteratura greca sinora esaminate costituiscono una significativa attestazione del sincero interesse nutrito da Dario Fo per i classici greci e per la possibilità di adattarli a interessi e inclinazioni di un pubblico contemporaneo. Tali riscritture dimostrano infatti come nel corso della sua carriera – dagli esordi radiofonici sino agli ultimi lavori per la scena – Fo abbia più volte tratto spunto dalla letteratura greca, in particolare del teatro ateniese di V e IV secolo a.C., per riflettere insieme al suo pubblico su questioni politiche e culturali di stringente attualità.

È tuttavia necessario sottolineare che la presenza dei classici nella produzione drammaturgica di Dario Fo non si limita alle opere concepite con l'esplicito intento di far rivivere personaggi e trame della letteratura greca. Al contrario, questo interesse per l'antico si rivela con tutta evidenza anche nella restante parte della sua produzione – dai primi lavori sino a quelli più tardi – con una continuità da cui viepiù trae conferma quanto già emerso dall'analisi delle riscritture: e cioè che nel corso della sua vita personale e artistica, Dario Fo ha portato avanti con i classici greci una frequentazione perdurante e non episodica.

Tale fu in particolare la frequentazione con Omero e Aristofane, autori alle cui opere Fo ha attinto non soltanto per *Omero era un bugiardo* e *Lisistrata romana* – monologhi scopertamente ispirati, rispettivamente, ai poemi omerici e alla commedia aristofanea – ma anche per lavori come *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, *Ho fatto la plastica* e *Zitti! Stiamo precipitando*.

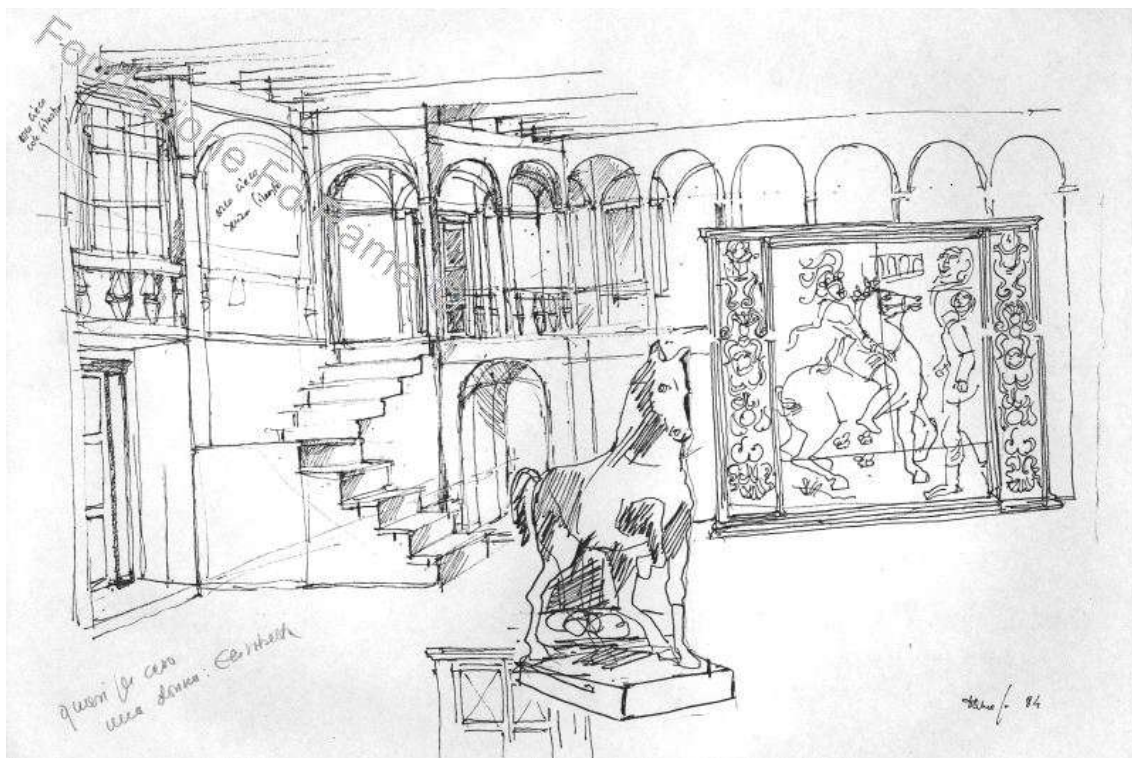


Figura 35. 1984. Bozzetto realizzato da Dario Fo per la scenografia di *Quasi per caso una donna: Elisabetta*.
[Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Nel caso del primo dei tre titoli menzionati, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*¹¹¹, si tratta di una commedia ambientata alla corte di Elisabetta I Tudor nel 1601, anno della congiura ordita contro di lei da Robert Devereux¹¹², in cui compare in scena un'Elisabetta – impersonata da Franca Rame – ossessionata dal timore che la corte danese descritta da William Shakespeare nell'*Amleto* fosse un'allegoria di quella inglese, e intenta, a causa del suo tormentato amore per il Devereux, a migliorare il proprio aspetto esteriore, con l'aiuto della sua cameriera personale, Marta, ma soprattutto della Donnazza, una popolana impersonata dallo stesso Fo.

In questo spettacolo, che Farrell e Scuderi (2000, 16) considerano «among other things, an act of homage to Shakesperare» e in cui Fo ha fornito la propria rappresentazione di un amore celebre, anche nell'arte, quale quello tra Elisabetta I e il conte di Essex Robert Devereux– ad esso è dedicato, per esempio, il *Roberto Devereux*

¹¹¹ Portata in scena per la prima volta a Riccione il 7 dicembre del 1984, la commedia è inclusa nell'undicesimo volume dell'edizione einaudiana de *Le commedie di Dario Fo*, volume che raccoglie, oltre a *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, anche la *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era* e *L'opera dello sghignazzo*.

¹¹² Il secondo conte di Essex che, dopo essere stato favorito della sovrana, aveva iniziato a perdere la propria influenza a causa della fallimentare spedizione contro ribelli irlandesi da lui condotta nel 1601. Tale spedizione si inseriva nel contesto della cosiddetta Guerra dei nove anni, il conflitto combattuto in Irlanda tra il 1592 e il 1601, originato dalla rivolta dell'Ulster di Hugh O'Neal, conte di Tyrone, contro la politica espansionistica condotta nell'isola da Elisabetta I, e conclusosi con la vittoria inglese, che consolidò l'autorità della Corona sull'isola.



Figura 36. 1984. *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Dario Fo nei panni della Donnazza e Franca Rame in quelli di Elisabetta I. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

di Gaetano Donizetti, un'opera in tre atti su libretto di Salvatore Cammarano – debiti nei confronti della letteratura greca sono rintracciabili nella scenografia.

Come si legge nella descrizione dell'allestimento scenico premessa al primo atto nell'edizione a stampa della commedia, e come è possibile vedere anche nei bozzetti in cui Fo ha rappresentato tale allestimento, oltre che nelle fotografie scattate durante varie rappresentazioni dello spettacolo (cf. figg. 35, 36 e 37), in scena doveva comparire un cavallo di legno, ispirato al celebre stratagemma che, come raccontato nell'VIII libro dell'*Odissea* (vv. 492-520), consentì agli Achei di espugnare Troia (Fo 1997, 197):

Nel centro, un letto facsimile del famoso «Talamo di Federico da Montefeltro» (cioè completamente arredato da ante come un grande armadio). Lo spazio di sinistra è nascosto da una doppia cortina, formata da due arazzi paralleli, uno dietro l'altro, scorrevoli, disposti di fronte al pubblico. Dietro al secondo arazzo è nascosto un cavallo di legno a grandezza naturale montato su ruote; ad arazzi aperti s'intravede un camino con uno specchio sovrastante. Accanto c'è un candelabro. Un leggìo con calamaio, penna, manoscritti e un pugnale, sedie, poltrone, tavolini. In centro palcoscenico, in proscenio, ben visibile un manichino porta abiti, sul quale è posto un abito femminile da cerimonia, nero, con gorgiera bianca.



Figura 37. 1984. *Quasi per caso una donna: Elisabetta*. Dario Fo nei panni della Donnazza e Franca Rame in quelli di Elisabetta I. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Perfettamente integrato all'interno del tessuto drammaturgico dello spettacolo e ben lontano dal costituire un mero elemento decorativo, il cavallo si rivela un vero e proprio motore di comicità, innescando più volte situazioni comiche che contribuiscono così ad ampliare e arricchire la *verve* di *Quasi per caso una donna: Elisabetta*: dopo essere stata colta, all'inizio dello spettacolo, da un episodio di incontinenza provocato dallo spavento per un colpo di pistola accidentalmente esploso e sollecitata dalla Donnazza, comparsa in scena subito dopo l'accaduto, a spiegare perché il pavimento della stanza fosse bagnato, Elisabetta incolpava il cavallo generando così lo stupore della sua interlocutrice, che, nel prosieguo dell'azione drammatica, non esitava a rievocare ripetutamente l'episodio del «caval de lègn» (Fo 1997, 215), costruendo intorno ad esso diverse trovate comiche (vd. Fo 1997, 216, 218, 237, 243, 248).

È però soltanto nella seconda parte della commedia che diventa evidente l'esistenza di un legame archetipico tra questo importante elemento dell'allestimento scenico di *Quasi per caso una donna: Elisabetta* e il cavallo di legno di cui si parla in quell'*Odissea*, che – come si è già avuto modo di dire – Fo ha considerato sin dall'infanzia un «magazzino inesauribile di motivi satirici e pagliacceschi» (Fo 2010a, 123).

Verso la fine del secondo del secondo atto – l'ultimo dello spettacolo – dopo l'uscita di scena di Elisabetta, Marta e della Donnazza, le quali avevano abbandonato la camera da letto della sovrana per accertare l'identità di uno sconosciuto avvistato nei giardini del palazzo e sospettato di essere un congiurato del conte di Essex, fa il suo ingresso in scena un sicario. Al suo arrivo, il personaggio incontra Thomas, suo complice e giovane amante della regina, che, scoperto poco prima nel letto di Elisabetta, era stato costretto a indossare abiti femminili per poter abbandonare inosservato la stanza.

Nel dialogo tra i due, alla ricerca di un nascondiglio in cui attendere il ritorno della sovrana, il sicario rivela a Thomas che anche il cavallo di Elisabetta, come quello progettato da Odisseo, è cavo e che, appartenuto un tempo a Enrico VIII, in origine veniva utilizzato dal re per nascondere al suo interno le proprie amanti (Fo 1997, 260):

SICARIO Basta! Io mi infilo qua dentro il cavallo. (*Si avvicina al ventre dell'animale*).
RAGAZZO Ma come fate a entrarci?
SICARIO Qui c'è uno sportello; dàì dammi una mano. (*Solleva la gualdrappa sotto la sella, apre la parte posteriore della statua come se fosse uno sportello*).
RAGAZZO Oh, tu guarda, la culatta che si apre!
SICARIO Questo cavallo era di Enrico, il padre di Elisabetta...qui ci nascondeva le sue amanti...perfino mia madre. Non lo conosce nessuno questo nascondiglio, nemmeno Elisabetta. Dai, sollevami...No, fermo! Non me la sento di entrare dentro il cavallo. Mettilo a posto, preferisco il camino. Quando sarà il momento, per darmi il segnale di via libera, suona qualche nota dentro 'sto flauto...mi raccomando! (*Gli porge un flauto corto*)

La presenza di una cavità nel ventre del cavallo, insieme all'intenzione del sicario di sfruttarla per nascondersi al suo interno, sembrano suggerire chiaramente che nella costruzione della scenografia di *Quasi per caso una donna: Elisabetta* Fo avesse in mente il cavallo omerico, al cui interno, come racconta l'aedo Demodoco alla corte del re Alcinoo, erano nascosti gli Achei che, una volta penetrati nelle mura di Troia, espugnarono la città ponendo fine alla ventennale guerra.

Tale suggestione trova esplicita conferma nella scena immediatamente successiva a quella descritta. Al rientro delle tre donne, la caduta accidentale di un candelabro nel camino dove si era rifugiato il sicario, provoca la nascita di un fuoco, che costringe l'uomo a uscire allo scoperto. Una volta fuori, scambiando Thomas per la regina a causa degli abiti indossati dal giovane, l'uomo pugnala il proprio alleato e, accortosi dell'errore, si scaglia contro la Donnazza. Questa, nel tentativo di difendersi, libera nella stanza le vespe che aveva portato con sé e che, nella prima parte della commedia, erano servite per un grottesco rituale di bellezza al quale aveva sottoposto la regina. Per sfuggire all'attacco

degli insetti, il sicario cerca riparo all'interno del cavallo: se per gli Achei l'animale di legno si era rivelato un rifugio sicuro, nella commedia di Fo, al contrario, si dimostra fatale perché le vespe, penetrate al suo interno attraverso le narici, riescono a raggiungere l'uomo causandone la morte.

Sulla scena intanto, tra le braccia di Elisabetta, Thomas, ormai morente, si abbandona a una risata grottesca, osservando la sorte toccata al sicario che, dopo averlo ridotto in fin di vita, penetrando «nella pancia del cavallo, come fosse quello di Troia» (Fo 1997, 267), aveva trovato lui stesso la morte (ivi, pp. 266-7):

MARTA Straparla, poverino...sta per andarsene ormai.
DONNAZZA El va in vaca. Senti che discorsi che ol fa.
RAGAZZO «Spalanca la chiappa...del cavallo...mi ci ficco» fa...poi dice: «No, nel camino», mi fa: «Suona il piffero!» ma io mica l'ho suonato...però lui ZACH!, lo stesso!
DONNAZZA Tùto ün discorso col dopio senso schifoso.
RAGAZZO E poi va dentro...nella pancia del cavallo, come fosse quello di Troia...e adesso i vesponi se lo mangiano vivo. (*Ride*) Ah! Ah!
ELISABETTA Non ridere, Thomas...hai un pugnale nel ventre...ti fa male...Vedrai che ce la farai.

Thomas si abbandona senza vita fra le braccia di Elisabetta.

DONNAZZA No' ghe l'ha facta! L'è morto. Contento però...rideva!

Certa è dunque la presenza di echi omerici e in particolare odissiaci nell'allestimento scenico di *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, commedia rappresentata per la prima volta nel 1984.

L' *Odissea* riaffiorerà nel teatro della coppia Fo-Rame quattro anni dopo, nel 1988, allorché, dopo una ventennale assenza dal piccolo schermo¹¹³, la coppia vi farà ritorno con *Trasmissione forzata*, un programma in otto puntate costruito attraverso filmati di lavori realizzati negli anni precedenti.

A contenere tracce del poema omerico è in particolare lo sketch *Ho fatto la plastica*. Originariamente concepito da Pia Rame, sorella di Franca, il pezzo si apriva con il personaggio del Presentatore, che, come in un *talk show*, introduceva il tema che si sarebbe affrontato di lì a poco: la chirurgia estetica.

¹¹³ L'abbandono della televisione da parte della coppia risale al 1962, anno in cui ottenne la conduzione di *Canzonissima*, ed è da ricondurre a contrasti sorti con i dirigenti della RAI riguardo ai testi presentati nel programma. Al centro dello scontro vi era in particolare la volontà di Fo e della Rame di imprimere a *Canzonissima* un taglio socialmente e politicamente impegnato. Una ricostruzione delle fasi di tale scontro che culminò con l'interruzione anticipata dello *show* televisivo è offerta da Farrell 2001.



Figura 38. 1995. *Argo non riconosce più nessuno*. Tavola di Dario Fo. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](http://archivio.web.franca.rame-dario.fo).

Dopo aver presentato il ricorso alla chirurgia estetica come un fenomeno sempre più diffuso in Italia, dove, in ragione di «stupidi moralismi» (Fo 1991, 167), «molte donne si sottopongono ad interventi di plastica facciale...pettorale...gluteale ecc., di nascosto, come si trattasse di un peccato, una vergogna orrenda, da confidare solo ad una cara amica» (*ibid.*), il Presentatore abbandonava la scena. Al suo posto, intenta a registrare un filmato in cui raccontava la propria esperienza a un'amica, compariva Eleonora, una donna – interpretata da Franca Rame – recatasi di recente in Svizzera per sottoporsi, oltre che a svariati *lifting*, a un massivo intervento di rimodellamento corporeo.

Dopo un'ampia descrizione delle proprie condizioni fisiche al termine dell'intervento, Eleonora si soffermava a raccontare all'amica del proprio ritorno a casa, costruendo una descrizione ispirata a quella del ritorno di Odisseo a Itaca contenuta nell'*Odissea*, in particolare all'incontro con il vecchio cane Argo (XVII, 290-327), episodio a Fo particolarmente caro e presente anche nella sua produzione figurativa (cf. fig. 38), oltre che in quella drammaturgica (Fo 1991, 169-71):

Poi l'intervento è durato otto ore, come ti dicevo, ma io mi sono svegliata diciotto ore dopo...tutta una benda, fasciata e rifasciata...Hai in mente la mummia di Nefertiti?...Ecco, io ero così. In più con tutta una orpellatura di tubi e tubicini che mi entravano e uscivano dappertutto. Due infilati nel naso...uno nella bocca...due nelle orecchie. Ti risparmio dove s'infilavano gli altri più a sud. E poi, sopra la mia testa,

bottiglie di flebo con altri tubicini, appesi su aste tutt'intorno che parevano alberi di Natale. Le reni sollevate da due fasce che salivano ad agganciarsi a due sbarre sopra il letto. Sotto il collo un'altra fascia che mi appendeva di trenta centimetri. I glutei appoggiavano su di una ciambella per via dei punti...le gambe ripiegate e sollevate per via delle cosce ricucite a punto croce...sulla pancia un sacchetto di sabbia per tenerla pressata...boules di ghiaccio appoggiate dappertutto...come un tonno prima di metterlo in scatola. Anche sul dorso delle mani e sul collo dei piedi avevo borse di ghiaccio: fatto il lifting anche lì...Per forza: le mani e i piedi tradiscono l'età più di qualsiasi altra parte del corpo. Oddio...mi pareva d'avere su i guanti e le calze di amianto. Che tortura...non mi han lasciato neanche un millimetro di pelle normale...non un muscolo. Dalla fessura strettissima degli occhi, ad un certo punto ti indovino la sagoma dello stregone svizzero. «Tu, fatto anche cura dimagrante rapida...spolpata dieci chili...buttato via». Non avrò esagerato?! Speriamo di dimostrare non meno di 38 anni...altrimenti avrei dei guai col passaporto...Ma certo, son già dieci giorni che son fuori, dovrò tornare dallo stregone solo per farmi togliere gli ultimi dieci metri di punti...No, non è doloroso...vedessi, si sfilano come un'imbastitura...tiri un capo del filo e: trrr...me ne ha già sfilati una quindicina di metri, manco me ne sono accorta. Hai in mente una scorlera alle calze...frrrr! Cammino ancora un po' rigida, ho il collo teso...le reni che mi costringono impettita...guarda, mi muovo con le gambe rigide da fenicottero...ecco sì, sembro piuttosto un cavallo da circo. No, in città non ci posso ancora tornare...dovrei raccontare che sono stata travolta da un camion con rimorchio...sono ancora tutta un livido. Così ho preferito andare a nascondermi da mia figlia. Sai che abita in campagna...una fattoria con cavalli...il cane...Beh, hai in mente il ritorno di Ulisse a Itaca...ecco, tutto l'opposto. Tanto per cominciare, il vecchio cane non mi ha affatto riconosciuta...anzi, mi ha ringhiato e per poco non mi sbrana viva...il fattore idem...«Ehì, che fa qui lei...guardi che è proprietà privata...cerca qualcuno?...» Invece la mia nipotina, due anni e mezzo, che fino a qualche mese prima biascicava qualche parola, mi vede...mi punta un dito contro, e grida: «Nonna, nonna! Rivata nonna tutta "Findus"...» Ma guarda 'sta stronzettina...è la pubblicità che li rovina! Sì, d'accordo, sono un po' pallida, vorrei vedere...ho qualche livido, peraltro ben ritruccato col fondotinta, ma c'è bisogno di sottolinearlo?

Osservando la produzione giovanile di Fo, si è già avuto modo di prendere in esame una sua rielaborazione in chiave comica della descrizione del ritorno di Odisseo a Itaca. Ne *Il paese dei mezaràt*, in particolare nella descrizione del repertorio con cui si esibiva durante gli anni degli studi liceali a Brera, quale esempio di quelle prime prove drammaturgiche Fo ha proposto infatti un'originale versione del rientro a casa di Odisseo, in cui, come si è visto, l'eroe omerico non prova nostalgia della propria casa ed è infuriato con il proprio cane perché lo ha riconosciuto (Fo 2010a, 123-25, vd. *supra*, par. 1.4.1. *La guerra di Troia secondo Fo: da Il dito nell'occhio a Omero era un bugiardo*): il ritorno di Eleonora, costruito anch'esso *e contrario* su quello dell'Odisseo omerico, rappresenta un'ulteriore conferma del fascino esercitato su Fo dall'*Odissea*. Fascino che anche in questo caso – come peraltro in tutto il teatro della coppia Fo-Rame ispirato alla letteratura greca – non ha coinciso con una ricerca di correttezza filologica: l'Eleonora di *Ho fatto la plastica* racconta alla propria amica di non essere stata riconosciuta, al contrario di

quanto accaduto a Odisseo, né dal vecchio cane, né dal fattore della figlia ma se, come sembra verosimile, il fattore doveva costituire il doppio moderno di Eumeo come il cane quello di Argo, allora bisognerà sottolineare che, al suo primo incontro col porcaro, neppure Odisseo – le cui sembianze erano state mutate da Atena in quelle di un mendicante (XIII, vv. 397-440) – veniva riconosciuto dall'uomo (XIV, vv.1-522).

Al di là, tuttavia, di quelle che Fo avrebbe definito osservazioni da «supercritici-spulciaioli» (MA 4), *Ho fatto la plastica* rappresenta un ulteriore esempio del ruolo centrale che i classici greci rivestono nel suo teatro. In particolare, il reimpiego della descrizione dell'approdo a Itaca di Odisseo in uno *sketch* dedicato alla diffusione della chirurgia estetica in Italia evidenzia chiaramente come per Fo i classici non costituissero un mero strumento di evasione ma, al contrario, uno stimolo per il suo pubblico a riflettere su fenomeni e problemi del mondo contemporaneo.

E difatti l'antico si rivela vettore di riflessioni sul presente anche nel terzo dei tre lavori menzionati all'inizio di queste considerazioni sugli echi classici del teatro della coppia Fo-Rame: *Zitti! Stiamo precipitando!*

Presentata in anteprima il 21 novembre 1990 al Teatro Astra di La Spezia, e ufficialmente, alcuni giorni dopo, il 27 novembre al Teatro Nuovo di Milano, l'opera, una farsa incentrata sul tema dell'epidemia di AIDS e della sua demonizzazione, ha rappresentato, all'interno del percorso artistico compiuto da Fo e dalla Rame, «un punto di svolta, anche se non definitivo, dalla politica alla satira sociale» (Farrell 2014).

Come lo stesso Fo ha raccontato in un'intervista rilasciata a Marco Pastonesi e apparsa su *la Repubblica* il 9 novembre di quell'anno, *Zitti! Stiamo precipitando!* costituì infatti il suo tentativo di prendersi una pausa dal teatro 'politico' in senso stretto per occuparsi di problemi sociali¹¹⁴. Tentativo che, nella medesima intervista a Pastonesi, è ricondotto alla stanchezza per il susseguirsi di dinamiche politiche sempre uguali («la verità è che le storie italiane, i "misteri" e gli "scandali" meritano poca attenzione. Sono squallide, ripetitive, banali» [Fo in Pastonesi 1990]) e al desiderio di raccogliere una sollecitazione

¹¹⁴ Come osserva Farrell 2014, in realtà la pausa dalla politica durò ben poco: in concomitanza con la cosiddetta inchiesta "Mani pulite", che rivelò l'esistenza di un'estesa rete di corruzione che coinvolgeva i mondi della politica e dell'imprenditoria italiani, nel 1992 Fo riprese in mano la commedia che aveva dedicato al tema della corruzione nel 1964, *Settimo: ruba un po' meno*, e la ripropose rielaborata in forma di *one woman show* e con il titolo *Settimo: ruba un po' meno n. 2*. E ancora, allorché nel 1988 il caso dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi – morto nel 1972 in un attentato terroristico di estrema sinistra – tornò a occupare un posto centrale nel dibattito pubblico italiano a seguito delle dichiarazioni con cui Leonardo Marino accusò Adriano Sofri e Giorgio Pietrostefani di averne pianificato l'omicidio e Ovidio Bompressi di averlo eseguito materialmente, dopo la condanna dei tre attivisti di *Lotta continua* da parte del tribunale di Milano nel 1990, Fo dedicò alla vicenda lo spettacolo *Marino libero! Marino è innocente!* portato in scena nel 1998.

a occuparsi dei «veri problemi dell'umanità» (*ibid.*) ricevuta alcuni anni prima da Franco Basaglia, lo psichiatra il cui nome è legato in Italia alla legge 13 maggio 1978, n. 180, di cui si fece promotore e che regolamentò il trattamento sanitario obbligatorio, determinando, tra le altre cose, la chiusura dei manicomi (*ibid.*):

La spinta a occuparmi di Aids mi è venuta da Franco Basaglia – racconta Fo – Mi disse che i veri problemi dell'umanità erano la follia, la droga e le malattie infettive e che, per poter essere di qualche aiuto, avrei dovuto occuparmene in maniera grottesca. A quel tempo il virus dell'Hiv non era ancora stato isolato, la sigla aids non era ancora stata inventata, ma forse Basaglia aveva già tutto previsto.

La trama di *Zitti! Stiamo precipitando!* si sviluppa intorno a due dei tre temi su cui Basaglia avrebbe invitato dunque Fo a lavorare: la follia e le malattie infettive. Protagonista della commedia è infatti l'ingegner Riversi, un *tombeur de femmes* interpretato da Dario Fo che, tormentato dalla paura di contrarre l'AIDS, verrà condotto dalla sua ricerca di un vaccino che gli garantisca l'immunità dal virus HIV in un manicomio, in cui i pazienti sono utilizzati come cavie per esperimenti scientifici.

Venuto a sapere che per ottenere la desiderata immunità dovrà avere rapporti sessuali con una delle pazienti sottoposte agli esperimenti, l'ingegnere sceglierà Alessandra Vidimanzi, ospite della struttura interpretata da Franca Rame e soprannominata Madame Curie per la sua convinzione di essere vicina a una scoperta scientifica rivoluzionaria, che conquisterà con la promessa di finanziare proprio quelle ricerche che le avevano guadagnato l'appellativo di Madame Curie e la cui natura sarà svelata solo nel finale.

Dopo essere riuscita a portare a termine i propri esperimenti, la donna regalerà a uno sconsolato Riversi, vittima di inaspettati effetti collaterali del vaccino, un motore in grado di generare energia sfruttando la luce solare, dono che però l'ingegnere rifiuterà ferendo i sentimenti di Madame Curie, che, nel finale, abbandonerà la scena intenzionata a portare la propria scoperta su un pianeta alieno, nonostante gli sforzi di Riversi di giustificare il proprio rifiuto in nome dei potenziali danni all'economia derivanti dall'utilizzo di una risorsa come la luce, accessibile a tutti e dunque non controllabile dalle grandi società finanziarie, e dei possibili effetti della scoperta sulla Guerra del Golfo¹¹⁵, conflitto che, tra

¹¹⁵ «INGEGNERE Ma che trionfo: un cataclisma piuttosto. Scherziamo? Una batteria che accumula tranquillamente luce solare! (*Con enfasi*) Luce! Un elemento naturale alla portata di chicchessia, che nessuna holding può controllare, accaparrare, imbottigliare, tassare...Niente! Ricordo un'antica sentenza molto acuta seppur volgare, che diceva: «se la merda producesse energia commerciabile, i poveri nascerebbero senza il culo!» E voi vorreste far ribaltare tutto quanto? Far scoppiare tutte le borse! Il disastro per tutta l'economia, una catastrofe imprenditoriale, industriale, politica mai vista! E che cosa ci siamo andati a fare nel Golfo? Per che cosa abbiamo combinato 'sto casino? E bombe a tonnellate...e il massacro?

l'agosto del 1990 e il febbraio del 1991, vide contrapposti l'Iraq e una coalizione di stati a guida statunitense e sotto l'egida delle Nazioni Unite, con l'obiettivo militare di restituare la sovranità dell'emirato del Kuwait, che, in ragione delle ingenti risorse petrolifere presenti nel suo territorio, era stato invaso dal presidente iracheno Saddam Hussein proprio nell'agosto del 1990.

Benché, come si è visto, Fo avesse deciso di abbandonare momentaneamente il teatro politicamente impegnato in favore di un teatro di più ampio impegno sociale, allorché, a partire dal novembre del 1990, presentò al pubblico *Zitti! Stiamo precipitando!*, la sua sensibilità verso le vicende politiche del momento gli impedì di ignorare il conflitto all'epoca in corso, del quale sentì dunque l'urgenza di parlare anche all'interno di una commedia dedicata all'AIDS ma soprattutto – come messo in evidenza da Bisicchia 2003, 208 – ai «suoi risvolti collettivi». Nella versione dello spettacolo apparsa nel 1998 all'interno del dodicesimo volume dell'edizione einaudiana de *Le commedie di Dario Fo*, il testo di *Zitti! Stiamo precipitando!* è preceduto infatti da un *Prologo* dedicato pressoché interamente alla Guerra del Golfo.

Sfruttando una prassi ben consolidata all'interno della sua produzione drammaturgica, quale appunto quella di servirsi di un prologo per trovare un canale diretto di comunicazione con gli spettatori, prima di calarsi nel personaggio dell'ignegner Riversi, Dario Fo compariva in scena esprimendo viva preoccupazione per il conflitto in corso e faceva ciò chiamando in causa una commedia di Aristofane, la *Pace*, a cui si era già dedicato durante la composizione de *La tragedia di Aldo Moro* (vd. *supra*, par. 1.3.2. *I legami con la commedia attica antica*; Fo 1998, 329-30):

Nell'apertura di questo *Zitti! Stiamo precipitando!*, fin dal debutto abbiamo dato il via con la scena a uno scontro fra matti travestiti da guerrieri del deserto; volevamo esorcizzare la guerra che stava iniziando il suo orrendo prologo nel Golfo. L'esorcismo non ha funzionato. Nei primi giorni del conflitto siamo rimasti attoniti. Non sapevamo come comportarci. Poi abbiamo deciso: «Si entra anche noi in guerra! Spariamo sghignazzi contro i bellicisti intenti a strapparsi i capelli, straziati per la perdita della pace». Oh, davvero, come l'amano questa candida pace che, lacrimando, son costretti a far precipitare dentro il baratro come nel testo famoso di Aristofane. I virili plaudenti dell'intervento che s'illuminano all'idea di una guerra tecnologicamente perfetta, rapida, asettica, chirurgica, poche vittime, «solo qualche decina di migliaia di morti occasionali nel primo mese...ma, fortunatamente, tutti solo dall'altra parte». Infatti ci avevano assicurato: «Non sarà come il Vietnam!» i nostri adoperano solo armi intelligenti, apparecchi scrutatori intelligenti, bombe

Ora che facciamo: «Scusate ma del petrolio non sappiamo proprio cosa farcene, adesso che abbiamo 'sta cassetta miracolosa...Pardon, scusate del disturbo»...«E di tutto quel petrolio?»...«Be', fatevene un bel clistere» (Fo 1998, 399).

autopilotanti intelligenti, gli unici stupidi, è risaputo, sono i generali e i governanti che ci stanno dietro. Insomma, da parte nostra, da questo palcoscenico, come dicevo, si tirano bordate di bengala (non al fosforo bianco) sul pubblico cercando di illuminare il più possibile la scena e mostrare loro i trucchi, le trappole, l'ignobile menzogna degli incoscienti. Non si parla solo di guerra. Si parla anche di altre schifezze come di storie che sembrano quasi inventate: di cavie umane, di crimini farmaceutici, di ricatti balordi, di antidoti antipeste sesso-mercato, però a intervalli, tanto per prendere un po' di fiato, si riparla della guerra. Ma certo, sempre e solo per gioco, tanto per farci quattro risate...da teatro. Del resto per indicare il luogo del massacro non si dice: «il teatro di della guerra?». Noi vogliamo ricordare agli spettatori la stupenda allegoria di Aristofane della pace: «il demone cieco e sordo della guerra sta schiacciando, spappolando, nell'enorme mortaio del conflitto, popoli e città...quel forsennato, esegue gesti inconsulti...e ogni tanto va a pestare fuori dal mortatio, con gran sconquasso, addosso a gente che se ne va intorno a guardare convinta, massa di imbecilli, di poter continuare impuniti nel ruolo degli spettatori non paganti». Attenti, quando c'è una guerra gli spettatori, prima o poi, pagano tutti, e molto più salato di quanto non si creda.

La scena della *Pace* a cui si allude alla fine del *Prologo* di *Zitti! Staimo precipitando!* è presente ai vv. 236-88 della commedia aristofanea, allorché, giunto sull'Olimpo per interrogare Zeus sul destino dei Greci, ormai da un decennio afflitti dalla Guerra del Peloponneso, e venuto a sapere da Hermes che gli dèi hanno abbandonato la loro tradizionale dimora dopo aver affidato i mortali al dio della guerra, Polemos, il vignaiolo Trigeo assiste alle operazioni con cui quest'ultimo trita in un mortaio diverse città greche:

ΠΟΛΕΜΟΣ

ἰὼ βροτοὶ βροτοὶ βροτοὶ πολυτλήμονες,
ὥς αὐτίκα μάλα τὰς γνάθους ἀλγήσετε.

Τρ. ὦναξ Ἄπολλον, τῆς θυνείας τοῦ πλάτους—
ὅσον κακόν—καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.
ἄρ' οὐτός ἐστ' ἐκεῖνος ὃν καὶ φεύγομεν,
ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν; (240)

Πο. ἰὼ Πρασιαὶ τρεῖς ἄθλαι καὶ πεντάκις
καὶ πολλοδεκάκις, ὥς ἀπολεῖσθε τήμερον.

Τρ. τουτὶ μέν, ἄνδρες, οὐδὲν ἡμῖν πρᾶγμά πω·
τὸ γὰρ κακὸν τοῦτ' ἐστὶ τῆς Λακωνικῆς. (245)

Πο. ὦ Μέγαρα Μέγαρ', ὥς ἐπιτετρίψεσθ' αὐτίκα
ἀπαξάπαντα καταμεμυτωτευμένα.

Τρ. βαβαὶ βαβαιάξ, ὥς μεγάλα καὶ δριμέα
τοῖσιν Μεγαρεῦσιν ἐνέβαλεν τὰ κλάυματα.
Πο. ἰὼ Σικελία, καὶ σὺ δ' ὥς ἀπόλλυσαι. (250)

Τρ. οἷα πόλις τάλαινα διακναισθήσεται.

Πο. φέρ' ἐπιγέω καὶ τὸ μέλι τουτὶ τὰττικόν.

Τρ. οὔτος, παραινῶ σοι μέλιτι χρῆσθαι 'τέρω.
Τετρώβολον τοῦτ' ἐστὶ· φείδου τὰττικοῦ.

Πο. παῖ παῖ Κυδοιμέ. (255)

ΚΥΔΟΙΜΟΣ

τί με καλεῖς;

Πο. κλαύσει μακρά.
 ἔστηκας ἀργός; οὐτοσί σοι κόνδυλος.
 Τρ. ὥς δριμύς.
 Κυ. οἴμοι μοι τάλας, ὦ δέσποτα.
 Τρ. μῶν τῶν σκορόδων ἐνέβαλες εἰς τὸν κόνδυλον;
 Πο. οἴσεις ἀλετρίβανον τρέχων;
 Κυ. ἀλλ', ὦ μέλε,
 οὐκ ἔστιν ἡμῖν· ἐχθρὸς εἰσφκίσμεθα. (260)
 Πο. οὐκουν παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ <πάνυ>;
 Κυ. ἔγωγε νῆ Δί'· εἰ δὲ μή, κεκλαύσομαι.
 Τρ. ἄγε δῆ, τί δρῶμεν, ὦ πόνηρ' ἀνθρώπια;
 ὁρᾶτε τὸν κίνδυνον ἡμῖν ὥς μέγας·
 εἴτερ γὰρ ἦξει τὸν ἀλετρίβανον φέρων,
 τοῦτ' ἐταράξει τὰς πόλεις καθήμενος. (265)
 ἀλλ', ὦ Διόνυσ', ἀπόλοιτο καὶ μὴ ᾿λθοι φέρων.
 Κυ. οὗτος.
 Πο. τί ἐστιν; οὐ φέρεις;
 Κυ. τὸ δεῖνα γάρ,
 ἀπόλωλ' Ἀθηναίοισιν ἀλετρίβανος,
 ὁ βυρσοπώλης, ὃς ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα. (270)
 Τρ. εὖ γ', ὦ πότνια δέσποιν' Ἀθηναία, ποιῶν
 ἀπόλωλ' ἐκεῖνος κὰν δέοντι τῇ πόλει.
 {ἦ πρὶν γε τὸν μυττωτὸν ἡμῖν ἐγγέαι.}
 Πο. οὐκουν ἕτερον δῆτ' ἐκ Λακεδαιμόνος μέτει
 ἀνύσας τι;
 Κυ. ταῦτ', ὦ δέσποθ'.
 Πο. ἦκέ νυν ταχύ. (275)
 Τρ. ὦνδρες, τι πεισόμεσθα; νῦν ἀγὼν μέγας.
 ἀλλ' εἴ τις ὑμῶν ἐν Σαμοθράκη τυγχάνει
 μεμνημένος, νῦν ἐστὶν εὖξασθαι καλὸν
 ἀποστραφῆναι τοῦ μετιόντος τῷ πόδε.
 Κυ. οἴμοι τάλας, οἴμοι γε κᾶτ' οἴμοι μάλα. (280)
 Πο. τί ἐστι; μῶν οὐκ αὖ φέρεις;
 Κυ. ἀπόλωλε γὰρ
 καὶ τοῖς Λακεδαιμονίοισιν ἀλετρίβανος.
 Πο. πῶς, ὦ πανοῦργ';
 Κυ. εἰς τὰπὶ Θράκης χωρία
 χρήσαντες ἐτέροις αὐτὸν εἴτ' ἀπώλεσαν.
 Τρ. εὖ γ' εὖ γε ποιήσαντες, ὦ Διοσκόρω. (285)
 ἴσως ἂν εὖ γένοιτο· θαρρεῖτ', ὦ βροτοί.
 Πο. ἀπόφερε τὰ σκεύη λαβὼν ταυτὶ πάλιν·
 ἐγὼ δὲ δοίδυκ' εἰσιὼν ποιήσομαι.

POLEMOS O mortali, mortali, infelicissimi mortali! Che gran male alle mascelle
 avrete tra poco!

TRIGEO O signore Apollo, quanto è grande il mortaio – che male enorme – e
 che sguardo ha Polemos! È lui dunque quello che evitiamo: il terribile, il guerriero
 dallo scudo di pelle, colui che ce la fa fare sotto!

POLEMOS O Prasia, infelice tre, cinque, mille volte infelice! Oggi sarai distrutta.

TRIGEO Questo, signori, non ci riguarda: questo è un problema della Laconia.

POLEMOS O Megara, Megara, presto verrai pestata e tritata tutta.

TRIGEO Ahi, ahi! Che lamenti grandi e pungenti ha versato su Megara.

POLEMOS Ahi Sicilia, anche tu sarai distrutta.

TRIGEO Quale terra sta per grattugiarsi!

POLEMOS Adesso ci verso su questo miele attico.

TRIGEO Ehi tu, ti consiglio di usare un altro miele. Questo costa quattro oboli: risparmia il miele attico.

POLEMOS Ragazzo! Ragazzo! Tumulto!

TUMULTO Perché mi chiami?

POLEMOS Piangerai molto. Te ne stai senza fare niente? Beccati questo pugno!

TUMULTO Che dolore acuto! Me sventurato! Padrone, hai forse versato una parte degli agli nel pugno?

POLEMOS Va' di corsa a prendere un pestello.

TUMULTO Ma caro, non lo abbiamo: ci siamo trasferiti ieri.

POLEMOS Allora corri a prenderlo dagli Atenisi: veloce.

TUMULTO Sì per Zeus, altrimenti per me saranno pianti.

TRIGEO Forza, che facciamo, poveri omiciattoli? Guardate che grande pericolo corriamo. Se torna con il pestello, sconvolgerà le città standosene seduto. Dioniso, fa' in modo che schiatti e non torni con il pestello.

POLEMOS Ehi.

TUMULTO Che c'è?

POLEMOS Non lo porti?

TUMULTO A proposito: si è rotto il pestello degli Ateniesi, il cuoio che metteva sottosopra la Grecia.

TRIGEO Ha fatto bene a morire, o potente signora Atene: proprio nel momento giusto per la città, prima che ci versasse il pesto.

POLEMOS Allora vai di corsa a prenderne un altro a Sparta.

TUMULTO Bene, padrone.

POLEMOS Torna presto!

TRIGEO Signori, cosa ci toccherà? È un momento decisivo. Se qualcuno di voi è stato iniziato a Samotracia, adesso è il momento giusto per pregare che tornando si azzoppi entrambi i piedi.

TUMULTO Me sventurato, ahimè e ancora ahimè!

POLEMOS Che c'è? Neanche adesso lo porti?

TUMULTO Si è rotto anche il pestello degli Spartani.

POLEMOS Come, disgraziato?

TUMULTO Lo hanno dato in prestito in Tracia e lo hanno perso.

TRIGEO Ben fatto, Dioscuri! Forse le cose si mettono bene. Coraggio, mortali.

POLEMOS Prendi gli arnesi e riportali dentro. Io vado dentro a fabbricarmi un altro pestello.

La rottura dei pestelli di Polemos – allusione simbolica alla morte nel 422 a.C. di Cleone e Brasida, *leader* del partito della guerra negli schieramenti, rispettivamente, ateniese e spartano – chiude la scena descritta da Aristofane con una nota di ottimismo. Ottimismo che trova giustificazione nel fatto che un mese dopo la celebrazione delle Grandi Dionisie in cui Aristofane portò in scena la *Pace*, nell'aprile del 421 a.C., Atene e Sparta posero fine alla fase archidamica del conflitto peloponnesiaco sottoscrivendo la cosiddetta Pace di Nicia, trattato con cui, insieme ai propri alleati, si impegnarono ad astenersi per cinquant'anni da qualsiasi azione militare.

Lo stesso ottimismo non poteva, al contrario, appartenere a Dario Fo, che, mentre presentava al pubblico *Zitti! Stiamo precipitando!*, stava assistendo allo svolgersi della Guerra del Golfo: non stupisce dunque la sua decisione di escludere dal racconto proposto nel *Prologo* della commedia la conclusione della scena aristofanea e di raccontare soltanto di un Polemos impegnato a tritare in un mortaio le città della Grecia, immagine che, ad occhi che stavano assistendo allo svolgersi della Guerra del Golfo, doveva appariva eloquente metafora dell'attualità.

La scena presente ai vv. 236-88 della *Pace* non è tuttavia l'unica della commedia antica ad aver colpito la creatività di Dario Fo, il quale nella stesura di *Zitti! Stiamo precipitando!* sembra aver tratto ispirazione anche dai successivi sviluppi della trama comica antica e, in particolare, dai vv. 269-718, in cui arrivava in scena quella Pace (vv. 289-519), che, come rivelato da Hermes all'inizio della commedia, il dio della guerra aveva gettato in un antro profondo (ὁ Πόλεμος αὐτὴν ἐνέβαλ' εἰς ἄντρον βαθύ [v. 223]): dopo essere stata liberata da Trigeo aiutato dal coro di vecchi contadini (vv. 289-519), accompagnata dalle due ancelle Opora – personificazione della abbondanza dei raccolti – e Teoria – personificazione delle celebrazioni festive – la Pace si presentava al pubblico sotto forma di una statua e, nonostante la sua natura inanimata, grazie alla mediazione di Hermes avviava un dialogo con l'eroe comico sull'attuale situazione politica ateniese (vv. 658-704). Al termine della conversazione, dopo la promessa di Trigeo di non lasciar più andare la ritrovata Pace (vv. 702-5), e l'esortazione rivoltagli da Hermes a sposare Opora e a condurre Teoria presso il consiglio cittadino, la *Bulè*, al quale un tempo apparteneva (vv. 712-8), la sequenza si concludeva con l'uscita dell'eroe comico pronto dunque a tornare ad Atene (vv. 718-28).

La comparsa in scena di una statua della Pace, trovata scenica che colpì già i contemporanei di Aristofane come dimostrano i dilleggi indirizzati al commediografo dai suoi rivali in alcune delle loro opere ¹¹⁶, deve aver colpito anche Dario Fo. Nell'allestimento scenico di *Zitti! Stiamo precipitando!*, in particolare nella scenografia che ritraeva la casa dell'ingegnere – seconda ambientazione della *pièce* dopo l'apertura

¹¹⁶ È uno scolio di Areta all'*Apologia* platonica a informarci del fatto che Eupoli nell'*Autolico* (fr. 62 K.-A.) e Platone comico nelle *Vittorie* (fr. 86 K.-A.) avrebbero dilleggiato Aristofane per aver portato sulla scena una 'colossale' statua della pace (cf. schol. Areth. [B] Pl. *Ap.* 19c [p. 421 Greene]: «κωμωδεῖται δὲ <διὸ> καὶ τὸ τῆς εἰρήνης κολοσσικὸν ἐξῆρεν ἄγαλμα. Εὐπολὶς Αὐτολύκῳ [...], Πλάτων Νίκαις [...]; per una ricognizione delle ipotesi formulate intorno alle reali dimensioni della statua utilizzata da Aristofane – anche in rapporto all'interazioni con i personaggi della commedia – e delle modalità con cui essa sarebbe stata introdotta sulla scena, vd. Pirrotta 2009, 193-4, con la bibliografia ivi citata).



Figura 39. 1990. *Zitti! Stiamo precipitando!* [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

nel manicomio in cui era stato sviluppato il vaccino contro il virus HIV – compare infatti una statua della pace a cui toccherà però un destino ben diverso da quello toccato all’effigie aristofanea (vd. fig. 39).

Quando, convinta dall’ingegnere a trasferirsi nella sua abitazione, Madame Curie farà il suo ingresso a casa Riversi accompagnata da facchini-tecnici carichi delle sue voluminose attrezzature scientifiche, sotto gli occhi sgomenti della moglie dell’ingegnere e di alcuni suoi ospiti, questi prima urteranno una cameriera, causando la rottura dei bicchieri che stava trasportando, e poi manderanno in frantumi anche una scultura presente in scena, che l’urlo di disapprovazione della padrona di casa rivelerà essere una raffigurazione della pace di Alik Cavaliere, scultore italiano conosciuto da Fo durante gli anni di Brera (Fo 1998, 368-9):

I facchini-tecnici introducono altre macchine molto voluminose. Uno dei convogli urta la Cameriera: crollo di bicchieri. Altri due convogli si scontrano; solo ora, la signora e gli altri si rendono conto di quanto sta succedendo. Tutti guardano attoniti le macchine che hanno invaso il salone. La Cameriera raccoglie i cocci, esce di scena per rientrare poco dopo con altri bicchieri.

CAMERIERA	Eh, attenti!
SIGNORA RIVERSI	Accidenti! Che è?
FIGLIA	Mamma, che spavento!
MADAME CURIE	Calma, è tutto a posto...niente di grave...
FIGLIA	Ehi, ma che succede qua?

Nell'introdurre una delle macchine i facchini urtano una grande statua che crolla a terra in pezzi.

SIGNORA RIVERSI La pace di Alik Cavaliere!! I miei mobili?!

MADAME CURIE È la pace quella? È conciata male! Continuate pure tranquilli
col vostro gioco...non mi disturbate affatto.

Uno dei facchini ricompono la statua

Nonostante il commento carico di ironia di Madame Curie sulle cattive condizioni in cui versa la statua della pace, il fatto che i facchini provvedano a riassemblarla introduce una nota di speranza. Nota di speranza che tuttavia durerà ben poco. Nel prosieguo dello spettacolo, riuscito ormai a guadagnarsi del tutto il cuore di Alessandra e ad avviare il trattamento che gli consentirà di guadagnarsi l'immunità dal virus HIV, mentre esprime tutta la sua gioia alla cameriera, l'ingegnere urta – come si legge in una didascalia – «la statua della Venere di Cavaliere che frana di nuovo in pezzi al suolo» (Fo 1998, 382). Benché nel testo la statua sia indicata come raffigurazione di Venere e non della pace, la menzione del medesimo scultore, Alik Cavaliere, unitamente all'uso dell'avverbio «di nuovo», dal quale si deduce che la statua sia già andata in frantumi, inducono a credere che quella urtata da Riversi sia la medesima scultura che i facchini-tecnici di Madame Curie avevano ricomposto. Diversamente dalla prima, questa seconda rottura della pace sarà però irrimediabile. Né l'ingegnere, apparentemente ignaro del danno arrecato, né la cameriera si adopereranno infatti per ricomporre la scultura infrantasi nel disinteresse generale (*ibid.*):

INGEGNERE (*canta*)
Dolce dottoressa tu mi fai morire...

*(Finisce col carrello contro la statua della Venere di Cavaliere che frana di nuovo
in pezzi al suolo)*

Quattro più tre! Zam! Zam!
Un bel vaccino abbiám!
E tutti i virus sotto se la fan!
Zam! Zam!

(Solleva la Cameriera tra le braccia e le fa fare una gran giravolta).

CAMERIERA Ma cosa fa ingegnere?

INGEGNERE Mi sto allenando per il ritorno del guerriero! Tieniti pronta! Sarai la
prima vittima. (*La Cameriera esce di scena*). Siamo a quota quattro ma è stata una
bella battaglia! Ah, ah, ma ce l'ho fatta! Per la miseria...in quel letto ci ho trovato di

tutto: rane, lucertole...due pesciragno...Nel bel mezzo di un abbraccio appassionato mi sono sentito qualcosa tra i piedi che mi faceva il solletico. «Alessandra, che braccia lunghe hai!» Era un'iguana che mi mordeva il tallone! (*Si sentono abbaiare i cani nel parco*). Ma che avranno 'ste bestie da abbaiare tanto? Stanno sbranando qualcuno...

Una scena dunque fortemente simbolica da cui emerge con piena evidenza tutto il pessimismo che, agli inizi degli anni Novanta, pervadeva Dario Fo, nauseato da personaggi e vicende della politica italiana e osservatore preoccupato delle tensioni internazionali legate alla Guerra del Golfo. La scelta di esprimere tale malessere mediante la rifunzionalizzazione di una trovata drammaturgica – quella appunto di portare in scena una statua della pace – che proviene da una commedia di Aristofane riconferma poi la produzione del commediografo antico, insieme a tutto il teatro ateniese di V e IV secolo a.C., una delle fonti d'ispirazione privilegiate della creatività di Dario Fo.

2.1. Le citazioni dei classici greci dei personaggi del teatro della coppia Fo-Rame

Durante la sua vita artistica, Dario Fo non ha però soltanto tratto ispirazione dalla letteratura greca ma ha anche trasferito la propria passione per i classici ai personaggi da lui creati nel corso degli anni. La presenza di figure che citano autori e opere della tradizione letteraria greca è infatti estremamente frequente e distribuita lungo l'intero arco della sua produzione, a cominciare da *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, commedia in tre atti appartenente al periodo cosiddetto 'borghese' del suo teatro (vd. *supra*, par. 1.1.1. *La risemantizzazione del materiale antico*).

Rappresentata per la prima volta all'Odeon di Milano il 2 settembre 1960 ma ambientata nel primo dopoguerra, la commedia porta in scena l'incontro, e le successive peripezie, di due uomini estremamente simili dal punto di vista fisico ma agli antipodi sotto ogni altro aspetto: un prete che ha perduto la memoria e il bandito Giovanni Gallina. Costruita – per usare le parole di Puppa 1978, 42 – intorno allo «schema della doppia agnizione, risalente alla tradizione plautina, ossia lo scambio di identità tra due fiure opposte, tipizzate all'estremo, il prete colto da amnesia e il gangster sosia che vuole approfittarne, con la bella Luisa in questo caso che funge da terzo polo dinamico, oggetto erotico che motiva le frizioni tra i due», *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* si apriva nell'ospedale psichiatrico dove era ricoverato il prete con l'ingresso in scena – lo si legge nella didascalia, che descrive le modalità con cui doveva prendere avvio la *pièce*

– di un coro di « medici e infermiere» (Fo 1966a, 197), che faceva il proprio ingresso intonando una sorta di inno alla follia.

All’inizio di tale inno, in cui l’accusa di follia pare essere la punizione inflitta a quanti intendono «far vedere una luce / a chi è solito restare allo scuro / con le finestre dipinte sul muro» (*ibid.*), attingendo al mito greco e alla storia moderna, il coro evocava due celebri punizioni reazionarie, quella di Prometeo e quella di Galilei (*ibid.*):

La scena rappresenta l’interno di un padiglione dell’ospedale psichiatrico di stile antico ed aulico: archi e colonne corrono su due piani tutt’intorno le tre pareti. Il tutto rassomiglia al chiostro di un convento. Dal loggiato superiore scendono, attraverso la scala di destra, medici e infermiere che, sopra il camice bianco, portano mantelli pure bianchi con una croce rossa cucita all’altezza della spalla sinistra come usano i Cavalieri di Malta. Fin dal loro apparire essi cantano in coro:

Oggi ancora Prometeo inchiodato sul Caucaso sta
appeso come un capretto: la milza di fuori, la bocca ha piena di fiori.
E ti sta bene sta punizione.
Viva Giove e la reazione!
Oggi ancor Galileo in Castel Sant’Angelo sta
cieco per guardare le stelle, ascolta di fuori: ma gli astri non fanno rumori.
E ti sta bene sta punizione.
Viva stavolta l’Inquisizione!
Or guardate a che sorte conduce
il voler far vedere una luce
a chi è solito restare allo scuro
con le finestre dipinte sul muro.
Ogni cosa insolita che scopriamo nel cervello va.
Ma se il cervello non l’accetta, allora nasce l’illogico, il folle, l’assurdo, il
patologico.
E qui comincia la nostra lezione
Sopra il buon senso contro la ragione.

Nel medesimo anno, il 1960, in cui andava in scena all’Odeon con *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, Fo stava già lavorando a un nuovo lavoro, *Storia vera di Piero d’Angera, che alla crociata non c’era*, in cui uno dei personaggi, il conte Omobono di Travedona, vanta una cultura dei classici¹¹⁷.

¹¹⁷ Nella premessa che accompagna l’edizione a stampa della commedia, Dario Fo ha rivelato di non essere riuscito a portare in scena *Storia vera di Piero d’Angera, che alla crociata non c’era* a causa della limitatezza dei mezzi a sua disposizione: l’ambizioso lavoro avrebbe richiesto un numero maggiore di attori di quelli a sua disposizione e un edificio teatrale più adeguato rispetto a quell’Odeon, che negli anni Sessanta ospitava le sue messe in scena (cf. Fo 1997, 5-6). Secondo Barsotti 2020, oltre alle difficoltà materiali menzionate da Fo, un ulteriore ostacolo sarebbe stato rappresentato dalla «visione ottimistica» che permea l’opera e che – prosegue Barsotti – mal si coniuga con la «prospettiva ideologico-artistica che il Fo di quei critici anni Sessanta manifesta». Qualunque sia stata la ragione che costrinse lo spettacolo a rimanere nel cassetto, *Storia vera di Piero d’Angera* approderà a teatro nel 1985, rappresentata presso il Teatro della Tosse di Genova sotto la direzione di Tonino Conte, e con scenografie e costumi di Emanuele Luzzati.

Protagonista della commedia, ambientata questa «verso la fine dell’XI secolo, negli anni 1095-96, cioè nell’immediata vigilia della prima crociata» (Fo 1997, 9), è Piero, un giovane monaco benedettino un po’ *naïf*, che i padri del monastero, che lo ha accolto bambino dopo la morte del padre, hanno inviato come scrivano presso il duca Oddo d’Angera, il quale, fingendo di riconoscere in Piero il figlio abbandonato anni prima, lo invierà a sua volta come ostaggio presso il conte di Travedona.

Diretto verso il castello del conte, mentre attraversa un bosco noto per essere infestato da spettri, il giovane verrà avvisato da quello che crede essere il proprio angelo custode – in realtà, come si scoprirà verso la fine della commedia, uno scolaro dei padri benedettini presso cui era cresciuto inviato da loro in suo aiuto – dell’imminente arrivo di Omobono: spaventato dall’idea di presentarsi a lui senza la lettera di presentazione di Oddo, perduta lungo il tragitto, Piero si lascerà persuadere dal finto angelo a farsi legare a un albero per ingannare il conte e i suoi uomini, facendo credere loro di essere un diavolo imprigionato appunto da un angelo.

Raggirato da Piero, Omobono fuggirà dunque in preda al terrore, salvo poi, una volta tornato al proprio castello, rimpiangere amaramente la decisione presa. Come spiegherà ai suoi scettici interlocutori, scelta più saggia sarebbe stata infatti quella di liberare il ragazzo e guadagnarsi così quella riconoscenza tipica dei diavoli, della quale «parla perfino un certo Erodoto» (ivi, pp. 55-6):

OMOBONO Già, e noi per la nostra stupida paura, ci siamo lasciati sfuggire la più grande delle occasioni: quella di farci amico un diavolo. Bastava che l’avessimo liberato. Non dimentichiamo che della riconoscenza che hanno i diavoli ne parla perfino un certo Erodoto...un greco che viveva ancora prima di Cristo.

CAPITANO E che dice questo Erodoto?

OMOBONO Be’ adesso che ci penso, non sono sicuro se si chiamasse proprio Erodoto, Erostrato, Eraclito o Esopo...ma fa lo stesso, l’importante è ricordare bene i fatti, i nomi non contano. Dunque, questo tale racconta che un giorno uno schiavo fuggito dal circo capita in un bosco e trova un diavolo con la testa da leone che si lamentava per via di una spina che aveva in un piede. Lo schiavo da principio pensa di scappare, ma poi ci ripensa, si fa coraggio, va vicino al diavolo e gli toglie la spina. «Grazie, a buon rendere», dice il diavolo, fa una pernacchia e sparisce. Di lì a un po’ arrivano le guardie del circo e saltano addosso allo schiavo che era rimasto come imbambolato con ancora la spina fra le due dita. Di colpo quella spina diventa lunga come una spada e si mette a menar fendenti da sola. Due minuti e non più un soldato vivo e lui da schiavo era diventato un uomo libero! Hai capito la riconoscenza del diavolo? E dico, se a quello perché l’ha liberato da una spina gli ha fatto ‘sto po’ di regalo, cosa avrebbe fatto a noi se l’avessio liberato da tutta quella corda?

SECONDO SOLDATO Forse era capace di mettersi al nostro servizio vita natural durante!

OMOBONO Come no! Ma vi rendete conto adesso che razza di carta abbiamo perso? Pensate che pacchia sarebbe stato andare alla Guerra Santa protetti da un diavolo! Per la miseria, mi mangerei le mani...i piedi...

Incerto sull'origine dell'aneddoto che sta per raccontare e dichiarato sostenitore della priorità dei «fatti» sui «nomi», Omobono dimostra di aver ereditato da Dario Fo non soltanto la passione per la letteratura greca, ma anche lo spirito con cui si approcciava ad essa: spirito che, come si è visto, è stato sempre quello del drammaturgo alla ricerca di storie da raccontare ed espedienti scenici di cui servirsi, mai quello del filologo interessato a una ricostruzione puntuale e rigorosa.

Come spesso è capitato anche a Dario Fo, il conte di Travedona pare tuttavia aver alterato anche i «fatti» oltre ai «nomi». La sua storia del diavolo con la testa da leone è difatti con tutta probabilità una rielaborazione della vicenda di Androclo, l'uomo, che per aver in passato estratto dalla zampa di un leone una scheggia di legno e aver convissuto a lungo con l'animale, verrà da questo risparmiato quando, anni dopo, i due si incontreranno nuovamente durante uno spettacolo di combattimento tra bestie feroci e uomini: vicenda priva di diavoli e spine che si trasformano in spade semoventi, di cui è il latino Aulo Gellio a fornire, nel II secolo d.C., «the fullest and best known version» (Scobie 1977, 19) nella sua miscellanea erudita, le *Notti Attiche* (V 14), attingendo a sua volta al racconto fatto da Apione – grammatico egiziano attivo nel I secolo d.C. e, stando al racconto di Gellio, testimone oculare dei fatti – nella sua opera *Sull'Egitto*. Non dunque «Erodoto, Erostrato, Eraclito o Esopo», benché con quest'ultimo nome Omobono abbia avanzato un'ipotesi non del tutto peregrina se si considera che, pur se assente nel corpus esopico, a partire dalla raccolta di Fedro (*Fab.* 563 Perry), la storia del leone che dimostra la propria gratitudine all'uomo che lo ha curato ha avuto fortuna nel genere delle favola tanto da essere inclusa nell'elenco di tipi ricorrenti – compilato da Aarne-Thompson e aggiornato da Uther nel 2004 – *The types of international folktales*, dove figura al n.156 sotto la denominazione *Androcles and the lion*¹¹⁸.

¹¹⁸ Racconti di leoni che manifestano gratitudine nei confronti di benefattori umani si rintracciano anche nelle opere di Seneca (*benef.* 2.19.1-2), Plinio il Vecchio (*Nat.* 8.56-8) e Claudio Eliano (*NA* 7.48). Tuttavia, la grande fortuna che la vicenda di Androclo ha conosciuto nel mondo moderno – si pensi, per fare l'esempio di un lavoro che può aver attirato l'attenzione di Fo, all'*Androcles and the lion* di George Bernard Shaw – rende impossibile stabilire se la favola raccontata dall'Omobono della *Storia vera di Piero d'Angera* tragga effettivamente ispirazione da un testo antico: se così fosse, la fonte più probabile a cui Fo può aver attinto sono le *Favole* di Fedro (per un'essenziale ricognizione della fortuna di Androclo, nel mondo latino ma anche nella letteratura occidentale sino al '900, vd. almeno Spina 2008, con la bibliografia ivi citata; più di recente vd. anche Li Causi 2021, in particolare per la presenza della storia in contesti filosofici antichi).

E ancora una nuova citazione di un'opera della letteratura greca da parte di un personaggio del teatro di Dario Fo e Franca Rame si ritrova nella *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, il loro primo lavoro dopo l'uscita dall'ETI e la fondazione del Collettivo Nuova Scena (vd. *supra*, par. 1.1.3. *La risemantizzazione del materiale antico*).

Rappresentata nel novembre del 1968 presso la Camera del lavoro di Milano (Fo 1968, 4) e finalizzata a tracciare una «contro-storia d'Italia dalla Resistenza fino alla società dei consumi» (Morgagni 2021, 150), *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* si presentava – per usare le parole di Arcangeli 2009, 46 – come un «mix di *sketch* del *Varietà*, di impianti scenici tradizionali, con l'aggiunta di maschere e grandi pupazzi» (Fo 1975, 46-7).

Nel corso del primo dei due tempi che compongono lo spettacolo veniva rappresentata la nascita da un «grande Pupazzone» (ivi, p. 7), allegoria del regime fascista, dei personaggi – anch'essi allegorici – della Borghesia-Confindustria, del Capitale, del Vescovo, della Regina, del Principe insieme a due cortigiani e del Re.

Dopo il parto, il Pupazzone veniva però ferito a morte da un gruppo di ribelli e un grande Drago – rappresentazione del proletariato in rivolta – giungeva a contrastarne i «figli» senza riuscire però ad avere la meglio. Persuasa dal Capitale e dalla Regina, la Borghesia si lanciava in un'opera di seduzione del Drago, che lasciava quest'ultimo sfiancato mentre un altro gruppo presente in scena – indicato come i Notabili nell'edizione a stampa dello spettacolo apparsa nel terzo volume della serie einaudiana de *Le commedie di Dario Fo* (Fo 1975) – ricostruiva indisturbato il Pupazzone.

Dopo averlo rinnovato nell'aspetto, ora bianchissimo perché – spiega «sghignazzando» (ivi, p. 35) la Regina – «usa prodotti Usa e contiene “Libertas”» (*ibid.*) – chiara allusione alla Democrazia Cristiana, partito nel cui simbolo figura, inserito in uno scudo crociato, il sostantivo latino, e al comprovato atlantismo della sua politica estera¹¹⁹ – i Notabili procedevano poi a riempire il corpo del Pupazzone, inserendo al suo interno fogli di giornale ma soprattutto un televisore.

¹¹⁹ Negli anni della Guerra fredda e del bipolarismo globale, la Dc rappresentò il principale interlocutore degli Stati Uniti in Italia, grazie soprattutto alla leadership di Alcide De Gasperi, il quale, dopo essere stato artefice della «preparazione dell'adesione italiana al patto atlantico» (Acanfora 2013), insieme all'allora ministro degli esteri Carlo Sforza, nel 1949 guidò il Paese verso la sottoscrizione del Trattato per la creazione dell'alleanza atlantica: sottoscrizione alla quale De Gasperi riuscì a pervenire vincendo non soltanto l'opposizione delle forze social-comuniste, ma anche quella di «una parte della Democrazia cristiana (l'ala ispirata da Giuseppe Dossetti) e di alcuni esponenti dei piccoli partiti democratici, molti dei quali sinceramente convinti che l'Italia avrebbe dovuto rifiutare la logica dei blocchi e fare una politica estera neutrale» (Romano 2013).

La polemica sul rapporto tra i media – in particolare la televisione – e il potere sottesa alla scena della rinascita del Pupazzone trovava poi piena espressione nella conclusione del primo tempo, dove protagonista della scena finale era una *troupe* che si dichiarava intenta a produrre una «trasmissione speciale...numero unico...sulla dolorosa perdita della libertà» (ivi, p. 44) della Cecoslovacchia, invasa nell'agosto del 1968 – dunque tre mesi prima che venisse presentata al pubblico *Grande pantomima* – dalle truppe di quattro paesi (URSS, Bulgaria, Polonia e Ungheria) del Patto di Varsavia, determinate a porre fine alla cosiddetta Primavera di Praga, il processo di democratizzazione del Paese avviato dall'allora *leader* del Partito Comunista di Cecoslovacchia (KSČ) Alexander Dubček.

Nonostante l'intento dichiarato, la *troupe* si avvarrà però di materiale audiovisivo di provenienza eterogenea – per lo più vietnamita – sotto la guida di un Regista, che, durante il montaggio, farà sfoggio d'erudizione citando prima Euripide e poi Iacopone da Todi (ivi, pp. 46-7):

REGISTA	Via, via tutti...ci penso io a trovarvelo 'sto materiale...Siete degli incapaci! Via tutti...no, voi del sonoro state qua: trovatemi un nastro con il pianto del bimbo...che sia disperato...lo mettiamo su quella foto di bambino sperduto tra la folla. Bello, bello, e chi è quella signora? Ma è la mamma! Taglia l'arrivo della mamma!
PRIMO CAMERAMAN	Taglia la mamma.
SECONDO CAMERAMAN	Taglio la mamma.
PRIMO TECNICO DEL SUONO	Pianto disperato: abbiamo questo dottore...

Si sente il pianto angoscioso di un bimbo.

REGISTA	Bello...splendido...che struggente...mi commuovo anch'io...pare vero!
PRIMO TECNICO DEL SUONO	Ma è vero dottore...L'abbiamo registrato alla periferia di Saigon...appena dopo un bombardamento al napalm...
SECONDO TECNICO DEL SUONO	È il pianto di un piccolo bambino vietnamita ustionato...
SEGRETARIA	Abbiamo anche il filmato per intero, lo vuol vedere? Vai col filmato.
PRIMO CAMERAMAN	Vai col filmato.
REGISTA	No, no...anche se lo vedo che me ne faccio? Il vietnamita mica lo posso far passare per cecoslovacco...con gli occhietti a mandorla che si ritrova!
SEGRETARIA	Ah sì, certo!
SECONDO TECNICO DEL SUONO	Ecco, ascolti...adesso si sente il grido della madre...

Grido della madre che urla frasi acute scandite.

del materiale antico), nell'ottobre del '74 Fo presentò alla Palazzina Liberty – edificio che il collettivo aveva ricevuto in uso dal comune di Milano proprio in quell'anno – la farsa *Non si paga! Non si paga!*

Come si legge nel prologo premesso al testo apparso a stampa, diversi anni dopo, nel 1998, la farsa ruotava attorno ad alcune «donne che nella periferia di Milano si recavano a fare la spesa in un supermercato e si ritrovavano, all'improvviso, coi prezzi saliti a dismisura; furenti, decidevano in un primo tempo di pagare metà prezzo rispetto alla cifra imposta sulla merca esposta, indi, di non pagare del tutto» (Fo 1998, 7).

Tra i personaggi di *Non si paga! Non si paga!* a evocare l'antichità classica è Giovanni, un operaio convinto sostenitore del Pci (Partito comunista italiano) e marito di Antonia, una delle protagoniste dell'assalto al supermercato. Nel primo dei due atti della farsa, infastidito dall'atteggiamento critico della moglie nei confronti del Pci e dalle sue simpatie per il Psi (Partito socialista italiano) e il Psdi (Partito Socialista democratico italiano), Giovanni criticherà i due partiti e guarderà con disappunto all'avvicinamento di Bettino Craxi a Pietro Longo¹²⁰ – figure di spicco, rispettivamente, del Psi e del Psdi – attribuendo al secondo l'appellativo di minotauro (ivi, p. 19):

ANTONIA Ah, non lo sai? Stamattina è arrivato il camion del latte e subito è girata la voce che l'avevano aumentato un'altra volta...e allora quattro o cinque scalmanati, incoscienti...ma dovevi vedere...sono saltati sul camion...dei provocatori erano! Te lo dico io: provocatori!! C'erano anche dei «tuoi» compagni del Pci.

GIOVANNI Come...«tuoi» compagni! Perché, tu non sei del Pci?

ANTONIA Sì, ma quelli lì erano i compagni «tuoi». (*Fa con la mano un gesto di disprezzo*).

GIOVANNI Tu, per favore, quando dici Pci e tuoi compagni, non fai così! (*Ripete il gesto di Antonia*) Perché così (*come sopra*) lo fai quando dici: Psdi o Psi. Quando dici Pci fai (*con voce dolce*) Pci! (*Riprende il discorso*) Dei provocatori! L'hai detto! Magari con «l'Unità» in tasca! Socialisti craxiani! Ne fanno di tutti i colori quelli lì per sputtanarci. Craxi: l'omogeneizzato diverso! Adesso fa il matrimonio col minotauro...Pietro Longo.

Se però, al di là della menzione del minotauro, Giovanni non dà prova di una vera e propria passione per l'antico, nel 1982 Fo presenterà a Milano un nuovo lavoro, *Claxon, trombette e pernacchi*, in cui uno dei protagonisti, Antonio, è un operaio della Fiat «fissato con la storia antica» (Fo 1994, 97): quando, nel corso della commedia, l'uomo si troverà coinvolto, suo malgrado, in uno scambio di identità, sarà proprio tale caratteristica a essere presentata dalla moglie Rosa come uno dei suoi tratti distintivi.

¹²⁰ Avvicinamento che, come ricorderà lo stesso Fo in una nota dell'edizione a stampa di *Non si paga! Non si paga!* (Fo 1998, 19), culminerà nell'ingresso di Longo in qualità di Ministro del Bilancio e della Programmazione Economica nel Governo Craxi I, in carica dall'agosto del 1983 all'agosto del 1986.

L'idea comica alla base di *Claxon, trombette e pernacchi*, commedia basata sull'inversione dei ruoli servo-padrone, risiede in particolare nello scambio di identità tra Antonio, operaio dello stabilimento Mirafiori, e Gianni Agnelli, fondatore della Fiat. A rendere possibile tale scambio è una rocambolesca serie di eventi: impegnato in avventure amorose con una collega «delegata di fabbrica», Antonio assiste a un incidente stradale tra due automobili e presta soccorso all'unico superstite, ignorando che si tratti del proprio datore di lavoro, Gianni Agnelli, e che le vetture coinvolte nello scontro siano quelle dei suoi rapitori. Dopo averlo affidato a un'autoambulanza incontrata lungo il tragitto verso l'ospedale, temendo però di essere accusato di coinvolgimento nell'incidente, Antonio si dà alla fuga senza fornire le proprie generalità ai paramedici e dimenticando, nella concitazione del momento, il proprio giubbotto. All'arrivo in ospedale dell'Avvocato, sarà proprio tale giubbotto a innescare lo scambio di identità: impossibilitati a identificare il ferito, rimasto gravemente sfigurato nell'incidente, e indotti in errore dal rinvenimento del giubbotto con all'interno i documenti dell'operaio, i medici attribuiranno l'identità di Antonio ad Agnelli, il quale, dopo aver ripreso coscienza, non riuscirà a sua volta a chiarire l'equivoco poiché colto da una grave amnesia.

Nel prosieguo della *pièce*, condotto dai medici a casa del vero Antonio nel tentativo di aiutarlo a riacquistare la memoria, Agnelli non riconoscerà un «busto in cartapesta» (ivi, p. 95) bifronte raffigurante Plutarco e Svetonio, a cui l'operaio era particolarmente affezionato. Come lei stessa racconterà a Lucia, l'amante ufficiale del marito, sarà proprio questo evento a gettare nello sconforto la moglie Rosa, preoccupata dallo stato di salute dell'uomo, incapace ormai di riconoscere persino gli *auctores* a lui più cari (ivi, p.97):

LUCIA E hai saputo qualcosa di come si è comportato qui?

ROSA Sì, indifferente. Mi hanno raccontato che girava per la casa ma non si ricordava di niente...non si è ricordato neanche di quel suo busto lì con le due facce di Plutarco e Svetonio (*si avvicina al busto in cartapesta, la cui testa è mobile, l'afferra e la gira, mostrando la seconda faccia*)...che lui ci andava pazzo! Quando si è sposato l'ha portato in dote.

LUCIA Ah, sì...me ne aveva parlato...era proprio un fissato con la storia antica.

ROSA Ecco appunto...e anche ai suoi libri non ci ha dato un'occhiata...che io, di là, glieli ho sempre tenuti tutti a posto, in ordine...Un domani dovesse tornare indietro...mi dicevo, si dovesse stancare della spintinfia...(*impacciata cerca di correggersi*) volevo dire della Lucia...D'altro canto, cara, sono cose che si possono capire: un uomo lascia la moglie, si mette con un'altra, si stanca di quell'altra, torna dalla moglie...È la vita!...L'ho visto anche in un film. Un film bellissimo! Che bel film! L'ho visto sette volte! Che dopo lei, l'amante, s'ammalava gravemente e moriva tra atroci dolori...(*Lucia ha una reazione di risentimento*). Dài, sto scherzando...È

morta *male*...sto scherzando...Lucia ti voglio bene...in questa tragedia mi hai aiutata, mi hai dato una mano...ma prima ce l'avevo con te...ti tiravo di quelle maledizioni...(si blocca e cambia tono) Ci vedi bene Lucia?

LUCIA Benissimo!

ROSA Sono contenta! Mi hanno raccontato delle palle...Meno male che erano frottole...che se no adesso giravi col tuo cane pastore...il bastone...Oh Lucia, che momento duro...l'Antonio ha cancellato tutto...lo Svetonio, i mobili...il tavolo...me.

LUCIA Su, Rosa, vedrai che l'Antonio guarisce...

ROSA (è disperata) No, l'Antonio non guarisce...non guarisce più...io m'impicco...(Cambia tono) Vuoi un caffè?

Dopo i due operai di *Non si paga! Non si paga!* e *Claxon, trombette e pernacchi*, ad arricchire la galleria di personaggi che, nel teatro della coppia Fo-Rame, richiamano il mondo antico, le sue storie e i suoi protagonisti, nel 1991 giungerà lo spettacolo *Parliamo di donne*. Presentato per la prima volta in scena il 26 novembre al Teatro Rasi di Ravenna (Fo 1998, 4), lo spettacolo è costituito da due atti unici: *L'eroina*, incentrato sulla vicenda di una «madre di due ragazzi e una ragazza, tutti e tre tossicodipendenti» (ivi, p. 5), e *Grasso è bello*, dedicato invece alla «condizione della donna non più giovane, convivente o moglie che sia, abbandonata dal marito per una ventenne» (ivi, p. 6).

Il secondo atto unico che compone *Parliamo di donne* ha come protagonista Mattea, un'ex «ricercatrice nucleare» (ivi, p. 53) che ha abbandonato la carriera scientifica per dedicarsi alla famiglia e sostenere il marito, ricercatore nucleare anche lui, il quale, grazie proprio al supporto della moglie, ha invece raggiunto l'apice del successo.

Nel corso dello spettacolo, ormai separata dal marito a causa dei frequenti tradimenti di lui e alle prese con una profonda crisi esistenziale aggravata da un notevole disagio per il consistente aumento di peso seguito alla separazione, Mattea si trova a incontrare un musicista giunto per errore a casa sua. Nel dialogo con la donna, mentre racconta la propria vicenda personale rivelando di aver tradito anche lui la moglie con una donna più giovane, sarà proprio il musicista a fare un'incursione nel mondo antico, evocando il mito di Ade e Persefone (ivi, p. 58):

UOMO La mia è una tragedia, d'amore.

MATTEA Anche la sua?

UOMO Un uomo della mia età...cinquantasei anni, che s'innamora di una ragazzina...(Sale sulla cyclette)..

MATTEA Che storia! Non l'ho mai sentita da che sono al mondo!

UOMO Deliziosa...L'ho conosciuta dopo un concerto...il concerto lo tenevo io.

MATTEA Ah, lei è un musicista?

UOMO Sì, percussionista: timpani, tamburo e piatti. Faccio parte di un otetto...eseguivamo Stravinskij...Io battevo sul timpano con le mazze...percuotevo

piatti...e lei mi guardava come fossi un dio! «Pluto che batte sul tamburo degli inferi», così mi ha chiamato. (*Pedala senza accorgersene*).

MATTEA L'ha chiamata Pluto?!...Il cane di Pippo?

UOMO Ma che dice Pippo! È il dio Pluto...che rapì la primavera!

MATTEA Scusi, ho rimosso tutta la mitologia.

Nonostante la dichiarazione finale di Mattea, nel corso dello spettacolo anche l'ex ricercatrice nucleare evokerà il mondo antico, in particolare il teatro tragico greco, in una lunga tirata, finalizzata a dichiarare la propria volontà di interrompere ogni rapporto con gli uomini a causa della loro tendenza – a suo avviso del tutto estranea al genere femminile – a instaurare relazioni sentimentali con donne significativamente più giovani.

Riprendendo una tematica già affrontata nella *Medea* di *Tutta casa, letto e chiesa*, quella del ruolo dell'educazione nella permanenza, all'interno della società contemporanea, di dinamiche patriarcali (vd. *supra*, par. 1.1.3. *La risemantizzazione del materiale antico*), la protagonista ricondurrà tale tendenza dell'uomo a instaurare rapporti caratterizzati da una significativa differenza d'età al fatto che, rispetto alla donna, egli sarebbe dotato di una maggiore sicurezza di sé derivatagli dal «solo fatto di essere maschio» (ivi, p. 63), e in quanto tale dall'essere stato «allevato nel culto, nella forza del loro sesso» (*ibid.*). Tale culto – spiega Mattea – trova espressione persino nel linguaggio, come dimostrerebbe il fatto che i termini utilizzati per indicare il sesso maschile sarebbero «epici, aulici, magniloquenti» (*ibid.*): parole con cui «si può tranquillamente ricostruire un poema di Euripide (...) e nessun professore si accorgerebbe dell'inserimento di termini così insoliti» (*ibid.*)¹²¹.

Citazioni di autori e opere della letteratura greca – o, come fa la giovane donna innamoratasi del musicista di *Grasso è bello*, divinità olimpiche – sono state dunque affidate da Dario Fo a personaggi estremamente eterogenei, diversi tra loro per idee politiche, estrazione sociale o periodo storico d'appartenenza.

E difatti estremamente diversa dalla Mattea di *Grasso è bello* è l'Elisabetta I Tudor di *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, commedia per la quale si è già avuto modo di

¹²¹ Vd. Fo 1998, 63: «L'uomo è superiore a noi, e lui lo sa. Lo sa! Il maschio ha sempre avuto fin dai tempi antichi una grande considerazione per il suo organo sessuale...l'ha definito con termini epici, aulici, magniloquenti! Il fallo! Sentite come è importante, severo, questo termine: il fallo! Io lo vedo sempre con la corona reale in testa. Il prepuzio! Prepuzio, mi fa ridere. «Pronto? C'è il signor Prepuzio?» Invece «glande»...ascoltate la dolcezza...glande...sembra il nome di un fiore. «Ti offro questo mazzo di glandi...tienili sul tuo cuore!» Con questa terminologia si può tranquillamente ricostruire un poema di Euripide: Venne altissimo Ermione / Prepuzio invitto / appresso il fratello suo Glande / montando lo scalpitante Scroto...puoi andare avanti così fino a domani mattina e nessun professore si accorgerebbe dell'inserimento di termini così insoliti».

saggiare l'importanza avuta dalla letteratura greca, in particolare dai poemi omerici, nell'ideazione dell'allestimento scenico e di alcuni snodi della trama (vd. *supra*, 2. *Echi classici nel teatro di Dario Fo*).

Attraverso le parole che un non meglio precisato ambasciatore veneziano ha affidato a una lettera rinvenuta dalla stessa Elisabetta tra i documenti di Thomas Egerton¹²², Fo restituisce il ritratto di una sovrana che conosce le lingue antiche – elemento peraltro realmente presente nella sua biografia¹²³ – e che ostenta il proprio sapere attraverso «continue citazioni in greco e latino» (Fo 1997, 208):

ELISABETTA È la cartella di Egerton...l'ha dimenticata...o forse l'ha lasciata qui apposta...sono le lettere dei vari ambasciatori ai loro rispettivi padroni.

MARTA Accidenti! E quello spione di Egerton gli ha scollato le buste?

ELISABETTA Certo, è l'Intelligence Service! Ha la saliva solvente! Una leccata...scolla, copia e rispedisce. Oh, tu guarda, ma queste parlano tutte di me. Senti, senti come mi gratifica l'ambasciatore di Venezia (*legge*): «La regina d'Inghilterra esibisce continue citazioni in greco e latino, ma ama soprattutto ridere in modo grosso e grasso; racconta barzellette tanto scurrili da far arrossire una tenutaria di bordello...Bestemmia...Ha imparato da un clown italiano a eseguire pernacchie strazianti delle quali gratifica i Lord caduti in sua disgrazia...l'ho vista sputare perfino addosso a qualcuno di loro...» (*Ride divertita*) C'era anche lui!

MARTA Ti sei fatta una fama internazionale ormai...

ELISABETTA (*sempre leggendo*) «Balla come una pazza, facendo zompi incredibili e suda tanto che, nelle giravolte, spruzza sguazzando come un cane fradicio fuori dall'acqua».

La sovrana inglese non è neppure l'unico personaggio di *Quasi per caso una donna: Elisabetta* a evocare l'antico. Quando, nel corso della commedia, verranno alla luce le avventure amorose della regina con Thomas – il giovane servitore che si rivelerà essere uno dei congiurati del conte di Essex – la «nobildonna-governante» (ivi, p. 195) di Elisabetta, Marta, approverà il suo comportamento sostenendo che Epicuro avrebbe raccomandato la frequentazione di «giovineti» come rimedio di bellezza per la pelle

¹²² L'Egerton introdotto da Fo come personaggio in *Quasi per caso una donna: Elisabetta* è da identificare con Sir Thomas Egerton (1540 ca. – 1617), amico di Francis Bacon e figura di spicco della corte elisabettiana, nel 1596 nominato *lord keeper of the great seal* e, con l'ascesa al trono di Giacomo I nel 1603, insignito dei titoli di barone Ellesmere e lord cancelliere, titolo quest'ultimo che mantenne sino alla sua morte.

¹²³ Sotto la guida di William Grindal, e, dal 1548, di Roger Ascham, Elisabetta I apprese infatti, accanto al francese e all'italiano, anche il latino e il greco, suscitando l'ammirazione dello stesso Ascham, che nel 1555 la esprime in una lettera privata – e proprio in quanto tale «more reliable in terms of his estimation of Elizabeth's intellectual abilities» (Petrina 2014, 110, n. 1) – indirizzata all'umanista tedesco Johann Sturm.



Figura 40. 1958. Studio di Dario Fo per il manifesto della farsa *L'uomo nudo e l'uomo in frak*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

(«Brava, dormire abbracciata a giovinetti, come dice Epicuro, fa molto bene alla pelle!» [ivi, p. 257]).

Assegnando al filosofo greco una massima che in realtà non gli appartiene, la Marta di *Quasi per caso una donna: Elisabetta* ricorre a un meccanismo comico ben consolidato nel teatro di Dario Fo e Franca Rame. L'attribuzione a celebri personaggi dell'antichità di frasi e idee prive di riscontri nella realtà storica costituisce, infatti, uno strumento della comicità particolarmente caro alla coppia, come dimostrano i numerosi impieghi rintracciabili in tutto il loro teatro.

Nella farsa in un atto *L'uomo nudo e l'uomo in frak* del 1958, in un surreale dialogo tra due spazzini, uno dei quali «apprendista filosofo» (Urbani 2001, 2), viene attribuita a Platone una teoria ontologica del divino funzionale a dimostrare che proprio la professione di spazzino rappresenterebbe il viatico per la «vera felicità» (Fo 1984, 190-2):

PRIMO SPAZZINO	Sicuro, intanto non capisco perché tu, col muscolo allenato che hai, con tutto che sei istruito, continui a fare lo spazzino.
SECONDO SPAZZINO	Perché per me, fare lo spazzino, non è un mestiere, ma una missione...
SECONDO SPAZZINO	E ci risiamo coi discorsi da matto!

SECONDO SPAZZINO Niente affatto, da saggio, se mai. Tanto per cominciare: qual è la cosa più importante nella vita? Avanti, rispondi.

PRIMO SPAZZINO Ma, credo che se uno sta bene di salute ed è contento...

SECONDO SPAZZINO ...raggiunge la vera felicità?

PRIMO SPAZZINO Sì, che poi se ne frega di tutto e di tutti...meglio ancora.

SECONDO SPAZZINO Ecco, bravo, devo riconoscere che mi ero ingannato sul tuo conto. Non sei poi tanto stupido come sembri. Proprio così: per essere veramente felici bisogna riuscire ad innalzarsi al di sopra delle tristi meschinità della vita, dimenticare le proprie ambizioni, sopprimere i sentimenti e le passioni...

PRIMO SPAZZINO Sì, fregarsene insomma...ma è una parola...

SECONDO SPAZZINO Ah, certo non è facile...ma il mezzo c'è.

PRIMO SPAZZINO Quale?

SECONDO SPAZZINO Non hai mai sentito parlare dello yoga?

PRIMO SPAZZINO Eh? Cos'è lo yoga?

SECONDO SPAZZINO Devo riconoscere che non mi ero ingannato sul tuo conto...sei proprio stupido come sembri. Lo yoga è un esercizio, una disciplina psicofisica che permette a chi lo pratica di raggiungere la più assoluta spersonalizzazione e con essa la beatitudine, la felicità.

PRIMO SPAZZINO Va bene...ma che cosa c'entra questo yoga col mestiere dello spazzino?

SECONDO SPAZZINO C'entra e come...in fondo è lo stesso principio. Quale condizione è più adatta di quella dello spazzino per sopprimere in noi il bagaglio di presunzione, di orgoglio, di ambizioni che ci vieta di spogliarci delle inutili vanità e raggiungere nudi, ma felici, le beatitudini del mondo platonico delle idee?

PRIMO SPAZZINO Nudi? Ecco, lo sapevo, adesso comincia a venirmi il mal di testa! Ma come nudi?

SECONDO SPAZZINO Nudi! Nudi di fuori, ma vestiti di dentro, con l'anima vestita...

PRIMO SPAZZINO L'anima vestita! Accidenti che bella frase è questa. Bisogna che me la ricordi...ma cosa vuol dire?

SECONDO SPAZZINO Te lo spiego in due parole...tu, per esempio, ti senti qualcuno?

PRIMO SPAZZINO Che discorsi! Io faccio lo spazzino...cosa vuoi che mi senta...

SECONDO SPAZZINO Appunto, non ti senti qualcuno, ma nessuno, un nulla insomma...ma il nulla non è forse il principio del tutto, cioè l'assoluto? Ma l'assoluto, come dice Platone, è Dio quindi tu sei Dio...

PRIMO SPAZZINO Io?

SECONDO SPAZZINO Sì, tu!

PRIMO SPAZZINO Ma va là...tu dici così perché ti sono simpatico...ma guarda che poi sotto sotto a conoscermi bene...t'han detto una balla e tu ci sei cascato.

SECONDO SPAZZINO Beato te che non capisci niente! Vedi, a te, ti si potrebbe mettere addosso qualunque vestito: da re, da buffone, da soldato, da prete...nudo o in frak, tu sarai sempre te stesso, uno spazzino, anzi, nemmeno spazzino, nessuno, perché tu sei nessuno e quindi tutto...

PRIMO SPAZZINO E siccome il tutto è Dio, come dice Platone, io sono Dio...

SECONDO SPAZZINO Bravo! Vedo che finalmente hai capito.

PRIMO SPAZZINO Sì, sì, non è mica poi tanto difficile da capire. Ma di' un po', il papa lo sa che io sono Dio?

SECONDO SPAZZINO Il papa?

TERZO BECCHINO Mio padre quando è nata mia sorella si è messo a gridare: «Oh, finalmente una femmina! Speriamo che abbia il temperamento e che faccia fruttare ciò che la natura vorrebbe fosse donato gratis, e che la buona morale fa sì che venga venduto sottobanco».

ENE A Oh, ma com'era originale tuo padre!

TERZO BECCHINO Originale, ma saggio. Invece quella disgraziata ha voluto studiare da maestra...*(Il primo becchino sbotta in una risata acuta e singhiozzante del tutto simile al chiocciare di una gallina al suo primo uovo)*. Si è sposata e ha avuto tre figli, tutti dal marito. Poverino, mio padre c'è morto di crepacuore!

ENEAS E TERZO BECCHINO
che hai? *(guardando verso il primo becchino, risentiti)* Oh,

ENE A Beh, mi dispiace, ma tuo padre era un po' matto.
Voler far cadere una figlia così in basso...

ENEA Oh, questa poi!

ENEA Beh, sì. E allora?...

SECONDO BECCHINO Un uomo che si è scelto da sola.

PRIMO BECCHINO L'unico caso di vera emancipazione, primo traguardo verso la eguaglianza sociale dei sessi.

224

di John Gay¹²⁴ – mentre il noto trafficante di esseri umani londinese, Gionata Geremia Peachum, sta cercando insieme alla moglie il modo per allontanare la figlia Polly dal gangstar di cui si è innamorata, Macheath Messer, la signora Peachum offrirà al marito una singolare versione della teoria della leva di Archimede (Fo 1997, 152-3):

SIGNORA PEACHUM Va' dove ti pare! (*Mentre Polly esce di scena le urla dietro*)
Ci penseranno altri suoi parenti stretti a fargli le scarpe e quando lo impiccheranno vedrai arrivare, per reclamare i quattrini, una mezza dozzina di battone...tutte sue vedove, con in braccio ognuna un bel marmocchio. Non è vero Gionata?
PEACHUM I parenti stretti che gli fanno fare le scarpe per impiccarlo?
Ma come t'è venuta un'idea del genere? Continua a prendere l'Optalidon con Cognac, cara. Questa bomba ti rende geniale! Che idea stupenda! Da un milione!
SIGNORA PEACHUM Ho già capito: hai in mente di denunciarlo tu allo sceriffo.
PEACHUM Esatto. Ce lo impiccano gratis e ci danno pure il premio. Due piccioni con una fava. Il difficile è scoprire dove s'è rintanato.
SIGNORA PEACHUM Lo so io dov'è. Ci scommetto un'altra bottiglia di Cognac e due flaconi di Optalidon che se ne sta spaparanzato tra le cosce delle sue puttane.
PEACHUM Ma loro mica ce lo molleranno.
SIGNORA PEACHUM Tu lascia fare a me, basta ungere a quattrini. Come diceva quel cervellone greco di Archimede: «Datemi una leva a forma di lingotto d'argento e come punto d'appoggio una natica ben tornita...e io vi solleverò per il collo qualsiasi delinquente, fosse anche un ministro». Faccio un salto al Sexy House a parlare con le ragazze. È sufficiente che il bastardo, in giornata, si incontri con una di loro ed è spacciato!
PEACHUM Geniale! Che cos'è 'sto casino? Ah...stanno appunto preparando la scena del casino.

L'antico riemergerà nuovamente nella *pièce* poco dopo. Quando il piano dei signori Peachum avrà successo e Macheath sarà condotto in carcere, Lockit – carceriere e complice di Peachum – avvierà col nuovo arrivato una riflessione sulla condizione delle prigionie inglesi. Lamentando il degrado delle istituzioni carcerarie ed evocando, con toni adatti quasi a una *laudatio temporis acti*, i tempi in cui le prigionie stimolavano la creatività artistica di poeti e pensatori, Lockit concluderà il proprio discorso con una rassegna di esempi illustri, nella quale includerà la figura di Socrate (ivi, p. 161):

MACHEATH E quelli chi sono Robin? Altri suicidi?

¹²⁴ Come egli stesso racconta nell'edizione a stampa dello spettacolo (Fo 1997, 107-9), invitato dalla Berliner Ensemble a mettere in scena *L'opera da tre soldi* di Brecht, Fo iniziò a rielaborarne il testo, arrivando a una versione che non ottenne l'approvazione degli eredi del drammaturgo tedesco. Naufragato il progetto, Fo decise comunque di proseguire con il lavoro, utilizzando come *escamotage* per aggirare l'opposizione gli eredi di Brecht l'idea di presentare la propria opera come ispirata a *L'opera del mendicante* di John Gay, a sua volta la fonte d'ispirazione de *L'opera da tre soldi*. Il risultato fu *L'opera dello sghignazzo*, spettacolo che Fo presentò in scena per la prima volta nel dicembre del 1981 presso il Teatro Il Fabbri di Prato (più diffusamente sulla vicenda e sul lavoro operato da Fo sul testo di Brecht, vd. Mitchell 1984 e Farrell 1998, 89-94).

LOCKIT Sì, Mac...sono tempi terribili questi. Tutto s'è capovolto. Non si può più stare tranquilli manco in galera. Un tempo entrare qui significava starsene al riparo da mille insidie. E come in un convento uno era portato alla meditazione e alla ricerca delle grandi verità.

MACHEATH Hai ragione Robin...qui dentro sono state scritte le più belle memorie, i più bei saggi di filosofia...i trattati di scienza pura...le idee che hanno rivoluzionato il mondo.

LOCKIT L'hai detto...ora io mi domando se senza l'atmosfera di queste infami galere Tommaso Moro, che ha soggiornato proprio qui, sarebbe riuscito a scrivere lo stupendo trattato sulla dialettica dello Stato, e a De Foe, altro nostro ospite illustre, sarebbe venuto mai in mente il suo capolavoro sulla peste di Londra?

MACHEATH E Gramsci allora se non avesse soggiornato in galera? I quaderni se li sognava!

LOCKIT Così Socrate, Keplero, Cartesio, Campanella, Marlowe, Dostoevskij...tutti hanno visto lievitare il loro ingegno nelle galere...

MACHEATH Sai Robin cosa pensavo? Bisognerebbe farci venire i giovani a studiare qua!

LOCKIT Ci stiamo già pensando...

E ancora, nel 1986, in una commedia, *Il ratto della Francesca*, in cui veniva rappresentato il rapimento di una menager del nord Italia, Francesca Bollini de Rill, dopo essere riuscita a liberarsi e a ribaltare la situazione sino a minacciare i suoi rapitori con una valigetta carica di tritolo appesa al soffitto, la protagonista definiva sarcasticamente la sua una «valigetta di Damocle» (Fo 1994, 212): comica deformazione della celeberrima espressione utilizzata per indicare un pericolo imminente, le cui radici affondano nel mondo antico, dove è Cicerone a fornire il più articolato racconto della vicenda del cortigiano di Dionisio I, Damocle, a cui il tiranno di Siracusa aveva fatto comprendere lo stato di precarietà che caratterizza la vita del tiranno facendo sospendere sulla sua testa una spada sorretta da un fragile crine di cavallo (*Tusc.* 5, 61-62).

Infine nella commedia «sulle indagini di un giudice alle prese con le tangenti» (Cappanepoti 1997, 31), *Mamma! I Sanculotti* (1993), il protagonista – come già prima di lui aveva fatto con Eraclito il becchino di *Settimo: ruba un po' meno* (1964) – evocherà il nome di Talete.

Sopravvissuto a un tentativo di attentato, il protagonista di *Mamma! I Sanculotti* menzionerà però il filosofo non per attribuirgli fantasiose massime – come accadeva invece nella commedia del '64, in cui Eraclito veniva reso un sostenitore della prostituzione quale strumento di emancipazione («per una donna la prostituzione, come diceva Eraclito, è il salire verso l'alto, è il primo gradino verso l'emancipazione» [Fo 1966b, 99]) – ma piuttosto per commentare in modo sarcastico l'ipotesi investigativa avanzata da una poliziotta della sua scorta (Fo 1998, 420):

PRIMA POLIZIOTTA No, no...era preparato proprio per lei: il timer dell'autobomba era programmato con i suoi connotati.

GIUDICE Con i miei connotati?

PRIMA POLIZIOTTA Certo. Quando l'abbiamo disattivato...abbiamo scoperto un computer-personal-killer.

GIUDICE Personal-killer?!

PRIMA POLIZIOTTA Sì, un cervellino elettronico dentro il quale si inserisce la foto del soggetto da eliminare...in questo caso la sua...una cassetta con l'input della sua voce...perfino l'input del suo odore personale, in modo che appena lei, e solo lei, fosse entrato nella macchina...tac!, la fotografia «È lui, è lui, è lui!» «Dove sono le chiavi?» Tac!, «È lui, è lui, è lui!» Identificata la voce...un'annusatina...«È lui, è lui, è lui!» BUM! «È lui, è lui, è lui» Morto!

GIUDICE E chi avrebbe infilato l'input?

PRIMA POLIZIOTTA Le propongo un teorema semplice semplice: qui c'è di mezzo qualcuno della mafia, infiltrato nei corpi speciali deviati...oppure qualcuno dei corpi speciali, infiltrato nella mafia deviata, a scelta.

GIUDICE Questo sarebbe il teorema? Talete al confronto era un imbecille. Ad ogni modo, non capisco perché questi servizi segreti li tengano ancora in piedi...Perché non li sciolgono tutti? Via!

PRIMA POLIZIOTTA Non possono.

GIUDICE Perché non possono?

PRIMA POLIZIOTTA La mafia, da sola, non ce la farebbe mai a organizzare tutte queste stragi.

Le ricorrenti allusioni a personaggi del mondo antico rappresentano un'eloquente testimonianza dell'importanza che i classici greci hanno assunto nell'orizzonte artistico di Dario Fo. I passi sino a questo momento esaminati non soltanto confermano l'esistenza di una sua perdurante frequentazione della letteratura greca, ma mettono in luce anche la sua capacità di sfruttare tale frequentazione per alimentare i meccanismi della propria macchina comica: lo dimostra il fatto che, oltre a esplorare i classici greci per trarne personaggi e vicende da inserire nelle proprie *pièce*, Fo abbia sfruttato la menzione di celebri figure del mondo antico per dare vita a *boutade* fondate sull'*aprosdoketon*, in cui il riso scaturisce da efficaci cortocircuiti comici generati dall'accostamento tra l'autorevolezza dei personaggi evocati e la comicità di aforismi paradossali.

Esiste, tuttavia, un ulteriore impiego dell'antico da parte di Dario Fo: se sinora sono stati passati in rassegna casi in cui a essere frutto della sua creatività erano soltanto gli aforismi, nel suo teatro ricorrono spesso anche personaggi, citazioni e persino etimologie, che, pur essendo stati inventati da lui *ex novo*, vengono presentati come autenticamente 'antichi' in un gioco comico che, come si vedrà in seguito, si intreccia profondamente con il concetto gramsciano – a Fo particolarmente caro – di egemonia culturale.

2.2. L'antico e la creatività linguistica di Dario Fo

Convinto sostenitore del principio gramsciano per il quale la fondazione di una classe dirigente corrisponde alla creazione di una *Weltanschauung* (vd. *supra*, 1.1.3. *La risemantizzazione del materiale antico*), con la commedia del 1969 *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, Dario Fo scagliò un violento attacco alla politica culturale del PCI (Partito Comunista Italiano), accusando il partito di aver abdicato alla propria funzione educativa, abbandonando la classe operaia in uno stato di analfabetismo culturale. Tale attacco – evidente sin dal titolo della commedia, in cui viene evocato il potere emancipatore della cultura – culminava, nella scena finale, nell'auspicio che la classe operaia potesse trasformarsi in una classe di intellettuali capace di collocarsi alla guida del partito (Fo 1975, 128-9):

OPERAIO	L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille...
TUTTI	...per questo lui è il padrone!
OPERAIA	Un uomo senza cultura è come un sacco vuoto, pieno di vento ti fa impressione; e quando piove, e spesso piove sulla rivoluzione, quel sacco te lo ritrovi fradicio fra i piedi...
TUTTI	...a farti inciampare!
OPERAIO	Il popolo ha una grande cultura; il potere borghese, aristocratico, la Chiesa gliela hanno in gran parte distrutta, sotterrata...
TUTTI	...ma è nostro dovere fargliela ritrovare.
OPERAIO	Ad un povero che ti chiede l'elemosina dai due soldi per il pane...
TUTTI	...e tre soldi perché si comperi un libro!
OPERAIO	Il nostro è un partito diretto da intellettuali. Gli operai devono diventare gli intellettuali del nostro partito.
CORO	Stai su, marciam dài che all'inferno andiam non abbiam niente noi da salvare solo la pelle abbiam da giocare, forza! Ecc.ecc.

Alla base dell'auspicio con cui si chiude *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* vi è la consapevolezza dei rischi a cui espone l'analfabetismo culturale: frequente nel teatro della coppia è difatti la presenza di personaggi che, approfittando dell'ignoranza dei propri interlocutori, si costruiscono una cultura fittizia e strumentale con cui legittimare le proprie posizioni.

Un esempio particolarmente significativo proviene dall'ultimo lavoro messo in scena da Fo prima di uscire dall'ETI: *La signora è da buttare* (1967), «uno spettacolo buffonesco ambientato sotto il padiglione di un circo popolato di clown in cui l'America degli anni Sessanta è oggetto di una satira feroce» (Urbani 2001, 4).

All'interno di questo lavoro, la morte dell'anziana proprietaria del circo – la Signora evocata nel titolo, allegoria degli Stati Uniti – introduce infatti una scena dal forte valore allegorico, in cui il «passaggio della sua eredità a una donna più giovane (...)» – rappresentazione simbolica del «passaggio dalla vecchia alla nuova America, per molti rappresentata dall'ascesa della dinastia Kennedy» (Farrell 2001) – si realizza attraverso una disputa testamentaria, la cui risoluzione avviene mediante una disquisizione etimologica (Fo 1988, 134-5):

CLOWN VALERIO *(estraendo una vecchia pergamena dalla cassa)* Il testamento!

CLOWNS *(in coro)* Il testamento della signora!

CLOWN VALERIO Sì, ecco il testamento della signora. *(Facendone rapidamente cartoccio)* andiamo a farne una pallottola...Ecco la pallottola...tutti vedono la pallottola. *(La fa passare da una mano all'altra)* Una piccola pallina, ancora più piccola, ecco piccolissima, piccola, sempre più piccola: una pallina. *(Dà una pacca sullo stomaco del clown col mal di testa. Il clown spalanca la bocca).* Ohpppp! *(Scaraventa la pallottola in bocca al clown e gliela fa trangugiare)* Il testamento non c'è più. *(Estrae velocissimo dal taschino un bicchiere di acqua e lo vuota in gola al clown).*

CLOWN EZIO To' mi è passato il mal di testa.

CLOWNS *(in coro)* Bravo! Evviva il nuovo direttore!

CLOWN VALERIO Grazie, grazie amici per aver confermato liberamente la volontà espressa nel testamento!

TESCHIO *(spuntando dal feretro)* Grazie un corno! Chi ti ha eletto? Sul testamento c'era scritto che la nipote della vecchia, la sposa, prenderà il suo posto!

CLOWNS *(in coro)* Evviva la sposa! La nuova signora! Spogliamo la sposa e buttiamo la vecchia.

Viene avanti la sposa rivestita di nuovo tutta in bianco, seduta sul frigorifero-lavatrice.

FRANCA SPOSA Grazie, grazie! Come siete carini! Grazie...

CLOWN VALERIO Protesto...la legge prevede che il testamento sia letto davanti a un notaio! Il testamento olografico. Ma mai...

CLOWN ARTURO SPOSO *(interrompendo)* Scusa, scusa...lei conosce il greco?

CLOWN VALERIO No.

CLOWN ARTURO SPOSO Olografico deriva da due parole greche: olos: davanti, e graphos: scritto, e non letto! Il testamento è validissimo.

CLOWN VALERIO Protesto.

CLOWNS *(in coro)* Buuuu. Viva la sposa!

TESCHIO *(al pubblico)* Cari genitori, fate fare alle vostre piccole testoline il classico. Può sempre venire buono.

Senza neppure contestare al suo avversario, il clown Valerio, l'utilizzo improprio dell'aggettivo olografico in luogo di olografo – utilizzato appunto nel lessico giuridico per indicare il testamento scritto interamente di proprio pugno dal testatore – il clown

Arturo riesce ad avere la meglio grazie a una fantasiosa ricostruzione etimologica, che trasforma l'aggettivo greco ὅλος («tutto») nell'avverbio di luogo «davanti».

Al termine della disputa, l'ironia dell'invito rivolto dal Teschio al pubblico – «Cari genitori, fate fare alle vostre piccole testoline il classico. Può sempre venire buono» – apre a una riflessione amara sulla funzione della cultura, in cui Fo sembra suggerire che una formazione classica possa fungere sia da strumento di emancipazione che da mezzo di raggiro. E tuttavia, benché in questa scena sembri denunciare l'abuso e la distorsione della cultura, lo stesso Fo ha spesso 'raggirato' il proprio pubblico con artificiose etimologie e personaggi costruiti *ad hoc*, che ha impiegato per alimentare un ulteriore meccanismo della sua comicità: quello cioè di portare in scena personaggi afflitti da singolari malattie.

Tale meccanismo è operante nel teatro della coppia Fo-Rame già nel 1969 all'interno di *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, spettacolo costituito da due atti unici, *Il telaio* e *Il funerale del padrone*, incentrato il primo sulle vicende di una famiglia che ha acquistato dei telai per svolgere a casa il lavoro un tempo svolto in fabbrica, il secondo sull'idea di alcuni operai di inscenare un finto funerale del padrone dello stabilimento dove lavorano e che hanno occupato per ritardare lo sgombero da parte della polizia.

A essere afflitto da una curiosa malattia è in particolare un personaggio di questo secondo atto unico: la moglie del padrone, resa vedova dal finto funerale. Sollecitata dal personaggio del Professore, la donna spiegherà infatti di dimostrare la propria emotività attraverso l'emissione involontaria di gas intestinali, condizione che, in una sorta di parodia del lessico medico, Fo farà etichettare dall'interlocutore della vedova con il nome di «alegeptofagia» (Fo 1975, 197-8):

PROFESSORE	Scusi, signora...una curiosità scientifica...professionale: le succede spesso?
VEDOVA	Solo quando provo forti emozioni...
PROFESSORE	Ah certo, emozioni drammatiche...come in questa tragica occasione...
VEDOVA	Esatto...lei capisce che davanti al cadavere di mio marito...come potevo trattenermi?
PROFESSORE	Non poteva?
VEDOVA	Eh no...
PROFESSORE	Eh già...è una specie di liberazione...che si estrinseca...come un pianto!
VEDOVA	Ecco, soltanto c'è chi riesce a liberare le lacrime...invece a me viene voglia di piangere...ma mi prende un groppo in gola che...mi blocca...e capisce!
PROFESSORE	Lo so...lo so...si chiama Alegeptofagia...dal greco Alegeptos che vuol dire...
VEDOVA	La prego sono una signora!...e ho fatto il classico!

CARABINIERE Beh davanti alla bandiera succede anche a me.
VEDOVA Anche lei davanti alla bandiera esterna...?
CARABINIERE No, io solo l'emozione...così semplice, non conosco il greco.

Sei anni dopo *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, nel 1975 Fo porterà in scena *Il Fanfani rapito*, commedia la cui trama ruota attorno al rapimento di una delle più note personalità della Democrazia cristiana, Amintore Fanfani, e in cui è ancora una volta un medico ad attingere a un mondo antico fittizio, benché in questo caso non per formulare una vera e propria diagnosi ma soltanto per trovare un termine di paragone adeguato al suo autorevole paziente (Fo 1994, 30):

DOTTORE Beh, anche un catorcio...può avere il suo fascino, può sempre diventare senatore a vita. Pensi Clamone il Tiranno...Era piccolo come lei...infame, liberticida...corrotto e corruttore...eppure...
FANFANI Eppure lo so: l'hanno buttato giù da una rupe...da cento metri in pasto alle murene...
DOTTORE Beh, si tranquillizzi, oggi le murene non sono più di moda.

Nel 1982, la galleria di malati illustri del teatro della coppia Fo-Rame si arricchisce con *Claxon trombette e pernacchi*. Nel corso della *pièce*, Rosa rivelerà infatti che suo marito – in realtà Gianni Agnelli, il quale, a causa di una fortuita serie di eventi, ha assunto l'identità del suo operaio (vd. *supra*, 2.1. *Le citazioni dei classici greci del teatro della coppia Fo-Rame*) – è afflitto da un singolare «complesso di Clitone» (Fo 1994, 96-7):

ROSA Eh sì, c'è da diventar matti! Ah, non te l'ho ancora detto, giovedì scorso me l'hanno portato a casa per qualche ora.
LUCIA Giovedì? Allora non è molto che l'hai visto!
ROSA No, io non c'ero, mi hanno pregata di uscire ché, se mi incontra, all'Antonio gli viene la crisi. Quel professore mi ha spiegato che si chiama complesso di Clitone...
LUCIA Complesso di Clitone?
ROSA Sì, mi ha detto quel professore che 'sto Clitone era un re greco che aveva mangiato la moglie tutta intiera e poi non riusciva a digerirla e se la vedeva sempre davanti, come un incubo...
LUCIA Ah, sì...Clitone...sì, c'è anche una tragedia.
ROSA Ecco, proprio una tragedia: pensa un po', mi portano a casa il marito e io devo andar fuori, come ci avessi la rognà!

Nel 1989 un ultimo malato illustre appare in scena con *Il papa e la strega*, commedia satirica incentrata sulla figura di Giovanni Paolo II. In quest'opera, in cui Fo dipinge un «ritratto buffonesco del papa polacco, disposto in questa commedia a rivedere le sue rigide posizioni su certe questione morali e sociali, compreso il divieto sul consumo della

droga» (Farrell 2020), al pontefice è diagnosticata una serie di malanni, con i cui nomi questi ricostruisce persino versi virgiliani (FO 1994, 248):

PROFESSORE	Non c'è che dire...classica causalgia urente.
PAPA	Classica?...Urente come dire ustionante? Ed è grave? Da dove viene?
PROFESSORE	Beh, all'origine c'è sicuramente una lombosciatalgia, detta volgarmente il «colpo della strega». (<i>Estrae dalla sua borsa, aiutato dalla seconda suora, l'occorrente per misurare la pressione al Papa</i>).
PAPA	Ah, questo è davvero tutto da ridere...un Papa, noto nemico giurato delle femministe, moderne streghe, si prende il classico colpo della strega!
SECONDA SUORA	Ah, ah! Nonostante il dolore continuante ad essere spiritoso, Santità!
PAPA	Soltanto che come nella classica barzelletta, se rido, mi fa un male tremendo, qua, dietro la schiena.
PROFESSORE	Certo, perché, sussultando nel moto ilare vi si sfrega il nervo sciatico tra le vertebre...il che vi può causare la classica ernia del disco con complicazione sciatica.
PAPA	La classica ernia? Beh, mi fa piacere sia sempre roba classica.
PROFESSORE	In più, quasi certamente, si è determinata una spondilite anchilosante che ha interessato le vertebre superiori: atlante ed epistrofeo.
PAPA	Spondilite anchilosante...«Or vien la spondilite anchilosante d'Atlante ed Epistrofeo...» L'Eneide è sempre l'Eneide!
PROFESSORE	E da qui, il cosiddetto «blocco del crocifisso».
PAPA	Classico!...Oltre al colpo della strega ho pure il blocco del crocifisso...Sono un collezionista raffinato!

Da ultimo malattie 'classicheggianti' compaiono nel 1990 in *Zitti! Stiamo precipitando!*, commedia della quale si è già avuto modo di apprezzare (vd. *supra*, 2. *Echi classici nel teatro di Dario Fo*) i debiti nei confronti dell'antico, e in particolare della produzione aristofanea. Nella prima parte della *pièce* ambientata nell'ospedale psichiatrico in cui è stato sviluppato un particolare vaccino in grado di proteggere dall'AIDS, informato del fatto che l'inoculazione può avvenire soltanto tramite rapporti sessuali con i pazienti della struttura, l'ingegner Riversi si trova a dover decidere da quale paziente ricevere l'agognata immunità scegliendo tra soggetti afflitti da patologie come la «parossosi della baccante» o la «sindrome gorgonica» (FO 1998, 357-8):

DOTTORESSA	Con quest'altro soggetto non abbiamo malattie infettive di sorta...
INGEGNERE	Ecco, così mi piace.
INQUISITORE	Ah, è pure carina!
DOTTORESSA	Sì, è anche molto dolce, affettuosa.
INGEGNERE	È proprio il mio tipo!
DOTTORESSA	Dotata di forte passionalità...straripante, direi.
INGEGNERE	Mi sto già innamorando!

DOTTORESSA Il suo ricovero è avvenuto in seguito a manifestazioni
 orgasmiche all'apice della cosiddetta parossosi della baccante.
 INGEGNERE Che è?
 DOTTORESSA Cioè, al culmine di un rapporto molto appassionato: ha
 evirato il proprio amante.
 INGEGNERE Come non detto...passiamo oltre.
 DOTTORESSA Qui abbiamo tre altri soggetti...ma non glieli consiglio.
 INGEGNERE Non me li consiglia? Peccato, sono splendide!
 DOTTORESSA Ma purtroppo soffrono della sindrome gorgonica...
 INGEGNERE Cos'è?
 DOTTORESSA Qualsiasi emozione sessuale scatena in loro la catalessi degli
 arti e cominciano a fremere...sobbalzare, mordono il partner...cacciano dita negli
 occhi...
 INGEGNERE Graffiano...Be', l'importante è che al momento
 dell'orgasmo non dicano parolacce...Mi dà un fastidio! Non avreste sottomano
 qualcuna con un semplice raffreddore, il ginocchio della lavandaia? No? Va be',
 andiamo avanti.
 DOTTORESSA Non abbiamo altro. (*Spegne il videoproiettore e lo consegna
 al Professore*).

La carrellata di malattie singolari sin qui proposta rappresenta una conferma ulteriore
 del ruolo cruciale che l'antico — talvolta un antico reinventato o costruito *ad hoc* — ha
 avuto nel teatro di Dario Fo: un teatro in cui, oltre a riscritture di alcune tra le opere più
 famose del teatro greco, come la *Medea* di Euripide o la *Lisistrata* di Aristofane, è possibile
 rintracciare, integrati nella trama di lavori del tutto originali, elementi che provengono
 dalla letteratura antica — è il caso per esempio del cavallo di legno di *Quasi per caso una
 donna: Elisabetta* — o ancora meccanismi comici fondati sull'attribuzione a celebri
 personaggi dell'antichità — dai presocratici Eraclito e Talete sino ad Archimede — di
 massime paradossali.

La parodia del lessico medico presente in commedie quali *Legami pure che tanto io
 spacco tutto lo stesso*, *Claxon trombette e pernacchi* o ancora *Il papa e la strega* e *Zitti!
 Stiamo precipitando!* mostra poi come nel mondo antico Fo abbia trovato ispirazione per
 alimentare quella sua creatività linguistica, il cui prodotto più celebre è il *grammelot*:
 l'originale linguaggio formato da sequenze arbitrarie di suoni non riconducibili ad alcuna
 lingua naturale di cui egli si è servito sulla propria scena per generare il riso attraverso
 meccanismi comici, che, come si vedrà di seguito, è possibile rintracciare già sulla scena
 antica.

3. Il grammelot di Dario Fo e i linguaggi confusi della comicità antica

3.1. Uno sguardo d'insieme

Lavorare sulla produzione per la scena di Dario Fo significa lavorare su testi nei quali è presente un forte sperimentalismo linguistico. Sin dai suoi primi esperimenti artistici degli anni Cinquanta¹²⁵ emergono infatti un'insofferenza nei confronti della lingua teatrale letteraria – fenomeno peraltro non isolato negli anni che hanno fatto da sfondo alla sua carriera di drammaturgo¹²⁶ – e una volontà di porsi provocatoriamente nei suoi

¹²⁵ Il riferimento è ai programmi radiofonici, alle sceneggiature cinematografiche e alle farse teatrali con cui, negli anni Cinquanta, Dario Fo ha iniziato a muovere i primi passi nel mondo dello spettacolo: al riguardo vd. Puppa 1978, 52-3 nn.1-2 ma soprattutto Marinai 2007, 83-287.

¹²⁶ Emblematico il caso di Pier Paolo Pasolini, che, in un articolo rimasto inedito del 1961 dal titolo *Il teatro in Italia*, dichiarava di non frequentare il teatro a causa di una «insofferenza a sentire una lingua inesistente, che rende inesistenti anche i sentimenti e la psicologia dei personaggi» (1999, 2362). Per Pasolini era invece da preferire un italiano «ragionato, preciso, netto, senza sbavature, rigoroso» (*ibid.*), di cui individuava un esempio nella *Beatrice Cenci* di Alberto Moravia, e che – come nota opportunamente Lago 2018, 29 – riproporrà come lingua ideale per la scena, sette anni dopo, nel *Manifesto per un nuovo teatro*. All'interno di questo documento programmatico della propria drammaturgia, Pasolini riconosceva operanti sulla scena italiana un teatro «della Chiacchiera» e un teatro «del Gesto e dell'Urlo» – espressioni con cui indicava «icasticamente (...) il teatro accademico e borghese, e (...) il teatro d'avanguardia e di contestazione» (Casi 2005, 217) – e sanciva la necessità di dar vita, anche dal punto di vista linguistico, a un nuovo teatro, che definiva «di Parola» e che concepiva prima di tutto quale «dibattito, scambio di idee, lotta letteraria e politica, sul piano più democratico e razionale possibile» (ivi, p. 2492). Se la lingua del teatro di Parola doveva essere il medesimo «italiano ragionato, preciso, netto, senza sbavature» che già nel 1961 aveva indicato come ideale per la scena, nel *Manifesto* Pasolini dichiarerà però la propria avversione anche nei confronti della dizione teatrale: nel suo nuovo teatro era necessario evitare «ogni purismo di pronuncia. L'italiano orale dei testi del teatro di Parola deve essere omologato fino al punto in cui resta reale: ossia fino al limite tra la dialettizzazione e il canone pseudo-fiorentino, senza mai superarlo» (ivi, pp. 2492). Perché però «tale convenzionalità linguistica teatrale fondata su una convenzionalità fonetica reale (cioè l'italiano dei sessanta milioni di eccezioni fonetiche) non divenga una nuova accademia» (*ibid.*) era altresì necessario, per Pasolini, da un lato «restare fedeli ai principi del teatro di Parola: (...) un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico» (*ibid.*), dall'altro «avere continuamente coscienza del problema» (*ibid.*). Una coscienza, tuttavia, che Pasolini riteneva scarsamente diffusa: «Nessun uomo di teatro italiano – si legge nel *Manifesto* – (c'è qualche eccezione, mettiamo Dario Fo) si è mai posto finora questo problema, e ha sempre preso per buona la identificazione tra convenzionalità orale dell'italiano e convenzionalità della dizione teatrale, appresa dai più spelacchiati, ignoranti e esaltati maestri accademici. C'è il caso straordinario di Carmelo Bene, il cui teatro del Gesto e dell'Urlo, è integrato da parola teatrale che dissacra, e per dirla tutta, smerda se stessa» (*ibid.*). All'inizio del 1968, quando Fo operava ancora all'interno dell'ETI, Pasolini riconosceva dunque in lui un «artista che, pur integrato nel sistema teatrale, conduce una ricerca drammaturgica e d'attore che sembra portare a maturazione l'esperienza cabarettistica sullo sfondo di un'estrosa invenzione linguistica» (Casi 2005, 220): alla fine di quell'anno, con l'uscita dai circuiti ufficiali e con la fondazione del collettivo teatrale Nuova Scena (vicenda su cui, vd. *supra*, par. 1.1.3. *La risemantizzazione del materiale antico*), Dario Fo assunse però «ben altra identità artistica» (*ibid.*), avviando quella sua esperienza di teatro militante, con cui mirava a «superare il teatro borghese, per neutralizzare l'influsso che esso ha sulle masse» (Tuccini 2006, 408), e che porrà tra lui e Pasolini un divario incolmabile. L'idea che Fo andò elaborando per cui la borghesia sarebbe riuscita, «con il suo linguaggio, a condizionare anche il proletariato, perché di fatto i mezzi espressivi che si usano nel teatro diventano linguaggio, diventano modo di comunicare» (*ibid.*), si colloca difatti agli antipodi rispetto al pensiero pasoliniano, secondo cui la colpa della macelleria sociale sarebbe da imputare non alla borghesia, ma al popolo stesso, «che si è dato la morte civile, lasciandosi tralignare dal carnefice conservatore» (ivi,

confronti, che hanno dato luogo, nel corso degli anni, a una «mimesi iperrealistica del parlar basso»¹²⁷ – culminata nell’impiego sulla scena di una *koinè* dialettale, «un impasto di antico lombardo, di veneto, di piemontese» (Valentini 1997a, 119) – e al cosiddetto *grammelot*, la «forma onomatopeica di espressione, meglio, di rappresentazione esclusivamente teatrale» (Fo 1979a), che mirava a trasmettere «un intero discorso compiuto» attraverso «l’apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari» (MA 81).

Benché a Dario Fo si debba dunque il merito di avere sperimentato a fondo le potenzialità comunicative del *nonsense*, va tuttavia rilevato che l’impiego di linguaggi confusi rappresenta un meccanismo ben consolidato del riso dei moderni, le cui radici affondano già in quello degli antichi. È difatti possibile rintracciare, inserite all’interno di parodie linguistiche, sequenze di suoni apparentemente asemantiche in alcune delle più efficaci espressioni della comicità greca: il fr. 92 W.² (= 95 Dg.²) di Ipponatte, due originali scenette aristofanee, una contenuta nel prologo degli *Acarnesi*, l’altra nell’ultimo episodio degli *Uccelli*, e alcune sezioni di un mimo anonimo di età imperiale a cui si è soliti fare riferimento col titolo di *Charition* dal nome della sua protagonista. L’utilizzo di tali linguaggi confusi e/o di *nonsense* viene impiegato, in tutti questi casi, per riprodurre, dal punto di vista fonico, la lingua degli stranieri: nel frammento ipponatteo il lidio di una donna che sta sottoponendo la *persona loquens* a un rituale per riacquistare la fertilità; negli *Acarnesi* il persiano di Pseudartabano, dignitario dell’impero achemenide che ai vv. 91-122 informerà gli Ateniesi dell’intenzione del Gran Re di non sostenerli economicamente nel conflitto con Sparta; negli *Uccelli* la lingua di un dio straniero della popolazione tracia dei Triballi, membro, insieme a Eracle e Poseidone, della delegazione che ai vv. 1581-1687 concederà all’eroe comico Pisetero, fondatore della città aerea di Nubicuculia, il potere che un tempo era stato degli dèi; nel mimo l’indiano di una popolazione barbara che tiene in ostaggio la protagonista.

Per il lettore ed esegeta moderno gli accidenti della tradizione e la scarsa conoscenza delle lingue parlate nel mondo antico rendono pressoché impossibile stabilire con certezza se i passi individuati contenessero realmente la trascrizione in caratteri greci di

p. 409): una radicale distanza ideologica che nel 1973, in un’intervista apparsa su *Panorama*, porterà Pasolini, che cinque anni prima aveva riconosciuto a Dario Fo il merito di essere un artista «cosciente (...) dei rischi di un nuovo accademismo» (Casi 2005, 219), a etichettarlo come «una specie di peste del teatro italiano» (sulle ulteriori divergenze di pensiero che contribuirono a segnare la distanza tra Dario Fo e Pier Paolo Pasolini, vd. Tuccini 2006, 408-9).

¹²⁷ In questi termini Pozzo 1998, 78 dà conto del pensiero di Puppa 1978, 98 sulle motivazioni ideologiche alla base delle scelte espressive di Dario Fo.

parole anelleniche o – come direbbe Dario Fo – di *grammelot*¹²⁸. Tuttavia, all'orecchio di un pubblico grecofono che aveva familiarità soltanto con la lingua madre sequenze sonore che da questa si allontanavano dovevano risultare in gran parte asemantiche.

Al di là dell'effettiva natura di tali sequenze sonore di difficile interpretazione, il fatto che, attraverso il *grammelot*, Dario Fo intendesse veicolare «un intero discorso compiuto» (MA 81) induce a chiedersi se nelle scene sopra richiamate sia possibile rintracciare strategie di semantizzazione in grado di risolvere la difficoltà comunicativa sicuramente presente almeno per una parte degli spettatori. Al fine di verificare se la comicità greca abbia dunque messo in campo espedienti volti a caricare di significato suoni – del tutto o in parte – privi di senso, è utile prendere le mosse da un'analisi dei mezzi di cui Fo si è servito per comunicare facendo a meno delle lingue naturali: osservare i meccanismi della sua creatività linguistica, oltre a fornire una preziosa chiave di lettura per analizzare le modalità con cui la comicità greca ha provato a 'parlare senza parole', consentirà, in definitiva, di stabilire se alcuni meccanismi del riso dei moderni fossero in realtà già operanti sulla scena antica.

3.2. Il grammelot

3.2.1. La genesi

A proposito dell'origine del *grammelot*, Fo sosteneva che, coniato in Francia dai «comici dell'arte», il termine sarebbe giunto in Italia soltanto in un secondo momento, dove in area veneta fu alterato in «gramlotto» (MA 81), attribuendo, coerentemente con questa teoria, particolare importanza per il proprio apprendimento dello strumento recitativo all'incontro con Marcello Moretti, attore che negli anni Sessanta si presentava al pubblico del Teatro Piccolo di Milano come l'erede della tradizione indossando la maschera di Arlecchino¹²⁹. Se si considera che la prima esibizione ufficiale di una compagnia italiana in terra francese risale al 1571 – a quando cioè Alberto Naselli arrivò, insieme alla sua *troupe*, alla corte di Carlo IX di Valois (vd. al riguardo Scott 2018, 76) – il sostantivo non sarebbe nato dunque prima del XVI secolo.

Come è stato rilevato da Pozzo 1998, 69-73, nella sua ricostruzione – oggi ampiamente accettata (vd. al riguardo Marinai, 2018, 44-45) – della genesi di questo

¹²⁸ Termine che, peraltro, è già stato accostato ai passi antichi menzionati: in rapporto al v. 100 degli *Acarnesi* da Pretagostini 1998, 49 e Lanza 2012, 178, al v. 1615 degli *Uccelli* da Grilli 2006, 364 n. 450, e al *Charition* da Andreassi 2001, 56.

¹²⁹ Fo include Moretti fra le sue fonti per l'apprendimento del *grammelot* in un'intervista rilasciata il 30 ottobre del 1992 (Pozzo 1998, 72 n.6).

strumento recitativo e del termine utilizzato da Dario Fo per identificarlo, *grammelot* è tuttavia del tutto assente nei testi francesi dell'epoca e nei dizionari dialettali veneti. Continuando a percorrere la strada di un'origine francese, esso può invece essere messo in relazione con il francese *grommeler*, verbo che indica l'atto del mormorare – ma anche del borbottare – e che ha dato vita al sostantivo *grommelot*, con il quale, stando alla testimonianza di Marie Hélène Dasté, nella scuola teatrale del padre Jacques Copeau, veniva designato un esercizio di improvvisazione finalizzato a riprodurre espressioni e sonorità tipiche di situazioni specifiche. In un'intervista rilasciata nel giugno del 1993 la Dasté ha infatti raccontato che tale pratica sarebbe nata nel 1918 e che inizialmente sarebbe stato usato per indicarla il termine *grummelot* – derivato da *grumeau* – al quale, in un secondo momento, gli allievi di Copeau avrebbero preferito *grommelot* perché più vicino a *grommeler*, verbo ritenuto maggiormente affine, dal punto di vista semantico, al gioco di improvvisazione linguistica praticato nella scuola di recitazione parigina.

La testimonianza fornita dalla Dasté e confermata da Chancerel 1946, 47, collaboratore di Copeau, risulta ancora più significativa al fine di ricostruire la storia del *grammelot* se si considera che a questo ambiente apparteneva anche Jacques Lecoq, mimo francese che Fo incontrò al Piccolo e i cui insegnamenti rappresentarono, per lo sviluppo delle sue tecniche performative, un importante punto di partenza¹³⁰. I due, infatti, lavorarono insieme quando Fo faceva parte, con Franco Parenti e Giustino Durano, del trio dei *Dritti* – una riposta ironica a quello dei *Gobbi* di Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri – ed è proprio a Lecoq che si deve la firma, tra le altre cose, delle coreografie dei *Sani da legare*, commedia portata in scena nel 1954 e che contiene, in un diverbio fra un contadino bergamasco e un maresciallo romano, una prima prova di *grammelot*.

Nonostante questo esperimento giovanile, la nascita ufficiale di questo strumento recitativo viene però generalmente collocata durante la lavorazione di *Mistero Buffo*. Se infatti al suo esordio nel 1969¹³¹ l'opera prevedeva l'utilizzo sulla scena soltanto di quel «pandialecto romanzo norditaliano, diatopico e diacronico» del tutto artificiale (Folena 1991, 120) che Fo presentava come la lingua dei giullari medievali dei secoli XIII e XV (vd. Fo 1977, 29), durante la *tournee* francese del 1973, tra i brani che costituivano la

¹³⁰ Sul rapporto con Jacques Lecoq vd. Marinai 2007, 209-30, e in particolare 230-6 sull'importanza della sua figura per lo sviluppo del *grammelot*.

¹³¹ L'opera debutta a Sestri Levante nell'ottobre del 1969. Per una storia delle diverse fasi redazionali del testo, vd. Barsotti 2009, 113, n.14.

giullarata, fu aggiunto il cosiddetto *grammelot* di Scapino, maschera della Commedia dell'Arte a cui Fo affidò il compito di istruire un pariniano 'giovine signore' a comportarsi come un potente esprimendosi però senza parole¹³².

3.2.2. Una definizione di *grammelot*

È dunque a partire dal 1973 che il teatro di Fo inizia a sperimentare le potenzialità comunicative di strumenti espressivi non convenzionali: all'interprete che si serve del *grammelot* è infatti richiesto di utilizzare quasi esclusivamente combinazioni arbitrarie di suoni e di riprodurre con queste ritmi e sonorità di qualsiasi «evento linguistico, pseudolinguistico o rumoristico, caratterizzato da intonazioni, accenti e composizione fonetica convenzionale in una determinata cultura» (Pozzo 1998, 100).

È quindi possibile affermare che la natura del *grammelot* è mimetica – e di conseguenza che la sua esistenza è vincolata a quella dell'evento sonoro che tenta di riprodurre – e che oggetto della sua mimesi non sono esclusivamente le lingue naturali. Se infatti Fo, nelle stesse pagine del suo *Manuale* (MA 81) in cui traccia la storia del termine, afferma che è possibile parlare «tutti i *grammelot*» facendo seguire a questa affermazione un elenco esemplificativo di lingue e dialetti (cita l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnolo ma anche il napoletano, il veneto e il romanesco), l'esistenza nel suo repertorio di un pezzo come *La storia della tigre* (Fo 1980), in cui vengono riprodotte intonazione e curva melodica del verso dell'animale, porta alla necessità di ampliare la definizione da lui proposta.

A proposito del sistema di fonemi del *grammelot* è invece possibile affermare che esso è sempre variabile, infinito nei limiti delle possibilità articolatorie umane, condizionato dal repertorio fonemico della lingua di riferimento¹³³ – e della lingua

¹³² Nel corso degli anni *Mistero Buffo* si arricchì di altre sezioni recitate tramite questo strumento espressivo come la *Difesa dello stupratore* (in cui un avvocato inglese riusciva ad ottenere dai giudici la condanna di una donna vittima di violenza e l'assoluzione del suo aggressore), il *Sogno dello Zanni* (pezzo in cui a calcare la scena era nuovamente una maschera della Commedia dell'Arte, quella cioè del contadino dalla fame insaziabile) e il *Tecnocrate* (brano che intendeva porre l'accento sull'abuso dei tecnicismi, per lo più in lingua inglese, nel lessico quotidiano). Alla rassegna vanno aggiunti il *Grammelot napoletano di Razzullo* – in cui il protagonista, scoperto infedele dalla sua donna, tenta di riappacificarsi con lei – e la *Caduta di potere*, racconto della morte di un uomo potente. I brani in *grammelot* trovarono posto però nelle edizioni a stampa di *Mistero buffo* molto tardi, cioè soltanto a partire da quella del 2003. La tardiva inclusione è verosimilmente da ricondurre alla difficoltà di trascrivere testi privi di parole reali e costituiti da suoni di volta in volta modificati e reinventati nelle varie repliche (vd. *infra* e Barsotti 2007, 102).

¹³³ L'espressione 'lingua di riferimento' è stata utilizzata da Alessandra Pozzo per indicare l'evento sonoro del quale il *grammelot* fa imitazione. Si è scelto, per comodità, di utilizzare questa formulazione nella

madre dell'interprete quando queste non coincidono – e da «convenzioni sonore» e «metafore foniche» culturalmente associate a «situazioni emozionali o contestuali» (Pozzo 1998, 101).

Il *grammelot* non è però vuoto dal punto di vista semantico come si potrebbe essere indotti a pensare, ma, al contrario, intende trasmettere, tramite un «gioco onomatopeico», «un intero discorso compiuto» (MA 81). Il fatto però che questo strumento recitativo faccia a meno delle parole intese come unione di significati e significanti comporta per l'emittente la necessità di servirsi di più strategie al fine di stabilire una comunicazione efficace. Una parte del contenuto semantico viene trasmessa da alcuni tratti soprasegmentali – l'intonazione, che assegna all'enunciato un preciso valore pragmatico (esclamativo, affermativo, interrogativo etc.), e la lunghezza vocalica che permette invece di dare maggiore rilievo a specifiche sequenze sonore – e dalla gestualità (MA 81). L'importanza assegnata al gesto, ulteriore debito nei confronti dell'insegnamento di Lecoq e, più in generale, del mimo francese, risulta ancora più evidente se si osservano gli appunti manoscritti di Franca Rame relativi a tre brani contenuti all'interno di *Mistero Buffo*, nello specifico il *Grammelot di Scapino*, il *Tecnocrate* e lo *Zanni*¹³⁴: al loro interno una trascrizione dei suoni realizzati da Fo nelle messe in scena non è neppure tentata e, al contrario, si ritrova soltanto la descrizione dei gesti compiuti e dell'intenzione comunicativa alla base della loro realizzazione.

Le registrazioni delle numerose rappresentazioni della giullarata – rileva opportunamente Marinai 2018, 45 – confermano poi quello che le note di Franca Rame lasciavano intuire: la gestualità si ripeteva, nelle varie repliche, in modo fisso e secondo ordini prefissati mentre la componente sonora finiva invece per essere affidata all'improvvisazione, modificandosi e reinventandosi ogni volta.

La necessità di stabilire una comunicazione il più efficace possibile ha però condotto Dario Fo a sviluppare anche altre strategie di semantizzazione per le sue catene foniche arbitrarie: i brani realizzati attraverso il *grammelot* – ma in generale tutti quelli in cui venivano utilizzate forme espressive la cui comprensione poteva non essere immediata¹³⁵

consapevolezza però – nota già alla stessa Pozzo 1998, 100 – che non sempre il termine *lingua* risulta adeguato.

¹³⁴ Le tre trascrizioni sono liberamente consultabili sul sito dell'Archivio Rame-Fo: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1088&IDOpera=106>; <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1091&IDOpera=106>; <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1093&IDOpera=106>.

¹³⁵ Nel *Manuale* (189-91) Fo spiega il senso di utilizzare simili prologhi partendo proprio dall'esempio di un suo pezzo non in *grammelot*, *Lu gatto lopesco* («una giullarata tra le più antiche» secondo lui databile al 1100), ed estendendo solo in un secondo momento il discorso a quelli in *grammelot*.

– erano infatti preceduti da brevi prologhi in cui veniva riassunto, a beneficio degli spettatori, il contenuto del pezzo che sarebbe stato interpretato di seguito. A questi brevi cappelli¹³⁶ veniva poi accostato l’inserimento di parole reali – la loro percentuale è generalmente stabilita da Fo al dieci per cento (al riguardo vd. *MA* 62) – tra gli «sbrodolamenti apparentemente sconclusionati»: queste dovevano da un lato aiutare lo spettatore a orientarsi all’interno della narrazione, dall’altro compensare lo straniamento causato dai suoni privi di referenti nelle lingue naturali

È quindi possibile affermare, in sintesi, che il *grammelot* è un linguaggio semanticamente pieno che permette all’emittente che se ne serve di veicolare le proprie intenzioni comunicative sfruttando le due componenti che lo costituiscono, quella sonora, rappresentata da fonemi arbitrariamente accostati e da parole reali, e quella gestuale.

Stabilite queste premesse è quindi possibile prendere in esame i possibili linguaggi confusi della comicità greca antica e osservarli alla luce del *grammelot* di Dario Fo.

3.3. I linguaggi confusi nel mondo antico: realtà e letteratura

L’analisi della genesi e della natura del *grammelot* ha portato alla luce la principale difficoltà che si incontra quando si lavora sui linguaggi confusi: la scarsità se non l’assenza di testimonianze letterarie. La loro appartenenza alla sfera dell’oralità porta infatti queste forme di comunicazione a sottrarsi alle regole della grammatica e a non entrare, se non con difficoltà, in quella della scrittura. E se ciò è vero per i linguaggi confusi moderni, tanto più lo è per quelli del mondo antico. L’analisi di diversi papiri contenenti testi magici e della produzione vascolare ha però permesso non soltanto di affermare che queste forme di comunicazione non convenzionali erano una realtà che faceva parte del vissuto quotidiano degli antichi ma anche di identificare due ambiti specifici all’interno dei quali venivano utilizzate.

Se infatti alcuni dei papiri, databili tra il II secolo a.C. e il V d.C. e provenienti dall’Egitto greco-romano, che sono confluiti nel corpus dei papiri magici (*PGM*) di Karl Preisendanz (1928) – corpus integrato, in anni successivi, da Hans D. Betz (1992), che ne ha curato anche la traduzione inglese, e da Robert W. Daniel e Franco Maltomini (1990-1992) – documentano l’esistenza di *voces magicae*, termini in traducibili e spesso privi di significato – a volte connessi dal punto di vista etimologico con epiteti divini e termini di

¹³⁶ L’espressione viene utilizzata da Fo a proposito del prologo premesso alla *Storia della tigre* all’interno del *Manuale* (191).



Figura 41. Cratere a campana apulo a figure rosse, ca. 400–390 a.C. Museum of Fine Arts, Boston. Otis Norcross Fund, 69.951. Museum of Fine Arts, Boston.

origine egizia o semitica – impiegati per ottenere benefici dal mondo divino o al contrario per lanciare maledizioni, l'esame condotto da Sara Chiarini (2018) sulla ceramica attica sulla quale è possibile rintracciare la presenza di iscrizioni *nonsense* ha mostrato invece la diffusione, tra il VI e il IV secolo a.C., della moda di decorare diverse tipologie vascolari – in misura maggiore quelle destinate ai simposi¹³⁷ – con lettere prive di significato organizzate secondo vari ordini di complessità.

¹³⁷ Stando a quanto riporta Chiarini 2018, 6, il 40% delle attestazioni vascolari di *nonsense* proviene da forme potorie, per lo più coppe e *skyphoi*, ma anche *kyathoi* e *kantharoi*. I vasi impiegati per mescolare l'acqua al vino (*krateres*, *stamnoi* e *psykteres*) rappresentano poi il 4% delle testimonianze mentre quelli utilizzati per la bevanda pura (*oinochoai*) il 5%. La significativa presenza di *lekythoi* (16%) nel corpus di iscrizioni prive di significato ha però impedito di riconoscere nell'ambiente del simposio il solo destinatario di questo tipo di produzione ceramica. Benché sia lecito supporre che a condizionare la presenza di queste iscrizioni fosse il grado di alfabetizzazione dei ceramografi, la loro coesistenza con altre dotate di significato induce a cercare anche altrove la causa alla base della loro esistenza e a rivolgere l'attenzione, oltre che ai creatori dei manufatti, ai loro destinatari: in un osservatore alfabetizzato esso poteva attivare competenze di tipo immaginativo, logico e linguistico o semplicemente generare il riso, caratteristica che spiegherebbe, seppure in parte, anche la larga diffusione di iscrizioni prive di significato su tipologie vascolari destinate al simposio, un evento sociale in cui ai partecipanti veniva dato modo di dimostrare le proprie abilità tanto fisiche quanto intellettuali (al riguardo vd. diffusamente Chiarini 2018, 1-37).



Figura 42. Cratere a calice apulo a figure rosse, ca. 400–390. Fletcher Fund, 1924 (24.97.104). The Metropolitan Museum of Art.

Tra i vasi dotati di iscrizioni costituite da sequenze di lettere che non danno luogo ad alcuna parola di senso compiuto, di particolare interesse per la presente indagine è un cratere a calice (New York, Metropolitan Museum of Art, 24.97.104) – datato tra il 400 e il 390 a.C. e attribuito al pittore di Tarpoley oppure al pittore di Dolone¹³⁸ – sul quale è ritratta una scena di commedia corredata dalle battute pronunciate dai personaggi, una delle quali appunto *nonsense*.

Insieme a un cretere a campana (Boston, Museum of Fine Arts 69.951) – datato anch'esso tra il 400 e il 390 a.C. e attribuito al Pittore di McDaniel (Trendall-Cambitoglou 1978, 100, n.251) – uniche testimonianze superstiti della cosiddetta 'commedia dell'oca' (figg. 41 e 42)¹³⁹, il createre di New York presenta sul lato A la raffigurazione di due

¹³⁸ Sulla datazione del cratere vd. almeno Trendall-Cambitoglou 1978, 46, n.7 e Green 2012, 303 mentre sull'attribuzione al pittore di Dolone, vd. Denoyelle-Silvestrelli 2013, con ulteriore bibliografia.

¹³⁹ A partire da un'intuizione di Vermeule 1970, 628-31, si ritiene infatti che i due vasi contengano la rappresentazione di scene diverse del medesimo dramma: la coppia di personaggi maschili e il cesto con

uomini, una donna e, nel registro superiore, una maschera di profilo – che allude forse a un personaggio che doveva apparire prima o dopo all'interno del dramma – e un ragazzo, privo di costume, accanto al quale si legge ΤΡΑΓΟΙΔΟΣ (termine utilizzato, in contesti teatrali, per indicare un coreuta ovvero un attore ovvero ancora – seppur, come rileva Csapo 2010, 47, in modo meno probabile – un poeta tragico), la cui collocazione in secondo piano rispetto agli altri personaggi, suggerisce però che, rispetto alla scena raffigurata, la sua funzione dovesse essere quella di spettatore e non di *performer*¹⁴⁰.

Se la donna, collocata su un palco, dice «ἐγὼ παρέξω (io consegnerò)» riferendosi forse al consegnare, per un reato connesso all'oca e al cesto con i capretti, l'uomo anziano alle autorità (così, per esempio, Csapo-Slater 1994, 66-7), il quale, rappresentato sulle punte dei piedi e con le braccia sollevate, pronuncia la frase «κατέδης' ἄνω τῷ χεῖρε (mi ha legato le mani in alto)», al secondo uomo è invece attribuito – al contrario degli altri due personaggi – un incomprensibile *vorapetteβλο*, termine che – stando alla ricostruzione metrica delle iscrizioni presenti sul cratere proposta da Beazley 1952, 193-5, secondo cui il ceramografo avrebbe citato in modo letterale le battute della commedia – completerebbe il trimetro giambico iniziato con la battuta del vecchio¹⁴¹ e che si presta

due capretti presenti sul cratere di Boston si ritrovano infatti anche su quello di New York – sul quale, come nota opportunamente Csapo 2010, 49-50, il fatto che sia visibile solo uno dei due capretti è dovuto a un danno sulla superficie del vaso – insieme a un'oca – da cui il titolo della commedia – nel primo caso ancora in vita, nel secondo apparentemente morta: donde l'ipotesi per cui la scena rappresentata sul cratere di Boston sia precedente a quella rappresentata sul cratere di New York. Il fatto poi che su entrambi i vasi gli uomini indossino, oltre al fallo di cuoio tipico delle raffigurazioni della maschera comica, la calzamaglia con imbottiture attraverso la quale, stando alle testimonianze iconografiche di V/IV secolo, sulla scena comica ateniese veniva rappresentata la nudità scenica (vd. al riguardo Compton-Engle 2015, 21-2 e 2020, 409-11, e, da ultimo, Piquet 2022, 123-7) lascia ipotizzare che la *pièce* fosse di provenienza ateniese, ipotesi ulteriormente corroborata dal fatto che la lingua delle iscrizioni presenti sul cratere di New York è l'attico (al riguardo, vd. almeno Csapo-Slater 1994, 66 e Sommerstein 2016, 34, con ulteriore bibliografia).

¹⁴⁰ Se Messerschmidt 1932, 136 pensava a un quarto attore che non aveva ancora indossato il costume, Beazley 1952, 194-5 – il quale riteneva invece che il cratere contenesse la rappresentazione di un dramma messo in scena nel contesto di un evento teatrale magno-greco strutturato in modo analogo alle Grandi Dionisie, con all'interno cioè *performances* sia tragiche che comiche – supposeva che il ragazzo rappresentasse un attore tragico intento, subito dopo o subito prima rispetto alla sua *performance*, ad assistere alla commedia. Ulteriori ipotesi sono state proposte da Taplin 1993, 62 – il quale pensava che nel giovane fosse riconoscibile «a diminishment of tragedy, a jibe at the solemn, allegedly greater, genre» – da Schmidt 1998, 17-32 – che, valutando l'ipotesi di non riferire al ragazzo il termine ΤΡΑΓΟΙΔΟΣ, riteneva che questo potesse rappresentare l'assistente di un atleta da lei identificato nel giovane personaggio maschile – e da Marshall 2001, 55-71, il quale ha invece ipotizzato un tentativo del ceramografo di informare l'osservatore del carattere paratragico della scena sul cratere, ovvero dell'intero dramma. Su quest'ultima ipotesi vd. però anche, più di recente, Sells 2019, 80-3, il quale, ritenendo che l'aspetto del ragazzo «seems to conform to pederastic iconography» (ivi, p. 82), arriva a supporre che «the image may attempt to conceptualize generic interaction between tragedy and comedy in highly original and concrete, erotic terms» (*ibid.*).

¹⁴¹ Secondo Beazley 1952, 193-5, il *κατέδης' ἄνω τῷ χεῖρε* pronunciato dal vecchio, unitamente al *vorapetteβλο* – a suo avviso da correggere in *vorapetteβλω* ovvero *vorapetteβλου* – del secondo uomo, costituirebbero un primo trimetro giambico, mentre l' *ἐγὼ παρέξω* del personaggio femminile l'inizio del

a molteplici interpretazioni, fra cui appunto quella di considerarlo un *nonsense*¹⁴² inserito all'interno di una scena, in cui parte della comicità – come accade nei lavori per la scena in cui Dario Fo si è servito del *grammelot* – doveva risiedere proprio nell'utilizzo di termini privi di significato: un espediente che, a prescindere da quale sia stata la reale natura di *βοραρεττεβλο*¹⁴³, non è stato estraneo alla comicità greca, ben consapevole – come si vedrà di seguito – delle potenzialità comiche insite nell'utilizzo di linguaggi confusi.

trimetro successivo. Contro la ricostruzione di Beazley vd. però Csapo 2010, 49: «But Beazley's editing forces the text into a metrical straight-jacket that it does not easily fit. To produce a continuous line and a half of comic iambs (which is not as hard as it may seem – comic iambs have a very loose structure!) Beazley takes the words of the old man first, those of the thug second, and those of the old woman third: but this defies the normal reading convention of left to right and top to bottom or any systematic directionality that can be gotten from the position of the texts. Secondly, Beazley arbitrarily lengthens two syllables in the speech of the thug by turning omicrons into omegas (one at least must change if the utterance is to fit into iambic verse). It is true that in labeling the Tragoidos our painter has written an omicron rather than an omega, but the error is particularly unlikely in the transcription of metrical verse in which syllable lengths are fixed for the ear as well as the eye, and especially unlikely in a transcription of verse in which three omegas otherwise correctly appear».

¹⁴² Così per esempio Webster 1948, 16-27, che lo considerava un «bogus-Thracian or Scythian» che rivelerebbe l'identità straniera del giovane uomo e, dal momento che ad Atene le forze di sicurezza erano costituite da Sciti, forse anche il suo ruolo di poliziotto incaricato di punire il vecchio, all'interno della commedia; ma anche Harvey *ap.* Colvin 2000, 295 e Kidd 2014, 136, n.64, i quali vi hanno letto una *vox magica*, che giustificerebbe il fatto che, come notava già Beazley 1952, 193-5, nessuna corda lega le mani del vecchio. L'assenza della corda è tuttavia spiegabile anche con la materiale difficoltà «to find a spot from which to suspend someone in the middle of the orchestra» (Csapo-Slater 1994, 67): l'attore non sarebbe stato quindi realmente legato e sospeso a mezz'aria ma avrebbe soltanto mimato la condizione, virtuosismo che il ceramografo avrebbe poi rappresentato con la stessa fedeltà di cui dà prova nella riproduzione delle fibbie delle imbottiture agganciate ai costumi dei due uomini (al riguardo, vd. Piquex 2006, 133-50).

¹⁴³ Non sono mancati infatti i tentativi di rintracciare in *βοραρεττεβλο* una parola reale: così per esempio Mayor-Colarusso-Saunders 2014, 466-9, i quali hanno creduto di poter interpretare il termine come la traslitterazione in caratteri greci di una frase in una lingua circassa (parlata in una zona, quella del Mar Nero e dell'Asia Minore, con cui il mondo greco aveva rapporti economici sin dalla prima metà del I millennio a.C.) traducibile – secondo Kassian 2016, 177-98 con notevoli forzature linguistiche – «this sneak thief steals from them over there». E ancora: Taplin 1993, 31 n.5 ha avanzato l'ipotesi di considerare *βοραρεττεβλο* come una deformazione del *νεβλαρετοι* attestato nel fr. 252 K.-A. dei *Banchettanti* di Aristofane, sinonimo secondo Fozio (v 80 Theodoridis), del verbo *περαίνειν* («*Νεβλάρετοι: περαίνειν ἄσημος φωνή ἐπὶ τοῦ περαίνειν Ἀριστοφάνης Δαιταλεῦσιν [Neblaretoi: «conclude». Suoni inarticolati per indicare l'atto del concludere. Aristofane nei Banchettanti]*»). Pur valutando la possibilità di attribuire la causa della diversità tra i due termini a un errore di Fozio ovvero del ceramografo, Taplin spiegava la differenza tra *βοραρεττεβλο* e *νεβλατεροι* con la volontà del commediografo autore della *pièce* di far pronunciare a un personaggio straniero un termine deformato, interpretandolo dunque come un greco alterato assimilabile a quello dell'arciere scita aristofaneo: tale proposta interpretativa presuppone però l'utilizzo, da parte del commediografo, di un termine di per sé privo di referenti in greco per sottolineare l'origine anellenica di un personaggio, scelta che avrebbe potuto tuttavia rendere meno riconoscibile, e di conseguenza meno efficace, la parodia linguistica. Whatmough 1928, 1-6 ha infine interpretato *βοραρεττεβλο* come una frase reale in greco generata dalla lettura da destra verso sinistra di *βοραρεττεβλο*: anche se le battute dell'anziana e del vecchio danno un significato se lette in modo convenzionale da sinistra a destra, osservando nel verso contrario solo quella assegnata al giovane si ottiene la frase «ὀλβεττέρ' ὄρον (solleva il canestro)», difficilmente assegnabile però – come nota opportunamente Webster 1948, 25 – al personaggio del giovane.

3.3.1. I linguaggi confusi della comicità greca

Uno dei trentasette brevi capitoli di cui si compone lo scritto pseudo-ermogeniano di argomento retorico *Περὶ μεθόδου δεινότητος*, il trentaquattresimo, è dedicato allo stile comico e presenta in apertura un'esposizione dei tre procedimenti che secondo l'autore sono alla base del *κωμικῶς λέγειν* degli antichi (34, p. 451, 10-13 Rabe):

Τοῦ κωμικῶς λέγειν ἅμα καὶ σκώπτειν ἀρχαίως τρεῖς μέθοδοι· τὸ κατὰ παρῳδίαν σχῆμα, τὸ παρὰ προσδοκίαν, τὸ ἐναντίας ποιεῖσθαι τὰς εἰκόνας τῇ φύσει τῶν πραγμάτων.

Esistono tre modi per parlare in modo comico e per scherzare alla maniera degli antichi: tramite la parodia, creando aspettative che verranno poi disattese e mettendo a confronto soggetti naturalmente incompatibili.

L'esemplificazione pratica fornita dal trattatista per la prima delle tre μέθοδοι proviene dalle *Vespe* di Aristofane, e in particolare dalla scena iniziale del prologo (vv. 1-53), in cui Sosia e Santia, due esausti e assonnati servi di guardia davanti alla casa dell'anziano Filocleone, compaiono intenti a raccontarsi ciò che hanno appena sognato. Al compagno di schiavitù Sosia riferisce di aver preso parte durante il sogno a un'assemblea nella quale erano presenti il demagogo Cleone, Teoro, un personaggio politico del suo *entourage*, e Alcibiade: nella visione onirica, Cleone aveva le fattezze di una *φάλλαινα πανδοκεύτρια* (v. 35) e arringava un gregge di pecore, mentre accanto a lui sedeva, con la testa di un corvo, Teoro. A conclusione del racconto, Sosia riporta una frase che Alcibiade avrebbe pronunciato, realizzando un'imitazione della sua nota pronuncia blesa, che nel *Περὶ μεθόδου δεινότητος* è citata appunto come esempio di *σχῆμα κατὰ παρῳδίαν*: ai vv. 44-45 il servo di Filocleone riferisce infatti che Alcibiade gli avrebbe detto ὀλᾶς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει, una versione deformata di ὀρᾶς; Θέωρος τὴν κεφαλὴν κόρακος ἔχει («guarda, Teoro ha la testa di un corvo»), nella quale la mimesi del difetto articolatorio si trasforma in un *calembour* costruito sulla somiglianza tra i termini κόραξ («corvo») e κόλαξ («adulatore») e indirizzato contro Teoro, ripetutamente attaccato nel corso della commedia per la sua piaggeria nei confronti di Cleone (cf. i vv. 418-419; 599-600; 1220; 1236-1242)¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Cf. Ar. *V.* vv. 44-45. A determinare la comicità di questa mimesi della *τραυλότης* di Alcibiade era probabilmente l'associazione, operante nell'Atene di Aristofane, tra disturbi articolatori e parlato infantile: nel *Gorgia* platonico Callicle sostiene infatti che se un modo di esprimersi imperfetto si addice a un bambino, esso suscita invece ilarità quando appartiene a un adulto (cf. 485b2-485c2). E della stessa associazione tra articolazioni imperfette e infanzia si trova traccia anche nel corpus aristotelico, dove la maggior incidenza nei bambini dei disturbi articolatori – tra questi è inclusa la *τραυλότης*, che Aristotele

Tra i modi di esprimersi dei quali ridevano gli antichi, oltre a quelli alterati da disturbi articolatori, rientrano anche quelli degli stranieri: la comicità greca ha infatti rappresentato in modo caricaturale l'Altro sia mentre si serve di un greco scorretto – restando nell'ambito della produzione di Aristofane, emblematico è il caso della lingua 'barbarizzata' dell'arciere scita delle *Tesmofoiazuse*¹⁴⁵ – sia mentre si esprime nella sua

definisce come un'incapacità di articolare specifiche lettere (cf. *Pr.* 902b22-23, ma anche *PA* 660a26-28) – è giustificata in ragione di un controllo motorio ancora non pienamente sviluppato (cf. *Ar. Pr.* 902b16-22; *HA* 536b5-8 e Anon. *schol. ad Arist. Rhet.* 1404b15).

¹⁴⁵ Amplissima la bibliografia relativa alle parodie linguistiche della comicità di Aristofane e, in generale, agli stranieri presenti nel suo teatro. Mi limito dunque a rinviare a Brixhe 1988, 113-38, Kloss 2001, 34-50 e Willi 2003, 198-225. Parimenti ampio è poi il dibattito critico relativo alla possibile presenza di analoghe rappresentazioni degli stranieri all'interno della produzione comica greca e, nello specifico, in quella dei commediografi coevi di Aristofane: vd. almeno Long 1986 e Colvin 1999, 39-89 ma soprattutto Id. 2000, 285-98, secondo il quale le rappresentazioni caricaturali degli stranieri erano un fenomeno diffuso nell'*archaia* come dimostrerebbero i titoli di commedie frammentarie che richiamano popolazioni straniere (per esempio i *Lidi* di Magnete – i cui frammenti non permettono però di dire nulla al riguardo, fatta eccezione per il solo fr. 3 K.-A. [su cui vd. Bagordo 2014b, 97-102] in cui è impiegato il termine *bakkaris* di origine appunto lidia – e le *Donne di Tracia* di Cratino), testimonianze erudite relative a personaggi che venivano fatti esprimere sulla scena 'alla maniera dei barbari' (è il caso dello scolio al v. 681 delle *Rane* [schol. vet. *Ar. Ra.* 681b. Chantry = fr. 61 K.-A.], in cui si dice che Platone Comico, in una commedia intitolata *Cleofonte*, avrebbe rappresentato la madre del politico che dà il nome al dramma «βαρβαρίζουσιν», benché anche in questo caso i frammenti della *pièce* non forniscano alcun esempio concreto del modo in cui il personaggio della donna si esprimeva sulla scena [cf. fr. 57-64 K.-A., con Pirrotta 2009, 144-5]) e frammenti al cui interno sono presenti parole straniere (per esempio il fr. 19 K.-A. di Filillo [su cui vd. Orth 2015, 231-2] in cui viene utilizzato il termine frigio βέδν) ed errori grammaticali (come il solecismo presente nel fr. 83 K.-A. di Platone Comico, su cui vd. invece Pirrotta 2009, 189-90). L'assenza di testimonianze dirette di parodie linguistiche nei frammenti superstiti delle commedie dei rivali di Aristofane sarebbe quindi da imputare, secondo Colvin, al fatto che gli eruditi che ci tramandano i frammenti comici – su tutti Ateneo e Apollonio Discolo – erano interessati all'attico e al suo lessico: difficilmente quindi dovettero sentire l'esigenza di citare passi di «barbarized Greek» (Colvin 2000, 288). L'ipotesi non sembra peregrina se si considera che anche per Aristofane non si sono conservate, al di fuori della produzione superstite, rappresentazioni caricaturali di lingue straniere, la cui presenza anche in quella frammentaria è suggerita, per esempio, dai *Babilonesi* (fr. 67-100 K.-A.) – commedia del 426 a.C. dotata di un coro composto probabilmente da schiavi babilonesi che lavorano in un mulino – di cui si è conservato, tra gli altri, il fr. 81 K.-A., in cui un personaggio non meglio identificato dichiara la sua previsione per cui un gruppo, verosimilmente quello del coro, dirà qualcosa βαρβαριστί: «ἢ που κατὰ στοίχους κεκράζονται τι βαρβαριστί. (sicuramente, in file ordinate, urleranno qualcosa come i barbari)». L'avverbio, pur potendo assumere diversi significati (Orth 2017, 486-7, sulla base delle attestazioni di analoghe formazioni avverbiali, ne elenca quattro: a) «alla maniera dei barbari», b) «nella lingua dei barbari», c) «con una voce da barbaro», d) «con un tono barbaro», precisando però che, insieme al verbo κράζω, più probabili appaiono i significati b, c e d o una loro combinazione), suggerisce infatti la presenza nella commedia di una mimesi del modo di esprimersi degli stranieri: donde l'ipotesi che all'interno dell'opera Aristofane avesse realizzato una parodia analoga a quelle presenti nella produzione superstite (come pensava già Fritzsche 1830, 24-5, richiamando i casi di *Ach.* v. 100 e 104, *Av.* vv. 1572 ss. e *Th.* vv. 1001 ss.), benché non si possa tuttavia escludere che κεκράζονται τι βαρβαριστί facesse riferimento – come voleva invece Goossens 1937, 416 – a un'esclamazione simile a quelle assegnate da Eschilo nei *Persiani* al coro di dignitari di Serse (cf. ἦέ presente ai vv. 569, 577, 652, 657; ὄα dei vv. 117, 122, 570, 574, 578, 582; ἰωά dei vv. 1071 e 1072 e lo ἰαοῖ che il Dioniso delle *Rane* dice di aver sentito pronunciare proprio dal coro dei *Persiani* di Eschilo [Ar. *Ran.* vv. 1028-9]). Meno probabile appare invece l'ipotesi di Bergk *ap. FCG* II.2, 974-5, il quale pensava a un «barbarum aliquod carmen» del coro: a riguardo vd. Gunning 1882, 16-7.

lingua madre. Questa seconda declinazione della parodia del modo di comunicare dei non grecofoni ha radici antiche e sembra risalire a Ipponatte¹⁴⁶.

Giunto a noi per tradizione papiracea, e spesso evocato come modello letterario per i grotteschi espedienti con cui nel *Satyricon* di Petronio (138.1-3) la sacerdotessa di Priapo e la sua ancella tentano di liberare Encolpio dall'impotenza, il fr. 92 W.² = 95 Dg.² contiene quella che sembra essere la descrizione di un rituale per riacquistare la fertilità, al quale la *persona loquens* è stata sottoposta da una donna¹⁴⁷. Della sua torturatrice l'uomo racconta che si esprimeva in lidio (λυδίζουσα), e riferisce una o più parole – lacunosamente restituite da PSI IX 1089 (= TM 60198) – da lei pronunciate in questa lingua (vv. 1-2)¹⁴⁸:

ηῦδα δὲ λυδίζουσα· “βασκ[
πυγιστί· “τὸν πυγεῶνα παρ[

E disse in lidio: “bask-
cioè nella lingua delle natiche: “il portale posteriore...

Per l'interpretazione della sequenza i commentatori moderni si sono divisi tra quanti, in ragione della nutrita presenza di forestierismi nel *Wortschatz* ipponatteo, hanno tentato di ricostruire la frase in lidio che sarebbe stata presente nel giambo¹⁴⁹ e quanti invece

¹⁴⁶ Prima di Ipponatte, l'*epos* sembra invece aveva dedicato poca attenzione alle lingue ‘barbare’: lo dimostra il fatto che nei poemi omerici gli unici tocchi di realismo linguistico sono rappresentati dalle rare allusioni all'alloglossia dei popoli anellenici (cf. *Il.* II 867, in cui i Cari vengono definiti βαρβαρόφωνοι; *Il.* II 804 e IV 437-8, dove emerge la consapevolezza di «come fra gli alleati di Priamo non esista omogeneità etnica e linguistica» [De Luna 2003, 23] e *Od.* I 180-4, in cui Atena, utilizzando il nesso ἀλλόθροοι ἄνθρωποι [presente anche in *Od.* III 297-302, XIV 42-3 e XV 453], dice di aver navigato «verso genti che parlano lingue diverse [ἐπ' ἄλλοθρόους ἀνθρώπους]») e dalla presenza, in alcuni nomi propri, di elementi stranieri di origine indoeuropea e pre-indoeuropea (su cui vd. almeno von Kamptz 1982, 45).

¹⁴⁷ Benché nel frammento non si faccia riferimento a una difficoltà legata alla sfera sessuale della *persona loquens*, le affinità tra la scena in esso descritta e quella del *Satyricon* – rilevate per la prima volta indipendentemente da Bruno Lavagnini (1929, 3-15) e da Kurt Latte (1929, 385-8) in due contributi coevi – hanno indotto a ipotizzare che il fr. 92 W.² = 95 Dg.² rappresenti l'ipotesto letterario alla base dell'episodio petroniano, e di conseguenza che anche la donna descritta da Ipponatte, come la sacerdotessa di Priapo con Encolpio, stia cercando di liberare il protagonista dall'impotenza. Per un esame delle analogie tra i due testi e una discussione più approfondita sul rapporto che li lega rinvio alle dettagliate analisi presenti in West 1974, 144-5, Pòrtulas 1983, 9-50 e Id. 1985, 121-39; e vd. anche Masson 1962, 150-2, Degani 2007, 121-3 e Schmeling 2011, 535.

¹⁴⁸ Oltre che dal papiro fiorentino – edito da Coppola nel 1928 e datato in quella sede al II secolo d.C. – i vv. 5-9 del frammento sono trasmessi anche da un secondo testimone papiraceo, il fr. 24 di POxy. XVIII 2174 (= TM 60199), la cui datazione è stata fissata tra la fine del I e l'inizio del II sec. d.C. (vd. Lobel 1941, 67-81 e, più di recente, Nicolosi 2019, 234, n. 4).

¹⁴⁹ Rinvio a Hawkins 2013, 157-66 per una ricognizione dei numerosi tentativi di ricostruire il verso, la maggior parte dei quali sono stati esperiti a partire dalle glosse esichiane β 294 Cunningham (βασκεπικρόλεα· πλησίον †ἐξεθόαζε. Λυδιστί [«*baskepikrolea*: †veniva rapidamente vicino. In lidio»]) e β 314 Cunningham (βαστιζα κρόλεα· θᾶσσον ἔρχου. Λυδιστί [«*bastiza krolea*: vieni rapidamente. In lidio»]), entrambe spiegazioni di espressioni lidie sulle quali il primo ad attirare l'attenzione in relazione al fr. 92 W.² = 95 Dg.² è stato Achille Vogliano (*ap.* Coppola 1928).

hanno ritenuto βαῖσκ- quello che resta di un comico *nonsense*¹⁵⁰. Benché lo stato di conservazione del papiro renda pressoché impossibile stabilire con certezza se il passo contenesse realmente la trascrizione in caratteri greci di termini anellenici, i suoni articolati dalla donna dovevano risultare in ogni caso privi di significato per quei destinatari del componimento sprovvisti di familiarità con l'idioma lidio. Per tutto il pubblico del frammento il potenziale *nonsense* cessava però di essere tale già al v. 2: a completare il meccanismo comico avviato con λυδίζουσα al verso precedente era infatti una scatologica trasposizione di βαῖσκ- «nella lingua delle πυγαί» – anche questa restituita solo in parte dal papiro¹⁵¹ – introdotta da πυγιστί, *hapax* costruito a partire dal sostantivo πυγή («natica») sul modello di avverbi come δωριστί («in dorico») o λυδιστί («in lidio»)¹⁵².

La presenza nel giambo di Ipponatte di una strategia di semantizzazione, di un espediente cioè che consente di assegnare un significato a una sequenza sonora che, almeno in apparenza, ne è sprovvista, induce a chiedersi se sia possibile rintracciare meccanismi analoghi anche nelle successive parodie della lingua degli stranieri: in particolare ai vv. 91-122 degli *Acarnesi* e nel dialogo che occupa i vv. 1581-1687 degli *Uccelli* – due parodie aristofanee in un caso del persiano, nell'altro della lingua della popolazione barbara dei Triballi – e in due sezioni del *Charition* (ll. 56-66; 88-93), un mimo anonimo in cui è diffusamente presente un tentativo di mimesi di un dialetto indiano (cf. e.g. ll. 11-6; 32-35; 68-87; 118-124).

Mi soffermerò quindi su questo particolare tipo di parodia linguistica tentando di verificare se le comunicazioni stabilite dagli stranieri della comicità greca fossero

¹⁵⁰ Il v. 1 avrebbe contenuto secondo Gusmani (1963, 331-2) «una formula magica in lidio, un comico guazzabuglio senza senso, magari con qualche parole lidia storpiata», ovvero secondo Degani (1989, 75-83) un'esortazione rivolta dalla donna a una sua assistente e costruita a partire da una base «senza dubbio lidia, ma verosimilmente storpiata da elementi greci».

¹⁵¹ Di questa trasposizione si è conservato solo il termine πυγεών, un *hapax* forse costruito su πυγή, come πυλεών («il portale del tempio») su πύλη («porta»). Prospettata già da Pisani (1960, 65), l'ipotesi di una derivazione di πυγεών dal sostantivo πυγή sul modello della coppia πυλή/πυλεών è stata poi riproposta da Degani (2007, 122), il quale ha valorizzato la somiglianza tra i sostantivi πυγεών e πυλεών traducendo l'*hapax* ipponatteo con l'espressione «chiappesco portale».

¹⁵² Differenti interpretazioni di πυγιστί sono state proposte da Latte (1929: 387), il quale lo considerava un equivalente di παιδεραστικῶς, da Lavagnini (1929, 3-14), che ipotizzava invece un significato analogo a quello del participio πυγίζων, ovvero dell'avverbio πυγηδόν, e infine da Romagnoli (1932, 230), secondo cui sarebbe stato «foggiato da πυγή, come φρυγιστί o δωριστί da φρύγιος e da δώριος, per significare: nel modo frigio o dorico, con più abituale riferimento alla musica». La somiglianza, notata già da Coppola (1928), con gli avverbi ιαστί («in dialetto ionico»), λυδιστί («in lidio») e col μηιονιστί del fr. 3a W.² = 2 Dg.² dello stesso Ipponatte («in lidio») [Hawkins 2013, 169-72] ovvero «in meonio» [Masson 1962, 105, n. 5]) induce tuttavia a preferire l'ipotesi per cui πυγιστί sarebbe stato usato col significato di «nella lingua delle natiche» (accezione linguistica con cui l'avverbio compare per esempio nelle traduzioni del fr. 92 W.² = 95 Dg.² di Adrados 1981, West 1993 e Degani 2007).

efficaci, se cioè il pubblico fosse in grado di decodificare il messaggio prodotto dall'emittente, o se al contrario la lingua del barbaro fosse destinata a rimanere, almeno per una parte del pubblico, puro rumore.

La prima scena che prenderò in considerazione è quella degli *Acarnesi*. Il prologo della commedia (vv. 1-203) fornisce agli spettatori la rappresentazione di una concitata assemblea popolare: il protagonista Diceopoli, arrivato di buon mattino sulla collina della Pnice nell'auspicio di sentir parlare di pace, si trova ad ascoltare il resoconto degli ambasciatori ateniesi di ritorno da una missione diplomatica in Persia insieme a un dignitario dell'impero achemenide e a due eunuchi.

Dopo aver presentato l'emissario col nome 'parlante' di Pseudartabano¹⁵³, il portavoce della delegazione diplomatica esorterà l'Occhio del Re a comunicare egli stesso la decisione del suo sovrano sulla possibilità di sostenere economicamente Atene nel conflitto peloponnesiaco (vv. 98-100)¹⁵⁴:

Πρ. ἄγε δὴ σύ, βασιλεὺς ἄττα σ' ἀπέπεμψεν φράσον
λέξοντ' Ἀθηναίοισιν, ὃ Ψευδαρτάβα.
ΨΕΥΔΑΡΤΑΒΑΣ
ἱαρταμὸν ἐξάρξαν ἀπισσόνα σάτρα.

AMBASCIATORE: Forza Pseudartabano, riferisci ciò che il re ti ha mandato a dire agli Ateniesi.

PSEUDARTABANO: Iartaman exarxan apissona satra.

L'oscura sequenza di sillabe ἱαρταμὸν ἐξάρξαν ἀπισσόνα σάτρα ha dato origine, negli studi moderni, a numerose proposte interpretative dividendo i suoi esegeti, come si è visto per il caso di Ipponatte, fra quanti l'hanno ritenuta «gibberish made from Persian noises» (West 1968, 5-8)¹⁵⁵, mero *nonsense* costruito cioè mescolando e deformando suoni in

¹⁵³ Nel conio comico Ψευδαρτάβας, oltre alla radice greca che veicola l'idea di falsità ψευδ-, è probabilmente da riconoscere anche il sostantivo ἄρτάβη, che designa un'unità di misura di capacità persiana (cf. e.g. Hdt. 1.192.3, Hsch. α 7471 Cunningham e Suid. α 4020 Adler). Il nome con cui l'emissario del Gran Re viene presentato all'assemblea assumerebbe in questo caso il significato di «colui che fornisce false misure», in altri termini di «imbrogliatore». Un tale significato ben si adatta al contesto generale di questa scenetta dominata dal tema della frode: poco prima di uscire di scena, Pseudartabano confermerà infatti il sospetto di Diceopoli di essere stato ingannato dagli ambasciatori e rivelerà che il Gran Re, contrariamente a quanto sostenuto dai diplomatici ateniesi, non ha nessuna intenzione di inviare denaro ad Atene (vd. Kanavou 2011, 32-3, con la bibliografia ivi citata).

¹⁵⁴ Per le citazioni delle undici commedie superstiti di Aristofane, laddove non diversamente segnalato, riproduco il testo di Wilson 2007.

¹⁵⁵ Un'analogia opinione è stata espressa da Olson (2002, 104-5) e da Kidd (2014, 5-7), il quale, nel suo studio dedicato al *nonsense* come strumento della commedia greca di V e IV secolo a.C., ha rintracciato nei suoni pronunciati da Pseudartabano al v. 100 una frase priva di significato ma in grado comunque di evocare numerose associazioni nello spettatore, la cui mente è naturalmente portata a tentare di attribuire un significato a sequenze *nonsense* associando i suoni privi di un valore semantico a parole reali. Di recente ha poi parlato di «nonsense Persian» in relazione al v. 100 anche Lowe (2020, 19).

grado di richiamare vocaboli reali, e quanti invece hanno creduto di poter riconoscere al suo interno una frase in antico persiano¹⁵⁶.

Benché, come per il fr. 92 W.² = 95 Dg.², anche in questo caso non sia possibile stabilire con certezza quale sia la natura delle parole di Pseudartabano, vale forse la pena di verificare se, analogamente a quanto accade nel frammento ipponatteo, nel seguito della scena il v. 100 venga semantizzato.

È utile a tal proposito osservare la reazione che la battuta in presunto persiano suscita negli altri personaggi presenti in scena. Indipendentemente dal fatto che Aristofane abbia o meno utilizzato la lingua del Gran Re, al v. 101, alla domanda dell'ambasciatore Ξυνήκαθ' ὃ λέγει; («Hai capito cosa dice?»), il protagonista Diceopoli risponde Μὰ τὸν Ἀπόλλω 'γὼ μὲν οὐ («Niente, per Apollo»), rivelando dunque la propria incapacità, verosimilmente condivisa con gli spettatori, di decodificare il messaggio del suo interlocutore.

Per l'eroe comico come per il pubblico, la sequenza assumerà però un significato nel successivo scambio di battute, quando ai vv. 102-103 l'Ambasciatore, constatata la difficoltà di Diceopoli, assumerà il ruolo di interprete, fornendo però una traduzione che sarà sconfessata, in un greco barbarizzato ma comprensibile, dallo stesso Occhio del Re (vv. 102-105):

Πρ. Πέμπειν βασιλέα φησὶν ὑμῖν χρυσίον.
Λέγε δὴ σὺ μείζον καὶ σαφῶς τὸ χρυσίον.
Ψε. οὐ λῆψι χρυσό, χαυνόπρωκτ' Ἰαοναῦ.
Δι. οἴμοι κακοδαίμων, ὥς σαφῶς. 105

AMBASCIATORE: Dice che il re vi manderà l'oro, e tu scandisci meglio e in modo chiaro oro.
PSEUDARTABANO: No prenderai oro, Ionio sfondato.
DICEOPOLI: Povero me, come è chiaro!

Interrogato subito dopo direttamente da Diceopoli, Pseudartabano supererà poi in modo definitivo le difficoltà linguistiche dissipando ogni fraintendimento tramite l'uso della gestualità (vv. 109-116):

Δι. Ποίας ἀχάνας; σὺ μὲν ἀλαζῶν εἴ μέγας.
ἀλλ' ἄπιθ'· ἐγὼ δὲ βασανιῶ τοῦτον μόνος. 110
ἄγε δὴ σὺ, φράσον ἐμοὶ σαφῶς πρὸς τουτονί,
ἵνα μὴ σε βάψω βάμμα Σαρδιανικόν·
βασιλεὺς ὁ μέγας ἡμῖν ἀποπέμψει χρυσίον; [ἀνανεύει
ἄλλως ἄρ' ἐξαπατώμεθ' ὑπὸ τῶν πρέσβεων; [ἐπινεύει
Ἑλληνικόν γ' ἐπένευσαν ἄνδρες οὐτοί, 115

¹⁵⁶ Così da ultimi Willi (2004, 657-81) e Álvarez-Pedrosa (2019, 41-55), ai cui contributi rinvio anche per una ricognizione dell'ampio dibattito critico relativo a questo verso.

κούκ ἔσθ' ὅπως οὐκ εἰσὶν ἐνθ' ἐνδ' αὐτόθεν.

DICEOPOLI: Ma quale mucchio di soldi! Tu sei un gran ciarlatano! Spostati: lo interrogherò da solo. Forza, rispondi chiaramente su questo oppure ti immergerò nella tintura di Sardi: il Gran Re ci manderà il denaro?

(Pseudartabano fa cenno di no)

Quindi siamo stati solo ingannati dagli ambasciatori?

(Pseudartabano annuisce)

Questi qui annuiscono come i Greci, non è possibile che non siano di queste parti.

Sebbene Pseudartabano non si esprima verbalmente, a rendere chiaro che il suo riscontro alla domanda «il Gran Re ci manderà il denaro» (v. 113) era negativo è il quesito «Quindi siamo stati solo ingannati dagli ambasciatori» (v. 114) rivolto subito dopo dall'eroe comico. Il successivo commento di Diceopoli «Questi qui annuiscono come i Greci» (vv. 115-116) rivela invece che Pseudartabano deve aver confermato il suo timore attraverso un cenno d'assenso (interpretazione rispecchiata peraltro nelle due *παρεπιγραφαί* presenti nei codici in corrispondenza dei vv. 113 e 114, ἀνανεύει [«fa cenno di no»] in un caso, ἐπινεύει [«annuisce»] nell'altro): cenno talmente inequivoco da indurre il protagonista a dubitare dell'origine straniera delle due figure al seguito dell'Occhio del Re; subito prima della loro uscita di scena, Diceopoli riconoscerà infatti nei due eunuchi Clistene e Stratone, una coppia di glabri ed effeminati cittadini ateniesi (vv. 117-122)¹⁵⁷.

Se quindi il significato della battuta in persiano, vero o presunto, di Pseudartabano era veicolato dal contesto, resta da interrogarsi sul ruolo svolto dalla componente sonora. Uno scoliaste commenta il v. 100 affermando che Aristofane starebbe simulando l'utilizzo della *περσική διάλεκτος* (cf. schol. [vet. Tr.] ad Ach. 100 Wilson: παίζει ὡς τῇ Περσικῇ διαλέκτῳ χρώμενος): verosimilmente gli spettatori, come in seguito l'esegeta antico, pur nella difficoltà di assegnare un significato alla sequenza, devono essere stati in grado di ricondurla a una specifica lingua naturale, quella dell'impero achemenide, del cui assetto fonetico presenta infatti l'elemento caratteristico della preponderanza del suono [a], «the most striking phonological characteristics of Old Persian» (Dover 1963, 7). È tuttavia possibile che nell'identificazione del v. 100 come frase in persiano avesse un ruolo anche

¹⁵⁷ L'agnizione di Clistene e Stratone da parte di Diceopoli ha dato vita a un annoso dibattito relativo all'identità non soltanto dei due eunuchi, ma anche dello stesso Pseudartabano – del quale rendono conto Orfanos (2006, 54-61) e De Cremoux (2011, 53-7) – che si è sviluppato essenzialmente intorno a tre ipotesi: a) che tutti i membri della delegazione persiana fossero in realtà cittadini ateniesi; b) che tutta la delegazione fosse composta da persiani, e che Diceopoli avesse soltanto finto di riconoscere i due cittadini ateniesi; c) che il solo Pseudartabano fosse realmente persiano. A prescindere dalla vera identità dell'Occhio del Re e dei suoi accompagnatori, ciò che in questo contesto è interessante notare è che nella scena viene stabilita una comunicazione efficace senza le parole, ma con il solo tramite della gestualità.

la lettera *sigma*, la cui presenza è concentrata soprattutto nella sequenza ἀπίσσονα σάτρα. Da Erodoto (1.139.1, 148) apprendiamo infatti dell'esistenza nell'Atene di Aristofane di un luogo comune relativo a questa lingua, secondo il quale i suoi nomi propri terminerebbero «tutti con la stessa lettera, quella cioè che i Dori chiamano *san* e gli Ioni invece *sigma*» (1.139.1):

καὶ τόδε ἄλλο σφι ὧδε συμπεπτωκε γίνεσθαι, τὸ Πέρσας μὲν αὐτοὺς λέληθε, ἡμέας μέντοι οὐ. τὰ οὐνόματά σφι ἔόντα ὁμοῖα τοῖσι σώμασι καὶ τῇ μεγαλοπρεπείῃ τελευτῶσι πάντα ἐς τὸντὸ γράμμα, τὸ Δωριέες μὲν σὰν καλέουσι, Ἴωνες δὲ σίγμα. ἐς τοῦτο διζήμενος εὐρήσεις τελευτῶντα τῶν Περσέων τὰ οὐνόματα, οὐ τὰ μὲν, τὰ δὲ οὐ, ἀλλὰ πάντα ὁμοίως.

Ecco un'altra caratteristica dei Persiani che è sfuggita a loro stessi ma non di certo a noi: i loro nomi, che corrispondono alle caratteristiche fisiche e alla loro importanza, terminano tutti con la stessa lettera, quella cioè che i Dori chiamano *san* e gli Ioni invece *sigma*. Se farai delle ricerche, vedrai che tutti i nomi persiani terminano allo stesso modo, non alcuni sì e altri no.

A proposito dei suoni che compongono il verso aristofaneo è possibile fare un'ulteriore osservazione. Nell'esegesi moderna, sia quanti considerano ἰατραμὲν ἐξάρξαν ἀπίσσονα σάτρα una successione di suoni *nonsense*, sia quanti rintracciano al suo interno un'effettiva frase in persiano hanno tentato di interpretare la sequenza guardando al reale lessico achemenide della politica, come dimostrano le esegesi proposte da West (1968) e Willi (2004): se infatti West riconosce al suo interno, in forma deformata, suoni riconducibili al termine σατράπης («satrapo») e ai nomi propri di Serse e Pissothnes, rispettivamente il Gran Re di Persia tra il 486 e il 465 a.C. e il satrapo di Sardi menzionato più volte da Tucidide (1.115; 3.31, 34)¹⁵⁸, Willi suggerisce di considerare il v. 100 la traslitterazione in caratteri greci della frase *hī artaman' Ḥšērsā niyapi"θ' ovaθ' aθrā* («il benevolo Serse scrisse queste cose qui»). Ed è difatti plausibile che per costruire la battuta di Pseudartabano Aristofane abbia attinto a nomi propri di personaggi reali dell'impero achemenide noti ai suoi spettatori – Serse, in particolare, apparteneva alla memoria collettiva di un conflitto, la Seconda guerra persiana, che aveva avuto un ruolo cruciale nella formazione della coscienza identitaria della *polis* ateniese – o a tecnicismi della sua politica penetrati nella lingua greca (come nel caso di σατράπης), vocaboli che, riconoscibili da un grecofono, dovevano consentire allo spettatore, se non

¹⁵⁸ Ma vd. anche la ricostruzione proposta da Sommerstein (1980, 162), secondo il quale il v. 100 costituirebbe un *pastiche* linguistico all'interno del quale “we can at any rate detect traces of the names Artaxerxes and Xerxes and the title *satrap*”.

di comprendere il significato delle parole di Pseudartabano, almeno di metterle in relazione con l'impero del Gran Re.

In definitiva, anche il v. 100 degli *Acarnesi*, inizialmente *nonsense* per Diceopoli (e probabilmente anche per buona parte del pubblico, forse in grado di percepirne soltanto il legame con la Persia e le sue istituzioni), finiva dunque per semantizzarsi nel seguito della scena (vv. 101-122), in cui il protagonista e Pseudartabano stabiliscono una comunicazione efficace rintracciando nella gestualità un codice comunicativo condiviso.

Il secondo linguaggio potenzialmente confuso che prenderò in considerazione proviene dalla scena che precede l'esodo degli *Uccelli* di Aristofane (vv. 1565-1693). La commedia, incentrata sulla volontà di due cittadini ateniesi, Pisetero ed Evelpide, di fondare in cielo la città ideale di Nubicuculia, verso la fine presenta un dialogo fra i due eroi comici e un'ambasciata inviata dalle divinità, il cui potere è messo a rischio dalla recente fondazione: questa, frapponendosi fra gli dèi e gli uomini, impedisce ai primi di godere del fumo dei sacrifici dei secondi. A discutere i termini della pace giungeranno dall'Olimpo Poseidone, Eracle e un dio straniero della popolazione tracia dei Triballi. La trattativa verterà intorno a due richieste fondamentali da parte degli uccelli, la cessione del potere di Zeus agli alati e le nozze del fondatore della *polis* aerea, Pisetero, con Basileia¹⁵⁹. Sollecitato per tre volte a esprimere la propria opinione, il Triballo utilizzerà in due casi un greco alterato (cf. i vv. 1628-1629 e 1678-1679). Al v. 1615 risponderà però con un incomprensibile *ναβαισατρεῦ* alla domanda τί δαὶ σὺ φήεις; («tu cosa ne dici?»), che Pisetero gli rivolgerà dopo aver promesso, in cambio dello *σκῆπτρον* di Zeus, un banchetto per gli ambasciatori divini (vv. 1601-1602) e l'impegno degli abitanti di Nubicuculia nel punire gli spergiuri (vv. 1587-1615). Come si è visto per gli *Acarnesi*, anche in questo caso la sequenza assumerà un significato grazie all'intervento di un interprete (vv. 1615-1616)¹⁶⁰:

Πε. τί δαὶ σὺ φήεις;

ΤΡΙΒΑΛΛΟΣ

ναβαισατρεῦ.

1615

¹⁵⁹ Corposo è il dibattito sorto intorno all'identità del personaggio di Basileia (per una ricostruzione del quale, vd. almeno Newiger 1957, 92-101, con la bibliografia ivi citata): ragioni metriche escludono l'ipotesi che costituisca una personificazione della sovranità (cf. i vv. 1537 e 1753). È invece plausibile supporre, con Sommerstein (1987, 298), che Aristofane abbia creato *ad hoc* questa divinità, attribuendole quel ruolo di amministratrice del potere di Zeus che rende cruciale la sua presenza all'interno del *plot* della commedia.

¹⁶⁰ Per la risposta del Triballo del v. 1615 mi discosto dal testo di Wilson (2007), e stampo, in luogo del *vá*, *Βαισατρεῦ* suggerito da Bayard (1920, 30), la forma *ναβαισατρεῦ* trädita dalla maggior parte della tradizione manoscritta.

Ηρ. ὀρᾶς, ἐπαινεῖ χούτος.

PISETERO (al Triballo) Tu cosa ne dici?

TRIBALLO Nabaisatreu

ERACLE Vedi? Acconsente anche lui

Prestando evidentemente fede all'interpretazione che fornisce Eracle delle parole del Triballo, un antico commentatore interpreta ναβαισατρεῦ come una sequenza di ἄσημοι φωναί, cioè di suoni in sé privi di significato, finalizzata a veicolare una risposta affermativa a concedere la sovranità agli uccelli (schol. vet. Tr. Ar. Av. 1615 Holwerda: βαρβαρίζων συγκατατίθεται ὁ βάρβαρος θεός. Αἱ γὰρ ἄσημοι φωναὶ ἀντὶ συγκαταθέσεως τίθενται). In questo caso la comicità del passo sarebbe quindi giocata sulla remissività mostrata dal dio straniero e dovuta forse, come è stato suggerito da Dunbar (1995, 724-5), al suo essere affamato – ai vv. 1520-1529 Prometeo aveva riferito della fame patita dagli dèi barbari a causa della fondazione di Nubicuculia – oppure a un atteggiamento minaccioso di Eracle (vd. il σαὺ νάκα βακτᾶρι κροῦσα rivolto dal Triballo ai vv. 1628-1629), di cui il testo non reca traccia ma che può essere stato espresso tramite la sola gestualità.

L'interpretazione fornita dall'esegesi antica, nella quale si presuppone la possibilità che sequenze sonore prive di referenti nelle lingue naturali veicolino un contenuto semantico¹⁶¹, non specifica però in che modo tali sequenze riuscissero in concreto a trasmettere le intenzioni del Triballo.

Se si osservano le diverse proposte esegetiche formulate dai moderni per rintracciare in ναβαισατρεῦ la presenza di termini greci deformati, è interessante notare come alla frase pronunciata dal dio straniero siano stati attribuiti valori pragmatici di volta in volta differenti. Se Whatmough (1952, 26, ma vd. già Green 1875, 132) ha riconosciuto in ναβαισατρεῦ l'epiteto tracio di Zeus Βελσοῦρδος considerando il verso la versione deformata dell'invocazione νῆ (ovvero νὰ) Βελσοῦρδον, Rogers (1920, 215) ha considerato la battuta del Triballo un equivalente barbarizzato della frase ἀνέπεισε [τοὺς]

¹⁶¹ La capacità di veicolare un contenuto semantico di ναβαισατρεῦ sembra appartenere anche ad altre tre ἄσημοι φωναὶ aristofanee. Due di queste provengono dal secondo agone delle *Nuvole* (vv. 1345-1451) e sono rappresentate da βρῦν e μαμμᾶν (vv. 1382-1383), due termini, classificati appunto come ἄσημοι φωναὶ dagli scoliasti (schol. vet. Ar. Nu. 1382 β e schol. vet. Ar. Nu. 1383 Holwerda), dei quali, come ricorda Strepsiade, si serviva il figlio Fidippide durante l'infanzia per comunicare un bisogno di acqua e di cibo. L'altra ἄσημος φωνή semanticamente piena proviene invece dal fr. 252 K.-A. dei *Banchettanti*, il quale è costituito da una sola parola, νεβλάρετοι, che Fozio (v 80 Theodoridis) definisce come una ἄσημος φωνή dotata di un significato analogo a quello del verbo περαινέιν («portare a termine»; «penetrare sexually» traduce Henderson [2007, 229, ma vd. già Id. 1991, 175]).

τρεῖς ο ναῖ, ἔπεισε [τοὺς] τρεῖς («ha convinto tutti e tre»), mentre Bayard (1920, 30) ha proposto di leggere νὰ Βαῖσατρεῦ, a suo parere una versione deformata del greco ναῖ Πεισεταῖρε («sì, Pisetero») ¹⁶². L'esempio degli *Acarnesi* in cui un personaggio (l'Ambasciatore ateniese) si fa interprete di un linguaggio confuso (quello di Pseudartabano) offrendo un'interpretazione che si dimostrerà fallace (vv. 98-125) induce però a prospettare un'ulteriore ipotesi, e cioè che anche nel passo degli *Uccelli* il gioco comico risiedesse nella tendenziosità dell'interpretazione offerta da Eracle delle parole dello straniero: Süvern (1827, 92-93, n. 2, seguito da Kock 1864, 234 e più di recente da Zanetto 1987, 310) ha infatti suggerito di interpretare νὰβαῖσατρεῦ come una deformazione del verbo ἀναβαίνειν («salire») e del numerale τρεῖς, interpretando quindi il verso come un invito ad abbandonare la trattativa e a tornare sull'Olimpo rivolto dal Triballo ai suoi compagni di ambasceria.

Diversamente però da quanto accade nei vv. 101-22 degli *Acarnesi*, in cui le parole di Diceopoli consentono di ricostruire le risposte di Pseudartabano e del suo seguito, verosimilmente fornite per il solo tramite della gestualità, alle domande «il Gran Re ci manderà il denaro?» (v. 113) e «Quindi siamo stati solo ingannati dagli ambasciatori?» (v. 114), nel caso del v. 1615 degli *Uccelli* le reali intenzioni comunicative del Triballo restano oscure.

Se le proposte interpretative su menzionate si presentano, per il lettore, tutte plausibili, a teatro lo spettatore era invece guidato dalla vocalità dell'attore: l'intonazione da lui usata per pronunciare la battuta deve cioè aver rivelato al pubblico la natura di νὰβαῖσατρεῦ, consentendogli di riconoscerci un'affermazione, ovvero una supplica, ovvero ancora un'esclamazione, e di conseguenza di ridere.

L'ulteriore scena che prenderò in considerazione appartiene a un mimo verosimilmente composto tra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C. ¹⁶³, al quale si è soliti far riferimento col titolo di *Charition* assegnatogli da Otto Crusius (1905, 101) dal nome

¹⁶² Lettura accolta a testo, oltre che da Wilson 2007, anche da Dunbar 1995.

¹⁶³ Il mimo, corredato da didascalie sceniche relative alla musica, ai cambi di battuta e alle azioni compiute sulla scena dagli attori, occupa tre colonne del lato perfibrare di *POxy.* III 413 (= TM 63690), un papiro ossirinchina del II secolo d.C. la cui *editio princeps* si deve a Grenfell e Hunt (1903, 41-57), e il cui lato transfibrare trasmette invece il testo di un ulteriore mimo, la *Μοιχεύτρια*. Sulla data di composizione del *Charition*, identificata in modo pressoché unanime con il periodo compreso tra la fine del I secolo d.C. e l'inizio del II, vd. Page 1942, 337, e per una ricognizione delle ulteriori proposte di datazione, vd. Andreassi 2001, 19, con la bibliografia ivi citata.

della sua protagonista (ll. 56-93) e di cui a noi è pervenuta soltanto una porzione di testo trädita da *POxy.* III 413 (= TM 63690).

Questo mimo – i cui modelli letterari, anch'essi identificati per la prima volta da Crusius (1905b, 357-8), sono l'*Ifigenia fra i Tauri*, l'*Elena* e il *Ciclope* di Euripide – doveva contenere il racconto delle vicende di una giovane donna greca, Charition appunto, prigioniera di una tribù indiana e della delegazione di Greci giunta a salvarla¹⁶⁴. Nella porzione di testo restituita dal papiro ossirinichita, la comitiva composta dal fratello della fanciulla, dal servo di lui e dai membri dell'equipaggio della nave che li ha condotti in India viene ostacolata nella fuga dagli indigeni guidati dal loro re, finché la stessa Charition, insieme al fratello, escogiterà l'espedito che permetterà loro di salvarsi (ll. 49-54): novelli Odissei, i Greci offriranno ai barbari del vino e l'effetto inebriante della bevanda permetterà loro di salire a bordo della nave e fuggire (ll. 96-106).

Gli Indiani che hanno fatto prigioniera la ragazza si esprimono, tutte le volte in cui compaiono sulla scena, in termini incomprensibili, che, sin dalla scoperta del papiro, sono stati oggetto di numerosi tentativi di interpretazione: se nell'*editio princeps* pubblicata nel 1903 Grenfell e Hunt hanno parlato di «a meaningless jargon» (p. 55) il cui fine doveva essere quello di imitare le sonorità della lingua locale¹⁶⁵, già a partire dall'anno seguente sono stati esperiti vari tentativi di riconoscere nell'opera la presenza di vocaboli indiani traslitterati in caratteri greci¹⁶⁶. Anche in questo caso, però, alla maggior parte del pubblico queste battute dovevano risultare *nonsense*: un ruolo analogo a quello svolto da Diceopoli negli *Acarnesi*, il cui commento rendeva chiara quale dovesse essere la reazione degli Ateniesi alle parole di Pseudartabano, è svolto qui dal personaggio del servo, il quale mostra più volte di non essere in grado di decifrare le parole degli indiani (ll. 58, 66, 92). La difficoltà viene però superata ancora una volta grazie al meccanismo, operante già negli *Acarnesi* e negli *Uccelli*, di un personaggio che assume su di sé il ruolo di interprete. Come l'Ambasciatore ed Eracle, il fratello di Charition per tre volte spiega il significato di ciò che dicono gli indiani: alle ll. 58-59, dopo l'incomprensibile βραθις pronunciato dal re, al quale fa eco il βραθεις del coro, il servo domanda il significato delle

¹⁶⁴ Sul rapporto tra il *Charition* e i suoi modelli letterari, vd. Tsitsiridis 2011, 184-232, con la bibliografia ivi citata.

¹⁶⁵ La medesima opinione è stata espressa più di recente da Crevatin (2009, 199-200).

¹⁶⁶ Le proposte di ricostruzione si sono concentrate in particolare su due dialetti dravidici del Sud dell'India, il *kannada*, la cui prima attestazione, come obiettò già Barnett (1926, 13-5), risale però alla metà del IV secolo, quindi due secoli dopo la presunta data di composizione del mimo (vd. Hultzsich 1904, 307-11; Shamasastri 1927, 11-21; Saletore 1936, 584-97; e poi anche Varadpande 1981, 99-110; e Salomon 1991, 731-6), e il *tulu* (Shivaprasad Rai 1985, 320-30).

loro parole al suo padrone, il quale le interpreta come una sollecitazione a prendere il vino in piccole parti (ΒΑΣ. βραθις. ΚΟΙ. βραθεις. Β. τί λέγου[σι; / Γ. εἰς τὰ μερίδια λάχουμεν)¹⁶⁷; alle ll. 65-66 è invece un oscuro ζοπιτ, pronunciato ancora una volta dal personaggio del re, a suscitare la perplessità del servo: perplessità che viene risolta nuovamente dal fratello della protagonista, il quale risponde alla richiesta di spiegazione con un invito a dare da bere agli Indiani (ΒΑΣ. ζοπιτ τυμπ. Β. τί λέγου[σι; Γ. πεῖν δὸς ταχέως); infine alle ll. 92-93, subito dopo un'invocazione rivolta dal re a Selene (ll. 88-91), gli Indiani pronunciano un ulteriore termine indecifrabile, ορκις[.], che il fratello traduce, evidentemente riconducendolo al verbo greco ὀρχέομαι («ballare»), come un'esortazione a ballare (ll. 88-93)¹⁶⁸:

ΒΑΣ. [βά]ρβαρον ἀνάγω χόρον ἄπλετον, θεὰ Σελή[νη,
 πρὸς ῥυθμὸν ἀνέτωι βήματι βαρβάρω[ι wll
 Ἰνδῶν δὲ πρόμοι πρὸς ἱ[ε]ρόθροον δότε κροτ.
 [wwll
 [Σ]ηρικὸν ἰδίως θεαστικὸν βῆμα παραλ[.].
τυμπ. πολ. κροῦσ(ις) ΚΟΙ. ορκις[.]. Β. τί πάλι
 λέγουσι; [
 Γ. ὀρχησαί φησι.

RE: Conduco un coro, o dea Selene, barbaro e immenso, con un barbaro e molle passo, a ritmo... Principi indiani, al mistico suo date (crotali)... ciascuno un passo invasato e orientale... (Molti timpani; strumenti a corda)
 INDIANI: orkis...
 SERVO: Adesso che dicono?
 FRATELLO: Dicono di ballare

L'impiego da parte del re della lingua greca per l'invocazione a Selene (ll. 88-91), unitamente al significato delle battute in presunto indiano decifrato dal fratello di Charition (una richiesta di vino [ll. 58-59 e 65-66] e un invito alla danza [ll. 92-93]), suggeriscono che per esigenze comunicative complesse anche gli stranieri si esprimessero in greco, e che invece attraverso la loro lingua madre veicolassero messaggi semplici, aiutandosi con la gestualità, la quale doveva quindi avere un ruolo importante nel processo di decodifica da parte del destinatario (nella finzione il personaggio del fratello, nella realtà il pubblico) del messaggio prodotto dall'emittente (l'attore).

Prendo infine in considerazione un ultimo caso di *nonsense* teatrale, il quale, sebbene non rientri a pieno titolo nel campo di indagine di questo contributo, poiché non contiene

¹⁶⁷ È ipotesi di Andreassi (2001, 60) che in questo contesto λαγχάνω assuma il significato di «prendere», «distribuire», e che complemento oggetto del verbo vada considerato quel vino che poco prima (ll. 49-50) il fratello di Charition aveva chiesto al servo di distribuire agli Indiani. «He says, let's draw lots for shars» traduce invece Cunningham (2002, 381).

¹⁶⁸ Il testo del *Charition* riprodotto è quello edito da Cunningham 2002.

al suo interno la parodia di una lingua straniera bensì la semantizzazione di un pangramma, consente tuttavia di verificare l'efficacia dei meccanismi di semantizzazione messi in campo sulla scena anche al di fuori di essa.

In una discussione relativa all'utilizzo da parte dei pagani del linguaggio simbolico contenuta nel quinto libro degli *Stromati* (5.46-48 [pp. 357.4-360.2 Stählin-Früchtel-Treu]), Clemente Alessandrino cita alcuni versi che attribuisce al «tragico Tespi» – ma verosimilmente da assegnare a Eraclide Pontico – in cui la *persona loquens*, servendosi dei termini che compongono il pangramma κνὰξ ζβι χθύπτης φλεγμὸ δρώ¹⁶⁹, descrive un sacrificio che sta offrendo a Pan¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Sequenza priva di significato formata da tutte le ventiquattro lettere dell'alfabeto ionico, che secondo Clemente Alessandrino, il quale la menziona nei suoi *Stromati* (5.8.46-49) insieme ad altri esempi di sequenze costruite in modo analogo, veniva utilizzata come strumento didattico durante le prime fasi dell'alfabetizzazione infantile. Negli studi dedicati all'istruzione nel mondo antico si è soliti identificare questi strumenti didattici menzionati negli *Stromati* con quei χαλivoί di cui parla Quintiliano nell'*Institutio oratoria* (1.1.37), degli scioglilingua volti a potenziare le capacità articolatorie dei più giovani (vd. almeno Marrou 1964, 231-3; e Cribiore 2001, 165-6). È tuttavia importante sottolineare che negli *Stromati* non compare il termine χαλινός e che nell'*Institutio oratoria* non viene riportata nessuna delle tre sequenze presenti negli *Stromati*, sequenze peraltro, come è stato notato da Wachter (2004, 61-74), prive di particolari difficoltà articolatorie. Nella difficoltà di stabilire se quelli citati da Clemente Alessandrino fossero effettivamente dei χαλivoί ho dunque preferito adottare la più generica definizione di pangramma utilizzata da Fournet (2000, 66, n. 19) e Lougovaya (2017). In contrasto con l'attribuzione a Tespi del frammento è proprio la presenza al suo interno della sequenza κνὰξ ζβι χθύπτης φλεγμὸ δρώψ, pangramma che contiene le ventiquattro lettere dell'alfabeto ionico, introdotto nei documenti ufficiali ateniesi e nella scuola soltanto col decreto di Archino dell'anno attico 403/402 a.C. (cf. Theopomp. Hist. *FGrHist.* 115 fr.*155 e Schol. D.T. *GrGr* I 3, p.183, 17-20), circa due secoli dopo cioè il periodo di attività del mitico Tespi. Plausibile appare invece l'attribuzione del frammento a Eraclide Pontico (prospettata già da Bentley [1971, 289-92], e ripresa più di recente da Merkelbach [1985, 293-6] e Gauly *et al.* [1991, 269, n. 13]), del quale, grazie alla testimonianza di un suo autorevole contemporaneo, il peripatetico Aristosseno, è noto che fece circolare proprie tragedie sotto il nome di Tespi (cf. Heraclid. Pont. fr. 181 Wehrli = 1.92 Schütrumpf).

¹⁷⁰ Oltre al passo trádito da Clemente Alessandrino, una rappresentazione parodica dei metodi di insegnamento dell'alfabeto ionico e dei suoi *nonsense* sembra sia stata portata in scena con la *Tragōdia grammatikē*, una commedia da attribuire forse a un Callia II (sul punto vd. Bagordo 2014a, 129-32). Dai *Deipnosophisti* di Ateneo (VII 276a; X 453c-454a) apprendiamo che il coro di questa commedia era infatti formato dalle ventiquattro lettere dell'alfabeto ionico e che nella parodo veniva versificato un sillabario: alla prima strofa, costruita secondo lo schema testimoniato da Ateneo (X 453c) «*bēta alpha: ba, bēta ei: be, bēta ēta: bē, bēta iōta: bi, bēta ou: bo, bēta y: by, bēta ō: bō*», seguiva l'antistrofe «*gamma alpha, gamma ei, gamma ēta, gamma iōta, gamma ou, gamma y, gamma ō*», poi il lungo canto corale andava avanti in questo modo per altre quindici strofe composte da suoni significativi soltanto alla luce del contesto metalinguistico. Ateneo, il quale verosimilmente conosceva il dramma soltanto tramite Clearco di Soli e la sua opera *Sugli enigmi* (vd. Rosen 1999, 147-67; Ruijgh 2001, 257-335 e Smith 2003, 313-29), vi fa riferimento prima col titolo di *Grammatikē Tragōdia* (VII 276) poi di *Grammatikē Theōria* (X 453c), difformità che Ruijgh 2001, 270-1 ha tentato di sanare proponendo di considerare le due forme delle versioni abbreviate di un originale Γραμματική θεωρία ή τραγωδία. Nonostante la presenza, in uno dei due titoli, del termine τραγωδία, il tono scherzoso intuibile dalla testimonianza di Ateneo – Arnott 1960, 178 parla dell'opera come di un *jeu d'esprit* – porta a ritenere che il dramma di Callia fosse in realtà una commedia che intendeva parodiare il genere tragico (Ruijgh 2001, 257-335). La testimonianza di Ateneo è però problematica anche dal punto di vista dell'attribuzione e di conseguenza della datazione. L'opera viene infatti assegnata a un Callia che si sarebbe tentati di identificare col commediografo della generazione di Cratino (così Rosen 1999, 147-67 e Ruijgh 2001, 257-335). Ateneo però, riguardo all'autore della *Grammatikē Tragōdia*, afferma che sarebbe vissuto poco prima di Strattide (Athen. X 453 c «ὁ δὲ Ἀθηναῖος

Durante il rituale, l'officiante dice di aver offerto al dio del bianco κναξζβίχ, del θύπτην e del φλεγμὸν (*TrGF* I 1, fr. 4 Sn.-Kn.):

ἴδε σοὶ σπένδω κναξζβί<χ> {τὸ} λευκὸν
 ἀπὸ θηλαμόνων θλίψας κνακῶν·
 ἴδε σοὶ θύπτην τυρὸν μίξας
 ἐρυθρῷ μελιτῷ, κατὰ τῶν σῶν, Πάν
 δικέρως, τίθεται βωμῶν ἀγίων. 5
 ἴδε σοὶ Βρομίου {αἶθοπα} φλεγμὸν λείβω.

*Ecco, a te offro del bianco knaxzbik, dopo averlo spremuto dalle fulve nutrici.
 Ecco, sui tuoi santi altari, Pan dal duplice corno, depongo il thyptēn, formaggio
 che ho unito al rosso miele. Ecco, a te verso il flegmon del Bromio.*

Nel frammento i termini del pangramma, in sé *nonsense*, non rimangono tali ma acquistano precisi valori semantici: nel caso di κναξζβίχ, l'autore dei versi sembra attribuire alla sequenza il significato di «latte bianco» tramite la menzione dell'aggettivo λευκός («bianco») e tramite l'allitterazione tra κνακός, forma dorica dell'aggettivo κνήκος utilizzato per indicare il colore caratteristico delle capre (cf. Theoc. 7.16; *A.P.* 6.32), e κνάξ; la seconda offerta, il θύπτην menzionato nel terzo verso, viene invece semantizzato dalla spiegazione del suo processo di produzione e delle materie prime utilizzate: l'officiante dice di averlo prodotto mescolando al formaggio il miele. Il verbo λείβω («versare»), con cui viene infine indicata la modalità di presentazione della terza offerta, identifica il φλεγμὸν con una sostanza liquida, mentre è il riferimento a Dioniso, evocato con il suo epiteto di Bromio, a far intendere che si tratta di vino. A partire da questi significati, Clemente Alessandrino costruisce poi la propria lettura allegorica del pangramma e semantizza anche il termine δρώψ assente nel frammento (*Strom.* 5.48.8-9 [pp. 359.18-360.2 Stählin-Früchtel-Treu])¹⁷¹:

Καλλίας [...] μικρὸν ἔμπροσθεν γενόμενος τοῖς χρόνοις Στράττιδος») – commediografo la cui prima vittoria lenaica si colloca invece intorno al 390 a.C. (vd. Orth 2009, 18) – e che con la sua commedia avrebbe influenzato – ulteriore incongruenza cronologica derivata, secondo Rosen 1999, 149-55 e Smith 2003, 313-29, da un fraintendimento di una comica esagerazione dei propri meriti fatta dall'autore – Euripide nella composizione della *Medea* e Sofocle in quella dell'*Edipo re* (ricerche di possibili influssi della commedia di Callia nelle due tragedie si devono invece ad Arnott 1960, 178-80 e Ruijgh 2001, 257-335). Sebbene la presenza nella commedia, insieme forse, secondo Pöhlmann 1971, alla personificazione della *Grammatikē*, delle lettere dell'alfabeto ionico possa essere considerato un elemento a favore di una datazione successiva al 404/3 a.C., è forse preferibile, considerate le numerose contraddizioni cronologiche presenti nel passo dei *Deipnosophisti*, collocare il dramma, come fa Svenbro 1988, 202-6, genericamente nella seconda metà del V secolo a.C.

¹⁷¹ Come messo in evidenza da Luz (2010, 118-9), sebbene non si possa escludere che δρώψ fosse assente già nel testo di Tespi/Eracleide, è altresì possibile supporre che nel dramma gli fosse attribuito un significato incompatibile con la lettura allegorica proposta da Clemente Alessandrino, e che questi abbia quindi deciso di interrompere la citazione prima della sua menzione.

αἰνίσσεται, οἶμαι, τὴν ἐκ τῶν τεσσάρων καὶ εἴκοσι στοιχείων ψυχῆς γαλακτώδη πρῶτην τροφήν, μεθ' ἣν ἤδη πεπηγὸς γάλα τὸ βρῶμα, τελευταῖον δὲ αἶμα ἀμπέλου τοῦ λόγου τὸν «αἶθοπα οἶνον», τὴν (9) τελειοῦσαν τῆς ἀγωγῆς εὐφροσύνην, διδάσκει. δρῶψ δὲ ὁ λόγος ὁ δραστήριος, ὁ ἐκ κατηχήσεως τῆς πρώτης εἰς αὔξησιν ἀνδρός, «εἰς μέτρον ἡλικίας», ἐκφλέγων καὶ ἐκφωτίζων τὸν ἄνθρωπον.

Credo che con i termini formati dalle ventiquattro lettere alluda (scil. Tespi) al primo nutrimento dell'anima costituito dal latte, dopo il quale viene utilizzato come cibo quello cagliato; alla fine indica col sangue della vite il fiammante vino del Logos. Drōps è poi il Logos efficace che infiammando e illuminando l'uomo fa in modo che questi proceda dalla prima istruzione verso la crescita.

Vale la pena di notare che la strategia di semantizzazione operante all'interno del fr. 4 Sn.-Kn. ha permesso ai vocaboli privi di significato del pangramma κνάξ ζβὶ χθύπτῃς φλεγμὸ δρῶψ non soltanto di significare qualcosa sulla scena ma di cambiare il loro *status* anche al di fuori del contesto drammatico: se Ammonio (*in Int.* pp. 30.19, 51.19 Busse; *in Porph.* pp. 59.1, 60.7 Busse) e il suo discepolo Olimpiodoro (*in Cat.* p. 53.16-20 Busse)¹⁷² utilizzano infatti κνάξ come esempio di ἄσημος φωνή, nel *Lessico* di Esichio tutti i termini del pangramma non sono più ἄσημοι φωναί ma vocaboli a cui sono connessi precisi significati, gli stessi presenti nel frammento di Tespi/Eraclide e nell'interpretazione di quest'ultimo data da Clemente Alessandrino: la sequenza κναξζβίχ viene divisa da Esichio in due lemmi, a κνάξ è attribuito il significato di «latte bianco» (κ 3086 Cunningham: †κνάξ· γάλα† λευκόν) mentre ζβίχ è spiegato come sinonimo dell'aggettivo λευκός (ζ 85 Cunningham: ζβίχ· λευκόν); θύπτῃς viene glossato con τυρός (θ 920 Cunningham: θύπτῃς· ὁ τυρός), φλεγμός con αἶμα (φ 585 Hansen-Cunningham: φλεγμός· τὸ αἶμα) e δρῶψ con ἄνθρωπος (δ 2468 Cunningham: δρῶψ· ἄνθρωπος).

L'analisi sin qui condotta consente, in definitiva, di affermare che quando la comicità greca ha voluto rappresentare in modo caricaturale la lingua dell'Altro ha anche messo in campo di volta in volta strategie diversificate per fare in modo che questa fosse in grado di veicolare precisi contenuti semantici e superare dunque la difficoltà comunicativa insita nell'impiego di una lingua diversa dal greco – che sia questa reale o inventata – per un pubblico grecofono: il senso delle battute di Pseudartabano, del Triballo e degli Indiani, sfuggente per il lettore, doveva risultare invece chiaro allo spettatore grazie all'espedito, costante nelle scene esaminate, di un personaggio che si fa interprete-

¹⁷² Rispetto al maestro, Olimpiodoro fa un ulteriore passo avanti e, partendo dalla riflessione aristotelica che definiva ἄσημοι φωναί i suoni in sé privi di significato ma in grado di assumerne uno se combinati (cf. Arist. *Po.* 1456b.35-1457a.8), include κναξ tra i suoni sempre asemantici (cf. Olymp. *in Cat.* p. 53.16-20 Busse).

traduttore, ma anche grazie alla presenza di alcune parole immediatamente riconoscibili, alla gestualità e alla vocalità degli attori.

L'ultimo caso di *nonsense* teatrale preso in considerazione, il fr. 4 Sn.-Kn., ha poi consentito di mostrare come, attraverso l'impiego di strategie di semantizzazione efficaci, anche sequenze sonore asemantiche possano mutare la propria natura di significanti privi di significato e diventare vere e proprie parole.

Al fine di mantenere fede al proposito enunciato all'inizio di questa indagine, quello cioè di osservare il cambiamento ovvero la permanenza, dall'antichità ai giorni nostri, di alcuni strumenti della macchina del riso, concludo questa riflessione sulle strategie di semantizzazione della comicità antica con un'incursione in quella moderna, e in particolare nel teatro di Dario Fo, al quale si deve il merito di aver sperimentato a fondo le potenzialità comunicative del *nonsense*.

Come si è già avuto modo di osservare, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, Fo ha infatti introdotto nella sua produzione il cosiddetto *grammelot*, un linguaggio privo di parole attraverso il quale recitava interi monologhi riuscendo a veicolare specifici contenuti semantici attraverso precise strategie, che ha poi esposto nel *Manuale minimo dell'attore*: per comunicare in *grammelot* – sostiene Fo in questo compendio della sua arte drammaturgica – è necessario riassumere il significato da attribuire alle catene foniche articolate arbitrariamente all'interno di prologhi recitati in modo convenzionale (MA 216-218), e inserire alcune parole chiave all'interno del *continuum* sonoro – in una percentuale fissata genericamente intorno al dieci per cento (ivi, p. 77) – nella cui individuazione il pubblico era guidato dalla vocalità dell'attore, la quale, come è stato opportunamente messo in evidenza da Alessandra Pozzo (1998, 109-11), e come peraltro si è avuto modo di osservare in relazione al v. 1615 degli *Uccelli* aristofanei, nel processo di decodifica di contenuti semantici veicolati senza la componente fondamentale della parola svolge un ruolo di notevole importanza.

Una somiglianza tra il meccanismo delle parole chiave e le strategie di semantizzazione antiche sembra emergere se si confronta il *grammelot* del lessico dei notiziari proposto da Fo nel *Manuale* e lo ἰαρυταμὸν ἐξάρξαν ἀπισσόνα σάτρα del v. 100 degli *Acarnesi* (MA 126):

Oggi traneguale per indotto-ne consebase al tresico imparte montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognado, insto allegò sigrede al presidente interim prepaltico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdipiù albato – senza stipulò lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il so massso nato per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro

spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del Pontefice in
diverica lonibata visito opus dei.

Utilizzando nel suo *grammelot* nomi propri di esponenti politici, vocaboli che indicano cariche specifiche e verbi della diplomazia Dario Fo sembra infatti compiere un'operazione analoga a quella compiuta da Aristofane, il quale, come si è visto, per la costruzione del v. 100 ha verosimilmente attinto al vocabolario della politica persiana: la menzione di Reagan e Craxi sembra infatti produrre un effetto analogo a quello che negli *Acarnesi* può aver prodotto la menzione di Serse, mentre a «secministri» è accostabile il *σατράπης* individuato da West nella sequenza -σατρα-. E questo *grammelot* non è peraltro l'unica parodia moderna dei discorsi della politica costruita tramite suoni incomprensibili e parole del suo lessico settoriale. Nel discorso *nonsense* fatto pronunciare da Charlie Chaplin, nel celebre film *Il Grande dittatore* (1940), al suo Adenoid Hynkle, rappresentazione caricaturale di Adolf Hitler, nella catena fonica asemantica sono percepibili, come nel caso delle parodie di Aristofane e Fo, termini propri della politica: *democracy, liberty*, e il composto in parte inglese e in parte tedesco *freiesprachen*, una comica allusione alla libertà di parola.

Fondamentale però nel processo di semantizzazione del *grammelot* era soprattutto quella mimica che Fo considerava la «chiave di volta» (MA 64) della tecnica attoriale e che aveva imparato a valorizzare grazie agli insegnamenti di Jacques Lecoq (vd. *supra*, par. 3.2.1. *La genesi*). Nel *grammelot* della *Fame dello Zanni* – un pezzo contenuto all'interno della sua *pièce* più celebre, *Mistero Buffo* (Fo 2018, 349-358) – attraverso il gesto la nota maschera della Commedia dell'Arte raccontava al pubblico della sua fame insaziabile: è verosimile che in modo analogo gli Indiani del *Charition* siano riusciti a far capire al fratello della protagonista il loro desiderio di bere e ballare.

Mi piace concludere queste riflessioni sulle strategie di semantizzazione messe in campo dalla comicità antica e moderna richiamando ancora una volta Charlie Chaplin, e in particolare una scena di *Tempi moderni* (1936), il film con cui, negli anni del passaggio dal cinema muto a quello sonoro, fece congedare dalle scene il suo Charlot. Verso la fine della pellicola, per ottenere un impiego da cameriere, il celebre vagabondo accetta di esibirsi in un locale. Incapace però di ricordare il testo della canzone da interpretare, la *Titine* di Léo Daniderff, Charlot sarà costretto a cantare una sua personalissima versione *nonsense* del brano facendo sentire per la prima e unica volta la sua voce: alle storture dei tempi moderni denunciate nel corso del film – dall'alienante rapporto uomo-macchina

all'illusorietà del progresso – si aggiunge sul finale lo svuotamento di significato della parola denunciato proprio nel momento in cui questa approdava sul grande schermo.

Le comunicazioni efficaci stabilite a partire dalla comicità antica – da Ipponatte ad Aristofane, dallo pseudo-Tespi all'anonimo autore del *Charition* – mostrano però a noi moderni che è possibile, per dirla con Dario Fo, parlare anche 'senza parole'¹⁷³.

¹⁷³ Il titolo «parlare senza parole» è apposto da Fo alla sezione del *Manuale* dedicata al *grammelot* e alle sue strategie di semantizzazione (MA 97-101).

Bibliografia

- ACANFORA 2013 – P. ACANFORA, *Miti e ideologia nella politica estera DC. Nazione, Europa e Comunità atlantica (1943-1954)*, Bologna.
- ADRADOS 1959 – F.R. ADRADOS, *Líricos griegos elegiacos y yambógrafos arcaios (siglos VII-V a.C.)*, testo y traducción por F.R. ADRADOS, vol. II, Barcelona.
- ADRADOS 1981 – F.R. ADRADOS, *Líricos griegos elegiacos y yambógrafos arcaios (siglos VII-V a.C.)*, testo y traducción por F.R. ADRADOS, vol. II, Edición revisada y actualizada, Barcelona.
- ALBINI (s.d.) – U. ALBINI, *Il teatro greco*, «Archeo» dossier n. 23.
- ALFONZETTI 2000 – B. ALFONZETTI, *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*, «L'illuminista» 2-3, pp. 139-159.
- ÁLVAREZ-PEDROSA 2019 – J.A. ÁLVAREZ-PEDROSA, *La frase de Pseudartabas (Ar. Ach. 100): ¿galimatías o antiguo persa?*, «Myrtia» 34, pp. 41-55.
- ANDERLINI 1991 – S. ANDERLINI, *When Is a Woman's Work Her Own? An Interview with Franca Rame*, «Feminist Issues» 11 (1), pp. 23-52.
- ANDERSON 1970 – F.E., JR., ANDERSON, *Is the use of Herbicides in Limited War Justified*, Carlisle Barracks.
- ANDREASSI 2001 – M. ANDREASSI, *Mimi greci in Egitto, Charition e Moicheutria*, introduzione traduzione e commento a cura di M. ANDREASSI, Bari.
- ANDRIEU 1954 – J. ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris.
- ARENA 2023 – A. ARENA, *Dario Fo narratore tra teatro e romanzo*, «Historias Fingidas», numero speciale 2, pp. 227-245.
- ARNOTT 1960 – P.D. ARNOTT, *The alphabet Tragedy of Callias*, «CPh» 55(3), pp. 178-180.
- ASHERI 1988 – D. ASHERI, Erodoto. *Le storie*, vol. I: *Libro I, la Lidia e la Persia*, introduzione generale di D. ASHERI, testo e commento a cura di D. ASHERI, traduzione di V. ANTELAMI, Milano.
- AVELINE 2000 – J. AVELINE, *Aristophanes' Acharnians 95-97 and 100: Persians in the Athenian Assembly*, «Hermes» 128 (4), pp. 500-1.
- BAGLIO-SCHIRRIPA 2021 – A. BAGLIO, V. SCHIRRIPA, *Voci dalla mobilitazione femminista a Comiso*, «DEP. Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile» 46, pp. 64-81.

- BAGORDO 2014a – A. BAGORDO, *Alikimenes — Kantharos, Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg.
- BAGORDO 2014b – A. BAGORDO, *Leukon — Xenophilos, Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg.
- BALDRY 1972 – H.C. BALDRY, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma-Bari (ed. or. *The Greek Tragic Theatre*, London, 1971).
- BARNETT 1926 – L.D. BARNETT, *The alleged kanarese Speeches in P.Oxy. 413*, «JEA» 12, pp. 13-15.
- BARONI 1954 – L. BARONI, *I maggi*, prefazione di Eugenio Montale, Pisa.
- BARSOTTI 2007 – A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma.
- BARSOTTI 2010 – A. BARSOTTI, *Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo*, «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo» 95-96 (2), luglio-dicembre, pp. 307-325.
- BARSOTTI 2020 – A. BARSOTTI, *Il primo medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata*, in D'ONGHIA-MARINAI 2020.
- BATES 1975 – TH. R. BATES, *Gramsci and the Theory of Hegemony*, «Journal of the History of Ideas» 36(2), pp. 351-366.
- BATTISTELLA 2020 – CH. BATTISTELLA, *Maschere e rovine. Riflessioni sulla presenza del teatro greco-romano nell'opera di Dario Fo e Franca Rame**, in D'ONGHIA-MARINAI 2020.
- BAYARD 1920 – L. BAYARD, *ARISTOPHANE, Oiseaux, 1615-1616*, «RPh» 44, p. 30.
- BEAZLEY 1952 – J. BEAZLEY, *The New York 'Phylax-vase'*, «AJA» 56, pp. 193-195.
- BENTLEY 1971 – R. BENTLEY, *The works*, edited by A. Dyce, vol. I: *Dissertation upon the Epistles of Phalaris*, Hildesheim–New York.
- BENZ 1999 – W. BENZ, *Dramenbearbeitung und Dramenparodie im antiken Mimos und in plautischen Amphitruo*, in T. BAIER (hrsg. von), *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen, pp. 51-95.
- BENZONI-COLAMARTINO-FIASCHINI-QUINTO 2018 – P. BENZONI, L. COLAMARTINO, F. FIASCHINI, M. QUINTO (a c. di), *A venti anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo. Pavia, Collegio Ghiglieri, 23-24 maggio 2017*, Pavia.
- BERGK 1853 – TH. BERGK, *Poetae Lyrici graeci*, recensuit TH. BERGK, editio altera auctior et emendatior, Lipsiae.
- BETTARINI 2017 – L. BETTARINI, *Lingua e testo di Ipponatte*, Pisa-Roma.
- BETZ 1992 – H.D. BETZ, *Greek Magical Papyri in Translation*, Chicago–London.

- BEYE 1974 – CH.R. BEYE (a c. di), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Roma-Bari.
- BILLAULT 2019 – A. BILLAULT, *Lucien, l'âne et la metamorphose dans Lucius ou l'âne*, «REG» 132 (1), pp. 263-75.
- BINNI 1975 – L. BINNI, *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona.
- BIRCH 1945 – G.I. BIRCH, *Population Roads to Peace or War*, Washington.
- BISICCHIA 2003 – A. BISICCHIA, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano.
- BLAYDES 1882 – F.H.M. BLAYDES, *Aristophanis Aves*, annotatione critica, commentario exegetico, et scholiis graecis instruxit F.H.M. BLAYDES, Halis Saxonum.
- BORDIGNON 2005 – G. BORDIGNON, *Medea 1958, Teatro greco di Siracusa – XV Ciclo di Spettacoli Classici*, in CENTANNI 2005, pp. 35-40.
- BRANDENSTEIN 1932 – W. BRANDENSTEIN, *Die lydische Sprache II*, «WZKM» 38, pp. 1-67.
- BRANDENSTEIN 1964 – W. BRANDENSTEIN, *Der persische Satz bei Aristophanes, Ἀχαρνῆς, Vers 100*, «WZKSO» 8, pp. 43-58.
- BRECHT 2001 – B. BRECHT, *Scritti teatrali*, Torino (ed. or. *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Zusammengestellt von S. UNSELD, Frankfurt am Main, 1957).
- BRIXHE 1988 – C. BRIXHE, *La langue de l'étranger non-Grec chez Aristophane*, in R. Lonis (dir.), *L'Etranger dans le monde grec: actes du colloque organise par l'Institut d'Etudes Anciennes Nancy, mai 1987*, Nancy, pp. 113-138.
- BRUSEGAN 1980 – R. BRUSEGAN, *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino.
- CALLANAN 1995 – CH. K. CALLANAN, *A rediscovered text of Porphyry on mystic formulae**, «CQ» 45 (1), pp. 215-230.
- CAMBELLOTTI 1982 – D. CAMBELLOTTI, *Teatro storia arte*, a c. di M. QUESADA.
- CAPPA-NEPOTI 1997 – R. NEPOTI, M. CAPPA, *Dario Fo*, Roma.
- CARIZZONI-ZENI 1979 – P. CARIZZONI, A. ZENI (a c. di), *Il potere ha ucciso Aldo Moro*, «Contro», s.d., pp. 62-63.
- CARRIÈRE 1977 – J. CARRIÈRE, *Le chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Paris.
- CASI 2005 – S. CASI, *I teatri di Pasolini. Introduzione di Luca Ronconi*, Milano.
- CASSIO 1982 – A.C. CASSIO, *Arte compositiva e politica in Aristofane: il discorso di Ermete nella Pace (603-648) (*)*, «RFIC» 1, pp. 22-44.
- CAVALLARO 2010 – D. CAVALLARO, *"Giving Birth to a New Woman: Italian Women Playwrights' Revisions of Medea"*, in H. BARTEL, A. SIMON (ed. by), *Unbinding*

- Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London, pp. 195-209.
- CENTANNI 2005 – M. CENTANNI (a c. di), *Le vesti di Medea. Costumi di scena al Teatro greco di Siracusa (1927, 1958, 1972, 1996, 2004)*, Siracusa.
- CHANCEREL 1946 – L. CHANCEREL, *Le théâtre et la jeunesse*, Paris.
- CHIARINI 2018 – S. CHIARINI, *The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases, between Paideia and Paidia*, Leiden-Boston.
- COLOZZA 2014 – R. COLOZZA, *Il tribunale Russell. Intellettuali contro la guerra in Vietnam*, «Ventunesimo Secolo», 34, pp. 49-75.
- COLVIN 1999 – S. COLVIN, *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- COLVIN 2000 – S. COLVIN, *The language of non-Athenian in Old Comedy*, in D. HARVEY, J. WILKINS (ed. by), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, with a foreword by K. DOVER, illustrations by M. TRISTRAM, London, pp. 285-298.
- COMPTON-ENGLE 2015 – G. COMPTON-ENGLE, *The Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge.
- COMPTON-ENGLE 2020 – G. COMPTON-ENGLE, *Male Stage-Nudity in Aristophanes*, «ICS» 45 (2), pp. 399-423.
- CONTI 2013 – E. CONTI, *Gli “anni di piombo” nella letteratura italiana*, Ravenna.
- CONTU 2016 – F. CONTU, *Il femminismo di Franca Rame nel contesto dei movimenti femministi*, in D. CERRATO (a c. di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, Canterano, pp. 51-72.
- CONTU 2017 – F. CONTU, *Zona Franca (Rame)*, tesi di dottorato discussa presso il Departamento de Filologías Integradas della Universida de Sevilla, anno accademico 2016-2017.
- COPPOLA 1928 – G. COPPOLA, *Un nuovo frammento dei giambi di Ipponatte*, «RFIC» LVI, pp. 500-506.
- COPPOLA 1929 – G. COPPOLA, *Ancora il frammento ipponatteo di Firenze*, «SIFC» n.s. VII, pp. 85-88.
- COTTINO-JONES 1995 – M. COTTINO-JONES, *Franca Rame on Stage. The Militant Voice of a Resisting Woman*, «Italica» 72 (3), pp. 323-339.
- COX 1922 – H. COX, *The Problem of Population*, London.

- CREMASCHI 1975 – S.V.M. CREMASCHI, *Marxismo e psicanalisi in 'Il secondo sesso' di Simone de Beauvoir*, «Vita e Pensiero» 61 (3-4), pp. 510-526 (ora in E. DE MARCHI [a c. di], *In nome della donna*, Milano, 1976, pp. 510-525).
- CREVATIN 2009 – F. CREVATIN, *Nota a P.Oxy. III, 413*, «ZPE» 171, pp. 199-200.
- CRIBIORE 1996 – R. CRIBIORE, *Writing, teachers, and students in graeco-roman Egypt*, Atlanta.
- CRIBIORE 2001 – R. CRIBIORE, *Gymnastics of the Mind. Greek education in hellenistic and roman Egypt*, Princeton-Oxford.
- CRUSIUS 1905 – O. CRUSIUS, *Herondae Mimiambi*, novis fragmentis auctos quantum edidit, accedunt Phoenicis Coronistae, Mattii Mimiamborum fragmenta, minorum fragmenta et specimina varia nuper reperta, Lipsiae.
- CRUSIUS 1905b – O. CRUSIUS, *Studien zu neueren Papyrusfunden*, «Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K.B. Akademie der Wissenschaften zu München», pp. 357-358.
- CRUSIUS 1910 – O. CRUSIUS, *Über das Phantastische im Mimus*, «Neue Jahrbücher» 25, pp. 81-102.
- CRUSIUS 1914 – O. CRUSIUS, *Herondae Mimiambi*. Novis fragmentis adiectis, Lipsiae.
- CRUSIUS 1925 – O. CRUSIUS, *Lobon und seine Verwandten*, «Philologus» 80 (N.F. Bd. 34), pp. 176-191.
- CSAPO 2010 – E. CSAPO, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester.
- CSAPO-SLATER 1994 – E. CSAPO, W.J. SLATER, *The context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- CUNNINGHAM 2002 – I.C. CUNNINGHAM, *Popular mime*, edited and translated by I.C. CUNNINGHAM, in J. RUSTEN, I.C. CUNNINGHAM, *Theophrastus. Characters*, Herodas. *Mimes*, *Sophron and other mime fragments*, edited and translated by J. RUSTEN, I.C. CUNNINGHAM, Cambridge-London.
- D'AMICO 1982 – S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*. Edizione ridotta a cura di A. D'Amico, con un aggiornamento di R. Radice, vol. I, Roma.
- D'ARCANGELI 2009 – L. D'ARCANGELI, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze.
- D'ONGHIA 2018 – L. D'ONGHIA, *Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»*, in BENZONI-COLAMARTINO-FIASCHINI-QUINTO 2018, pp. 3-14.
- D'ONGHIA-MARINAI 2020 – L. D'ONGHIA, E. MARINAI (a c. di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, con una testimonianza di Eugenio Allegri e Matthias Martelli, Mimesis Edizioni, Milano–Udine.

- D'ONGHIA 2022 – L. D'ONGHIA, *Sette note non filologiche al Parlamento di Ruzante*, «Versantes» 69 (2), pp. 61-73.
- DANIEL-MALTOMINI 1990-1992 – R.W. DANIEL, F. MALTOMINI, *Supplementum Magicum*, I-II, Opladen.
- DARIS 1988 – S. DARIS, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «Aevum(ant)» 1, pp. 77-93.
- DE BEAUVOIR 1963 – S. DE BEAUVOIR, *La force des choses*, Paris.
- DE BEAUVOIR 2016 – S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, prefazione di J. KRISTEVA, postfazione di L. RAMPELLO, traduzione di R. CANTINI e M. ANDREOSE (ed. or. *Le deuxième sexe*, Paris, 1949).
- DE CREMOUX 2011 – A. DE CREMOUX, *La cité parodique. Études sur les Acharniens d'Aristophanes*, Amsterdam.
- DE LUNA 2003 – M.E. DE LUNA, *La comunicazione linguistica fra alloglotti nel mondo greco. Da Omero a Senofonte*, Pisa.
- DE MARINIS 1999 – M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma.
- DE MARTINO 1996 – F. DE MARTINO, *Prototipi greci dei “fumetti”*, in F. DE MARTINO, M. LABELLARTE (a c. di), *Musici greci in Occidente*, con un saggio sui prototipi greci dei “fumetti”, Bari.
- DE MARTINO 1998 – F. DE MARTINO, *Teatro “sonoro” e teatro “muto”: fumetti greci*, in J. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA, J. REDONDO (ed. de), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, vol. I, Bari.
- DE NICOLÒ 2007 – M.L. DE NICOLÒ, *La comunità delle rive. Un'identità mediterranea*, Villa Verucchio.
- DEGANI 1984 – E. DEGANI, *Studi su Ipponatte*, Bari.
- DEGANI 1989 – E. DEGANI, *La lingua dei barbari nella letteratura greca arcaica: esotismi ipponattei*, in M. VACCHINA (a c. di), *Actes du Colloque International Langue et Peuples (Gressoney-Saint Jean, 8 mai 1988)*, Aosta, pp. 75-83 (= DEGANI 2004, pp. 123-130).
- DEGANI 1991 – E. DEGANI, *Hipponactis testimonia et fragmenta*, iterum edidit H. DEGANI, Stuttgart-Leipzig.
- DEGANI 2004 – E. DEGANI, *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, a c. di M.G. ALBIANI *et al.*, vol. I, Zurich-New York, pp.123-130.

- DEGANI 2007 – E. DEGANI, Ipponatte. *Frammenti*, introduzione, traduzione e note di E. DEGANI, premessa di G. BURZACCHINI, aggiornamenti di A. NICOLSI, Bologna.
- DELLA CORTE 1977 – F. DELLA CORTE, Catullo. *Le poesie*, a c. di F. DELLA CORTE, Milano.
- DENOYELLE-SILVESTRELLI 2013 – M. DENOYELLE, F. SILVESTRELLI, *From Tarporley to Dolon: the reattribution of the Early South Italian «New York Goose Vase»*, «MMJ» 48, pp. 59-71.
- DI BENEDETTO-MEDDA 1997 – V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DI MARCO 2020 – M. DI MARCO, *Storia del teatro greco*, Roma.
- DIANO 1970 – C. DIANO (a c. di), *Il teatro greco, tutte le tragedie*, Firenze.
- DIGGLE 1984 – *Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, tomus I, insunt *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxonii.
- DIGGLE 1994 – J. DIGGLE, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford.
- DOLARI 2005 – S. DOLARI, *Medea 1972, Teatro greco di Siracusa – XXII Ciclo di Spettacoli Classici*, in CENTANNI 2005, pp. 41-56.
- DOLCETTI 2018 – P. DOLCETTI, *Ferecide di Atene e il mito argonautico: istanze locali e intrecci panellenici*, «Historika» 8, pp. 23-46.
- DÖRPFELD 1895 – W. DÖRPFELD, *Die Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis. II. Das Lenaion oder Dionysion in den Limnai*, «Athenische Mitteilungen» 20, pp. 161-206.
- DOVER 1963 – K.J. DOVER, *Notes on Aristophanes' Acharnians*, «Maia» 15, pp. 6-25 (= DOVER 1987).
- DOVER 1980 – K.J. DOVER and others (edd.), *Ancient Greek Literature*, Oxford.
- DOVER 1987 – K.J. DOVER, *Greek and Greeks*, Oxford–New York.
- DUMONT-LEWI 2012 – L. DUMONT-LEWI, *Dis-moi gros gras grand grommelot*, «Chroniques italiennes web» 22 (1), pp. 1-22.
- DUNBAR 1995 – N. DUNBAR, Aristophanes. *Birds*, edited with introduction and commentary by N. DUNBAR, Oxford.
- DUNBAR 1998 – N. DUNBAR, Aristophanes. *Birds*, edited with introduction and commentary by N. DUNBAR, *student edition*, Oxford.
- DUVALL 1926 – J.C. DUVALL, *Overpopulation As a Prime Factor in the Cause of War*, in M. SANGER (ed. by), *Sixth International Birth Control Conference*, New York, pp. 107-119.

- EHRlich 1968 – P. EHRlich, *The Population Bomb*, New York.
- ELLIS 1917 – H. ELLIS, *Essays in Wartime*, Boston.
- ELMSLEY 1818 – *Euripidis Medea*, in usum studiosae juventutis recensuit et illustravit P. ELMSLEY, Oxonii.
- ENGELS 1894 – F. ENGELS, *Der Ursprung der Familie, des Privateigenthums und des Staats. Im Anschluss an Lewis H. Morgan's Forschungen*, Stuttgart.
- FANELLI 2012 – C. FANELLI, *Egalitarismo e utopie rusticane nel Parlamento di Ruzante*, in D. PEROCO (a c. di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, pp. 87-98.
- FARINA 1963 – A. FARINA, *Ipponatte*, introduzione, testo critico, testimonianze, traduzione, commento con appendice e lessico, Napoli.
- FARRELL 1998 – J. FARRELL, *Variations on a Theme: Respectig Dario Fo*, «Modern Drama» 41(1), pp. 19-29.
- FARRELL 2014 – J. FARRELL, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano.
- FARRELL 2020 – J. FARRELL, *Fo politico: guerriero fuori regola*, in D'ONGHIA-MARINAI 2020.
- FARRELL-SCUDERI 2000 – J. FARRELL, A. SCUDERI, *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Carbondale-Edwardsville.
- FARRELL-SCUDERI 2000b – J. FARRELL, A. SCUDERI, *Introduction: The Poetics of Dario Fo*, in FARRELL-SCUDERI 2000, pp. 1-18.
- FARRIS 2022 – S.R. FARRIS, *Gender*, in B. SKEGGS *et al.* (eds.), *The SAGE Handbook of Marxism*, vol.1, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne.
- FCG – *Fragmenta Comicorum Graecorum*, collegit et disposuit A. Meineke, I – V, Berlin 1839 – 1857 (I: *Historiam criticam comicorum Graecorum* [1839]; II 1 – 2: *Frgmenta poetarum Comoediae Antiquae* [1839–1840]; III: *Fragmenta poetarum Comoediae Mediae* [1840]; IV: *Fragmenta poetarum Comoediae Novae* [1841]; V 1—2: *Comicae dictionis indice et supplementa*, composuit H. Jacoby [1857]).
- FERGUSON 2000 – R. FERGUSON, *The theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context and Performance*, Ravenna.
- FO (1966-1998) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino.

- FO (1966a) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I: *Gli arcangeli non giocano a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, Chi ruba un piede è fortunato in amore*, Torino.
- FO (1966b) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. II: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Settimo: ruba un po' meno, La colpa è sempre del diavolo*, Torino.
- FO (1975) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. III: *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi, L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo è lui il padrone, Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, con una testimonianza di F. RAME, Torino.
- FO (1977a) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV: *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa non è il padrone?*, *Fedayn*, a cura di F. RAME, Torino.
- FO (1977b) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. V: *Mistero buffo, Ci ragiono e canto*, a cura di F. RAME, Torino.
- FO (1984) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI: *La Marcolfa, Gli imbianchini non hanno ricordi, I tre bravi, Non tutti i ladri vengono per nuocere, Un morto da vendere, I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano, L'uomo nudo e l'uomo in frak, Canzoni e ballate*, a cura di F. RAME, Torino.
- FO (1988) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII: *Morte accidentale di un anarchico, La signora è da buttare*, Torino.
- FO (1989) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII: D. FO, F. RAME, *Venticinque monologhi per una donna*, Torino.
- FO (1991) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. IX: D. FO, F. RAME, *Coppia aperta, quasi spalancata*, Torino.
- FO (1994) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. X: *Il Papa e la strega, e altre commedie*, a cura di F. RAME, Torino.
- FO (1997) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. XI: *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era, L'opera dello sghignazzo, Quasi per caso una donna: Elisabetta*, a cura di F. RAME, Torino.
- FO (1998) – D. FO, *Le commedie di Dario Fo*, vol. XII: *Non si paga! Non si paga!, La marijuana della mamma è la più bella, Dio li fa e poi li accoppa, Il braccato, Zitti! Stiamo precipitando!, Mamma! I Sanculotti!*, a cura di F. RAME, Torino.

- FO-RAME (1998) – D. FO, F. RAME, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII: *Parliamo di donne, L'eroina, Grasso è bello! Sesso? Grazie, tanto per gradire, Appunti e altre storie*, Torino.
- Fo 1958 – D. FO, *Omero era un bugiardo*, monologo trasmesso durante la trasmissione *Lascia o raddoppia* del 10 luglio 1958 e il cui testo dattiloscritto è consultabile sul sito web dell'Archivio Franca Rame-Dario Fo (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=8967&IDOpera=134> [consultato il 19 settembre 2024]).
- Fo 1979a – D. FO, *Il grammelot*, saggio manoscritto inedito consultabile sul sito dell'Archivio Rame-Fo (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=4597&IDOpera=106>; consultato il 13 settembre 2023).
- Fo 1979b – D. FO, *Teatro e dialetto*, testo dattiloscritto dell'intervento di Dario Fo nel convegno "Lingua e dialetto nel teatro italiano, oggi" (Venezia, 4-7 ottobre 1979). Una riproduzione del testo è consultabile sul sito dell'Archivio Rame-Fo (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5280&IDOpera=94>; consultato l'11 aprile 2024).
- Fo 1979c – D. FO, *E intanto Fo chiude Moro nel cassetto*, «L'Europeo», 3 novembre 1979. Una riproduzione dell'articolo è consultabile sul sito dell'Archivio Rame-Fo (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=12247&IDOpera=32>; consultato il 15 luglio 2024).
- Fo 1979d – D. FO, *Il potere ha ucciso Aldo Moro*, «Contro», 1979. Una riproduzione dell'intervista, la quale reca la data del 1979, è consultabile sul sito dell'Archivio Rame-Fo (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=12176&IDOpera=32>; consultato il 19 luglio 2024).
- Fo 1979e – D. FO, *Come una tragedia greca*, «Avanti!», 9 maggio 1979. Una riproduzione dell'intervista è consultabile sul sito dell'Archivio Rame-Fo (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=11309&IDOpera=32>; consultato l'8 agosto 2024).
- Fo 1979f – D. FO, *La tragedia di Aldo Moro*, «Lotta continua», 3-4 giugno 1979. Una riproduzione dell'intervista è consultabile sull'Archivio web Franca Rame Dario Fo

- (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=11337&IDOpera=32>; consultato il 15 agosto 2024).
- Fo 1980 – D. Fo, *Storia della tigre ed altre storie*, Milano.
- Fo 1982 – D. Fo, *Fabulazzo osceno*, Milano.
- Fo 1987 – D. Fo, *Lucio e l'asino*, testo con correzioni manoscritte di Franca Rame, (<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=2327&IDOpera=61>; consultato il 16 novembre 2024).
- Fo 1992 – D. Fo, *Fabulazzo. Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*, Milano.
- Fo 1997 – D. Fo, *Fo: un dramma su Moro*, «Il giornale di Brescia», 30 novembre 1997.
- Fo 2000 – D. Fo, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino.
- Fo 2006a – D. Fo, *L'ironia e il rovescio delle cose. Riflessioni su "New York e il mistero di Napoli"*, «il giornale di filosofia» (<http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=55>; consultato il 4 agosto 2023).
- Fo 2006b – D. Fo, *Fabulazzo osceno. Tre monologhi*, a c. di F. Rame, Milano.
- Fo 2007 – D. Fo, *L'amore e lo sghignazzo*, Parma.
- Fo 2010a – D. Fo, *Il paese dei mezarèt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano.
- Fo 2010b – D. Fo, *L'osceno è sacro*, con 133 disegni dell'autore, a cura di Franca RAME, Parma.
- Fo 2018 – D. Fo, *Mistero buffo, giullarata popolare*, a cura di F. RAME, nuova edizione integrale, prefazione di G. MANIN, Milano.
- FO-ALLEGRI 1990 – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* con L. ALLEGRI, Roma-Bari.
- FO-CICCARELLI 2004 – D. Fo, A. CICCARELLI, *Intervista a Dario Fo*, «Italica» 81 (4), pp. 558-565.
- FO-FO 1976 – D. Fo, J. Fo, *Poer nano. Testi di Dario Fo, disegni di Jacopo Fo*, Milano.
- FO-RAME 2006 – D. Fo, F. RAME, *L'anomalo bicefalo*, Due atti, a cura di F. Rame, Milano.
- FO-RAME 2012 – D. Fo, F. RAME, *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*, Torino.
- FO-RAME 2015 – D. Fo, F. RAME, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, 2015.
- FORENZA 2013 – E. FORENZA, *Femminismo e marxismo: Simone de Beauvoir lettrice di Engels*, «Critica marxista» 3-4, pp. 66-75.

- FOURNET 2000 – J.L. FOURNET, *Au sujet du plus ancien chalinos scolaire: chalinoi et vers alphabétiques grecs*, «RPh» 74, pp. 61-82.
- FOWLER 2013 – R.L. FOWLER, *Early Greek Mythography*, vol. II: *Commentary*, Oxford.
- FRANCIS 1992 – E.D. FRANCIS, *Oedipus Achaemenides*, «AJPh» 113 (3), pp. 333-357.
- FREDIANI 1954 – P. FREDIANI, *Medea*, in BARONI 1954, pp. 111-135.
- FRIEDRICH 1921 – J. FRIEDRICH, *Die altpersische Stelle in Aristophanes' 'Acharnern'*, «IF» 39, pp. 93-102, 231
- FRITZSCHE 1830 – F.V. FRITZSCHE, *De Babyloniis Aristophanis commentatio*, Lipsiae.
- FRYER 1993 – E.F. FRYER, *Greek literary mime*, Ann Arbor.
- GÄRTNER 2008 – TH. GÄRTNER, *Kritische Bemerkungen zu den Fragmenten des Hipponax*, «WS» 121, pp. 53-66.
- GAULY 1991 – B. GAULY *et al.* (Hrsg.), *Musa tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Ausgewählte Zeugnisse und Fragmente griechisch und deutsch, Unter Mitwirkung von R. Kannicht, bearbeit von einer Arbeitsgruppe des Philologischen Seminars der Universität Tübingen, Göttingen.
- GEW – H. FRISK, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, von H. FRISK, I-III, Heidelberg 1960-1972 (I: *A–Ko* [1960]; II: *Kp–Ω* [1970]; III: *Nachträge, Wortregister, Corrigenda, Nachwort* [1972]).
- GIBELLINI 2006 – P. GIBELLINI, *Il Cola di Gabriele D'Annunzio*, in G. SCALESSA (a c. di), *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, Roma, pp. 79-99.
- GILES 1865 – J.A. GILES, *The whole works of Roger Ascham, now first collected and revised with a life of the author by the Rev. Dr. Giles*, vol. I, part II, London.
- GIUSTI 2000 – M.E. GIUSTI, *Varietà e complessità di una forma drammatica popolare*, in M.E. GIUSTI (a c. di), «*Canterem mirabil cose*». *Immagini e aspetti del maggio drammatico*, Mostra Castagneto Carducci 23 sett.-1 ott. 2000, Pisa, pp. 43-64.
- GOOSSENS 1937 – R. GOOSSENS, *Sur quelques passages d'Aristophane*, «AIPhO» V, pp. 411-418.
- GRAY 1930 – L.H. GRAY, *Lydian Notes on the Second Singular Imperative and on Hipponax*, «JAS» 3, pp. 625-627.
- GREEN 1875 – W.C. GREEN, *The Birds of Aristophanes*, edited by W.C. GREEN, London.
- GREEN 2012 – J.R. GREEN, *Comic vases in South Italy: continuity and innovation in the development of a figurative language*, in K. BOSHER (ed. by), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, New York.

- GRENFELL-HUNT 1903 – B.P. GRENFELL, A.S. HUNT, 413. *Farce and mime*, in B.P. GRENFELL, A.S. HUNT (ed. by), *The Oxyrhynchus Papyri*, part III, London, Horace Hart, printer to the University.
- GrGr – *Grammatici Graeci* I – IV, ed. A. HILGARD, A. LENTZ, R. SCHNEIDER, G. UHLIG, Leipzig, 1867 – 1910.
- GRILLI 2006 – Aristofane, *Gli Uccelli. Introduzione, traduzione e note di A. Grilli*, Milano.
- GUÉRAUD-JOUGUET 1938 – O. GUÉRAUD, P. JOUGUET, *Un livre d'écolier du III^e siècle avant J.-C.*, Le Caire.
- GUNNING 1882 – J.H. GUNNING, *Specimenlitterarium inaugurale de Babylonii Aristophanis fabula*, Trajecti ad Renum.
- GUSMANI 1963 – R. GUSMANI, rec. a O. MASSON, *Les fragments du poète Hipponax*. Édition critique et commentée, Paris, Klincksieck, «IF» 68, pp. 331-332.
- HAAS 1958 – O. HAAS, *Etymologien (4. Eine "kleinasiatisch"-albanisch Isoglosse)*, «Sprache» 6, pp. 9-32.
- HAETH 2005 – J. HEATH, *The talking Greeks. Speech, Animals, and Other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge.
- HALL 1989 – E. HALL, *Inventing the barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford.
- HALL 2010 – H. HALL, *Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek Tragedy for everyone*, in G.M. SIFAKIS, S. TSITSIRIDIS (ed. by), «Parachoregema», Heraklion, pp. 225-250.
- HARRISON 2003 – S.J. HARRISON, Apuleius' *Metamorphoses*, in G. SCHMELING (ed. by), *The Novel in the Ancient World*, revised edition, Boston–Leiden, pp. 491-516.
- HARTUNG 1843 – I.A. HARTUNG, *Euripides restitutus*, vol. I, Hambourg.
- HAWKINS 2013 – S. HAWKINS, *Studies in the Language of Hipponax*, Bremen.
- HENDERSON 1987 – J. HENDERSON, Aristophanes, *Lysistrata*, edited with introduction and commentary by J. HENDERSON, Oxford.
- HENDERSON 1991 – J. HENDERSON, *The Maculate Muse, Obscene Language in Attic Comedy*, New York–Oxford.
- HENDERSON 2007 – J. HENDERSON, Aristophanes, *Fragments*, edited and translated by J. Henderson, Cambridge (Mass.) – London.
- HORNBLOWER 1996 – S. HORNBLOWER, *A Commentary on Thucydides*, vol. 2, Oxford.

- HOROVITZ 1905 – J. HOROVITZ, *Spuren griechischer Mimen in Orient*, mit einem Anhang über das ägyptische Schattenspiel von F. KERN, Berlin.
- HUTCHEON 2006 – L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*. Second edition, with S. O'Flynn, London-New York.
- HULTZSCH 1904 – E. HULTZSCH, *Zum Papyros 413 aus Oxyrhynchos*, «Hermes» 39, pp. 307-311.
- IANNUCCI 2009 – A. IANNUCCI, *Il citaredo degli Argonauti. Orfeo cantore e la poetica dell'incanto*, in A.M. ANDRISANO, P. FABBRI (a c. di), *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, Ferrara, pp. 11-22.
- IMPERIO 2004 – O. IMPERIO, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari.
- KAMPTZ 1982 – H. VON KAMPTZ, *Homerische Personennamen*, Göttingen.
- KANAVOU 2011 – N. KANAVOU, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York.
- KASSIAN 2016 – A. KASSIAN, *Un-Making Sense of Alleged Abkhaz-Adyghean Inscriptions on Ancient Greek Pottery*, «Ancient Civilizations from Scythia to Siberia» 22, pp. 177-198.
- KIDD 2014 – S. KIDD, *Nonsense and meaning in ancient greek comedy*, Cambridge.
- KLOSS 2001 – G. KLOSS, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin-New York.
- KNOX 1953 – A.D. KNOX, *Herodes, Cercidas and the Greek choliambic poets (except Callimachus and Babrius)*, Cambridge.
- KOCK 1864 – TH. KOCK, *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*. Erklärt von TH. KOCK. Viertes Bändchen. *Die Vögel*, Berlin.
- KOVACS 1994 – *Euripides. Cyclops, Alcestis, Medea*, edited and translated by D. KOVACS, Cambridge-London.
- KRUKS 2017 – S. KRUKS, *Beauvoir and the marxism question*, in L. HENGHELD, N. BAUER (eds.), *A Companion to Simone de Beauvoir*, Hoboken-Chichester.
- LAGO 2018 – P. LAGO, *Pasolini traduttore dei classici greci e latini*, tesi di dottorato discussa presso il Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università di Padova, a.a. 2017-2018.
- LANDFESTER 2019 – Aristophanes, *Lysistrata*, Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von M. LANDFESTER, Berlin/Boston.

- LANZA 2012 – Aristofane. *Acarnesi*, introduzione, traduzione e commento di D. LANZA, Roma.
- LAPINI 1992 – W. LAPINI, *Il nome, la maschera e l'idiota*, «Sandalion» 15, pp. 53-101.
- LAPINOJA-PITKÄNEN 2022 – E. LAPINOJA-PITKÄNEN, *Reconstructing the Identity of the Bacchic Group in Athens: oi Ἰόβακχοι and IG II² 1368*, in I. LINDSTEDT, N. NIKKI, R. TUORI (ed. by), *Religious Identities in Antiquity and the Early Middle Ages. Walking Together & Parting Ways*, Leiden/Boston, pp. 41-65.
- LAPORTE 2012 – S. LAPORTE, «*Dans l'espace scénique vide, une femme*». *Une lecture des monologues féminins de Franca Rame et Dario Fo*, «La Clé des Langues», pp. 1-49.
- LATTE 1929 – K. LATTE, *Hipponacteum*, «Hermes» 64 (3), pp. 385-388.
- LAURIOLA 2015 – R. LAURIOLA, *Medea*, in R. LAURIOLA, K.N. DEMETRIOU (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden-Boston, pp. 377-442.
- LAVAGNINI 1929 – B. LAVAGNINI, *Sul nuovo frammento dei Giambi d'Ipponatte*, «Annali delle Università toscane» n.s. 12 (= 46), pp. 3-15 (= B. LAVAGNINI, *Da Mimnermo a Callimaco. Contributi esegetici e critici ai lirici greci*, Torino, 1950, pp. 56-66 = B. LAVAGNINI, *ATAKTA, Scritti minori di filologia classica bizantina e neogreca*, Palermo, 1978, pp. 225-237).
- LENAERTS 2000 – J. LENAERTS, *19. Exercice de calligraphie: Anthologie Palatine, IX, 538 et amulette (P.Vindob. G. 32004)*, in H. MELAERTS (a c. di), *Papyri in honorem Johannis Bingen octogenarii (P.Bingen)*, Leuven, pp. 105-110.
- LEWIS 2022 – O. LEWIS, *Galen against Archigenes on the Pulse and what it teaches us about Galen's Method of Diairesis*, in R.J. HANKINSON, M. HAVRDA (ed. by), *Galen's Epistemology. Experience, Reason, and Method in Ancient Medicine*, Cambridge, pp. 190-217.
- LI CAUSI 2021 – P. LI CAUSI, *I leoni provano gratitudine? La mirabolante storia di Androclo (e di altri) e il dibattito antico sugli animali**, «Habis» 52, pp. 89-113.
- LOBECK 1837 – CH. A. LOBECK, *Paralipomena grammaticae graecae scripsit CH. A. LOBECK, pars prior qua continentur dissertationes de praeceptis euphonicis, de nominibus monosyllabis, de adjectivis immobilibus, de substantivorum I. declinationis paragoge ionica*, Lipsiae.
- LOBEL 1941 – E. LOBEL, *2174-5. Hipponax, Ἰαμβοί*, in E. LOBEL, C.H. ROBERTS, E.P. WEGENER, *The Oxyrhynchus Papyri*, part XVIII, edited with translations and

- notes by E. LOBEL, C.H. ROBERTS, and E.P. WEGENER, with a portrait and fourteen plates, London, pp. 67-81.
- LOMA 1997 – A. LOMA, *Ein Barbarengott in Wolkenreich und das Problem der Sprachlichen Zugehörigkeit der Triballer**, «ZAnt» 47, pp. 87-110.
- LOMELLINI 2019 – V. LOMELLINI, *Prove di pacifismo all'italiana. La critica alla Guerra del Vietnam e la genesi dell'altra America. Un punto di incontro tra Pci e Dc?*, «Ricerche di storia politica» 1, pp. 37-47.
- LONG 1986 – T. LONG, *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale.
- LONGO 1986 – V. LONGO, *Dialoghi di Luciano*, vol. II, Torino.
- LONZI 1974 – C. LONZI, *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale, e altri scritti*, Milano.
- LOUGOVAYA 2017 – J. LOUGOVAYA, *A Perfect Pangram: A Reconsideration of the Evidence*, «GRBS» 57, pp. 162-190.
- LOVARINI 1943 – E. LOVARINI, *Ruzzante a Venezia*, «Archivio Veneto» s. V, vol. XXXII-XXXIII, pp. 147-167.
- LOWE 2020 – N.J. LOWE, *Beyond a joke: making humour theory work with Aristophanes*, in P. Swallow, E. Hall (ed. by), *Aristophanic humour. Theory and practice*, London – New York – Oxford – New Delhi – Sidney, pp. 13-22.
- LUZ 2010 – CH. LUZ, *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Leiden-Boston.
- MA – *Manuale minimo dell'attore*, introduzione di G. Manin, Milano, 2021.
- MAIOLANI 2020 – M. MAIOLANI, *Sulla genesi di Mistero Buffo*, in D'ONGHIA, MARINAI, 2020.
- MANTEUFFEL 1930a – G. V. MANTEUFFEL, *Zwei Bemerkungen zu den griechischen Mimen aus Ägypten*, «Hermes» 65, pp. 123-125.
- MANTEUFFEL 1930b – G. V. MANTEUFFEL, *De opusculis Graecis Aegypti e payris, ostracis lapidibusque collectis*, Warszawa.
- MANUELLO 2011 – P. MANUELLO, *La trattazione del mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, «Digressus» 11, pp. 74-152.
- MARINAI 2007 – E. MARINAI, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci di scena (1951-1967)*, Pisa.
- MARINAI 2011 – E. MARINAI, *“Vieni fuori, Euripide!”*. *La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame*, in A. BARSOTTI, E. MARINAI (a c. di), *Dario Fo e Franca*

- Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano, pp. 38-54.
- MARINAI 2018 – E. MARINAI, *Dario Fo e il 'monologo mimico': strategie multiple del comico*, in BENZONI, COLAMARTINO, FIASCHINI, QUINTO 2018, pp. 41-50.
- MARROU 1964 – H.I. MARROU, *Historoire de l'éducation dans l'antiquité*, Sixième édition revue et augmentée, Paris.
- MARSHALL 2001 – C.W. MARSHALL, *A Gander at the Goose Play*, «Theatre and Visual Culture» 53 (1), pp. 53-71.
- MARX 2018 – K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, edizione commentata a cura di F. ANDOLFI e G. SGRO', Napoli-Salerno (ed. or. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, Berlin, 1932).
- MARZULLO 1973 – A. MARZULLO, *Le origini italiane e lo sviluppo letterario delle Atellane. Nuove ricerche su Novio*, in Id. (a c. di), *Dalla satira al teatro popolare latino*, Milano.
- MASJUAN 2002 – E. MASJUAN, *Neo-malthusianesimo e anarchia in Italia: un capitolo della storia dell'ecologismo dei poveri?*, «Meridiana» 44, pp. 195-221.
- MASSON 1950 – O. MASSON, *Nouveaux fragments d'Hipponax*, «PP» V, 1950, pp. 71-76.
- MASSON 1962 – O. MASSON, *Les fragments du poète Hipponax. Édition critique et commentée*, Paris.
- MASTELLARI 2020 – V. MASTELLARI, *Calliade-Mnesimaco. Introduzione, traduzione e commento*, Göttingen.
- MASTRONARDE 2002 – D.J. MASTRONARDE, Euripides. *Medea*, edited by D.J. MASTRONARDE, Cambridge.
- MATTHAIIOU 2009 – A.P. MATTHAIIOU, *Attic public inscriptions of the fifth century BC in ionic script*, in L. MITCHELL, L. RUBINSTEIN (eds.), *Greek history and Epigraphy. Essays in honour of P.J. Rhodes*, Swansea, pp. 201-212.
- MAYOR-COLARUSSO-SAUNDERS 2014 – A. MAYOR, J. COLARUSSO, D. SAUNDERS, *Making sense of nonsens inscriptions associated with amazons and scythians on Athenian vases*, «Hesperia» 83, pp. 447-493.
- MELERO 1981 – A. MELERO, *Fragmentos mímicos*, in Herodas, *Mimiambos. Fragmentos mímicos*. Partenio de Nicea, *Sufrimentos de amor*, introducciones, traducciones y notas de J.L. NAVARRO GONZÁLES y A. MELERO, Madrid.
- MERKELBACH 1985 – R. MERKELBACH, *Weisse [κναζζβι]-Milch (Zu Thespis I F 4 Snell)*, «ZPE» 61, pp. 293-296.

- MESSERSCHMIDT 1932 – F. MESSERSCHMIDT, *Bühnenbild und Vasenmalerei*, «MDAI(R)» 47, pp. 122-151.
- MEYER 1980 – H. MEYER, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma.
- MIGOTTO 1994 – L. MIGOTTO, *Argonautiche orfiche*, Pordenone.
- MILLIS 2015 – B. MILLIS, *Anaxandrides. Introduction, Translation, Commentary*, Heidelberg.
- MITCHELL 1971 – J. MITCHELL, *Woman's Estate*, Manchester.
- MITCHELL 1984 – T. MITCHELL, *Dario Fo. People's court jester*, London-New York.
- MONDA 2017 – S. MONDA, *Maschera e comicità nel teatro popolare italico***, «Aevum(ant)» n.s. 17, pp. 25-48.
- MORENILLA-TALENS 1989 – C. MORENILLA-TALENS, *Die Charakterisierung der Ausländer durch lautliche Ausdrucksmittel in den Persen des Aischylos sowie den Acharnern und Vögeln des Aristophanes*, «IF» 94, pp. 158-176.
- MORGAGNI 2021 – F. MORGAGNI, *Una «rivoluzione culturale» nelle case del popolo di Romagna. L'esperienza di Nuova Scena e del circuito teatrale alternativo*, «Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi» 5, pp. 141-155.
- MORO 2008 – A. MORO, *Lettere dalla prigionia*, a cura di M. Gotor, Torino.
- MORO 2017 – R. MORO, *Against Euromissiles: Anti-nuclear Movements in 1980s Italy (1979-1984)*, in E. BINI, I. LONDERO (ed. by), *Nuclear Italy. An International History of Italian Nuclear Policies during the Cold War*, Trieste, pp. 199-211.
- MOSSMAN 2011 – J. MOSSMAN, *Euripides. Medea*, with Introduction, Translation and Commentary by J. MOSSMAN, Oxford.
- MURRAY 1902 – G. MURRAY, *Euripidis Fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit, vol. I: *Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba*, Oxonii.
- MUSGRAVE 1785 – S. MUSGRAVE, *Euripidis Medea*, cum versione et notis, viri eruditissimi Samuelis Musgrave (...). Accessere Notae et Animadversiones Cl. Rich. Phil. Brunckii, Etonae.
- NEPPI MODONA 1961 – A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Firenze.
- NESSLRATH 1990 – H.G. NESSLERATH, *Die attische Mittlere Komödie, Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin–New York.

- NEWIGER 1957 – H.J. NEWIGER, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.
- NICOLOSI 2019 – A. NICOLOSI, *1. P.Oxy. XVIII 2174*, in G. Bastianini *et al.* (a c. di), *Commentaria et lexica graeca in papyris reperta*, pars I: *Commentaria et lexica in auctores*, vol. 2, fasc. 6: *Galenus-Hipponax*, Berlin/Boston, pp. 234-241.
- OLLMAN 1976 – B. OLLMAN, *Alienation. Marx's conception of man in capitalist society*, Cambridge.
- OLSON 2002 – S.D. OLSON, Aristophanes. *Acharnians*, edited with introduction and commentary by S.D. OLSON, Oxford.
- ORFANOS 2006 – C. ORFANOS, *Les sauvages d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
- ORTH 2009 – CH. ORTH, Strattis. *Die Fragmente, ein Kommentar*, Berlin.
- ORTH 2015 – CH. ORTH, Nikokhares–Xenophon, *Einleitung, Übersetzung, Kommentar*, Heidelberg.
- ORTH 2017 – CH. ORTH, Aristophanes. *Aiolosikon – Babylonioi (fr.1-100)*. *Übersetzung und Kommentar*, Heidelberg.
- OTTINO 1874 – E. OTTINO, *Argonauti. Poema orfico. Prolegomeni, traduzione e note di Enrico Ottino*, Torino.
- PACCAGNELLA 2013 – I. PACCAGNELLA, *Ruzante à la manière de Dario Fo*, in R. BRUSEGAN (a c. di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, pp. 25-46.
- PACIFICI 2016 – G. PACIFICI, *Il PCI, Autonomia Operaia e l'emergenza terrorismo: il caso 7 aprile 1979*, «Storicamente. Laboratorio di storia» 12, pp. 1-38.
- PADOAN 1968 – G. PADOAN, *Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo*, «Lettere italiane», 20 (2), aprile-giugno, pp. 121-200.
- PADOAN 1969 – G. PADOAN, *Note ruzantesche*, «Lettere italiane», 21 (4), ottobre-dicembre, pp. 448-470.
- PAGE 1838 – Euripides. *Medea*. The text edited with introduction and commentary by D. L. Page, Oxford.
- PAGE 1942 – D. PAGE, *Greek Literary Papyri*, vol. I, London.
- PALEY 1876 – F.A. PALEY, *The Medea of Euripides*, With Brief Notes for the Use of Schools, Cambridge.

- PARENTI, FO, DURANO 1954a – F. PARENTI, D. FO, G. DURANO, *Il dito nell'occhio. Rivista in due tempi di Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano*, «Teatro d'oggi» II (3), pp. 9-17.
- PARENTI, FO, DURANO 1954b – F. PARENTI, D. FO, G. DURANO, *Il dito nell'occhio. Spettacolo in 2 tempi*, copione dello spettacolo del 1954 digitalizzato sull'Archivio web Franca Rame-Dario Fo (<https://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=764&IDOpera=57> [consultato il 17 settembre 2024]).
- PARENTI, FO, DURANO 1963 – F. PARENTI, D. FO, G. DURANO, *Il dito nell'occhio*, «Sipario» XVIII (212), pp. 12-14.
- PASOLINI 1999 – P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo secondo, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, con un saggio di C. SEGRE. Cronologia a c. di N. NALDINI, Milano.
- PASQUALI 1928 – G. PASQUALI, *Il frammento fiorentino d'Ipponatte*, «SIFC» n.s. 6(4), pp. 301-305.
- PASTONESI 1990 – M. PASTONESI, «Non ci restano che le tragedie». *Dario Fo: una satira sull'Aids*, «la Repubblica», 9 novembre.
- PATTONI 1990 – M.P. PATTONI, *La "sympatheia" del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «SCO» 39, pp. 33-82.
- PCG – *Poetae Comici Graeci*, ediderunt R. KASSEL et C. AUSTIN, I-VIII, Berlin–New York, 1983–2001 (II: *Agathenor–Aristonymus* [1991]; III 2: *Aristophanes. Testimonia et Fragmenta* [1984]; IV: *Aristophon–Crobilus* [1983]; V: *Damoxenus–Magnes* [1986]; VI 2: *Menander. Testimonia et Fragmenta apud scriptores servata* [1998]; VII: *Menecrates–Xenophon* [1989]; VIII: *Adespota* [1995]; I: *Comoedia Dorica Mimi Phlyakes* [2001]).
- PEDERSOLI 2005 – A. PEDERSOLI, *Teatro greco di Siracusa – V Ciclo di Spettacoli Classici*, in CENTANNI 2005, pp. 23-29.
- PEJA 2019 – L. PEJA, *Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto* di Bologna, «Biblioteca teatrale» 131-132, pp. 123-151.
- PELLEGRINO 2015 – M. PELLEGRINO, Aristofane. *Frammenti*. Testo, traduzione e commento a cura di M. PELLEGRINO, Lecce.
- PERUSINO 2022 – Aristofane, *Lisistrata*, a c. di F. PERUSINO, traduzione di S. BETA, seconda edizione, Milano.

- PETRINA 2014 – A. PETRINA, “*Perfit readiness*”: *Elizabeth Learning and Using Italian*, in C.M. BAJETTA, G. COATALEN, J. GIBSON, *Elizabeth I’s Foreign Correspondence. Letters, Rhetoric, and Politics*, New York.
- PIERPONT 1922 – R. PIERPONT (ed. by), *Report of the Fifth International Neo-Malthusian and Birth Control Conference*, London.
- PINI 1985 – G. PINI, Clemente Alessandrino. *Stromati, note di vera filosofia*, introduzione, traduzione e note di G. PINI, Milano.
- PIQUEUX 2006 – A. PIQUEUX, *Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne: témoignages archéologiques et textes comiques*, in F. PROST, J. WILGAUX (ed. par), *Penser et représenter le corps dans l’antiquité*, Rennes.
- PIQUEUX 2022 – A. PIQUEUX, *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, Oxford.
- PIRROTTA 2009 – S. PIRROTTA, Plato comicus. *Die fragmentarischen Kömodien, ein Kommentar*, Berlin.
- PISANI 1960 – V. PISANI, *Enciclopedia classica*, sez. II, vol. V, t. I: *Storia della lingua greca*, a cura di V. Pisani, Torino.
- PÖHLMANN 1971 – E. PÖHLMANN, *Die ABC-Komödie des Kallias*, «Rheinisches Museum für Philologie» n.f. 114(3), pp. 230-240.
- PORTA 1979 – G. PORTA (a c. di), Anonimo romano. *Cronica*, Milano.
- PÒRTULAS 1983 – J. PÒRTULAS, *The iambic poet as a trickster*, in C. Miralles, J. Pòrtulas (eds.), *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma, pp. 9-50.
- PÒRTULAS 1985 – J. PÒRTULAS, *Ipponatte e Petronio*, «QUCC», n.s. 20 (2), pp. 121-139.
- POZZO 1998 – A. POZZO, *Grrr...grammelot. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna.
- PREISENDANZ 1928 – K. PREISENDANZ, *Papyri graecae magicae, die griechischen Zauberpapyri*, Leipzig.
- PRETAGOSTINI 1998 – R. PRETAGOSTINI, *Aristofane ‘etnologo’: il mondo persiano nella falsa ambasceria del prologo degli Acarnesi*, «SemRom» 1, pp. 41-56.
- PULIDO SILVA 1987 – Aristófañes. *Lisístrata*, Introducción, traducción y notas de A. Pulido Silva, México.
- PUPPA 1978 – P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia.
- PUPPA 2011 – P. PUPPA, *Un po’ Giamburrasca, un po’ Cassandra: Il caso di Paolo Rossi*, «Belfagor» 66 (1), pp. 100-106.

- PUPPA 2014 – P. PUPPA, *La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico*, «Cuadernos de Filología Italiana» 21, pp. 295-305.
- RAME-FO 1978 – F. RAME, D. FO, *Tutta casa letto e chiesa*, con una nota introduttiva di Chiara VALENTINI, Verona.
- RAME-FO 1981 – F. RAME, D. FO, *Tutta casa, letto e chiesa*, Milano.
- RE – *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart–München 1893-1978; *Suppl.*, I-XV, Stuttgart–München 1903-1978.
- REICH 1903 – H. Reich, rec. a B.P. Grenfell, A.S. Hunt (ed. by), *The Oxyrhynchus Papyri*, part III, London, Horace Hart, printer to the University, «Deutsche Literaturzeitung» 44, coll. 2677-2689.
- RESTAINO 2002 – F. RESTAINO, *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, in A. CAVARERO, F. RESTAINO (a c. di), *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano, pp. 1-77.
- ROGERS 1920 – B.B. ROGERS, *The Birds of Aristophanes, acted at Athens at the Great Dionysia B.C. 414*, translated into corresponding metres by B.B. ROGERS, London.
- ROMAGNOLI 1899 – E. ROMAGNOLI, *Versione Poetica degli Uccelli d'Aristofane*, con prefazione di A. FRANCHETTI, Firenze.
- ROMAGNOLI 1902 – E. ROMAGNOLI, Aristofane. *Gli Acarnesi*, traduzione in versi di E. ROMAGNOLI, Milano-Palermo-Napoli.
- ROMAGNOLI 1919 – E. ROMAGNOLI, *La diffusione della cultura classica*, in ID., *Lo scimmione in Italia*, Bologna 1919, pp. 177-229 (= ID., *Vigilie italiane*, Milano 1917, pp. 65-140 = «Acropoli» [a. I, vol. IV, 1911, pp. 309-333]).
- ROMAGNOLI 1932 – E. ROMAGNOLI, *I poeti lirici*, vol. I, Bologna.
- ROMAGNOLI 1938 – E. ROMAGNOLI, *Eronda e mimici minori*, con incisioni di D. PETTINELLI, Bologna.
- ROMANI 2013 – S. ROMANI, *La politica estera italiana: tra europeismo e atlantismo*, in *Treccani atlante geopolitico 2013*, Milano.
- RÖMER 1982 – C. RÖMER, 175. *Schriftproben eines christlichen Schreibers*, in B. KRAMER, C. RÖMER, D. HAGEDORN (hrsg.), *Kölner Papyri*, Band 4, Opladen, pp. 98-104.
- ROSATTI 2012 – S. ROSATTI, *Pasolini e il dibattito sulla lingua. Una “questione” ancora attuale? A proposito di: Oronzo Parlangeli (a cura di)*, La nuova questione della lingua, in S.Á. EIRÍKSDÓTTIR, A.R. MAGNÚSDÓTTIR, HÁSKÓLAÚTGÁFAN (a c. di), *Milli Mála*, Reykjavík, pp. 219-242.

- ROSATI 2015 – S. ROSATI, *Pasolini e noi. Vecchie e nuove questioni linguistiche*, in S. ROSATI, M. GARGIULO, M. HAGEN (a c. di), *Studi di italianistica nordica* (Atti del X Convegno degli studi scandinavi), Roma.
- ROSEN 1999 – R.M. ROSEN, *Comedy and Confusion in Callias' Letter Tragedy*, «CPh» 94 (2), pp. 147-167.
- ROSTRUP 1915 – E. ROSTRUP, *Oxyrhynchos Papyri III.413*, «Oversigt over det kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Forhandlinger» 2, pp. 63-107.
- ROWBOTHAM 1973 – S. ROWBOTHAM, *Woman's Consciousness, Man's World*, Baltimore.
- RUBINO 2016 – M. RUBINO, *La Medea e Lisistrata romana*, in D. CERRATO (a c. di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, premessa di d. Fo, Canterano, pp. 85-92.
- RUIJGH 2001 – C.J. RUIJGH, *Le "Spectacle des lettres", comédie de Callias (Athénée X 453c-455b), avec un excursus sur les rapports entre la mélodie du chant et les contours mélodiques du langage parlé*, «Mnemosyne» 54 (3), pp.257-335.
- RUSSO 1984 – C.F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro*, nuova edizione ampliata e aggiornata, Firenze.
- SALETORE 1936 – B.A. SALETORE, *Ancient Karnataka*, vol. I: *Histori of Tuluva*, Poona.
- SALOMON 1991 – R. SALOMON, *Epigraphic Remains of Indian Traders in Egypt*, «JAOS» 111, pp. 731-736.
- SALVADORI 2006 – M. SALVADORI, *Prospettive di memoria del classico nella Medea di Pier Paolo Pasolini*, «Eidola» 3, pp. 177-190.
- SCAPOLO 2014 – A. SCAPOLO, *Dario Fo's Uses of Gramsci: Notes for a Case Study*, «Italica» 91 (4), pp. 686-701.
- SCHMELING 2011 – G. SCHMELING *A Commentary on the Satyrca of Petronius*, with the collaboration of A. Setaioli, Oxford – New York.
- SCHMIDT 1858 – M. SCHMIDT, *Ἡσυχίου, Hesychii Alexandrini Lexicon post I. Albertum recensuit M. Schmidt*, volumen primum A – Δ, Ienae.
- SCHMIDT 1998 – M. SCHMIDT, *Komische Arme Teufel und andere gesellen auf der griechischen Komödienbühne*, «AK» 41 (1), pp.17-32.
- SCOBIE 1977 – A. SCOBIE, *Some folktales in graeco-roman and far eastern sources*, «Philologus» CXXI, pp. 1-23.
- SCOTT 2018 – V. SCOTT, *France*, in CH. B. BALME, P. VESCOVO, D. VIANELLO (ed by.), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, pp. 76-88.

- SELLS 2019 – D. SELLS, *Parody, Politics and the Populace in Greek Old Comedy*, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney.
- SFORZA 2020 – N. SFORZA, *Amor, guerra y supervivencia: la mujer en la obra de Angelo Beolco (Ruzante)*, «Revista Melibea» 14 (1), pp. 27-41.
- SHAMASASTRI 1927 – R. SHAMASASTRI, *A greek farce with old kannada passages of the 2nd century A.D.*, «Report on the working of the Archaeological Department during the year 1925-26», Bangalore, pp. 11-21.
- SHIVAPRASAD RAI 1985 – P. SHIVAPRASAD RAI, *Sariti: a 2000 year old bilingual Tulu-Greek play*, «International Journal of Dravidian Linguistics» 14, pp. 320-330.
- SMITH 2003 – J.A. SMITH, *Clearing Up Som Confusion in Callias' Alphabet Tragedy: How to Read Sophocles Oedipus Tyrannus 332-33 et al.*, «CPh» 98 (4), pp. 313-329.
- SOMMERSTEIN 1980 – A.H. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes*, vol I: *Acharnians*, Warminster.
- SOMMERSTEIN 1987 – A.H. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes* vol. V: *Birds*, edited with translation and notes by A.H. SOMMERSTEIN, Warminster.
- SOMMERSTEIN 1990 – A.H. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes* vol. VII: *Lysistrata*, edited with translation and notes by A.H. SOMMERSTEIN, Warminster.
- SOMMERSTEIN 2016 – A.H. SOMMERSTEIN, *Greek Comedy and its Reception, c.500-323 BC*, in B. VAN ZYL SMIT (ed. by), *A Handbook to the reception of Greek Drama*, Chichester, pp. 29-44.
- SORIANI 2005 – S. SORIANI, *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un "quasi genere"*, «Forum Italicum» 39(2), pp. 620-648.
- SPINA 2008 – L. SPINA, *Memento te esse leonem**, «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line» 1, pp. 217-237.
- STEEVER 2020 – S.B. STEEVER, *Kannada*, in S.B. STEEVER (ed. by), *The Dravidian Languages*, London—New York.
- STEFANELLI 2019 – S. STEFANELLI, *Dario Fo nella nuova questione della lingua*, in N. DE BLASI, P. TRIFONE (a c. di), *L'italiano sul palcoscenico*, Firenze.
- STOREY 2011 – I.C. STOREY, *Fragments of Old Comedy*, vol. III: *Philonicus to Xenophon, Adespota*, edited and translated by I.C. STOREY, Cambridge-London.
- SÜVERN 1827 – J.W. SÜVERN, *Über Aristophanes Vögel*, Berlin.

- SVENBRO 1988 – J. SVENBRO, *Phrasikleia, antropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.
- SZONDI 1956 – P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main.
- SWIDEREK 1954 – A. SWIDEREK, *Le mime grec en Egypte*, «Eos» 47, pp. 63-74.
- TAPLIN 1977 – O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN 1993 – O. TAPLIN, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- TAVECCHIO BLAKE 2019 – B. TAVECCHIO BLAKE, *Rediscovering an Epic Revue: A Finger in the Eye*, in A. SCUDERI (ed. by), *Remembering the Consummate Playwright/Performer: Essays on Dario Fo*, Leicester, pp. 25-45.
- TAVIANO 2009 – S. TAVIANO, *Staging Opposition: Il Signor Rossi e La Costituzione*, in D. ALBERTAZZI, C. BROOK, C. ROSS (ed. by), *Resisting the Tide. Cultures of Opposition under Berlusconi (2001-06)*, London, pp. 124-134.
- TOBIN 2016 – K.A. TOBIN, *People, not property: population issues and the neutron bomb*, «Cold War History» 16(3), pp. 307-325.
- THORNHAM 2001 – S. THORNHAM, *Second Wave Feminism*, in S. GAMBLE (ed. by), *The Routledge companion to feminism and postfeminism*, London-New York, pp. 25-35.
- TOULOUPA 1994 – E. TOULOUPA, s.v. *Prokne et Philomela*, in *LIMC V 1*, pp. 527-529.
- TRENDALL-CAMBITOGLU 1978 – A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, *The red-figured vases of Apulia*, vol. I, Oxford.
- TrGF – *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I: *Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, ed. B. SNELL–R. KANNICHT, Göttingen, 1986²; II: *Fragmenta adespota, testimonia volumini I addenda, indices ad volumina I et 2*, ed. R. Kannicht–B. Snell, Göttingen, 1981; III: *Aeschylus*, ed. S. RADT, Göttingen 1985; IV: *Sophocles*, ed. S. RADT (F 730a–g edidit R. Kannicht), Göttingen, 1977 (editio correctior et addendis aucta, Göttingen, 1999); V.1-2: *Euripides*, ed. R. KANNICHT, Göttingen, 2004.
- TSITSIRIDIS 2011 – S. TSITSIRIDIS, *Greek mime in the roman empire (P.Oxy. 413: Charition and Moicheutria)*, «Logeion» 1, pp. 184-232.

- TUCCINI 2006 – G. TUCCINI, *La nativa saggezza del matto in “Morte accidentale di un anarchico” di Dario Fo*, in M.G. PROFETI (a c. di), *Follia, follie*, Firenze, pp. 403-424.
- TUMMILLO 2009 – F. TUMMILLO, *Il Buffone incatenato. La tragedia di Aldo Moro di Dario Fo*, «Littérature et “temps des révoltes” Italie, 1967-1980», Lyon.
- TURNER 1982 – J.H. TURNER, *Aristophanes’ Lysistrata*, Bryn Mawr.
- URBANI 2001 – B. URBANI, *Matti e follia nel teatro di Dario Fo*, in S. WIDLAK, M. MASLANKA-SORO, R. SOSNOWKI, *Lingua e letteratura italiana dentro e fuori la penisola*, Kraków, pp. 295-302.
- URBANI 2008 – B. URBANI, *Histoires d’ânes de Lucius à Dario Fo*, «Arches de Noé» 12, pp. 11-44.
- URBANI 2011 – B. URBANI, *De Ubu Bas à L’anomalo bicefalo. Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène*, «Chroniques italiennes» 19, série web, pp. 1-16.
- URBANI 2013 – B. URBANI, *Jongleurs des temps modernes: Dario Fo et Franca Rame*, Aix-en-Provence.
- UTHER 2004 – H.J. UTHUR, *The types of international folktales. A Classification and Bibliography*, based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson, voll.I-III, Helsinki.
- VALENTINI 1997a – CH. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano.
- VALENTINI 1997b – CH. VALENTINI, *La beffa più grande*, «L’Espresso», 23 ottobre 1997.
- VAN LEEUWEN 1901 – J. VAN LEEUWEN, *Aristophanis Acharnenses cum prolegomenis et commentariis*, Lugduni Batavorum.
- VAN LEEUWEN 1902 – J. VAN LEEUWEN, *Aristophanis Aves, cum prolegomenis et commentariis* edidit J. VAN LEEUWEN, Lugduni-Batavorum.
- VAN LEEUWEN 1903 – *Aristophanis Lysistrata*, cum prolegomenis et commentariis edidit J. Van Leeuwen, Lugduni Batavorum.
- VAN LOOY 1992 – H. VAN LOOY, *Euripides. Medea*, edidit H. VAN LOOY, Stutgardiae et Lipsiae.
- VARADPANDE 1981 – M.L. VARADPANDE, *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*, New Delhi.
- VERMEULE 1970 – C.C. VERMEULE, *Greek Vases in Boston: Important Recent Acquisitions*, «The Blington Magazine» 112 (810), pp. 624-634.
- VERRALL 1881 – A.W. VERRALL, *The ‘Medea’ of Euripides*, with an introduction and commentary, London.

- VIAN 1982 – F. VIAN, *La conquête de la toison d'or dans les Argonautiques orphiques*, «KOINΩNIA» 6, pp. 111-128.
- VILLANI 2013 – D. VILLANI, *Il Maggio drammatico: teatro, canto e comunità*, «Antropologia e Teatro» 4, pp. 61-80.
- WACHTER 2004 – R. WACHTER, *BA-BE-BH-BI-BO-BY-BΩ...Zur Geschichte des elementaren Schreibunterrichts bei den Griechen, Etrusken und Venetern*, «ZPE» 146, pp. 61-74.
- WACKERNAGEL 1921 – J. WACKERNAGEL, *Zu der altpersischen Stelle in Aristophanes Acharnen*, «IF» 39, p. 224.
- WEBSTER 1948 – T.B.L. WEBSTER, *South Italian Vases and Attic Drama*, «CQ» 48(1-2), pp. 15-27.
- WEBSTER 1967 – T.B.L. WEBSTER, *The tragedies of Euripides*, London.
- WERNER 1983 – J. WERNER, *Nichtgriechische Sprachen im Bewusstsein der antiken Griechen*, in P. HÄNDEL, W. MEID (hrsg. von), *Festschrift für Robert Muth zum 65. Geburtstag*, Innsbruck, pp. 583-595.
- WEST 1968 – M. WEST, *Two passages of Aristophanes*, «CR», vol. 18, issue 1, pp. 5-8.
- WEST 1974 – M. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin.
- WEST 1982 – M. WEST, *Greek Metre*, Oxford.
- WEST 1989 – M. WEST, *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati*, vol. I: *Archilochus, Hipponax, Theognidea*, edidit M. WEST, editio altera aucta atque emendata, Oxford.
- WEST 1993 – M. WEST, *Greek Lyric Poetry, the poems and fragments of the Greek iambic, elegiac, and melic poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 BC*, translated with Introduction and Notes by M.L. WEST, Oxford-New York.
- WHATMOUGH 1952 – J. WHATMOUGH, *Notes and Discussions on "triballic" in Aristophanes (Birds 1615)*, «CPh» 47 (1), p. 26.
- WHATMOUGH 1956 – J. WHATMOUGH, *Poetic, Scientific and Other Forms of Discourse. A new Approach to Greek and Latin Literatur*, Berkeley.
- WIEMKEN 1972 – H. WIEMKEN, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antike Volkstheaters*, Bremen.
- WILAMOWITZ 1927 – *Aristophanes. Lysistrata*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin.
- WILLI 2003 – A. WILLI, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford.

- WILLI 2004 – A. WILLI, *Old Persian in Athens Revisited* (*Ar. Ach. 100*), «*Mnemosyne*» vol. 57, fasc. 6, pp. 657-681.
- WILLI 2010 – A. WILLI, *The language of Old Comedy*, in G.W. DOBROV (ed. by), *The study of Greek Comedy*, Leiden-Boston, pp. 471-510.
- WILSON 2007 – N.G. WILSON, *Aristophanis Fabulae recognovit brevisque adnotatione critica instruxit* N.G. WILSON; I-II, Oxford.
- WOOD 2000 – S. WOOD, *Parliamo di donne: Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in FARRELL-SCUDERI 2000, pp. 161-180.
- ZANETTO 1987 – G. ZANETTO, *Aristofane. Gli Uccelli*, a cura di G. ZANETTO, introduzione e traduzione di D. DEL CORNO, Milano.
- ZEMAN 2004 – S.C. ZEMAN, *Confronting the “Capitalist Bomb”. The Neutron Bomb and American Culture*, in S.C. Zeman, M.A. Amundson (ed. by), *Atomic culture: how we learned to stop worrying and love the bomb*, Boulder.
- ZORZI 1967 – L. ZORZI, *Ruzante. Teatro*, a c. di L. ZORZI, Torino.

L'antico nella produzione figurativa di Dario Fo*

* Ho condotto l'indagine qui proposta sulla produzione figurativa di Dario Fo ispirata all'antico avvalendomi dell'Archivio web Franca Rame-Dario Fo. Per ciascuna opera presentata, riporto la data di catalogazione e il titolo – oppure, ove assente, la didascalia – indicati nell'Archivio. Nei casi in cui un'opera, pur dotata di titolo, non riveli un legame immediatamente riconoscibile con l'antico, al fine di agevolarne l'interpretazione, ho scelto invece di riportare sia il titolo sia la didascalia.

Fondazione Fo Rame ©



CHI RUBA UN PIEDE 61 tam/6

Figura I 1. 1961. *Chi ruba un piede*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



DEGRADAZIONE 65 tam/6

Figura I 2. 1965. *Decorazione*. «Disegno di Dario Fo con figure classiche». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

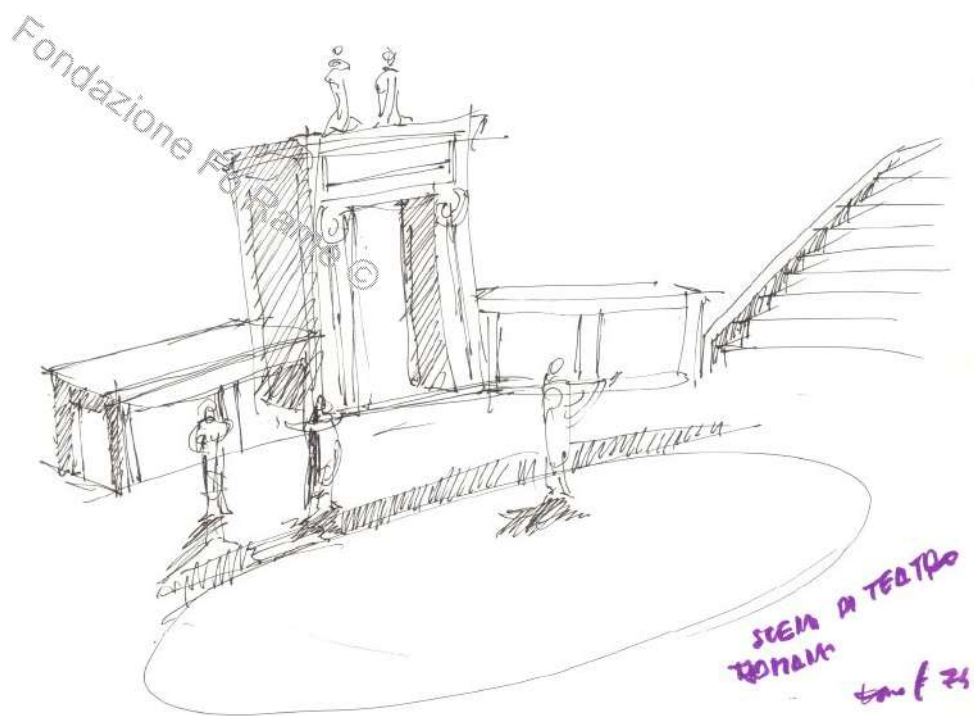


Figura I 3. 1974. Scena di teatro romano. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 4. 1977. «Bozzetto di Dario Fo per il monologo di "Medea"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 5. 1978. «Franca Rame ritratta da Dario Fo come Medea». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 6. 1978. «Franca Rame ritratta da Dario Fo come Medea». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 7. 1978. «Disegni di Dario Fo per il manifesto di "Medea" che fa parte di "Tutta casa, letto e chiesa".
[Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 8. 1978. *Medea*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 9. 1978. «Bozzetto di Dario Fo per il manifesto di "Tutta casa, letto e chiesa": studio a pastelli a cera sulla Medea di Euripide. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 10. 1978. Attore attico in riposo. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

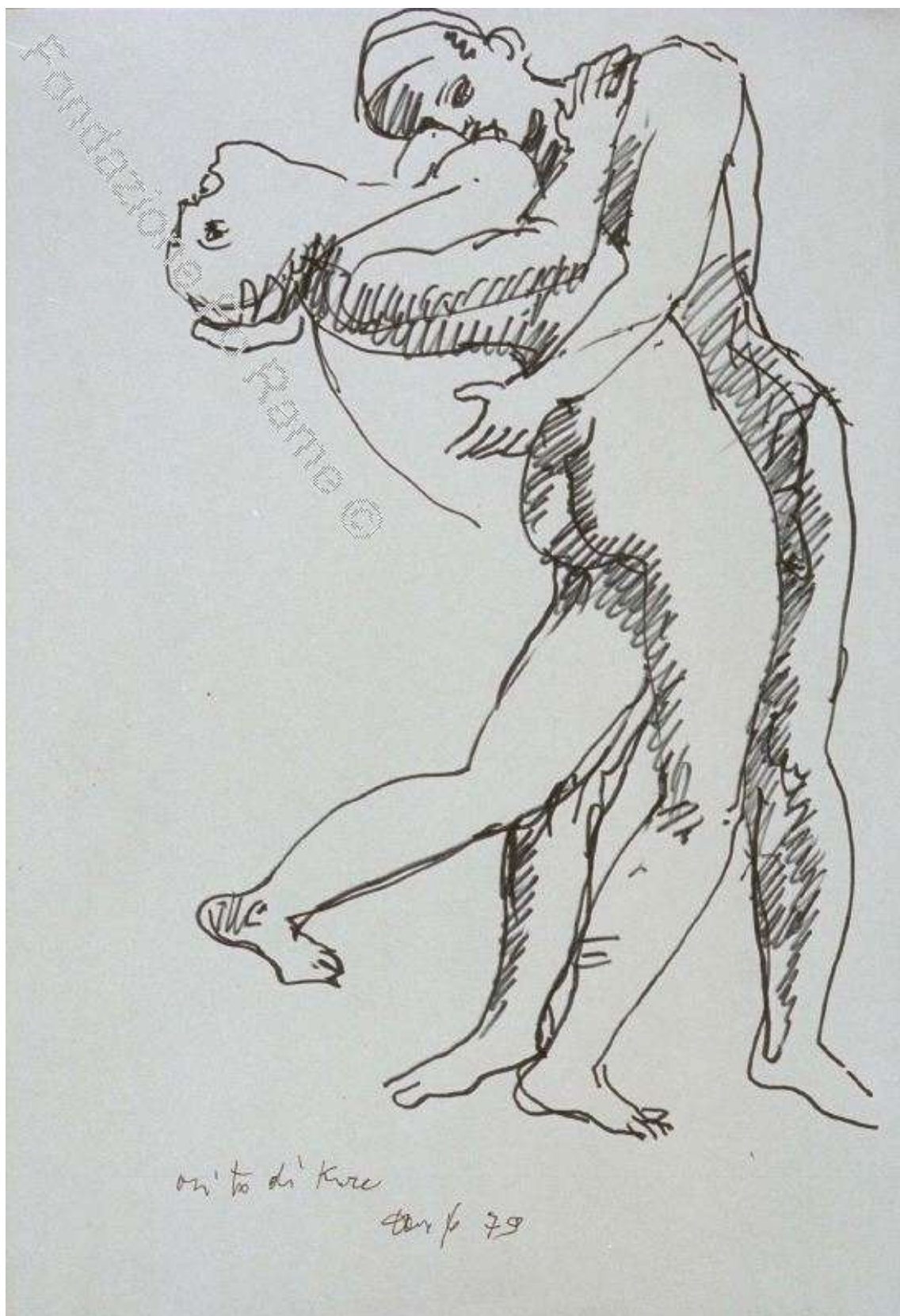


Figura I 11. 1979. Mito di Kore. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

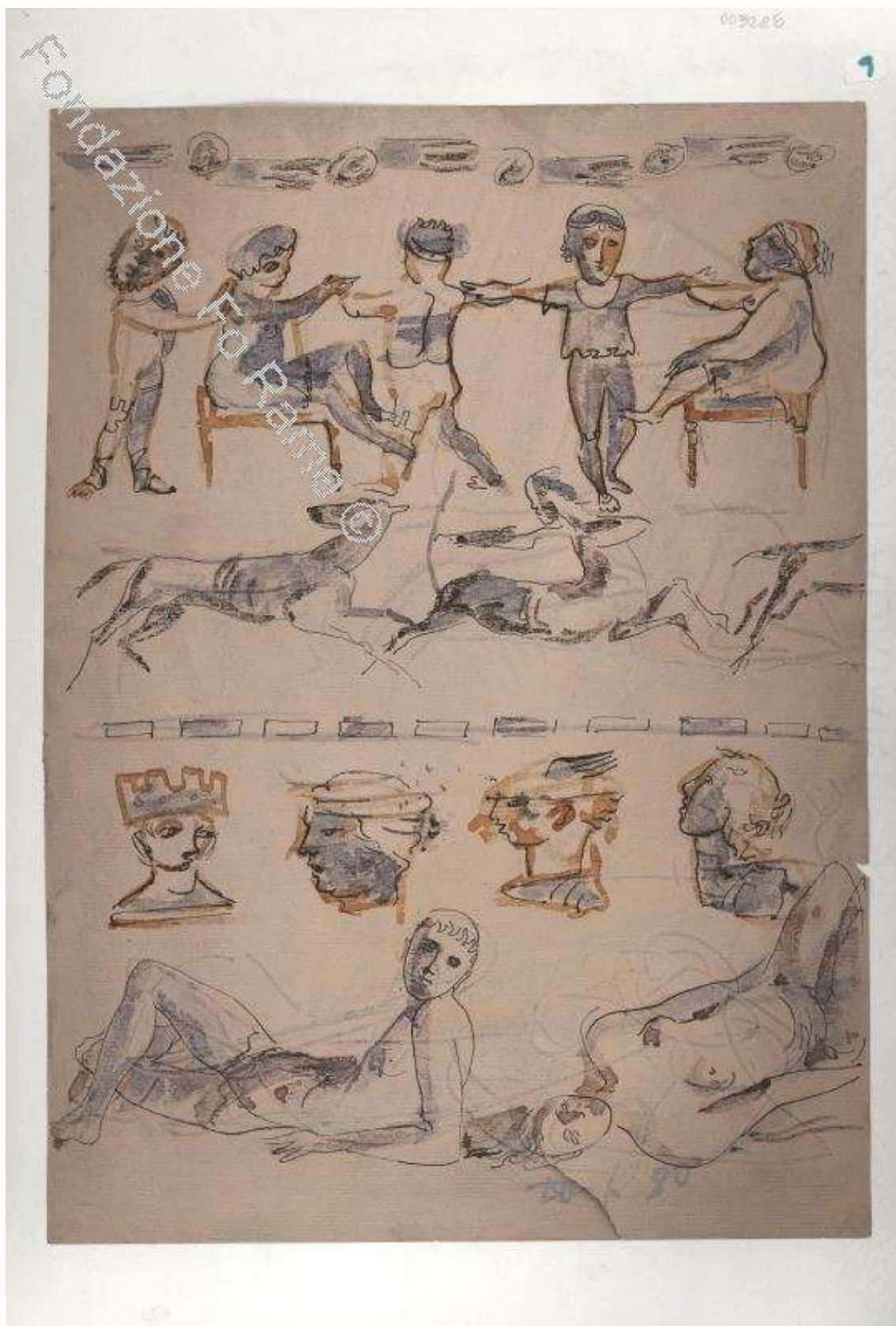


Figura I 12. 1980. «Disegno con soggetto epico-mitologico». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 13. 1980. «Disegni di Dario Fo che rappresentano donne nude, cavalli, coppie d'amanti e temi mitologici, dedicati a Franca Rame: su alcuni si possono leggere delle citazioni di Marziale e Catullo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



attento!
non una
vela averi
in grembo
ma il mio
cuore.

(da CATULLO)

ambo

Figura I 14. 1980. «Disegni di Dario Fo che rappresentano donne nude, cavalli, coppie d'amanti e temi mitologici, dedicati a Franca Rame: su alcuni si possono leggere delle citazioni di Marziale e Catullo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 15. 1980. *Mito di Kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 16. 1980. *Il mito di Kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 17. 1981. «Quattro figure femminili classicheggianti eseguite da Dario Fo con pastelli a cera». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 18. 1981. «Quattro figure femminili classicheggianti eseguite da Dario Fo con pastelli a cera». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 19. 1981. «Quattro figure femminili classicheggianti eseguite da Dario Fo con pastelli a cera». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 20. 1981. «Quattro figure femminili classicheggianti eseguite da Dario Fo con pastelli a cera». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 22. 1981. *Arpia*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 21. 1981. *L'arpia*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 23. 1983. «Dario Fo: due tavole ad acquerello e penna ispirate alle figure delle pitture a encausto di Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 24. 1983. «Dario Fo: due tavole ad acquerello e penna ispirate alle figure delle pitture a encausto di Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 25. 1983. «Due nudi maschili ispirato alle statue classiche di Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

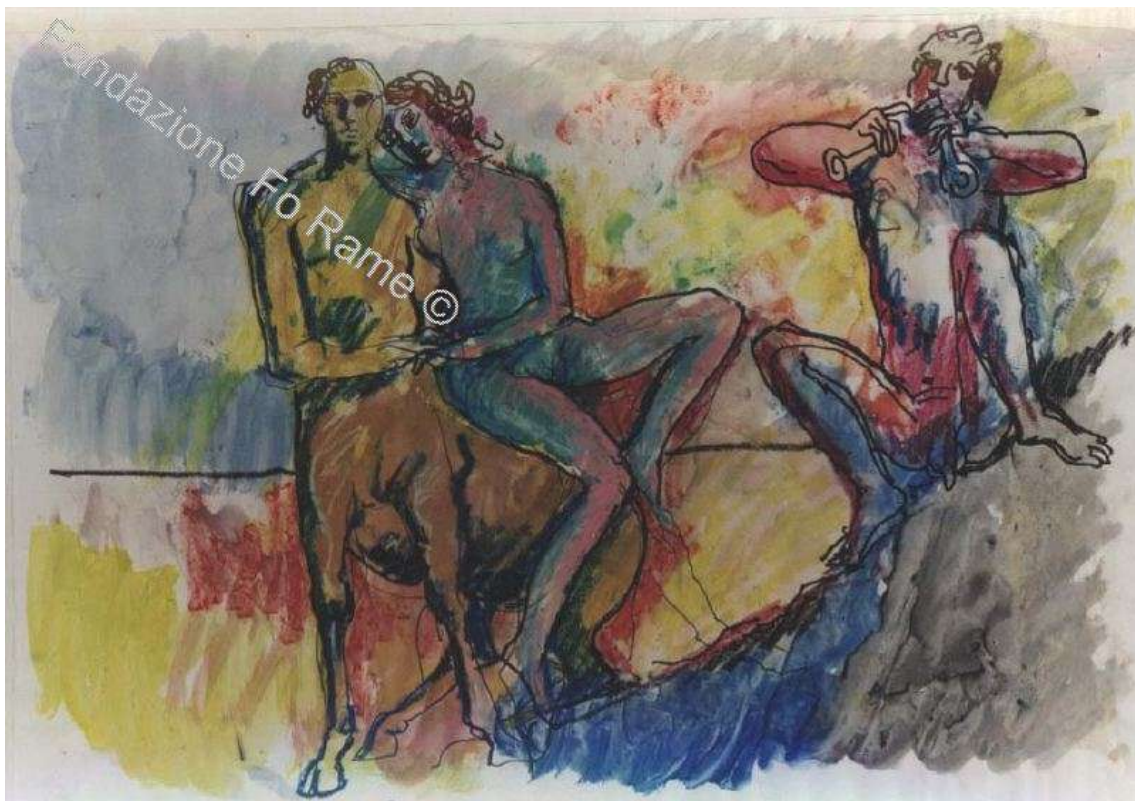


Figura I 26. 1983. «Opera di carattere mitologico». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

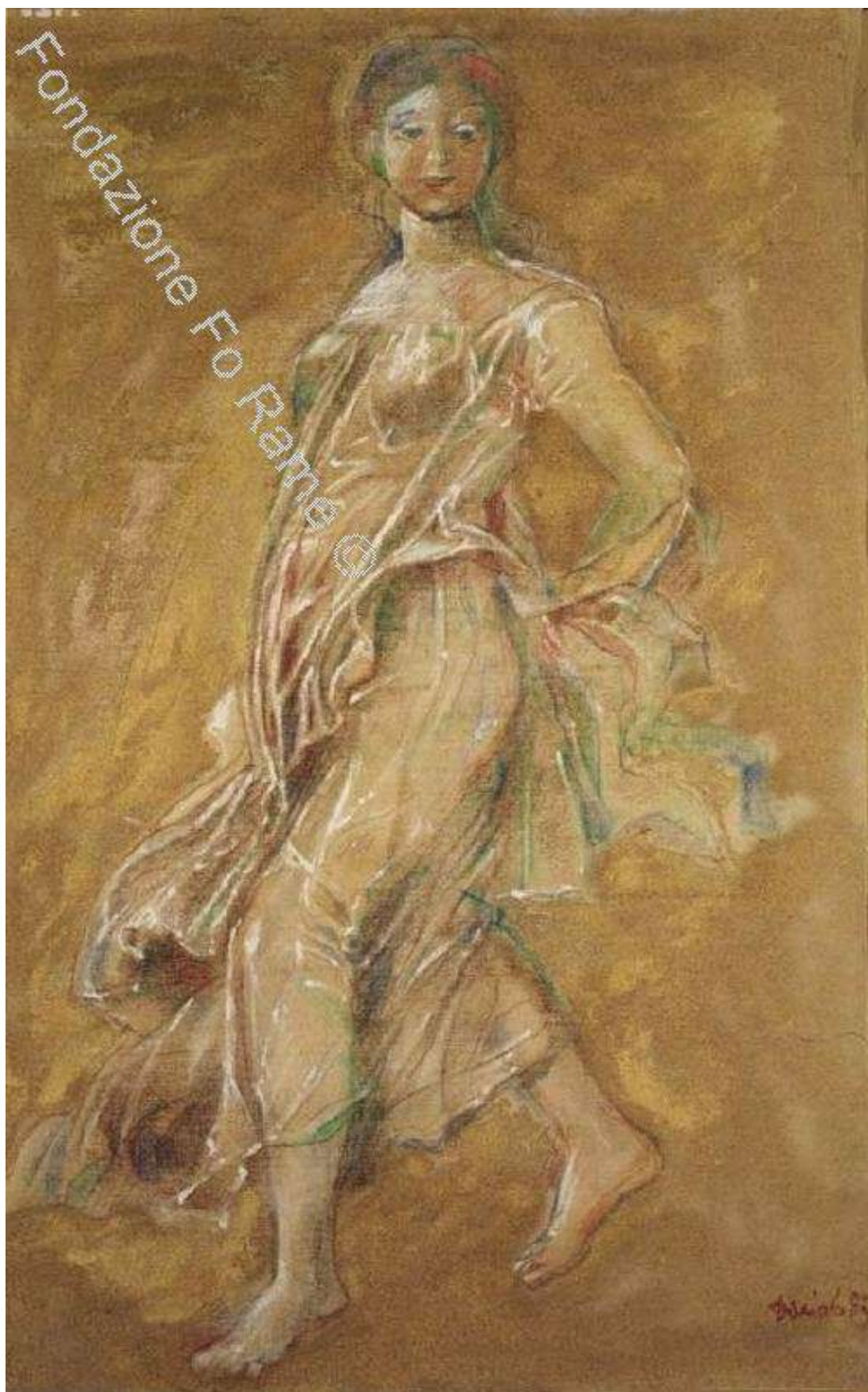


Figura I 27. 1985. «Figura femminile di Dario Fo ispirata alle pitture ad encausto pompeiane. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 28. 1986. «Dario Fo: disegno raffigurante una scena d'amore fra una donna e un centauro». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 29. 1986. «Acquerello di Dario Fo dedicato al mito greco di Ippolito e Fedra». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 30. 1987. *Kore danzante*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Fondazione Fo Rame ©

1987 *Dario Fo*



Figura I 31. 1987. «Foglio disegnato su entrambe le facciate da Dario Fo con figure femminili di ispirazione classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 32. 1987. «Foglio disegnato su entrambe le facciate da Dario Fo con figure femminili di ispirazione classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 33. 1987. *Da una tomba ellenica*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 34. 1987. *Sacro e profano*. «Disegni realizzati da Dario Fo di ispirazione mitologica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 35. 1987. *Greco-Romano (amplesso)*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 36. 1989. «Disegno di Dario Fo di una cavea (nei teatri antichi, spazio per il pubblico strutturato in gradinate)». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 37. 1990. Ritorno di Ulisse. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

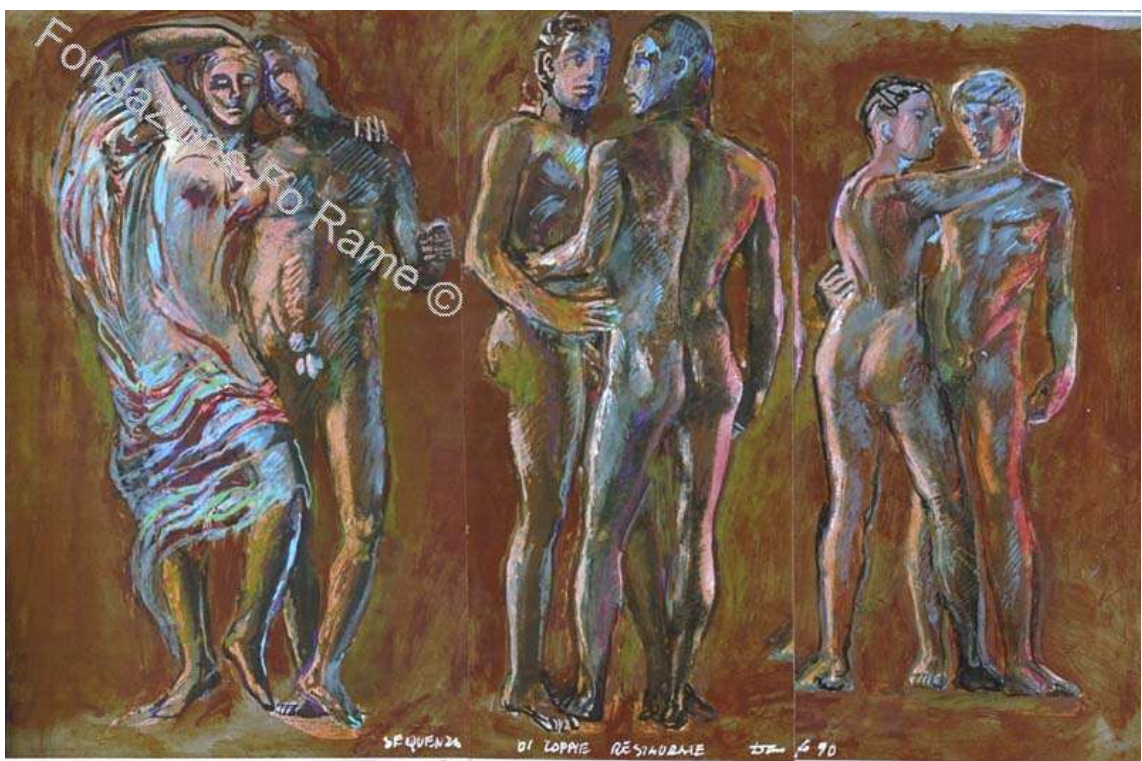


Figura I 38. 1990. Sequenza di coppie restaurate. «Disegni di Dario Fo ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 39. 1990. *Elettra*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 40. 1990. «Disegni di Dario Fo ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

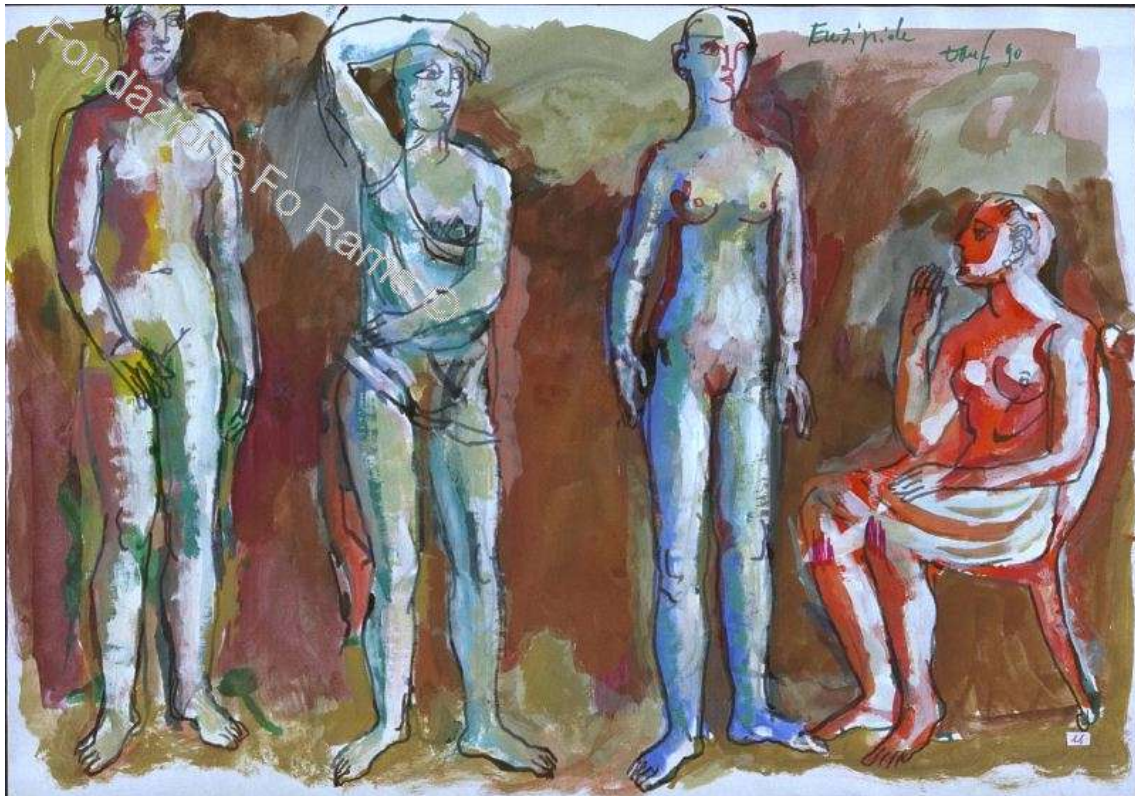


Figura I 41. 1990. *Euripide*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

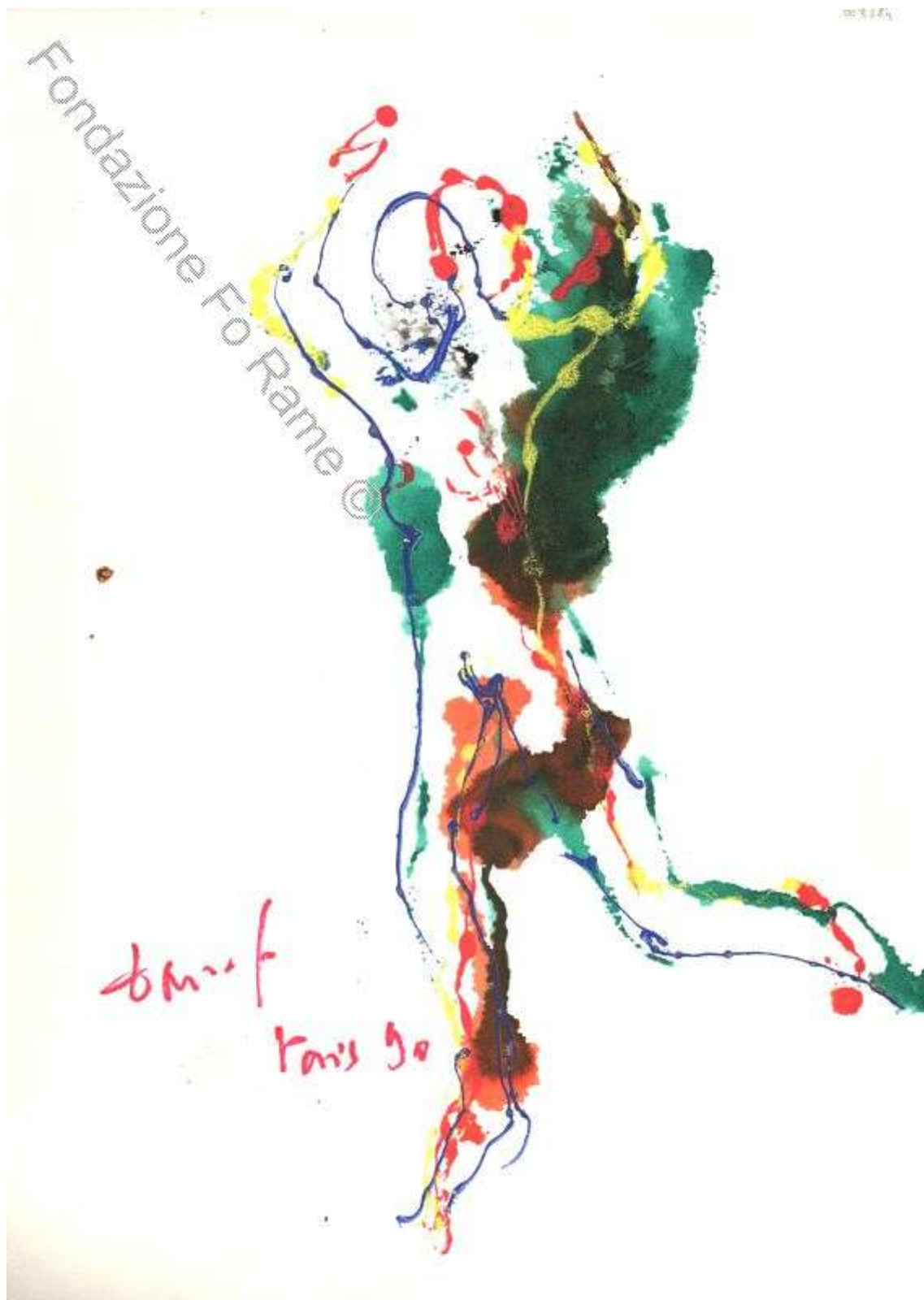


Figura I 42. 1990. «Due dipinti di Dario Fo che ritraggono una Kore danzante e una Kore con una rosa in mano». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

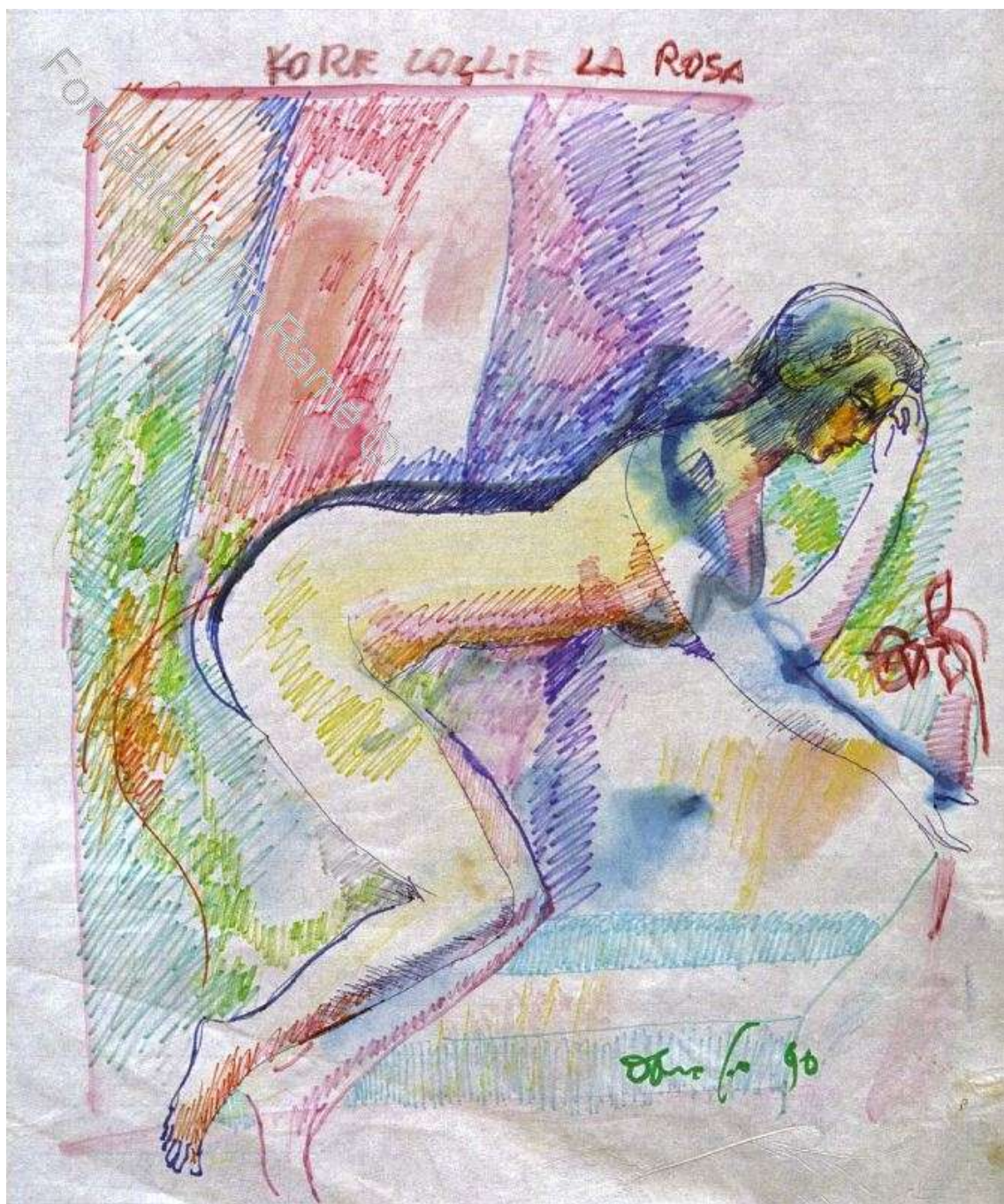


Figura I 43. 1990. *Kore coglie la rosa*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

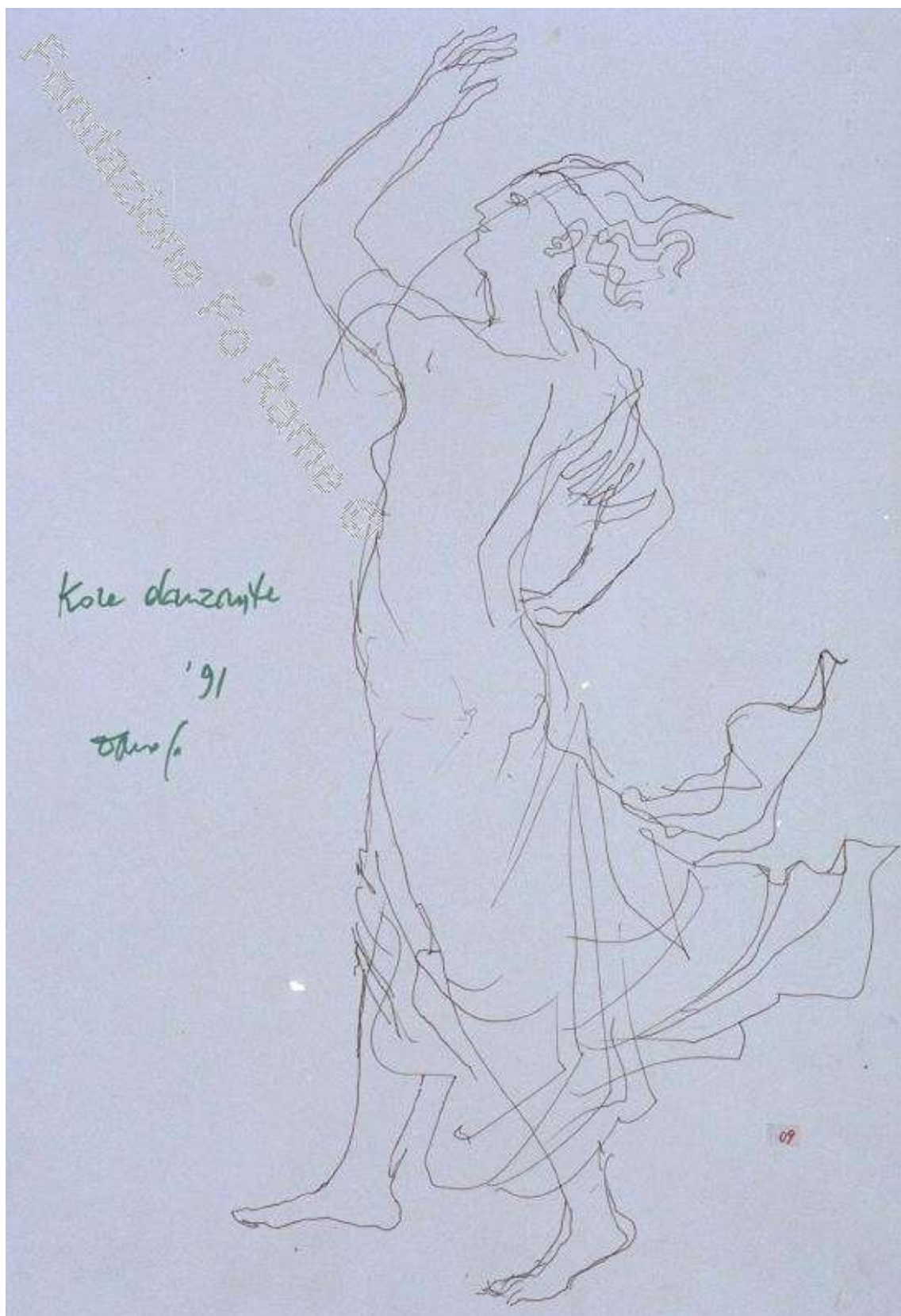


Figura I 44 1991. Kore danzante. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 45. 1991. *Baccante*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 46. 1993. Miti greci "L'arpia e il giovane candido". [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 47. 1993. «Disegno di Dario Fo: gruppo di figure femminili realizzato a Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 48. 1994. «Vari bozzetti e disegno finali di coppia di amanti realizzata da Dario Fo a Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 49 1994. «Vari bozzetti e disegno finali di coppia di amanti realizzata da Dario Fo a Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 50. 1994. «Vari bozzetti e disegno finale di coppia di amanti realizzata da Dario Fo a Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 51. 1994. «Vari bozzetti e disegno finale di coppia di amanti realizzata da Dario Fo a Pompei». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

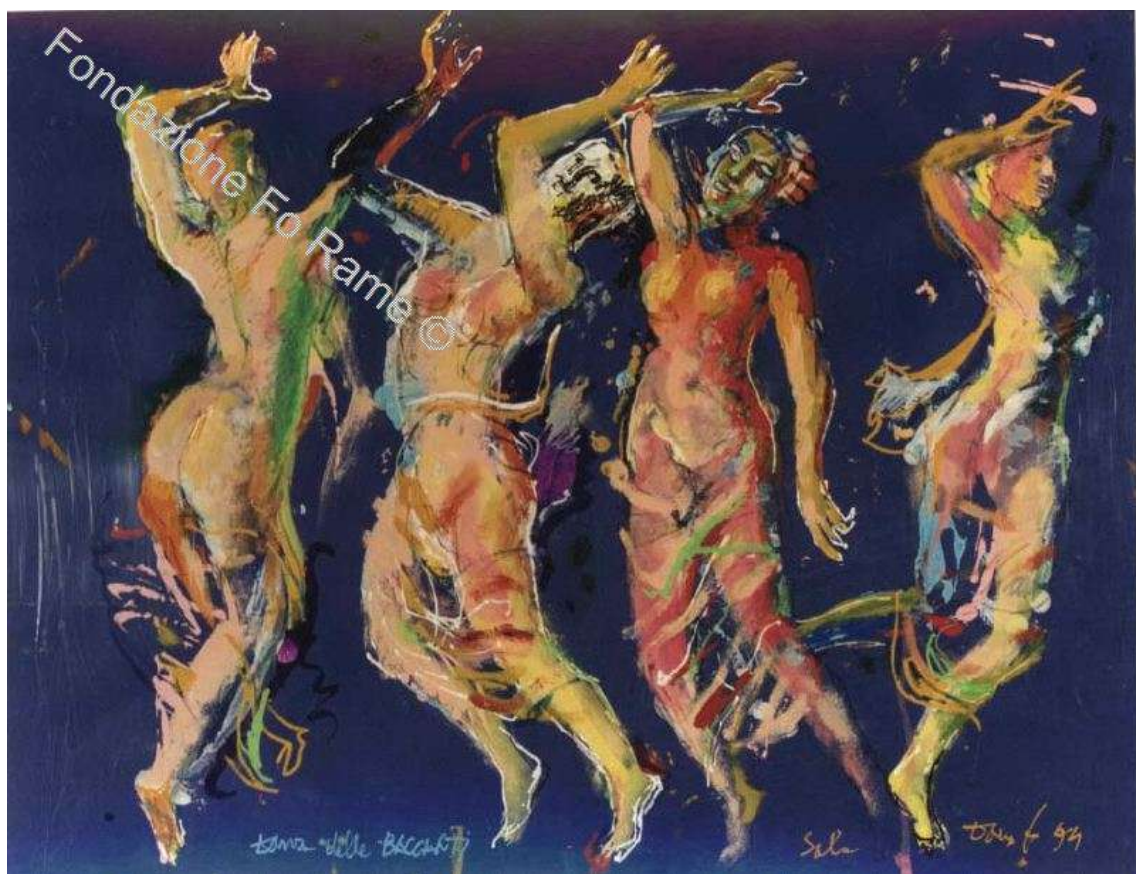


Figura I I-52. 1994. *Danza delle Baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 53 1994. *Metafisica*. «Disegno di Dario Fo ispirato al mondo della mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

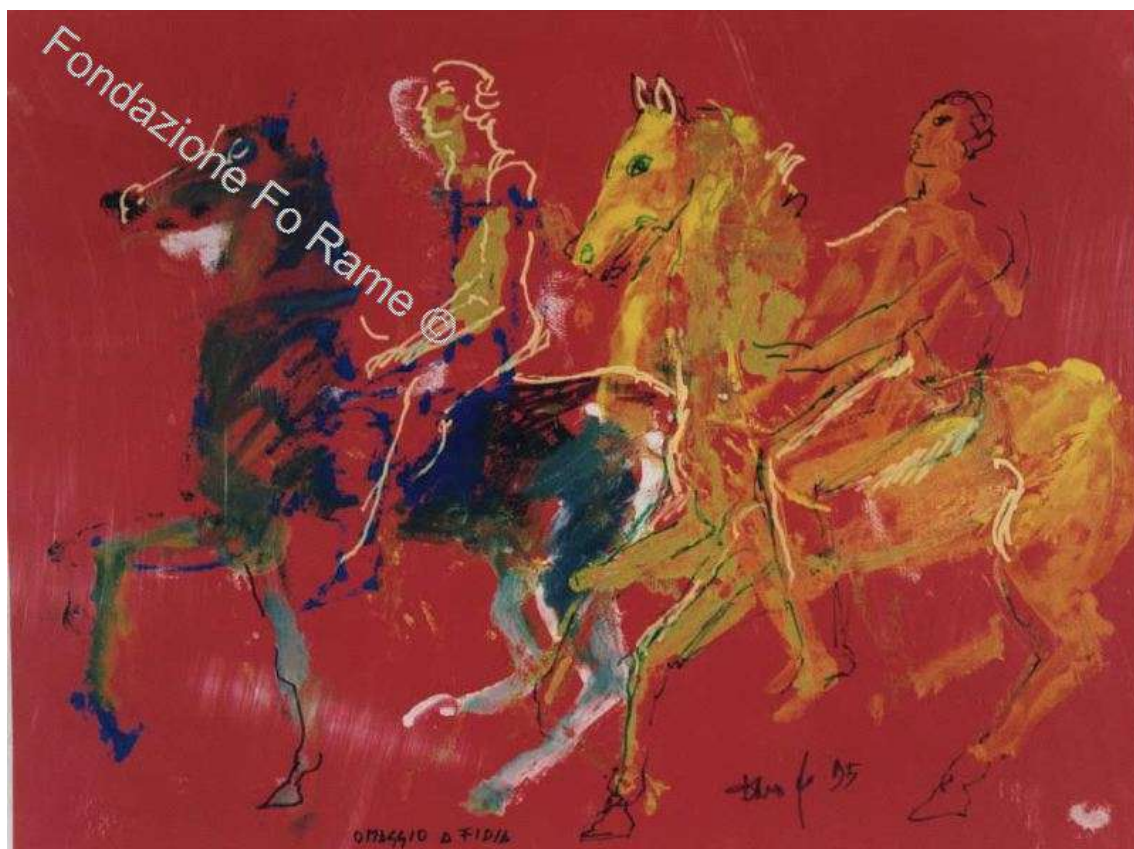


Figura I 54. 1995. *Omaggio a Fidia*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 55. 1995. *Dal Partenone. Omaggio a Fidia*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

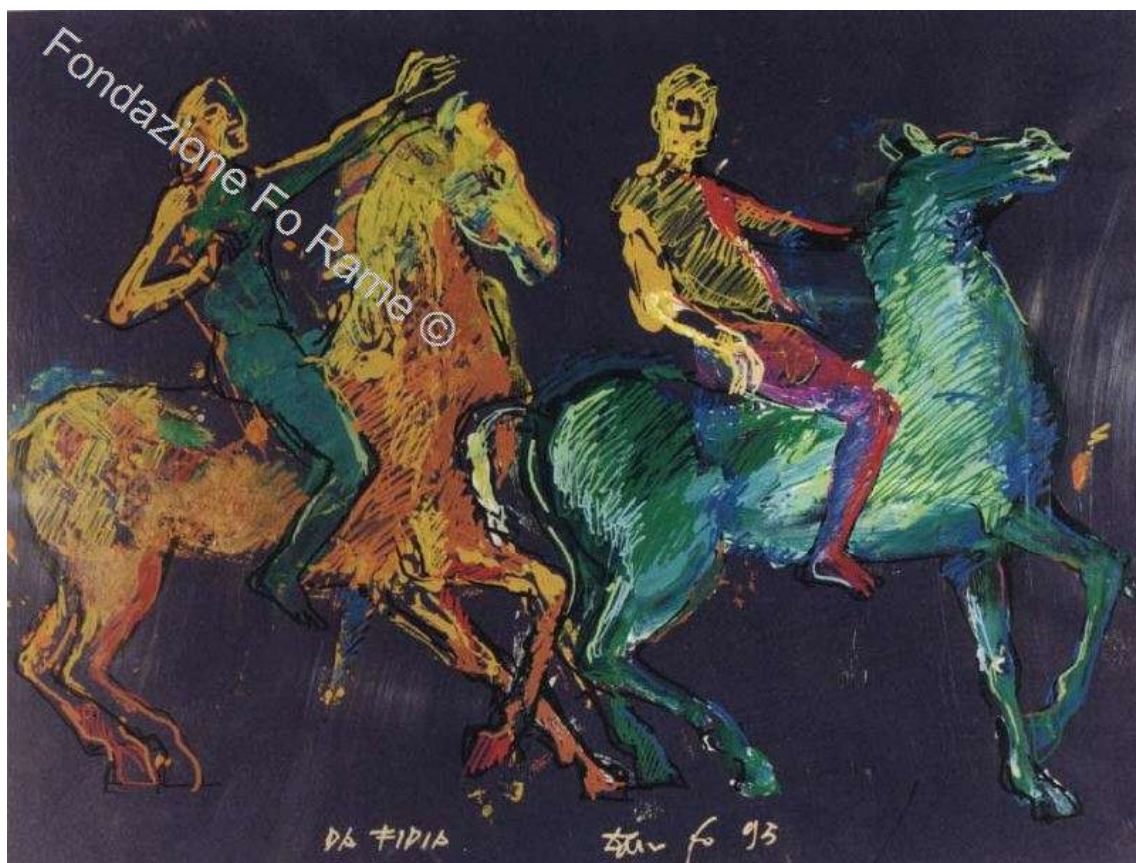


Figura I I-56. 1995. *Da Fidia*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

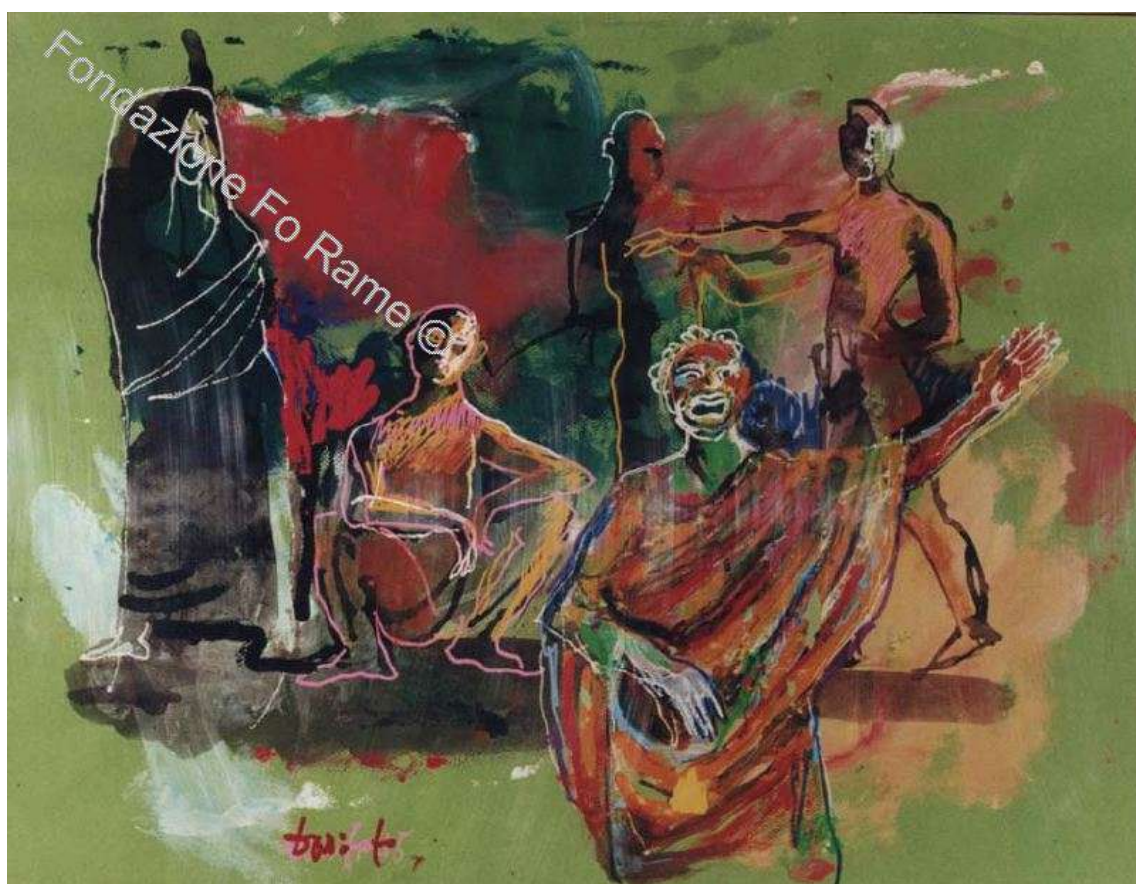


Figura I 57. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 58. 1995. *Favola Esopo*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

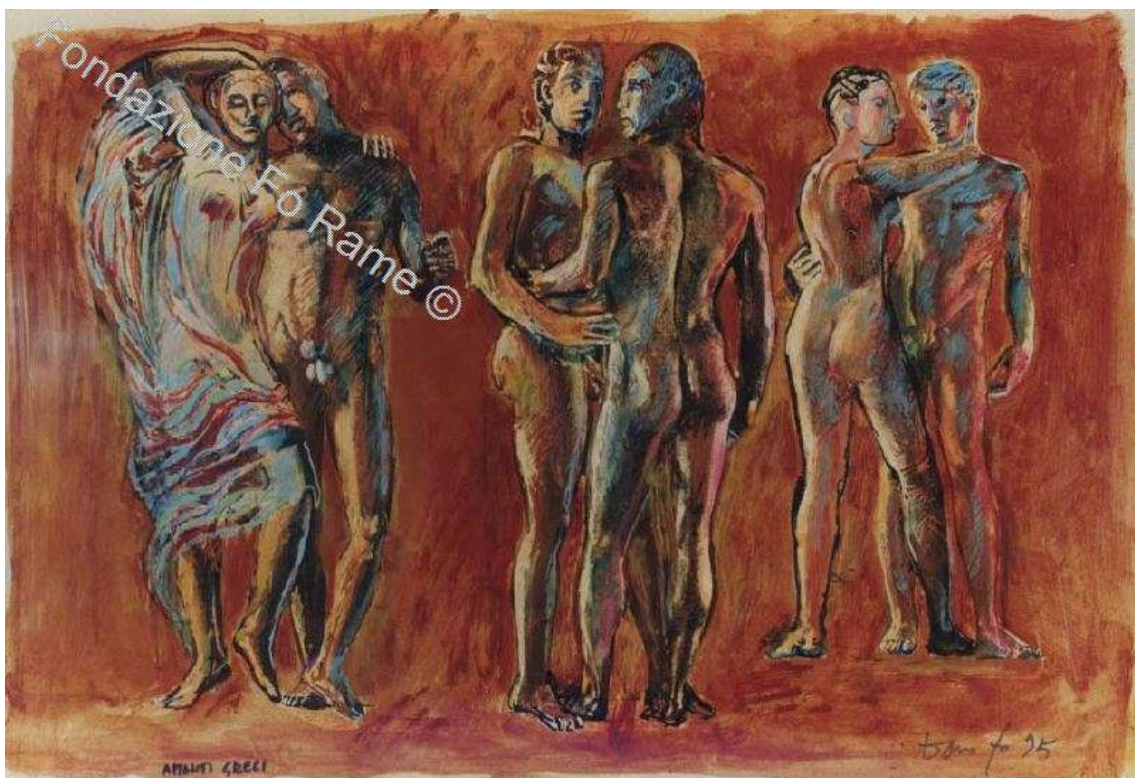


Figura I 59. 1995. *Amanti greci*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

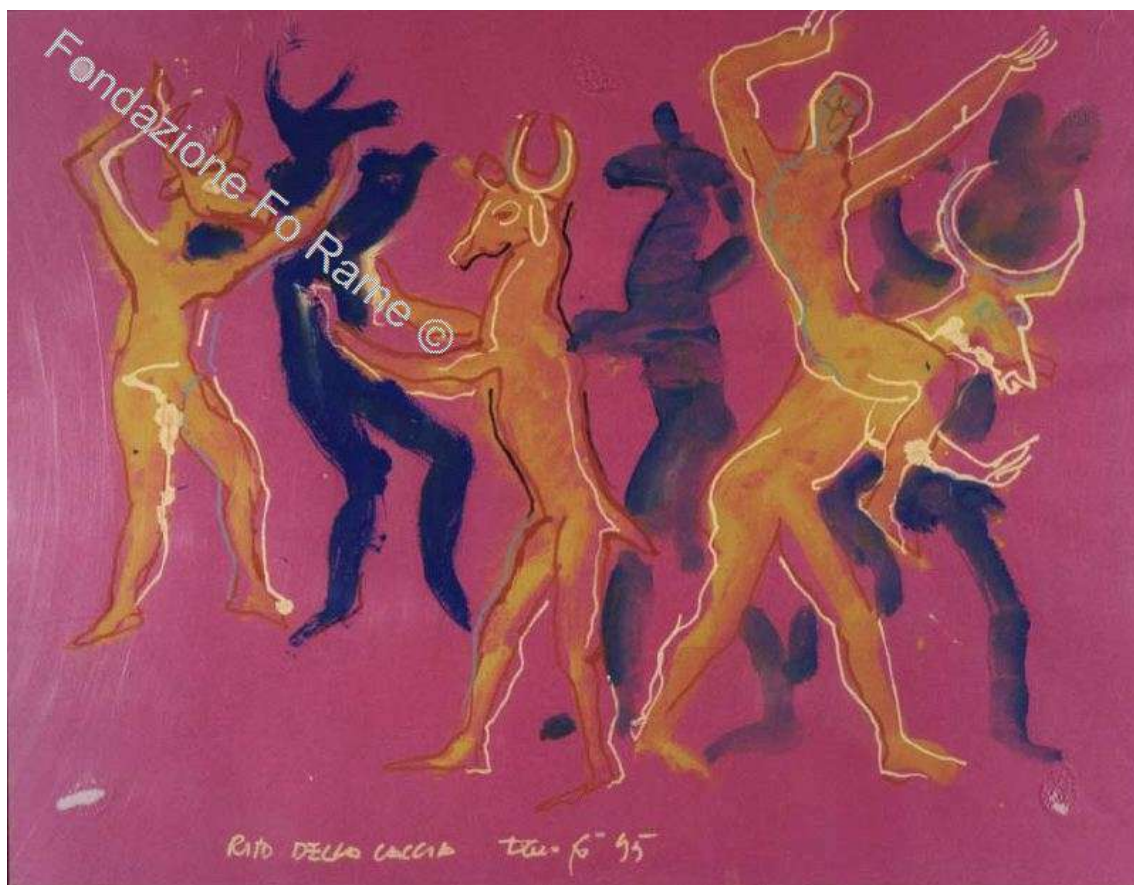


Figura I 60. 1995. *Rito della caccia*. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 61. 1995. *Fauno e Baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 62. 1995. *I fauni e le baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 63. 1995. *Il satiro e le baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

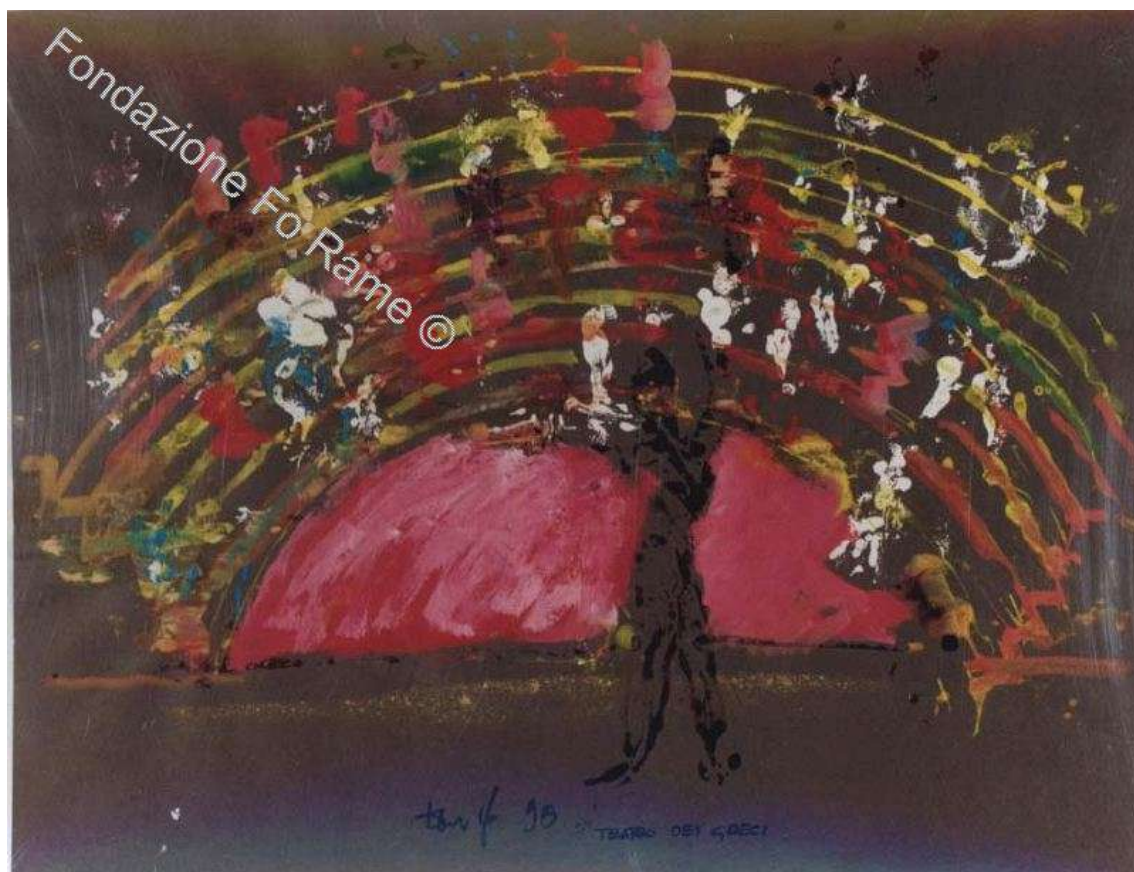


Figura I 64. 1995. *Teatro dei Greci*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

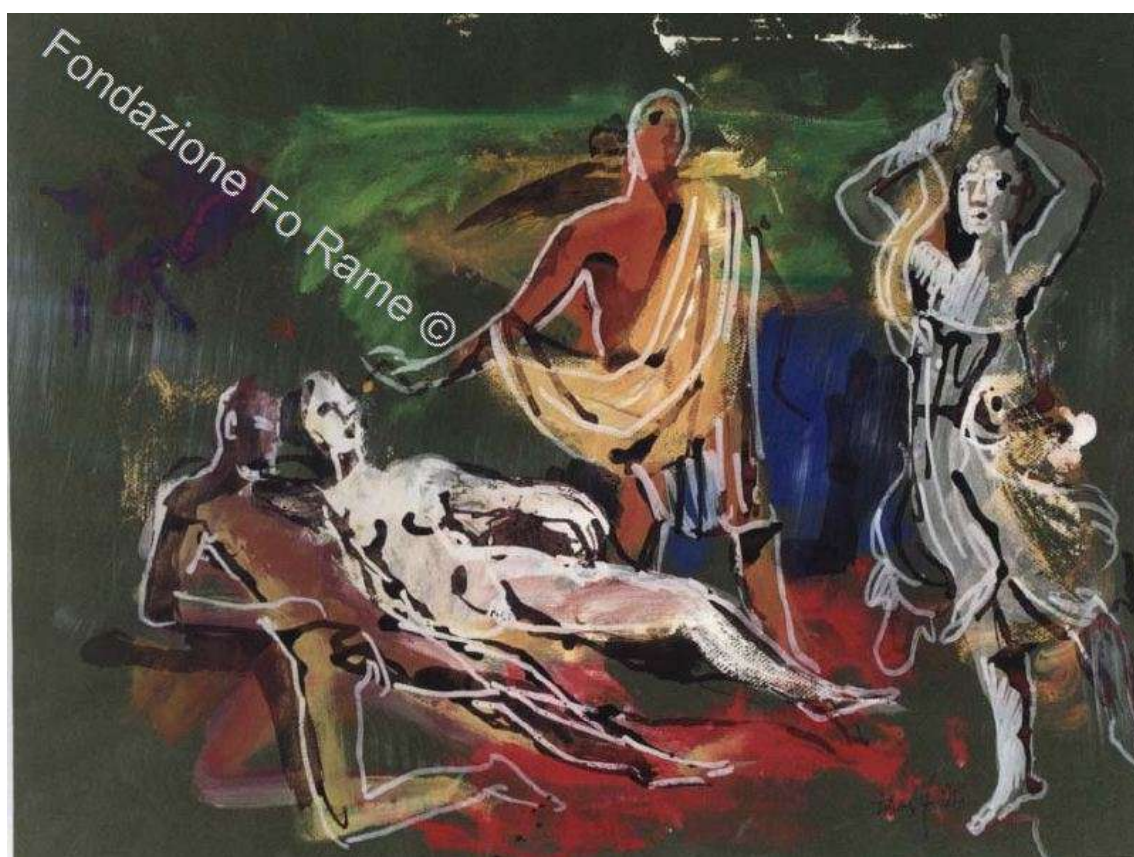


Figura I 65. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 66. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

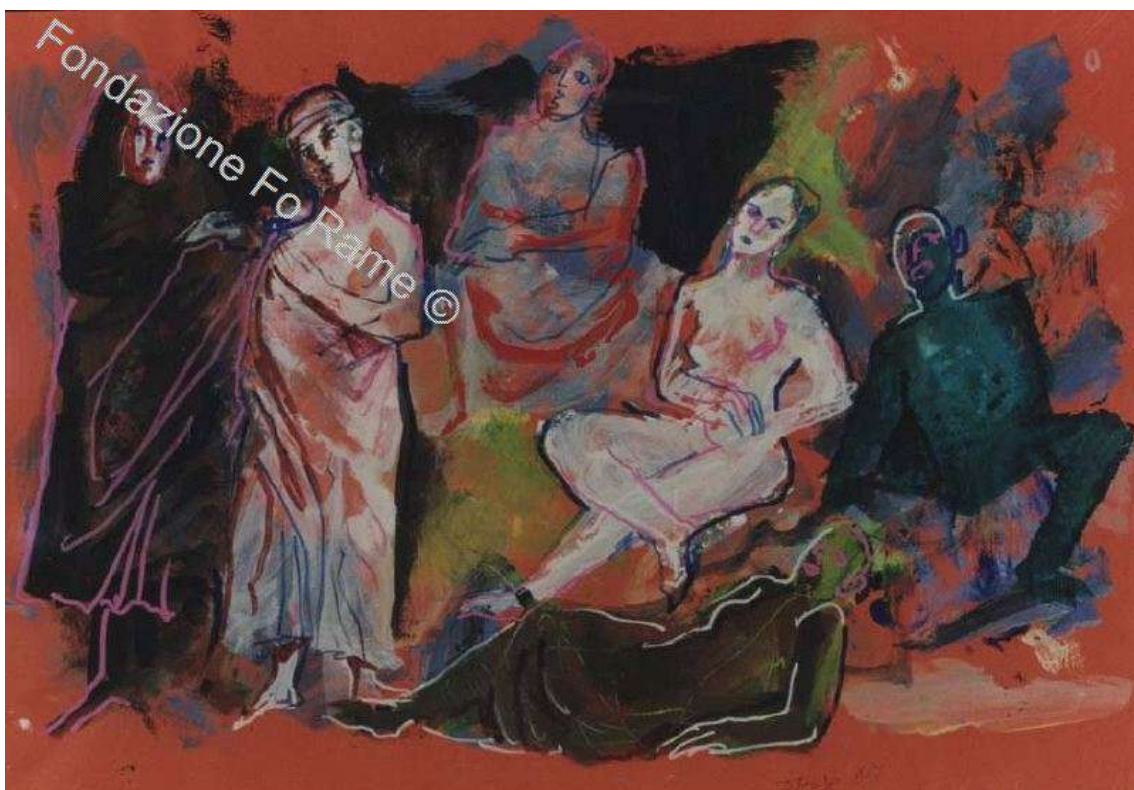


Figura I 67. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 68. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

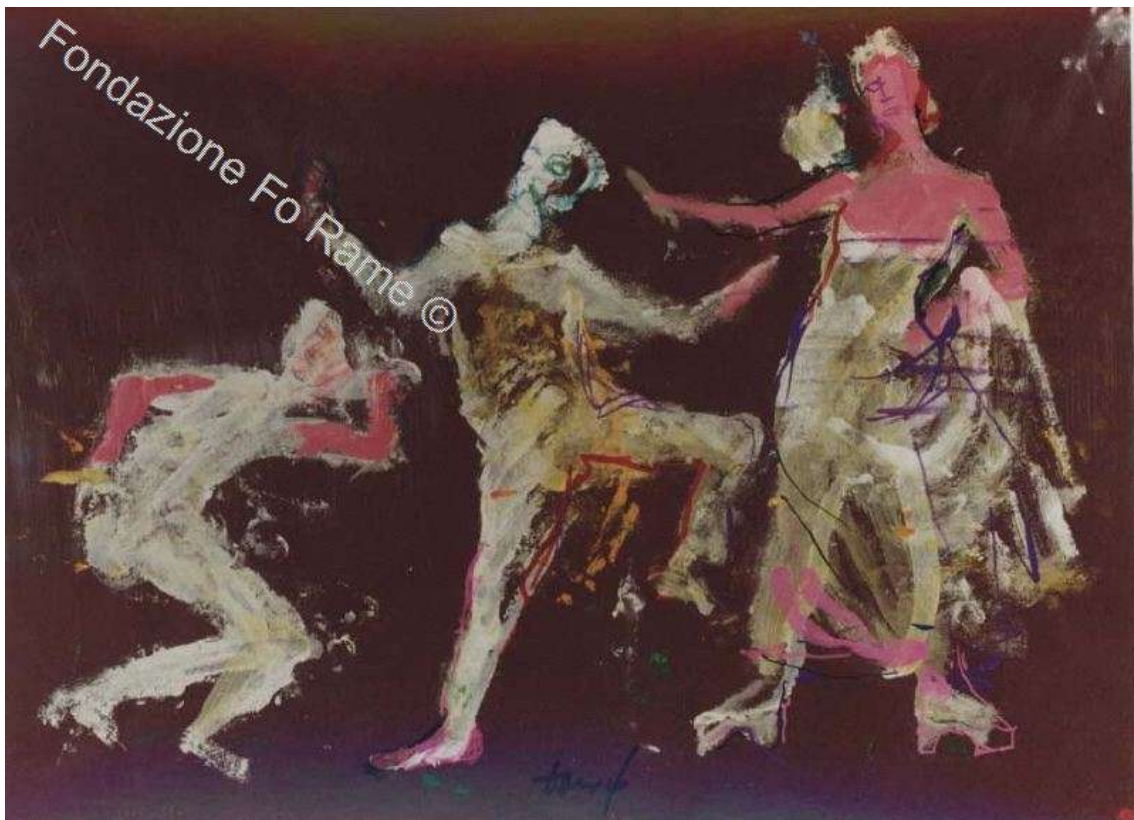


Figura I 69. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

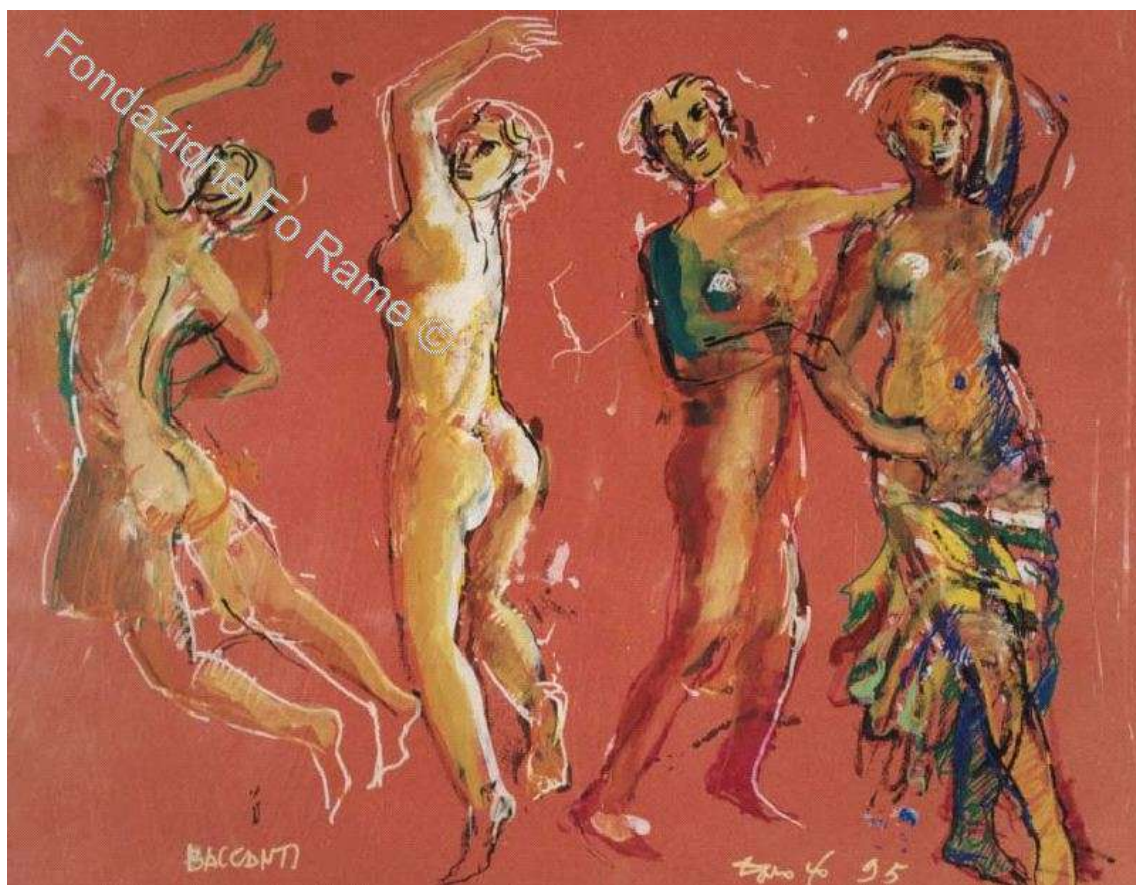


Figura I 70 1995. *Baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 71. 1995. *Danze dei vasi greci*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

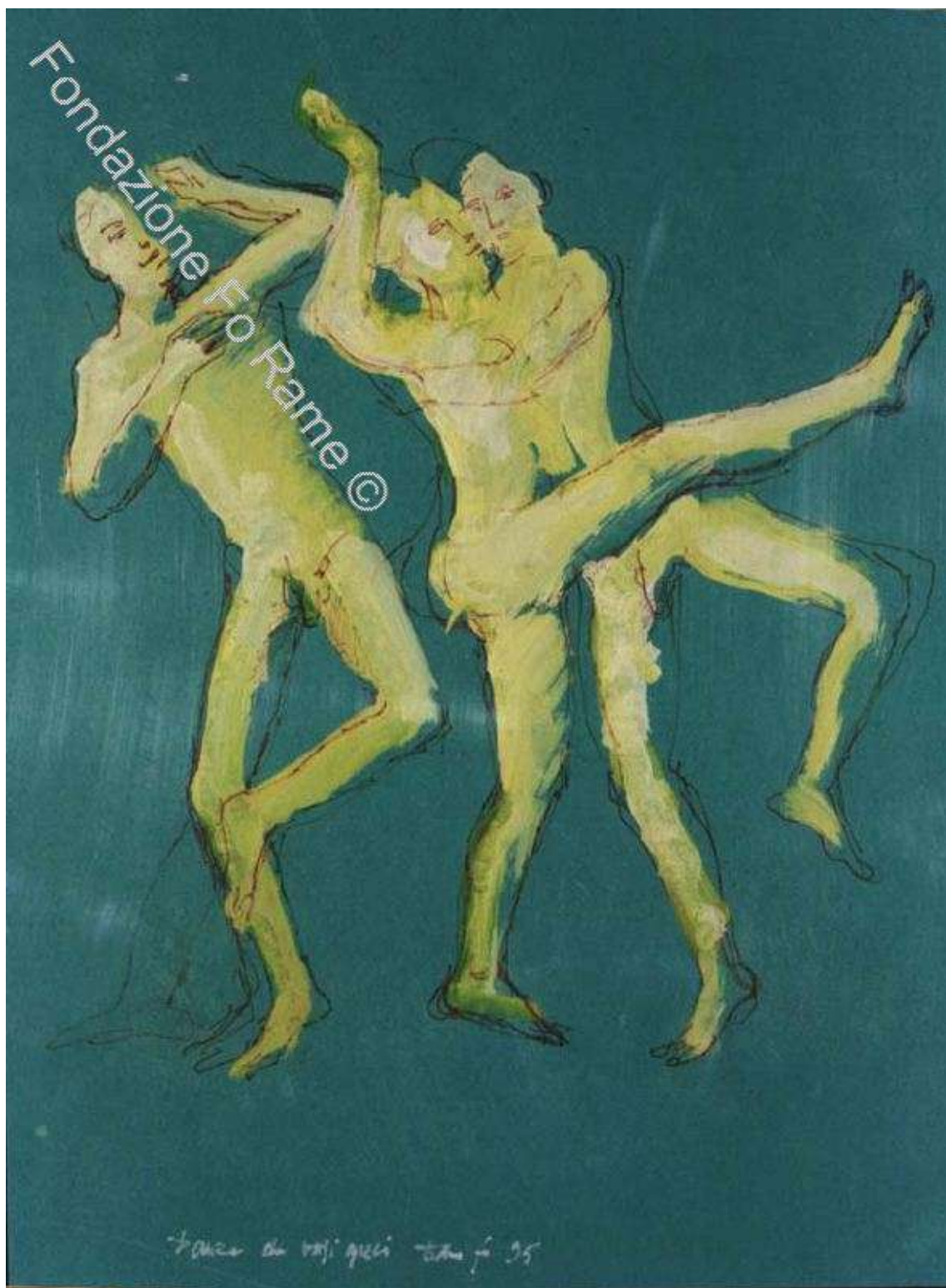


Figura I 72. 1995. *Danza dei vasi greci*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

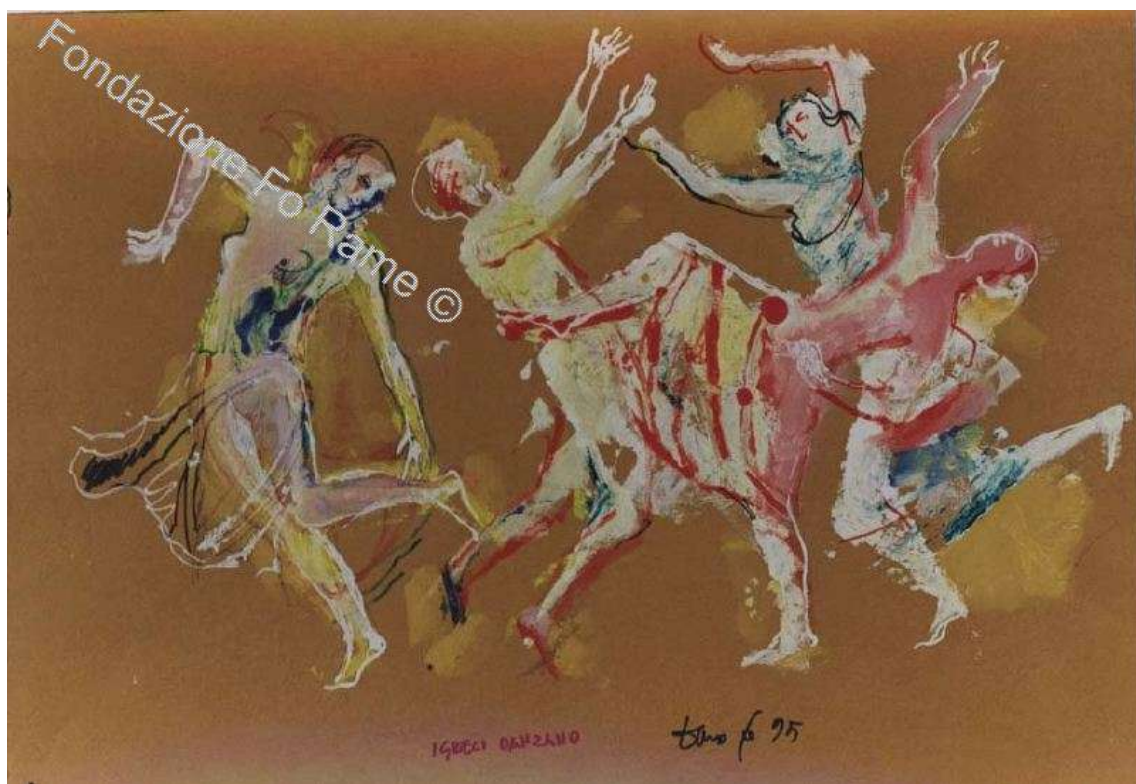


Figura I 73. 1995. *I Greci danzano*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 74. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 75. 1995. «Dario Fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 76. 1995. «Dario fo: dipinti dedicati a miti, riti e favole dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

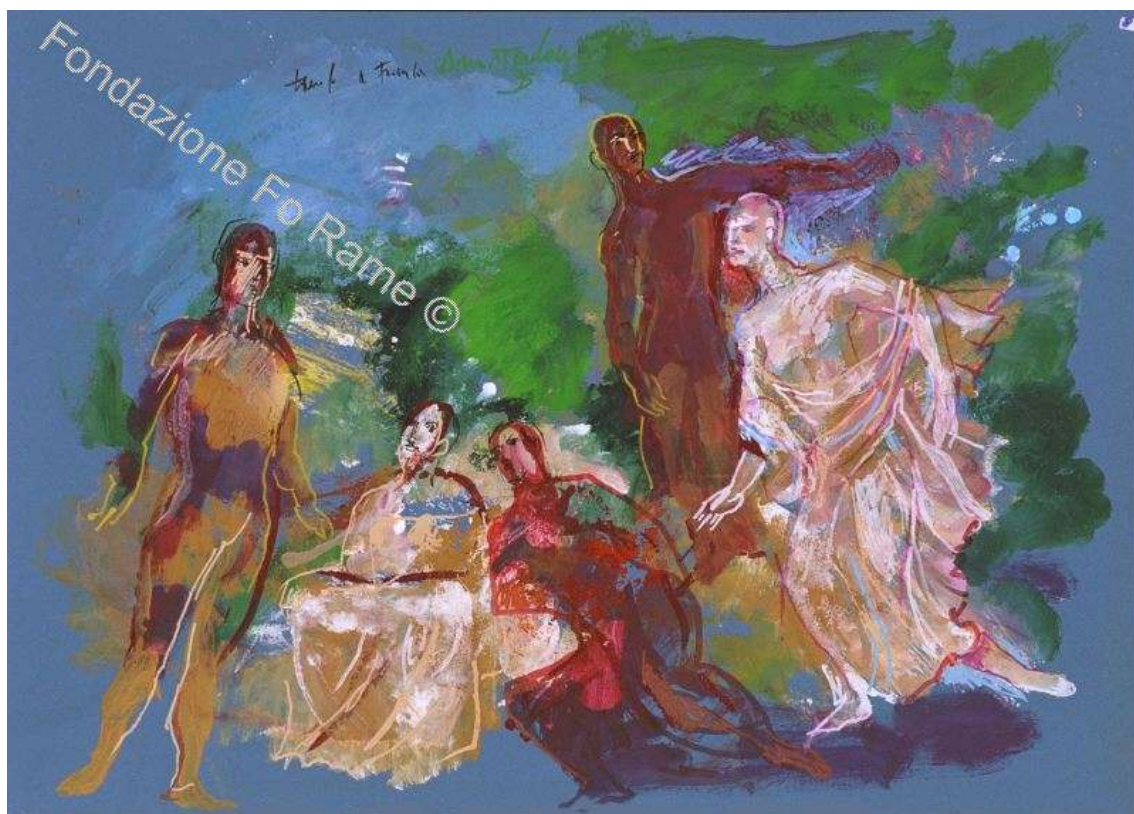


Figura I 77. 1995. «Tavola di Dario Fo con figure mitologiche realizzata ad Amsterdam. Il disegno è dedicato alla moglie Franca Rame». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

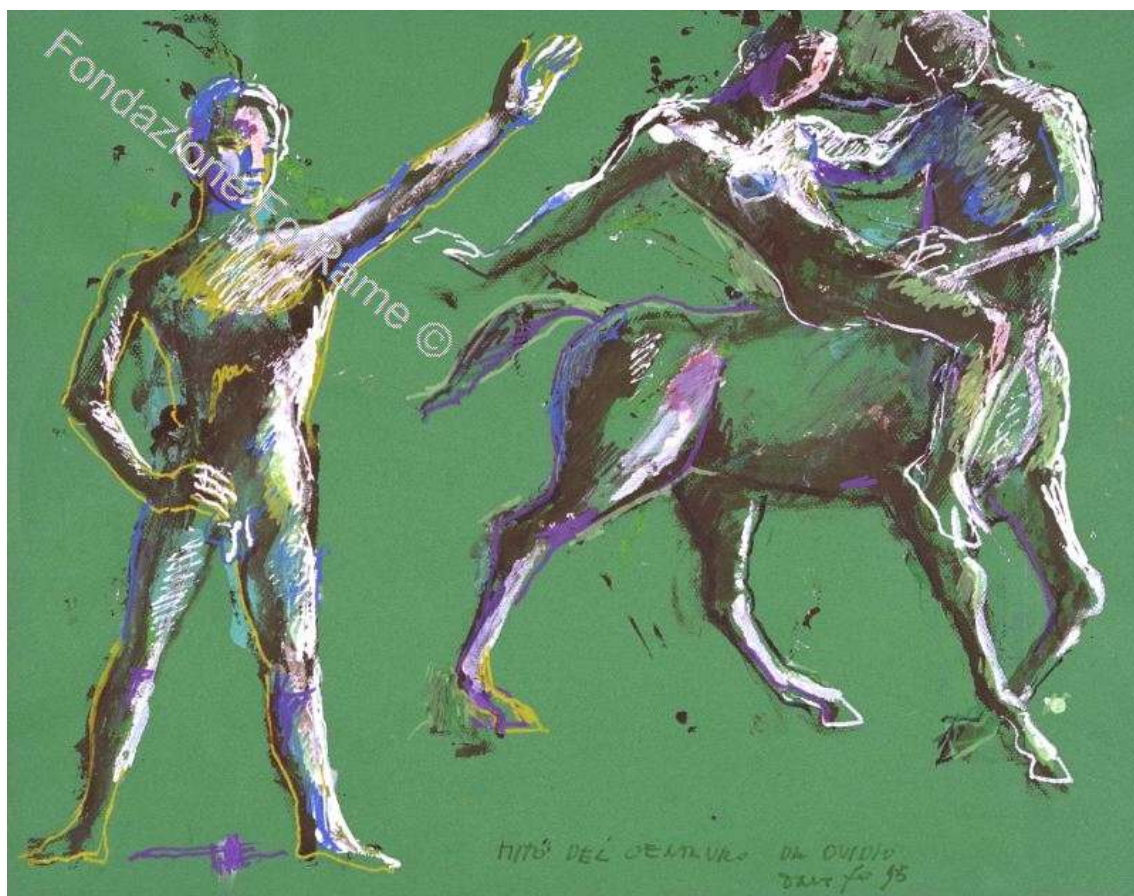


Figura I 78. 1995. Mito del centauro da Ovidio. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

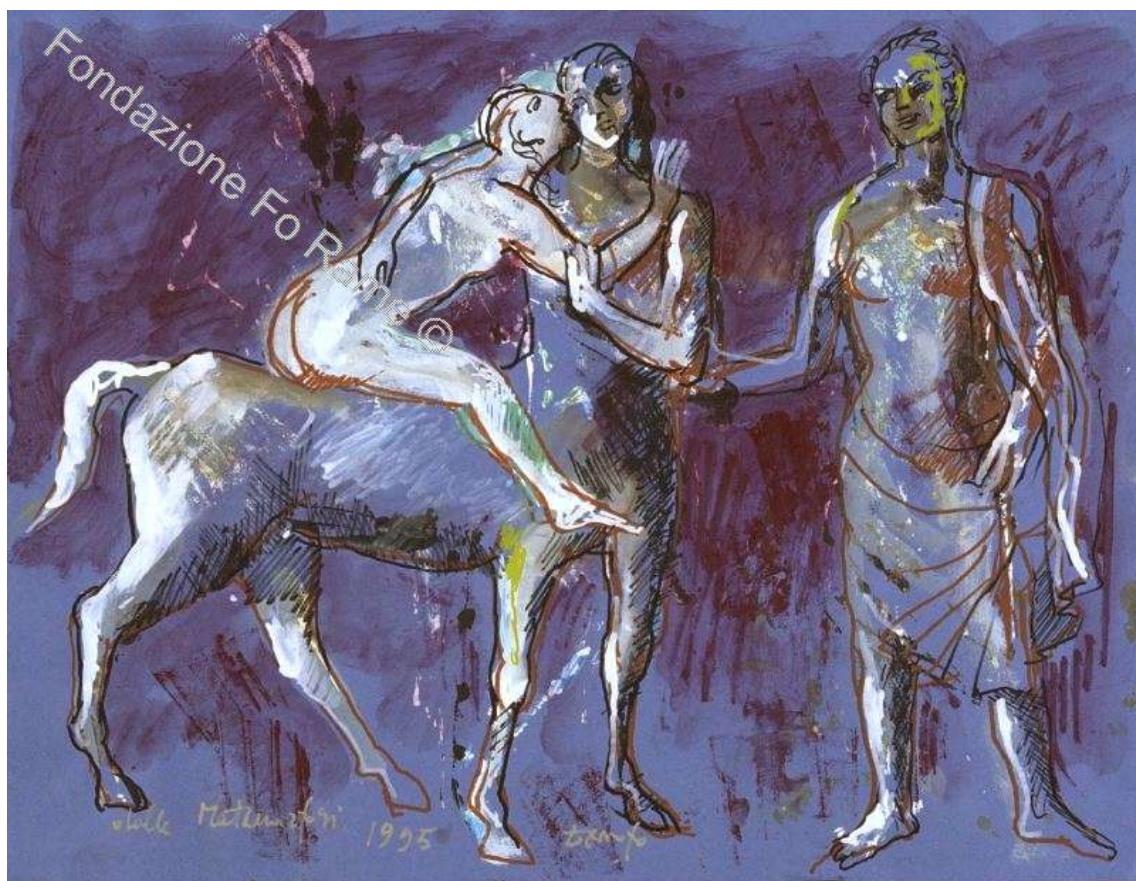


Figura I 79. 1995. *Dalle Metamorfosi*. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

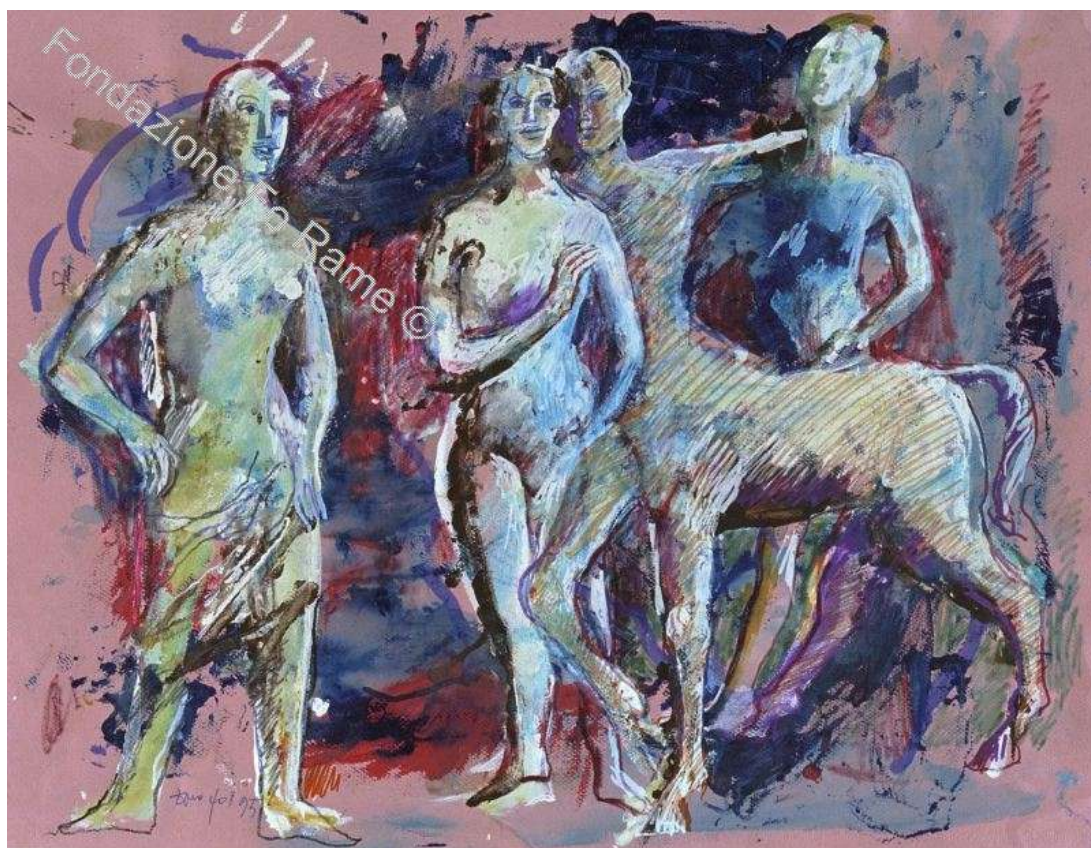


Figura I 80. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 81. 1995. *Elogio a Fidia*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 82. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 83. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 84. 1995. *Metamorfosi*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

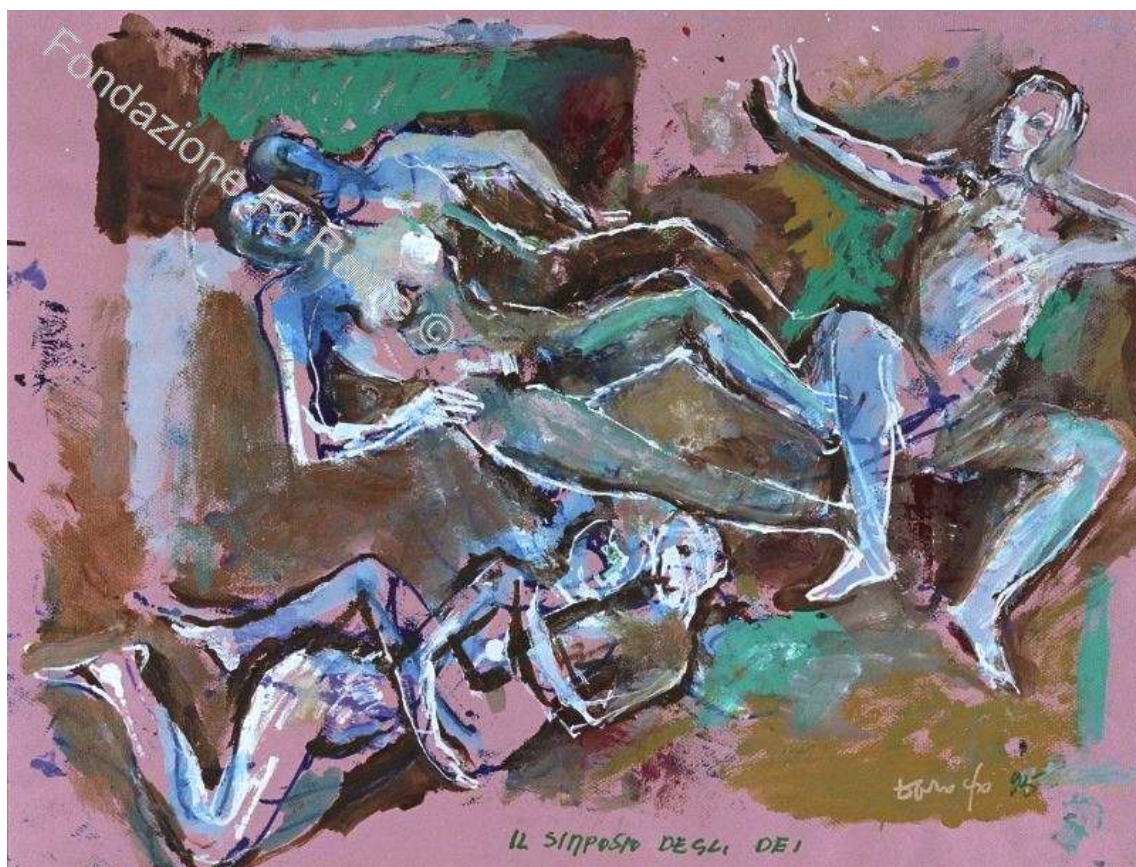


Figura I 85. 1995. *Il simposio degli dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

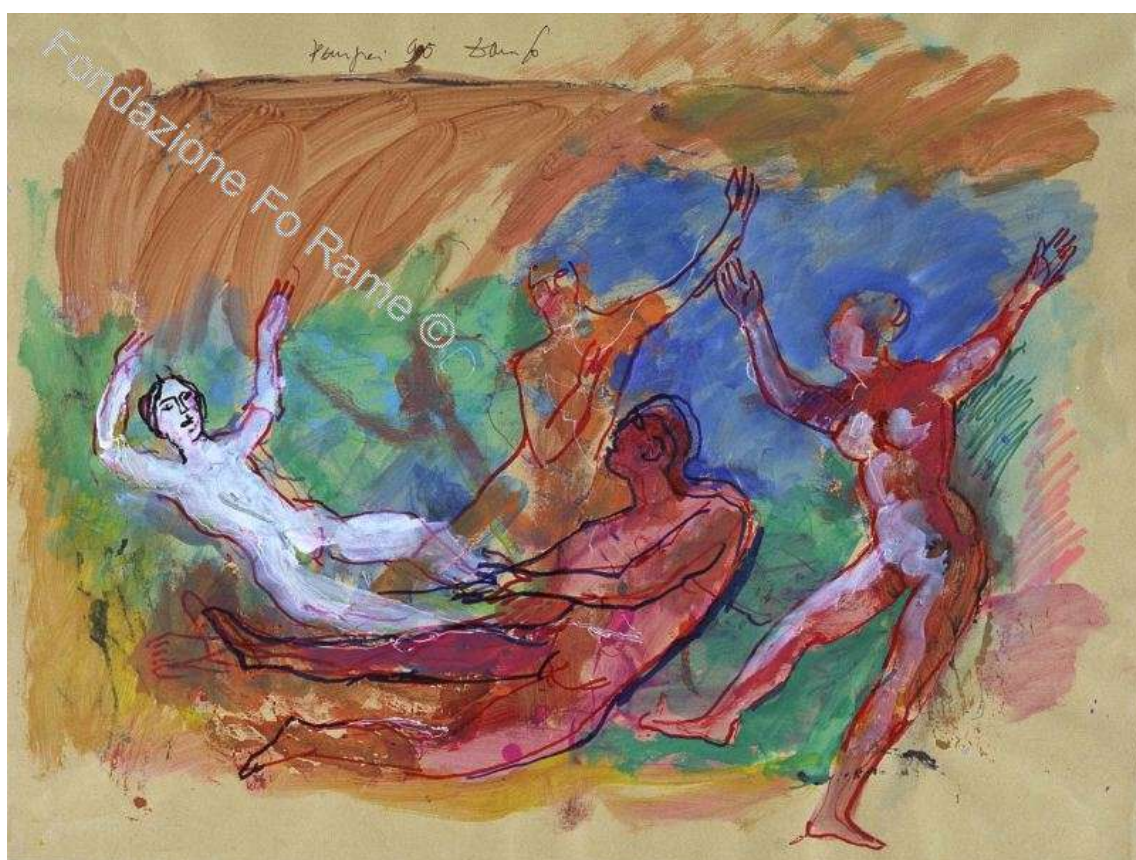


Figura I 86. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 87. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 88. 1995. Favola da Fedro. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 89. 1995. *Tragedia d'Euripide*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

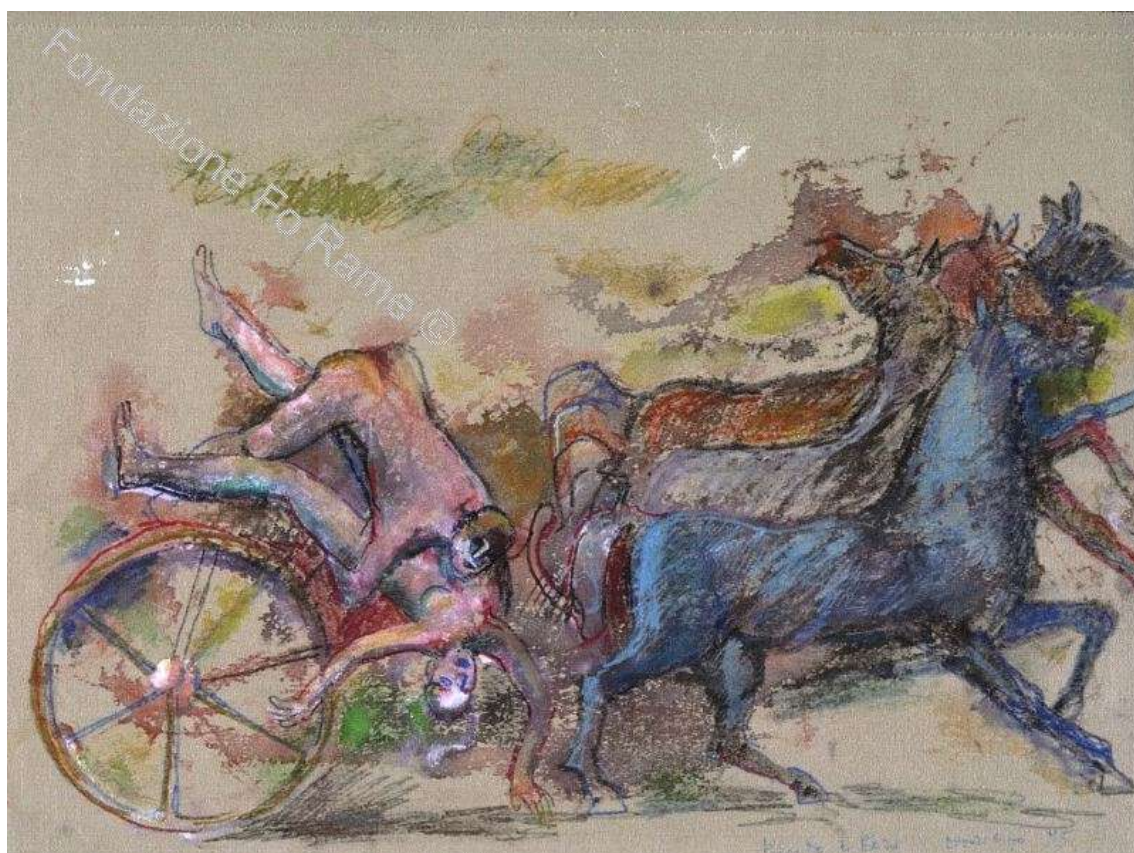


Figura I 90. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura II-91. 1995. *Era. Kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

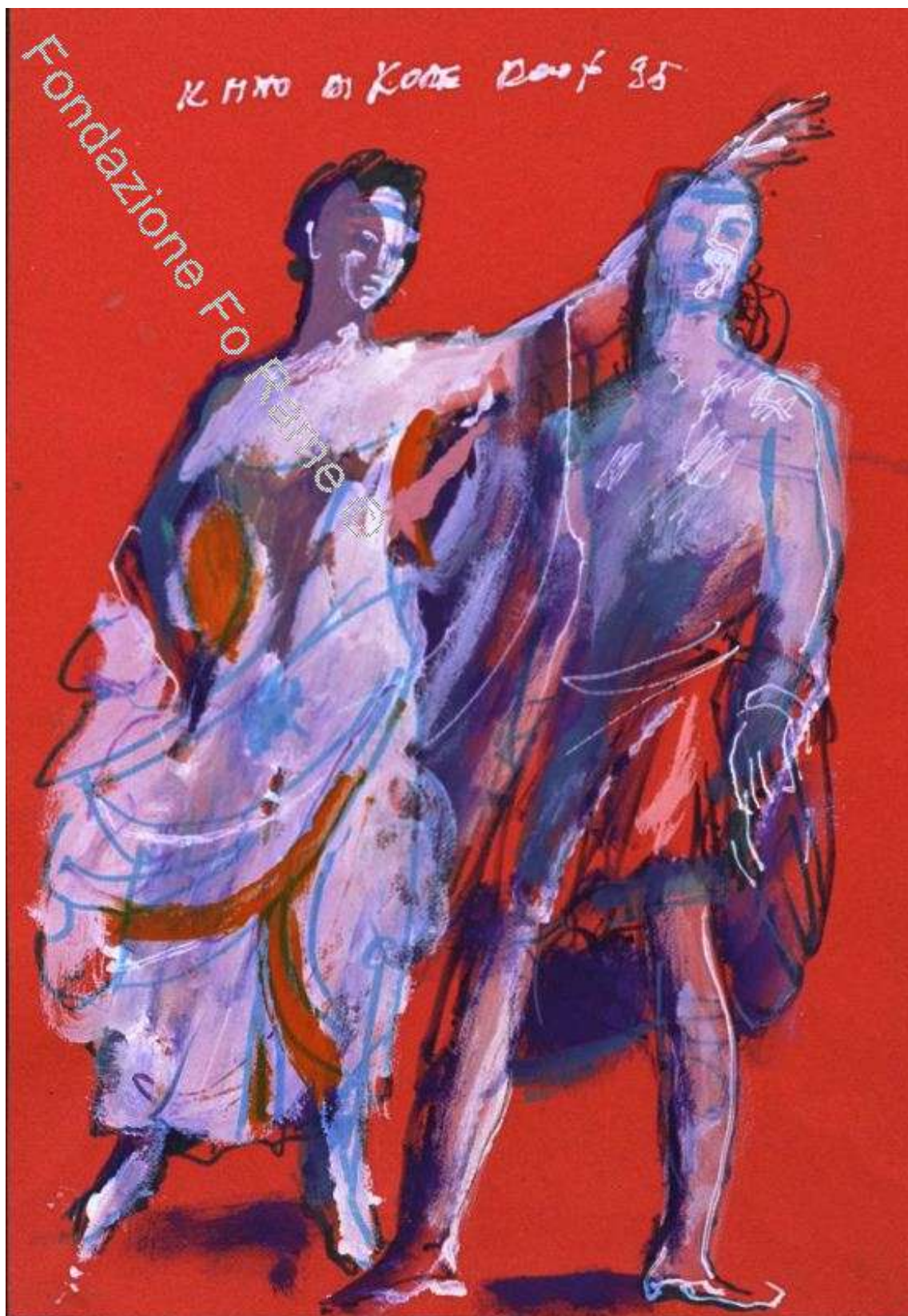


Figura I 92 1995. *Il mito di Kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

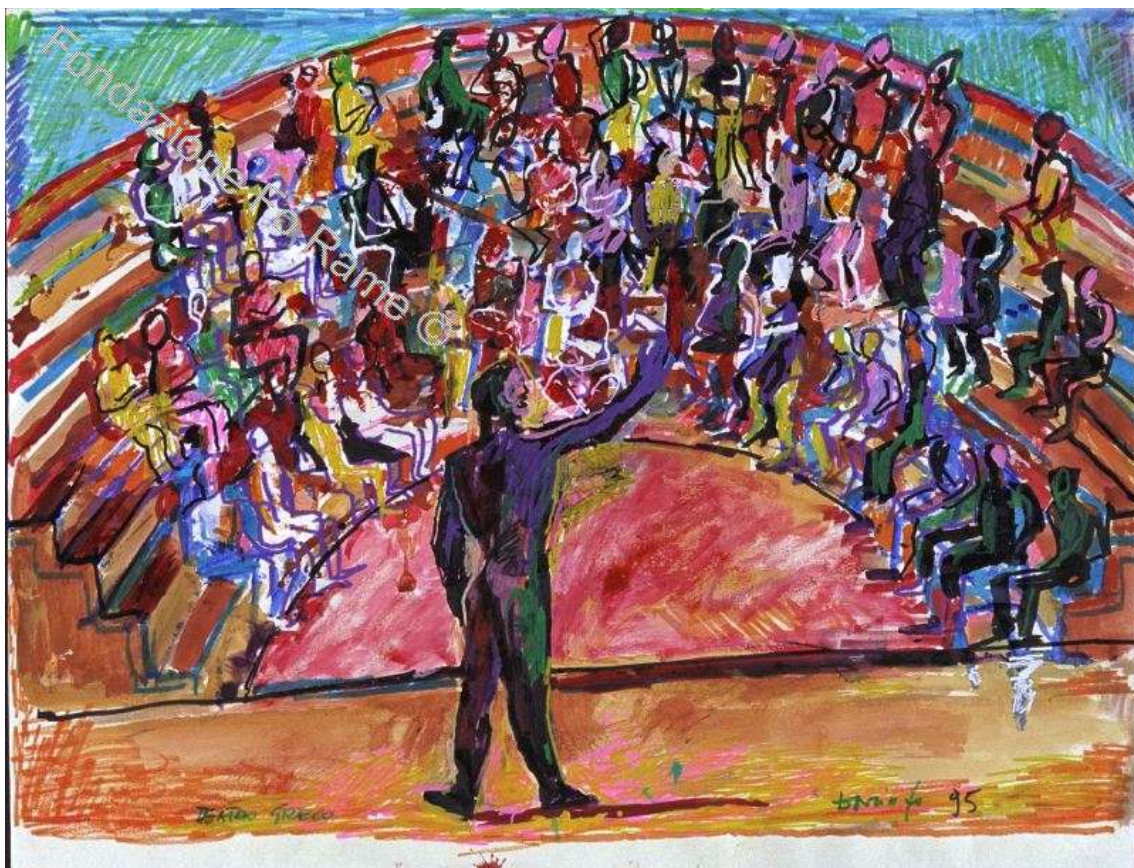


Figura I 93. 1995. *Teatro greco*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 94. 1995. *Il mito del centauro*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 95. 1995. «Disegni realizzati da Dario Fo ed ispirati alla mitologia classica». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

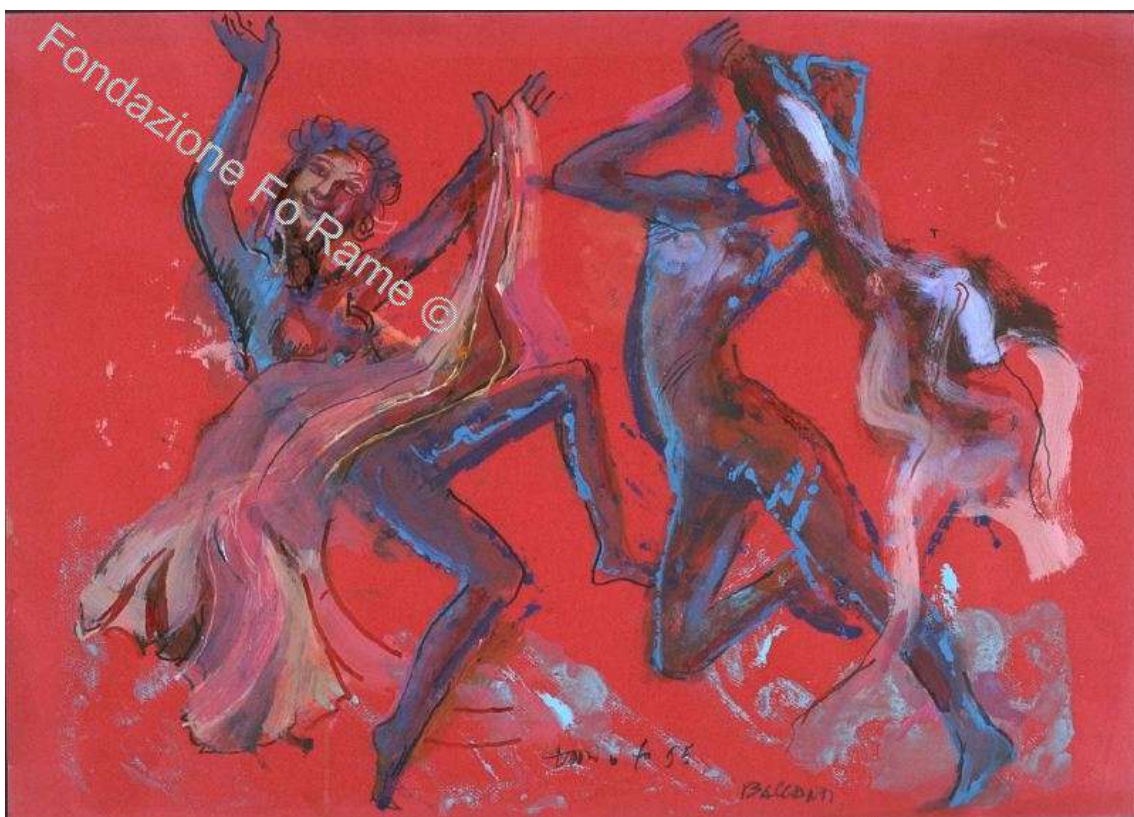


Figura I 96. 1995. *Baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 97. 1995. *Ragazzo del coro*. «Fotocopie di alcuni disegni realizzati da Dario Fo per il testo "Manuale minimo dell'attore" e in seguito riprese e ridipinte per realizzare nuove opere completamente libere». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 98. 1995. *Fauni e Baccanti*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 99. 1995. *Mito di Kore e Pluto*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 100. 1996. «Disegno di Dario Fo raffigurante una kore greca». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

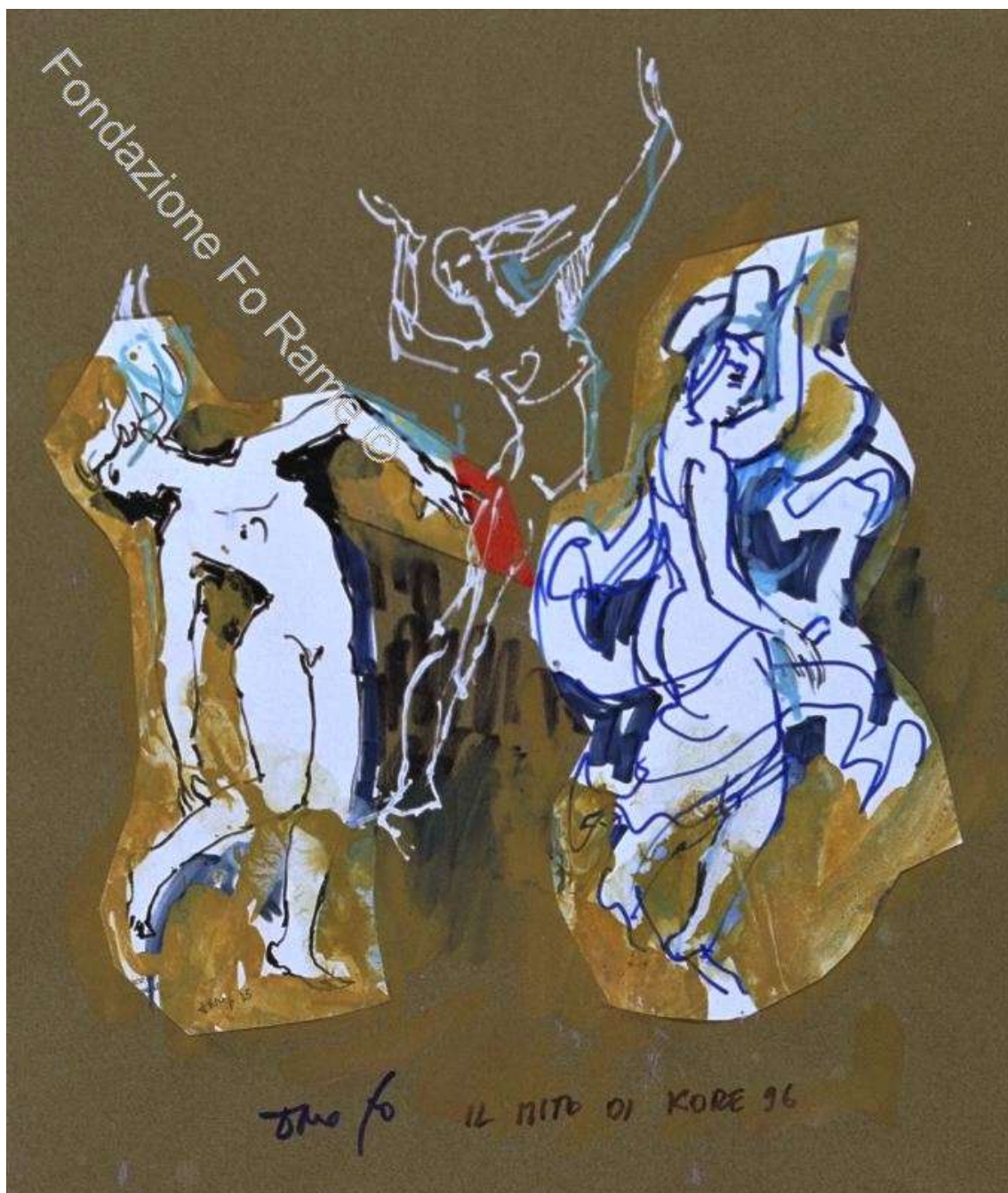


Figura I 101. 1996. *Il mito di Kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 102. 1996. *Pluto*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

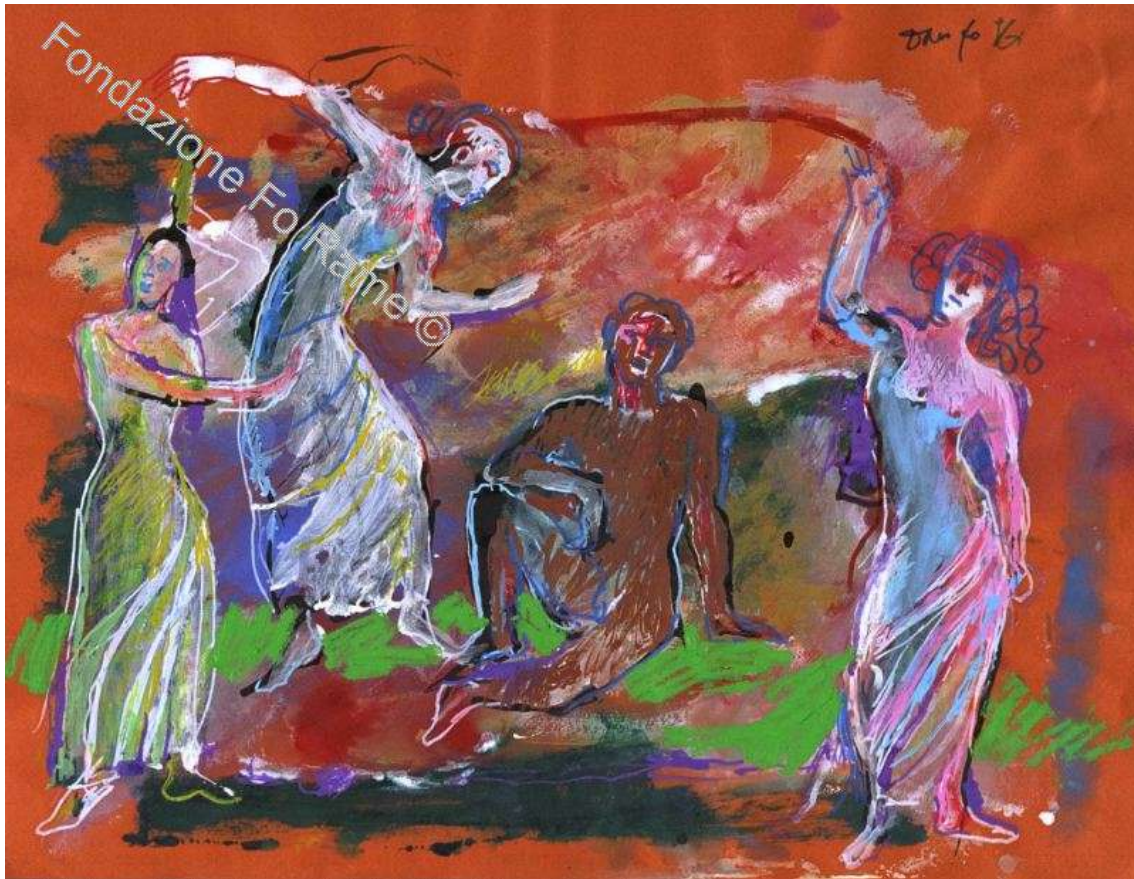


Figura I 103. 1996. «Tavole a colori di Dario Fo legate a miti, favole e leggende dell'antica Grecia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 104 1996. Favola di Fedro. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 105. 1996. *L'auriga*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 106. 1996. *L'auriga*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 107. 1996. *Le kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 108. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico della "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 109. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 110. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 111. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 112. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 113. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 114. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 115. 1996. «Serie di disegni realizzati da Dario Fo sul tema mitologico delle "kore"». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 116. 1996. *Dalla pubertà alla conoscenza della sessualità. Allegoria del V secolo.* [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 117. 1996. *Le kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

Fondazione Fo Rame ©

Da un vaso attico del IV secolo
b. p. 93



Figura I 118. 1999. *Da un vaso attico del IV secolo.* [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

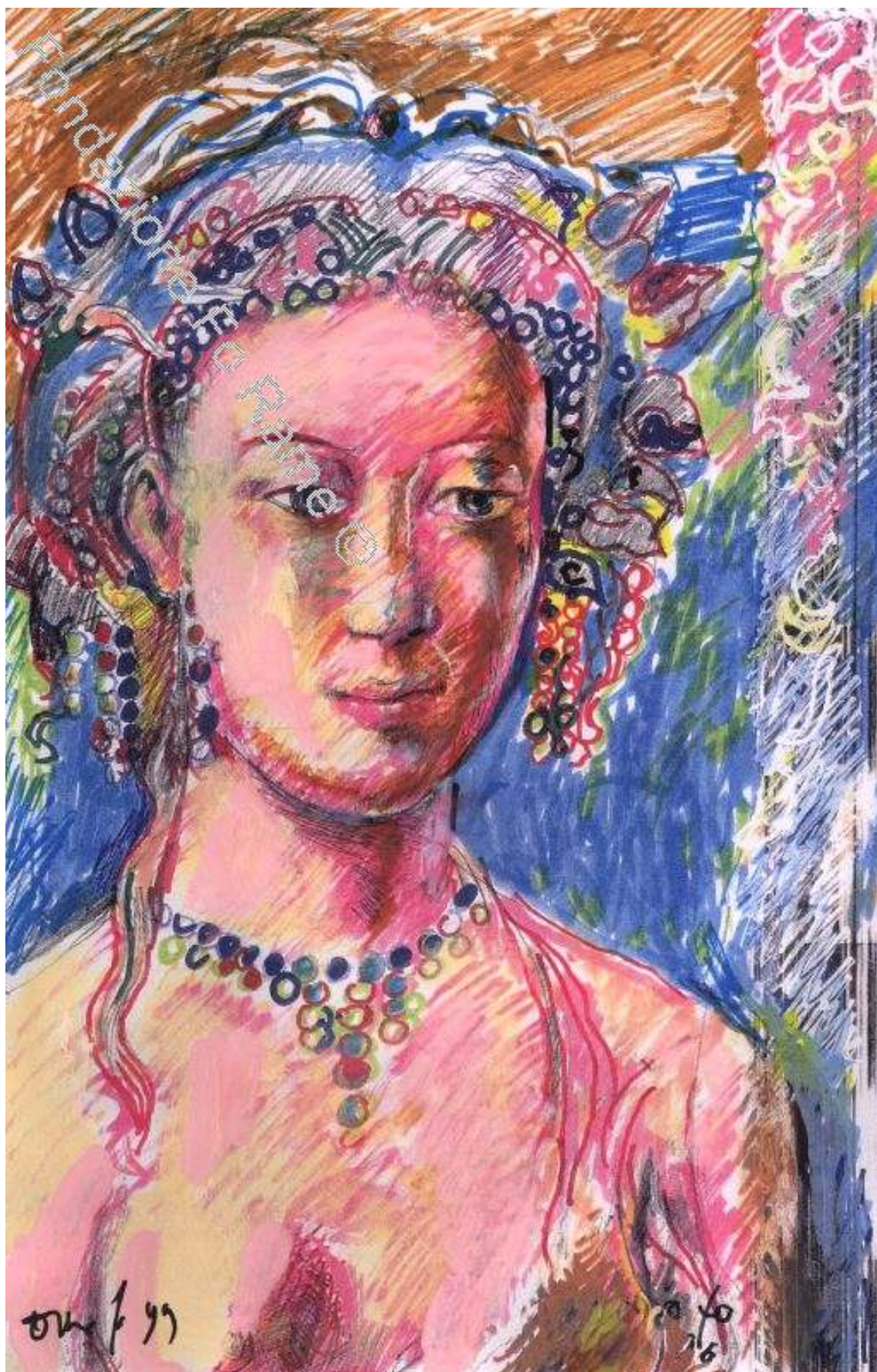


Figura I 119. 1999. «Fotocopia ridipinta da Dario Fo di un suo precedente disegno (vd. doc. ID 007681) che raffigura una kore greca». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 120. 1999. *Medea*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 121. 2000. *Ercole*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 122. 2000. «Tre disegni di Dario Fo raffiguranti Ercole. Due realizzati con Uni-posca e tratto-pen». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

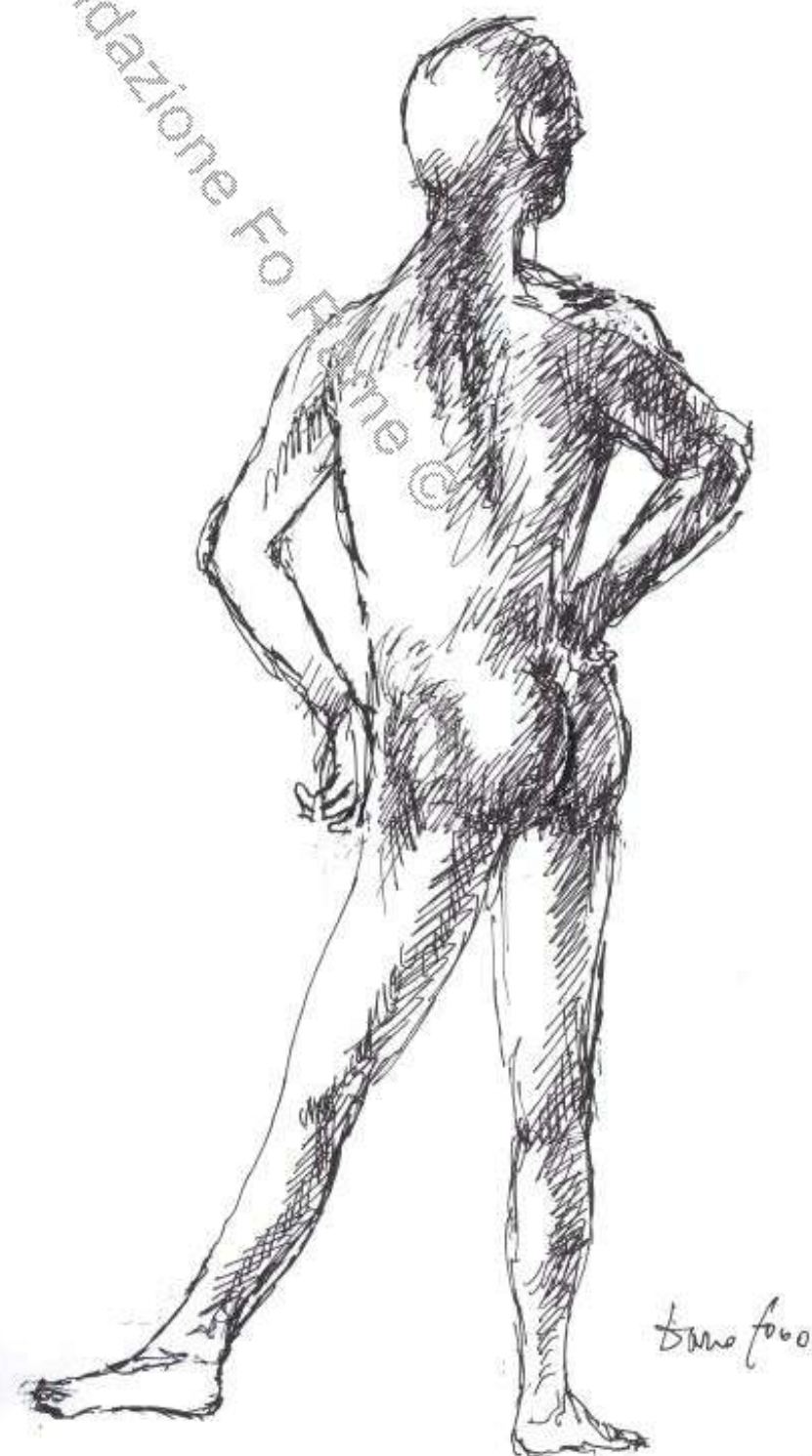


Figura I 123. 2000. «Tre disegni di Dario Fo raffiguranti Ercole. Due realizzati con Uni-posca e tratto-pen». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 124. 2000. *Leda che partorisce il cigno*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 125. 2000. *Didone abbandonata*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

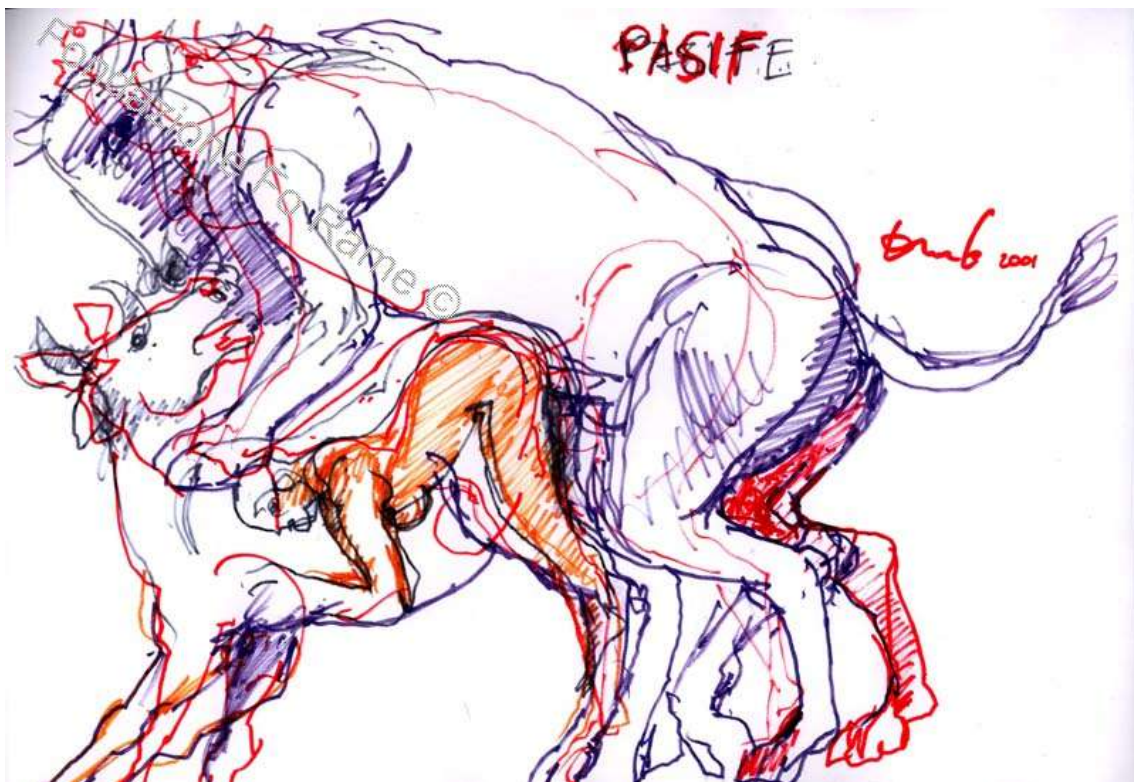


Figura I 126. 2001. *Pasife*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 127. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 128. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 129. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 130. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 131. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 132. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 133. 2001. *A me par simile agli Dei*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 134. 2001. *Dafne e Apollo*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 135. 2001. *Dafne e Apollo*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 136. 2001. *Dafne e Apollo*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 137. 2004. *Kore*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 138. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

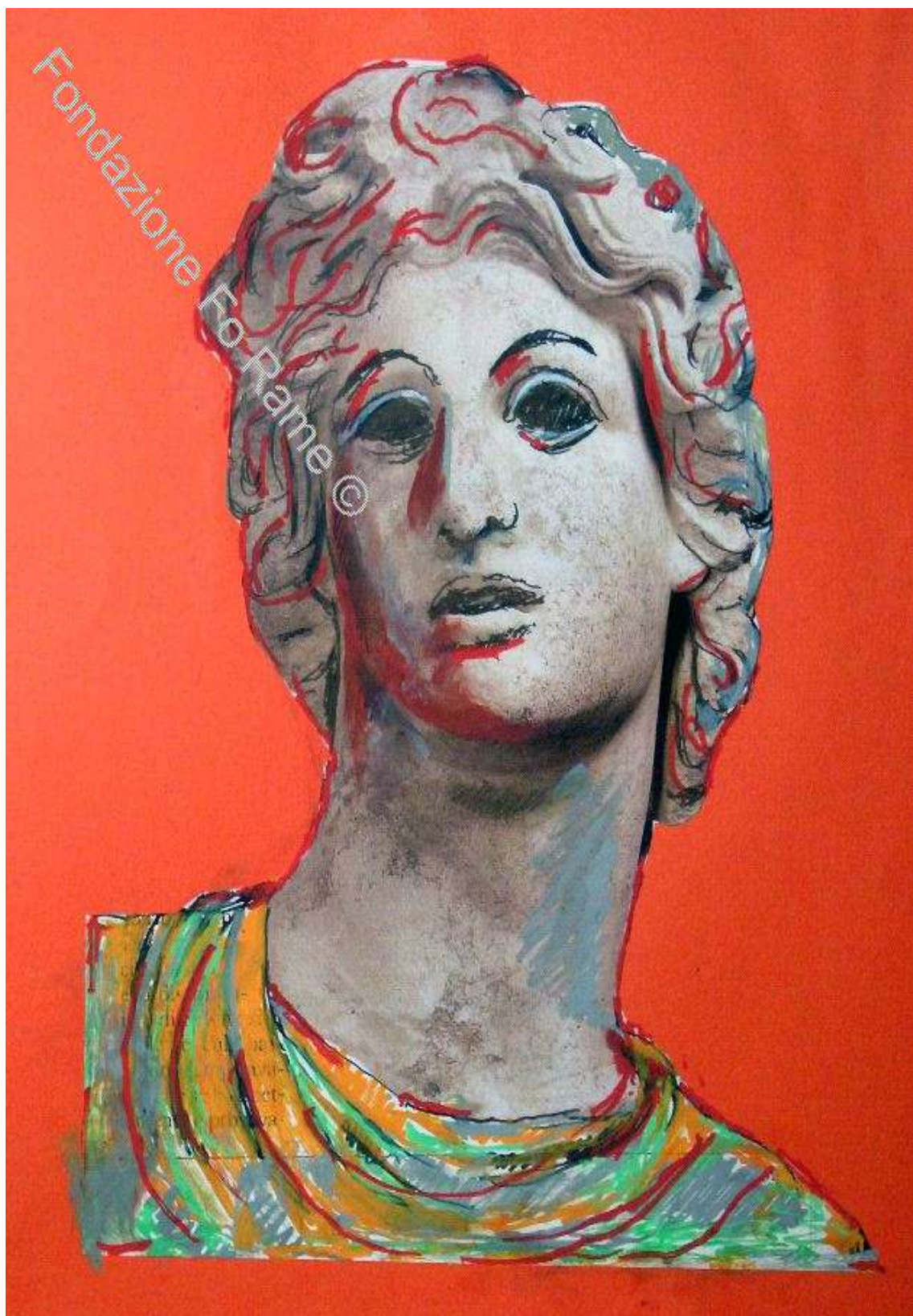


Figura I 139. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 140. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 141. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 142. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

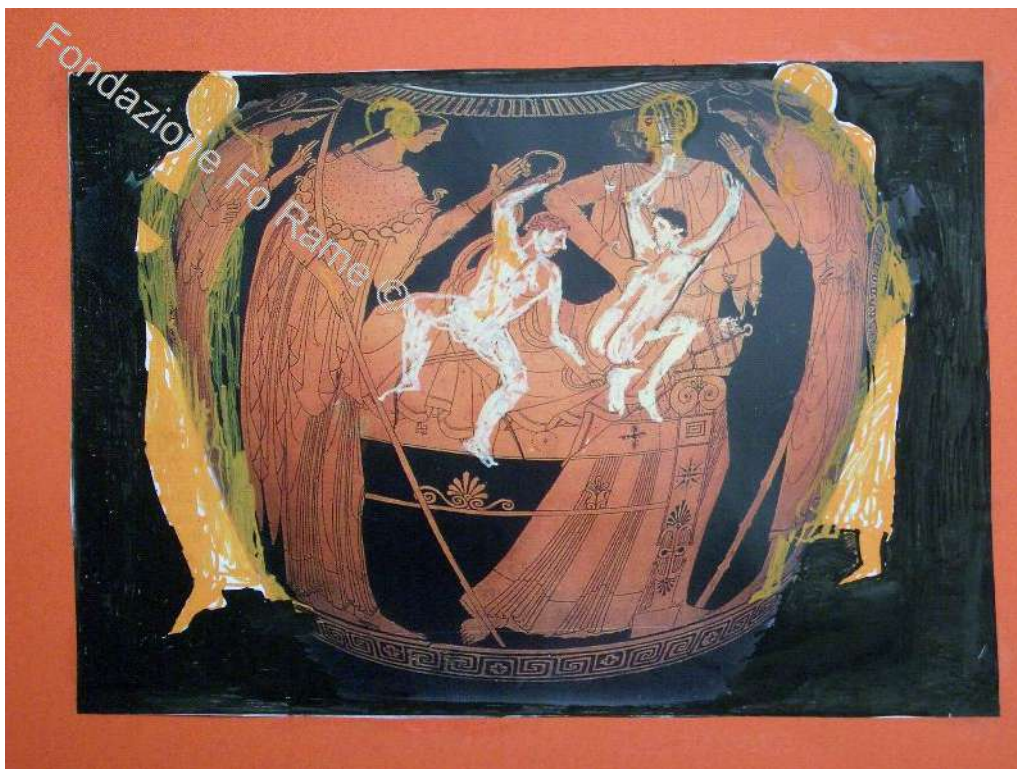


Figura I 143. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 144. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)

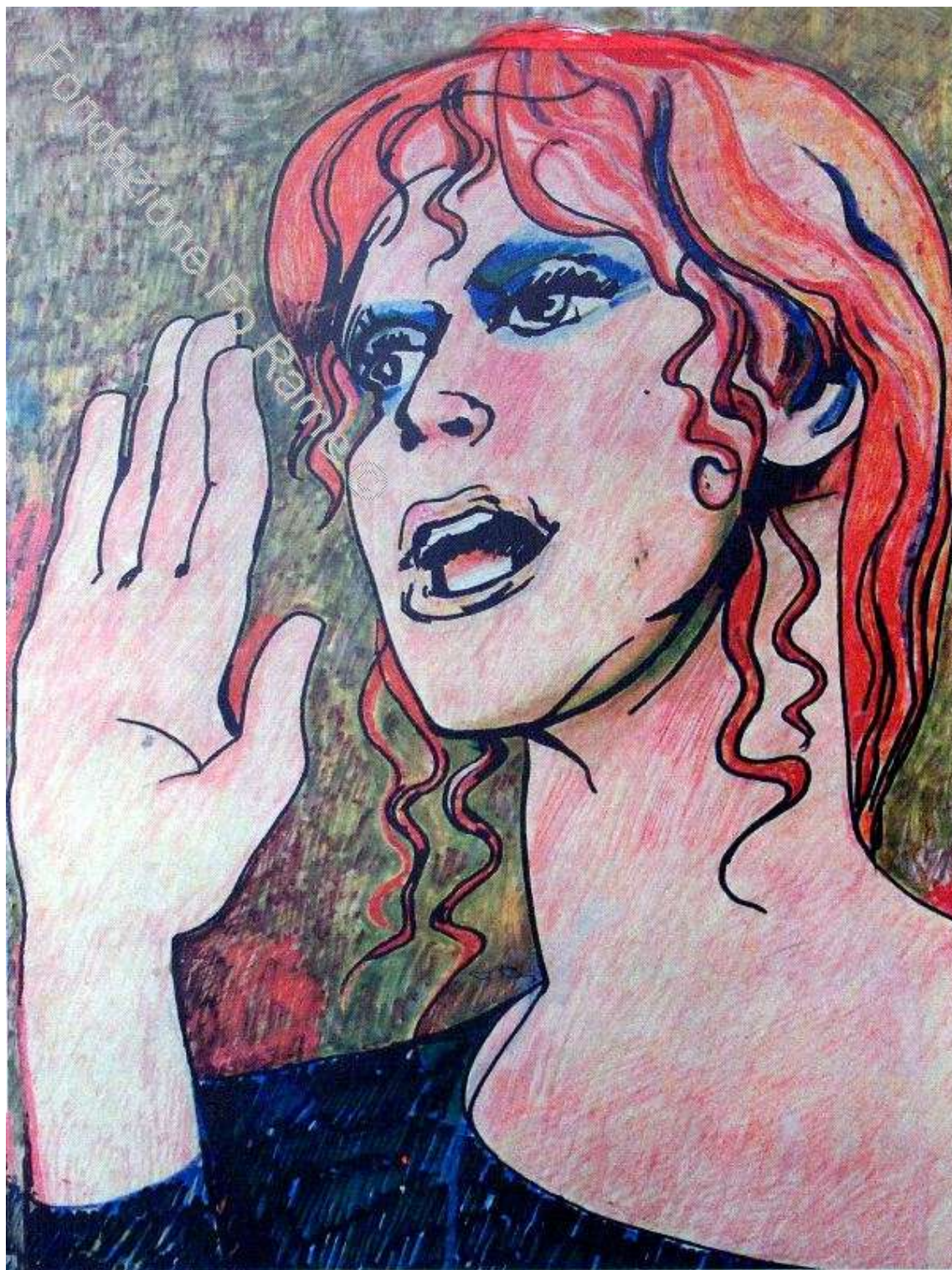


Figura I 145. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 146. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 147. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 148. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 149. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 150. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 151. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

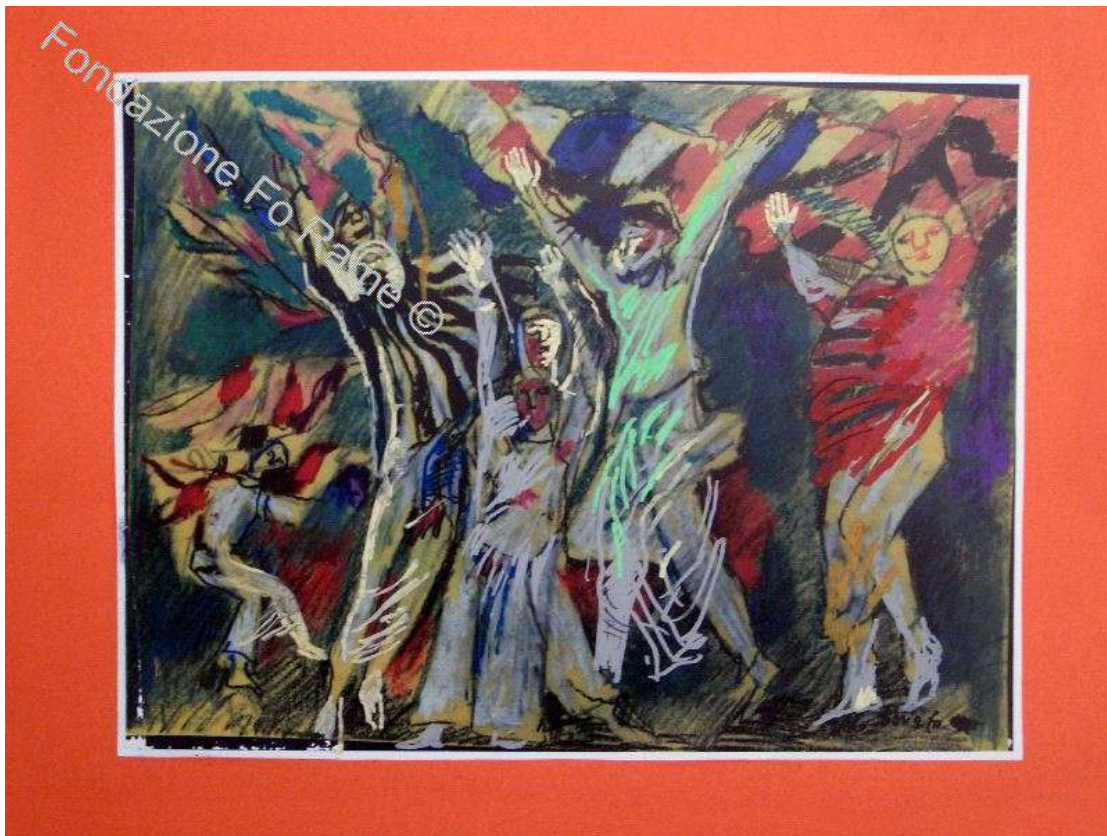


Figura I 152. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).

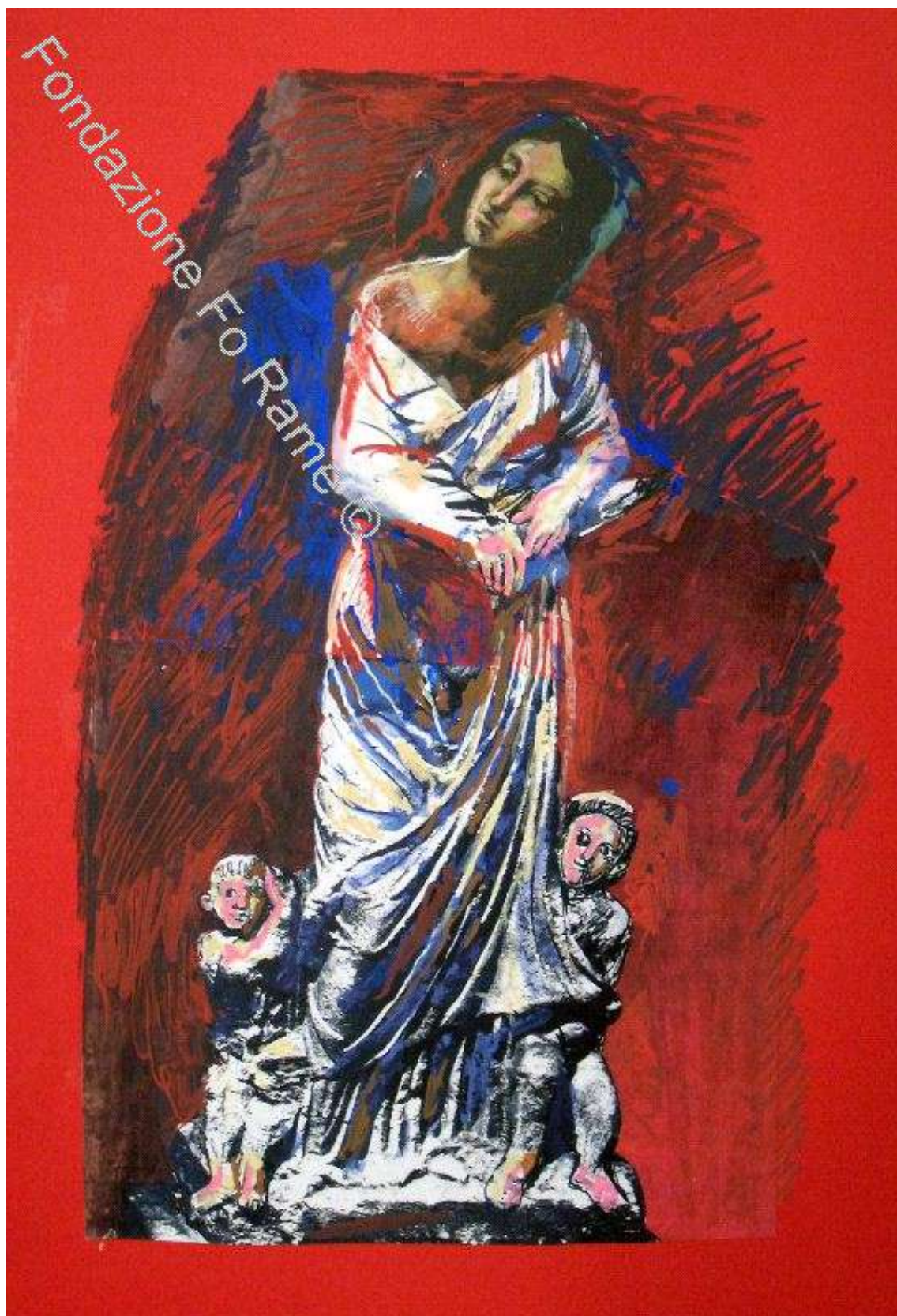


Figura I 153. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 154. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 155. 2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 156. 2005. «2005. «Tavole realizzate da Dario Fo per la sezione dedicata a "Medea" all'interno della lezione-spettacolo sulla storia della maschera. Franca Rame interviene durante la lezione e recita l'omonimo monologo». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 157. 2008. «Tavola pittorica di Dario Fo dedicata al tema della mitologia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 158. 2008. «Tavola pittorica di Dario Fo dedicata al tema della mitologia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 159. 2008. «Tavola pittorica di Dario Fo dedicata al tema della mitologia». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).



Figura I 160. 2009. «Tecnica mista di Dario Fo di carattere mitologico». [Archivio web Franca Rame-Dario Fo.](#)



Figura I 161. 2015. *Il dibattito a Sparta*. [Archivio web Franca Rame-Dario Fo](#).