

Johan Padan a la Discoverta de le Americhe. Comicità e farsa in Dario Fo

di Katrin Junge

1. *Farsa, farsa e commedia, comico e farsa*

Con *Johan Padan a la Discoverta de le Americhe* Dario Fo celebra in modo a lui congeniale i cinquecento anni della scoperta dell'America. E così la festa diventa una sarcastica smitizzazione, una farsa. Tale tecnica, spesso utilizzata da Fo, è un punto di partenza per alcune osservazioni relative all'elemento comico, centro portante della farsa. Qui non si tratterà di aspirare a definire una 'essenza' del comico o della farsa, che richiederebbero più spazio, ma di sistemare alcune note che permettono una lettura del testo sotto questo punto di vista.

La riflessione è suddivisa in due parti. Nella prima parte si affrontano alcuni schemi d'uso del comico con riferimento alle teorie ed alle metodologie più significative nel contesto della farsa politica di Dario Fo. Non si propone una teoria generale dei fenomeni comici. La scelta è di mettere insieme alcuni appunti che lascino descrivere le intenzioni politiche di Dario Fo. Il tentativo è estrarre dalle teorie della farsa e della commedia delle direttive per distinguere due generi così vicini. Lontani da concetti categoriali ed indiscutibili, lo sguardo è rivolto a definire lo spazio della farsa nella società e nel teatro di oggi.

La seconda parte offre una lettura del brano di Dario Fo inquadrata sotto gli aspetti sviluppati nella parte teorica. L'analisi non è totalizzante né esaustiva, ma vuol far vedere in quale modo

* *Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.*

Dario Fo usa tecniche comiche della tradizione teatrale nelle sue farse politiche.

Paragonata ai generi più famosi della commedia e della tragedia, la farsa come arte popolare ha sempre subito una minore attenzione critica. Questo non solo perché sempre vista come un genere 'basso' e meno prestigioso degli altri, ma anche perché teatro basato sull'improvvisazione, teatro non scritto dove la parola cede al gesto, alla mimica, al *calembour*, alle baruffe. Solo dagli anni 50 e 60 del nostro secolo è di nuovo cresciuto l'interesse per la farsa, non solo sul palcoscenico, ma anche nel campo della critica letteraria. Contrariamente a quanto accadeva in passato si ritrova in tale periodo una valutazione positiva del genere, che vede nella farsa l'unico modo adatto di confrontare la realtà contemporanea con i suoi molteplici problemi politico-sociali¹. Nonostante questo recente impegno della critica ancora non esiste un modello teorico che sappia descrivere il genere della farsa in un modo soddisfacente. Di solito la critica si limita a un'enumerazione degli elementi che generalmente connotano e definiscono la farsa di un particolare periodo storico, per esempio la farsa medievale o del '900, oppure di un certo ambiente culturale, come la farsa inglese e la farsa nei film muti.

Questo tentativo di dare una definizione risulta un frammentario elenco delle caratteristiche di un certo periodo storico e di un definito contesto socioculturale della farsa; tuttavia non si tiene conto dei problemi fondamentali che crea la definizione di un genere attraverso i suoi elementi costituenti, problemi che fanno parte di una recente discussione sulla importanza dei concetti generici. Nel campo della teoria dei generi si parte dall'idea che un genere sia costituito da diverse componenti le quali, però, non sono né specifiche né inconfondibili né assolutamente limitate a un solo genere².

¹ Si vedano, ad esempio, Hélène Catsiapis, *La comédie anglaise au XX^e siècle*, Paris 1989 e il libro di Jessica Davis, Jessica Milner, *Farce*, London 1987.

² H. R. Jauss, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* (=GRLMA), Bd. 1, Heidelberg 1972, pp. 107-138 e Wolf-Dieter Stempel, *Gibt es Textsorten?*, in E. Gülich / W. Raible (Hrsg.), *Textsorten – Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Frankfurt 1972, pp. 175-179.

Ne consegue che le componenti tipiche della farsa quali, per esempio, la violenza, l'esagerata espressione gestuale o le figure appiattite, non sono unicamente costitutive del genere della farsa, perché esse possono ricorrere anche nel romanzo o nella tragedia. Inversamente un'opera può essere identificata sotto diversi aspetti generici. Sarebbe possibile per esempio classificare *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*³ anche come satira o teatro a tesi, a seconda del punto di vista e degli interessi dei singoli studiosi. Inoltre persino una tragedia come *L'Amleto* di Shakespeare può diventare una farsa se si cambiano alcuni aspetti come il ritmo, la mimica o la gestualità⁴.

Siccome queste componenti non esistono isolate, ma sono raggruppate, possiamo descrivere la farsa come un insieme di componenti basate sullo specifico uso storico e sull'adeguata funzione comunicativa dei testi⁵. A causa di questo carattere composito dei generi è possibile aggiungere continuamente nuovi elementi e creare nuovi generi subordinati. Questo aspetto evolutivo è responsabile del fenomeno del mescolamento dei generi e della scomparsa di forme statiche a favore di nuove forme sulla base dei vecchi generi. Specialmente nel genere della farsa sono cambiate molte convenzioni, col tempo la farsa ha cambiato faccia. Nell'800 essa si è sviluppata, da un breve intermezzo, in un genere più lungo e indipendente, cosicché nel '900 si è emancipata dalla commedia ed è diventata uno dei generi preferiti in campo teatrale. Dagli anni 60 in Italia è senz'altro Dario Fo il rappresentante più famoso e di successo. Più avanti vedremo come Fo, in un modo straordinario, usi la farsa medievale, la tecnica dei giullari e il carnevalesco umorismo popolare come sfondo per le sue farse politiche, che descrivono e criticano gli avvenimenti attuali.

D'altra parte esistono anche strutture nelle farse come il tipo di comicità, lo sviluppo meccanico dell'azione, e le figure appiattite che non mutano mai. Queste convenzioni possiedono un ca-

³ Dario Fo, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Firenze 1992.

⁴ Un altro esempio sono i film che diventano farseschi appena uno li guarda ad una velocità più alta.

⁵ R. Warning, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in W. Preisendanz / ders. (Hrsg.), *Das Komische (= Poetik und Hermeneutik 7)*, München 1976, p. 282.

rattere non storico, eppure non bastano per una definizione completa del genere della farsa. Tuttavia è utile fare una distinzione fra gli elementi storici e non storici per evidenziare alcune particolarità della farsa che la distinguono dalla commedia, genere comico con il quale viene spesso confusa.

La farsa e la commedia sono «due modalità dello spettacolo comico che si respingono e si intersecano come due fratelli, come due gemelli nemici» secondo la formula ideata da Georges Ulysse, ed esposta al convegno *La violenza nella farsa italiana del primo cinquecento. Forme teatrali e forme ideologiche*, svoltosi a Roma (30 Ott. - 2 Nov. 1986). L'unica differenza fra loro consiste nel fatto che la farsa è situata a un livello artistico più basso, è meno erudita e molto più violenta della commedia. Quest'argomentazione qualitativa di valutazione delle differenze introduce una distinzione troppo ridotta nella discussione sui generi, perché una forma di comicità più cruda come quella della farsa non significa necessariamente una comicità scadente; in fin dei conti la qualità è un particolare del tutto indifferente ai generi letterari. Quindi bisogna cercare altri criteri per distinguere due forme teatrali così simili. Per questo vogliamo presentare qui un possibile modello che si basa sulla struttura dell'azione.

Nell'atto di distinguere tra farsa e commedia partiamo da una differenza essenziale fra azione sintagmatica che si sviluppa coerentemente ed un'azione paradigmatica in cui le diverse azioni comiche si susseguono indipendentemente. Di fatto l'azione della commedia ha uno sviluppo coerente e le diverse azioni comiche sono soltanto inserite in questa struttura, mentre nella farsa la trama è dominata dalle singole azioni comiche e il conflitto comico si basa unicamente su tali effetti paradigmatici. Comunque la farsa non dispone di un mito nel senso inteso da Northrop Frye, che parla di una forma ternaria⁶, anzi è primariamente una sequenza paradigmatica di azioni comiche. Queste azioni non sono legate in un modo logico o coerente, al contrario succedono per caso o si accumulano intorno a molti ostacoli. Da questa struttura risulta il mondo meccanico della farsa, dove le figure

⁶ Northrop Frye, *Anatomia della critica: Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino 1969, p. 227.

con le proprie forze non determinano l'azione, ma reagiscono soltanto automaticamente. La catena delle azioni comiche non finisce mai e anche lo spettatore fa parte di questo gioco, senza chiedersi se tutto questo sia veramente possibile. Così nella farsa abbiamo l'effetto della sospensione della realtà – né le figure né lo spettatore di una farsa si occupano delle regole del mondo reale.

Nella commedia troviamo un modo tutto diverso di presentare la realtà. Essa è più collegata alla realtà sociale, presenta le sue figure più fortemente psicologizzate e lo sviluppo dell'azione è motivato razionalmente. Così farsa e commedia si distinguono soprattutto tramite un'altra presentazione della realtà:

La comédie, c'est la vie, avec toute sa sensibilité. La farce, elle déborde dans un univers plus vaste et souvent très irrationnel où les sentiments communs ne sont pas nécessaires⁷.

Il mondo farsesco segue proprie leggi e regole, manifestando così la natura artificiale del soggetto presentato. Anche se all'inizio lo spettatore viene introdotto in un mondo fittizio con un'immagine apparentemente 'normale', subito l'azione teatrale diventa caotica, e si trasferisce impercettibilmente nell'irreale. La farsa è un divertimento nel senso proprio della parola, cioè una 'diversione', dato che lo spettatore è spinto fuori dall'abituale quadro della vita.

Di conseguenza lo spettatore accetta l'impossibile come possibile, vede cose anormali come normali e risponde con un riso alla cruda violenza provocatoria presentata nella farsa. Nonostante questa apparenza caotica e sovversiva, la farsa possiede, dietro la sua visione anarchica della realtà una precisione metodica molto importante: infatti ogni effetto comico deve essere programmato con un *timing* perfetto dall'autore, e con uguale cura gli attori lo devono realizzare, altrimenti le azioni comiche perdono facilmente la loro forza. Queste ambivalenze – un mondo caotico, assolutamente fantastico e irreale da una parte, e un'alta precisione e ordine dall'altra – si coniugano con molta potenza e rendono la farsa uno spettacolo molto più sviluppato e

⁷ Hélène Catsiapis, *La comédie anglaise au XX^e siècle*, Paris 1989, p. 89.

complicato all'estremo delle sue possibilità, la farsa funziona tramite le sue stramberie e le sue esagerazioni come un sistema chiuso e separato dal mondo.

D'altra parte, recentemente si è scoperto un certo realismo nella farsa a causa di alcuni parallelismi con le nostre esperienze pluralistiche nel mondo postmoderno. Farsa vuol dire un uso e non un appiattimento del reale. Sia la perdita di sicurezza e di autorità, quanto la mancanza di realtà del nostro mondo contemporaneo, con tanti eventi irrazionali e incontrollabili, corrispondono perfettamente al mondo farsesco e perciò lo rendono in un certo senso più 'realistico' rispetto al mondo della commedia, dove si trova ancora un ordine e una struttura attendibile nell'azione, che niente ha a che fare con la nostra vita reale imprevedibile.

Una società si definisce anche attraverso gli spettacoli che privilegia o tollera, per cui un'altra ragione del successo degli spettacoli farseschi risiede nella sensibilità del pubblico, che non vuole più essere confrontato con i suoi problemi in una tragedia o in un brano melodrammatico, ma preferisce l'ironia secca della farsa.

La ricerca per una definizione del comico si esegue già da secoli nella cultura occidentale ed è stata condotta in campi diversi come la filosofia, l'estetica, la psicologia e soprattutto il teatro e la letteratura. Nonostante vari e recenti tentativi di descrivere il fenomeno del comico da un punto di vista antropologico, biologico, sociologico e filosofico, ancora non si è arrivati ad una descrizione e definizione finale. Lo scopo di questo articolo non può essere una storia completa delle esistenti teorie della comicità, e quindi le osservazioni che seguono si limitano agli aspetti della comicità più rilevanti per il mondo della farsa.

Nella farsa, come nella commedia, la comicità è un qualcosa di artificiale, di costruito, che serve a far ridere gli spettatori. Quindi è una cosa ben diversa dalla comicità quotidiana, che è invece un fenomeno della vita umana, senza nessuna intenzione comunicativa e perciò indifferente ai generi letterari; è importantissimo distinguere questi due aspetti. Bisogna separare la comicità extraletteraria dalla comicità come modo di scrivere, cioè letteraria. Tuttavia, una teoria sulla comicità della farsa, deve occuparsi anche della comicità extraletteraria. La farsa come ge-

nere teatrale si presta difficilmente alla trascrizione scritta a causa della predominanza dello spettacolo, e la comicità è un importante fattore storico del genere, anche se i diversi contenuti comici dipendono dalle norme sociali del pubblico e perciò sono storici. Una farsa che smette di essere comica cessa d'essere farsa.

Nella teoria la comicità è descritta soprattutto come un sorprendente contrasto o cambiamento di contesto, «quando si devia da ciò che è essenziale, dai valori alti»⁸.

Secondo Henri Bergson «È comica ogni disposizione di azione e di avvenimenti che ci dà, inserite l'una nell'altra, l'illusione della vita e la sensazione netta d'una sistemazione meccanica»⁹. Questa famosa definizione ricorda proprio la farsa con i suoi scambi senza fine, e i suoi meccanismi ridotti all'estremo e la sua velocità teatrale. Inoltre l'uomo diventa ridicolo nel momento in cui un'anomalia o una sorpresa disturbano il corso degli eventi; per questo infrangere le più comuni norme sociali ci fa ridere. Nella farsa si sfruttano tali effetti. La struttura dell'azione, con le sue anomalie e le sue sorprese, funziona quale mezzo ideale per questo scopo ed è simile al mondo meccanico della farsa.

Un'altra caratteristica della comicità è il carattere episodico. L'effetto comico aumenta più facilmente tramite una ripetizione di brevi azioni comiche rispetto ad un'azione sviluppata a lungo. Anche il piacere estetico non cresce proporzionalmente alla durata dell'azione comica, ma rispetto alla velocità e alla precisione temporale con la quale le singole *gags* si susseguono ininterrotte. Questo vuol dire che il fenomeno paradigmatico è molto più congeniale alla struttura di azione della farsa.

L'aumento della comicità ha anche i propri limiti. Le circostanze comiche presentate in una farsa non devono minacciare né le figure né gli spettatori. Già Aristotele considera questo aspetto delle azioni comiche, quando parla nella *Poetica*, di azioni non dolorose¹⁰; e anche per Bergson la mancanza di senti-

⁸ Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma 1974, p. 32.

⁹ Henri Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, tr. it., Milano 1961, p. 76.

¹⁰ Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano 1987, p. 131.

menti è una premessa importante per il successo della comicità: con le sue figure appiattite la farsa si adatta perfettamente a questa necessità per distanza emozionale che serve al funzionamento della comicità. Lo spettatore può ridere della violenza presentata nelle farse, perché non si identifica con i personaggi e perché non ha l'impressione che essi si trovino in reale difficoltà.

Il sociologo Plessner, invece, interpreta il ridere come una risposta ad una situazione difficile, dalla quale ci si vuole staccare, senza veramente essere in grado di liberarsi da essa. Significa soprattutto una reazione ingegnosa a fatti ambigui ed equivoci, i cosiddetti conflitti comici che «Überall da hervorbrechen, wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr gleichwohl offensichtlich gehorcht, verletzt wird»¹¹. Soprattutto la farsa recente adopera questi mezzi. Lo spettatore si confronta con scene ambigue e tabù morali e per risolverli non gli resta altro che ridere.

Con riferimento alla funzione del riso, in combinazione con le norme sociali, si trovano nella teoria due tracce apparentemente opposte. O il comico si basa su un qualcosa che non adempie alle norme e diventa ridicolo perché è una deviazione, oppure libera dalle norme stesse. Nel primo caso, la deviazione dalle norme viene derisa e ne escono quindi rafforzate, nel secondo caso, se le norme stesse diventano l'obiettivo dell'azione comica, si sviluppino nel ridere quei sentimenti che sono sopraffatti da costrizioni e obblighi. La comicità problematizza le norme e il riso diventa anarchico. Secondo Bachtin invece il riso, specialmente quello medievale, porta ad un processo di labilità delle norme sociali fino alla loro sospensione temporanea nel carnevale. Con l'abbassamento della sovranità e l'aumento dell'ignobile il popolo si libera dalla paura dei potenti¹². Comunque anche questo riso stabilisce il sistema esistente, perché la sospensione temporanea serve come una valvola di sfogo quando c'è troppa pressione in una società e così impedisce una vera rivoluzione, attraverso la quale le cose potrebbero cambiare per sempre.

Il sociologo Dupréel distingue invece altre funzioni del ridere.

¹¹ Helmut Plessner, *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1961, p. 88.

¹² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it., Torino 1979, p. 13.

Ad esempio si può deridere una persona che sta fuori o in opposizione ad un gruppo sociale e lo chiama *rire d'exclusion*; oppure il riso può essere accogliente, pieno di simpatia, *rire d'accueil*¹³.

Queste brevi osservazioni sul fenomeno del comico extraletterario, la sua affinità col genere letterario della farsa e le diverse funzioni del ridere, offrono una spiegazione per l'esistenza di due sottogeneri: la farsa sovversiva e la farsa domestica¹⁴. In loro si rispecchiano le diverse forme e funzioni del ridere.

Così nella farsa domestica la violazione dei tabù e delle norme serve a garantire il successo comico nel mondo della farsa. La natura aggressiva della farsa, che si ribella contro ogni specie di convenzione, permane in un certo senso, ma il riso e la comicità sono prevalenti. La maggior parte delle farse di questo tipo vennero scritte nell'800. In questo periodo si esprimono anche delle deviazioni dalle norme sociali, come per esempio l'adulterio, che viene deriso dal pubblico. Comunque il riso degli spettatori non condanna le norme, la violazione serve piuttosto alla loro stabilizzazione e non alla loro distruzione. Inoltre alle farse di questo periodo manca ogni dimensione politica, parlano solo di problemi del campo casalingo mai di fatti di rilevanza più generale. Infatti finiscono sempre con il ripristino dell'ordine sociale. Gli spettatori escono dal teatro appagati anche se sono stati confrontati per qualche tempo con il mondo irregolare della farsa. La farsa dunque è diventata un gioco che segue regole fisse e non attacca seriamente la società.

La farsa medievale aveva invece un tocco sovversivo e anarchico, attraverso la quale si attaccavano i potenti, i padroni, le autorità della chiesa e dello stato; l'attacco non si limitava solo al campo domestico, ma si criticava l'intera società. Gli spettatori ridevano delle regole e delle costrizioni che li limitavano e li sopprimevano. Così il riso assumeva una funzione liberatoria e distruggente che le autorità non controllavano più. Perciò la farsa medievale possedeva un potenziale sovversivo simile a

¹³ E. Dupréel, *Le problème sociologique du rire*, in «Revue philosophique» 106 (1928), pp. 213-259.

¹⁴ Spesso questa differenza viene usata per distinguere la commedia dalla farsa, nel senso che la commedia adopera una comicità domestica, mentre la farsa è più sovversiva. Come abbiamo visto tali valutazioni non servono per distinguere generi letterari.

quello che si trova nella farsa del '900 ed in particolare nell'opera di Dario Fo. Sciocchezze e assurdità della farsa significano non il solo puro divertimento, in quanto contengono una dimensione anarchica ed hanno delle intenzioni politiche e satiriche molto esplicite.

2. *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*

Fo rappresenta senz'altro l'impulso più forte per la rinascita del genere della farsa in Italia, usandola come strumento per fare degli spettacoli teatrali veicolo di divertimento e insieme di politica. Per l'anniversario del mezzo millennio della scoperta dell'America, Fo scrive un nuovo pezzo, *Johan Padan a la scoperta delle Americhe*. Si tratta di una controcelebrazione di questo straordinario avvenimento. Per indicare la sua intenzione politica, Fo parla già nel titolo di Americhe invece di un'America, e sottolinea l'esistenza di molti nuclei indigeni che popolarono allora il continente americano. Con quest'opera vuole raccontare una storia al di là della verità ufficiale, vuole presentare al pubblico la dimenticata serie di vicende e in tal modo confronta la storia dei vincitori con la storia degli oppressi.

Fo mette in evidenza che la combinazione di farsa e politica non è per niente nuova, ma ha una lunga tradizione. In uno dei suoi spettacoli più famosi, *Mistero Buffo*, Fo spiega, nella introduzione 'erudita', quale significato politico il teatro popolare abbia avuto:

Fin dai primi secoli dopo Cristo il popolo si divertiva, e non era solo un divertimento, a muovere, a giocare, come si diceva, spettacoli in forma ironico-grottesca, proprio perché il popolo, il teatro, specie il teatro grottesco, è sempre stato il mezzo primo d'espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee¹⁵.

Fo continua questa tradizione di 'spettacoli grotteschi', nei quali già nel medioevo si intrecciava il divertimento con una specie di pre-coscienza sociale e politica. Nella maggior parte dei

¹⁵ Dario Fo, *Mistero Buffo*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino 1976, V, p. 5.

brani del teatro popolare dal '200 al '500 come *misteri, sacre rappresentazioni, satire e farse* si trova, secondo Fo, un elemento ribelle, che si manifesta con un atteggiamento critico e satirico nei confronti della società, ma soprattutto nei confronti dei potenti. Il comico possiede una forza distruttiva, e Fo crede ad un effetto rivoluzionario del riso, che può veramente cambiare le cose e non significa solo una sospensione temporale, funzionante da valvola di sfogo per stabilire il potere. Con questa convinzione di un effetto duraturo del comico si differenzia da Bachtin¹⁸, che vede nella cultura del carnevale medioevale soltanto un momentaneo effetto rivoluzionario. Fo vuole rinnovare questa cultura popolare, soffocata dai 'padroni' per lungo tempo. Essa deve aiutare il popolo di oggi a sviluppare una coscienza critica della propria situazione nella società contemporanea. Per ottenere questa coscienza è indispensabile la comprensione delle proprie radici. Già nel *Mistero Buffo* abbiamo l'essenza della teoria teatrale di Fo che vale ancora per *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*.

Fo nella presentazione dello spettacolo di *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* spiega le proprie motivazioni in una introduzione, dove chiarisce che vuole rovesciare il punto di vista eurocentrico della scoperta e soprattutto della conquista dell'America. L'artista vuole correggere non solo l'immagine positiva degli spagnoli come portatori della civiltà e della vera religione, ma anche quella negativa di invasori, soprafattori e depredatori. Questa introduzione 'erudita' non rientra tuttavia nel testo stampato che funziona come materia prima per le seguenti osservazioni e non fa parte dell'analisi del testo della farsa. Il testo stesso è scritto in 'gamelot' con la traduzione italiana accanto alla versione originale, perciò nell'analisi seguente il testo sarà citato in 'gamelot' con la traduzione italiana aggiunta.

Fo dà la parola a un intraprendente avventuriero italiano Johan Padan, che si imbarca in Spagna su una delle navi di Colombo per sfuggire all'Inquisizione. Da qui ha inizio un viaggio pieno di mirabolanti avventure e disavventure, finché Johan Padan finisce guida spirituale e capo politico-militare di un gruppo di indiani e combatte dalla loro parte contro l'inva-

¹⁶ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 13.

sione e la colonizzazione degli spagnoli. Così il marinaio diventa il cronista della colonizzazione, uno che non parla di grandi personaggi, come Colombo o Cortez, ma racconta con molta comicità e fantasia le proprie avventure bizzarre in questo scontro di due culture.

Johan Padan è il portavoce delle idee e delle critiche osservazioni di Dario Fo¹⁷. Parla in 'gramelot', una miscela fittizia di dialetti della pianura padana infarcita con alcune desinenze catalane e castigliane. Come un giullare medievale, ci racconta del suo viaggio impersonando diversi caratteri e 'giocando' tante situazioni diverse della sua vita presso le tribù indigene dell'America:

E tütö el ziórno stavo a parlàrghe con lòri, a far dimànde. E dént per dént, mé envénto, per garghe far qualche ridàda.

E tutto il giorno stavo a parlare con loro, a far domande. E lì per lì mi invento buffonate per fargli fare qualche risata¹⁸.

Così Fo torna ai fondamenti del teatro popolare medievale per presentarci la storia della fine del medioevo e l'inizio dell'era moderna. Nello spettacolo il momento giullaresco si sviluppa su tre livelli: prima Fo, l'attore-giullare, che impersona il carattere Johan Padan con molta agilità mimica e vocale, poi a livello fittizio Johan Padan il cronista-giullare della storia e finalmente Johan Padan l'avventuriero-giullare che fa lo «scrivano geroglifico provetto»¹⁹, il guardiano di bestie, che diventa prigioniero e schiavo degli indiani prima di stabilirsi presso di loro come santo. Purtroppo un lettore del testo stampato perde la rappresentazione più importante, quella dell'attore-giullare Fo, che è indubbiamente fra i più farseschi momenti dello spettacolo.

¹⁷ Come il giullare del *Mistero Buffo* che risuscita le tendenze critiche del teatro popolare del passato lontano e nello stesso tempo fa capire quanta importanza esse abbiano ancora oggi. O altro esempio il matto di *Morte accidentale di un anarchico*, con il quale Fo ha trovato la figura ideale per attaccare con irriguardosa franchezza situazioni insostenibili della società italiana.

¹⁸ *Johan Padan*, cit., p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

Il testo ha un'alta ricorrenza di motivi e situazioni popolari tradizionali. Si trovano le solite scene da bettola, feste dove si mangia e si beve, ma trasferite nell'ambiente culturale degli indiani:

A part che ghe dàva de magnàre le robe più bòne de golosia che magnàva, lóri: radisis 'brustide con le granséole zigànti, repièn de tartarughine apéna nasciùde, co' le osa e tüto... pucià in del miél. Vèrmeni spiseghénti apéna scutà sü la brase, con le carùbe... lusértole-iguàna buidi, riempìdi de polpa de lumàghe e fasòi in salsa de furmighi. Del prinsìpio vòmego all'estante, apéna giò: vlam! Ma dòpo, fato el gusto, vòmego de lì a do' o tre ore soltànto: vlam!

A parte che ci davano da mangiare le cose più buone e golose che mangiavano loro: radici abbrustolite con le granseole giganti, ripiene di tartarughine appena nate, con le ossa e tutto... intinte nel miele. Vermi piccanti appena scottati sulla brace con le carrube... lucertole-iguana bollite, riempite di polpa di lumache e fagioli in salsa di formiche. In principio vomito all'istante, appena ingoiato: vlam! Ma dopo, fatto il palato, vomito di lì a due o tre ore soltanto: vlam!²⁰.

Non solo nel campo del nutrimento lo scontro delle due culture, è appariscente, anche i rituali dell'amore, l'arte della guerra, la religione, e la magia offrono molteplici occasioni di paragone fra la cultura degli spagnoli e degli indiani. Dall'amaca ai riti religiosi tali divergenze costituiscono una fonte enorme di comicità, che risulta, come già detto, da un sorprendente contrasto e cambiamento di contesto. Tra i brani più umoristici ad esempio, è la spiegazione da parte di Johan Padan della religione cristiana alle tribù indigene con lo scopo di convertirle:

Ad ògni manéra mé son бүтà a contàrghe de la creasiòn... de Adamo e de l'Eva, del patre eterno.

(...) Sü la questiòn del pudór l'éra inutile starghe a far a mente che fuèsse 'na stramberia ol fatto che l'Adamo e l'Eva en el prensìpio i andès intórno desnùdi. A lóri, l'idéa de covrìrse, nol steva deréntro al so' cervèl. Covrìrse, nascónder le vergogne?

E po', con la fòja de figo... lóri, no' cognóse i nostri fighi... Piantàrse

²⁰ *Ibid.*, p. 33.

una foja de figo d'India... tütto inspinà... pròpio lì... süi bergónzoli?!...
Ohi, che godimènto!

Ad ogni modo mi son buttato a raccontargli della creazione... di Adamo e di Eva, del padre eterno.

(...) Sul particolare del pudore era inutile stare a mettergli in mente che fosse una stranezza il fatto che Adamo ed Eva al principio andassero intorno nudi. L'idea di coprirsi non stava loro proprio dentro il cervello. Coprirsi, nascondere le vergogne? E poi, con la foglia del fico... loro non conoscono i nostri fichi...

Piantarsi una foglia di fico d'India... tutto spinoso... proprio lì... sui bergonzoli?!... Ohi che godimento!²¹.

Qui il discorso è tutto una parodia della «vera religione» che gli spagnoli volevano imporre agli indigeni ed evidenzia due verità: 1) una stessa religione non può adattarsi a tutti; 2) molti riti tradizionali perdono il proprio significato una volta cambiato il loro contesto.

Un altro elemento emergente dello scontro delle due culture in campo religioso è rappresentato dalle scene di magia. Johan Padan assume a dignità di Santo dopo alcuni suoi atti ritenuti miracolosi dalla popolazione locale. Ma la sua non è magia, è conoscenza di medicina, capacità di leggere fenomeni naturali che gli indios ancora non comprendono; Johan Padan è capace di guarire uno stregone Sciamano ferito da una coltellata e salvare l'intera comunità indigena prevedendo un uragano. Insegna inoltre loro l'arte dei fuochi artificiali e del cavalcare, permettendo, mediante tali stratagemmi, la cacciata degli spagnoli.

Ma il testo è ricco anche di altri elementi farseschi, il sesso e la violenza, mantenuti tuttavia sempre entro limiti accettabili. Ciò è dovuto soprattutto alla caratterizzazione piatta delle figure. Le tribù indigene e gli invasori spagnoli sono presentati sempre come gruppi mai come individui. Ed anche i compagni di Johan Padan sono chiaramente personaggi farseschi definiti dall'esagerazione di una qualche loro qualità:

Ol prim a l'é un grasón, che nojàltri ciamémo Trentatrìpe... daspò un aráb saracén de Tünesi, che nünch ciàmem el Moro. Terzo, l'é un basco

²¹ *Ibid.*, p. 87.

rosso ce cavèli... che nojàltri, ciamémo Rosso. L'último l'è un màgher impicà... venesiàn, che nüngh ciàmem el Màgher.

Il primo è un grassone che noi chiamiamo Trentatrippe, poi c'è un arabo saraceno di Tunisi, che noi chiamiamo il Moro. Terzo è un basso, rosso di capelli... che noi chiamiamo Rosso. L'ultimo, è un magro impiccato... veneziano, che noi chiamiamo il Magro²².

Persino le scene più violente (ad esempio: si gettano a mare degli indios, oppure si taglia loro naso e orecchie) vengono presentate in maniera distaccata e buffa. Ma lo spettatore ha sedimentati nella mente eventi analoghi successi nella realtà, e ridendo, ascolta e comprende delle verità storiche.

Johan Padan è l'unico personaggio che s'innalza al di sopra del mondo monodimensionale della farsa. Tramite la sua furbizia e intelligenza riesce a risolvere brillantemente qualsiasi situazione, anche la più intricata. All'inizio si comporta a volte da vigliacco e opportunisto, ad esempio quando sfugge all'inquisizione e lascia la ragazza a bruciare sul rogo o quando illude gli indios sui motivi della venuta degli spagnoli. Ma è cosciente, tuttavia:

Savévi bén che mé sarìa vergognàt una vita, per 'sta fanfaronáda de ipòcrito... ma de dovévi fàrghe... Mì vursévi tornàr a casa... e per tornàrghe, avrìa vendütanca mia matre!

Sapevo bene che mi sarei vergognato una vita, per questa fanfaronata da ipocrita... ma cosa devo farci... io volevo tornare a casa... e per tornarci avrei venduto anche mia madre!²³.

Ed è in grado di usare la propria superiorità per aiutare se stesso e gli altri. In tal modo salva più volte la vita ai suoi compagni di viaggio: quando scappano dalla nave che sta affondando, è sua l'idea di legarsi ai maiali e cavalcarli verso la costa perché

E tutto per el fato sémplize che i porséi son gran notadòr, che con tütta

²² *Ibid.*, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 66.

'sta grassa no' va gimài a fondo. Una boa! E i g'ha un senso ùnego, che no' gh'è iguàle, de orisontàrse anco en tempesta derénto al mare. Tì te i bñti en acqua, e lòri: tachch!, i punta sùbeto el muso següro verso la costa più pròxima... e no' se sbàglia gimài!

Con tutto 'sto grasso non vann mai a fondo. Una boa! E hanno un senso unico, che non c'è uguale, nell'orizzontarsi anche in piena tempesta dentro il mare. Tu li butti in acqua, e loro: tach!, puntano subito il muso sicuri verso la costa più vicina... e non si sbagliano mai!²⁴.

Oppure il trucco di contagiare tutti i suoi compagni con l'itterizia, per non essere mangiati dai cannibali, che interpretano la malattia come un senso divino di protezione. Ma non solo i compagni approfittano della sua furbizia, anche gli indios ne traggono vantaggio quando Johan Padan si schiera al loro fianco contro gli spagnoli. Contrariamente alle figure farsesche che non hanno alcun controllo sul mondo che le circonda, Johan è al centro dell'azione assolvendo quasi la funzione del *deus ex machina*. Non è un fantoccio, ma un giullare che fa ridere i fantocci come viene sottolineato molto chiaramente da Fo nell'episodio del pupazzo ridente²⁵.

A volte, certo, il personaggio si dimostra impotente rispetto a determinate circostanze. Ed è la 'fortuna' allora a soccorrerlo, come ad esempio nell'episodio dei pesci volanti oppure quando un'inattesa eclissi lunare diventa dimostrazione del suo potere 'divino'. Altre volte è soltanto una vittima del destino come lui stesso afferma:

Che fra ol viàzo ne la stiva ne la merda dei cavàli e de le vacche e ol salvaménto ambrasà ai porzèi... e l'èss fàito, ingialdìt co' l'iterisia, pisà e béver pisa e po' bastoná e dòpo: santo, santo, bofàrghe adòso, tocàrli sù la crapa, sù le ciàpe e sùì cojòn... basta! No! ghe ne pòdi pròpio più!

Che fra il viaggio nella stiva dentro la buagna dei cavalli e delle vacche e il salvamento abbracciato ai maiali... e il ritrovarmi schiavo... e poi spennato come un tacchino, colorato a cerchi, ingiallito con l'itterizia, pisciare e bere piscia e poi bastonato, e poi – Santo, santo! – e costretto

²⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁵ *Ibid.*, p. 78.

a soffiargli addosso, palpargli sulla testa, sulle chiappe e sui coglioni, Basta! Non ne posso proprio più ²⁶.

È questa capacità di riflettere sul proprio destino a distinguere da altri personaggi farseschi, capaci solo di 'escogitare', ma non di 'cogitare'. Con lo svilupparsi dell'azione il protagonista acquista sempre maggiore autorità nei confronti degli altri personaggi e quindi maggiore spessore e maggior autonomia. Mentre all'inizio gli ostacoli, i pericoli, le difficoltà sono 'procedimenti' esterni, rafforzanti il mondo meccanico della farsa, senza di che l'azione risulterebbe meno comica e di conseguenza meno divertente per gli spettatori, nella seconda parte è Johan Padan invece a creare ostacoli, pericoli e difficoltà per gli spagnoli. Il turbolento mondo farsesco è in parte creato da lui, non è più vittima e controlla gli eventi dello spettacolo.

La struttura sintagmatica del viaggio raccontato in ordine cronologico sta altrettanto in contraddizione con l'effetto farsesco del brano, perché non regna più il caso. Dall'altra parte le singole avventure funzionano quale mezzo ideale per la farsa e sostengono anche il carattere episodico della comicità. Il piacere e l'effetto comico aumentano in presenza di azioni brevi. Poiché il testo, e ancora di più lo spettacolo, è dominato dalle singole azioni comiche, anziché dalla cornice del viaggio, la struttura del brano corrisponde benissimo al modello paradigmatico della farsa. Johan Padan racconta la sua storia in ordine cronologico, ma ogni episodio è un'unità indipendente dagli altri non legato in un modo logico o coerente. Inoltre l'effetto farsesco nel contesto dell'azione drammatica nasce soprattutto dalla velocità e dal modo giullaresco con il quale Fo presenta lo spettacolo.

Un altro elemento farsesco, il travestimento, rafforza ancora questo effetto paradigmatico. Il protagonista in molti episodi rappresenta personaggi nuovi in quanto si trova in posizioni sociali diverse che vanno dall'inane schiavo al potentissimo santo capogruppo. Questo gioco di travestimento rientra nei procedimenti comici convenzionali, largamente sfruttati nel passato anche più remoto, ma soprattutto dalla commedia dell'arte, che è, senza dubbio, uno dei punti fermi dell'arte comica di Fo.

²⁶ *Ibid.*, p. 61.

Elemento centrale del discorso rimane sempre il riso. Fo è convinto che il comico possiede una forza distruttiva e un effetto rivoluzionario. Lo spettatore deride, insieme a Johan Padan, il potere spagnolo, si mette dalla parte degli indios e ridendo attacca la religione cristiana e la cultura occidentale, e allo stesso tempo si forma una coscienza critica della propria situazione. Fo utilizza anche un altro procedimento del ridere, quello del carnevale bachtiniano che garantisce una sospensione temporanea delle norme. Tale artificio si trova soprattutto nelle scene delle feste oppure nei momenti in cui l'eroe Johan Padan, imita, con effetti negativi, le usanze degli indios come ad esempio quando non riesce a fare l'amore sull'amaca. Ridendo sulla deviazione di queste norme indios vengono allo stesso momento anche problematizzate le norme della propria società cioè la nostra.

In questo modo Fo confronta lo spettatore con la realtà ambigua della scoperta dell'America e con i tabù morali dello scontro violento di due culture diverse. Non presenta figure psicologicizzate o azioni motivate razionalmente, ma usa le tecniche della farsa per presentare una realtà esistente oltre il mondo farsesco. Tutte le scene sono farsa e insieme anche critica e informazione. Così molte violenze ed eventi miracolosi descritti in questo spettacolo non sono frutto d'invenzione dell'autore, ma fatti che si trovano anche nei diari di Colombo o in altri scritti sulla conquista dell'America. Tante esagerazioni farsesche si basano in questo caso sui fraintendimenti derivanti dall'accostamento di due culture diverse e la finzione non riesce a superare la realtà storica. Per tale motivo un pezzo come *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* forse non è più lontano dalla realtà di allora che dagli scritti di Colombo o Cortes, ma più accessibile a un pubblico contemporaneo e certamente più divertente.