

Fare del « teatro comico » è un modo di affrontare la realtà e di giudicare il mondo. L'habitus che guida questo intervento è, diremo, d'un'estrema disponibilità, nel senso che tutti e tutto, dal sacro al profano, dalle cose grandi alle miserie, possono costituire oggetto di satira. Qualunque cosa capiti sotto lo sguardo del comico, indifferentemente, viene deformata e restituita in veste caricaturalc. Al pubblico, poi, resta di ridere o meno.

A volte però il comico, invece di un attacco tanto generale, adotta una comicità « a tesi », cioè pone in ridicolo alcuni valori perché altri ne siano esaltati, fa della satira su taluni per porre in evidenza come gli « altri » starebbero meglio a quel posto. Ma questo è un atteggiamento che scopre il fianco alla critica, in quanto il comico, s'è detto, è un « modo » generale di affrontare la realtà; e una satira « a tesi » nella sua parzialità dimentica che quell'oggetto da essa idealizzato potrà essere (diremmo addirittura dovrà costituire) argomento di una nuova e diversa messa in ridicolo. L'equilibrio tra farsa e ideologia è troppo precario e tanto più irrealizzabile appare poi quando a quest'ultima si dà una configurazione precisa, delimitante, obbligatoria.

Ad ogni modo, forse, si può tentare di ottenerlo concedendo all'ideologia un semplice « impegno civile », vasto e generale, inteso, per esempio, come « moralità di comportamento », cioè come fare bene ciascuno il proprio mestiere, come un rispetto reciproco, una forma

democratica di rapporti. E con ciò allora si verrebbe a ridimensionare tutto e semplicemente in un atteggiamento tipico del comico: colui che irride, per fare, in definitiva, la morale, perché il suo punto di partenza è pedagogico. Egli più o meno consciamente tende molto spesso a un mondo migliore; così che rischia di portare in sé quasi la negazione di se stesso, quando, in uno stato di perfezione generale, di lui non ci dovrebbe più esser bisogno.

A un intervento modificatore sulla realtà non può quindi non tendere anche il discorso culturale che Dario Fo, indubbiamente una delle personalità più interessanti del nostro teatro comico, sta svolgendo da alcuni anni in maniera originale, esempio tipico di una ricerca (resta da vedersi se riuscita) tra farsa e ideologia, tra satira e « impegno ».

Attore-autore, passato attraverso un teatro di cabaret fatto di umorismo dell'assurdo ma ricco di significati, preoccupato poi di rivolgersi a un pubblico sempre più vasto per rendere il suo messaggio d'un'incidenza la più ampia e popolare possibile (di qui le sue due esperienze televisive, prima sul 2° canale e quindi nella pur valida *Canzonissima*), ritornato l'anno scorso al teatro, Dario Fo ci pare abbia posto chiaro, come uno degli elementi suoi più caratteristici, un « impegno sociale », con tutti i rischi che una tale scelta può comportare. Ma, rimandando a qualche riga più sotto l'eventuale riferimento a precise ispirazioni politiche, questo in Fo va inteso come sforzo di seguire pas-

so passo la realtà contemporanea italiana e, per quanto ha riferimenti generali, straniera; come vocazione critica; come presenza insoddisfatta; come aspirazione moralistica.

E per questo suo lavoro di intervento egli fa un uso tutto originale del teatro. Ne va alle origini, ricercando i più riposti significati del gesto e della parola, dell'invenzione mimica, ne scopre tutta la potenzialità delle modulazioni; un susseguirsi incalzante di trovate d'ogni tipo, a rischio però — e molto forte a tratti — d'una dispersione, di una disorganicità, d'una disunione, d'un ritmo falso che non scaturisce cioè dal significato intimo del dramma, ma dal susseguirsi frenetico di pezzi isolati e fine e se stessi, che prendono la mano all'autore-attore.

Alla base di tutto ciò, inoltre, sta un umorismo di stampo intellettualistico e un moralismo mediato, di cui Fo non riesce a liberarsi; il che vale non solo per la scelta dei temi, molte volte per nulla « popolari ». Nelle sue opere l'effetto drammatico non è costituito dalla rappresentazione di un atto, di un pensiero, di un sentimento umani, bensì dalla rappresentazione di un ripensamento, di un giudizio, di una critica di quei fatti. Compagno ora un compiacimento ed ora un intervento critico, ora una commiserazione ed ora una rivendicazione della dignità, ora un dissidio ed ora una lotta, ma non nei confronti delle varie realtà in se stesse, bensì dei loro aspetti caricaturali, grotteschi, farseschi. Il che può produrre grandi effetti comici, ma ha il grave torto di ingannare lo spettatore, di fargli scambiare per suo giudizio quello che invece è già dell'autore, di illuderlo su una pos-

sibilità di partecipazione al maturarsi dell'intervento critico, laddove invece l'autore ha già tutto preordinato e richiede solo una partecipazione totale. Quando ha lasciato la sala lo spettatore può rifiutare la rappresentazione, cui ha assistito, ma a prezzo di una capacità di ripensamento successivo; e il suo rifiuto, o il suo condividere, se ci saranno, si concentreranno sul significato in toto, sul messaggio complessivo dell'autore (pur rimanendogli nel sottofondo l'incancellabile gusto delle risate fatte).

E a proposito dello spettacolo che ci ha fornito l'occasione per queste note, e cioè « *Settimo: ruba un po' meno* », ci resta appunto da dire qualcosa intorno al suo significato. Innanzi tutto non ci pare che dalla commedia (se pur così la si può chiamare) risulti quel Fo che si è soliti dire « marxista », anzi. Laddove, per esempio, nel recente « *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* » appariva la vera scoperta di una coscienza delle proprie possibilità individuali e umane (quasi una coscienza di classe) con un « io che aspettavo l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che *i nostri siamo noi* », qui man mano si svela una accusa alla società tanto generica quanto velleitaria, qualunquistica, negativa. Rimangono dei residui che chiameremo « sociali » (vedi all'inizio la scena degli scioperanti, l'accento al « paradiso » anche degli altri, e così via), ma il complesso è puramente protestatario (« voglio vedere saltar tutto per aria », « siamo un paese all'apice dei detersivi », « aspetta aspetta, sta' buono »). Fo demolisce ma, per lo meno qui, non accenna minimamente a una possibile alternativa, neppure più quella che ci pareva apertamente sottintesa, per

esempio, nei suoi spettacoli televisivi; ci sembra anzi che gli sia sopravvenuta una sfiducia generale (vedi la « morale dell'*italiota* » sul finire).

Insomma, da « *Settimo: ruba un po' meno* », nonostante alcuni progressi teatrali notevoli, come l'abbozzo di un « altro » personaggio per sua moglie Franca Rame e la macchinosità indubbiamente presente ma quasi sempre funzionale e mai stancante, non risulta un Dario Fo marxista, ma un Fo casalingo, più semplicemente e più italianamente, *radicale*.

* * *

Con la ripresa in pieno dei programmi televisivi, ricomincia anche la grande serie dei teleromanzi. Scrittori vari e disparati, dagli italiani agli stranieri, dall'ottocento ai giorni nostri vanno a costituire l'ampia riserva, da cui i riduttori e gli sceneggiatori televisivi possono trarre trame e soggetti per i loro programmi. Attualmente, si parla per esempio, per il prossimo inverno, della riduzione di tre romanzi di Dostojevski.

Di fronte al « teleromanzo », come del resto di fronte alla riduzione cinematografica di opere letterarie, molte sono le diffidenze che sorgono. Si parla da alcuni di « irriducibilità » e quindi di inevitabile falsificazione, vista la diversità dei due tipi di linguaggio. Ma senza approfondire qui, che non è la sede, tutti i termini della questione, a chi mantiene la propria sfiducia e diffidenza ad oltranza nei confronti di questo genere televisivo, basta forse osservare che non dovrebbe essere il caso d'andare alla ricerca di una fedeltà di tipo letterale nella resa in altro linguaggio di un testo. Esiste cioè una possibilità di *lettura* e di *rilettura* di una

determinata opera. Essa come tale, per vocazione diremmo, suscita emozioni estetiche, le quali devono essere tradotte in un linguaggio, che, nulla vieta sia di ricreazione e sia quello, in particolare, delle immagini. La versione « visiva », o per immagini, è *altra* cosa, autonoma, con proprie ragioni, con propri motivi, con una propria giustificazione, con una propria logica ed una propria estetica. Per cui, per esempio, « *Il taglio del bosco* » di Carlo Cassola, nel momento in cui il regista Cottafavi ne fa una versione televisiva, diviene « *Il taglio del bosco* » di Cottafavi, il quale ha tratto ispirazione da un racconto di Carlo Cassola.

E altri esempi si potrebbero portare di dignità di opere narrative rese per il teleschermo.

Ma un altro punto ci preme di sottolineare. Di solito la proiezione sul teleschermo del teleromanzo è accompagnata da un rilancio editoriale del volume da cui è tratta l'opera televisiva. C'è da rallegrarsi per questa circostanza; infatti il pubblico in questo modo può essere spinto a leggere nella sua espressione genuina e originale un'opera di letteratura, che forse mai sarebbe stato sollecitato ad accostare; e, se il suo leggere è attento ed accorto, potrà cogliere magari alcune diversità di linguaggio, di interpretazione, di valutazione di significati.

Come si vede un'opera educativa più o meno diretta anche in questo caso può essere svolta dalla TV. Sarebbe importante allora che nelle scelte si tenessero sempre presenti, così come — occorre riconoscere — spesso si è fatto, dei libri buoni e validi.

Marco Garzonio