

Scientifica



A venti anni dal Nobel

Atti del convegno su Dario Fo
Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017

a cura di

Pietro Benzoni – Layla Colamartino –
Fabrizio Fiaschini – Matteo Quinto

20 Years after the Nobel Prize

Proceedings of the Conference on Dario Fo
Pavia, Collegio Ghislieri, 23rd-24th May 2017

Edited by

Pietro Benzoni – Layla Colamartino –
Fabrizio Fiaschini – Matteo Quinto



A venti anni dal Nobel : Atti del convegno su Dario Fo : Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017 / a cura di Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto = 20 Years after the Nobel Prize : Proceedings of the Conference on Dario Fo / edited by Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto. - Pavia : Pavia University Press, 2018. – XIII, 118 p. ; 24 cm.
(Scientifica. Atti)

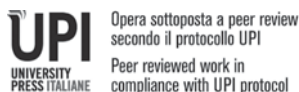
<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520907.pdf>

ISBN 9788869520891 (brossura)

ISBN 9788869520907 (ebook PDF)

© 2018 Pavia University Press, Pavia
ISBN: 978-88-6952-089-1

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.



I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: *Ritratto di Dario Fo*, Giulia Monti, Pavia, 2018

Prima edizione: luglio 2018

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Stampa: DigitalAndCopy S.a.S., Segrate (MI)
Printed in Italy

Sommario

Ringraziamenti	VII
Premessa	
Pietro Benzioni, Fabrizio Fiaschini	IX
Prima parte	
Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»	
Luca D'Onghia	3
Dario Fo e la «pancera flanellata»: scheda linguistica su <i>Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri</i>	
Pietro Trifone	15
Carlo Goldoni e Dario Fo: il caso del <i>Servitore di due padroni (Arlecchino)</i>, appunti sparsi	
Angelo Romano	21
Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto	
Stefania Stefanelli	29
Seconda parte	
Dario Fo e il «monologo mimico»: strategie multiple del comico	
Eva Marinai	41
L'arte come impegno: l'antico gioco del teatro nella macchina teatrale di Dario Fo e Franca Rame	
Marisa Pizza	51
Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione	
Paolo Puppa	63
Dario Fo attore eurasiatico: un maestro dello sguardo	
Marco De Marinis	73
Petrolini e Dario Fo: il teatro dell'autore-attore	
Simone Soriani	85
«Ogni idea me sortéva capovolzūda»	
Roberto Cuppone	99
Indice dei nomi	111
Abstract	115

Ringraziamenti

Desideriamo innanzitutto ringraziare, per il loro lavoro e per il fondamentale contributo, sia i relatori presenti al convegno che gli autori che hanno realizzato i loro articoli appositamente per il presente volume.

La nostra gratitudine va anche al Professor Benzoni e al Professor Fiaschini per il loro supporto e per la partecipazione a tutte le fasi del progetto.

Un sentito ringraziamento va al Collegio Ghislieri, che è stato la nostra casa per tutti gli anni della formazione universitaria. In particolare siamo riconoscenti al Rettore Prof. Andrea Belvedere, per come ha sostenuto e sostiene l'iniziativa degli alunni nell'ideare e organizzare gli eventi del Collegio, e alla Dottoressa Marta Cassano, per il supporto personale e logistico che ha saputo sempre darci.

Ringraziamo enormemente anche l'Associazione Alunni, il cui generoso finanziamento ha permesso la pubblicazione di questi atti.

Un grazie finale va a Giulia Monti, autrice del ritratto in copertina e ormai illustratrice ufficiale di tutto quello che realizziamo: con questo acquerello ti sei davvero superata!

Layla Colamartino
Matteo Quinto

Premessa

Pietro Benzoni, Fabrizio Fiaschini

I. *Grammelot* introduttivi

Pietro Benzoni

Ripensare Dario Fo ora – a vent’anni dal Nobel del 1997 e a ridosso della morte (giunta a novant’anni, nell’ottobre del 2016) – è operazione ricca di stimoli e irta di difficoltà. Significa infatti confrontarsi con un autore assunto sì nel canone, ma in forme necessariamente mosse e controverse, tanto accese quanto minacciate da repentini raffreddamenti. Significa riflettere su di una figura polimorfa e incontenibile, più di altre esposta ai rischi di alterazione e addomesticamento che le celebrazioni istituzionali comportano. Fo paladino della controcultura (che mette gli eroi di botto in mutande), bardo della micro- e della contro-storia (che mette il dito nell’occhio alle storiografie ufficiali), Arlecchino senza padroni (che fa calar le braghe ai signori), nuovo giullare «che dileggia il potere restituendo dignità agli oppressi» (per riprendere una motivazione del Nobel): sono formule (e immagini) di una vulgata critica che rende giusto omaggio alla vocazione eversiva di Fo, ma al tempo stesso tende – sia pure senza volerlo – a ingabbiarla.

Né poteva essere altrimenti. Perché Fo è autore di un’opera debordante e dichiaratamente contestataria, per molti versi difficilmente riattualizzabile: un’opera che ha trovato le sue prime motivazioni nell’*hic et nunc* di un’infervorata militanza e che, forse più d’ogni altra, ha preso anima e corpo nell’irriproducibile unicità delle esecuzioni d’autore. Tanto che alcune domande sorgono spontanee. Fino a che punto i lazzi, gli sghignazzi e le provocazioni dei testi e delle *performance* di Fo possono ancora incidere e trascinare, anche a prescindere dalle occasioni e dai contesti storici delle loro prime manifestazioni? E, d’altro canto, cosa resta di Fo senza Fo? Senza l’intensità realizzativa delle sue esibizioni, senza la sua fisicità allampanata e disossata, senza la sua mimica stralunata e la sua gestualità espressionistica, senza i suoi contorsionismi ad arte sgraziati, senza i virtuosismi grammelotici delle sue pronunce bofonchio-scoppiettanti, cosa resta? O, detto altrimenti, quanto va inevitabilmente perduto di un’opera fatta anche – se non soprattutto – di testualità effimere, tracce mnemoniche, canovacci aperti agli estri dell’improvvisazione ma refrattari alle cristallizzazioni dello scritto?

Sono problemi insiti in tanti testi per il teatro, ma che con Fo s’ingigantiscono. E che, d’altra parte, andranno considerati senza dimenticare come la sua arte tenda sempre a palesarsi in esuberanti commistioni, che chiamano in causa competenze multiple. Perché Fo è stato un artista totale: drammaturgo, regista, scenografo, attore, mimo, cabarettista e cantastorie; ma anche pittore, illustratore, romanziere, fabulatore, *chansonnier*, ecc. In tal senso, un erede delle grandi civiltà teatrali del passato e una nuova incarnazione del genio rinascimentale capace di padroneggiare tecniche e arti diverse. Ma anche un moderno (o

post-moderno?) genio della contaminazione e della libera manipolazione, che ha saputo recuperare – e all’occasione rifondere – i materiali più eterogenei, fluidificando le distinzioni tra i generi e facendo cozzare i registri e le istanze più contrastanti: comico e tragico, ludismo ed *engagement*, affabulazione e denuncia. La satira più aspra e mirata (verso bersagli fin troppo sensibili ai suoi strali come testimoniano i molti episodi di censure, agguati e intimidazioni) può così convivere con gli effetti di *non sense* più deliranti, lo sberleffo farsi comizio, la festa lotta, la risata protesta.

Su tale fondo si accampa poi il Fo onomaturgo e creatore di linguaggi (*grammelot* in primis); il quale, da un lato conia nuove parole e forme espressive, e dall’altro, in questa sua ricerca, non esita a ripensare e rimodellare a proprio uso e consumo i testi della tradizione (di preferenza una tradizione altra: antagonista, subalterna, popolare o di una dialettalità più o meno riflessa). È un Fo che – per dirla con gioco di parole equivoco – tutto in Foia: che tutto sa rifunzionalizzare, senza troppi scrupoli filologici (che del resto sarebbe inopportuno da lui pretendere); nel quadro di un espressionismo deformante e plurilinguistico che si nutre – con scorribande anche in diacronia – di ‘una fricassea di dialetti’ (come l’ha definita Gianfranco Folena), di lingue straniere, gerghi e varietà orali volentieri abbassate.

Ed è proprio su questioni di natura linguistica e di reinvenzione della tradizione che vertono i quattro saggi di taglio storico-letterario raccolti nella prima parte di questo volume. Così Luca D’Onghia mostra come, nel riconoscere in Ruzante un proprio maestro e modello, Fo lo abbia anche, di fatto, forgiato a propria immagine e somiglianza, facendo del pavano (dialetto di per sé storicamente e geograficamente determinato) un archetipo della propria lingua mescolata. Mentre Pietro Trifone si sofferma sulla farsesca commedia gangsteristica *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960), evidenziandone la carica antinaturalistica e, insieme, le scelte linguistiche all’insegna di un’informalità oscillante tra coloriture lombarde e gergalismi del codice furbesco. All’*Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni (1785) ripreso da Fo e Franca Rame nel 1985 è dedicato invece lo studio di Angelo Romano, che della maschera arlecchinesca sottolinea anche natura ipercinetica ed etimo demoniaco. Primi piani e casi esemplari che trovano infine una debita contestualizzazione sociolinguistica nello studio di Stefania Stefanelli, *Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto*, che evidenzia non solo la natura idiosincratica e mescidata del dialetto di Fo ma anche come il suo teatro abbia saputo rivitalizzare una dialettalità profonda allora per lo più rimossa dalle scene di un Paese tutto proteso verso l’italianizzazione.

II. Dario Fo: un ‘classico’ del teatro del Novecento?

Fabrizio Fiaschini

Nella ricorrenza dei vent’anni dal Nobel (e a pochi mesi dalla sua recentissima scomparsa), la questione cruciale, *sub specie theatri*, che il Convegno ha evidenziato e discusso, riguarda senza dubbio il tema, complesso e controverso, della storicizzazione di Dario Fo, nella consapevolezza di una sua ‘classicità’ ormai ampiamente riconosciuta, ma nello stesso tempo problematica, che informa e alimenta la sua persistente attualità.

In questa prospettiva, lo snodo cruciale delle riflessioni può essere ricondotto alla molteplicità degli elementi che concorrono a fare di Fo un 'classico', vale a dire all'individuazione dello specifico teatrale che, nella 'lunga durata' della rivoluzione novecentesca delle arti, lo ha fatto prima emergere, per originalità e innovazione, come intrigante eccezione, per poi consacrarlo come *exemplum*.

Un valore sostanziato dalla capacità (e dalla libertà), da parte di Fo, di intrecciare in modo inedito, fino al corto circuito, alcune delle tensioni più feconde e vitali del teatro (ma anche delle arti visive e figurative) del dopoguerra, sprigionatesi dai punti di rottura delle faglie di primo Novecento. Basti pensare alla formidabile qualità della sua cultura attoriale, frutto di un'emancipazione che affonda le radici nella progressiva affermazione dell'autonomia linguistica e drammaturgica del corpo performativo, restituito all'organicità piena, mimica e vocale, delle azioni fisiche e alle tecniche compositive del montaggio e della scrittura scenica.

Una via creativa che, a sua volta, sottende la rinnovata centralità dell'attore autore, svincolato dal giogo preventivo della drammaturgia testocentrica e, nel caso di Fo, declinato lungo un crinale monologante che, se da una parte è in linea con l'eccentricità comica, squisitamente italiana, di personalità come Petrolini e Viviani, Eduardo e Totò, dall'altra si appoggia a un'oralità popolare e fabulatoria che pesca nella memoria mitografica dell'infanzia trascorsa sul Lago Maggiore e, ancora più indietro nel tempo, nel recupero, al presente, di un materiale giullaresco medievale manipolato e riproposto come espressione di una cultura non allineata: oppressa e censurata ma mai del tutto rimossa, resistente ai ripetuti processi di regimentazione operati dalle culture dominanti.

In questa direzione, la tipologia comica del giullare, con la sua pratica corrosiva del ribaltamento e dell'inversione, diventa per Fo anche il simbolo metastorico di una persistenza teatrale antagonista, di una voce del dissenso che, nel fermento politico del '68, sosterrà e animerà, proprio a partire da *Mistero Buffo*, quella rete di circuiti alternativi (case del popolo, circoli ARCI, fabbriche occupate, la Palazzina Liberty di Milano) dove si alterneranno le esperienze più radicali del movimentismo di base, per un teatro dichiaratamente politico e militante, fondato sulla rottura della scatola ottica della rappresentazione e sul ruolo partecipativo dello spettatore, nel segno di un'utopia praticabile del cambiamento sociale che aveva già manifestato le sue istanze di rinnovamento nella stagione rivoluzionaria di primo Novecento.

Rispetto a queste considerazioni di ordine generale, i contributi presentati nel volume costituiscono un avanzamento sostanziale, fornendo un approfondimento lucido e circostanziato, e sotto alcuni aspetti innovativo, della personalità artistica di Dario Fo. Lungo la linea della sua cultura attoriale, della sua lingua scenica (fonica e mimico-gestuale) e del suo metodo compositivo si pongono gli interventi di Eva Marinai e Marco De Marinis. Entrambi si soffermano infatti sull'eredità, negli anni Cinquanta (quando il trio Parenti-Fo-Durano frequentava gli ambienti del Piccolo di Milano), del magistero di Lecoq e, per via indiretta, di Decroux: due personalità chiave per comprendere la mimica di Fo (si pensi ai principi della figurazione plastica, dell'*attitude*, della segmentazione testuale e corporea dei movimenti) e, di conseguenza, per ricondurlo alle matrici pedagogiche (al 'teatro vivente') di Jacques Copeau e della sua scuola del Vieux Colombier, dove fra l'altro si trova

una prima formulazione di quello che sarà il celebre *grammelot*. Su queste basi, De Marinis, dopo aver premesso la difficoltà di inserire Dario Fo nelle definizioni canoniche del Novecento teatrale (attore-interprete, attore-regista, attore-comico), avanza poi l'ipotesi di enumerarlo nelle fila di quei maestri che hanno rivoluzionato, con il metodo delle azioni fisiche, la drammaturgia d'attore, con specifico riferimento al binomio Grotowski-Barba, con cui Fo sviluppa negli anni una sottile ma saldissima intesa, utilizzando non a caso la medesima metafora cinematografica della macchina da presa per spiegare, grazie al principio ottico della focalizzazione, il doppio legame fra il metodo compositivo dell'attore e l'attenzione dello spettatore.

Sempre nella prospettiva novecentesca di una marcata autorialità dell'attore e di una sua personale e autonoma cultura teatrale, va letto il contributo di Simone Soriani, che evidenzia, in questo caso, i legami di Fo con la filiera tutta italiana degli attori comici monologanti, con particolare attenzione a Ettore Petrolini, protagonista indiscusso di una rivisitazione originalissima del Varietà in chiave performativa, dove emergono ripetute affinità con la scrittura attoriale di Dario Fo: dalla capacità di adattarsi a spazi e a tipologie di spettatori differenti (anche non teatrali), alla cucitura dei personaggi sulle qualità fisiche e linguistiche personali, fino alla rottura dell'autonomia dell'opera-prodotto e della separazione fra scena e platea, in nome di un rapporto dinamico con il pubblico, che diviene in qualche modo co-protagonista del processo creativo spettacolare, annullando così il dispositivo mimetico della rappresentazione tradizionale. Una pratica recitativa rivelatrice di uno straniamento anti-naturalistico che, in questo caso, non è riconducibile solo alla lezione brechtiana, ma, proprio tramite Petrolini, a una genealogia d'attore molto più antica, innestata sulla matrice 'scenocentrica' della Commedia dell'Arte.

Una filiazione, quest'ultima, che viene approfondita anche da Roberto Cuppone, sulla scorta del monologo *La nascita del giullare*, presente in *Mistero Buffo*: un pezzo emblematico, che, oltre a sancire la natura fisiologica, organica, della lingua attoriale (tramite il bacio miracoloso di Cristo al contadino), la riconduce, grazie alla mediazione della commedia degli anni, al mondo popolare dell'oralità, interpretandola politicamente come strumento di consapevolezza e di riscossa degli oppressi. Una lingua mimica del ribaltamento, comica proprio perché antagonista: ispirata da Dio, ma bandita dalla società come demoniaca, scaturita da una regressione infera e sulfurea che appare tuttavia come l'unica via possibile per l'ascesa al cielo.

Consolidamento della figura dell'attore autore, invenzione di una forma linguistica mimico gestuale organica, innervata nell'oralità e nella tradizione delle azioni fisiche, impegno politico e civile, relazione con il pubblico in termini di partecipazione e co-autorialità: sono questi gli elementi che si intrecciano senza soluzione di continuità nel lavoro di Fo. Una sinergia che Marisa Pizza sintetizza nella definizione di 'macchina teatrale', enucleando così il cuore produttivo del duo Fo-Rame: una modalità profondamente empatica, materica e corporea, di creare e scrivere gli spettacoli, operando sempre a consuntivo dell'azione, attraverso continue rimodulazioni del testo. Ma non solo: anche un modo per documentare il processo di scrittura, per fissare quello che sembra essere l'effimero, l'indicibile teatrale, rendendolo così tangibile, come archivio di una memoria scenica che è testimonianza della sua incidenza e persistenza politica.

Infine, sempre lungo la linea della memoria, emerge, nel saggio di Paolo Puppa, l'intimo legame che l'oralità istituisce fra la memoria autobiografica (il racconto di sé) e la memoria del teatro (le radici dell'affabulazione), dando vita, proprio a partire dall'esempio di Fo, a quella vena aurea della scena italiana a cui è stato attribuito il nome di teatro di narrazione: apparentemente un ossimoro, ma in realtà il frutto più fecondo di un innesto epico in cui il raccontare e l'agire si fondono nel 'corpo memoria' del *performer*, dilatandolo continuamente dalla microstoria personale (il proprio *gestus*) alla macrostoria collettiva (le *res gestae*). Di tale contaminazione, Puppa approfondisce poi la relazione filogenetica fra il Fo de *Il paese di Mezaràt* e il Paolini degli *Album*, evidenziando il tema dell'infanzia e della prima adolescenza come luoghi fondativi di un corpo narrante che trova nell'esperienza ludica, nel gioco fantasmatico dell'immaginario, le motivazioni autentiche di un agire a cui anche l'attore, nella sua continua ricerca di sincerità, deve sempre ritornare.

Nel chiudere queste nostre pagine introduttive un ringraziamento particolare va a Layla Colamartino e Matteo Quinto, dinamici allievi del Collegio Ghislieri senza i quali non ci sarebbero stati né il convegno né i relativi Atti. A loro infatti si deve la prima ideazione e la cura di tutti gli aspetti organizzativi delle giornate di studio, nonché il lavoro di raccolta ed editing dei contributi.

Prima parte

Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»*

Luca D'Onghia

I

La riscoperta italiana del teatro di Ruzante – per tanti versi clamorosamente tardiva – culminò nel 1967 con la pubblicazione del Millennio Einaudi curato da Ludovico Zorzi (1967). Si trattava dell'ultimo episodio di una lunga vicenda, scandita, a tacer d'altro, dal lavoro di Emilio Lovarini e da alcune pagine decisive di Benedetto Croce, e quindi da un capitale saggio di Mario Baratto e dalle regie di Gianfranco De Bosio per il Teatro dell'Università di Padova: regie cui aveva collaborato lo stesso Zorzi, che fin dal 1951 aveva preso a pubblicare i testi ruzantiani con il libraio-editore padovano Giuseppe Randi.¹ Ma l'edizione Randi restò interrotta, e soltanto il volume einaudiano del 1967 garantì al teatro del Beolco una diffusione e una visibilità nazionali: quelle che non aveva mai avuto, neppure all'epoca delle prime e già postume stampe veneziane, concentrate nel giro breve di un quindicennio (dal 1551 della stampa Alessi al 1565 della Bonadio).

Ruzante – scortato dagli apparati dell'edizione Zorzi, a tutt'oggi insuperata – rientrava così nei ranghi più alti del canone italiano: proprio mentre l'idea continiana di una linea espressionistica della nostra letteratura andava preparando un terreno favorevole alla sua consacrazione a classico. Il ritorno del Beolco non fu senza conseguenze neppure per il teatro e per la letteratura a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, come mostrano alcune indagini recenti su Celati traduttore di Céline,² su Zanzotto,³ su Testori⁴ e naturalmente su Fo,⁵ che a Ruzante ha tributato un omaggio non rituale in occasione del conferimento del Nobel (vedi più sotto § III).

Ma non è di questo che mi occuperò qui, né tantomeno mi soffermerò sullo spettacolo del 1993⁶ con il quale Fo affrontò per così dire di petto i testi ruzantiani;⁷ quel che vorrei

* Oltre che a Layla Colamartino e Matteo Quinto, che mi hanno generosamente coinvolto nei lavori del convegno di cui si pubblicano qui gli atti, sono grato ad Anna Barsotti, Marco De Marinis, Eva Marinai e Paolo Puppa, che mi hanno dato suggerimenti preziosi.

¹ Cfr. nell'ordine i lavori radunati in Lovarini (1965), Croce (1933, pp. 290-298), Baratto (1956) e le notizie sulle regie ruzantiane di De Bosio ricavabili da Brunetti, Maino (2006 *ad indicem*). Per i tipi di Randi, Zorzi pubblicò la *Moscheta* (Zorzi 1951), l'*Anconitana* (Zorzi 1953) e la *Vaccaria* (Zorzi 1954). In una lettera a Gianfranco Contini del 29 maggio 1953, Zorzi chiarisce gli intenti anzitutto storici e letterari (più che linguistici e filologici) dell'edizione Randi: cfr. Mazzoni (2014, p. 44).

² Micheletti (in corso di stampa).

³ Vescovo (2017).

⁴ D'Onghia (2017).

⁵ Paccagnella (2013).

⁶ Fo, Rame (2012).

⁷ Su questo vedi Paccagnella (2013, pp. 29-30, 39-40), Barsotti (2016, pp. 127-131) e prima Pizza (1996, pp. 319-361) e Pizza (2012).

provare a mettere a fuoco negli appunti che seguiranno è piuttosto il modo in cui Fo ha utilizzato (e immaginato) Ruzante riplasmandolo a propria immagine e somiglianza, così da farne uno dei suoi *auctores* e sussumerlo entro quel gesto di invenzione della tradizione che ha caratterizzato profondamente tutta la sua carriera di drammaturgo.⁸

II

Converrà andare con ordine e chiedersi anzitutto come e quando Fo abbia conosciuto il teatro di Ruzante. Ecco quanto riferisce nelle pagine introduttive allo spettacolo del 1993:

Personalmente ho conosciuto il teatro di Angelo Beolco grazie a Franco Parenti, col quale ho iniziato la mia esperienza di attore e autore nell'immediato dopoguerra. Franco aveva messo in scena, per la regia di De Bosio, *La Moschetta*. Prima di assistere alla rappresentazione mi ero letto con attenzione il testo originale, con traduzione a fianco, ma quando mi sono trovato ad ascoltare dal vivo la commedia, non mi riusciva di intendere che una minima parte di ciò che gli attori andavano recitando (Fo, Rame 2012, pp. 23-28).

Oltre a toccare qui il problema della difficile comprensibilità di Ruzante (su cui tornerò più sotto), Fo dichiara di averne conosciuto i testi, e in particolare la *Moschetta*, grazie a Parenti. Il primo contatto con Ruzante sarebbe stato dunque piuttosto tardivo, giacché Parenti recitò nella *Moschetta* con la regia di De Bosio soltanto nel 1970 a Milano (Brunetti, Maino 2006, pp. 124-129): ne discenderebbe che la lettura del testo «con traduzione a fianco» sarebbe potuta avvenire sull'edizione einaudiana di Zorzi, apertamente lodata più tardi in un pubblico intervento del 1979.⁹ Certo Fo avrà sentito parlare di Ruzante già prima;¹⁰ ma nella fantasmagorica 'bibliografia' del primo *Mistero buffo*¹¹ manca qualunque riferimento al Beolco, né mi pare ci siano tracce ruzantiane nei testi delle giullarate: insomma una volta tanto sarei incline a dare piena fiducia a Fo, e a credere che il suo contatto con le pagine e con la lingua di Ruzante non possa precedere il 1967 dell'edizione di Zorzi.

Varrà la pena di osservare che il triangolo Ruzante-Parenti-Fo ha una replica quasi perfetta, nello stesso giro d'anni, in quello Ruzante-Parenti-Testori. È proprio assistendo a una replica milanese della *Moschetta* recitata da Parenti che Testori ha una specie di folgorazione, dalla quale prende avvio lo straordinario esperimento degli *Scarozzanti*:¹² il primo pannello della trilogia, *L'Ambleto*, è pubblicato da Rizzoli nell'autunno del 1972 ed è condizionato, in specie dal punto di vista espressivo, dal teatro del Beolco.¹³ Che Fo, a

⁸ L'etichetta di 'invenzione della tradizione' è stata applicata a Fo da Di Palma (2011), e prima già da Pieri (2010).

⁹ «Qui devo ringraziare Zorzi [...]: più o meno tutto quello che ci ha raccontato l'avevo già letto con molta attenzione sul suo volume, davvero splendido, dedicato a Ruzante. Ecco, è per aver scritto un'opera così chiara, approfondita, colma di notizie e di intuizioni felici, aperta, dialettica, che lo ringrazio» (Fo 1979, p. 85).

¹⁰ La consuetudine con Parenti risale del resto agli albori della sua carriera: cfr. in generale Marinai (2007).

¹¹ Su cui vedi Pieri (2010, pp. 190-194).

¹² Vedi la testimonianza dell'autore in Panzeri (2008, pp. 1531-1532).

¹³ Vedi D'Onghia (2017).

sua volta, guardasse con attenzione a Testori pare dimostrato da un paio di dettagli: salta all'occhio, anzitutto, la misteriosa voce «LANCELLI - Confronti - *La Passione di Varallo Sesia* - Gaudenzio Ferrari capocomico - pittore» che figura nella 'bibliografia' del primo *Mistero buffo* (Fo 1969, p. 6). Al netto dei per me tutt'ora oscuri *Lancelli e Confronti*, non c'è dubbio sul fatto che Gaudenzio Ferrari, pittore e scultore, non sia mai stato capocomico e non abbia mai composto una *Passione di Varallo Sesia*; piuttosto, semmai, ha contribuito in maniera decisiva alla decorazione di alcune delle cappelle del Sacro Monte di Varallo incentrate sulla Passione di Cristo (su tutte la XXXVIII, dedicata alla Crocifissione). L'idea di un Ferrari teatrante e teatrale poteva però esser venuta a Fo dal libro che Testori aveva pubblicato con Feltrinelli nel 1965: *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (Agosti 2015), costruito fin dal titolo su una lettura quasi drammaturgica dell'opera dell'artista di Valduggia; e non sarà difficile scorgere in questo Gaudenzio Ferrari inopinatamente promosso a capocomico uno degli innumerevoli 'doppi' di Dario Fo, lui sì capocomico e pittore insieme. Insomma, per dirla con lo stesso Fo, è questo un caso in cui «le nostre fonti non sono sempre attendibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti» (Fo 2009, p. 367).

Una seconda traccia testoriana è forse da cogliere in un passaggio del più tardo spettacolo su Ruzante (quasi che il Beolco e Testori tendano a coagularsi nella memoria di Fo). Nell'*Introduzione*, mentre sta presentando la figura di Ruzante al pubblico e si diverte a spacciare per ruzantiani passi che tali non sono, Fo osserva:

[Ruzante] mantiene sempre verso il padre un sentimento di tenerezza, come ci testimonia il brano che vi avevo promesso, eccolo:

«Oh, vodréssi entro méa mare stare descargolò in sa panza, e pì a retro ancora in vodriissi es disòlto in mé pare, in seme so', e con quel, pù retro ancor, retrouvàrme infricò in di soi cojómbari... cossì che de continuo i podré esfrigàrgheli quando io vo'!»

(‘Oh, vorrei poter tornare accoccolato dentro la pancia di mia madre, e ancora più indietro, vorrei ritrovarmi sciolto nel seme di mio padre, e con quello più indietro ancora ritrovarmi ficcato nei suoi coglioni così che di continuo potrei romperglieli quando mi pare!’).

Questo si chiama «amore filiale»! (Fo, Rame 2012, p. 42).

La giocosa regressione in virtù della quale il parlante sogna di tornare nel ventre della madre, e di risalire poi ai testicoli del padre trasformandosi in sperma, sembra quasi lo svolgimento comico dell'angosciosa e impressionante sequenza regressiva dell'*Ambleto* di Testori, durante la quale il protagonista 'sogna' di trasformarsi in feto e poi in goccia di sperma, finendo per evocare il fantasma del padre assassinato (Panzeri 2008, pp. 1182-1184).

Il brano appena citato può servire anche a fare qualche considerazione su un problema che qui non toccherò in dettaglio, quello cioè della trasfigurazione linguistica cui Fo sottopone Ruzante. È questo uno degli aspetti più discutibili, e più rivelatori, della sua operazione: chi abbia una minima dimestichezza col pavano di Ruzante non tarda a rendersi conto, infatti, che la lingua 'ruzantiana' di Fo non ha nulla a che vedere con quella dell'originale, e non è altro che una tarda riapparizione del *grammelor*¹⁴ o di qualcosa che

¹⁴ Uso qui l'etichetta in senso estensivo: per la sua discussione rinvio, tra i soli contributi recenti, a Soriani (2007, pp. 385-400), Dumont-Lewi (2012) e Barsotti (2016, specialmente pp. 121-127).

gli somiglia.¹⁵ In queste poche righe, a forme che suonano (ma non sono) padovane o pavane per via della tipica terminazione in *-ò* (*descargolò, infricò*) se ne alternano altre molto prossime a quelle ruzantiane (*cojómbari*), altre ancora genericamente venete (*mare, pare*), lombarde (*es, 'essere'*) o addirittura non esclusivamente settentrionali (*panza*). Ma in questa fricasea – per usare un'indovinata immagine di Gianfranco Folena (1991, p. 120) – fanno macchia soprattutto le forme che sarebbe facile trovare anche in una *scripta* antica (*mea, soi, retro*) e ancor di più quelle che sono grossomodo piccoli ircocervi fonetici o lessicali (*vodrèssi*, che alterna subito con *vodrissi; retrouverme*, con il suo singolare dittongo discendente; *esfrigàrgheli*, che si direbbe foggiato, con lieve slittamento semantico, sull'italiano *sfregare*).

III

Se si può mettere sotto la lente l'impasto espressivo con cui Fo decide di ridare voce a Ruzante, più interessante è tuttavia esaminarne i presupposti, e constatare come la lingua appena saggiata si leghi coerentemente a una serie di dichiarazioni d'autore, rimontando in definitiva a uno dei miti più importanti dell'autopoetica di Fo: quello dell'idioma mescolato che contraddistingue ampie zone del suo stesso teatro, e per il quale il comico si adopera a coniare *ex nihilo* un *pedrigree* storico-letterario di prim'ordine.

In un intervento del 1980 dedicato alla propria *Storia della tigre* – e all'ombra di un paragrafo significativamente intitolato *Le mammelle del Ruzante* – Fo nega in maniera recisa il carattere storico della lingua ruzantiana, arrivando a metterne in dubbio la stessa pertinenza geografica:

Io credo di aver assimilato la lezione del Ruzante. Lui ha costruito una lingua per il teatro. Si dice che il suo dialetto sia quello di Padova, ma io ho fatto delle ricerche, e non è vero. Nella sua lingua vi sono tutti i dialetti. Io ho fatto lo stesso lavoro per la *Storia della tigre*. Vi sono tutti i dialetti italiani, dal siciliano al provenzale; vi è una radice linguistica per ogni situazione, e ogni situazione detta la parola giusta in un dialetto o in un altro (Fo 1980, p. 357).

«ma io ho fatto delle ricerche, e non è vero»: ecco una delle movenze con le quali Fo ama presentare al pubblico le proprie dinamiche acquisizioni contro-culturali, quelle che met-

¹⁵ In un'intervista del 1995 su cui tornerò più oltre (§ III), lo stesso Fo ha dichiarato: «Ruzante [...] usa una quantità enorme di termini, di sinonimi e di allitterazioni: Ruzante adopera normalmente *tosò, tosato, figio, puta, puto, puteo, garsonetta* per dire 'ragazzo' o 'ragazza'. Allora, approfittando di questa ricchezza, ho fatto una sintesi e sono arrivato a trovare questo grammelot. Anche se non si tratta di un grammelot vero e proprio, perché il grammelot è una lingua completamente inventata» (Ponte di Pino 1995, p. 1). Si noti che il lusso di sinonimi qui attribuito a Ruzante è – non a caso – lo stesso che si coglie sulle labbra della fanciulla insidiata di cui si parla nel *Prologo della Strage degli innocenti in Mistero buffo*: «[...] al momento dell'amplesso appassionato, ecco che la giovane si blocca, di colpo ha paura, teme la violenza dell'amplesso. Tende le braccia, allontana l'uomo da sé e dice tremante: “*Te pregi, no' me tocàr a mi, che mi fiòla son, puta son, zòvina son, tosa son et garsonètta*”. In poche parole ha ripetuto senza fiato in cinque idiomi diversi: “Sono ragazza, sono ragazza, sono ragazza, sono ragazza, sono ragazza”» (Fo 2003, p. 34).

tono in crisi il sapere ufficiale di cui è sempre bene diffidare; peccato che in questo caso, pur al netto di una serie di deformazioni difficili da soppesare e circoscrivere, si può pacificamente dare per acquisito che il dialetto adoperato da Ruzante sia effettivamente prosimo a quello della campagna padovana quattro-cinquecentesca.¹⁶ Molto più interessante, ed eloquente, è quel che segue, e cioè «io ho fatto lo stesso lavoro»: a Fo non importa tanto stabilire come stessero le cose in Ruzante, ma piuttosto mettersi nella sua scia, indicarlo a chiare lettere come maestro e modello (quasi una madre creativa, come suggerisce l'immagine delle mammelle). La fantasiosa assimilazione del pavano alla lingua mescolata che tanto affascina Fo continua, ancor più esplicitamente, nelle pagine introduttive dello spettacolo del 1993. Ecco due passi eloquenti:

(1)

Gianfranco De Bosio, il regista di Padova [...] con Ludovico Zorzi, il maggiore tra gli studiosi del Beolco, aveva convenuto che il pavano di Ruzante era una lingua in gran parte inventata, costruita grazie all'apporto di altri idiomi dell'Italia meridionale e delle lingue latine dell'Europa, come lo spagnolo, il ladino e il francese, nonché il latino stesso. Entrambi, De Bosio e Zorzi, aggiungevano che questa era da ritenersi una lingua morta e desueta (Fo, Rame 2012, p. 10).

(2)

Qualche giorno appresso mi sono recato nel circondario di Padova: Dolo e Malo, il territorio dove aveva vissuto Ruzante. Lì parlano ancora un dialetto arcaico. Detto fatto, mi sono rivolto ad alcuni contadini esprimendomi in una specie di tiritera ruzzantiana che avevo imparato a memoria: «A chi veòla es strola a co es de strùpia se da chedar chi es un singhiàro che rimode strepulò 'nimal so cuo a sé sfangò!». Mi hanno guardato attoniti: «Pardonéme, ma no' parlòm todèsch» ('Scusi non parliamo tedesco'). Non avevano afferrato una sola parola. Ho dovuto ammettere che la sentenza di Zorzi era inoppugnabile: il linguaggio di Ruzante era morto (Fo, Rame 2012, p. 28).

Che il pavano sia una lingua sostanzialmente estinta e desueta è idea del tutto ragionevole; ma i nomi di De Bosio e Zorzi servono nel passo (1) a incorniciare un'affermazione che nessuno dei due ha mai fatto, e cioè che non solo il pavano sarebbe una lingua inventata – non desueta o morta, che è altra cosa – ma che in esso confluirebbero spagnolo, ladino, francese e compagnia bella.¹⁷ È evidente che simili generalizzazioni non possono essere in alcun modo valutate (o verificate) dal punto di vista storico; esse vanno lette piuttosto alla luce di una vasta, e a suo modo coerente, dichiarazione di poetica linguistica.

Ancora, il passo (2) offre una versione formalmente verisimile ma sostanzialmente inattendibile della ricerca sul campo già evocata nello scritto del 1980 (e la ricerca sul campo è un altro tratto tipico del teatro tardonovecentesco: si pensi alla *Gatta Cenerentola* di De Simone e per Fo, ovviamente, al *Nuovo canzoniere italiano*): Fo racconta – ma sta giocando con il pubblico – di essersi recato nel circondario di Padova (ma né Dolo né

¹⁶ Cfr. per esempio Padoan (1985, p. 100).

¹⁷ Quanto all'idea del pavano come lingua inventata, l'autorità di Fo finisce per pesare sui suoi stessi critici, che a volte sembrano prendere per buono l'assunto. Così per esempio Filacanapa (2012, p. 13): «Ruzante [...] invente une langue dialectale nouvelle pour ses comédies».

Malo sono in provincia di Padova, e sembrano accostate piuttosto per comporre, con la quasi-rima che ne lega i nomi, un piccolo amuleto o scioglilingua toponomastico); e prosegue riferendo di aver sottoposto ad alcuni contadini una «specie di tiritera ruzantiana che avevo imparato a memoria». Inutile precisare, a questo punto, non solo che la tiritera non è ruzantiana, ma anche che essa non significa niente (frammenti intelligibili – *singhiàro* ‘cinghiale’, *nimal* ‘animale’ e pochi altri – baluginano accanto a sequenze oscure: «es strola a co es de strùpia»). C'è da giurare che la recitazione di Fo trasformasse questo segmento in un godibilissimo pezzetto di *grammelot* – uso stavolta l'etichetta in senso stretto – composto *à la manière de* Ruzante; ma ovviamente il passo era confezionato fin da principio per non significare nulla e provocare la significativa risposta dei contadini (che viene tradotta a dispetto dalla sua chiarezza, al contrario della tiritera): risposta nella quale non a caso viene evocata una lingua straniera ‘ostica’ come il tedesco.

Insomma il pavano non è solo un idioma (fortemente) mescolato e interferito, ma è anche un idioma incomprensibile.¹⁸ La circostanza ha precise ricadute drammaturgiche, perché legittima l'iniziativa di ‘traduzione’ in *grammelot* di cui ho già detto. Fo insiste su questo punto, che qualifica tutta la sua operazione:

Se mi esibissi esprimendomi nel lessico originale (*dà una dimostrazione*): «Cui petròh e so gnut a scavari gercond abriè se zéno...», ecco che voi pian piano vi levereste fuggendo dalla sala e mi lascereste solo. Per evitare una simile *débâcle* sono costretto a ricorrere a una congrua traduzione, cercando di rimanere sempre nel «pavan», e permettendomi a tratti qualche lieve variante attinta da dialetti periferici, spagnolismi d'epoca, espressioni in latino quasi maccheronico (Fo, Rame 2012, pp. 49-50).

Quest'atteggiamento forzatamente interventista («sono costretto a ricorrere a una congrua traduzione») non è che l'altra faccia del conservatorismo rinunciatario – ma assai eloquente – sulla base del quale Fo concludeva in modo opposto, nel 1979, che «Ruzante è intoccabile»:

Personalmente ho provato a recitare Ruzante, devo dire con timore, quasi provando panico; ho provato anche a giocarci dentro. Ho provato a riscrivere dei dialoghi per cucirmeli addosso. Non

¹⁸ Sostanzialmente identiche le osservazioni che si trovano al principio de *Lu Santo Jullàre Francesco* (prima redazione): «La lingua: in che forma mi andrò a esprimere? Ho steso il racconto in puro volgare umbro. Per riuscirci, ho studiato con molta passione glossari, testi poetici e laudi del tempo di Francesco. Quindi ho mostrato lo scritto definitivo ad alcuni studiosi umbri che, dopo averlo esaminato con cura, hanno esclamato: “Stupendo! Ma che cosa vuol dire?”. Avevano ragione: si tratta di un linguaggio del tutto incomprensibile! Per dimostrarvelo vi recito un frammento di giullarata in volgare umbro: chi parla è un giullare che si presenta come “lu gattu lupesco”, cioè calza una maschera di gatto-lupo. Il giullare inizia subito provocando il pubblico: “Io songo lu gattu lupesco a ciasceduno pongu l'esco pe' sape' de veritade. Estrúccchio illi frullàni accché agnàcchi lu buccóne cussì accattàti pe' 'sta lenza, s'appàri la fazza a muso che n'è lo su retràttu”. L'avete capito tutti! Lo traduco per gli umbri che, è logico, denunciano qualche difficoltà: “Io sono il gatto lupesco a ciascheduno *pongu l'esco*, cioè getto l'esca, come fanno i pescatori, cosicché abboccando alla provocazione, quelle persone si scoprono e appaiono per quelle che sono: nuda la faccia e il sedere! Alla fine il loro culo sarà il ritratto del viso che mostrano”. Acuto e azzannante, vero?» (Fo 2000, pp. 894-895; su questo passo e sulle due redazioni dello spettacolo su Francesco mi riprometto di tornare presto in altra occasione).

funzionava, assolutamente: un disastro. [...] Ruzante è intoccabile. Ruzante è tutto giocato sul *déséquilibre*, come dicono i francesi. Cioè, se tu provi a spostare una pietra, ne crollano altre quattro; devi sorreggere archi e pilastri, ma non stanno in piedi, frana tutto. Capisci che l'opera di Ruzante è montata come la macchina di un orologio. Come una sequenza di ingranaggi perfetti e con qualche cosa di imponderabile, di magico, oserei dire sacro; guai se provi a metterci mano, non puoi neanche azzardare un taglio, non puoi permetterti di cambiare il suono di una parola, non puoi variare, sostituire, attualizzare o mediare un termine, un personaggio. Tutto si risolve in una frana, e sono macigni che ti piovono addosso (Fo 1979, p. 89).

Dinanzi a un testo di cui comprende la difficilissima traducibilità e di cui avverte bene – da grande uomo di teatro – la resistenza a ogni tentativo di personalizzazione («ho provato a riscrivere dei dialoghi per cucirmeli addosso. Non funzionava»), a Fo non resta che giocare la carta di un interventismo estremo, creativo e non-filologico per definizione, quello che tramuta il pavano, dialetto storicamente e geograficamente determinato, in perlingua comica onnicomprensiva e pressappoco universale.

Quest'immagine antistorica ma calcolata della lingua ruzantiana si cristallizza in uno scritto celebre, il discorso che Fo pronuncia il 7 dicembre 1997 alla cerimonia di consegna del Premio Nobel per la Letteratura. Ecco il passo che qui ci interessa:

Sopra tutti, questa sera a Voi si leva il grazie solenne e fragoroso di uno straordinario teatrate della mia terra, poco conosciuto non soltanto da voi e in Francia, Novergia, Finlandia... ma poco noto anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi autori-attori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo [...]. Ruzzante poi, vero padre dei comici dell'Arte, si costrui una lingua, un lessico del tutto teatrale, composto di idiomi diversi; dialetti della Padania, espressioni latine, spagnole, perfino tedesche, miste a suoni onomatopeici completamente inventati. Da lui, dal Beolco Ruzzante ho imparato a liberarmi della scrittura letteraria convenzionale, e ad esprimermi con parole da masticare, con suoni inconsueti, ritmiche e respiri diversi, fino agli sproloqui folli del grammelot (Fo 1998, pp. 350-351).

È un passo decisivo, nel quale Ruzante è esplicitamente eletto a maestro non solo di contaminazioni linguistiche, ma anche – e certo non per caso – di *grammelot* (la sua lingua teatrale esibisce, o meglio esibirebbe, «suoni onomatopeici completamente inventati»); in tal senso è notevole che gli venga attribuito il titolo onorifico di «vero padre dei comici dell'Arte», perché è proprio ai comici dell'Arte che altrove – per esempio nel *Manuale minimo dell'attore* – Fo fa risalire l'invenzione del *grammelot* (Fo 2009, p. 81).¹⁹

La connessione *grammelot*-comici dell'Arte-Ruzante non è sfuggita ad Anna Barsotti, che in un articolo recente ha valorizzato ed esaminato da vicino la «trasmutazione linguistica» testimoniata dallo spettacolo ruzantiano di Fo (Barsotti 2016, pp. 127-130). Barsotti ha il merito, tra l'altro, di ricorrere a un'intervista rilasciata da Fo a Oliviero Ponte di Pino l'11 aprile 1995 (Ponte di Pino 1995): intervista assai interessante perché documenta

¹⁹ Sul rapporto di Fo con la Commedia dell'Arte è da vedere, oltre al recente Barsotti (2016), il lucido intervento di Fido (1995).

con chiarezza il processo di ripensamento e rimodellamento a propria immagine cui Fo sottopone il teatro e la lingua di Ruzante. Resta ferma qui l'idea che quella ruzantiana sia «una lingua composita [...] anche fatta di termini provenzali, friulani, lombardi» (Ponte di Pino 1995, p. 1); ma ancor più interessante è il tentativo a suo modo coerente di inserire il Beolco all'interno di una tradizione precisa:

Ruzzante non nasce da solo, nasce come esplosione proprio continua alla fine di un grande fuoco d'artificio di migliaia di botti, del quale lui è il sole finale [...]. E dietro c'è Folengo e dietro c'è Bonvesin de la Riva, c'è Jacopo da Verona, Giacomino da Verona, Jacopo da Modena, c'è Bescapè, ci sono i vari autori anche lombardi poco conosciuti come per esempio è Aglione di Asti, lombardo come tradizione, che scrisse delle cose stupende, e poi c'è il Croce, quello di Cacasenno, Bertoldo e Bertoldino... Potremmo passare delle ore a nominare tutti questi autori (Ponte di Pino 1995, p. 6).

Sarebbe poco utile soffermarsi sulle imprecisioni e le disorganicità che affliggono questo abbozzo di 'canone comico'; più importa che esso tracci una linea al termine della quale potrebbe idealmente collocarsi lo stesso Fo: l'Italia – argomenta nel seguito della conversazione – ha avuto una plurisecolare storia di particolarismi, e ciò ha consentito di conservare lo straordinario patrimonio dei dialetti, anche perché «la nostra borghesia non è riuscita o non ha voluto distruggere la propria origine popolare» (Ponte di Pino 1995, p. 6). È giustappunto a questa origine che «tutti gli scrittori italiani a partire da Pirandello a Gadda» sono sempre tornati: «tutti i nostri scrittori hanno dovuto rituffarsi nella propria origine» (Ponte di Pino 1995, p. 7). E così, possiamo ben dirlo, anche Fo.

IV

Queste ultime parole su Pirandello e Gadda consentono di fare qualche riflessione conclusiva. In effetti le considerazioni di Fo sulla lingua di Ruzante – di grande rilievo perché, come ho provato a dire, intercettano alcuni nodi salienti della sua drammaturgia – sono tutt'altro che isolate e tutt'altro che limitate a un canone in qualche modo circoscrittibile. All'idea di una mitica lingua mescolata Fo si riferisce continuamente:

(1)
[...] sul lavoro, in vetteria, nelle osterie e per strada si comunicava non in italiano, ma in uno strambo lombardo. Una parlata che, continuamente arricchita da nuovi inserti lessicali, si era trasformata in pochi anni in un idioma unico al mondo [...]. Era davvero spassoso ascoltare tedeschi, spagnoli, francesi e polacchi che si arrabattavano in quel dialetto già di per sé abbastanza astruso e intorcinato. A Porto Valtravaglia stava nascendo un nuovo incredibile idioma [...] (Fo 2010, p. 58).

(2)
Ma con quale linguaggio si esprimeva Francesco? In Italia si parlavano decine di dialetti [...] incomunicanti fra loro. [...] Ma Francesco era un autentico giullare e conosceva il linguaggio comico e duttile dei fabulatori che riuscivano a impastare idiomi provenienti da tutta la penisola, carichi di suoni onomatopeici, forme traslate, sempre sostenute dal gesto e da una straordinaria vocalità. Un vero e proprio passepartout della comunicazione! (Fo 2000, p. 880).

(3)

In questa zona, per secoli, si è realizzato un vero e proprio crogiolo di lingue e dialetti diversi. Per generazioni, questa gente ha mantenuto intatte le varie lingue con le sfumature che le diversificavano fino a determinare una sorta di arcipelago linguistico che caratterizza, ancora oggi, la zona di Massa e Carrara (Fo 2009, p. 57).

(4)

Nel suo [di Michele da Cuneo] racconto quello che più mi ha colpito è l'invenzione di un linguaggio che si avvale di tutti gli idiomi dei Paesi di lingua neolatina, cioè quella specie di papocchio lessicale usato allora da tutti i naviganti del Mediterraneo, l'insieme di tante lingue e dialetti: lombardo, veneto, catalano, provenzale, portoghese... e anche un po' di arabo, tanto per gradire! Mi sono detto: «Questo è il mio uomo! Lo chiamerò Johan Padan e lo farò parlare proprio con questo grammelot da cambusa!» (Fo 2000, p. 779).

(5)

Di Manzoni sono venuto a scoprire che non conversava mai in lingua italiana, né in famiglia, né con gli amici. In dialetto milanese parlava, o in francese. Le lettere le scriveva in francese. Leggeva spesso testi tedeschi e pare bestemmiasse in latino. La sua, quella dei *Promessi sposi*, è quindi una lingua completamente inventata sul mascherone del dialetto lombardo-padano (Fo 1979, p. 85).

(6)

Ma tornando a Eduardo, lui si costruì, come Rabelais con il francese o Goethe o Brecht per il tedesco, una lingua sua, che non è tutta dialetto napoletano, ma una mistura di forme anche romanesche o siciliane, come faccio anch'io. Lui nella koinè del sud, io in quella del nord. Così gli accademici bollarono il suo teatro di dialettale, cioè di seconda categoria, non così degno... (Fo 1986, p. 331).

Sarebbe inutile discutere nel dettaglio questi passi, nei quali assunti del tutto arbitrari si mescolano ad acute intuizioni (com'è quella che riguarda la lingua di Eduardo, di cui Fo sembra individuare, a modo suo, una componente espressivistica non sempre tenuta nel debito conto dagli studi): ancora una volta ci troviamo al cospetto di quelle forzature e di quelle «geniali bugie» (D'Angeli 2007) con cui il nostro riscrive la tradizione che lo ha preceduto in maniera da entrarci a pennello (si noti, ancora, il rivelatore «come faccio anch'io» dell'ultimo passo). Soprattutto, i brani appena citati documentano un allargamento a dismisura, nel tempo e nello spazio, delle lingue a vario titolo mescolate o contaminate: dai luoghi alto-lombardi dell'infanzia (1) alla zona carrarina colpita da antiche migrazioni di artigiani e scalpellini (3); da san Francesco proto-giullare (2) a Manzoni poliglotta e anti-italiano (5); dai marinai rinascimentali a Michele Da Cuneo (4) a Rabelais e Goethe, fino a Brecht e Eduardo (6).²⁰

²⁰ Non sarebbe difficile trovare passi analoghi, a maggior ragione là dove Fo parla della propria lingua scenica: in una delle appendici (*Il miracolo delle nozze di Cana*) dell'ultima edizione di *Mistero buffo* si legge per esempio: «Il volgare che ascolterete in questa "conta" è ancora lombardo, ma naturalmente infarcito di termini provenzali, veneti, romagnoli con qualche espressione napoletana, tanto per renderlo più brillante» (Fo 2003, pp. 375-376; così già in Fo 2000, p. 518). Si noti inoltre che parlando di questa

Nelle prime pagine del *Manuale minimo* Fo riconosce che non sempre quel che dice è storicamente esatto («Ebbene sì, è vero... spesso invento...»), ma non risparmia strali ai «prevenuti cacadubbi chiosatori» e agli «eruditi supercritici-spulciaioli» (Fo 2009, p. 4): lungi da me voler indossare queste antipatiche maschere, ma poderose indagini recenti – per esempio quella di Soriani (2007) – ci hanno insegnato quanto possa essere salutare mettere in discussione e sottoporre a verifica le affermazioni apodittiche con le quali Fo riplasma baldanzosamente la storia a suo uso e consumo. Non si tratta di ‘correggere’ Fo – il che sarebbe ridicolo, oltre che inutile – ma piuttosto di documentare in maniera il più possibile scrupolosa la massiccia e sistematica operazione di invenzione della tradizione e *self-fashioning* che egli mette in atto anche quando si trincerava dietro un tono apparentemente documentario. Così, per costruire la propria immagine e collocarsi all’interno di una tradizione l’arcigiullare da Nobel non esita a proiettare all’indietro l’archetipo della lingua mescolata (avatar del *grammelot*), applicandolo ai contesti, alle epoche e agli scrittori più disparati: e in questa vasta, mobilissima galassia a Ruzante spetta senza dubbio un posto d’onore.

Bibliografia

- Agosti G. (a cura di) (2015), *Giovanni Testori. Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, nuova ed., Milano, Feltrinelli.
- Baratto M. (1956), *L'esordio di Ruzante*, «*Révue des Études Italiennes*», 3, pp. 92-162.
- Barsotti A. (2016), *Dario Fo reinventore della Commedia dell'Arte*, in Randi E. (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo. Atti del convegno internazionale di studi. Padova, 4-5 dicembre 2014*, Acireale - Roma, Bonanno, pp. 119-130.
- Brunetti S., Maino M. (a cura di) (2006), *Ruzante sulle scene del '900*, Padova, Esedra.
- Croce B. (1933), *La «commedia» del Rinascimento*, in Id., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, pp. 239-302.
- D'Angeli C. (2007), *Studi seri e geniali bugie*, in Soriani (2007), pp. 567-569.
- D'Onghia L. (2017), «*L'Amleto* di Testori, ossia Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche», in D'Onghia L., L. Tomasini (a cura di), *Studi veneti e rinascimentali per Ivano Paccagnella*, «*Quaderni Veneti*», 1, pp. 169-184.
- Di Palma G. (2011), *Dario Fo. L'invenzione della tradizione*, Raleigh (North Carolina), Lulu.
- Dumont-Lewi L. (2012), *Dis-moi gros gras grand grammelot*, «*Chroniques italiennes*» [online], 22. URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Dumont-Lewi.pdf>> [data di accesso: 15/03/2018].
- Fido F. (1995), *Dario Fo e la commedia dell'arte*, in Id., *Nell'alveare della memoria. Ultimi incontri letterari*, a cura di Anglani B., Roma, Aracne, 2012, pp. 55-65.
- Filacanapa G. (2012), *Le paroxysme linguistique de Dario Fo*, «*Chroniques italiennes*» [online], 22. URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Filacanapa.pdf>> [data di accesso: 3/10/2017].

mitica lingua Fo intreccia abilmente fatti personali (la propria infanzia) e fatti storico-letterari: su questo vedi Filacanapa (2012, pp. 12-13).

- Fo D. (1969), *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del 400*, Cremona, Nuova Scena.
- Fo D. (1979), *Teatro e dialetto*, ora in Fo (1992), pp. 84-91.
- Fo D. (1980), *La lingua della tigre*, ora in Fo (1992), pp. 355-359.
- Fo D. (1986), *Le parole del potere*, ora in Fo (1992), pp. 330-332.
- Fo D. (1992), *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni.
- Fo D. (1998), *Contra jocularores obloquentes*, in *Les Prix Nobel en 1997. The Nobel Prizes 1997*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, pp. 348-380.
- Fo D. (2000), *Teatro*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2003), *Mistero Buffo. Giullarata popolare*, nuova ed. integrale, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2009), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2010), *Il paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, a cura di Rame F., Milano, Feltrinelli.
- Fo D., Rame F. (2012), *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*, Torino, Einaudi.
- Folena G. (1991 [1983]), *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, ora in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 119-146.
- Lovarini E. (1965), *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a cura di Folena G., Padova, Antenor.
- Marinai E. (2007), *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, Edizioni ETS.
- Mazzoni S. (2014), *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia» [online], XI, pp. 9-137. URL: <<http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/15230/14172>> [data di accesso: 4/10/2017].
- Micheletti G. (in corso di stampa), «Tela, scavalla, glòppete, a palla!». *Gianni Celati e Lino Gabbione traduttori di Céline*, in corso di stampa negli atti del convegno *Gianni Celati: traduzione, scrittura, riscrittura (Cork, 23-24 settembre 2016)*.
- Paccagnella I. (2013), *Ruzante à la manière de Dario Fo*, in Brusegan R. (a cura di), *La scienza del teatro: omaggio a Dario Fo e Franca Rame. Atti della Giornata di studio (Università di Verona, 16 maggio 2011)*, premessa di Fo D., Roma, Bulzoni, pp. 25-46.
- Padoan G. (1985), *Primi momenti dell'espressivismo linguistico nel teatro del Rinascimento*, in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 99-119.
- Panzeri F. (a cura di) (2008), *Giovanni Testori. Opere/2 [1965-1977]*, introduzione di Raboni G., Milano, Bompiani.
- Pieri M. (2010), *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di «Mistero Buffo»*, in Luglio D. (a cura di), *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, poétique et dramaturgie*, numero monografico di «*Révues des Études Italiennes*», n. 56/3-4, pp. 185-197.
- Pizza M. (1996), *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di Fo D., Roma, Bulzoni.
- Pizza M. (2012), *Ritorno a Ruzzante. Analisi di uno spettacolo di Dario Fo e Franca Rame*, Perugia, Morlacchi editore.
- Ponte di Pino O. (a cura di) (1995), *La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo* [online]. URL: <<http://www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm>> [data di accesso: 3/10/2017].

- Soriani S. (2007), *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Fo D., Corazzano (PI), Titivillus.
- Vescovo P. (2017), *Cine veneziano e teatro dei campi. Doppiaggi zanzottiani*, in D'Onghia L., L. Tomasin (a cura di), *Studi veneti e rinascimentali per Ivano Paccagnella*, «Quaderni Veneti», 1, pp. 185-198.
- Zorzi L. (a cura di) (1951), *Ruzante, Moscheta*, Padova, Randi.
- Zorzi L. (a cura di) (1953), *Ruzante, Anconitana*, Padova, Randi.
- Zorzi L. (a cura di) (1954), *Ruzante, Vaccaria*, Padova, Randi.
- Zorzi L. (a cura di) (1967), *Ruzante, Teatro*, Torino, Einaudi.

Dario Fo e la «pancera flanellata»: scheda linguistica su *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*

Pietro Trifone

Se non sbaglio, un mio breve lavoro sulla prima commedia in tre atti di Dario Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, costituisce l'unica analisi linguistica minimamente articolata che sia apparsa fino al 2000 sull'italiano teatrale del grande autore-attore, al quale – come si sa – era stato già assegnato nel 1997 il premio Nobel per la letteratura.¹ Ricordo questa circostanza non certo per vantare un insignificante primato, ma per sottolineare la prolungata disattenzione degli specialisti nei confronti della varietà di lingua più largamente utilizzata dall'artista nella sua ampia produzione drammaturgica. In quelle poche pagine di quasi vent'anni fa mi appoggiavo a una dichiarazione dello stesso Fo per sostenere e documentare, fra l'altro, che i personaggi degli *Arcangeli non giocano a flipper* ricorrono spesso a un parlato da «periferia lombarda», con espressioni come *sto faccia di palta, sei proprio un pistola, un pezzo di sleppa che non finisce più, che spaghetti ci hai fatto prendere, abbiamo appena sbolognato un bidone, mica son qui a far flanella, non farai più tanto il mánfano, imbesuita proprio di pulito, farti il paglione*. Simone Soriani ha notato peraltro che la caratterizzazione linguistica regionale – tutto sommato abbastanza lieve, ma ancora ben riconoscibile nelle prove degli inizi – tende ad attenuarsi ulteriormente nel ciclo di commedie composte da Fo dalla fine degli anni Sessanta, in rapporto con il parallelo accentuarsi della propensione a usare «un linguaggio scenico astratto ed artificiale», ritenuto più idoneo a sviluppare «tematiche atemporali, immutabili ed eterne» (Soriani 2007, p. 65).

Non solo per lo storico della lingua italiana, ma più in generale per quanti riconoscono un valore aggiunto alle ricerche e alle sperimentazioni espressive che si nutrono di un rapporto diretto con la viva realtà, va detto tuttavia che le opere teatrali del periodo 1959-1967 – in primo luogo quelle di ambientazione contemporanea: *Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, *Settimo: ruba un po' meno*, *La signora è da buttare* – hanno un interesse particolare, perché contribuiscono a testimoniare l'avvio di una nuova fase culturale e linguistica della società italiana, con un'apertura alla modernità in cui le istanze 'di classe', percepibili in filigrana, tendono a evitare l'intonazione didascalica che talvolta si rileva in alcuni spettacoli tenuti da Fo negli anni successivi.

In questa occasione mi soffermerò sulla seconda commedia della serie, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, che nel 1960 rinnova il successo ottenuto l'anno prima

¹ Cfr. Trifone (2000, pp. 149-158).

nel teatro Odeon di Milano da *Gli arcangeli non giocano a flipper*. Per un inquadramento preliminare del testo mi avvalgo dell'acuta sintesi critica di Paolo Puppa:

Se gli *Arcangeli* erano un rifacimento della commedia surreale, con prelievi dalla tradizione leggera-rosa da boulevard, l'anno successivo, nel '60, Fo punta a un altro territorio, a diversi indici linguistici, a una mescolanza di cinema americano gangsteristico, magari nei rifacimenti agro-dolci alla Capra o alla Wilder, di *black comedy* con qualche stravolto rimando all'*Opera da tre soldi* e allo *Arturo Ui*, per la parte cantata, di parodia del grand-guignol, con spaccati naturalistici di tanto teatro dialettale. L'Italia dei balordi felliniani e zavattiniani s'è incupita nella periferia urbana; ora si spara, anche se è la memoria formale del genere a dettare notti di San Valentino che sanno più di Chicago letterarie che della Milano di San Vittore. [...] Stavolta la struttura non è a schidionata, come negli *Arcangeli*, cioè basata sulle peripezie oniroidi d'un personaggio naif, ma è legata allo schema della doppia agnizione, risalente alla tradizione plautina, ossia lo scambio di identità tra due figure 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 (Puppa 1879, p. 42).

L'eterogeneità strutturale dell'impasto ha cospicui riflessi sul piano delle soluzioni linguistiche adottate nel testo della commedia, che alterna moduli genericamente informali con caratteristici tocchi di sapore lombardo o di estrazione gergale. Tra i colloquialismi si registrano forme come *sto* per 'questo' («E ti sta bene sta punizione» [Fo 1974, p. 97], «Sto imbecille!» [ivi, p. 115], «Sto mascalzone!» [ivi, p. 116], «sta matta» [ivi, p. 133], ecc.); *svagare* per 'capire', 'accorgersi', 'mangiare la foglia' («è inutile che continui la commedia, tanto quelli hanno già svagato...» [ivi, p. 109]); *andare buca* per 'andare male' («un'azione andata buca» [ivi p. 109]); *manco* per 'nemmeno' («non c'è stato manco bisogno di cambiare le mostrine» [ivi, p. 119]); *e chi se ne frega* (ivi, p. 122); *per la miseria* (ivi, p. 130); *impiastro* per 'guaio' (ivi, p. 133); *col binocolo* per 'neanche per sogno' («Io, a far l'eroe, col binocolo che ci torno!» [ivi, p. 134]); *orca miseria* (ivi, p. 142); *fette* per 'piedi' («allarga ste fette» [ivi, p. 145]); *mica* avverbio di negazione (ivi, p. 160) e così via. Da notare anche l'uso espressivo del termine *scentrata*, con il valore di 'matta' («Quella è una scentrata» [ivi, p. 113]); analogamente, *una mira che spacca* è 'una mira molto precisa' (ivi, p. 114), mentre *a macchina* sta per 'a ripetizione' («ti bacerei a macchina!» [ivi, p. 130]) e *smorfiare* significa 'blandire', 'corteggiare' («smorfiarti col sentimento amoroso» [ivi, p. 134]).

Del tutto prevedibilmente non mancano numerosi e molteplici esempi di fenomeni ricorrenti nel parlato, come – per citare solo pochi campioni – la dislocazione, l'evidenziazione o la ripetizione enfatica di un elemento o di una parte della frase:²

Vedrai che ti raddrizzo io. Io so come *prenderti*, *a te* (ivi, p. 116);

E loro *lo* sanno *che noi viviamo insieme?* (ivi, p. 116);

Avanti, scenda da lì, *se ne vada, se ne vada!* (ivi, p. 119);

Calma, uhei, *calma!* (ivi, p. 130);

Oh, povero Giovanni, a furia di stare con sta matta *gli* è venuto lo scentramento pure *a lui* (ivi, p. 132);

² Nel seguente gruppo di citazioni i corsivi sono tutti miei.

Senti, *questa storia non la bevo neanche col seltz* (ivi, p. 139);
Ma chi l'ha mai visto, *quello?* (ivi, p. 147).

Anche per quanto riguarda i lombardismi, nozione da utilizzare con cautela e da non intendere in senso assoluto, emergono parecchie schede significative:

imbesuito 'stordito' (ivi, p. 99, in didascalia);
sleppa 'ceffone' («stava mollando sleppe di qua e di là» [ivi, p. 105]);
svirgolata 'scombinata' («Come l'ha trovata la mia svirgolata qui presente?» [ivi, p. 127]);
sgnaccare 'scolare' («Sgnaccarci la bottiglia» [ivi, p. 127]);
sgnaccare 'mollare' («gli sgnacco una scarpata nelle gengive» [ivi, p. 127]);
svirgola 'colpo violento' («che svirgola!» [ivi, p. 130]);
sbirulento 'storto', 'sbilenco' («uno specchio vecchio, tutto sbirulento» [ivi, p. 132]);
intrachen 'affare', 'imbroglio', 'marchingegno' («Capito l'intrachen?» [ivi, p. 135]);
palta 'fango', 'melma', nella locuzione ingiuriosa *faccia di palta* («Faccia di palta, disgraziato!» [ivi, p. 141]);
sgamellare 'andare via', 'svignarsela' («sgamellate tutti e due di qui...» [ivi, p. 160]);
pastrugnare 'pasticciare' («mica è roba da pastrugnare con quelle mani sporche» [ivi, p. 160]).

La componente gangsteristica della vicenda promuove coloriti apporti dal codice furbesco: «basta che il piccionato scampani il risucchio e il gnocco, trac, è in brodo senza ravioli!» per 'se le potenziali vittime del furto riescono a sottrarsi all'ondeggiamento del tram, il borseggiatore non intasca il bottino ricercato' (ivi, p. 107). Naturalmente la distinzione tra le varietà informali, locali, gergali e lo stesso italiano comune non è sempre così chiara e netta, a causa della stessa permeabilità dei confini tra i diversi compartimenti linguistici, come suggeriscono certi significativi parallelismi lessicali: si prenda per esempio la frase «alla prossima occasione ne *frego* un'altra bottiglia (*fischio*), me ne *sgarro* un'altra bottiglia (*fischio*), ne *sgraffigno* un'altra bottiglia (*fischio*), ne... ne... (*cerca la parola*) ne... *procurerò* un'altra» (ivi, p. 130, corsivi miei), dove il verbo 'procurarsi' viene accostato ai termini di significato assimilabile ma di registro più basso *fregare*, *sgarrare*, *sgraffignare*.

Si segnalano in particolare alcune forme più insolite o più curiose:

smarpiona 'furbona' («Ma lei deve fare la grande con la roba degli altri, la smarpiona!» [ivi, p. 130]).
rigolo nel gioco delle bocce 'tiro di forza per colpire e spostare il pallino' («Senti, non cercare di portarmi fuori dall'impiaastro, che qui il pallino da rigolo sei tu. E, se vuoi che non cominci subito a tirare di boccia, è meglio che non fai il gioco di sponda» [ivi, p. 133]).
slonfare 'soffiare', 'svelare' («Prima gli slonfi che il Biondo ero io, che lui se l'era già dimenticato» [ivi, p. 141]).

Appare quindi con tutta evidenza che in *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* si alternano intenzionalmente diversi registri di lingua, con ampia partecipazione di quelli più periferici e bassi, che contribuiscono a caratterizzare un uso informale disposto ad accogliere anche fenomeni substandard. Va però osservato che a quest'altezza cronologica l'italiano è ormai una lingua parlata dalla maggioranza della popolazione; di conseguenza,

i tratti estranei alla norma presenti nel testo della commedia non hanno più la carica eversiva che avrebbero avuto invece, per esempio, ai tempi di Pirandello, quando l'italiano era ancora una lingua di tradizione soprattutto scritta. Dal confronto con la scrittura teatrale di Pirandello emerge in particolare, oltre al notevole abbassamento complessivo del registro stilistico, la significativa riduzione dell'importanza delle didascalie, spiegabile sia con la recitazione dei testi e la regia degli spettacoli da parte dello stesso Fo, sia con la minore attenzione riservata al tratteggio psicologico dei personaggi all'interno di una macchina teatrale che risponde a funzioni e finalità sue proprie, non coincidenti con quelle del teatro borghese.

La carica fortemente antinaturalistica del teatro di Fo si esprime nel modo più pieno e radicale attraverso la ripresa in una chiave moderna di tecniche basilari del linguaggio comico, già largamente sperimentate nella tradizione della scena italiana e aggiornate alla luce di un'idea dello spettacolo tipica della cultura novecentesca, che è attratta dalle espressioni creative dell'inautentico e – così nell'arte come in altri ambiti – tende ad attribuire un valore positivo alla contaminazione. La palese deformazione della realtà, l'incongruenza dei punti di vista, la babele parodica dei discorsi trovano ripetuti riscontri anche in *Aveva due pistole*, a cominciare dalla stessa scena di esordio della commedia, con l'improbabile sublimazione libidica della «pancera flanellata»:

PROFESSORE Bene, mi legga i dati.

INFERMIERA Eccoli: «Caso 35.7.D. Caso complesso di totale amnesia. Riflessi condizionati: illogici. Riflessi della scala associata: coefficiente nullo. Risultati all'esame psicodinamico e psicografico: insufficienti».

PROFESSORE Risultato?

INFERMIERA Anamnesi sconosciuta...

PROFESSORE Non mi interessa l'anamnesi... Arrivi alle considerazioni.

INFERMIERA Come?

PROFESSORE Alla diagnosi!

INFERMIERA Ah, sì... Sospetta simulazione e mistificazione dei riflessi!

MAGGIORE In poche parole, il soggetto in questione è un disertore che finge amnesia totale per sfuggire alla corte marziale. Ho condotto io stesso le indagini, professore.

PROFESSORE (*ricoscondolo dagli stivali lucidi che gli spuntano da sotto il camice*) Il maggiore medico, quale onore! E quali sarebbero le prove?

MAGGIORE Una pancera!

PROFESSORE Una pancera?

La parola passa fino a raggiungere ancora il medico al megafono.

MEDICO AL MEGAFONO Una pancera!

MAGGIORE Sì... Ma non si tratta della solita pancera di lana ad uso famiglia, ma della pancera flanellata in dotazione regolamentare presso tutti i reparti del nostro esercito. (*Alla parola esercito, tutti scattano sull'attenti*). Comodi, comodi... Pancera che il nostro presunto smemorato indossava contropelle al momento del ricovero. Ora lei mi insegna che, essendo obbligatorio, nel nostro esercito, l'uso di detto indumento, il soldato che ne fa l'abitudine difficilmente se ne sa staccare. Come dice appunto la canzone popolare: «Bionda, tu sei come la pancera flanellata, / lo sai, / Bionda, or che ti ho provata, / ormai, / Bionda, non ti lascerò mai più!»

Breve applauso dei medici.

PROFESSORE Beh, sì... È veramente un fattore determinante, ne convengo... Complimenti!

I medici si complimentano con il maggiore.

MEDICO AL MEGAFONO Complimenti! (ivi, pp. 98-99).

La «pancera flanellata in dotazione regolamentare presso tutti i reparti del nostro esercito» dà l'inesorabile colpo di grazia comico, per così dire, allo pseudo-tecnicismo della terminologia medica e del formulario burocratico, finendo di rivelarne il fondamentale nonsenso.

Bibliografia

- Fo D. (1974 [1960]), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi, vol. I, pp. 93-179.
- Puppa P. (1978), *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio.
- Soriani S. (2007), *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Fo D., Corazzano (PI), Titivillus.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Carlo Goldoni e Dario Fo: il caso del *Servitore di due padroni* (*Arlecchino*), appunti sparsi

Angelo Romano

Il carattere eccentrico, irregolare e forse anche demoniaco (come si potrebbe definire quello di Arlecchino), nonché la sua onomasiologia, potrebbero derivare, almeno in italiano, da un personaggio mitico e folklorico franco-provenzale (*Hannequin*, *Hennequin*, *Annequin*), oppure dell'Italia settentrionale, oppure ancora di origine germanica (*HölleKönig*), passato in *Helleking*, *Hellequin*, *Harlequin* e così via. Non sarebbe però da escludere la dipendenza dal vocabolo ἄλωμαι, un antico termine greco, usato da Omero e dai tragici greci (Eschilo, Sofocle ed Euripide), che starebbe a specificare l'indole ipercinetica del personaggio, comunque animato da un eccesso di spostamenti da un luogo a un altro, anche casuali. Fu Dante Alighieri, il primo, in Italia, a riprendere il nome di *Helequin* e a trasformarlo in Alichino, uno dei diavoli della quinta bolgia (*Inf.* XXI, 118; *Inf.* XXII, 112), rendendolo protagonista di una scena comica con il barattiere Ciampolo di Navarra. Sulla figura di Arlecchino, sulle sue origini, sui suoi attributi teatrali (vestito e maschera), nonché sul linguaggio, sulla tecnica scenica e sulla sua decadenza resta ancor valido l'imponente studio di Fausto Nicolini, che pur risale al 1958, benché conservi intatto il suo valore la monografia di Allardyce Nicoll, specie per i cenni storici e teatrali sulla maschera di Arlecchino, mentre per il rapporto di Arlecchino con il mondo fantastico del Medio Evo è necessario rifarsi ancora agli appunti di Paolo Toschi.¹ Una menzione particolare merita inoltre il saggio di Alessandro Momo, documentata analisi sul carattere trasgressivo della maschera di Arlecchino, nonché sui suoi connotati e contrassegni, specie nel teatro goldoniano.²

Sulla versatilità dell'attore e sulla sua capacità di recitare contemporaneamente in più ruoli, come potevano fare gli attori della Commedia dell'Arte e come fecero probabilmente gli interpreti dell'Arlecchino proto cinquecenteschi, forse Alberto Naseli o Naselli (meglio noto come Zan Ganassa, 1540-1584), che avrebbe forse vestito per la prima volta i panni di Arlecchino probabilmente nel 1570,³ ma non è sicuro, perché Nicolini parla invece di un periodo compreso tra il 1574 e il 1584,⁴ ed entra così in gioco Tristano Martinelli (1557-1630), si legga quanto dice Siro Ferrone a proposito di Zuan Polo, Zuan Polo Liomparadi (1470 ca.-1540), pitocco veneziano e del di lui figlio, anch'egli attore e

¹ Cfr. Nicolini (1993), Nicoll (1980, pp. 64-71) e Toschi (1976, pp. 196-208).

² Cfr. Momo (1992, pp. 9-163). Ringrazio il professor Paolo Puppa per avermi segnalato il volume di Momo.

³ Cfr. Nicolini (1993, pp. 103-111) e Fo (1997b, p. 361).

⁴ Si veda Nicolini (1993, p. 110).

buffone, noto con il nome di Zuan Çimador,⁵ più volte rammentato da Pietro Aretino nel *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534),⁶ nella scena quarta del secondo atto del *Marescalco* (edito sempre nel 1534) e nel secondo tomo delle *Lettere* (1542), per non dire che proprio nel prologo dello stesso *Marescalco* l'istrione si propone di trasformarsi «in ogni persona», al fine di rappresentare «tutto quello che i miei sozi tutti insieme vi reciteranno» (D'Onghia 2014, pp. 265-281).⁷

L'entrata sulla scena del teatro francese dell'Arlecchino-Martinelli, avvenuta intorno al 1584-1585, contribuisce a modificare il teatro d'oltralpe e a indirizzarlo verso i canoni della Commedia dell'Arte italiana, di cui la famiglia-compagnia Martinelli (Tristano, il fratello Drusiano e la di lui consorte Angelica) era elemento di spicco.

Il successo teatrale riportato da Tristano Martinelli e dalla Compagnia dei Confidenti nella Parigi del 1585 era in massima parte legato alle straordinarie esibizioni teatrali dell'attore mantovano, alle sue grandi doti recitative, alla sua straordinaria forza fisica che imprimeva alle recitazioni, alla portentosa trasformazione, infine, dello Zanni in Arlecchino, figura maledica dai trascorsi infernali. E di questa cultura arlecchinesca, avviata con le quattordici incisioni (1570-1580) confluite nella *Recuil Fossard*, Martinelli fece poi sfoggio nelle *Compositions de rhétorique* (Lione 1601 ca.).⁸

Oltre Martinelli e sulla letteratura e trattatistica teatrale dei Comici dell'Arte, tra finzione e realtà, sorta di 'attività creativa' degli stessi comici, desidero ricordare qui Pier Maria Cecchini, che compose il *Trattato sopra l'arte comica* (1601) e Flaminio Scala, che scrisse la commedia *Il Postumio* (1601).⁹

Sull'impiego del nome di Arlecchino nella Commedia dell'Arte e sui suoi primi interpreti, la critica teatrale si è trovata concorde con gli studi di Delia Gambelli e di Ileana Florescu. La prima, basandosi su documenti e testimonianze del tempo, identifica in Tristano Martinelli il primo Arlecchino della storia della Commedia dell'Arte, attivo a Parigi nel 1584 o 1585, mentre non sussisterebbero prove certe che Alberto Naseli si fosse esibito, proprio a Parigi in quel torno di anni, nelle vesti di Arlecchino.¹⁰

La seconda, in un denso contributo, basato su attendibili conferme documentarie, scredita l'identificazione del primo Arlecchino con Alberto Naseli o Simone da Bologna,

⁵ Si veda, nell'ordine di citazione, Nicolini (1993, pp. 113, 427-428), Gambelli (1972, p. 47) e Ferrone (2006a, p. 90).

⁶ Si veda Aquilecchia (1969, pp. 46, 592), riferimento ripreso peraltro da Ferrone (2006a, pp. 91-92).

⁷ Per questi ultimi riferimenti aretiniani si rinvia, rispettivamente, a D'Onghia (2014, p. 325 e nota 63) e a Procaccioli (1998, p. 350). Allo stesso «Zuan Polo», buffone dei primi anni del Cinquecento, allude quasi certamente Ferrone (1985, p. 320, nota 2).

⁸ Per tutto questo si veda la documentata ricostruzione in Ferrone (2006b); ma anche il profilo bio-bibliografico delineato da Megale (2008); e inoltre, sul Martinelli interprete di Arlecchino, sulla sua forte personalità e sulla sua straordinaria abilità fisica si legga il compiuto profilo di Burattelli (1993, pp. 347-354), nonché la sua ricca epistolografia in Burattelli (1993, pp. 355-435). Informazioni necessarie ad inquadrare la leggendaria figura del Martinelli sono anche tramandate dal noto e benemerito repertorio di Rasi (1905).

⁹ A tal proposito si vedano le articolate e precise considerazioni di Ferrone (1985).

¹⁰ Cfr. Gambelli (1972, pp. 44-46, 50-55). La Gambelli si intrattiene peraltro sulla figura di Domenico Biancolelli, l'altro grande Arlecchino, attivo specialmente nella seconda metà del Seicento (Gambelli 1972, pp. 58-68).

rilanciando l'identificazione con Tristano Martinelli, spostatosi in Francia con il fratello Drusiano presso la corte di Enrico III di Valois; a meno che, se si volesse accettare che il ruolo di Arlecchino fosse già stato introdotto nei teatri francesi prima di Martinelli, si dovrebbe pensare a Jean Macelle.¹¹

La Florescu ritornerà sull'argomento qualche anno dopo, nel biennio 1987-1989, diffondendosi particolarmente sulle polemiche che coinvolsero l'Arlecchino italiano (quasi certamente Tristano Martinelli) con altri attori francesi (o forse anche con altri attori italiani).¹²

Per terminare questa prima parte della mia comunicazione desidero richiamare l'attenzione sugli utili riferimenti alla maschera di Arlecchino, unitamente all'elenco delle numerose esibizioni teatrali, specialmente seicentesche, ispirate dal personaggio e contenute nell'ultimo volume, il sesto, dell'importante silloge dedicata da Vito Pandolfi alla *Commedia dell'Arte*.¹³

Passiamo ora a discorrere di Carlo Goldoni (1707-1793) e del suo *Il servitore di due padroni*, la cui genesi, come è ampiamente noto, si colloca in un periodo, quello della metà del secolo XVIII, quando il commediografo veneziano era ancora in contatto con il teatro della *Commedia dell'Arte* e in particolare con il personaggio di Arlecchino. Occorre però dichiarare che nel 1718 era stato già scritto da Jean-Pierre des Ours de Mandajors (1679-1747), storico e drammaturgo francese, l'*Arlequin, valet de deux maitres* ('*Arlecchino servitore di due padroni*'), che avrebbe influenzato il *plot* dell'omonima commedia goldoniana.

A sostegno del vario e continuativo impegno di Goldoni verso i canovacci, aventi come soggetto la maschera di Arlecchino, nonché della sua dimestichezza e stima nei confronti del capocomico Truffaldino Antonio Sacchi, grande interprete di Arlecchino, si registrano, alla fine del 1740, *Le Trentadue disgrazie d'Arlecchino*; seguite, nell'autunno del 1745, da *Il Servitore di due padroni* (rappresentato però a Milano l'anno successivo) e nel 1746 da *Il Figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*. Del resto la fiducia che il commediografo veneziano riponeva nelle doti artistiche del Sacchi si registra con ampia messe di citazioni nelle *Memorie*. E lo si può già rilevare alla fine degli anni Trenta del Settecento, allorquando nel capitolo XLI della prima parte dei suoi ricordi, Goldoni tesse le lodi recitative ancorché interpretative di Giovanni Antonio Sacchi (o Sacco, 1708-1788), grande attore nel ruolo di Truffaldino e poi di Arlecchino:¹⁴

Il mio prodigo [Il *Prodigo*, altresì noto anche con il titolo *Momolo sul Brenta*, fu messo in scena al teatro San Samuele di Venezia nel 1739] ebbe ben venti repliche dopo il debutto e riscosse il medesimo successo alla sua ripresa del carnevale; ma le maschere ebbero a lamentarsi di me: non le facevo più lavorare, li stavo per rovinare, ed essi avevano ammiratori e protettori che li sostenevano. In seguito a tali lamentele e in seguito al piano che mi ero proposto, all'inizio dell'anno comico feci rappresentare una commedia a soggetto, intitolata *Le Trentadue disgrazie*

¹¹ Cfr. Florescu (1986).

¹² Cfr. Florescu (1989). Sulla *Commedia dell'Arte*, sulla recitazione e il ruolo di Arlecchino si leggano le affermazioni di Fo (1997a, pp. 7-10, 66-68).

¹³ Cfr. Pandolfi (1961, pp. 24-27).

¹⁴ Ampie notizie sull'attività artistica di Sacchi si leggono nella nota in Bosisio (1993, pp. 986-987).

d'Arlecchino. Sacchi doveva portarla in scena a Venezia: ero sicuro che essa avrebbe avuto successo. Quell'attore, conosciuto sulle scene italiane con il nome di Truffaldino, alla grazia naturale della sua recitazione aggiungeva uno studio attento dell'arte della commedia e dei diversi teatri dell'Europa. Antonio Sacchi aveva genio vivace e brillante; interpretava le commedie dell'Arte, ma, mentre gli altri Arlecchini non facevano che ripetersi, Sacchi, pur restando sempre fedele al senso della scena, conferiva alla commedia, grazie a nuove arguzie e a certe sue repliche inattese, un'aria di freschezza; e il pubblico accorreva in folla non per altro se non per vedere lui. Le sue battute comiche, i suoi motti di spirito non erano attinti dal linguaggio del volgo e nemmeno da quello dei comici. Egli faceva ugualmente ricorso agli autori di commedie, ai poeti, agli oratori, ai filosofi; nelle sue improvvisazioni si riconoscevano pensieri di Seneca, di Cicerone, di Montaigne; aveva l'arte di far sì che la semplicità del balordo si appropriasse delle massime di quei dotti; e una frase ammirata nell'autore serio faceva, invece, ridere se usciva dalla bocca di quell'eccellente attore. Parlo di Sacchi come di un uomo appartenente al passato, poiché, a causa dell'età molto avanzata, non resta all'Italia che il rimpianto di averlo perduto, senza la speranza di vederlo sostituito (Bosisio 1993, pp. 241-242).¹⁵

Sull'Arlecchino interpretato dal Sacchi si leggano anche le acute osservazioni del contemporaneo Giacomo Casanova, che conviene pertanto riportare:

La tessitura dei lepidi suoi discorsi [dell'Arlecchino di Sacchi] sempre nuovi, e non mai premeditati è talmente stravolta [...] e impastata con tali frasi tutte fatte per indifferenti altri soggetti, in guisa tale inaspettate, con metafore tanto spropositate, che sembra apparire informe garbuglio, eppure è metodo, che si verifica fino nella stramberia dello stile, con cui lui solo sa vestirlo (Fo 1997a, p. 13).

Ne *Il teatro comico* (1750) Goldoni, attraverso le battute pronunciate da Orazio, Placida e Tonino (siamo negli atti I scena IV e II scena X), discute di quegli attori che si dilungano a riproporre il vecchio modo di recitare dei Comici dell'Arte, anticipando i termini della sua *Riforma*. Afferma Placida, rispondendo infatti a Orazio (atto I scena III): «Se facciamo le commedie dell'arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di vedere sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca»; e ancora Tonino, rispondendo a Orazio (atto I scena IV): «Caro sior Orazio, buttemo le burle da banda e parlemo sul sodo. Le comedie de carattere le ha butà sotto sora el nostro mistier. Un povero commediante, che ha fatto el so studio secondo l'arte, e che ha fatto l'uso de dir all'improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessità de studiar e de dover dir el premedità, se el gh'ha reputazion, bisogna che el ghe pensa, bisogna che el se sfadiga a studiar e che el trema sempre, ogni volta che se fa una nova commedia, dubitando o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xé necessario» (Mangini 1971, pp. 86-88). Dopo la conseguente risposta di Orazio (atto I scena IV), lo stesso Orazio replica all'incuriosito Eugenio se si «hanno d'abolire intieramente le commedie all'improvviso» (atto II scena X): «Intieramente no», sostiene Orazio; aggiungendo:

¹⁵ Quando infatti Goldoni stampò nel 1787 le sue *Memorie*, Sacchi aveva quasi ottant'anni, morendo infatti appena l'anno dopo, nel 1788.

anzi va bene che gl'Italiani si mantengano in possesso di far quello che non hanno avuto coraggio di far le altre nazioni. I Francesi sogliono dire che i comici italiani sono temerari, arrischiandosi a parlare in pubblico all'improvviso, ma questa che può dirsi temerità nei comici ignoranti, è una bella virtù ne' comici virtuosi; ci sono tuttavia de' personaggi eccellenti che, ad onor dell'Italia e a gloria dell'arte nostra, portano in trionfo con merito e con applauso l'ammirabile prerogativa di parlare a soggetto, con non minore eleganza di quello che potesse fare un poeta scrivendo (ivi, p. 118).

Tuttavia l'impegno di Goldoni nei confronti della maschera di Arlecchino, che risulta comunque addolcita nei toni scurrili e volgari propri del tempo di Martinelli,¹⁶ si protrarrà fino al 1779, come dimostrano tutta una serie di scenari e di canovacci approntati per la *Comédie Italienne* di Parigi (nel febbraio del 1762 unitasi con l'*Opéra Comique*): dalla versione francese del *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato* ('*L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé*') (1762), all'*Arlecchino carbonaio* ('*Arlequin charbonnier*') (1779).¹⁷

Dopo la ripresa settecentesca di Carlo Goldoni, il personaggio di Arlecchino, maschera bergamasca, servitore imbroglione abitualmente affamato, sarà riesumato, come eredità letteraria tra l'eversione delle avanguardie proto-novecentesche e l'allusione alla grande tradizione teatrale e culturale, da Ardengo Soffici nel 1914,¹⁸ finché Giorgio Strehler, nel 1947, non consacrerà il personaggio di Arlecchino, dotandolo di una maschera in cuoio (per l'occasione creata da Amleto Sartori)¹⁹ e imprimendo a esso un dinamismo degno dei migliori attori della Commedia dell'Arte, così come han poi recitato nel tempo i celebri protagonisti impegnati nel ruolo di Arlecchino, Marcello Moretti e Ferruccio Soleri (il primo, deceduto nel 1961, il secondo, anziano ma ancora in attività, ora affiancato da Enrico Bonavera).²⁰

E passiamo ora all'*Arlecchino* di Dario Fo e di Franca Rame. La commedia è stata scritta dal duo Fo-Rame per la Biennale di Venezia in occasione del quattrocentesimo anniversario della nascita di Arlecchino. La prima rappresentazione si è tenuta al Palazzo del Cinema di Venezia il 18 ottobre 1985. Per quel che mi riguarda io ho visionato quella versione della commedia rappresentata a Roma presso il Teatro Tenda il primo dicembre 1985 con l'ausilio dell'Università di Roma La Sapienza.

La rappresentazione viene definita nel titolo come «Commedia dell'Arte all'improvviso» (Fo 2011, p. 3 non numerata), ripartita in due atti. Il secondo atto è a sua volta diviso

¹⁶ Sul linguaggio goldoniano e, in particolare sulla lingua del *Servitore di due padroni*, cfr. il sempre valido contributo in Folena (1977).

¹⁷ Tutti questi riferimenti sono contenuti in Bosisio (1993, pp. XVI-XVII, LVI-LVIII).

¹⁸ Cfr. Soffici (1987, soprattutto pp. 39-45).

¹⁹ Sull'Arlecchino di Goldoni ripreso da Strehler si vedano le precise notazioni di Puppa (2012, pp. 60-61). Sull'Arlecchino di Martinelli e di Biancolelli, messo in scena da Fo nel 1985, nonché sul *Servitore di due padroni* di Goldoni rivisto e rappresentato da Strehler si legga quanto dice lo stesso Fo (1997b, pp. 108-118).

²⁰ Sulla maschera di Arlecchino e sulle sue origini demoniache, sulla sua diffusione come maschera in terra francese, sul Truffaldino goldoniano, ma anche sulle doti dei maestri veneziani nel fabbricarle e poi anche sulla bravura di Amleto Sartori, scultore e autore di maschere di Arlecchino al quale si rivolse Strehler per le sue rappresentazioni goldoniane dell'*Arlecchino servitore di due padroni* cfr. Zorzi (1990). Per il testo dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, cfr. invece Lunari (2016, pp. 87-204).

in tre quadri dal titolo, rispettivamente de: *I becchini* (ivi, pp. 90-115), *La serratura* (ivi, pp. 116-141), *L'asino e il leone* (ivi, pp. 142-171). Per tale occasione Fo ha interpretato un Arlecchino immorale e giocherellone, che, in sintonia con i lazzi e con le acrobazie della Commedia dell'Arte, si esibisce in varie contorsioni fisiche e danze (non va tuttavia dimenticato che Fo, all'epoca della rappresentazione [1985] aveva quasi sessant'anni, essendo nato nel 1926); ricostruisce insomma quello che potrebbe essere stato lo spettacolo della possibile prima parigina dell'Arlecchino, interpretato dal Martinelli. Nel lungo *Prologo* (ivi, pp. 7-13), Fo-Arlecchino informano, tra le altre notizie, che il costume dell'Arlecchino di Martinelli era senza losanghe (che compariranno invece nell'*Arlecchino* di Domenico Biancolelli e poi, ufficializzato, in quello più famoso, di Goldoni) e che lo stesso Martinelli non indossava sul volto alcuna maschera, bensì si cospargeva il viso con diversi colori; tuttavia nei monologhi conclusivi della commedia (ivi, pp. 150-165), intrattenuti da Arlecchino con l'asino e con il leone, la maschera indossata da Fo sembra quella dell'incisore francese Jacques Callot (1592-1635).

Il lungo primo atto, dove compaiono i personaggi di Arlecchino, Marcolfa, Razzullo, Scaracco, Ganassa, Sparavento, Burattino, Toni, Balordo e Capocomico (interpreti sia inventati sia tratti dal teatro delle maschere: per esempio Razzullo è una famosa maschera napoletana, Ganassa è il celebre Zan Ganassa, attore e capocomico e poi Scaracco, personaggio comico), è costellato di varie citazioni letterarie ma anche evangeliche, effettuate tutte in chiave giocosa. Iniziamo, per esempio, dalla celebre canzone petrarchesca «Chiare fresche e dolci acque» (*RVF*, CXXVI), citata nell'*Arlecchino* di Fo a pagina 130: «...nella tua serraturina!», dice Arlecchino rivolgendosi alla Franceschina, «Serraturina fresca, fresca serraturina! Lo dice anche il poeta, Petrarca: “Dolce, chiara, fresca serraturina, fa bene di sera e ancora di mattina».²¹

Prima di passare alla disamina dei riferimenti di carattere sacro, disseminati lungo la commedia, è utile intrattenersi brevemente sul personaggio della Marcolfa, che nel 1962, figurava come protagonista dell'omonimo atto unico scritto da Fo. Qui Marcolfa è sempre una servitrice, ma da donna delle pulizie (addetta a lavare il palcoscenico nell'*Arlecchino* 1985, che comunque si intrattiene in un animato scambio di battute, spesso a ruota libera, con lo stesso Arlecchino), ella viene invecchiata e trasformata in cuoca e servitrice del Marchese di Trerate. Sul palco si scontrano sei personaggi, in preda ad assurde situazioni, fino a quando la Marcolfa, vincendo una lotteria, non capovolge gli esiti degli eventi, che si ricompongono alla conclusione della farsa.²²

All'inizio del primo atto «Arlecchino fallotroppo danza e canta in grammelot» (Fo 2011, p. 14),²³ lanciando polemiche accuse contro alcuni uomini politici in auge nell'Italia degli anni Ottanta del Novecento (Giulio Andreotti, Giovanni Spadolini, Bettino Craxi, Pietro Longo). Le maschere campeggiano nella commedia e alleggeriscono con danze

²¹ Cfr. Neri (1974, pp. 206-208).

²² Si veda Fo (1962). Personaggi: Il Marchese di Trerate, Marcolfa, Francesco, La Principessa, Teresa, Giuseppe.

²³ Sul linguaggio del *grammelot* cfr. quanto detto in Trifone (2000, pp. 146-158), ma anche in Catalfamo (2015, pp. 37-50). Sul teatro di Dario Fo in generale cfr. le utili indicazioni in Puppa (2012, pp. 201-214).

e con canti gran parte della commedia, inframmezzata da lazzi dell'allegra brigata. Nel secondo atto compaiono i becchini e la scena si trasferisce perciò al cimitero; ma anche i teschi e gli scheletri discutono, spesso animatamente, con Arlecchino e con Razzullo in una sarabanda di battute salaci. Compare anche un riferimento alla caccia del pesce spada e forse anche ad un noto motivo canoro di Domenico Modugno, intitolato per l'appunto 'U Pesci Spada del 1954 (ivi, p. 54).

Venendo ora alle citazioni latine di carattere evangelico, che compaiono spesso storpiate e citate in contesti ironici, si registrano, nel secondo atto (ivi, pp. 98, 108) alcune riprese di motivi sacri normalmente usati nel corso dei funerali. È il caso di alcune forme liturgiche che la Chiesa Cattolica usa durante le esequie: il *De profundis*, il *Miserere* e il *Requiem aeternam* (ivi, p. 98). E concludiamo con il *Dies irae*, una preghiera di origine medievale, abitualmente usata per le anime dei defunti nel rito cattolico (ivi, p. 108).

Bibliografia

- Aquilecchia G. (a cura di) (1969), *Pietro Aretino, Sei giornate, raccoglie Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534) e Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*, Bari, Laterza.
- Bosisio P. (a cura di) (1993), *Carlo Goldoni, Memorie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Burattelli C. (1993), *Tristano Martinelli*, in Burattelli C., D. Landolfi, A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini...[al al.]*, ed. diretta da Ferrone S., 2 voll., Firenze, Casa Editrice Le Lettere, vol. I, pp. 347-435.
- Catalfamo A. (2015), *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, Chieti, Solfanelli.
- D'Onghia L. (a cura di) (2014), *Pietro Aretino, Teatro comico, raccoglie Cortigiana (1525 e 1534) e Il marescalco*, introduzione di Cabani M.C., Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore.
- Ferrone S. (1985), *Arlecchino rapito. Sulla drammaturgia italiana all'inizio del Seicento*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, vol. I, pp. 319-353.
- Ferrone S. (2006a), *Attori, professionisti e dilettanti*, in Ferrone S., L. Zorzi, G. Innamorati, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, con interventi di De Bosio G., R. Guicciardini, A. Trionfo, con un film di Ferrone S., *Teatri d'Italia*, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 81-108.
- Ferrone S. (2006b), *La nascita di Arlecchino*, in Id., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, pp. 51-102.
- Florescu I. (1986), *Harlequin, nom de comédien*, in «Biblioteca Teatrale», n. 4, pp. 21-59.
- Florescu I. (1989), *Parigi 1585: la querelle degli acteurs-bouffons*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6-7-8 aprile 1987, Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, pp. 109-127.
- Fo D. (1962), *La Marcolfa. Farsa in chiave classica*, in Id., *Teatro comico*, Milano, Garzanti, pp. 1-38.
- Fo D. (1997a), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (1997b), *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni.
- Fo D. (2011), *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino*, dialoghi originali, testo e traduzione a cura di Rame F., con la collaborazione di Palombi G., M. Pizza, Università La Sapienza Roma, con

- la collaborazione di Colli C., R.W. Shaw, disegni originali di Fo D. con la collaborazione di Casiere M., Torino, Einaudi.
- Folena G. (1977 [1959]), *La lingua dell'improvviso nella commedia goldoniana*, ora in Corti M., C. Segre (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri/Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, pp. 250-262.
- Gambelli D. (1972), *Arlecchino dalla "preistoria" a Biancolelli*, «Biblioteca Teatrale», 5, pp. 17-68.
- Lunari L. (a cura di) (2016), *Carlo Goldoni, Arlecchino servitore di due padroni*, con una nota di Strehler G., Milano, Rizzoli Bur Classici.
- Mangini N. (a cura di) (1971), *Carlo Goldoni, Commedie*, Torino, Utet.
- Megale T. (2008), s. v. *Martinelli, Tristano* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90 voll. (in corso), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LXXI, pp. 131-133.
- Momo A. (1992), *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio.
- Neri F. (a cura di) (1974²), *Francesco Petrarca, Rime e Trionfi*, con una nota biografica e bibliografica di Carrara E., ed. riveduta a cura di Bonora E., Torino, Utet.
- Nicolini F. (1993), *Vita di Arlecchino*, Bologna-Napoli, Il Mulino-Istituto Italiano per gli Studi Storici, rist. dell'ed. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958.
- Nicoll A. (1980), *Il mondo di Arlecchino: guida alla Commedia dell'Arte*, nuova ed. a cura di Davico Bonino G., trad. it. di Spagnol Vaccari E., Milano, Bompiani.
- Pandolfi V. (a cura di) (1961), *Indici e Nomi*, vol. VI in Id. (a cura di), *La Commedia dell'Arte: storia e testi*, 6 voll., Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato.
- Procaccioli P. (a cura di) (1998), *Pietro Aretino, Lettere*, libro II, tomo II, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma, Salerno Editrice.
- Puppa P. (2012⁸), *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Rasi L. (1905), s. v. *Martinelli, Tristano* in Id., *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze, Francesco Lumachi Libraio Editore Successore dei Fratelli Bocca, vol. II, pp. 95-104.
- Soffici A. (1987), *Arlecchino*, con un saggio di Simonetti C.M., Firenze, Vallecchi Editore.
- Toschi P. (1976), *Le origini del teatro italiano*, Torino, Paolo Boringhieri.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla Commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Zorzi L. (1990), *La maschera di Arlecchino*, in Id., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi Editore, pp. 154-166.

Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto

Stefania Stefanelli

1867, 1900, 1926: sono, queste, le date di nascita rispettivamente di Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo, ossia dei massimi drammaturghi del teatro italiano del Novecento. Pur essendo distanziate tra loro da periodi ampi, corrispondenti al succedersi di tre generazioni, condividono – secondo la indimenticata e indimenticabile lezione di Tullio De Mauro – una fase storica, quella dell'Italia post-unitaria, durante la quale si va creando, sia pure lentamente e faticosamente, la lingua italiana. Visto dalla nostra attuale prospettiva, appare un periodo di notevole lunghezza eppure, sempre secondo De Mauro, la situazione della prima metà del Novecento non differiva gran che da quella della fine dell'Ottocento: l'Italia era rimasta un paese agricolo e la maggior parte della popolazione viveva nelle comunità rurali; il livello di istruzione era basso, tanto che il fascismo impose l'obbligo scolastico ai primi tre anni delle elementari; benché nel 1946 la percentuale della popolazione capace di parlare l'italiano fosse aumentata rispetto a quella del 1861, il dialetto rimaneva ancora la lingua della maggioranza.

Naturalmente, non intendo fare qui sbrigative analogie: Pirandello, Eduardo e Fo sono personalità che hanno retroterra differenti, sia dal punto di vista della loro formazione culturale, sia da quello della loro provenienza regionale, che li porteranno verso soluzioni drammaturgiche completamente diverse tra loro. Ciò che li accomuna è la ricerca di un linguaggio teatrale efficace rivolto verso la nuova società che si sta creando nell'Italia unita, nel quadro di una situazione linguistica e sociale complessa e in movimento che mette alla prova la capacità del teatro di comunicare e coinvolgere. Pirandello, il più anziano dei tre, opta decisamente per l'italiano pur essendo pienamente consapevole della estrema difficoltà della sua scelta (Lo Vecchio Musti 1965, vol. III, p. 881). Ma lo splendido linguaggio teatrale pirandelliano si struttura su un italiano animato da una «dialettalità interna» (Contini 1968, p. 609) che fa leva sugli elementi fonetici della lingua, come le interiezioni (Nencioni 1983, pp. 210-253), capaci di conferire al parlato-recitato un'animazione consonante con espressioni e gestualità. Quanto a Eduardo, molto opportunamente Pietro Trifone parla di «mistilinguismo italiano-napoletano» (Trifone 2000, p. 145), alludendo all'uso contemporaneo di italiano e dialetto in funzione di volta in volta parodica o drammatica. D'altra parte, in un dialogo con un allievo della sua scuola di teatro che chiede se può usare il dialetto, Eduardo ne rifiuta con decisione l'uso folcloristico, accettandone però la vitalità interna che può apportare all'italiano: «Deve essere un dialetto che aiuti la lingua, che dia anche vitalità alla lingua italiana. Tanti detti nostri, romani e napoletani, sono entrati ormai a far parte della lingua italiana» (De Filippo 1986, p. 53).

Il più giovane dei tre, Dario Fo, nacque a Sangiano, piccolo centro sul Lago Maggiore in provincia di Varese. Il padre, Felice, lavorava come capostazione, era socialista e attore in una compagnia amatoriale. Il nonno materno possedeva una fattoria in Lomellina, dove Dario trascorreva le sue vacanze da ragazzo. In questi periodi, accompagnava il nonno che

vendeva i suoi prodotti, spostandosi con un carro tirato da un cavallo; il nonno, per attrarre i compratori, raccontava storie satiriche nelle quali inseriva aneddoti su avvenimenti locali. Durante tutta la sua infanzia, continuò instancabilmente ad ascoltare i ‘fabulatori’ nelle piazze che mescolavano i loro racconti a pungenti satire politiche.

In una lunga intervista rilasciata a Luigi Allegri, nel rievocare le figure dei ‘fabulatori del lago’, risponde così al suo intervistatore:

A. Ma che cosa ti affascinava in quei racconti?

F. Tre o quattro cose insieme: prima di tutto questa stupenda lingua, questo dialetto che per me era ancora un po’ astruso. Io ero lombardo, ma provenivo dalla zona intorno a Milano e questo era per me un dialetto un po’ arcaico, più duro; sentivo le risate di quelli che stavano intorno, ma spesso non avevo colto precisamente la battuta e me la facevo ripetere, e così ridevo in contro-tempo. Io ho imparato il dialetto da questi fabulatori, da loro ho imparato il dialetto più arcaico. [...] Ecco, io ho imparato la struttura del dialetto, che è cosa diversa dal parlare il dialetto; soprattutto ho imparato la struttura di una lingua primordiale, integra (Fo 1990, p. 22).

La versione arcaica del lombardo, alla quale Fo fa risalire la fonte del proprio linguaggio teatrale, non è dunque la sua lingua madre, quella appresa in famiglia e parlata quotidianamente, già più vicina all’italiano regionale; è piuttosto un linguaggio dotato di un potere evocativo che lo affascina e lo coinvolge proprio perché non riesce a comprenderlo, se non dopo esserselo fatto spiegare, e perché è parte di una *performance* complessiva creata dagli stessi fabulatori. Fino dall’inizio, il dialetto rappresenta per Fo la ricreazione fantastica di una lingua appartenente a epoche aurorali, alle quali l’autore guarda con la fascinazione dell’artista alla ricerca delle origini proprie e di una intera società.

Dario Fo esordisce in teatro negli anni successivi alla seconda guerra mondiale al Piccolo Teatro di Milano insieme a Franco Parenti e Giustino Durano con le commedie *Il dito nell’occhio* e *Sani da legare* che evidenziano subito l’inclinazione dell’artista nei confronti della satira politica e sociale. Agli anni in cui Dario formò stabilmente compagnia insieme alla moglie Franca Rame, risalgono gli atti unici *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, *Gli imbianchini non hanno ricordi*, *La Marcolfa*, *I tre bravi*. Recuperando forme popolari grazie anche ai canovacci della famiglia Rame, commedianti da varie generazioni, Fo mostrava già in queste prime rappresentazioni il suo spirito di provocazione, le sue doti di improvvisazione scenica, la sua tecnica del *pastiche* farsesco. Ma il testo considerato dalla critica come l’esordio vero e proprio di Dario Fo drammaturgo è la commedia in tre atti *Gli arcangeli non giocano a flipper* (Fo 1974a).

Ormai alle soglie degli anni Sessanta, la situazione sociale e linguistica italiana, dopo il dramma della guerra e la svolta istituzionale del 1946, iniziava la sua trasformazione rispetto alla prima metà del secolo: i fenomeni della urbanizzazione e delle migrazioni interne, la diffusione del mezzo televisivo, la ripresa produttiva che preludeva al ‘miracolo economico’ dei primi anni Sessanta incidevano sulla situazione linguistica, nella direzione di quella unificazione a lungo perseguita ma non ancora raggiunta, anche a causa dei persistenti alti livelli di analfabetismo. Ancora poco prima degli anni Settanta, il linguista salentino Oronzo Parlangeli, ispirandosi al titolo di un articolo di Cesare Segre, intitolava

La nuova questione della lingua una raccolta di saggi e interventi critici a proposito del rapporto tra l'italiano letterario e l'italiano dell'uso.

Se già De Mauro aveva posto in rilievo l'affermarsi, nel secondo dopoguerra, delle «varietà regionali» intese «come nuova risultante nata dal comporsi della tradizione linguistica italiana con le molteplici tradizioni linguistiche dialettali» (De Mauro 1963, vol. I, p. 142), nella sua *Presentazione* Parlangèli sottolineava opportunamente il rapporto conflittuale tra dialetto – avvertito come lingua popolare – e italiano – avvertito come lingua colta – che avrebbe fatto sentire il proprio peso nelle scelte degli scrittori e dei drammaturghi. Il secondo articolo della raccolta è uno scritto di Pasolini risalente al 1964 nel quale lo scrittore non esita ad affermare che «in Italia non esiste una vera e propria lingua italiana nazionale» (Parlangèli 1971, p. 80) e che, pur auspicando che tale unificazione linguistica avvenga, ritiene che essa sia già superata dal formarsi dei linguaggi tecnologici originati dal Nord industrializzato. Lo stesso Pasolini, pochi anni più tardi, nel tentativo di ricreare un teatro di parola, si sarebbe reso conto delle difficoltà implicite nel suo progetto per la persistente separazione tra italiano scritto e italiano parlato: «se un italiano oggi *scrive* una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la *dice* la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano» (Pasolini 1968, p. 13).

Il penultimo scritto compreso nella raccolta è l'articolo di Segre al quale ho accennato, dal titolo *La nuova "questione della lingua"*, pubblicato su «La Battana» nel 1966, che rispondeva puntualmente all'intervento di Pasolini del 1964 sottolineandone alcune incoerenze. In particolare, a proposito di quello che lo scrittore friulano indicava come «linguaggio tecnocratico» che, secondo lui, rappresentava il nuovo italiano, Segre introduceva importanti precisazioni:

In termini molto generali si può dire nelle regioni dov'è maggiore l'attività economica, dove sono più fitti i contatti umani e le lotte sindacali, dove il benessere abbrevia un poco le distanze sociali, lo scambio linguistico diventa più intenso e tende ad assestarsi su posizioni più avanzate. In questo caso la lingua si sostituisce facilmente al dialetto (o meglio, ai dialetti, dati gli spostamenti di popolazione), anche perché il dialetto viene considerato forma di una cultura e di un modo di vivere inferiore (Parlangèli 1971, p. 440).

All'interno di questo panorama linguistico nasce *Gli arcangeli non giocano a flipper* che, come ha puntualmente dimostrato Pietro Trifone, rappresenta, in continuità con le esperienze teatrali insieme a Parenti, Durano e Franca Valeri, un brillante esempio del parlato popolare di area lombarda. Risaltano forme lessicali come «beccarsi», «grana», «spifferare»; espressioni fraseologiche come «fare ('bruciare') il paglione», «dare di volta il cervello», «fare da scemo per non pagare il dazio»; strutture sintattiche proprie del parlato, come «mica se ne accorge», «ci assomiglia» ('gli assomiglia'); come si vede, si tratta di scelte che caratterizzano il parlato teatrale piuttosto in senso diastratico (il linguaggio popolare) che diatopico (il linguaggio di area lombarda), lontane dunque dal dialetto e prossime a un italiano parlato condiviso almeno in tutta l'area centro-settentrionale della penisola. Come sostiene Claudio Giovanardi, le commedie di questi anni sono

[...] interessanti testimonianze di un parlato teatrale medio, volutamente colloquiale, privo di particolari asperità; essi rispecchiano in misura davvero attendibile quell'italiano di ampia diffusione in circolazione nel nostro paese proprio negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso (Giovanardi 2013, p. 187).

In questa commedia emerge *a posteriori* un sintomo, già individuato da Trifone (2000, p. 157), di quella che rappresenterà l'innovazione più nota di Fo, il *grammelot*. Durante l'inaugurazione di una scuola, un guasto del microfono fa sì che il discorso inaugurale del sindaco venga recepito dal pubblico come un coacervo di parole senza senso:

(le parole, spazeggiate, per difettoso funzionamento del microfono, sono le sole ad arrivare al pubblico. Per le restanti si vede solo muovere a vuoto la bocca del sindaco)... giustizia... della libertà... patria... gloria... amore... Italia... (Fo 1974a, p. 73).

Anche qui, come nel brano che riproduce un elenco sterminato di termini burocratici (Fo 1974a, p. 41), si impone l'intento di satira sociale che diventerà sempre più acuminato negli anni successivi; ma l'accenno nella didascalia tra parentesi alla mimica del volto del sindaco rivela la compenetrazione tra suono verbale e gestualità che rappresenta la chiave di volta del *grammelot*.

A pochi anni di distanza da *Gli arcangeli non giocano a flipper*, nel 1965, spunta per la prima volta sul palcoscenico un personaggio che parla una lingua diversa, «una voce che parla in veneto arcaico», come è scritto in una didascalia: si tratta del nano Brancalone in *La colpa è sempre del diavolo* (Fo 1974b). La suggestione evocativa emanata da un dialetto ormai disusato, quella suggestione che Fo aveva interiorizzato nell'infanzia ascoltando i fabulatori, riemerge dunque in questa commedia, rompendo quel tessuto dell'italiano popolare parlato che costituisce, come nelle commedie precedenti, la lingua prevalente del testo. Il dialetto si presta anche a produrre quello straniamento che deriva dalla compenetrazione di due personaggi in uno, Brancalone e Amalasuunta, nell'alternarsi delle due modalità linguistiche in un unico personaggio:

AMALASUNTA *(con voce gutturale e tono scocciato)* Ah ma allora sto tormenton tute le noti!... Pur'anco in due a la volta i se mete adesso... *(Voce naturale)* Beh, che fastidio ti danno? Fossero stonati, capirei... Non ti piace come cantano?... *(Voce gutturale, scocciata, in crescendo)* No che no 'l me piase: i me dà i sgriso, i me svirgola le orege... E po' mi g'ho sono, mi g'ho... (Fo 1974b, pp. 268-269).

L'alternanza dell'italiano – che connota il presente – con il dialetto – che rappresenta il passato – è un elemento caratteristico anche dell'opera forse più nota di Dario Fo, *Mistero buffo*. Il monologo, i cui primi appunti risalgono al 1966 ma che viene rappresentato per la prima volta a Genova nel 1969, si struttura mediante il succedersi di parti discorsive nelle quali l'attore istituisce con il pubblico un rapporto di 'cooperazione interpretativa' mediante la lingua parlata dai più, l'italiano, per introdurre i brani che seguono, composti in un dialetto arcaico; questi assumono così il ruolo di un discorso citato rispetto a quello

in italiano, che svolge invece un ruolo metadiscorsivo.¹ In un intermezzo tra la *Lauda dei battuti* e la *Strage degli innocenti*, dice Fo:

Andremo ora alla rappresentazione della *Strage degli innocenti*. Devo indicarvi soltanto un particolare: il linguaggio. Il linguaggio, il dialetto, sarebbe meglio dire una lingua, perché è il padano dei secoli XIII-XV ma recitato da un attore, il quale si trovava costretto a cambiare paese ogni giorno. [...] E allora, che cosa faceva? Ne inventava uno proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti, e quando si trovava nell'impaccio di non sapere quale parola scegliere, per far capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi (Fo 1977, p. 29).

La ricerca che Fo svolge in quegli anni si muove nell'area del teatro medievale e sembra provocare in lui una progressiva identificazione con la figura del giullare, trovando in questo contesto la chiave per ricostruire un teatro popolare, secondo le aspirazioni ideologiche e politiche che lo hanno sempre animato. E la testimonianza della riflessione storica che sta a monte della sorprendente capacità di improvvisazione scenica è data dai suoi appunti dattiloscritti (consultabili online nell'*Archivio Franca Rame Dario Fo*) nei quali compaiono i nomi di autorevoli studiosi che hanno approfondito, e talvolta portato alla luce, testi del teatro medievale: Paolo Toschi, Giuseppe Billanovich, Gianfranco Contini, Guido Davico Bonino, Achille Mango e altri (Fo 1969, p. 1).

La qualità del dialetto creato da Fo è stata ben compresa e spiegata molti anni fa da Gianfranco Folena. A proposito della *Nascita del giullare*, di cui riporta un brano, Folena scrive:

È un testo che sembra scritto per prendere in giro un dialettologo che volesse analizzarlo o localizzarlo nelle sue componenti, o uno storico della lingua che volesse datarne gli elementi: una fricassea di dialetti non solo continuamente commutati nella successione sintagmatica, ma espressionisticamente deformati e compenetrati al livello morfematico, nella stessa parola (Folena 1991, p. 120).

Certamente, nella continua revisione di quella 'opera aperta' che è *Mistero buffo*, ha avuto un ruolo significativo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, la scoperta di Ruzante,² non perché Fo abbia realizzato un calco linguistico (Paccagnella 2013, pp. 25-46), ma perché il linguaggio teatrale del drammaturgo veneto deve avere riportato Fo alle suggestioni di una lingua aurorale analoga a quelle dei fabulatori della sua infanzia.³ In occasione dello

¹ «In *Mistero buffo* passato e presente convivono in una contaminazione a scopo didattico. Tuttavia, poiché non esiste più come in passato una condivisione di temi e valori che costituiscano un patrimonio culturale comune, la comunicazione dell'argomento della scena prima della recitazione (e principalmente della recitazione in *grammelot*) è più che mai necessaria per poter stabilire delle premesse valide per l'attore come per lo spettatore» (Pozzo 1998, p. 97).

² Per gli aspetti linguistici dell'avvicinamento a Ruzante da parte di Fo, rinvio al saggio di Luca D'Onghia, *Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»*, in questo volume.

³ «[...] in Ruzante c'è una vitalità, una forza, un'invenzione del rapporto umano – e animale – con la terra, con la vita, con la sopravvivenza, con la lotta, con gli elementi. È veramente il canto del 'naturale'» (Ponte di Pino 1995, p. 2).

spettacolo *Dario Fo incontra Ruzante*, la cui prima rappresentazione avviene al Festival di Spoleto, l'8 luglio 1993, Fo dice:

Si tratta appunto di ricostruire questa lingua, di farla arrivare perché altrimenti arriva lì spenta, morta. Bisogna ristrutturarla e ritrovare lo stesso andamento, la stessa potenza, la plasticità, l'irruenza, insomma tutto quello che c'è dentro, anche il ritmo poetico che sa dare. C'è stata una grande difficoltà addirittura con l'onomatopeica, per riprendere i termini che sono del Veneto moderno e cercare di correggerlo in un certo modo, far sentire i suoni, e soprattutto la rabbia, la potenza che è dentro questo autore (Pizza 2012, p. 14).

E d'altra parte, è vero che Fo dimostra di essere legato alla reinvenzione di un dialetto di area settentrionale, coerentemente alla sua storia personale; una storia che però non gli impedisce di esplorare anche altre aree dialettali, come quella del dialetto umbro in *Lu Santo Jullàre Francesco*, nel quale parte dal volgare creando un linguaggio del tutto incomprensibile per arrivare a un amalgama dialettale più familiare (Matt 2013). Ancora una volta, i documenti conservati nell'*Archivio Franca Rame Dario Fo on line* dimostrano come le *performance* di Fo, ispirandosi alle pratiche della Commedia dell'Arte, si strutturavano come recitazioni all'improvviso sulla base di un canovaccio; e tuttavia, erano precedute da studi attenti sul dialetto scelto per lo spettacolo (Fo 1997a, pp. 1-5).

Mistero Buffo, messo in scena per la prima volta alla soglia degli anni Settanta e rielaborato e riproposto al pubblico fino ai primi anni Duemila, si collocava in un periodo nel quale la situazione linguistica italiana si stava definitivamente distaccando dai decenni anteriori, caratterizzati dalla eredità ottocentesca del dualismo lingua-dialetto, che costringeva gli autori teatrali (come Pirandello ed Eduardo) a una scelta di campo tra un italiano avvertito ancora come lingua letteraria e dunque inadatta al parlato-recitato, e i dialetti, vissuti come lingue minori destinate fatalmente al teatro comico dialettale. Ancora una volta mi pare illuminante ciò che Folena ravvisa nelle fantastiche rielaborazioni dialettali di Fo, sintomo di quella «morte del dialetto» come lingua viva nelle comunità rurali ma anche in quelle urbane, che aveva costituito una risorsa per il teatro fino a tutto l'Ottocento:

Questo mostra in Fo l'intuizione acuta della situazione linguistica odierna relativa ai dialetti, quella che ha costituito un angoscioso dilemma e l'ultima croce e disperata battaglia per Pasolini: i dialetti come ultima frontiera della libertà e dell'autenticità espressiva, e la loro irrimediabile lenta distruzione con tutto il patrimonio millenario di cultura popolare che essi rappresentano, soprattutto il disfacimento della cultura contadina, mentre alle parole del dialetto non si sostituiscono nella lingua parole portatrici di cultura nuova, come avevano sperato Ascoli e Gramsci, ma piuttosto, a livello di massa, parole che sono veicoli passivi di non-valori di consumo (Folena 1991, pp. 122-123).

L'intuizione di Folena ha le sue fondamenta nei tanti studi che, a partire dagli anni Sessanta, hanno analizzato le modalità nelle quali si stava strutturando l'italiano della società di massa: studi linguistici – a partire dall'opera di De Mauro –, semiotici, sociologici; tutti sottolineavano l'influsso, sotto alcuni aspetti positivo, sotto altri negativo, esercitato dai mezzi di comunicazione di massa e in particolare, all'interno di essi, dai linguaggi pub-

blicitari. E l'omologazione linguistica indotta dal consumismo era diventata l'obiettivo polemico delle Neoavanguardie degli anni Sessanta.

Bisogna osservare a questo proposito come, contemporaneamente al teatro dialettale iniziato con *Mistero buffo* e proseguito nei decenni successivi con commedie come *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *Il diavolo con le zinne*, Fo ha sempre proseguito anche il percorso del teatro in italiano con opere di denuncia e di impegno civile, come *Morte accidentale di un anarchico*, *Il caso Moro*, *L'anomalo bicefalo*. Sono commedie nelle quali Fo aveva particolarmente a cuore il coinvolgimento degli spettatori, per svolgere mediante il teatro la sua battaglia politica; per questo, compenetrato com'era nel tempo e nel contesto sociale nel quale stava vivendo, ritenne di scriverle, come ho già accennato, in un italiano dell'uso parlato con venature tratte da registri popolari. Attraverso questa sua scelta, Fo ci consente di trarre una deduzione non scontata sulla lingua del teatro di quegli anni, e cioè che, essendosi affermato a livello interregionale l'italiano dell'uso medio – soprattutto tra i giovani, suoi affezionati spettatori –, un autore del suo livello poteva scriverlo, recitarlo e portare le sue commedie in *tournée*; non erano state esattamente queste le condizioni che si erano poste ai drammaturghi della generazione precedente. Luci e ombre del processo di unificazione dell'italiano: la lingua dell'uso, per quanto aspramente criticata per ragioni ideologiche da Pasolini e dagli artisti delle Neoavanguardie, costituiva anche un veicolo di trasmissione sulle scene di tutta l'Italia di contenuti altrettanto critici, come quelli di Fo.

La reinvenzione dialettale iniziata con *Mistero buffo* è un terreno che Fo non abbandona: i legami personali e la convinzione della valenza teatrale insita nella dialettalità non vengono meno. E tuttavia, se il dialetto composito di Fo è sintomo della «morte del dialetto» perché, effettivamente, la sua non è un'operazione filologica di recupero di un linguaggio autentico, ma un *mélange* giullaresco rivolto a suscitare la comicità, ancora di più lo è il *grammelot* che si insinua ben presto anche nei testi delle commedie. Quella del *grammelot* è una scelta che si interseca con un genere scenico, il monologo, che costituisce una componente di fondo anche dei testi teatrali costruiti su una trama che coinvolge più personaggi, le commedie. Luigi Allegri, nel corso del suo dialogo con Fo, gli chiede quale sia l'elemento che sta alla base, di volta in volta, della sua scelta tra commedia e monologo:

ALLEGRI [...] Tu hai detto una volta in un'intervista su «Travail théâtral» che non si può fare il teatro popolare con il dialogo.

FO Il mezzo più diretto, che trae la propria forza e lo stile anche dalle viscere del teatro popolare, è il monologo.

ALLEGRI Allora tu ribadisci che il teatro popolare non si può fare con il dialogo?

FO No, si può anche fare. Infatti io ho allestito più di una commedia; ne ho scritte circa quaranta di commedie, traendo sempre spunto dalla tradizione popolare... Così come ho realizzato decine, anzi un centinaio di monologhi (Fo 1990, p. 37).

È proprio nei monologhi, anche quelli inseriti all'interno delle commedie, che si afferma il *grammelot*. In questi casi la reinvenzione del dialetto sconfina nell'irrealtà e la sua espressione si avvale di tutte le modalità comunicative che accompagnano il parlato, dalla

intonazione della voce, all'espressione del volto, ai movimenti corporei. In studi linguistici non recenti (come quello di Folena), talvolta si incorre nell'errore di considerare anche i *mélanges* dialettali come forme di *grammelot*. In effetti, il confine tra le due modalità espressive è molto labile; e tuttavia, studi più recenti (tra i quali quello di Dumont-Lewi 2012) distinguono nettamente le due lingue:

Il *grammelot* de *La fame dello Zanni* non è composto da parole appartenenti al miscuglio dialettale se non in minima parte. Dai dialetti invece esso mutua il sistema fonologico, i tratti prosodici e le curve melodiche della frase che caratterizzano le diverse intonazioni. Nel continuo sonoro le frasi, composte non da parole ma dallo sproloquio inarticolato, sono delimitate dall'inserzione di parole vere e proprie, appartenenti alla lingua di riferimento che noi chiameremo *parole chiave* (Pozzo 1998, p. 77).

I monologhi, o gli 'a solo', che costituiscono il terreno nel quale fiorisce il *grammelot*, sono generalmente preceduti da un'allocuzione in italiano agli spettatori, mediante la quale Fo introduce ciò che seguirà. Ma la funzione della sua introduzione non è soltanto esplicativa; nel grande affabulatore, che racconta – in italiano – anche l'arte da Caravaggio a Picasso nelle sue indimenticabili 'lezioni', c'è l'intento fondamentale di abbattere la 'quarta parete' del teatro, quasi capovolgendo i ruoli per creare un unico grande spettacolo animato dal pubblico, oltre che dall'attore: «[...] la necessità primaria è obbligare il pubblico a togliersi dalla condizione di seduto-accomodato, costringerlo a ritrovarsi spiazzato e venire nella mia posizione. [...] Così mentalmente il pubblico è costretto a capovolgere la propria situazione» (Fo 1990, p. 35). Il monologo in *grammelot* diventa dunque una *performance* straniante, che sorprende il pubblico inducendolo a una ilarità suscitata dal *pastiche* fonico-gestuale che comunica al di là della verbalità. Sebbene esistano testi a stampa che riproducono approssimativamente brani di *grammelot*, è questo un linguaggio che si presta «ad essere descritto piuttosto che ad essere trascritto» (Trifone 2000, p. 147). Ogni rappresentazione è infatti un evento unico a causa delle numerose possibili varianti che intervengono nella combinazione tra fonemi, profili intonativi, gesti ed espressioni del volto; rimane stabile soltanto una sorta di canovaccio rappresentato dalla trama narrativa dell'episodio messo in scena, quella appunto che viene anticipata da Fo nella sua introduzione.

Che la parentela del *grammelot* con i dialetti sia in effetti lontana, sembra confermato anche dal fatto che Fo ha applicato la stessa tecnica inventiva ad alcune lingue straniere, come all'inglese nel *Grammelot dell'avvocato inglese* o al francese nel *Grammelot detto "di Scapino"*, ma anche a varietà linguistiche specifiche, per esempio quella dei giornalisti televisivi:

Oggi traneguale per indotto-ne consebase al tresico imparte Montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al presidente interim prepaltico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale per dipiù albato – senza stipuò lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo masso 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 (Fo 1997b, pp. 108-109).

La reinvenzione del dialetto operata da Fo, nella modalità monologica fondata sugli elementi della mimica e della gestualità, ha richiamato al presente il passato dialettale in un paese, l'Italia, proprio quando sembrava che venisse rimosso dalle scene teatrali. Ne sono testimonianza gli autori-attori del teatro di narrazione⁴ che proseguono la lezione di Fo, sia nella forma teatrale del monologo, che nella riproposizione dei loro dialetti, che nei contenuti improntati alla protesta civile. Ma anche altre realtà linguistiche hanno ritrovato la loro originaria identità dialettale, come il toscano, da sempre considerato, se non lingua letteraria, comunque un 'non dialetto': sono testimonianza di questo ritrovamento le commedie di Ugo Chiti che, grazie anche alla sua storica compagnia, l'Arca Azzurra Teatro, impiega il toscano sia nel registro comico che in quello tragico (Chiti 2012). Dario Fo, insomma, è stato più dello straordinario attore e autore teatrale premiato con il Nobel: per mezzo del suo teatro, ha risvegliato con leggerezza la memoria linguistica e storica degli italiani.

Bibliografia

- Chiti U. (2012), *La parola per l'attore*, in Stefanelli S. (a cura di), *La lingua teatrale e il teatro delle diversità*, introduzione di Scaparro M., Firenze, Accademia della Crusca, pp. 117-128.
- Contini G. (1968), *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni.
- De Filippo E. (1986), *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, Torino, Einaudi.
- De Mauro T. (1963), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari-Roma, Laterza.
- Dumont-Lewi L. (2012), *Dis-moi gros gras grand grommelot*, «Chroniques italiennes» [online], 22. URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Dumont-Lewi.pdf>> [data di accesso: 15/3/2018].
- Fo D. (1969), *Mistero buffo 1969. Giullarata popolare*, in *Archivio Franca Rame Dario Fo* [online]. URL: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1385&IDOpera=106>> [data di accesso: 15/3/2018].
- Fo D. (1974a [1959]) *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi, vol. I, pp. 3-91.
- Fo D. (1974b [1965]), *La colpa è sempre del diavolo*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi, vol. II, pp. 209-322.
- Fo D. (1977 [1969]), *Mistero buffo*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi, vol. V, pp. 3-119.
- Fo D. (1997a), *Lu Santo Jullàre Francesco 1997. Affabulazione in due atti*, in *Archivio Franca Rame Dario Fo* [online]. URL: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1385&IDOpera=106>> [data di accesso: 14/3/2018].
- Fo D. (1997b), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D., L. Allegri (1990), *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza.
- Folena G. (1991), *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.

⁴ Per questo tema, rinvio al saggio di Paolo Puppa, *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in questo volume.

- Giovanardi C. (2013), *Dario Fo e il parlato teatrale dell'uso*, *La scienza del teatro*, in Brusegan R. (a cura di), *Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, pp. 47-62.
- Lo Vecchio Musti M. (a cura di) (1965), *Luigi Pirandello, Saggi, poesie, scritti vari*, vol. VI di *Opere di Luigi Pirandello*, 6 voll., Milano, Mondadori.
- Matt L. (2013). *Il teatro delle lingue in «Lu santo Jullàre Francesco»*, in Brusegan R. (a cura di), *Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, pp. 47-62.
- Nencioni G. (1983), *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, pp. 210-253.
- Paccagnella I. (2013), *Ruzante à la manière de Dario Fo*, in Brusegan R. (a cura di), *La scienza del teatro: omaggio a Dario Fo e Franca Rame. Atti della Giornata di studio (Università di Verona, 16 maggio 2011)*, premessa di Fo D., Roma, Bulzoni, pp. 25-46.
- Parlangèli O. (1971), *La nuova questione della lingua*, prefazione di Pisani V., Brescia, Paideia.
- Pasolini P.P. (1968), *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 9, pp. 6-22.
- Pizza M. (2012), *Ritorno a Ruzzante. Analisi di uno spettacolo di Dario Fo e Franca Rame*, Perugia, Morlacchi editore.
- Ponte di Pino O. (a cura di) (1995), *La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo* [online]. URL: <<http://www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm>> [data di accesso: 10/3/2018].
- Pozzo A. (1998), *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB.
- Stefanelli S. (a cura di), *La lingua teatrale e il teatro delle diversità*, introduzione di Scaparro M., Firenze, Accademia della Crusca.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Seconda parte

Dario Fo e il ‘monologo mimico’: strategie multiple del comico

Eva Marinai

Pensare alla *scena-performance* di Dario Fo monologante significa immaginare un reticolato invisibile di forze, uno spazio vettoriale formato da una sequenza pressoché illimitata, ma non indeterminata, di direttrici fonico-gestuali che s’intersecano e si moltiplicano tanto quanto i punti di vista degli spettatori.

Ancora: significa confrontarsi con un genere teatrale indefinito e omnicomprensivo, che spazia dall’avanspettacolo al *cabaret*, dal rituale della ‘messa da campo’ all’*agit-prop*, dall’arte della narrazione (di matrice arcaica – contastorie; ‘fabulatore’ – o moderna – *one-man-show*; *storytelling*) al *théâtre documentaire*, ovvero che comprende e travalica tutto ciò.

Mistero buffo (1969) rappresenta il paradigma ormai canonico di tale sperimentazione scenica, volta a combinare liberamente capacità istrioniche e tecniche drammaturgiche, ricerca delle fonti e travestimento dei modelli, abilità mimiche, stile epico, oralità, lirismo.

È, per così dire, la ‘Bibbia’ per un’intera generazione di attori-autori, di performer votati al monologo plurivocale, all’invenzione linguistica, al rovesciamento comico-politico, all’interferenza fra cronaca e mito.

Malgrado molto sia stato scritto dal 1969 a oggi sullo spettacolo-manifesto di uno dei nostri più grandi attori di teatro – spettacolo rivisitato e rimontato più e più volte, come accade a un testo spettacolare «mobile» (Barsotti 2007) e in perenne dialogo con l’attualità – ci sono ancora due aspetti importanti su cui lavorare, che riguardano in entrambi i casi le *sorgenti* da cui scaturisce il *modus operandi* di Fo.

Il primo aspetto – per cui si rimanda a un futuro approfondimento (che potrebbe anche significare un’edizione critica dell’opera) – concerne indubbiamente le fonti storiche: è un lavoro ancora tutto da fare, infatti, quello di mettere a confronto le numerose edizioni a stampa del testo, rintracciando le fonti originarie delle storie che compongono l’opera – ormai considerata ‘un classico’ – nella sua versione definitiva, analizzando il riuso che di tali storie mette in atto l’autore, in modo da operare una scrupolosa distinzione tra documenti antichi e (re)invenzioni drammaturgiche.¹

La questione relativa al rapporto tra ricerca e *inventio* è posta dall’autore medesimo, il quale, con immancabile sarcasmo, nel prologo al *Manuale minimo dell’attore* (1987) ammette:

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 impos-

¹ Su queste problematiche si riflette nei recenti Colombo (2013) e Brusegan (2013).

sibili, paradossali, che giurereste inventate, sono al contrario tutte autentiche e documentabili (Fo 2001a, p. 3).

Il secondo aspetto (che, sia detto per inciso, è solo apparentemente distinto dal primo), concerne le origini della creazione attorica di Fo per *Mistero buffo*, ossia i primi esperimenti fonico-mimico-gestuali: origini che occorre rintracciare negli insegnamenti di Jacques Lecoq² e nelle esperienze anche radiofoniche dei primissimi anni Cinquanta del Novecento.

Non è un caso che, solo un anno fa, durante il lavoro con Eugenio Allegri e Matthias Martelli, per la messa in scena di una riscrittura di *Mistero buffo* (che ha debuttato in anteprima nazionale a Follonica, il 13 ottobre 2017), dunque in un momento di bilanci e di ‘consegne del testimone’, Fo abbia manifestato la necessità, per chiunque voglia cimentarsi con questa *performance*, di recuperare la lezione del grande pedagogo francese, forse suo unico ‘maestro’.

È anche mia convinzione³ che per comprendere come nasca il ‘monologo mimico’ di Fo, occorra rileggerne le prime esperienze (gli anni dell’apprendistato), a partire dal rapporto tra mimazione e giochi fonetici effettuati con le cosiddette ‘controstorie’ di *Poer nano*, drammaturgicamente strutturate con l’intenzione di «dar voce ad una tradizione che non era mai stata scritta, e per cui era necessario reinventare una scrittura» (Valentini 1997, p. 36), anzi un genere linguistico – come evidenzia Paolo Puppa – tra rivista, sceneggiatura cinematografica e farsa teatrale (Puppa 1978, p. 31).

Nei primi anni Cinquanta, la ricerca di Fo e di Lecoq segue strade parallele, in entrambi i casi volta a recuperare le condizioni ‘pragmatiche’ del genere teatrale, dalla «scrittura d’attore» (Trifone 2000, p. 103) agli orientamenti plurilinguistici e di mimetizzazione caricaturale, con una manifesta propensione per il teatro popolare, per la tradizione dei buffoni e delle maschere della Commedia dell’Arte, sino al «parlare senza parole» (Fo 2001a, p. 81), il cui esito, a partire dagli esercizi fisici preverbal⁴ composti da ‘borbottii’ (*grommelots*, appunto) di Jacques Copeau, è senz’altro il *grommelot*, che «dà [...] ai gesti il valore di parole» (Meldolesi 1978, p. 69), traducendo «il suono emotivo dell’azione» (Barsotti 2007, p. 210).

È noto come Lecoq, erede del magistero copeauiano, abbia preso le distanze dal mimo estetizzante francese e dalla ‘pantomima bianca’, per sviluppare una ricerca intorno al ‘mimo corporeo’: una pratica attorica che ha come predecessori illustri, per l’appunto, Copeau e i *Copiaus*. Etienne Decroux, allievo di Copeau, descrive così alcuni esercizi svolti al Vieux Colombier, e che ci fanno venire in mente, con le debite proporzioni, alcuni *sketch* del Nostro:

si mimavano azioni modeste: un uomo perseguitato da una mosca vuole disfarsene; [...] un mestiere; una concatenazione di movimenti di macchina. / La recitazione tendeva alla lentezza del rallentato [*ralenti*] nel cinema. Ma mentre questo è un rallentamento di frammenti del reale,

² Cfr. Marinai (2007) e Di Palma (2011).

³ In proposito cfr. Marinai (2007) e Barsotti (2007).

⁴ Cfr. Cruciani (1971), Taviani (1988), Pizza (1996, p. 106) e Marinai (2007, pp. 235-236).

il nostro era la produzione lenta di un gesto nel quale erano sintetizzati molti altri. / Questa recitazione già leggibile era bella. / si riproducevano i rumori della città, della casa, della natura, i gridi degli animali. / E questo con la bocca, le mani, i piedi. / [...] gli allievi componevano lo scenario che eseguivano immediatamente [...] dovevano dunque essere anche drammaturghi di se stessi (Decroux 2009, p. 28).

Decroux ha lavorato al Piccolo di Milano e malgrado non ci siano informazioni attendibili su un incontro tra i due, il fatto che Fo respirasse quotidianamente quell'atmosfera è un dato certo.

È ipotizzabile che il *trait d'union* tra Copeau e Fo sia proprio Lecoq, che dopo la guerra diviene coreografo e attore nella compagnia di Jean Dasté, genero di Copeau. È Dasté che introduce Lecoq all'uso del corpo in teatro ed è verosimile che alcuni esercizi utilizzati dalla compagnia del regista francese siano stati impiegati anche da Dasté e di conseguenza da Lecoq in Italia.

Il 'mimismo', inteso come base tecnica per l'attore, diviene strumento di conoscenza del reale, in grado di disinnescare gli automatismi e i *cliché*, per attivare un nuovo processo di relazione tra sé e le cose, tra sé e gli altri: Lecoq lo definisce una «ricerca delle dinamiche interne del senso» (Lecoq 2000, p. 35). Si tratta di un processo imitativo che «supera la semplice rassomiglianza fisica e vocale cara agli imitatori del varietà» (Lecoq 1987, p. 17), ovvero che va al di là della forma per abbracciare il senso delle cose. «Paradossalmente questo lavoro sul movimento, che sembra applicarsi alla recitazione e alla regia, dovrebbe servire soprattutto alla scrittura» (Lecoq 2000, p. 109), afferma il pedagogo francese.

Malgrado in occasione del Nobel, Fo abbia ridimensionato l'apporto di Lecoq al suo teatro, affermando la necessità di una maggiore libertà espressiva per l'attore, e criticando peraltro la componente non-ideologica della pratica teatrale di Lecoq (che quindi tenderebbe a formare, a suo avviso, attori tutti uguali), è vero però che gli sviluppi successivi della poetica performativa di Fo sono impensabili senza collegarli agli insegnamenti del pedagogo francese su quello che si può chiamare – come ha chiarito Marco De Marinis – il 'mimo vocale' e che investe l'attorialità, pur nella loro indiscutibile diversità, di Fo, di Paolo Poli, di Carmelo Bene, di Leo de Berardinis (De Marinis 1993, p. 297). Si tratta della tecnica che attraverso la poetica diventa stile (Fo 1991, p. 9), come suggerisce l'attore-autore.

Come già evidenziato da Anna Barsotti (2007, p. 108), *Poer nano* può essere considerato l'esperimento *princeps*, che più si avvicina all'operazione condotta per *Mistero buffo* anni dopo (preceduto da un'ulteriore prova di 'monologo mimico': *Ci ragiono e canto* del 1962).⁵ E ciò non solo sul piano tematico – dall'argomento biblico all'umanizzazione dell'eroe; dal ribaltamento parodico e carnevalesco alla demitizzazione – ma ove solo si considerino gli aspetti stilistici e retorici (l'uso di frequenti neologismi e di intercalari, la presenza del prologo, ma anche di «materiali morfosintattici e lessicali presi a prestito da

⁵ Spettacolo ripreso, con varianti, negli anni Settanta durante le prime lezioni-spettacolo confluite poi nelle *Lezioni di teatro* del 1984-85, tenute dall'attore-autore all'Argentina di Roma: cfr. Fo (2001b).

esempi di oralità bassa e marginale» (Trifone 2000, p. 154), l'interruzione meta-narrativa o l'incidente calcolato; la creazione delle maschere foniche corali e individuali), tutto ciò fa sì che le storie che compongono *Poer nano* rappresentino indubbiamente una sorta di laboratorio creativo per la prova più impegnativa affrontata con *Mistero buffo*. È di nuovo con *Poer nano* che Fo si confronta per la prima volta con il grande pubblico, in teatro e in radio, attraverso un'affabulazione che è innanzitutto creazione della *situazione* attraverso la parola (Pizza 1996, p. 156), immaginazione del comico per mezzo di un equilibrio raffinatissimo tra pause e suono.

La ricerca personale messa in atto dal giovane Fo con questi 'monologhi paradossali' – come li definisce Franco Parenti – trova nuova linfa nell'incontro con Lecoq al Piccolo di Milano, così come Lecoq, d'altro canto, ha modo di riconoscere nella comicità di Fo, di Franco Parenti (allora interprete di Brighella nell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler) e di Giustino Durano una reinvenzione contemporanea del fenomeno istrionico dell'Arte.⁶

Pur non potendo affermare che l'attore-autore sia stato allievo della "Scuola del Piccolo", gli insegnamenti di Lecoq sono alla base delle tecniche performative di Fo, per sua stessa ammissione. La lezione del mimo è visibile negli spettacoli della compagnia Fo-Parenti-Durano, che compone i propri canovacci nella piccola casa di via Sant'Eusebio per poi rivederli e trasformarli in testo-spettacolo con il maestro francese, in corso Magenta 63.

A partire dal 1953, i tre attori, con il nome di *Dritti* (in contrapposizione ironica al trio dei *Gobbi* composto da Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri) presentano l'«antirivista» *Il dito nell'occhio*, cui segue, l'anno successivo, *I sani da legare*, entrambi con le coreografie e i movimenti mimici di Lecoq. Due 'riviste di cervello', come le definirono gli stessi autori, che vogliono raccontare una *antistoria*, ribaltando i rapporti tra bene e male, giusto e ingiusto – «gli eroi messi in mutande» (Fo 2007, p. 91) – e usando già quella che diventerà la cifra poetico-stilistica dell'attore, secondo la lettura gramsciana della Storia, ossia la proiezione del presente nel passato e il rispecchiamento del proprio ruolo di fustigatore dei potenti in altre voci fuori dal coro, appartenenti alla storia dell'umanità. La 'chiave comica' è costituita dalla sintesi di mimo e recitazione, come mai si era visto prima in Italia, dove i numerosi attori divengono un gruppo unitario e omogeneo, «impegnato in uno sforzo di recitazione antinaturalistica, straniata e spesso stralunata» (Valentini 1997, p. 45). I due spettacoli, peraltro, sono già un pullulare continuo di presenze extratestuali (che ritroviamo solo in dosi minori nelle commedie, mentre ricompaiono prepotentemente nelle 'giullarate'), in cui il dialogo con il pubblico è accompagnato da giochi pantomimici che accrescono il potenziale satirico del testo.

C'è da aggiungere, copioni alla mano, che la prima attestazione di *grammelot* risale proprio a *I sani da legare*, in un *qui pro quo* verbale fra un contadino bergamasco e un maresciallo romano (Marinai 2007, pp. 87-89, 258). Una seconda prova compare nella terza puntata del programma radiofonico di Fo e Parenti, *Non si vive di solo pane* (1956), con lo *sketch* del turista inglese e del turista bergamasco:

⁶ Cfr. De Marinis (1993, p. 259) e Barsotti (2016, pp. 119-130).

INGLESE [Fo] Grammelot, di lingua inglese di un turista che evidentemente sta chiedendo un biglietto per l'estero.

BERGAMASCO [Parenti] Am g daga do andaa Pir Bundù...

FATTORINO [Fo] Come? (Marinai 2007, p. 144).

Gli esempi più noti saranno poi, ovviamente, quelli dei *grammelot* di *Mistero buffo*, dove è interessante notare la replicabilità del testo gestuale in contrapposizione alla struttura sonora, che invece cambia a ogni rappresentazione. Il parlato dunque muta ogni volta, mentre la gestualità segue un ordine prefissato. Ne sono testimonianza le numerose redazioni del testo, che, se messe a confronto con le *performance* registrate o dal vivo, danno conto di questa diversità della partitura fono-linguistica.

Grommelot compare in un testo di Léon Chancerel, attore e collaboratore di Copeau, datato 1946:

Quando il lavoro sul corpo è progredito a sufficienza, solo allora portiamo la voce, prima in forma di suoni (suoni lunghi o corti, acuti o gravi, ricercando un accordo della voce con gli attacchi e con il montaggio delle azioni) poi, infine, le parole. Nella formazione vocale ha un grande peso l'onomatopea (e mi riferisco ai "grommelots" del Vieux-Colombier) (Romain 2005, p. 172).⁷

Léon Chancerel ha fatto parte del primo nucleo dei *Copiaus* sino almeno al 1925 e, tra il 1932 e il 1935, ricorre a Jean Dasté per le lezioni di *gymnastique dramatique*, dunque il passato di Lecoq e il legame virtuale tra Copeau e Fo, a questo punto, risultano assai chiari. Sempre Chancerel scrive:

Non ci si potrà permettere altro che dei rumori inarticolati, dei *grommelots*, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli animali. Si notano i vantaggi di questa costrizione: essa fissa istantaneamente una melodia e un ritmo vocale in accordo con i sentimenti profondi del personaggio. [...] Si dice che Eleonora Duse, quando recitava *La signora delle camelie*, sostituisse con i *grommelots* di un'intensità inaudita la maggior parte del testo di Alessandro Dumas figlio, all'atto della morte (Chancerel in Pozzo, 1998, p. 71).

Risulta evidente, anche solo da questi esempi, come il *grammelot* sia una 'lingua teatrale' per eccellenza, in quanto atto fisico, che ha dunque, per sua natura, un'origine gestuale, imitativa.

Non s'intende dire che la parola in Fo si fa corpo, bensì, al contrario, che il corpo si fa parola, come accade nel processo di articolazione vocale infantile e come gli studi di altri artisti ci hanno confermato e ci confermano.⁸

Nel *Corpo poetico*, Lecoq spiega come durante le azioni fisiche, gli esercizi di figurazione mimata degli allievi-attori e dei suoi collaboratori, tra cui cita Dario Fo (Lecoq 2000, pp. 20-21, 36), nasca l'atto performativo, inteso anche – potremmo aggiungere –

⁷ Trad. mia. Si ringrazia Marco Consolini (Université Paris 3, IET) per l'indicazione di questo brano.

⁸ Di Copeau abbiamo già avuto modo di dire, mentre nel tempo presente Chiara Guidi può essere considerata, pur con modalità diverse, un altro esempio eccellente di artista impegnata nello studio di tale processo.

come atto linguistico. Egli, già a partire dagli anni italiani (prima a Padova, poi a Milano) a cavallo tra i Quaranta e i Cinquanta, sperimenta molti degli esercizi che perfezionerà e catalogherà una volta tornato a Parigi. Tra questi, anche la *letterarizzazione* del teatro, attraverso la figurazione plastica di espressioni metaforiche: un processo che parte dal «corpo delle parole» (ivi, p. 105), attraverso lo studio sull'atto linguistico quale atto performativo e sulla traduzione fisica della metafora. Lecoq, infatti, durante le improvvisazioni mimiche sollecita gli allievi all'uso di verbi al presente indicativo – noi aggiungeremmo, predicati verbali o nominali –, che offrano «un'effettiva dinamica corporale» (ivi, pp. 64-65, 105). I verbi designano le azioni e gli enunciati che esprimono un processo di trasformazione del soggetto (es. 'sono a pezzi') favoriscono la creazione della partitura mimico-gestuale del personaggio.

Pur non avendo ancora sperimentato, a quell'altezza cronologica, la *Bande Mimée*, che svilupperà più compiutamente negli anni Settanta, Lecoq sollecita gli attori della compagnia Pa-Du-Fo a rappresentare tutte le componenti oggettuali dello spazio in cui essi si trovano a muoversi, riuscendo a realizzare, con il solo ausilio del corpo e della mimica, primi piani (da lui detti *mimages*), carrellate, illusioni, *flashback*. Basti ritornare con la mente ai pentoloni e alle dinamiche spaziali e prossemiche della *Fame dello Zanni* per comprendere che quel lavoro d'improvvisazione in via Magenta avrà un'indiscutibile influenza su Fo. Per fare un esempio diverso, tratto dai monologhi di *Ci ragiono e canto*, è sufficiente pensare al movimento del vogatore che deriva – come è evidente – al di là del riferimento diretto di Fo agli studi dell'antropologo russo Plechanov, dal 'mimo d'azione' del *Passeur* (il 'traghettatore') di Lecoq.⁹

Nel *Manuale minimo dell'attore*, Fo cita Plechanov in relazione al gesto del lavoro e dunque all'atteggiamento assunto nelle azioni quotidiane, ma per spiegare il concetto, due righe sotto, usa il termine francese *attitude*, che è di Decroux e poi di Lecoq, non di Plechanov (Fo 2001a, p. 62).

Se volessimo analizzare ogni singolo frammento di quella sequenza, isolando i gesti delle braccia e i movimenti delle gambe per focalizzarne i punti d'appoggio, i pesi, le dinamiche spaziali, le spinte e contropinte, in una sorta di *ralenti*, noteremmo come esista una partitura ritmica ben precisa, che resta uguale ad ogni replica – come avviene, ad esempio, per le sequenze relative alla camminata di Bonifacio VIII in *Mistero buffo* – cui corrisponde una sequenza linguistica non fissa, ma mobile, variabile.¹⁰

Questo lavoro analitico di smontaggio e rimontaggio, che Fo mette in atto durante le *Lezioni di teatro* per spiegare i *trucchi del mestiere* – pur trattandosi sempre di una spiegazione inserita all'interno di un discorso drammaturgico che include la pseudo-improvvisazione con il pubblico e che non è mai dunque davvero un togliersi la maschera –, assomiglia al procedimento attuato da Lecoq che a sua volta riconduce all'analisi linguistica: ossia, segmentare i testi per ricavarne le unità di base. Tali unità di base, che costituiscono la sequenza più piccola praticabile dal corpo dell'attore, potranno essere utilizzate per comporre altri segmenti narrativi, altre 'frasi' ritmiche, nuove sequenze mimico-sonore.

⁹ Cfr. Lecoq (2000, pp. 96-97; 2016, pp. 128-131).

¹⁰ Sul rapporto tra canovaccio mnemonico della narrazione e testo vocale cfr. Pozzo (1998, pp. 111-113).

L'unità di base è chiamata, come si è detto, *attitude*, 'atteggiamento', che può essere usato con intenzioni diverse a seconda del contesto drammatico di riferimento.

Un *attitude*, per esempio, può essere il *tableau vivant* dell'ingresso in scena di un personaggio, con la gamba protesa in avanti, il piede alzato, il busto leggermente spostato all'indietro: un *atteggiamento-intenzione* che ritroviamo identico, o con minime variazioni, in *Bonifacio VIII*, nel *Grammelot di Scapino*, ma anche nell'*Arlecchino* di Ferruccio Soleri, altro allievo di Lecoq: passo che anche Giorgio Strehler riproduce sveltamente, interpretando Luis Jovet e parodiando lo stereotipo comico, nello spettacolo *Elvira o la passione teatrale* (1981) quando spiega a Claudia-Giulia Lazzarini l'importanza dell'ingresso in scena, del ritmo del movimento, del gesto iniziale dell'attore dal quale già s'intuisce l'intero discorso drammatico.

Fermare e isolare un movimento complesso in un punto che sintetizzi l'intera *performance*, ma anche l'intero discorso critico – solitamente di denuncia – in modo da fingere di commentarlo assieme allo spettatore rientra nel gioco e del teatro epico e del teatro popolare. A tal proposito Dario Fo spiega come

Sul palcoscenico [...] ogni gesto che produco lo controllo e tendo a ridurlo sempre all'essenziale. Ho avuto l'opportunità di studiare e lavorare con un sacco di maestri di mimo e della gestualità e quindi ho imparato anche la sintesi. Un attore superficiale produce una quantità enorme di gesti, molte volte arbitrari. Bisogna fare molta attenzione perché se si aggiunge in parallelo un gesto a una parola che per se stessa vive già pulita puoi anche ammazzarla, distruggerla; così come il sostegno, il preludio gestuale che avanza o procede un concetto dà un grandissimo valore alla frase e al ritmo stesso. [...] un grande attore di grande peso risparmia la propria gestualità, non se ne avvantaggia mai, né nella vocalità, né nel gesto (Fo in Soriani, 2007, p. 303).

Lecoq ha certamente avuto il merito di sollecitare l'attore a concepire uno stile recitativo fondato sulla precisione, sul contenimento e sulla necessità del micro-movimento: pertanto a giungere ad una tecnica 'sincretica' in cui, come risolve giustamente Soriani, il gesto e la parola si fondono insieme in un reciproco rapporto di interespressività.

Ulteriore merito di Lecoq è senz'altro quello di aver lavorato sin dai primi anni Cinquanta, assieme a Fo, Parenti, Durano, sul concetto di coro e di coralità. La ricerca sul rapporto tra coro ed eroe o antieroe, tra moltitudine e individuo, che si conferma essere uno dei principi di lavoro sulla tragedia classica che l'artista francese svilupperà più compiutamente a Parigi, ma che inizia in Italia, è all'origine anche delle coreografie delle 'riviste di cervello' di Pa-Du-Fo. Non credo che il concetto di *cerchio-coro* non sia stato, anche per Lecoq, connesso a quello di comunità, pur non acquisendo forse mai una valenza strettamente e consapevolmente politica, come poi accadrà per Fo. Le riflessioni che investiranno il Nuovo Teatro dagli anni Ottanta in poi, relative al «secolo monologante, riflesso di un solipsismo sempre più disperato, della perdita di identità nella società di massa, della perdita di che cosa significhi essere comunità» (Martinelli 2015, p. 30) – per usare le parole di Marco Martinelli – trovano una risposta alternativa proprio in quel «monologo rabelesiano e nello stesso tempo coro polifonico» (Puppa 1978, p. 97) di *Mistero buffo*. L'opera rappresenta una lettura colta, proprio perché rovesciamento parodico, dei modi con cui la tradizione popolare ha recepito la tradizione alta, sacra, realizzata con

«modi espressivi multipli» (*ibid.*), in cui si mescolano memorie zannesche attinte dal patrimonio familiare dei Rame (Pieri 2010, p. 188), la lunga tradizione attoriale italiana che discende da Petrolini, Musco, Totò, Viviani, Eduardo (Barsotti 2007, p. 100) e Peppino De Filippo, con ancora un'autotradizione – «che colma un vuoto o una discontinuità» (*ibid.*) –, costruita sulle immagini fantastiche del fabulatore-contastorie, il quale inventa una lingua interdialettale¹¹ e onomatopeica. Una lingua, questa, che contribuisce in maniera determinante alla costruzione della pluralità dei punti di vista che parlano e si muovono all'interno del *mono-logos*.

La strategia multipla del comico di Fo, che coniuga linguistica e paralinguistica, inizia, come si è visto, già a partire dai primissimi anni Cinquanta, con l'uso di una *lingua corporale* in cui trovano spazio forme dialettali padano-veneto-lombarde e forme onomatopeiche, sinestetiche, accompagnate da una partitura gestuale parallela al testo o ad esso opposta, in quella che Fo chiama *controrecitazione*. La controrecitazione, appresa dagli attori di varietà e di avanspettacolo, diviene paradigma della poetica dello sguardo volta a instaurare un costante, ironico, dialogo tra attore e personaggio, tra attore e spettatore, anche là dove (come in *Mistero buffo*) il *surplus* di fascinazione allontana dall'epicità brechtiana per scoprire il territorio evocatore del fantastico (criticità *in primis* sollevata da Puppa 1978, pp. 98-99). Ma non è il teatro di Fo, proprio in quanto popolare e rabelesiano, pur sempre ancorato alla grande Utopia?

In particolare è il ruolo (o l'arte) del *commento* che lega il lungo racconto di *Mistero buffo* a non trovare luogo nel Medioevo di Fo, ma giustappunto nel Varietà. Come scrivono Guinot e Ribes in riferimento al debutto di *Mistero buffo* in Francia:

il personaggio di continuatore-animatore assicura la continuità dello spettacolo; improvvisa e interviene fra un numero e l'altro, quando non all'interno delle scenette stesse, per rafforzarne l'impatto comico, per moltiplicare gli effetti di sorpresa. Con la sua abilità nel tenere in sospenso lo spettatore, nel presentare contro-tempo dei numeri che non arrivano, o viceversa nel farli iniziare in maniera inopinata, interviene come spalla e inventa su misura una specie di controrecitazione che stimola lo spettatore. Collegamento fra scena e pubblico, questo "spettatore-commentatore" piazzato sul palcoscenico manifesta lo sguardo e sostiene la parola del pubblico, mentre al tempo stesso crea una distanza, provoca rotture, impedisce al gioco di mordersi la coda, in breve sottolinea la discontinuità dello spettacolo mentre ne assicura l'unità [...] dalle risorse di un mestiere radicato nelle tradizioni popolari, Dario Fo inventa uno strumento di tirocinio pratico-politico. (Guinot, Ribes in Meldolesi 1978, pp. 198-199).

E ancora Bernard Dort, nella medesima occasione:

Dario Fo ha tutto per essere un mimo prodigioso. Sa riunire in un gesto della mano, del braccio o del corpo quei movimenti casuali ai quali noi non cessiamo di abbandonarci [...] ma quello che appare sono le figure mutevoli, transitorie degli uomini immersi nella storia e nella lotta delle classi (*ibid.*).

¹¹ Cfr. Folena (1991).

Il *sermo corporis* di Dario Fo è dunque una unità fono-gestuale, un *rejeu* dell'atto primordiale, quell'atto che osserva, tocca e nomina le cose. Risalire all'origine di quest'atto creativo, generativo e ribelle, permette una comica, grottesca – e perciò stesso feroce – trasgressione delle regole non solo socio-linguistiche o paralinguistiche, non solo puramente formali.

Bibliografia

- Barsotti A. (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Barsotti A. (2016), *Dario Fo reinventore della Commedia dell'Arte* in Randi E. (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo. Atti del convegno internazionale di studi. Padova, 4-5 dicembre 2014*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 119-130.
- Brusegan R. (2013), *Giullarate e fabulazzi*, in Id. (a cura di), *La scienza del teatro: omaggio a Dario Fo e Franca Rame. Atti della Giornata di studi (Università di Verona, 16 maggio 2011)*, premessa di Fo D., Roma, Bulzoni, pp. 63-106.
- Colombo A. (2013), «*Totus mundus agit histrionem*». *Riuso, mascheramento e falsificazione nel Medioevo popolare di Mistero buffo*, «Otto/Novecento», vol. 37, n. 1, pp. 129-148.
- Cruciani F. (1971), *Jacques Copeau, o Le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis M. (1993), *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La casa Usher.
- Di Palma G. (2011), *Dario Fo, l'invenzione della tradizione*, Raleigh (North Carolina), Lulu.
- Decroux (2009), *Parole sul mimo*, a cura di Falletti C., C. Palombi, trad. it. di Falletti C., C. Palombi, prefazione a cura di De Marinis M., Roma, Dino Audino.
- Fo D. (2001a), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2001b), *Lezioni di Teatro* (libro e dvd), a cura di Cappa F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2007), *Il mondo secondo Fo. Conversazione con G. Manin*, Parma, Guanda.
- Folena G. (1991 [1983]), *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, ora in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 119-146.
- Lecoq J. (1987), *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Parigi, Bordas.
- Lecoq J. (2000), *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, trad. it. di Mangano R., Milano, Ubulibri.
- Lecoq P. (2016), *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes Sud.
- Marinai E. (2007), *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, Edizioni ETS.
- Martinelli M. (2015), *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Bologna, Cuepress.
- Meldolesi C. (1978), *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni.
- Pieri M. (2010), *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di «Mistero Buffo»*, in Luglio D. (a cura di), *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, poétique et dramaturgie*, numero monografico di «*Revue des études italiennes*», n. 56/3-4, pp. 185-197.
- Pizza M. (1996), *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di Fo D., Roma, Bulzoni.
- Pozzo A. (1998), *Grr... grammetot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammetot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB.
- Puppa P. (1978), *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio.
- Romain M. (2005), *Léon Chanceler, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme.

- Soriani S. (2007), *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Fo D., Corazzano (PI), Titivillus.
- Taviani F. (1988), *Due emisferi*, in *Dossier: la Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, «Lettera dall'Italia», anno III, n. 9, gennaio-marzo, pp. 23-24.
- Trifone P. (2000), *L'Italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Valentini C. (1997²), *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.

L'arte come impegno: l'antico gioco del teatro nella macchina teatrale di Dario Fo e Franca Rame

Marisa Pizza

«Ohi! Si salvi chi può! Attenti al turbine! Arriva lo Scardinale!»
(Fo 1993, *Dario Fo ripropone e recita Ruzzante*)

In questo scritto intendo avviare una riflessione sul lavoro teatrale di Dario Fo incentrata sulla questione del rapporto tra arte e impegno. Cerco di farlo focalizzando l'attenzione sull'esperienza recitativa dell'attore e sull'efficacia delle parole sulla scena teatrale. Il punto di partenza del mio scritto, il suo presupposto, risiede nella convinzione che la forza politica del teatro di Fo, su cui tanto si è dibattuto in campo storico-teatrale e più in generale su un piano culturale e civile di apertura internazionale,¹ risieda nella 'presenza' dell'attore,² in quella dimensione intangibile della recitazione che solo apparentemente, e per un antico pregiudizio, sembrerebbe sottrarsi alla documentabilità e che invece può definire una prospettiva conoscitiva in grado di superare, in una sintesi nuova, sia i paradigmi indiziari a carattere congetturale, che cercano di cogliere la dimensione 'intangibile' del patrimonio teatrale, sia quelli incentrati su una documentazione esclusivamente materiale dell'evento spettacolare.³

Il teatro Fo-Rame è una vera e propria macchina teatrale. Il teatro di Fo senza Fo così come il teatro di Rame senza Rame hanno dimostrato la loro forza, la loro efficacia sin da subito, già alla fine degli anni Cinquanta Fo e Rame cominciarono a essere rappresentati all'estero. Il Nobel conferito a Dario Fo e condiviso con la sua compagna di vita e arte, la moglie Franca Rame, è da considerarsi un applauso che conferma e consacra questa loro fama già così diffusa all'estero. Interessanti spesso le motivazioni che riflettono disagi sociali per cui si adotta all'estero il teatro Fo-Rame come intervento, per la sua efficacia.

Dario e Franca hanno vissuto a cavallo di due secoli, accompagnando la storia d'Italia fino a oggi, con la dolcezza e il disinteresse di chi lavora 'per l'eternità' ma con la precisio-

¹ La bibliografia sul teatro di Dario Fo e Franca Rame è amplissima. Tra i contributi più recenti cfr. Bisicchia (2003), Tavecchio Blake (2016); per un'analisi dei monologhi di Dario Fo, nonché per le indicazioni bibliografiche principali dall'esordio dell'artista dalla seconda metà del Novecento ai nostri giorni rimando a Pizza (1996, 2006, 2012, 2016a); per una biografia di Fo e Rame ricostruita a partire dal 1997, anno dell'assegnazione a Fo del premio Nobel per la letteratura in Svezia, cfr. Farrell (2014); per uno studio recente sulla fruizione del teatro di Fo negli Stati Uniti d'America cfr. Davis (2017).

² Cfr. Chaikin (1976).

³ Cfr. Pizza (2011).

ne attiva e incisiva di chi partecipa quotidianamente alla storia del proprio Paese. Fo considera il teatro, lo spettacolo, come «mezzo di crescita e di controinformazione». Quando i fatti urgono è necessario che lo strumento teatro «se vuole essere realmente politico e quindi presente, si faccia interprete di questi fatti per porli in discussione, per trasformarli in elemento di conoscenza critica e di coscienza» (Fo 1970, p. 5).

I condizionamenti esterni sono sempre stati uno stimolo alla creazione per l'artista Fo ricercatore che, in quanto tale, manipola le fonti innestandole sui metodi e i modi del teatro.

1. Emozione e comprensione

Nella scienza del teatro, ritengo si possa, e forse si debba, fare tesoro delle riflessioni teorico-pratiche sulla critica della rappresentazione⁴ degli ultimi quarant'anni e che al contempo hanno visto irrompere il tema della corporeità, oggi pervenuto a includere modalità inedite di fisicità.⁵ In ambito teatrale, la coppia d'arte Fo-Rame incarna questi passaggi, esprimendo, in una totale identificazione tra etica, politica, arte e biografia, la propria posizione sulla scena pubblica attraverso *performance* contrassegnate dalla volontà di attivare processi di cambiamento: la critica dell'ossessione sessuale antifemminile, la rappresentazione straniata della fame e della povertà, l'effetto umanizzante della versione popolare e giullaresca del cristianesimo, l'innovazione nel teatro politico di una funzione progressiva di emancipazione di massa atta a esercitare una critica della comunicazione istituzionale e delle contraddizioni interne allo Stato democratico.

In tutti questi ambiti, l'analisi del teatro di Dario Fo e Franca Rame può certamente avvantaggiarsi degli studi sui processi di costruzione sociale del corpo e soprattutto sull'attivazione della 'capacità di agire', l'*agency* che si sviluppa nella cultura corporea del teatro: «L'immaginazione nasce dal corpo oltre che dalla mente» (Hastrup 1995, p. 17). A partire da una antica fiducia acritica e quasi naturalistica nella efficacia reale della rappresentazione teatrale, si è giunti oggi alla consapevolezza che per cogliere il nucleo fondante di tale efficacia, per capire qualcosa in più di ciò che osserviamo, soprattutto quando si osserva ciò che definiamo 'arte', occorre discernere gli effetti della distorsione emotiva che l'osservazione stessa produce sull'osservatore. È infatti nella relazione tra osservatore e osservato che si sprigiona un lampo di 'verità' e non nella fiducia acritica sui contenuti di ciò che si osserva. Pertanto per esaminare e comprendere l'efficacia dell'azione teatrale foiana, oltre che 'sentirla', occorre esplorare, con gli strumenti analitico-interpretativi della storia del teatro, l'emozione che investe il pubblico e che promana dal gesto e dalla parola dell'attore monologante sulla scena.⁶ A fronte di tale esigenza conoscitiva di una serie eterogenea di osservatori – inclusi lo spettatore non particolarmente predisposto alla fruizione benevola, i veri e propri fan, lo storico del teatro devoto e il critico avverso o non particolarmente orientato – l'analisi dello spettacolo ha costantemente scelto la potenza e

⁴ Cfr. Cappelletto (2002).

⁵ Cfr. Bettinelli (2015).

⁶ Cfr. Pizza (1996).

l'efficacia della recitazione come elemento centrale da cui partire. Assumendo tale obiettivo, non intendiamo però privilegiare la 'voce', separando la dimensione fonetica da quella corporea. La voce è un vero e proprio 'gesto fonetico'⁷ e il corpo costituisce la sorgente dell'elaborazione comunicativa. Si tratta, pertanto, di cercare elementi di congiunzione e non di separazione in tale caso, tra il corpo e la voce. D'altronde l'esigenza metodologica che si pone alla ricerca scientifica in tale campo di studi è da un lato la separazione di ciò che apparentemente è unito, ma dall'altro la ricongiunzione di ciò che sembra a prima vista separato. Non si tratta in questo caso di scindere, casomai di unificare. Esplorare l'emozione della fruizione teatrale è una operazione complessa, essa è, per così dire, radicata nel piacere o nell'avversione, incorporata in una struttura ineffabile, talora inenarrabile e indescrivibile, la cui oggettivazione richiede un'alta capacità di autocriticare le proprie emozioni discernendole. Dunque il superamento della distinzione tra voce e corpo, per esempio, ha qualcosa in comune con l'ampio dibattito sulla differenza tra lingua e linguaggio e su quella tra linguaggio verbale e non verbale, su cui in questa sede non intendo soffermarmi, anche perché a lungo vi si è intrattenuta la scienza della comunicazione e la linguistica.⁸ Si tratta piuttosto di esplorare tale congiunzione tra pratica e teoria nella recitazione e nelle sue relazioni spaziali, cioè nella prossemica teatrale. Interessante a tal proposito è l'intervento di Fo del 1988, in confronto con l'antropologo Alberto Mario Cirese, dal titolo *La squadratura nobile*, per il Seminario di Studi dedicato a gesto e parola nella tradizione popolare di arti e mestieri e nei canti che li accompagnano.⁹

2. L'indicibile teatrale

Sviluppando una riflessione che esamini il rapporto tra la *performance* dell'attore e l'occhio-corpo dello spettatore, emerge come questa relazione spaziale e comunicativa, prossemica, si riveli ineludibile per dare conto dell'efficacia attoriale nel rapporto con il pubblico. Potremmo dire che per comprendere il teatro di Dario Fo e Franca Rame tale congiunzione tra attore e pubblico è fondamentale per almeno due principali motivi: 1) nel teatro di Fo-Rame la relazione con lo spettatore è all'origine della stessa fissazione del testo, che resta sempre modificabile e in divenire: le opere teatrali di Dario Fo pubblicate sono sempre l'esito del lavoro di stesura di Franca Rame, una vera riscrittura teatrale e costituiscono un prodotto mai definitivo, registrato e fissato solo provvisoriamente, a partire dagli incessanti mutamenti costruiti e ridefiniti sulla scena dello spettacolo in base alle reazioni del pubblico; 2) osservando la coppia d'arte Fo-Rame, l'analisi del 'teatro

⁷ Riprendo la nozione di 'gesto fonetico' dal testo fondamentale di Merleau-Ponty (2012).

⁸ Cfr. Graffi, Scalise (2013).

⁹ Gli atti di tale Seminario di Studi sono poi stati pubblicati nel 1994 con titolo *Il verso cantato. Atti del Seminario di Studi (aprile-giugno 1988)*, cfr. Fo (1994). Ritroviamo tale intervento anche qualche anno prima, nel 1974, come lezione-spettacolo all'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, minuti 73 e ss. [online]. ULR: <<http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=104>> [data di accesso: 09/04/2018]. In una conferenza-dimostrativa Fo parla dell'origine popolare dei canti legati ai mestieri e dei gesti utilizzati anche nel teatro.

politico' cede il posto allo studio di una *dimensione politica del teatro*, in cui gli attori si ricongiungono al loro pubblico e il teatro stesso alla vita sociale del momento storico in cui esso si svolge. Tuttavia, il rapporto con lo spettatore non è da intendersi soltanto nei termini di una dialettica di assoggettamento, che lo sottopone, passivamente, alla seduzione esercitata dall'attore. Sulla scena del teatro l'*agency* dello spettatore si spinge fino all'elaborazione di una autonoma potenza creativa. Egli/ella ha sempre «la possibilità di disobbedire concretamente e dunque corporalmente alla visione che affascina ma anche imprigiona lo spettatore» (Giacchè 2004, p. 162). Risiede qui l'antico «gioco»¹⁰ del teatro, nel carattere di cornice inclusiva che l'atto teatrale produce attivando, al contempo, processi virtuosi di liberazione della capacità di agire degli spettatori.

Antico è il “gioco” del teatro e conoscerne le origini è essenziale. Se non sappiamo da dove veniamo è molto difficile capire dove pensiamo di arrivare. *Narrate, uomini, la vostra storia* incitava Savinio (il poeta). Quanti sono gli uomini che preferiscono affondare piuttosto che vedere la realtà!

Bisogna coinvolgere i ragazzi in questo antico “gioco”: sono loro che devono portarci delle testimonianze. È importante che a loro volta facciano ricerche, inchieste. Mai abbandonare il senso del dubbio. Bisogna leggere, studiare, confrontare sempre quel che ci viene detto alla luce dei propri dubbi e con la forza delle proprie inchieste.

Mai dimenticare che il teatro, soprattutto quello comico, ha bisogno di un coinvolgimento totale da parte di chi lo conduce, e di procurare divertimento a coloro che vi partecipano da spettatori, come in un gioco (Gavrilovich, Pizza, Santeramo, p. 14).¹¹

Analogamente, dal versante attoriale, non si può assolutamente isolare il testo scenico dalla forza vivente della presenza teatrale.

L'antico gioco del teatro, appreso dall'educazione della famiglia d'arte d'origine, la Famiglia Rame, permane e rivive nell'organismo teatrale Fo-Rame. Questo avviene proprio perché Franca Rame sa attualizzare nel presente gli antichi insegnamenti dell'arte teatrale, volgendoli in capitale di conoscenze da agire in una nuova arte: la collaborazione alla regia degli spettacoli e alla produzione dei testi [...] Con Fo, ricostituendo fin da subito una famiglia d'arte, il ruolo di Franca Rame nella produzione culturale teatrale diventa centrale [...] incessante l'attività delle cosiddette “correzioni di scena”, ovvero le modifiche del testo spettacolare, mai definitivo. Questa pratica di scrittura scenica è decisiva nella produzione del teatro di Fo e Rame e al tempo stesso costituisce una vera e propria regia condotta dal momento della scrittura a quattro mani con Dario Fo fin sulle tavole del palcoscenico, fino alle prove aperte e oltre, per tutta la tournée (Pizza 2016b, pp. 34-42).

Da sempre, in tutte le rappresentazioni dei due grandi teatranti, si avverte una presenza scenica che è di ascolto reciproco e non solo con i compagni attori, i tecnici, il dietro le quinte, ma so-

¹⁰ Non penso qui al carattere ludico del teatro, quanto piuttosto alla classica nozione di «gioco» teatrale (*play*), sulla quale è di recente intervenuto Claudio Vicentini elaborando un perspicuo confronto con la teoria dei giochi linguistici in Wittgenstein (Vicentini 2015, p. 6).

¹¹ Così introduce il suo intervento Dario Fo, al Teatro Torlonia il 19 gennaio 2014, in occasione della giornata di studi *Roma ricorda Franca Rame*, dedicata a Franca Rame.

prattutto nella fabbricazione di un vero e proprio “respiro comune”, che coinvolgeva il pubblico in sala. La coppia teatrale Dario Fo-Franca Rame, è stata una vera macchina scenica, dotata di una molteplice forma di sapienza teatrale. In primo luogo con i due maestri, l'azione scenica diventa un'opera aperta. Pensiamo, ad esempio, a interi passaggi di testo che sono stati improvvisati, riscritti, tagliati, durante la messa in scena, in presenza del pubblico, in un continuo esercizio di attenzione, per cui il ritmo e il tempo del lavoro era progressivamente modulato sulla ricezione degli spettatori (Pizza 2016b, pp. 35-36).

Eppure ciò non significa che questa esperienza d'arte non sia documentabile efficacemente sul piano scientifico. Se così fosse essa non sarebbe neanche attiva dal punto di vista della sua *agency* politica. Ciò è testimoniato con sufficiente chiarezza dalla questione fondamentale, ovvero dal ‘problema’ primario della ricerca in campo storico teatrale: la congiunzione tra aspetti tangibili e intangibili. L'Archivio Teatrale Fo-Rame, conservato in supporti materiali e tecnici di ogni tipo che hanno costituito la base di un museo laboratorio *in progress*,¹² non contiene oggetti separabili dalla memoria culturale e sociale incorporata in essi. Ritroviamo argomentazioni convincenti sulle possibilità di documentazione dell'immaterialità del teatro, e di conseguenza della sua efficacia di impegno politico, in un saggio recente dello storico del teatro Claudio Vicentini dedicato alla questione di una presunta «evanescenza della recitazione»:

Com'è noto, l'incapacità dei documenti di conservare la «grandezza» di un attore viene volentieri spiegata ricorrendo a un magico «non so che», che solo la presenza fisica, viva, materiale e concreta dell'interprete potrebbe emanare sullo spettatore (Vicentini 2015, p. 17).

A partire da tale considerazione, l'intero saggio di Vicentini si sviluppa intorno all'esigenza di elaborare una riflessione critica, teorico-metodologica e storico-teatrale, volta a incrinare la convinzione che l'esperienza conoscitiva di una dimensione effimera, evanescente e non storicizzabile dell'oggetto di studio, riguarderebbe esclusivamente il teatro rispetto alle altre arti, che sarebbero maggiormente dotate di un supporto fisico-documentale sul quale esercitare la storiografia. Vicentini decostruisce tale pregiudizio, aprendo nuove prospettive per la storia del teatro rivolta al fenomeno della recitazione dell'attore. Quel «non so che» al quale allude Vicentini costituisce certamente una dimensione indicibile, un nucleo ineffabile, ma non è un effetto esclusivo della storia del teatro poiché coinvolge ogni altra disciplina storiografica e analitica dell'arte che non voglia isolarsi nella esclusiva descrizione di ciò che è documentabile, ma intenda attivare procedure di conoscenza dell'immateriale, sia sul piano espressivo individuale dell'attore sia su quello collettivo e politico che comincia dalla comunicazione con il suo pubblico. Dario Fo e Franca Rame espressero la medesima visione mettendola in pratica in Italia fin dal 1952.

¹² MUSALAB, il “Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo”, diretto da Marisa Pizza, è stato inaugurato il 23 marzo 2016 nella città di Verona. Su Archivio Dario Fo e Franca Rame cfr. Pizza (2016a).

3. Teatro e vita quotidiana

Come studiosa del teatro di Fo, ho avuto modo di assistere per un lungo periodo al percorso quotidiano di costruzione dell'opera teatrale. Ho così potuto verificare, attraverso l'uso della tecnica diaristica dell'oggettivazione, quanto Fo fosse impegnato in un'azione quotidiana di avvicinamento tra vita e pensiero, tra pratica manuale e immaginazione. Mi sono trovata di fronte alla comprensione di un metodo di creatività, certamente non diffuso e applicabile come tale, ma al tempo stesso mi è parso di potere individuare la radice dell'opera che fiorisce *on stage* nella dimensione giornaliera. La genesi dell'opera d'arte di Fo si collocava certamente in un atto immaginativo quotidiano, in un gesto creativo ordinario. Per cui anche solo avere la penna tra le dita lo aiutava a svolgere il pensiero: «Se mi dai una penna e un foglio anche se non scrivo... mi aiuta» (Fo in Pizza 2006, pp. 14-15). La sua ricerca linguistica tra forme, accenti, fonemi, produceva un linguaggio nuovo, se non una vera e propria lingua fondata su una sapiente miscela di gesto e parola. Segni di una forma nuova di espressività del tutto consapevolmente reinventata: «È vero, nel medioevo non parlavano così» diceva commentando il proprio linguaggio scenico e insieme le critiche rivoltegli dai filologi. Si riferiva al suo *grammelot*, una invenzione linguistica che lo ha reso celebre nel mondo e che appare emblematica della scelta teatrale di dire l'indicibile. La sua 'ammissione' costituisce tuttora un disinnescamento esplicito dei giudizi di alcuni storici sulla sua 'scorrettezza' filologica, valutazioni che rischiano di disperdere la consapevolezza di quello che ci appare al contrario come una vera e propria 'fame' di sapere, espressa con un ritmo incalzante, indefesso, talora frenetico, del quotidiano lavoro di ricerca, disegno, scrittura, pittura, che precede la stesura del testo e del canovaccio che poi sarà messo in atto nella scena attoriale incorporata.¹³ La continua ricerca di fonti e la messa in atto di una rapida e plurima contaminazione delle fonti stesse, calate nel 'suo tempo' di storia, di ritmo, di stile, di etica, è alla base dell'arte di Fo. Da essa trae potenza la lingua di scena, la letteratura drammaturgica che lo ha reso un 'classico'.

I classici non scrivono pensando all'eternità. Io sono un classico, voglio essere un classico, e proprio come i classici, cerco di fare qualche cosa che non duri nel tempo: i greci scrivevano una tragedia perché venisse rappresentata una volta sola, massimo quattro, cinque volte, in periferia; veniva rappresentata per essere distrutta, subito, era bruciata il giorno stesso che veniva rappresentata. Così Shakespeare, quando scriveva, non scriveva con la mentalità "passerò la storia ai posteri" neanche per idea.¹⁴

¹³ Cfr. Cairns (2000).

¹⁴ Fo in un'intervista video presso la Libera Università di Alcatraz, 1982. L'intervista integrale, conservata nell'Archivio Rame Fo, non è ancora online al momento. La parte che qui viene citata è stata utilizzata nella puntata n. 11 del documentario Rai *Dario Fo e Franca Rame. La nostra storia*, disponibile sul sito della RAI [online]. URL: <<https://www.raiplay.it/video/2017/08/DARIO-FO-E-FRANCA-RAME-LA-NOSTRA-STORIA-c8b5ccdc-f026-4bba-8ea1-4652757969ba.html>> [data di accesso 10/04/2018].

4. Punteggiature

Il lavoro di Dario Fo rivela il piacere fonetico delle parole per un'efficacia corporea comunicata nella sua prossemica teatrale. Sul piano linguistico è dunque utile notare come in questa pratica artistica uno stesso oggetto venisse descritto in differenti modi dialettali. La pluralità indessicale dei dialetti in Fo è una spia utile a comprendere in che modo ne resti incrinata l'astrattezza e al tempo stesso la concreta gabbia della lingua egemone, improntata a espellere dalla scena comunicativa il corpo e il gesto propri. A tal proposito si guardi alla ricerca di Fo delle parole sin dai primi monologhi. È noto come l'innovazione linguistica delle espressioni foiane si generi a partire da un reale incontro con i differenti dialetti.¹⁵ Ho esaminato altrove tale procedura, messa in atto in più occasioni, con esempi relativi alla realizzazione degli spettacoli *La bibbia dei villani* e *Lu santo Jullàre Françesco*,¹⁶ riscontrando sempre a livello linguistico l'uso in progressione di diverse forme gergali per indicare lo stesso oggetto o la medesima situazione attraverso un ricorso all'onomatopea e al ritmo scenico di efficacia performativa. Si tratta di 'rafforzativi' tesi alla sperimentazione linguistica ed espressiva.

Io credo di avere assimilato la lezione del Ruzante. Lui ha costruito una lingua per il teatro. Si dice che il suo dialetto sia quello di Padova, ma io ho fatto delle ricerche, e non è vero. Nella sua lingua vi sono tutti i dialetti. Io ho fatto lo stesso lavoro per *Storia della tigre*. Vi sono tutti i dialetti italiani, dal siciliano al provenzale; vi è una radice linguistica per ogni situazione, e ogni situazione detta la parola giusta in un dialetto o in un altro [...] È la grande invenzione del teatro di sempre. Euripide usava questo sistema (Fo 1992b, pp. 357-358).¹⁷

Ciò si riflette anche nell'edizione scritta dei testi, curati da Franca Rame, dove importante è l'uso della punteggiatura da lei stessa modificata. Ma come è impostata la punteggiatura del testo teatrale? E come si articolano le due diverse punteggiature, quella 'orale' e performativa di Fo e quella testuale di Rame? L'intervento del linguista Pietro Trifone in questo convegno si è soffermato giustamente sulla cosiddetta 'virgola tematizzata', ovvero sull'uso della virgola per evidenziare ('tematizzare') un elemento interno alla frase.¹⁸ Ma è interessante mostrare nelle osservazioni sulla punteggiatura come questa sia in qualche modo 'tradotta' in testo scritto da Franca Rame, laddove in Fo corrisponde alle tematizzazioni degli enunciati, per così dire, in quanto l'attore nella recitazione sostituisce ai significati lessicali quelli intonazionali, facendo del suo *grammelot* una sorta di lingua 'tonale'. Ora, l'edizione dei testi teatrali curata da Franca Rame è una vera e propria riscrittura, che riprende la scansione della lingua teatrale ereditata dalla tradizione della Famiglia Rame.¹⁹ Se si sfogliano i copioni di Franca Rame, si può verificare che questi appaiono come veri e propri 'spartiti musicali': stampati anche a caratteri grandi per

¹⁵ Cfr. Folena (1991, pp. 120-122) e Pizza (1996, pp. 250-251).

¹⁶ Cfr. Pizza (2006).

¹⁷ Cfr. Pizza (1996, pp. 250-251).

¹⁸ Per un approccio linguistico al teatro italiano, e a quello di Dario Fo in particolare, cfr. anche Trifone (2000) e Giovanardi, Trifone (2015, pp. 102-106).

¹⁹ Cfr. Gavrilovich, Pizza, Santeramo (2016).

la lettura da leggio in scena, con caratteri a corpo differente a seconda dell'espressione, dell'intensità da dare a quelle parole, arricchiti di segni e scritte autografe perché il copione veniva anche modificato direttamente in scena durante le prove aperte, costellati di accenti, rimandi a capo, intonazioni, con segni a freccia anche per sospensioni, pause, una 'punteggiatura espressiva', usando inchiostri a colori diversi. Già solo a colpo d'occhio emerge uno stile recitativo preciso. Fondamentale è dunque il ruolo fonetico e corporeo della parola che nei copioni di Dario Fo è invece rappresentato da uno stile che possiamo definire di vero *storyboard* teatrale, rispetto ai copioni 'spartito musicale' di Franca Rame, perché questo, invece, ricco di disegni, che sono la vera traccia narrativa, accompagnati solo qua e là da parole chiave. La prima presenza in scena di un copione-*storyboard* che Fo porta con sé sul leggio a mo' di suggeritore muto, è quello del monologo *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (Fo 1992a).

A tal proposito è significativa la loro attenzione e controllo delle traduzioni delle loro opere all'estero. Voglio qui ricordare il recente episodio di quando il traduttore in lingua danese, Bent Holm, raggiunse Dario Fo nella sua residenza estiva a Sala di Cesenatico mentre era impegnato nel lavoro di mostra-spettacolo su Darwin.²⁰ Bent Holm doveva confrontarsi con Dario per la traduzione in danese di *C'è un re pazzo in Danimarca* (Fo 2015) e cercava un corrispettivo per la parola *gualdrappa*; Fo si oppose, non volendo che fosse tradotta, per conservare il medesimo effetto fonetico, serbandolo la 'corporeità' della parola per così dire, esaltata peraltro da un linguaggio costruito attraverso quella che lui stesso definiva, con una metafora culinaria, una «fricassea» di dialetti. Si può anche qui scorgere un metodo 'di coppia', implicito in questa sorta di 'schismogenesi complementare'²¹ dello stile letterario e teatrale che nasce da ricerche e inchieste parallele, ma che integra registri recitativi diversi.

5. Macchina teatrale

Il teatro Fo-Rame è una macchina teatrale inscindibile, nell'arte così come nella vita. Spesso parte dall'inchiesta su antiche fonti per narrare il proprio tempo anche in una revisione, riscrittura e reinterpretazione di classici che rappresentano specifiche tematiche: il lavoro su Ruzzante, ad esempio, è emblematico del tema della guerra, della fame, del sopruso dei poteri istituzionali, anche sacri. Fo attraverso Ruzzante torna a parlare del proprio tempo e opera una rivisitazione dei classici, ovvero di quelle opere che, come scriveva Italo Calvino (1991), non hanno mai finito di dire quello che hanno da dire. Talora la revisione si radicalizza in vera e propria azione icastica, nelle forme satiriche, ironiche, parodistiche. È interessante esaminare le forme espressive ruzzantiane nelle quali maggiormente Dario Fo rispecchia il senso (politico) della propria azione drammaturgica e performativa.

²⁰ Cfr. Fo (2016).

²¹ La nozione di 'schismogenesi' serve a definire l'interazione tra persone ed è dovuta a Bateson (1988). Per 'schismogenesi' si intende la ricerca di un equilibrio tra azioni compiute da persone legate da una relazione: azioni che si differenziano anche molto, ma che al tempo stesso appaiono reciprocamente appropriate e motivanti.

Mi limito a segnalare qui quella che vorrei definire come la potenza critica della lettera 'S'. Ruzzante usa la lettera 'S' elaborando una scrittura satirica volta a destituire di autorevolezza le forme, i ruoli, i tipi del potere costituito, com'è evidente nell'espressione *scardinale* al posto di *cardinale*. Quando Fo riprende questa potenza eversiva del testo ruzzantiano, intesa come critica destituente, egli intende contribuire alla popolare diffusione di tale consapevolezza critica, all'effetto rigenerativo e trasformativo dell'atto ironico.²² Ci troviamo, credo, di fronte a una intensa quanto efficace prova della potenza dell'azione teatrale nel prefigurare futuri scenari di cambiamento, provvisorietà delle posizioni egemoni e possibilità di nuovi rivolgimenti politici e culturali. La critica destituente, dunque, scaturisce dalla potenza *destruens* della comicità, dalla eversione della risata, da un motto di spirito che non si genera affatto nello sghignazzo volgare della riduzione a corpo anatomico dell'avversario, come spesse volte Fo stesso faceva notare, sia nei prologhi agli spettacoli, sia nelle sue lezioni-spettacolo, ma rimanda alla funzione giullaresca rivoluzionaria, radicata nel registro comico-ironico-sarcastico-parodistico. Ritengo che questa efficacia alluda non soltanto alla pertinenza simbolica degli elementi folklorici provenienti dall'analisi della cultura popolare,²³ ma anche a una pratica artistica a carattere educativo, motivata da una volontà di partecipazione sociale e di critica politico-culturale di stampo etico. Si tratta di una pratica morale e civile dell'impegno politico da sempre perseguita da Fo e Rame nella loro scrittura così come nelle forme e nei modi della loro rappresentazione. In tale quadro, possiamo dire che il filologismo di Dario Fo rinasce, vivo e critico, internamente alla cultura popolare e non fuori da essa, avverso sia all'avanguardia teatrale quando questa si allontana dalla esperienza quotidiana, sia alla 'boria dei dotti', la superbia di quegli studiosi come ci ha sempre raccontato sin dalla sua lettura, ancora oggi fonte di dibattiti, di *Rosa fresca e aulentissima* di Cielo o Ciullo d'Alcamo, uno dei primi brani della sua più famosa raccolta di monologhi: *Mistero Buffo*.

Si tratta di un'operazione che, in forme meno radicali, Fo adotta anche nel revisionare, riflessivamente, se stesso, per cui Fo rilegge Fo come aveva riletto Ruzzante e i classici ai fini di un teatro che rifletta il suo tempo. Nel suo ultimo *Mistero Buffo* in Auditorium-Parco della Musica a Roma, il 1° agosto 2016, dinanzi a un pubblico composto da più di tremila persone di ogni generazione, rivisitando il celebre monologo del 1969, rielabora il linguaggio, i passaggi dei suoi brani più classici ripresi anche da *Fabulazzo Osceno* e da *Storia della Tigre e altre storie*, e così dalla *Parpaia topola* al *Primo miracolo di Gesù bambino*, riadatta quel linguaggio che rivive una nuova stagione nel suo corpo nuovo di attore, con la sua voce più lieve e tenera, ma egualmente intensa e tenace da sorprendere come sempre il suo pubblico che incanta fino a scuoterlo in un applauso interminabile. Al cospetto di chi lo ascolta ancora una volta, Fo incarna l'idea che il teatro, lo spettacolo, sia l'ultimo «mezzo di crescita e di controinformazione» (Fo 1970, p. 5) che ci resta nel momento contemporaneo. Egli ci ha nuovamente rivelato, quella sera d'estate di due anni fa, il carattere profondamente umano e politico della cultura popolare italiana ed europea, con la raffinatezza geniale dello storico, la vitalità conoscitiva dell'antropologo, l'ironia divina del grandissimo comico.

²² Cfr. Pizza (2012).

²³ Cfr. Scuderi (2015).

Bibliografia

- Bateson G. (1988 [1936]), *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, introduzione di Houseman M., C. Severi, Torino, Einaudi.
- Bettinelli E. (2015), *Somatismo culturale. Irruzione del corpo e declino dell'oralità*, Roma, Aracne.
- Bisicchia A. (2003), *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia.
- Calvino I. (1991), *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori.
- Cappelletto C. (2002), *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Milano, Mimesis.
- Cairns C. (2000), *Dario Fo e la «pittura scenica». Arte, teatro, regia 1977-1997*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Chaikin J. (1976), *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theater*, a cura di Quadri F., trad. it. di Valentini V., Torino, Einaudi.
- Davis R.G. (2017), *Plays from a Marxist Perspective: Interpretations and Misinterpretations of Dario Fo*, «New Theatre Quarterly», 33/2, pp. 188-193.
- Farrell J. (2014), *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni.
- Fo D. (1970), *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente. Resistenza: parla il popolo italiano e palestinese. In appendice: documenti sulla lotta palestinese*, Verona, EDB.
- Fo D. (1992a), *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, a cura di Rame F., Firenze, Giunti.
- Fo D. (1992b), *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni.
- Fo D. (1993), *Discorsi sul Ruzzante. Ruzzante: uomo del suo tempo*, trascrizione dattiloscritta, a cura di Rame F. di *Dario Fo recita Ruzzante* (messa in scena del 14/04/1995), correzioni manoscritte di De Juli M., Sala di Cesenatico, giugno 1993 [online]. URL: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=16537&IDOpera=154>> [data di accesso 10/04/2018].
- Fo D. (1994), *La squadratura nobile*, in Carpitella D. (a cura di), *Il verso cantato. Atti del Seminario di Studi (aprile-giugno 1988)*, Roma, Università degli Studi La Sapienza.
- Fo D. (2015), *C'è un re pazzo in Danimarca*, da un'idea di Fo J., Milano, Chiarelettere
- Fo D. (2016), *Darwin. Ma siamo scimmie da parte di padre o di madre?*, Milano, Chiarelettere.
- Folena G. (1991), *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gavrilovich D., M. Pizza, D. Santeramo (a cura di) (2016), *Franca Rame. Una vita mille avventure (Franca Rame. One Life A Thousand Adventures)*, edizione italiana e inglese, «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», 3 (numero speciale).
- Giacchè P. (2004), *L'altra visione dell'altro. Una equazione fra antropologia e teatro*, Napoli, Ancora del Mediterraneo.
- Giovanardi C., P. Trifone (2015), *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino.
- Graffi G., S. Scalise (2013), *Le lingue e il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, con scritti di Donati C., S. Cappa, A. Moro, Bologna, Il Mulino.
- Hastrup K. (1995), *Il corpo motivato. Locus e agency nella cultura del teatro*, «Teatro e Storia», 2/X, pp. 11-36.
- Merleau-Ponty M. (2012), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Bonomi A., Milano, Bompiani.
- Pizza M. (1996), *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di Fo D., Roma, Bulzoni.

- Pizza M. (2006), *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale 1996-2000*, prefazione di Marotti F., postfazione di Fo D., F. Rame, Roma, Bulzoni.
- Pizza M. (2011), *Incroci di sguardi. L'analisi del documento video per gli studi sull'attore*, «Acting Archives Reviews», Anno I, numero 2, pp. 91-116.
- Pizza M. (2012), *Ritorno a Ruzzante. Analisi di uno spettacolo di Dario Fo e Franca Rame*, Perugia, Morlacchi Editore.
- Pizza M. (2016a), *L'Archivio Franca Rame-Dario Fo: una memoria attiva*, in Balzola A., M. Pizza (a cura di), *Il teatro a disegni di Dario Fo con Franca Rame*, con un video di Baresi G., Milano, Scalpendi Editore, pp. 87-111.
- Pizza M. (2016b), «È inutile il Pulcinella che cade». *Franca Rame e la co-regia in scena con Dario Fo*, in Gavrilovich, Pizza, Santeramo (2016), pp. 34-42.
- Scuderi A. (2015), *The Anthropology of Dario Fo: an Interdisciplinary Approach*, «New Theatre Quarterly», 31/3, pp. 203-212.
- Tavecchio Blake B. (2016), *Dario Fo. Teatro di attivazione e comunicazione 1950-1973*, Milano-Udine, Mimesis.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Vicentini C. (2015), *È possibile la storia della recitazione?*, «Acting Archives. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», Anno V, numero 9, pp. 1-18.

Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione

Paolo Puppa

Nel 9 ottobre del 1997, Rai 2 presenta *Il racconto del Vajont. Orazione civile* di Marco Paolini, co-firmato con Gabriele Vacis,¹ e con la consulenza di Gerardo Guccini. Lo spettacolo irrompe in televisione segnando in qualche modo una svolta anche nella carriera dell'attore, destinato a divenire in breve una star mediatica. L'inaugurazione scenica del copione era avvenuta in verità quattro anni prima, in circuiti decisamente minori, e cresciuta tra successive modifiche lungo le repliche a seconda delle prime risposte del pubblico. Tant'è vero che non risulta agevole fissare la data precisa del debutto, per alcuni il 2 settembre del 1993, mentre altri, ad esempio lo studioso più devoto a Paolini, Fernando Marchiori, lo spostano al maggio del 1994. Si tratta infatti di un autentico *work in progress* continuativo, com'era successo al suo modello-prototipo, *Mistero buffo* nel 1969. Del resto, non manca una connessione palese tra i due monologhi per il fatto che anche il capolavoro di Fo viene ospitato in televisione nel 1977, e sempre su Rai 2. Questo, dopo la clamorosa espulsione e successiva rimozione per un quindicennio dagli schermi televisivi di Dario e della moglie Franca Rame. Li unisce soprattutto l'indeterminazione del genere,² ovvero la difficoltà che hanno il «Radiocorriere» e i giornali del tempo di definire la categoria cui l'evento rimanda. Nel caso del *Vajont* si parla di trasmissione in diretta, di documentario, di film drammatico, e non si nomina mai la parola teatro. La medesima vaghezza contrassegnava l'epifania video di *Mistero buffo* vent'anni prima. Ulteriore e suggestivo legame, l'annuncio fatto da Paolini in diretta, prima che parta il programma, dell'attribuzione del Nobel, proprio in quel giorno, a Fo.

Per certi versi, si realizza così una vera e propria filiazione tra i due personaggi, anche per la strana presenza, quasi ossessiva, del treno, *objet fétiche* in entrambi. Sia Fo che Paolini sono figli di ferrovieri: Felice Fo è il capo stazione avventizio, un passato di muratore alle spalle, responsabile di quelli che possiamo chiamare 'micro-binari', come precisa *Il paese dei Mezaràt* del 2002. Terra sulla frontiera svizzera, percorsa di continuo da contrabbandieri e da clandestini politici in transito, da qui la buffa nomina vernacolare di «mezzi topi» (Fo 2002, pp. 14-15). Fin dalle prime pagine del racconto, a partire dal grido del pargolo, venuto alla luce il 24 marzo del 1926, strillo che nelle leggende di casa avrebbe coperto il fischio della locomotiva, si passano in rassegna le minuscole stazioni della provincia ai bordi e alle spalle del Lago Maggiore. Frazioni anonime da San Giano a Pino Tronzano a Valtravaglia che costituiscono le tappe progressive presso cui la famiglia man mano si sposta seguendo appunto la carriera del padre ferroviere. E un'epopea simile

¹ Paolini, nel suo apprendistato, si è maturato all'ombra anche del Teatro Settimo. Per inquadrare la carriera di Paolini, cfr. almeno Marchiori (2003), e Puppa (2010, pp. 67-92).

² Cfr. Soriani (2005).

dei mini binari, la medesima attrazione affettuosa e nostalgica per mezzi di trasporto e *milieux* lontanissimi dalle Frecce Bianche e Rosse, viene celebrata pure in Paolini. Nella produzione che anticipa il *Vajont*, dove l'avvio del drammatico soliloquio parte dal padre che scopre dal treno i cadaveri che galleggiano sul Piave, vale a dire gli *Album*, snodati da *Adriatico* del 1987 e in un clima prelevato alle atmosfere, ironiche e nostalgiche sul campanilismo perduto, di Luigi Meneghello, dilagano in effetti immagini verbali e proiezioni relative a povere e oggi dismesse stazioni.³

L'affinità non si ferma qui, perché sovrapponendo tra loro *Il paese di Mezaràt* e gli *Album*, balzano fuori parallelismi insistiti riguardo la presenza del clero basso. In altre parole, in entrambi si manifesta una forte contrapposizione tra la Chiesa alta, corrotta, venduta al potere e quella che sta dalla parte dei paria, degli ultimi, fin dall'epoca medievale, tra le feste di folli e le messe parodiche, su su sino all'opposizione al fascismo e poi ai governi democristiani del paese. Già alle elementari svetta la figura di Suor Maria, vista «come la Grande Madre Terra: ampia, maestosa, dolce e piena di tenerezze per ognuno» (ivi, p. 31). E nei *flashback* generazionali, il mitico nonno materno, *Bristin*, nel significato dialettale di «seme di peperone» (ivi, p. 45) avrebbe studiato presso un prete eccentrico, controcorrente e appassionato di Vangeli Apocrifi, Don Gaetano. Alle spalle incombe la tradizione del palcoscenico veneto, si pensi all'omonimo protagonista di una fortunata commedia tardo ottocentesca, *Dall'ombra al sole*, di Libero Pilotto, spesso recitata negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo breve da un interprete insigne, Cesco Baseggio.⁴ E il Don Gaetano di Pilotto non fa ovviamente carriera nell'Ordine ecclesiastico, essendosi consacrato, novello Fra' Cristoforo manzoniano, ai deboli, in particolare impegnato a scongiurare monacazioni forzate da povertà o da equivoci sentimentali, vantando però trascorsi garibaldini. Da parte sua, Paolini inserisce figure talari impegnate nel proselitismo pedagogico in parrocchia a favore dei ragazzi, non disgiunto dall'uso della ribalta amatoriale.

Un ulteriore anello di congiunzione tra il racconto di *Mezaràt* e gli *Album* risiede nel *Bildungsroman*, la struttura del romanzo di formazione presente quale montaggio discorsivo in ambedue i cicli narrativi, colla puntuale emersione dell'eros adolescenziale, per non dire delle prime pulsioni infantili. Se Paolini da questo punto di vista si mostra *prude* e poco propenso a scendere nei dettagli, Fo non evita impennate gioiose, sessualizzando quasi la scrittura come nella descrizione accurata del bagno collettivo di maschietti e femminucce, col lancio lontano degli indumenti intimi e nella tumultuosa liberazione da ogni forma di pudore, a gara colla *risciada*, ossia «la mitica sbroffata dei pesci dall'acqua in una festosa fregola» (ivi, p. 100).⁵ La passione per la pittura nascerebbe in fondo da una

³ Gli *Album* proseguono con *Tiri in porta* nel 1990, quindi con *Liberi tutti* nel 1992 e si concludono con *Aprile '74 e '75* nel 1995. Nel luglio del 1999, alla stazione Leopolda di Firenze tra i binari dello scalo di Porta al Prato, davanti a duemila persone accorse al richiamo del personaggio ormai aureolato dalla televisione, va in scena *Stazioni di transito*, quasi una ripresa della topica degli *Album* stessi.

⁴ Cfr. Puppa (2003).

⁵ E un poco oltre: «“Dio, sto andando in fregola anch'io” grida un piccoletto lanciandosi nel vuoto da uno scoglio, quindi esegue una piroetta inabissandosi in acqua. “Sì, sì, siamo tutti in fregola!”, e via a zompare! Ormai i secchi sono tutti stracolmi. “Oh, Dio! Mi si è infilato un pesce nelle mutande!”, “Tienilo stretto,” lo sbeffeggia un amico, “è di sicuro più vispo e grosso del tuo naturale!”» (Fo 2002, pp. 102-103).

indubbia esperienza voyeuristica, spiando gli amplessi procaci di una giovane coppia di amanti, la donna di un balordo della zona e il figlio della Polacca, la ricca proprietaria della villa nel cui giardino la banda di mocciosi, tra cui Dario, progetta il furto di rigogliosi grappoli d'uva. E vengono a un tratto distratti da «amplessi, intorcinate, piccole grida» (ivi, p. 105), il tutto raddoppiato dalle specchiere al di là della vetrata. Subito dopo, l'impulso irrefrenabile a fissare, mimandole, quelle insolite posizioni corporali sul foglio bianco. In ogni caso, il testo chiarisce questa fortissima inclinazione per il dipingere, perché già prima dell'episodio in questione Fo abbozza ritratti e caricature, non appena la madre gli porge materiali da disegno per calmarne l'indole nervosa. A questo proposito, si potrebbe accennare al rapporto controverso che l'attore intrattiene verso l'arte figurativa,⁶ interrotto, poi travolto dal lavoro di teatrante, rispuntato in tarda età, trascurato dall'attenzione dei critici. In realtà, l'istanza iconica palpita nel sottofondo professionale, travasandosi dalla produzione pittorica alle posture fisiche di Dario, mimo scatenato, così come dei suoi sodali in scena, e viceversa. Sarebbe interessante sottolineare come la sua pittura, con la presenza in primo piano del corpo, all'inizio sia un'arte senza teatro, mentre in seguito, grazie all'attività preponderante sul palco, le *silhouette* a poco a poco nei quadri ne risentono attraverso l'influenza e l'interferenza dell'aspetto gestuale, esibito davanti alla sala e provato sulla propria pelle.

Dario parla di se stesso in prima persona, secondo la consueta autoreferenza che lo connota, mentre Paolini, più sobriamente, si mette in terza persona, lo spunto iniziale degli *Album* provenendo dalla serie di grafo-racconti francesi, *Le petit Nicolas*, di Goscinny e Sempé, scandite a partire dal 1960, passati con successo anche al cinema nel 2009. Ebbene, più che in altre sue drammaturgie scritte per la ribalta, *Il paese di Mezarèt* funziona quale partitura pronta a balzare sul *tréteau*, scritta a voce alta, davanti allo specchio, attivando una lingua disturbata, per frizioni e dissonanze scaturite tra l'italiano, specie della madre, e le coloriture contaminate chiaramente con le parlate miste dell'area contigua al Lago Maggiore.⁷ Questo scatena un'armoniosa rissa di lemmi allofoni, una babelica selva di termini afferenti a idiomi diversi, palestra indubbia per il futuro *grammelot*. A Porto Valtraglia, «lucertola diventava *ritzòpora* (dal greco dell'Ellesponto); pastore diventava *bergeròt*; l'espressione germanica *tràmpen* indicava l'imbranato; *stappích* il truffatore; *sfulk* l'imbroglione; *tachinosa*, la battona e così via» (ivi, p. 58).

Il racconto però non nasconde un'accorata auto-riabilitazione politica. A lungo chi non lo amava, da Pasolini a Carmelo Bene,⁸ ne ha aperto gli armadi di casa, per denun-

⁶ Sul pendolarismo e la convivenza tra le due professioni in Fo, sino alle lezioni teatrali sui pittori, cfr. D'Angeli, Soriani (2006) e Contorno (2010).

⁷ Così si esprime ad esempio la stessa genitrice che per calmarne i bollori lo sprona al disegno: «Vai bel teston, spantegami una frappata di belle figure», Fo (2002, p. 17).

⁸ In *Bestia da stile* Pasolini così aggredisce l'attore: «Quanto all'ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne e ossa) non può evidentemente importarmene» (Pasolini in Siti, De Laude 2001, p. 762). A sua volta, Carmelo Bene: «Quest'ultimo infatti non diverte nemmeno più (non mi ha mai divertito). Divertire è ben altro che divertere. Un abisso. Divertere è uscir dal seminato. Divertire è l'esatto contrario» (Bene, Dotto 1998, p. 33).

ciarne gli scheletri del collaborazionismo nazi-fascista. Fo militante nella sinistra progressivamente più radicale avrebbe avuto giovanili trascorsi repubblicani. In questa strategia, l'attore si giustifica e si assolve una volta per tutte, dato che si sarebbe arruolato nel reparto di Varese dei Paracadutisti per evitare di essere deportato in Germania. Inoltre, quale prova nel dna familiare, ecco il padre Felice, amico di anarchici e socialista tra le mura domestiche, dove impreca contro il Duce: «nano criminale» (ivi, p. 73), salvo poi, con una scissione comportamentale di memoria brancatiana, esternamente rassegnarsi ai rituali del fascismo.

Tra le varie funzioni collaterali del racconto, non va sottovalutato altresì quello di organizzare un consistente *flashback* riassuntivo di copioni precedenti. *Il paese dei Mezaràt* gronda in effetti di citazioni estratte dal repertorio drammaturgico e scenico di Dario. Ad esempio, nella gustosa invenzione di uno dei tanti ciarlatani di passaggio che fa credere ai locali l'imminente sprofondamento del paese nel lago, con fonemi onomatopeici, tutto un «glu... glu... pluf...» (ivi, p. 66), si richiama la sequenza de *Le nozze di Cana in Mistero buffo*, dove lo zanni giullaresco delira di paradisi pantagruelici nel pentolone pieno di vino. Così pure i passaggi che aprono al circo felliniano, colla donna sul trapezio, operano quale omaggio indiretto a *La signora è da buttare* del 1967, spettacolo che segna l'uscita di Fo dai circuiti commerciali. O ancora, per non passarne altri in rassegna, l'innamoramento del giardiniere folle per la statua di Dafne, esplicito rimando alla farsa *Chi ruba un piede è fortunato in amore* del 1961, del periodo *boulevardier* dell'attore. Un auto-riciclaggio confermato nell'inno alle proprie radici territoriali, in cui l'artista aperto al mondo finisce per identificarsi colla geografia originaria, prospiciente sul Lago Maggiore.⁹

Non basta, perché attraverso la narrazione dell'infanzia Fo erige una genealogia monumentale, un romanzo familistico che fa sfilare in ordine sparso oltre alla pragmatica madre, gran lavoratrice e complice col figlio, e il già incontrato padre Felice, due nonni decisamente bizzarri. Costoro occupano la scena con grinta e grande personalità. Da quello paterno, allampanato, muratore come tutti i suoi antenati, eredita l'altezza; dal materno, fiabesco agricoltore uscito fuori dalla *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni, edita nel 1585, in grado di inventare geniali innesti tra frutta e ortaggi, venditore ambulante irresistibile per facezie e allusioni pruriginose, riceve stimoli non resistibili ad assumere il ruolo di imbonitore da *foire*.¹⁰ E Bristin crea colla sua luce un'atmosfera edenica, irradiando attorno una felicità radiosa e contagiosa, lontana dal dolore e dalla morte, inclusa una decisa fertilità coniugale colla bella Maria, suggellata da nove figli. Orizzonte che forse deve qualcosa, nella sua *ou-topia/eu-topia*, alla levità funambolica della saga di *Nane Oca* di Giuliano Scabia, il cui ciclo decolla nel 1992, o alla filmografia picaresca di Emir Kusturica.¹¹

⁹ Vedi la testimonianza in tal senso: «Quando racconto delle montagne del *Fabulazzo* provenzale, del Javan Petro, dell'Icaro che insulta il padre Dedalo, perfino quando insceno la tigre cinese e il Tibet con i suoi fiumi e le sue immense caverne, o nello sfogo disperato di Medea fino alla fuga in volo sul carro magico, non mi sposto dal lago, dalle valli e dai fiumi dove sono» (Fo 2002, p. 67).

¹⁰ Costui infatti esibiva con malizia e amava «far trombolare zucchini, enormi carote e cetrioli tempestate di bernoccoli» (Fo 2002, p. 49).

¹¹ I ricordi dell'infanzia ludica nei paraggi del Lago Maggiore vedono d'altra parte la felice e tumultuosa

Non solo il nonno materno, però. L'intento primario del testo punta in verità alla ricostruzione dei propri maestri nell'arte del contastorie, grazie al disinvolto tirocinio effettuato dal piccolo Fo rubando tecniche e modalità comunicative nell'approccio agli ascoltatori/passanti/acquirenti presso le tante professioni caratterizzate da estro bizzarro e fatica fisica. Ecco allora gli zingareschi venditori di pentole, i soffiatori di vetro, gli operai ai forni della calce, i contrabbandieri, i pescatori di frodo. Da tutti costoro, omologati al di là delle differenze comportamentali e antropologiche in quanto «fabulatori del lago» (ivi, p. 70), ricava suggestioni, ben metabolizzate e trasformate in seguito in punti fissi della poetica e della pratica. Per prima cosa, il teatro si fa fuori dal teatro, non nell'odiata sala all'italiana, soffocante e costringente. In secondo luogo, il teatro si fa improvvisando, persino inglobando in modo sistematico le invenzioni del tempo presente, gli incidenti conativi e fatici della sala, dando importanza alla semplice entrata del pubblico in uno spazio, di volta in volta diverso. E intanto le narrazioni germinano nella riduzione della distanza, in quanto la fondamentale risorsa è individuare una specifica platea mobile. Ideale disporre di una variante amica, sul metro de *Les Amis du Vieu Colombier* nella visione di Jacques Copeau, maestro di Jacques Lecoq, fondamentale nell'apprendistato di Fo. Copeau apre il suo Vieux Colombier agli inizi del 1900 e progetta un legame organico cogli spettatori, eletti a destinatari privilegiati, quasi co-autori nella programmazione e negli indirizzi culturali, grazie anche a tutta una serie di iniziative atte a cementare tale legame. Ben diverso l'esito o la deriva negli algidi abbonati degli attuali teatri stabili, in una mera politica mercantile. Più vicini semmai ai *follower*, agli *I like* dei *social network* che impazzano oggi sulla rete. Una complicità intima, in un gioco di sponda, metaforizzata nel gioco del biliardo, presente ne *Il paese dei Mezaràt*. Di fatto, sapere a chi ti rivolgi aiuta nel concepimento e nell'esecuzione, favorisce la comunicazione coll'altro, riesce a far ritmare e monitorare la *performance* attraverso il fiato compartecipe, gli sguardi d'attesa e di intesa, le battute estemporanee della sala.¹²

Ma per tornare alla filiazione tra Fo e Paolini, e con quest'ultimo alla numerosa schiera dei narratori monologanti, esiste un marcato tratto distintivo che non va assolutamente ignorato. Questi ultimi conferiscono una grande importanza alla Storia colla esse maiuscola, alla Storia Grande, che va attraversata per evitare – vedi la lezione gramsciana – di ripeterne gli orrori. Da qui, la prevalenza dei registri seri, la *gravitas* che in tutti loro minaccia esiti ingessati e oratori – vedi il Paolini di *I-Tigi. Canto per Ustica* del 2000, scritto a quattro mani con Daniele Del Giudice. In Fo, nulla di tutto ciò: piuttosto la Storia viene rovesciata in controscoria grottesca, da perfetto accumulatore di storie «a ribaltone», di parodie «a sgambetto» (ivi, pp. 123, 126), nel trionfo immancabile della frottola e della falsificazione. Sembra quasi, il suo, un flusso dadaista, nel solco di certi manifesti picabiani, dove l'inautentico, il finto, viene rivalutato ai danni del vero. È la classica menzogna

mescolanza dei figli di carabinieri con quelli dei contrabbandieri, senza distinzione tra ordine e devianza, cfr. Moccaghe (2009, p. 37).

¹² «Avere gente che ti ascolta e partecipa quando si recita è la prima ed essenziale condizione. [...] La gente ti suggerisce i ritmi, i tempi, le assonanze; fa capire che devi tagliare una battuta o che è inutile insistere su una situazione» (Fo 2002, p. 70).

dell'arte, la finzione nell'accezione precristiana di invenzione creativa, non di menzogna, come sarà poi per Manzoni che finirà per censurare la vena di romanziera dal momento che il cristiano dovrebbe mirare esclusivamente al vero storico. Del resto, secondo le sue abituali etimologie azzardate, *ciurlare* appartiene per assonanza all'area di *ciarlare*¹³, nell'ambito di *jongleur*. È il *cacciaballe* che afferma e rivendica qui il proprio statuto ontologico ed estetico. Si pensi alla figura plautina del *servus malus*, del *servus architectus*, che mette in scena trucchi e peripezie a favore del suo padroncino, *amans* e dunque *amens*, portando avanti il *plot* sulla scena. Da qui, l'incessante regressione in Fo verso mitici passati pagani, non disgiunta da un'avversione enfaticizzata per i filologi. Nel *Manuale minimo dell'attore*, li chiama «prevenuti cacadubbi chiosatori [...] eruditi supercritici-spulciaioli [...] tromboni magniloquenti e caccolosi» (Fo 1997, p. 248). Repulsione attinta forse al suo amato Ruzante, che liquidava con viscerale antipatia (nel significato greco della parola) i pedanti dell'università patavina, i «*cagariegi sletràm*» (Zorzi 1967, p. 1185).

Restiamo per un attimo ancora a ridosso di Felice Fo. Per certi aspetti, il *Paese dei Mezaràt* è anche un inno al padre, nella misura in cui si chiude sulla morte del genitore, senza con questo che venga a incrinarsi il tono euforico dell'eloquio. Anche perché il padre nel trapasso mette in moto, pur senza volerlo, scenari buffoneschi. Soluzione che dischiude uno scippo indiretto a novelle pirandelliane, basate sulla parodia del funerale e sui cerimoniali retorici specie quando le spoglie concernono illustri estinti.¹⁴ La banda sindacale, che raduna socialisti e comunisti, accorsa a salutare il compagno, in tal modo divenuto autentica «buonanima burlante» (Fo 2002, p. 196), incrocia per sbaglio le esequie alto-borghesi di Piero Chiara, scrittore certo poco gradito all'attore, e i due cortei si mescolano così in una cadenza parossistica, alla René Clair. La sequenza serve a Dario per continuare la propria opera di demolizione, svuotando di ogni senso i miti e i protocolli che ne derivano. E Felice insorgeva da vivo contro le proprie medaglie di ardito in guerra, spiegando che l'eroe al fronte è soltanto uno che se la fa sotto dalla paura,¹⁵ ancora una volta emulo dei reduci ruzantini.

Riprendiamo allora il motivo della Storia. L'elemento forse maggiormente contrastivo tra Fo e i suoi allievi diretti e indiretti è dato dall'imbarazzo che travolge il primo davanti al tragico, colla conseguente scelta esclusiva di strumenti satirici. Nella significativa intervista a Dario effettuata da Luigi Allegri,¹⁶ viene messa in evidenza la sua riluttanza illuminista a inchinarsi davanti a qualsiasi autorità, a simboli di sorta da adorare in ginocchio. Anzi, con lui nessuna religione può sperare di evitare il pernacchio, il *fabulazzo osceno*. Quanto agli eroi, è sufficiente esibirli in mutande, per far cadere ogni loro carisma. E se accenna al pianto durante la recita, Fo lo fa tecnicamente in una cifra ridicolosa, senza finalità empatiche cogli spettatori, piuttosto che alla maniera brechtiana, nel senso che

¹³ Il nonno materno si conquista il carisma di spassoso ciarlatore (Fo 2002, p. 49), mentre altrove conia per i *ciurlatori* balordi l'epiteto di «Bindula», ossia «sfaccendati, autentici campioni della beffa» (ivi, p. 111).

¹⁴ Vedi, ad esempio, l'omonima novella pirandelliana del 1909.

¹⁵ Infatti, «tutte le volte che si torna da un'azione abbiamo addosso una strizza di culo che non si caga per tre giorni» (Fo 2002, pp. 75-76).

¹⁶ Cfr. Fo, Allegri (1990).

quando il personaggio piange il pubblico dovrebbe riderne e viceversa, in virtù della coscienza dialettica. Potremmo azzardare che la dimensione tragica è delegata alla moglie Franca Rame. Franca viene dalla rivista, da una carriera iniziata nel segno delle *soubrette*, finalizzata a stella del cinema, sua destinazione probabile senza l'incontro umano e artistico con Dario, collisione felice e insieme problematica.¹⁷ Franca si occupa di ruoli drammatici, commoventi alla lettera, come la *madre* di sindacalisti, di partigiani, di terroristi, di drogati. Il *climax* indubbio arriva nella mirabile partitura del 1975, scritta due anni dopo lo stupro subito ad opera di collusi coi servizi segreti. La vittima ce lo racconta in prima persona, declinando la storia al tempo presente, e stavolta rovesciando il metodo brechtiano della distanziamento, evitando la terza persona e i verbi al passato. E pertanto la tensione sale al massimo del *pathos*, nella misura in cui sembra rivivere la violenza.

I figli, i nipoti di Fo, il medesimo Paolini, specie nel citato *I-tigi*, Ascanio Celestini, con *Radio Clandestina*, nel 2000 sull'eccidio romano delle Fosse Ardeatine, Marco Baliani con *Corpo di stato* nel 1998 sull'*affaire* Moro, Moni Ovadia con *Oylem Golem* del 1993 che mescola cabaret yiddish ai gemiti sulla Shoah, Mario Perrotta con *Italiani cincali* nel 2003 sulla tragedia di Marcinelle, portano sul palco il lutto per meglio elaborarlo. Viceversa, ne *Il paese dei Mezaràt* affiorano ogni tanto situazioni disforiche e depressive, come la silicosi che porta all'insania nei soffiatori di vetro, risolte però quale incidenti relegati sullo sfondo. Anche la catastrofe della guerra, tra sfollati e bombardamenti, spunta solo negli ultimi capitoli. E non manca perfino un treno (sempre il treno!) con ebrei che chiedono acqua. Stavolta, più che l'episodio di *Paisà* di Rossellini (il cadavere del partigiano sul Po in mezzo alla nebbia col cartello schernevole sulla schiena che lo degrada a bandito), pure ricostruito nell'identica immagine dell'operaio della Breda ucciso perché scoperto a distribuire volantini,¹⁸ viene riecheggiato il Benigni bonario ed euforico de *La vita è bella*, per la frizzante sequenza di soldati di varie etnie che scappano *en travesti*. Insomma, nell'immaginazione debordante, nello scatenamento della fantasia affabulatoria non c'è posto per la morte. Nel contesto, funziona pure la presenza zoomorfa, l'animalizzazione da *cartoon*, ripresa dalla trilogia *Mistero buffo*, *Storia della Tigre e altre storie* nel 1979 e *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* nel 1991, coll'edificazione di un'Arca di Noè rassicurante, con Gog in particolare, l'irrefrenabile cucciolo d'alano, compagno di avventure di Dario bambino come in un fumetto. Mondo felice, o meglio contro-mondo, un al di là euforizzante, in cui magari il potere cattivo spesso viene ridicolizzato o svillaneggiato per risarcimento e compensazione delle vittime.

Ma tra Fo e narratori monologanti si instaura anche un gioco sottile di scambi, di prestiti, di reciproche interferenze. Specie per quanto concerne la militanza radicale e l'investimento ideologico. In questo, l'ossessione in Fo di lottare con coraggio contro il potere arriva al culmine allorché, nel momento in cui Berlusconi sembra intoccabile, non esita egualmente a perseguirlo con *Anomalo bicefalo* del 2003-2004, col recupero del trapianto già sfruttato in altri copioni. Solo Paolo Rossi e Beppe Grillo, nella discendenza dal Padre/Maestro, sfoggiano simili dismisure e analoghe continuità nel pianificare i pro-

¹⁷ Cfr. Puppa (2011).

¹⁸ Ma la sua bocca (espressionista?) era «aperta come per gridare» Fo (2002, p. 169).

pri spettacoli. Anzi, Grillo porterà fino in fondo la caparbia volontà di scuotere il Palazzo, facendo dei *vaffanculo* generazionali un partito, probabile vincitore delle prossime elezioni politiche nel nostro paese.

Occorre aggiungere, a questo punto e in conclusione del mio intervento, che la persistenza del gesto figurativo in Fo, il suo appoggiarsi alla pittura quale strumento subalterno alla scena e poi, a poco a poco, divenuta prioritaria nella gerarchia tra le arti, si mescola anche con il canto. Non va sottaciuta l'importanza di *Ci ragiono e canto*, al varo con "Nuova Scena" nel 1966, teso nella ricerca etnografica, alle cui spalle svetta una figura autorevole come Gianni Bosio, morto neanche cinquantenne, assieme alla grande scuola di Roberto Leydi e Diego Carpitella. Qui, il lavoro dell'attore e la fatica del teatrante sono in qualche modo connessi allo sforzo ingrato dello sfruttato, riscattandosi dal piano estetico a quello etico e sociale, relativo anche alle grandi manifestazioni di protesta. Certo Dario, almeno prima del tardivo invecchiamento, si avvale di una riconosciuta e riconoscibile leggerezza corporale, allenata con sapienza attraverso le tecniche del mimo. Grazie alla scuola di Jacques Lecoq, e attraverso di lui anche di Etienne Décroux, arriva a una flessuosità e duttilità che gli permettono di significare il referente con brevi indizi e semplici sineddoche allusive.¹⁹ E questo corpo capace di sollevarsi da terra, di infrangere la forza di gravità, convive però col corpo-zavorra, col corpo-sudore, col corpo della malattia. Dualismo che spiega i paradossi di un artista dall'individualità egolatrica,²⁰ nonostante l'ideologia della socializzazione, in quanto deve sottrarsi alla compagnia dei *partner* sul palco per liberare la sua grandezza e lo fa nei monologhi, ben superiori e per drammaturgia e per resa recitativa agli spettacoli con più interpreti. Da solo, Fo sa incarnare in sé la folla festiva e/o conflittuale, dilatandosi da sonata a sinfonia orchestrale ricorrendo a tutte le risorse gestuali e sonore del suo bagaglio comunicativo. Molti tra i performer del soliloquio si appoggiano sempre più a supporti musicali, vedi lo stesso Paolini. A Fo, queste proteste non servono. Se solo alla ribalta, si fa pluridialogico, in termini bachtiniani, quasi utopia espressiva cui arrivare. Sogno, questo, ovviamente di un artista non di un politico.

Bibliografia

- Bene C., G. Dotto (1998), *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.
 Contorno M. (2010), *Le lezioni d'arte di Dario Fo. Controcultura tra documento e fantasia*, Pontedera (PI), Tagete.
 D'Angeli C., S. Soriani (2006), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press.
 Fo D. (1997²), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.

¹⁹ Tanto più che il nonno materno era solito «agitare per aria gli ortaggi trasformandoli in personaggi» (Fo 2002, p. 63).

²⁰ D'altra parte, Fo si costruisce come star mediatica, riuscendo pure a valorizzare l'esclusione per anni dal circuito televisivo in presenza raddoppiata. Al contrario, uno dei più originali affabulatori, Gaetano Ventriglia, almeno nei primi tempi, minimizza se stesso addirittura grazie ai titoli delle produzioni lasciati in minuscolo, quasi sussurrasse in mezzo agli altri che sgomitano per farsi notare.

- Fo D. (2002), *Il paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, a cura di Rame F., Milano, Feltrinelli.
- Fo D., L. Allegri (1990), *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza.
- Marchiori F. (2003), *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi.
- Moccafigne L. (2009), *Dario Fo. Il nostro piangere fa male al re*, Roma, Arcana.
- Puppa P. (2003), *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Verona, Cierre.
- Puppa P. (2010), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.
- Puppa P. (2011), *Franca e la paura del tragico*, in Barsotti A., E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame. Una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (PI), Titivillus, pp. 55-67.
- Siti W., S. De Laude (a cura di) (2001), *Pier Paolo Pasolini, Teatro*, Milano, Mondadori.
- Soriani S. (2005), *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un "quasi-genere"*, in «Forum italicum», n. 39, issue 2, settembre, pp. 620-648.
- Zorzi L. (a cura di) (1967), *Ruzzante, Prima Oratione*, in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, pp. 1183-1206.

Dario Fo attore eurasiatico: un maestro dello sguardo

Marco De Marinis

Inutile nascondercelo. Ogni volta che tentiamo di fare i conti criticamente con Fo attore e di situarlo nella mappa del teatro italiano contemporaneo ci scontriamo con difficoltà che sembrano insormontabili. Letteralmente non sappiamo *dove metterlo*, in quale dei tanti filoni o aree di cui si compongono le cartografie teatrali del Novecento.

Che il Fo performer sia del tutto estraneo all'*attore-interprete* del teatro di regia e dintorni, appare così ovvio ed evidente da non meritare neppure troppe argomentazioni; così come d'altro canto egli risulta inassimilabile – anche se per ragioni diverse – alla filiera dell'*attore-artista*, che in genere si fa iniziare con la Duse e concludere con Bene-Cecchi-De Berardinis. Ma Fo attore non può nemmeno essere considerato a pieno titolo un esponente della tradizione di quello che mi è accaduto di chiamare l'*attore comico*,¹ da Petrolini e Viviani a Eduardo e Totò e oltre, al di là delle evidenti affinità e congenialità da sempre rilevate e da lui stesso sottolineate; e ciò anche a causa della sua estraneità famigliare al mondo dello spettacolo basso e per il carattere colto della sua formazione artistico-visiva (Accademia di Brera e Facoltà di Architettura a Milano). Semmai, la proposta attoriale di Fo, insieme a quella dello scrittore stavolta, potrebbe essere considerata uno dei numerosi casi di 'contaminazione comico-borghese',² che si producono a partire dal dopoguerra nell'orizzonte della nuova scena nostrana: accanto a quelli dei summenzionati Bene-Cecchi-De Berardinis e di un altro eccentrico inclassificabile come Paolo Poli, o di un fuoriclasse come Roberto Benigni.

Tuttavia, forte è sempre stata la difficoltà e direi quasi la resistenza a inserire Fo a pieno titolo nel quadro del Nuovo Teatro italiano, al di là della circostanza fattuale incontrovertibile che egli si trovò a partecipare al celebre convegno di Ivrea del 1967. Basti per tutti la posizione di Franco Quadri nei due volumi de *L'avanguardia teatrale in Italia*, del 1977. Non lo inserisce nella sua mappa del nuovo, anche se nel lungo saggio introduttivo riconosce che:

La Comune [il suo gruppo-associazione, all'epoca] rimane una delle poche scintille nel panorama di quel teatro a partecipazione, per non dire decisamente agit-prop, che alligna sconsideratamente e tristemente qua e là (Quadri 1977, p. 10).

La mia opinione in proposito ancora oggi è che, pur essendo difficile non riconoscergli l'appartenenza, e da assoluto protagonista, all'ambito del nuovo teatro ampiamente inteso, in ogni caso la sua *estraneità* alla neoavanguardia italiana di quegli anni continui a risulta-

¹ Cfr. De Marinis (2008, pp. 261-287).

² Cfr. De Marinis (2008, pp. 275 e ss.).

re incontrovertibile, nella misura in cui questa si attestò sostanzialmente su di un'estetica della 'scrittura scenica' che vedeva nel *regista* (e sia pure un regista attore e talvolta anche autore) il suo principale soggetto creativo, con l'attore posto invece, almeno in linea di principio, sullo stesso piano di tutti gli altri linguaggi e materiali dello spettacolo. Come ho già avuto modo di osservare, quello della neoavanguardia italiana fu sostanzialmente un teatro di regia *nuovo*, *altro*, ovviamente 'scenocentrico' e non 'testocentrico', ma pur sempre un teatro di regia.³ Ecco perché anche un suo esponente della prima ora e di primissimo piano, come Giuliano Scabia, se ne allontanò con il 'teatro vagante', pur avendo contribuito in maniera determinante negli anni Sessanta, assieme a Carlo Quartucci, all'elaborazione bartolucciana della nozione di 'scrittura scenica'.

Fo attore è invece estraneo a questo *nuovo teatro di regia* fin dall'inizio, non meno di quanto lo sia stato al *vecchio* ovviamente, e non soltanto per ragioni ideologico-politiche come troppo spesso si ripete, le quali entrano in gioco abbastanza tardi, soltanto nel 1967-1968, quando la sua cifra espressiva è già compiutamente definita e Fo sta covando i suoi due *exploit* assoluti, da attore-autore: *Mistero Buffo* (1969) e *Morte accidentale di un anarchico* (1970). È chiaro quindi che l'eccentricità o la diversità di Fo rispetto al Teatro-immagine e ai suoi seguiti va ricercata non tanto sul piano ideologico-politico ma proprio sul piano linguistico-espressivo, *tecnico* persino, a cominciare da quella centralità dell'attore creatore che il Teatro-immagine rifiutava (e rifiuta).

C'è un *piccolo episodio*, quasi soltanto un aneddoto, che però può avere la forza rivelatrice che posseggono certi aneddoti e diventare, se non vera prova documentaria, certo indizio forte, sintomo rivelatore. Si tratta di un episodio che Gerardo Guccini ha avuto il merito di sottolineare nel suo intervento al convegno genovese per i cinquant'anni di Ivrea '67.⁴ Nel corso delle tre giornate del giugno 1967 a un certo punto arrivò l'Odin Teatret di Eugenio Barba e gli attori mostrarono gli esercizi del loro training quotidiano (oltre a frammenti dello spettacolo *Ornitofilene*). Molto si è detto dell'indifferenza, dello sconcerto e dell'ironia malcelata con la quale questi esercizi furono accolti da Carmelo Bene e compagni.⁵ L'unico, a quanto pare, a manifestare interesse nei loro confronti fu Dario Fo (la fonte risulta essere Ettore Capriolo, intervistato nell'autunno del 1986, nell'imminenza del ventennale di Ivrea).⁶

Questo feeling – come ha appunto ricordato Guccini a Genova – rappresentò l'inizio di una intesa e di una collaborazione importanti, soprattutto per il gruppo scandinavo, allora semiconosciuto. Un'intesa e una collaborazione che videro Fo tenere laboratori in Danimarca negli anni successivi, insieme per altro a maestri del calibro di Decroux e dei fratelli Kanze, e che non si sono mai interrotte (egli è tornato a Holstebro in diverse occasioni, ha partecipato a varie sessioni dell'Ista, a cominciare da quella di Volterra del 1981, la più lunga e forse la più importante; personalmente lo ricordo partecipante alla

³ Cfr. De Marinis (2013, p. 290).

⁴ Cfr. Guccini (2018).

⁵ Cfr. in particolare Visone (2010, pp. 238-240).

⁶ Cfr. Visone (2010). Al citato convegno genovese anche Scabia ha ricordato di aver guardato con interesse al lavoro dell'Odin a Ivrea.

sessione che si tenne a Copenaghen nel 1996 con una dimostrazione strepitosa insieme a una formidabile Franca Rame).

Cos'è che spinse Fo a distinguersi dallo scetticismo ironico dei padri fondatori del nuovo teatro italiano di fronte al training degli attori dell'Odin? La risposta mi pare del tutto evidente: al di là dell'effettivo valore di ciò che fu mostrato in quella occasione, Fo non poté non riconoscere un'aria di famiglia in quegli attori che si allenavano, sperimentando le tecniche di un linguaggio fisico e vocale che diventava a sua volta la base delle loro improvvisazioni, fissate nelle partiture degli spettacoli durante lunghe sessioni di prove.

Dario Fo che si allena, che suda magari, che subisce la tortura dell'addestramento tecnico, che si misura con i fondamenti fisici pre-espressivi del lavoro attoriale? Ecco un'immagine abbastanza inconsueta rispetto a quelle solitamente vulgate del suo apprendistato e della sua folgorante carriera di attore-autore. Eppure si tratta di un'immagine indubbiamente vera, ben documentabile, anche se è rimasta quasi sempre un po' in ombra rispetto a quelle che ci parlano di un talento prorompente, una vera forza della natura, un affabulatore-intrattenitore nato, un cavallo di razza che sarebbe stato molto difficile e comunque sbagliato imbrigliare.

Per mettere adeguatamente a fuoco questa immagine defilata di un Fo attore altamente e consapevolmente tecnico bisogna rivalutare quello che, a conti fatti, ha rappresentato il suo solo, effettivo apprendistato pratico, beninteso oltre a quello nel teatro di varietà (con Sportelli, De Martino e altri), sul quale si è sempre e giustamente insistito, anche sulla scorta di affermazioni esplicite del diretto interessato.⁷ Ovviamente parlo del vero e proprio insegnamento impartitogli dal grande mimo francese Jacques Lecoq negli anni Cinquanta quando questi fu collaboratore decisivo (in realtà, regista occulto) per i due celebri spettacoli dei Gobbi, il trio Parenti-Fo-Durano: *Il dito nell'occhio* (1953) e *Sani da legare* (1954), per i quali – come ebbe a ricordare tanti anni dopo Giustino Durano – egli «aveva coordinato ogni gesto dell'azione» (Di Palma 2011, p. 23).

Trovo il riferimento a questa testimonianza di Durano in un importante contributo di Guido Di Palma del 2011, che mi è stato molto utile per il tentativo di reimpostare su basi diverse la collocazione novecentesca di Fo attore, anche rispetto a mie posizioni precedenti.

Scrivo Di Palma:

Per molto tempo Fo ha messo in secondo piano il ruolo della tecnica per enfatizzare gli aspetti poetici e ideologici del suo lavoro. L'influenza di Lecoq, anche se a partire dal '68 per ragioni ideologiche e poetiche è ridimensionata [si allude qui alle pagine agrodolci che egli dedica al suo rapporto con il maestro francese in *Manuale minimo dell'attore*], non può essere messa in dubbio (Di Palma 2011, p. 25).

Sul tronco del teatro di varietà egli innesta, dunque, la disciplina corporale di Lecoq che gli permette di strutturare consapevolmente le proprie risorse tecniche (Di Palma 2011, p. 36).

⁷ Cfr. ad esempio Fo (1987): «Io, personalmente, mi son fatto la base del mestiere standomene ogni sera per mesi tra le quinte a spiare gli attori più scafati delle compagnie di varietà nelle quali ho fatto il mio apprendistato» (Fo 1987, p. 110).

Lo studioso arriva a questa conclusione mediante l'originale valorizzazione di una documentazione in gran parte già messa a disposizione da contributi precedenti, in primo luogo dalla biografia di Chiara Valentini, definita «la prima e più attendibile biografia dell'attore» (Di Palma 2011, p. 25), la quale parla in dettaglio dell'insegnamento impartito dal maestro francese al giovane attore per disciplinare «una forza della natura» (Valentini 1977, p. 45), e attribuisce a Lecoq anche l'apparizione del *grammelot*, che era «uno dei tanti esercizi di scuola di Lecoq» (ivi, p. 46) e conclude così:

È sicuro che nella formazione di Fo attore, uno degli elementi principali è stata la lezione di Jacques Lecoq. Dopo *Il dito nell'occhio* Fo non è più solo «una forza della natura», ma un grosso attore comico, con una solida base tecnica che andrà sempre più perfezionando negli anni (*ibid.*).

Un altro documento valorizzato da Di Palma è una *intervista tarda* concessa da Fo a due collaboratori di Lecoq (Jean-Gabriel Carasso e Jean-Noël Roy) in occasione della produzione di un video commemorativo del grande mimo, e del suo lungo percorso artistico-pedagogico, pubblicato nel 2006. Qui l'attore italiano, forse anche per il contesto e l'occasione dell'intervista, fa decisamente marcia indietro rispetto alla sottovalutazione dell'insegnamento di Lecoq operata in precedenza e sviluppa delle osservazioni estremamente interessanti, fra l'altro – come osserva ancora Di Palma – mettendo esplicitamente in relazione con lui le esperienze compiute nel teatro di varietà. Conviene citare con una certa ampiezza:

Arrivavo dal teatro popolare, dal teatro di rivista, dall'avanspettacolo, il teatro di varietà, e avevo recitato con degli attori di grande esperienza, ma quando ho incontrato Lecoq, e Lecoq ha diretto la parte costruttiva del nostro lavoro, *c'è stato un cambiamento di direzione importante, una trasformazione determinante* nella concezione della messa in scena e della recitazione. Con me ha tentato di mettermi in una progressione geometrica definitiva, ma quando ha capito che il mio disordine era la mia forza e che la mancanza di una disciplina determinata e assoluta era la forza del mio *déséquilibre*, ha spinto per liberare definitivamente questa negatività che è divenuta positività. *Il disordine nell'ordine*. [...] *La linea dell'equilibrio*: questa è una delle lezioni fondamentali di Jacques (Di Palma 2011, p. 34, corsivi miei).

Ancor più importante, ai fini del nostro assunto odierno, è l'ipotesi di Di Palma che, attraverso Lecoq e grazie all'apprendistato con lui, Dario Fo sia entrato in rapporto in qualche modo con la tradizione del nuovo francese, cioè con Jacques Copeau e l'École du Vieux Colombier, dove primeggiò il magistero pedagogico di Suzanne Bing. In effetti, decisivo nella formazione del futuro maestro del mimo fu l'incontro a Grenoble nel '45 con Jean Dasté e con sua moglie Marie-Hélène Copeau, figlia del Patron, e quindi almeno indirettamente con la tradizione del Vieux Colombier e dei *Copiaus*, di cui sia Dasté che la moglie avevano fatto parte. Non per caso Lecoq ebbe a dichiarare: «Se risalgo ai nonni, è a Copeau che rimonto»; e ancora: «Se vuole, Dasté+sport=Lecoq agli inizi» (De Marinis 1993, p. 276, nota 6). Anche qui Di Palma si avvale abilmente di studi precedenti come il mio *Mimo e teatro nel Novecento*, con due lunghi capitoli rispettivamente su Copeau e su Lecoq, o quelli della Aliverti riguardanti il fondatore del Teatro del Vieux Colombier, tuttavia senza rinunciare a proporre pure una documentazione nuova.

Credo che si possa aggiungere almeno un altro nome chiave rispetto a quelli proposti da Di Palma, e cioè Etienne Decroux, l'inventore del mimo corporeo, allievo di Copeau e membro dei *Copious* in Borgogna fra 1924 e 1925, anche se per pochi mesi. Il suo mimo corporeo costituì un riferimento importante per il giovane Lecoq, anche se se ne allontanò subito. Ma se dobbiamo prestare fede a Thomas Leabhart, famoso allievo di Decroux fra 1968 e 1972, tra le concezioni mimico-teatrali del suo maestro e quelle di Lecoq, a dispetto delle apparenze, «ci [sono] più somiglianze che differenze nelle idee di base» (De Marinis 1993, p. 276). Del resto, il riferimento al *déséquilibre* nell'intervista del 2006 mi sembra una spia evidente in tal senso, dal momento che si tratta di una nozione notoriamente decrouxiana.⁸ Non dimentichiamo che Decroux insegnò nel 1953-1954 alla scuola del Piccolo Teatro di Milano (che Lecoq aveva aiutato a fondare due anni prima), cioè proprio nel periodo in cui Fo frequentava quotidianamente l'ambiente del Piccolo assieme allo stesso Lecoq, a Parenti (Brighella nell'*Arlecchino* strehleriano) e a Durano; e poi vi lasciò Marise Flach a trasmettere la sua tecnica per decenni.

Perché è importante citare qui Decroux? Perché in lui prende compiutamente corpo l'idea (già presente ai Russi e in parte anche ai *Copious* in Borgogna e poi a Jean Dasté) che l'attore possa essere il *drammaturgo di se stesso*, in quanto attore, si badi bene, e che sempre in quanto attore possa in qualche modo surrogare anche l'intervento registico, cioè possa diventare anche il *regista di se stesso*.

In altri termini, già in Decroux si profila, se non la *formula*, certo la *pratica* di una drammaturgia dell'attore, che sarà poi merito di Barba e dei suoi attori aver esplicitato e teorizzato.

A questo punto posso presentare la mia *ipotesi di lavoro*: Dario Fo appartiene alla filiera dei registi-pedagoghi, o meglio dei maestri, che abita il cuore del Novecento teatrale. In particolare egli appartiene al versante più avanzato di detta filiera: quello che da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Copeau a Decroux, da Grotowski a Barba, opera appunto in direzione di una drammaturgia d'attore intesa come invenzione e montaggio di azioni fisiche e vocali basati sulla utilizzazione di principi e tecniche extraquotidiani al livello della concezione del corpo e al livello del lavoro sulle azioni fisiche (ciò che mi è accaduto di chiamare la «doppia articolazione» nel lavoro dell'attore contemporaneo).⁹

Questi principi e queste tecniche si possono agevolmente rintracciare tutti nelle *performance* di Fo, soprattutto ovviamente del Fo orale e monologante da *Mistero buffo* a *Fabulazzo osceno*, e ancor di più nelle sue straordinarie dimostrazioni di lavoro; e come negli altri grandi esempi novecenteschi (dalla biomeccanica al mimo corporeo al teatro povero di Grotowski) queste *performance* hanno come principale bersaglio e posta in gioco l'attenzione dello spettatore. Il definitivo riconoscimento in tal senso, potremmo dire la consacrazione come membro a pieno titolo del club più esclusivo del Novecento

⁸ Il pertinente riferimento a Decroux non manca nella originale monografia di Eva Marinai sulla 'satira molesta' in Italia, cfr. Marinai (2007, p. 215). Ma già Paolo Puppa aveva suggerito che Lecoq richiamasse pure Decroux nell'apprendistato mimico di Fo, pur ritenendo poi Jacques Tati ancor più vicino al suo tipo di comicità non verbale. Cfr. Puppa (1978, p. 34).

⁹ Cfr. De Marinis (2000, pp. 200 e ss.; 2011, pp. 178-181).

teatrale, lo troviamo in due libri capitali della fine del secolo scorso: *La canoa di carta* (1993) e *L'arte segreta dell'attore* (1983), cioè le due opere più importanti nate all'interno della cosiddetta antropologia teatrale e di quella istituzione anomala che è l'Ista.¹⁰ In questi due volumi il nome e il lavoro di Fo vengono citati di continuo accanto a quelli dei maestri orientali di Nô, Kabuki, teatro-danza balinese, Kathakali, Opera di Pechino, oltre che accanto a quelli dei maestri di teatro occidentali: insomma di coloro dalla cui osservazione, studio e comparazione, è nata la teorizzazione della pre-espressività e delle tecniche extraquotidiane dell'attore.

E vengo finalmente a spiegare il mio sottotitolo: «un maestro dello sguardo». In realtà sarebbe meglio dire *maître du regard* perché la parola francese *maître* possiede la necessaria ambivalenza che manca invece al corrispettivo italiano. *Maître*, infatti, vuol dire sia 'maestro' che 'padrone'.

Nei due casi cambia il *soggetto* dello sguardo: da un lato l'attore esperto è *maestro* del proprio sguardo, ma dall'altro, e contemporaneamente, egli è *padrone* dello sguardo dello spettatore. E così accade anche nel caso di Fo. Che egli sia maestro del proprio sguardo, insomma del modo sapiente di usare gli occhi in scena, è cosa troppo nota per dovervi insistere: gli occhi, gli sguardi, sono fondamentali nel modo in cui egli costruisce le sue frasi gestuali punteggiandole di pose immobili, veri e propri «fermo-immagine» (Barsotti 1997, p. 94), paragonabili per l'intensità di energia trattenuta che condensano ai famosi *mie* degli attori Kabuki o di quelli dell'Opera di Pechino.¹¹

Qui invece mi interessa insistere sull'altra accezione della parola *maître* e sottolineare l'importanza decisiva che ha nel lavoro attoriale di Fo, e più precisamente nella sua drammaturgia d'attore, il padroneggiare sapientemente lo sguardo dello spettatore, guidandolo, indirizzandolo, sviandolo se necessario, etc. Questo mi porterà a un ultimo accostamento inconsueto, dopo quelli già proposti con Decroux, Barba e compagni, consentendomi di valorizzare adeguatamente gli aspetti drammaturgici e registici del suo lavoro attoriale.

Che uno dei compiti principali, se non il più importante in assoluto, del regista di teatro dovrebbe consistere nel costruire «un itinerario dell'attenzione dello spettatore» è stato soprattutto Grotowski ad affermarlo con forza e persuasività (Grotowski 2016, p. 21). Mi riferisco, in particolare, a un intervento fatto a Volterra nel 1984.¹² Disse Grotowski in quella occasione:

Uno dei problemi essenziali del mestiere dello spettatore, cioè del regista che guarda [è] quello di avere la capacità di guidare l'attenzione, la propria e anche quella degli altri spettatori che arriveranno (*ibid.*).

Può trattarsi anche di «disperdere» questa attenzione, ma più spesso:

¹⁰ Cfr. Barba (1993) e Barba, Savarese (2011).

¹¹ Si vedano le foto in Barba, Savarese (2011, pp. 146-149, capitolo *Occhi e volto*). Sull'importanza delle pose nella *performance* attoriale di Fo, cfr. Meldolesi (1978, p. 174) e Barsotti (2006, pp. 86-87).

¹² L'intervento fu pubblicato per la prima volta due anni dopo a cura di Ugo Volli sulla rivista «TEATRO Festival», 1986, n. 3, con il titolo *Il regista come spettatore di professione*.

il problema è di guidare, di concentrare l'attenzione dello spettatore. Questo è difficile da capire per molti registi, soprattutto per quelli che incominciano a fare il mestiere (*ibid.*).

Ma il brano sul quale voglio indirizzare, per l'appunto, l'attenzione del lettore si trova più avanti:

[...] l'itinerario dell'attenzione dello spettatore appartiene al nostro mestiere. Se uno è regista e lavora con gli attori, deve avere una macchina da presa invisibile che riprende sempre, dirige sempre l'attenzione dello spettatore verso qualcosa. In certi casi, come il prestigiatore, per sviare l'attenzione dello spettatore, e in altri casi al contrario per concentrarla (ivi, p. 23, corsivo mio).

Se adesso apriamo nuovamente il *Manuale minimo dell'attore* di Fo,¹³ questa immagine verbale dell'uomo con «una macchina da presa invisibile che riprende sempre» la troviamo addirittura visualizzata, *disegnata*, alla pagina 65, la quale ci mostra un uomo con le braccia conserte, uno spettatore evidentemente, con una macchina da presa al posto della testa!

Il disegno viene spiegato nella pagina a fronte, la 64, in un paragrafo intitolato – tanto per fugare eventuali dubbi – *Abbiamo una macchina da presa nel cranio*. Fo sta analizzando le differenze esistenti fra il recitare uno stesso pezzo con la maschera o senza maschera (nella fattispecie, il celeberrimo monologo di *Mistero buffo* intitolato *La fame dello Zanni*):

Si tratta del modo in cui il pubblico viene condizionato dall'attore a privilegiare un particolare dell'azione o la totalità di essa usando degli *obiettivi custoditi inconsapevolmente nel proprio cervello*. Mi spiego meglio. Nell'eseguire *La fame dello zanni* io mi creo un ampio spazio intorno, consentendo allo spettatore una visione completa del mio corpo – corpo che però, a un certo punto, viene come dimenticato, in quanto irrigidisco volutamente la parte bassa (quindi togliendone l'interesse), e induco così il pubblico a usare un primo piano ravvicinato verso il solo volto. I miei gesti, infatti, si svolgono nell'ambito di trenta centimetri e non di più, senza mai fuoriuscire da una immaginaria inquadatura, senza scantonare o debordare, cosa che determinerebbe la perdita della concentrazione da parte dello spettatore (Fo 1987, p. 64, corsivo mio).

La stessa immagine e lo stesso procedimento di guida dell'itinerario dell'attenzione dello spettatore, per dirla con Grotowski, riappaiono più avanti, non a caso per spiegare l'altro capolavoro di *Mistero Buffo*, *La resurrezione di Lazzaro*, pezzo ancora più complesso del primo dal punto di vista della drammaturgia dell'attore:

Ho già detto che l'attore, il regista, deve riuscire a far cambiare gli obiettivi al pubblico ogniqualvolta ne sente la necessità. Noi siamo abituati, e molte volte non ce ne rendiamo conto, a eseguire delle zummate incredibili, a mettere in evidenza un particolare, ad allargare in vaste

¹³ Il *Manuale minimo dell'attore* esce per la prima volta nel 1987, ma contiene la trascrizione-montaggio di un seminario di sei giorni tenuto al Teatro Argentina di Roma tre anni prima (*I trucchi del mestiere*, autunno 1984, teletrasmesso nel 1985) con l'interpolazione di pezzi di altri seminari di quegli stessi anni, e costituisce quindi un testo sostanzialmente coevo a quello di Grotowski appena citato.

panoramiche l'inquadratura, ad allungare [...] insomma abbiamo, dentro al nostro cranio, una macchina che nessun marchingegno tecnico può ancora eguagliare. Il nostro cervello è una sofisticatissima camera da presa. Quindi, quando un attore, o un gruppo di attori, conoscono il mestiere, sanno provocare gli spettatori affinché obbediscano a tutti gli impulsi che loro inviano attraverso la recitazione (Fo 1987, p. 146, corsivo mio).

Questa immagine, e il modo in cui Fo spiega «i principi secondo cui disegna la propria presenza scenica», non sono sfuggiti a Barba, che li cita infatti come un esempio di estrema consapevolezza del fatto che il lavoro drammaturgico dell'attore è costituito da «dettagli, *détours*, impulsi e controimpulsi», dai quali «dipende la sua precisione, e quindi la qualità della sua presenza». E parla di «drammaturgia del microscopico»:

La meta è una drammaturgia del microscopico. È uno dei modi con cui l'attore passa da un disegno dei movimenti pensato in generale a un disegno definito nei minimi particolari (Barba 1993, p. 190).

Basta aver assistito a qualcuno dei suoi seminari o delle sue dimostrazioni tenuti in tutto il mondo per decenni, oppure, in mancanza di questo, basta anche solo leggere e soppesare con attenzione le pagine 142-152 del *Manuale minimo* (cioè quelle in cui viene trascritto lo smontaggio pezzo per pezzo, quasi fotogramma per fotogramma, de *La resurrezione di Lazzaro*)¹⁴ per farsi un'idea concreta e precisa della sapiente consapevolezza che Fo possedeva, avendola arricchita nel tempo dopo il decisivo, doppio apprendistato con Lecoq e nel varietà, della «drammaturgia della partitura» come «drammaturgia del microscopico». Mi limito per ragioni di spazio all'incipit:

Assume l'atteggiamento di chi intende rivolgersi a qualcuno

«Ca scûsa, a l'è questo el camposanto simitiero dove che va a fare el resuscitamento del Lazaro, quello che han sepolito da due o tre zorni? Che dopo ariva un santòn, Jesus Kristus, me pare, che fa do' segni e tira giò un sbarluscio, e tuti i grida: "L'è vivo! l'è vivo!" e gh'andèm a bere e s'enciuchim' me dio? L'è chi loga?» (*Si sposta leggermente autospiazzandosi*) «Sì, l'è chi loga, doj bajochi se vursiti vegnir...» (*S'interrompe rivolgendosi al pubblico*) Ecco, avete notato un particolare? Non mi sono quasi mosso. Mi è bastato sbilanciarmi sul tronco (*esegue*), uno, due, tre, per determinare l'illusione della presenza del secondo personaggio. Sin dal mio ingresso mi rivolgo a un personaggio ipotetico che mi sta di fronte, che non è fisso in questa posizione (*indica*), ma piuttosto si muove in tutta la dimensione, diciamo in questo spazio scenico. (*Lo in-*

¹⁴ Certo, sarebbe molto ma molto utile riuscire a integrare la lettura di queste pagine con l'analisi del video corrispondente. Nella collezione *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Fabbri Editori, 2006, due DVD sono dedicati alle lezioni tenute da Fo al Teatro Argentina nel 1984. In *Lezioni di Teatro II* si può trovare il capitolo dedicato a *Le maschere-La Fame dello Zanni*. Nella collezione video custodita presso l'Archivio Rame Fo, si possono consultare la versione integrale delle lezioni e le differenti occasioni di presentazione di Fo su questo tema. L'archivio, creato da Franca Rame, è finalmente consultabile presso il Museo Archivio Laboratorio "MusALab Franca Rame Dario Fo", diretto da Marisa Pizza, in Archivio di Stato a Verona. Per consultazione dell'archivio online URL: <www.archiviofrancarame.it>.

dica) E voi in questo momento, più o meno, indicate nel vostro cervello che esiste questa prima persona da me interpretata che introduce questo altro personaggio.

Rifaccio! Allora, prima si gira: «ca scûsa...» poi si volta, e il personaggio è come girasse di qui. Avete notato? (*Agisce come a seguire qualcuno che si sposta da destra a sinistra*) «Ca scûsa, a l'è questo el camposanto simitiero dove che va a fare el resuscitamento del Lazaro, quello che han sepolito da due o tre giorni?» Avete notato? Lo spostamento del personaggio interlocutore è avvenuto in conseguenza del fatto che ho messo in panoramica i miei gesti. È un fatto che deve arrivare per allusione, non è che deve esservi appiattito sul cranio. Ve lo rifaccio al *ralenti*. «Ca scûsa, l'è questo el camposanto simitiero dove che va a fare el resuscitamento de Lazaro? (*Accelera*) Quel che han sepolito da due o tre giorni? Che dopo ariva un santòn, Jesus Kristus me pare, che fa do' segni e tira giò un sbarluscio, e tuti i grida "L'è vivo! l'è vivo!" E gh'andem a bere e s'enciuchim' me dio?... ah... ah... ah! L'è chi loga?» «Sì, l'è chi loga» (*S'interrompe per commentare*). Allora, il movimento del passaggio da un personaggio all'altro – e di questo vi potete accorgere soltanto se ve lo faccio notare – parte con il nuovo interlocutore, che si trova ancora di schiena... cioè io non mi sono ancora spiazzato, non ho aspettato a pormi in questa posizione per prendere la parola nelle vesti del guardiano... ma ho detto la replica ancora prima, cioè superando il punto morto. Ho eseguito quella che, in cinema, si può chiamare una «sequenza incrociata» (Fo 1987, pp. 142-143).

Avendone il tempo, tutti i principi di quella che chiamo «doppia articolazione» li potremmo ritrovare virtuosisticamente utilizzati uno a uno in pezzi come questo o come *La fame dello zanni*.¹⁵ Mi limiterò qui a ricordarne uno soltanto ma basilare: il principio della *sintesi*, a cui Fo stesso fa sovente riferimento nelle pagine in questione, parlando di «sintesi estrema dell'azione in totale» (Fo 1987, p. 144), di necessità di «accennare, non descrivere», di «invenzione che impone fantasia e intuito allo spettatore» (ivi, p. 149).

Ne *La canoa di carta*, Barba registra questo procedimento come esempio/applicazione di una delle leggi fondamentali dell'antropologia teatrale, il «principio della semplificazione», consistente nell'«omissione di alcuni elementi per metterne in rilievo altri»:

Dario Fo spiega come la forza del movimento dell'attore risulti dalla «sintesi», dalla concentrazione in un piccolo spazio di un'azione che impiega grande energia e dalla riproduzione dei soli elementi essenziali di un'azione, eliminando quelli ritenuti accessori (Barba 1993, p. 49).

Molto utile è anche la definizione che della «sintesi» di Fo viene data nel *Dizionario di antropologia teatrale*, sotto la voce *La virtù dell'omissione*, corredata da una sequenza di *silhouette* del nostro attore impegnato all'Ista di Volterra nel proporre *Storia di una tigre*.¹⁶

Siamo ancora una volta nel cuore tecnico del Novecento teatrale e della drammaturgia dell'attore che esso ci ha consegnato; e ancora una volta siamo vicini alla tradizione del mimo contemporaneo: la «sintesi» di Fo è un procedimento compositivo molto simile al *raccourci* di Decroux e all'*ellissi* di Marceau. In tutti e tre i casi, è evidente il riferimento ai procedimenti cinematografici del montaggio e in particolare a quello della *dissolvenza incrociata*, mediante il quale un'immagine e un suono affiorano mentre quella/quello

¹⁵ Cfr. un'accurata descrizione-analisi de *La fame dello zanni* in Barsotti (2007, pp. 93-96).

¹⁶ Cfr. Barba, Savarese (2011, p. 160).

precedente ancora permangono, con tutte le sfasature fra visibile e udibile che il procedimento consente.

In particolare, la sintesi permette a Fo, come a un mimo decrouiano, o a un attore-danzatore indiano, di dar vita da solo a una moltitudine di situazioni e di personaggi. In altri termini, essa permette di sfruttare al meglio drammaturgicamente il corpo già moltiplicato dall'altro principio basilare, a livello della prima articolazione, che è il *principio dell'indipendenza degli arti o membra*, non a caso fondamentale tanto nella biomeccanica come nel mimo corporeo o nella danza moderna e praticato da sempre dall'attore-danzatore asiatico.¹⁷

A ben vedere, tutto il lavoro dell'attore, tutta la sua drammaturgia del microscopico, possono essere interamente ripensati in termini di montaggio: montaggio delle azioni e montaggio dell'attenzione dello spettatore, strettamente legati l'uno a l'altro, secondo le indicazioni dei protagonisti del Novecento teatrale, da Stanislavskij a Ejzenštejn, da Decroux a Grotowski e a... Dario Fo.

Bibliografia

- Barba E. (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino.
- Barba E., N. Savarese (a cura di) (2011 [1991]), *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, prima pubblicazione come Savarese N. (a cura di) (1983), *Anatomia del teatro*, Firenze, La casa Usher.
- Barsotti A. (2006), *Dario Fo, l'attore plurale*, in D'Angeli C., S. Soriani (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press, pp. 81-102.
- Barsotti A. (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis M. (1993), *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La casa Usher.
- De Marinis M. (2000), *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis M. (2008 [1988]), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis M. (2011), *Al lavoro sulle azioni fisiche: la doppia articolazione*, in Barba, Savarese (2011), pp. 178-181.
- De Marinis M. (2013), *Il nuovo teatro italiano, la questione dell'attore e l'anomalia Pasolini*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, pp. 287-304.
- Di Palma G. (2011), *Dario Fo. L'invenzione della tradizione*, Raleigh (North Carolina), Lulu.
- Fo D. (1987), *Manuale minimo dell'attore. Con un intervento di Franca Rame*, Torino, Einaudi.
- Grotowski J. (2016), *Il regista come spettatore di professione*, in Id., *Testi 1954-1998, Vol. 4: L'arte come veicolo (1984-1998)*, trad. it. Pollastrelli C., 4 voll., Firenze, La casa Usher, vol. IV, pp. 17-29.
- Guccini G. (2018), *Ivrea '67. Oltre l'enigma, Quadri*, in Tafuri C., D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (atti del convegno, Genova, Palazzo Ducale, 5-7 maggio 2017), Genova, AkropolisLibri, pp. 65-77.
- Marinai E. (2007), *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, Edizioni ETS.

¹⁷ Cfr. De Marinis (2000, pp. 201-203; 2011, pp. 178-181).

- Meldolesi C. (1978), *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni.
- Puppa P. (1978), *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio.
- Quadri F. (1977), *Materiali per una non-introduzione*, in Id., *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, vol. I, pp. 3-68.
- Valentini C. (1977), *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.
- Visone D. (2010), *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (PI), Titivillus.

Petrolini e Dario Fo: il teatro dell'autore-attore

Simone Soriani

Qualche anno fa stavo parlando con Davide Enia di Dario Fo a proposito dell'influenza esercitata dall'autore-attore milanese nei confronti dei cosiddetti 'teatri della narrazione':¹ espressione con cui – è ormai noto – si indica un'eterogenea produzione scenica incentrata sul racconto di un attore che, solo alla ribalta o al più accompagnato da alcuni musicisti, rievoca fatti e vicende attraverso la diegesi e non per mezzo della tradizionale mimesi drammatica.² Enia, autore e interprete di alcuni tra i più importanti monologhi affabulativi del XXI secolo, aveva innanzitutto sottolineato che, «andando a fare gli spettacoli in giro per l'Europa», si era accorto di come «fuori dall'Italia» fosse assente la figura di «un autore, interprete e regista di se stesso» (Enia in Soriani 2006, p. 122). Dalle parole di Enia emerge tutta la peculiarità del teatro italiano rispetto al contesto europeo: il teatro italiano, infatti, si fonda sulla figura dell'attore, di solito anche autore e regista delle proprie produzioni, mentre nel teatro europeo – già caratterizzato dalla preminenza del drammaturgo – si afferma il ruolo del regista come coordinatore della compagnia e interprete-ermeneuta del testo da allestire (come noto, la Regia si imporrà sulle scene italiane solo nel secondo Novecento, a partire dalle creazioni di Strehler e Visconti). La centralità del *performer* – autore del suo stesso repertorio – deriva da una tradizione nazionale che risale alle origini stesse dello spettacolo italiano: dal comico di Varietà e Avanspettacolo del primo Novecento ai guitti dell'Arte in Età Moderna fino al giullare medievale. Quella dell'autore-attore, quindi, è una specificità tutta italiana che costituisce «il filone più originale nella nostra arte scenica di un XX secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI» (Barsotti 2007, p. 15): da Ettore Petrolini a Dario Fo, passando per Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo, fino ad arrivare ai 'narratori' di oggi come Marco Paolini e Ascanio Celestini.³

Le creazioni dell'attore-autore non si fondano su una concezione logocentrica del teatro e la stessa scrittura non si presenta come un sistema espressivo svincolato dall'oralità e, quindi, dalla successiva messinscena. Per questo i testi dell'autore-attore, di solito, contemplano lunghe didascalie che definiscono i vari elementi, paralinguistici ed extralinguistici, che concorrono a determinare l'evento spettacolare: la gestualità, il suono, il ritmo, il rapporto con lo spazio, ecc. Tuttavia, per quanto si tratti di materiale destinato alla *performance*, le drammaturgie dell'autore-attore possono anche assumere il valore

¹ Sul teatro dei narratori cfr. Soriani (2009).

² Qui e di seguito utilizzo il termine 'drammatico' per indicare ciò che è «pertinente al dramma», inteso come quel genere teatrale regolato dalle prescrizioni desunte dalla *Poetica* aristotelica e affermatosi in Età Moderna, mentre i lemmi 'drammaturgia'/'drammaturgico' indicheranno «tutto ciò che è scritto per il teatro» (Szondi 1962, p. 7).

³ Sulle dinamiche compositive e sul rapporto tra scrittura e *performance* nel teatro dei narratori cfr. Soriani (2014 e 2016).

di «opera letteraria, autonomamente fruibile» (De Marinis 2004, p. 99), come testimonia l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura a Dario Fo nel 1997: del resto, lo stesso Fo è sempre stato convinto dell'importanza del copione perché «in teatro, senza testo, non c'è niente da fare» (Fo, Allegri 1990, p. 88). Anzi, la qualità letteraria delle migliori produzioni d'attore-autore risiede proprio nella capacità di mantenere, anche nei testi editi, i tratti e gli elementi della comunicazione orale e, di conseguenza, la spontaneità e l'immediatezza del parlato,⁴ al punto che lo stesso Fo ha giustificato il Premio Nobel come «un riconoscimento al valore della parola sul palcoscenico», perché «la parola può diventare scritta dopo che è stata usata, che è stata masticata molte volte sulla scena» (Fo in Farrell 2014, p. 342).

Non essendo destinate prioritariamente alla lettura, ma anzi essendo finalizzate a una messinscena che si colloca all'interno di un contesto professionale regolato dalle leggi del mercato, le drammaturgie d'attore sono progettate, da una parte, in considerazione delle esigenze della compagnia di cui l'autore-attore stesso è – di solito – anche il direttore/capocomico; dall'altra, tenendo conto anche degli spazi in cui realizzare l'evento performativo. Nel caso di Petrolini, ad esempio, il pubblico della Prosa è più conservatore e maggiormente legato alle convenzioni rispetto all'*audience* del Varietà e, forse, questo può essere uno dei motivi che hanno spinto il comico romano a cimentarsi nella creazione e allestimento di commedie più tradizionali, dopo aver abbandonato l'ambito del Varietà e aver iniziato a circuitare nei teatri ufficiali più prestigiosi d'Italia (e non solo). Allo stesso modo, dopo aver rotto col circuito dei teatri gestiti dall'Ente Teatrale Italiano e aver iniziato a esibirsi nei circoli ARCI con Nuova Scena oppure nel circuito alternativo degli anni Settanta (cinema, palazzetti dello sport, fabbriche e università occupate, ecc.), Fo si è confrontato con un pubblico di consumatori non abituali di teatro e, quindi, maggiormente recettivo alla sperimentazione e all'innovazione, al punto di realizzare – proprio all'interno di questi spazi *off* – spettacoli ed eventi di rottura rispetto al codice drammatico tradizionale: dal monologo affabulativo con *Mistero buffo*, al dramma didascalico con *L'operaio conosce 300 parole...* e *Fedayn*, all'evento agit-prop con *Guerra di popolo in Cile* (similmente, il ritorno nei teatri ufficiali nei primi anni Ottanta coincide con il recupero di una forma più tradizionale, a metà tra farsa e commedia). Nel caso di Fo, inoltre, non si può ignorare come certe soluzioni scenico-performative si siano venute definendo a causa dei condizionamenti e delle esigenze tecniche imposte dalla scelta post-sessantottina di recitare al di fuori dei teatri istituzionali: «Noi siamo andati scoprendo alcune forme espressive in conseguenza della situazione che si è andata determinando in relazione allo spazio, al pubblico». Ad esempio, per esibirsi in spazi di grandi dimensioni, come i palazzetti dello sport davanti a migliaia di spettatori, per Fo è stato necessario «allestire una scenografia frontale» e «utilizzare per forza un mezzo acustico, un'amplificazione su larga scala» al punto che l'emissione vocale ha finito per determinare «una particolare relazione con la gestualità e pertanto un'epicità e un distacco ancora maggiore» (Fo in Matteini, Heras 1980, pp. 10-11, trad. mia). Senza dimenticare che gli stessi personaggi interpretati da Fo vengono elaborati in considerazione delle caratteristiche fisiche dello stesso autore-

⁴ Cfr. Taviani (1995).

attore, a cominciare dall'archetipo del 'balordo' che può essere fatto risalire al Lungo de *Gli arcangeli non giocano a flipper*. Il soprannome del personaggio, e tutte le gag legate alla sua statura e ai suoi movimenti goffi, sono strettamente legati alla figura e alle attitudini comportamentali del giovane Fo, che negli anni Cinquanta era alto e magrissimo: «Per il mio personaggio mi ispiro a me stesso. [...] Sono un timido, un impacciato, faccio continuamente gaffe, mi dimentico di tutto» (Fo 1992, p. 22). Allo stesso modo, i ruoli femminili delle commedie di Fo sono stati costruiti attorno alle doti attoriali e fisiche della Rame, moglie e compagna d'arte di Fo, al punto che per l'autore-attore sarebbe «veramente impossibile pensare la scrittura di un testo», recitato dalla Rame, senza considerare «le sue chiavi, i suoi modi espressivi, la sua [...] personalità di teatrante» (Fo 1977, p. 148).

Anche nel caso di Petrolini, la scrittura non è mai svincolata dalla successiva destinazione scenica: anzi, i personaggi petroliniani sono strettamente legati alle specifiche qualità performative del comico romano, come si nota in trasparenza dalla riscrittura dell'atto unico *Lumie di Sicilia* di Pirandello, ribattezzato *Agro de limone*. La riduzione petroliniana, infatti, mantiene inalterato il *plot* drammatico, le didascalie, il sistema e la caratterizzazione dei personaggi dell'originale pirandelliano, ma innanzitutto Petrolini traspone in 'cispadano' le battute di Menicuccio (Micuccio nell'originale), così da riprodurre la lingua di solito utilizzata dal comico romano sulla scena (e forse nella vita); in secondo luogo, all'interno della struttura pirandelliana, Petrolini inserisce tutti quei frizzi e quei giochi di parole che avevano rappresentato la cifra più caratteristica della sua poetica fin dagli anni di Varietà. Nel testo di Pirandello, si legge:

FERDINANDO: [...] Mi ha domandato se stava qui «Teresina la cantante».

MICUCCIO: E che è? Non è cantante? Se si chiama così... Volete insegnarmelo a me, lei?

FERDINANDO: Ma dunque la conoscete proprio bene? (Grilli 1993, p. 5).

Nella riduzione di Petrolini, si legge invece:

FERDINANDO: [...] Mi ha domandato se stava qui Teresina la cantante.

MENICUCCIO: Embè? Come la vuoi chiamà? Non è cantante! Si canta è cantante! Si balla è ballante! Che vò insegnà 'ste cose a me?

FERDINANDO: Sì, va bene, ma adesso è un'artista illustre.

MENICUCCIO: Va bè, sarà lustra, sarà quello che te pare a te...

FERDINANDO: Ma dunque la conoscete proprio bene? (Giovanardi, Consales 2010, p. 89).

Il teatro d'attore-autore, inoltre, si basa su una testualità in costante metamorfosi dal momento che finisce per assorbire le sollecitazioni e gli stimoli derivati dalla pratica del palco e dal contatto con il pubblico. La drammaturgia d'attore, quindi, non si fonda sull'elaborazione 'preventiva'⁵ di un drammaturgo-demiurgo che stabilisce aprioristicamente la partitura testuale, ma scaturisce da un processo 'consuntivo' per cui i testi accolgono e fissano soluzioni che si sono definite direttamente sulla scena e sulla base delle reazioni degli spettatori, magari durante un'improvvisazione a soggetto. Se per l'attore-interprete il

⁵ Sulla nozione di drammaturgia 'preventiva' e 'consuntiva', cfr. Ferrone (1988, pp. 37-44).

testo è ‘condizionante’, dal momento che la *performance* deve attenersi a quanto prescritto su carta, per l’autore-attore il testo è ‘condizionato’ dall’*hic et nunc* in cui si realizza l’atto scenico.⁶ Quelle dell’autore-attore, dunque, sono drammaturgie sempre *in fieri* e mai conclusive, al punto che persino i copioni a stampa sono solo una variante tra le centinaia di repliche messe in scena sulle assi del palcoscenico: anzi, nemmeno le versioni cartacee si offrono come ultimative, poiché possono essere aggiornate e riviste in caso di riprese a distanza di anni dal momento della scrittura, come nel caso di *Sotto paga! Non si paga!* in cui Fo rielabora la commedia *Non si paga! Non si paga!*.⁷ Il teatro dell’autore-attore, quindi, non si presenta come un ‘prodotto’ da fruire e consumare, quanto semmai come un ‘processo’, organicamente legato all’attore-artefice che scrivendo agisce, perché la parola scritta è pensata per essere detta e incarnata in un corpo che si muove nello spazio, e agendo scrive, perché l’azione fisica o verbale sperimentata sulla scena rifluisce nel testo scritto e lo rinnova di continuo.

Alla preminenza accordata al copione nel teatro di Prosa, ad esempio, Petrolini contrappone una testualità che si determina nel momento del contatto con l’*audience*, al punto che, nel 1920, Mario Dessy osservava come una delle qualità migliori del comico romano fosse «quella dell’improvvisazione» e di come Petrolini fosse in grado di «improvvisare, sulla scena, lunghi discorsi scuciti e divinamente illogici»: anzi, «la maggior parte delle sue macchiette vengono improvvisate lì per lì sul palcoscenico» (Dessy in Antonucci 1993a, p. 108). Nel teatro di Petrolini, l’inscindibilità dell’autore dall’attore (e viceversa) deriva dalla specificità del Teatro di Varietà, in cui il comico romano muove i suoi primi passi fin dai primissimi del Novecento: infatti, per l’attore di Varietà l’innovazione è un’esigenza necessaria per blandire un pubblico popolare che apprezza soprattutto l’originalità e l’eccentricità dei vari *entertainer*, stimolandoli indirettamente a innovare costantemente il proprio repertorio piuttosto che a conservare e tramandare una tradizione codificata. Lo stesso Raffaele Viviani – a lungo attivo nel Varietà – scrive nella sua autobiografia che «il comico di Variété non deve assomigliare a nessun altro [...], deve avere una figura a sé, un genere a sé, un repertorio a sé; più riesce nuovo, più sorprende, più il suo successo è clamoroso» (Viviani 1977, p. 58). Anche l’apprendistato di Fo matura, negli anni Cinquanta, nell’ambito del ‘teatro minore’, ovvero all’interno di quell’eterogeneo universo spettacolare e di intrattenimento popolare in cui – secondo Fo – si sarebbe riversata l’eredità della Commedia dell’Arte: «In Italia abbiamo la grande fortuna di avere una grande (ed ancora viva) tradizione di Teatro di Varietà. [...] Io ho questa tradizione popolare dentro di me, come parte del mio apprendistato» (Fo, Rame 1983, pp. 6-7, trad. mia). In particolare, Fo annovera proprio Petrolini tra i modelli di riferimento per le ‘antiriviste’ *Il dito nell’occhio* e *Sani da legare*, realizzate con Parenti e Durano nel biennio 1953-1954: «Alcuni critici ci chiamarono saltimbanchi e proprio questo volevamo essere. [...] Ma tenevamo presente anche il grande insegnamento di Petrolini» (Fo in Mazzucco 1976, p. 92). Senza dimenticare l’importanza della lezione di Totò che Fo dichiara di aver visto numerose volte «ai varietà, alle riviste di quart’ordine, dove devi essere non bravo ma bravissimo

⁶ Cfr. Di Palma (2011, p. 67).

⁷ Sull’aggiornamento e la costante riscrittura del copione nella produzione di Fo cfr. Soriani (2011).

per saper padroneggiare il pubblico e le sue intemperanze» e dove Fo si è accorto di come il *performer* napoletano «non solo recitasse la sua parte, ma innescasse anche una serie di 'incidenti' veri solo in apparenza» (Fo, Manin 2013, p. 63).

Insomma, il teatro dell'autore-attore si presenta come un luogo aperto all'improvvisazione e all'interazione con la sala, per cui il «rapporto tra osservatore e oggetto» diviene preponderante rispetto all'«opera conclusa in se stessa» (Lehman 2010, p. 7): il pubblico non assiste a uno spettacolo che si ripete replica dopo replica, ma partecipa a un evento performativo che si offre ogni sera come originale e unico. Qualsiasi imprevisto che si produca durante la rappresentazione diviene materia spettacolare attraverso lo 'slittamento' per Petrolini, ovvero «l'uscire dalla dimensione della finzione scenica passando per un momento in quella della realtà» (Petrolini in Antonucci 1993a, p. 198); oppure attraverso l'abbattimento della 'quarta parete' per Fo, ovvero «quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita» (Fo 1992, p. 80). L'imprevisto – una particolare reazione di uno spettatore, il malfunzionamento dell'impianto acustico, un guasto all'impianto luci, una papera di un compagno di scena, ecc. – stimola l'autore-attore a interrompere lo svolgimento della *pièce* per esibirsi in intere sequenze improvvisate, per quanto si tratti spesso di improvvisazioni 'simulate' secondo la lezione dei comici dell'Arte. L'attore-autore, infatti, dispone di un repertorio di lazzi e frizzi da adattare ai vari contesti e alle varie situazioni estemporanee che si trova ad affrontare dal palco: «Per un attore niente è più faticoso, più elaborato, più studiato, che improvvisare» (Fo 2007, p. 78). Del resto, gli attori della compagnia sono invece tenuti a un rispetto totale del canovaccio: nel caso di Petrolini, l'attore-autore-musicista Alfredo Polacci – che Petrolini scriverà come 'generico-utilité' per la propria compagnia nella stagione 1926-1927 – rammenta che, durante una rappresentazione di una sua commedia, Petrolini interruppe d'improvviso la recita dal momento che gli attori della compagnia si erano «scordati della battuta essenziale» prevista sul copione e senza la quale gli spettatori non avrebbero capito nulla «della situazione scenica» (Polacci 1990, p. 43). A questo punto, col copione in mano Petrolini scese in mezzo alla platea, ora illuminata, e intimò agli attori di ricominciare lo spettacolo che proseguì con il comico romano che, dalla platea, diceva le sue battute e suggeriva agli attori le loro. Allo stesso modo, Franca Rame precisa che gli attori della compagnia «devono stare molto attenti ed essere rigorosi» e, «se a loro viene in mente una battuta, prima devono chiedere a noi e, se è bella, la inseriamo nello spettacolo» (Rame in Fo, Rame 2014, p. 162). In *Mamma! I sanculotti!*, il divieto per gli attori del *cast* di cimentarsi in sequenze a soggetto è addirittura rivendicato con toni scherzosi, quando Fo – che interpreta un giudice – rimprovera un attore di non aver seguito il copione:

ATTORE: Ho pensato di improvvisare un po' [...]. Io credevo che questo fosse un teatro dove si improvvisa, si va a soggetto...

GIUDICE: Sì, si va a soggetto... ma solo i capocomici! (Fo 1998, pp. 461-462).

L'improvvisazione, quindi, non è affatto una modalità di rappresentazione del tutto affidata all'estro momentaneo dell'attore, ma è piuttosto la capacità di contestualizzare all'impronta alcune 'unità' elaborate e concepite prima dell'esibizione e che, nell'atto per-

formativo, si combinano secondo varianti potenzialmente infinite. Nel caso di Petrolini, ad esempio, si racconta che durante una rappresentazione, infastidito dai giudizi provenienti dal loggione, il comico romano abbia sospeso la recitazione e si sia così rivolto all'incauto spettatore: «Nun ce l'ho co' te. Tu non ciai colpa: ce sei nato. Io ce l'ho co' quello che te sta accanto [...] perché non te butta de sotto». Poi, rivolto a quest'ultimo: «Bùttalo giù in platea, che nun je faccio pagà manco la differenza» (Petrolini in Corsi 1944, p. 171). Risulta che Petrolini abbia utilizzato la stessa gag anche in altre circostanze, al punto che ancora Polacci rammenta di uno spettatore che dal loggione invitò il comico ad alzare la voce e di come Petrolini, interrotta la recita, avesse così ribattuto: «Se vuoi sentimme mejo, buttete de sotto, qui in platea. Nun te faccio manco pagà la differenza der prezzo der bijetto» (Petrolini in Polacci 1990, p. 45).

Lo stesso Fo ha spesso dichiarato di essere in grado di recitare a soggetto proprio perché, durante la lunga carriera, avrebbe «registrato come un computer migliaia di azioni, di dialoghi possibili, gag, gesti adattabili a qualunque tipo di situazione» (Fo 1992, pp. 124-125): così, Fo dispone di diversi modi per sfruttare a proprio favore qualsiasi eventuale 'incidente' che accada durante la rappresentazione. Del resto, anche la Rame ha definito «l'arte antica di andar *all'improvvisa*» come la capacità di uscire dal copione per adattare ai vari contesti scenici un «codice di situazioni» apprese nel corso degli anni (Rame, Fo 2009, p. 19). Si prenda ad esempio la gag che Dario utilizza ogni volta che le condizioni atmosferiche minacciano lo svolgimento di una rappresentazione all'aperto. Le recensioni dell'epoca testimoniano di come, durante una replica di *Mistero buffo* a Venezia nel luglio del 1977, Fo avesse inglobato all'interno della *performance* l'improvviso scoppio di un temporale e avesse tranquillizzato il pubblico con una *boutade*: «Boni, state boni, che tra poco passa. Ho avuto notizie riservate (e col dito ha fatto segno al cielo) che è acqua passeggera» (Fo in Salvalaggio 1977). Similmente, in occasione della rappresentazione della lezione-spettacolo *Mantegna, il trionfo e lo sghignazzo*, ripresa nel luglio del 2006 per Rai Tre, Fo ha apostrofato la platea con una gag affine a quella utilizzata quasi trent'anni prima in *Mistero buffo*: «Non preoccupatevi del problema della pioggia. Ho fatto un contratto e qui non pioverà» (Fo in Contorno 2010, p. 104).

Nel teatro dell'autore-attore, la recitazione non mira tanto a «tradurre con gesti e parole la scrittura», ma piuttosto ambisce a «comunicare» (Rame, Fo 2009, p. 109): si tratta, quindi, di una modalità spettacolare anti-drammatica⁸ in cui l'«asse del teatro», ossia la linea di contatto tra il *performer* e il suo pubblico, risulta predominante rispetto all'«asse della messa in scena», cioè il dialogo tra i personaggi d'invenzione che agiscono alla ribalta (Lehmann 2010, p. 6). Si potrebbe dire che, nel lavoro dell'autore-attore, il segno scenico non è esclusivamente finalizzato alla rappresentazione di una realtà esterna, ma trova il suo senso e il suo fine principali nell'accadere che si produce nel momento unico

⁸ Utilizzo l'espressione 'anti-drammatica' per indicare sia una teatralità post-drammatica, cfr. Lehmann (2006), sia una teatralità che potremmo dire 'pre-drammatica' in quanto, letteralmente, precedente all'instaurazione del codice drammatico-aristotelico: come noto, sia Petrolini sia Fo sono stati largamente ispirati dalla spettacolarità popolare che – dal Medioevo al Novecento – si è manifestata parallelamente al dramma, in particolare – come vedremo – dalla Commedia dell'Arte.

e irripetibile dell'atto teatrale e nella relazione che si instaura tra la scena e la sala. Dal momento che il dialogo tra *performer* e spettatore presuppone il costante disvelamento della finzione scenica (cioè l'illusione di assistere a un evento reale che accade in diretta sulle assi del palco), il teatro dell'attore-autore è prevalentemente antinaturalistico: nel teatro dell'attore interprete del suo stesso copione, infatti, la rappresentazione drammatica – fondata sul principio dell'illusione – cede il passo alla «rappresentazione della presenza» (Bouko 2010, p. 47, trad. mia) per cui è la realtà stessa a irrompere nella finzione, frammentandola oppure negandola del tutto (nel caso delle giullarate di Fo). Per questo l'attore-autore si serve di espedienti e soluzioni che permettano di 'straniare' la vicenda rappresentata, come nel caso di *Nerone* di Petrolini in cui il protagonista eponimo telefona ai vigili del fuoco per informarli dell'incendio che sta bruciando Roma. È anche il caso di Petronio che, sempre nel *Nerone*, si presenta alla ribalta «con una pipa in bocca» (Petrolini in Antonucci 1993b, p. 86): l'anacronismo decontestualizza la situazione scenica in modo antinaturalistico, similmente – verrebbe quasi da dire – alla sigaretta che Charles Laughton fumava nel *Galileo* di Brecht. Ancora nel *Nerone*, l'attore-autore inserisce persino alcune allocuzioni dirette alla sala, come nella scena settima quando, spogliandosi d'improvviso del ruolo di Nerone e agendo in qualità di «capocomico», con una certa compiacenza autoironica fa notare agli spettatori la bravura degli interpreti della propria compagnia nell'eseguire un coretto: «Queste voci interne le fanno proprio bene» (Petrolini in Antonucci 1993b, p. 88). Persino nel riadattamento cinematografico del *Nerone*, Petrolini non rinuncia allo slittamento e al dialogo con la platea: il film, girato all'interno di un teatro in presenza del pubblico, è costituito dal montaggio di alcuni dei 'numeri' più noti del repertorio teatrale petroliniano (tra cui *Fortunello*, *Gastone* e *Pulcinella*). Alla fine della recita del *Nerone*, l'autore-attore si cambia di costume per terminare la *performance* con una canzone romana; tornato in palcoscenico viene accolto da un tiepido applauso per cui, prima di intonare la canzone prevista, si rivolge agli spettatori chiedendo un applauso più convinto: «Quest'applauso è stato un poco flebile [...]. Pensate solamente al sacrificio, struccarsi da Nerone e presentarmi in questa guisa [...]. (*Applausi*) Bene, bene, bene, a me le cose piacciono sincere, spontanee, naturali» (Petrolini in Livio 2007, p. 166).

Similmente, Fo si serve di soluzioni epicizzanti di derivazione brechtiana, ma anche popolare (dalla *performance* giullaresca alla Sacra Rappresentazione, dalla Commedia dell'Arte al numero dell'attor comico del primo Novecento), che permettono di palesare la finzione scenica e, in conseguenza delle intenzioni civili e politiche che l'autore-attore assegna al proprio lavoro di teatrante, esplicitare il messaggio antagonista indirizzato al pubblico.⁹ Innanzitutto, Fo non affida la comunicazione esclusivamente al dialogo (il mezzo più adatto a esprimere l'attualità intersoggettiva, su cui nel teatro drammatico si fonda l'illusione di realtà), ma ricorre all'interazione di linguaggi che garantiscano all'Io-epico – per dirla con Szondi – di manifestarsi e rivolgersi alla platea, a cominciare dalla musica: fin dalle commedie del cosiddetto 'decennio borghese' (1959-1967), infatti, Fo si è avvalso di canzoni e coretti con funzione di commento autoriale nei confronti della vicenda inscenata. Talora, invece, è per mezzo dell'allocuzione diretta alla sala che Fo esplicita

⁹ Sull'epicizzazione nel teatro di Fo, cfr. Soriani (2007).

l'interpretazione morale e politica dei fatti rappresentati, come nel caso di *Il ratto della Francesca* in cui l'attrice che impersona la protagonista si spoglia del ruolo interpretato nella finzione e si rivolge agli spettatori «per svelarvi qualcosa che reputo importante in merito al testo dello spettacolo» (Fo 1994, pp. 157-158). In alcuni casi, per garantire l'osmosi tra la sala e la scena, Fo si serve dell'espedito della 'finestra' (oppure della finestra immaginaria), alla quale i personaggi si affacciano per parlare con presunti interlocutori collocati in direzione della platea, come nel caso di *Non si paga! Non si paga!* in cui l'Appuntato si rivolge al fondo della sala: «Ehi, laggiù, voi sulla scarpata! [...] Andate via... andate a lavorare!» (Fo 1998, p. 49). Fo utilizza anche la trovata dell'attore-investe-di-spettatore, collocando in platea uno o più attori che interagiscono con l'azione che si svolge alla ribalta, come nel caso esemplare di *Morte accidentale di un anarchico*:

GIORNALISTA: Ne avete molti di questi agenti-spia preparatissimi seminati qua e là nei vari gruppetti extraparlamentari? [...]

QUESTORE: [...] Sì, ne abbiamo molti, [...] anche questa sera fra il pubblico (*indica la platea*) [...] ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (*Batte un colpo secco con le mani*)
Dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi.

VOCI: Dica dottore! Comandi! Agli ordini!

Il Matto ride e si rivolge al pubblico uscendo dal personaggio.

MATTO: Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti (Fo 2000, pp. 600-601).

Se quello dell'autore-attore è un teatro fondato sulla relazione tra palcoscenico e platea, non sorprende che il *performer* interprete dei suoi stessi copioni evidenzia una tendenza a privilegiare il monologo rispetto al dialogo drammatico, anche se talora il fenomeno si presenta come tensione a costruire dialoghi 'apparenti': si tratta di un espedito che consiste nell'interpolare, in un racconto svolto dal personaggio principale, alcune battute di una spalla che si limitano a rilanciare il racconto stesso. Così, Petrolini non ha mai abbandonato il repertorio monologico degli anni del Varietà, anche dopo aver compiuto il passaggio al teatro di Prosa: alle riviste e alle commedie allestite dalla compagnia di Petrolini negli anni Venti-Trenta, infatti, seguivano le macchiette e le parodie che il comico aveva creato agli esordi della carriera e che interpretava da solo in proscenio, a sipario chiuso. Nel caso di Fo, a partire dall'elaborazione dello schema della 'giullarata' con *Mistero buffo*, nella produzione dell'attore-autore milanese si sono alternate commedie e spettacoli basati sull'affabulazione monologica (da *La storia della tigre* a *Lu Santo Jullàre Francesco*): anzi, in occasione di un evento commemorativo in onore di Eduardo De Filippo nel 1986, Fo ha riconosciuto come il futuro del teatro dovesse essere individuato proprio nel 'racconto' (cfr. Farrell 2014, p. 301). Del resto, rispetto al dialogo drammatico, il monologo esprime l'emergenza di una soggettività epica che si assume la responsabilità dell'enunciazione, ora a scopo parodico-satirico (Petrolini), ora a scopo civile e politico (Fo); inoltre, favorisce una comunicazione verticale con la sala che ora è funzionale al *ludus* scenico e all'intrattenimento del pubblico (Petrolini), ora si fa vettore di controinformazione antagonista (Fo). Le modalità stesse del monologo, infatti, permettono all'attore-autore un contatto con l'*audience* più diretto e immediato rispetto alla mimesi: se l'attore-interprete «deve assicurare

un triplice investimento energetico, verso il personaggio, verso il collega durante lo scambio dialogico [...] e infine verso il pubblico»; l'attore solista, liberatosi «del personaggio per essere se stesso, non può che intensificare il lavoro colla sala» (Puppa 2010, p. 23).

La ricerca di una sistematica relazione tra la scena e la sala traspare anche dal rapporto straniato che l'autore-attore instaura col personaggio interpretato: «la capacità di dare corpo a un personaggio diviene meno rilevante [...] nell'idea di attore, mentre acquista importanza la sua abilità di comunicazione che condivide con altre figure di intrattenitori» come comici, cabarettisti, satirici, ecc. (Lehmann 2001, p. 9). L'autore-attore non nasconde la propria identità dietro al personaggio interpretato, ma anzi esibisce la propria presenza per sedurre il pubblico così da garantire il successo alla *performance* (Petrolini), oppure per veicolare un commento morale (Fo). Petrolini, ad esempio, non appare «in scena per rappresentare (interpretare) ma, semmai, per rappresentarsi» (De Marinis 1988, p. 175): dal momento che – come ha rammentato l'amico Raffaele Viviani – avverte costantemente «il bisogno di evadere dal personaggio» (Viviani 1950), Petrolini gioca di continuo sull'alternanza della prima con la terza persona, mettendo in scena il proprio mondo e rielaborando spunti autobiografici al fine di inserire nello spettacolo il proprio punto di vista. Nell'*incipit* della versione cinematografica di *Gastone*, ad esempio, Petrolini dice:

Gastone è una satira efferata al bell'attore fotogenico, affranto, compunto, pallido di cipria e di vizio. Vuoto, senza orrore di se stesso. Gastone il *diseur*, il *danseur*, l'uomo rovinato dalla guerra, sempre ricercato, ricercato nel parlare, ricercato nel vestire, ricercato dalla Questura. Il divo del Varietà [...], autore, interprete del suo repertorio, "creatore": creare significa mettere al mondo una cosa che prima non c'era. Io vengo da una famiglia di creatori, mio padre è un inventore: ha inventato la macchina per tagliare il burro [...]. [*Mostra alla camera un quanto attaccato a quello che invece calza*] Questa cosuccia qui è mia, l'ho inventata io. Non l'ho neanche fatta registrare. È di dominio pubblico. Anche mio fratello è un inventore: adesso ha inventato un apparecchio per la distruzione delle zanzare. [...] [*Cantando*] Gastone, sei davvero un bell'Adone; Gastone, [...] ho le donne a profusione e ne faccio collezione.¹⁰

Insomma, Petrolini entra ed esce continuamente dal personaggio e proprio questa sua posizione ambigua gli permette di realizzare (davanti e con il pubblico) l'atto di costruzione del personaggio e al contempo di decostruzione dello stesso, di azione-interpretazione e commento straniato. Persino nella registrazione su disco di *Gastone*, d'improvviso l'attore sveste i panni della *dramatis persona* e si rivolge direttamente agli ascoltatori: «Voltare il disco che vi darò un saggio della mia dizione» (cfr. Livio 1989, p. 229). Anche le esibizioni di Fo si fondano sulla costante rottura dell'immedesimazione, per cui l'attore epico Fo si garantisce sempre la possibilità di prendere le distanze dal personaggio interpretato, riflettendo e valutando il comportamento e le azioni che questi compie. In *Il papa e la*

¹⁰ Ho trascritto l'*incipit* della versione cinematografica di *Gastone*, inserita in *Nerone* diretto da Alessandro Blasucci nel 1930 perché meglio mostra la dialettica tra interpretazione e straniamento che si realizzava nelle *performance* del primo Petrolini: nella versione a stampa, infatti, il passo citato è scisso in due sequenze, rispettivamente collocate all'inizio del primo e del secondo atto ed attribuite, la prima, a un presentatore esterno e la seconda al personaggio di Gastone (cfr. Antonucci 1993b, pp. 151, 161-163).

strega, ad esempio, l'attore si spoglia d'improvviso del ruolo assolto e rivolto al pubblico dice: «Perdonate, ma sotto questi panni, batte il cuore di un attore da sempre anticlericale» (Fo 1994, p. 240).

Inoltre, l'autore-attore esibisce una performatività antinaturalistica che non ambisce alla restituzione mimetica del reale: piuttosto, si serve di una mimica allusiva che trasfigura la realtà attraverso la deformazione, la caricatura, l'iperbole. È un'attorialità antiaccademica: uno stile che si definisce innanzitutto attraverso la pratica del mestiere e che, eventualmente, in seguito si arricchisce di suggestioni derivate dallo studio e dalla ricerca. L'attorialità di Petrolini si fonda su di un'originalità di continuo ostentata (e perfino millantata) per cui, a tutti quei critici che lo facevano discendere dalla tradizione della Commedia dell'Arte, il comico romano rispondeva sarcastico che «ognuno discende da le scale de casa sua» (Petrolini in Antonucci 1993a, p. 209). Per questo nel 1914, in una lunga lettera al periodico «Il Cafè-Chantant», Petrolini rivendicava l'originalità del proprio lavoro di attore-creatore e, per smarcarsi dal modello della macchietta alla Maldacea, sottolineava come a partire dal 1910 circa avesse importato per primo la 'parodia' sulle scene italiane, dando così vita a un genere innovativo (anche nelle locandine dell'epoca Petrolini si presenta come «comico originale, creatore del genere»). Anche l'attorialità di Fo si fonda su uno stile originale e personale, per cui Fo ricerca e si serve di «una gestualità che non sia fatta di schemi, ma sia reinventata, reale ma al tempo stesso "falsificata" dall'immaginazione» perché «il teatro è finzione, è ricostruzione della realtà, reinvenzione della realtà» (Fo in Celestini 2010, p. 18). Dopo una certa influenza del mimo espressionistico agli esordi della carriera, la performatività del Fo maturo si fonda su un'auto-tradizione che individua nelle figure popolari dei giullari e dei Comici dell'Arte un riferimento pre-drammatico in cui riconoscere (e affermare) la propria unicità e alterità rispetto, ad esempio, al modello brechtiano. Il riferimento giullaresco e guittesco si riflette nel 'corpo dilatato' di Fo che – soprattutto nei monologhi – salta da una parte all'altra del palco, rotea gli arti in modo forsennato, esaspera la mimica facciale in una successione di maschere deformate e deformanti, si serve di una vocalità non imitativa che oscilla tra falsetto e tonalità gutturali, aspre e zannesche. Tuttavia, il modello della Commedia dell'Arte agisce come suggestione sottile anche nel teatro di Petrolini, al fondo della cui attorialità si può infatti riconoscere una qualità extraquotidiana del corpo, basata sull'alterazione dell'equilibrio e sullo spreco delle energie fisiche, anche quando assume posizioni di (apparente) immobilità. Si pensi, solo per fare qualche esempio, alla macchietta di Giggier bullo, che Petrolini raffigura con la mascella protesa in avanti, in modo da amplificare la tensione dei muscoli facciali e del collo, e con la testa insaccata tra le spalle rigide in un atteggiamento non dissimile da quello tipico dell'Arlecchino di Martinelli; agli occhi sbarrati di Mustafà (oppure, a maggior ragione, agli occhi posticci di Fortunello) per cui Petrolini non si limita a guardare ma – con un dispendio di energia muscolare – esibisce l'azione stessa del guardare; a Fortunello che recita le sue 'scemenze' in prosenio con i piedi paralleli ben piantati a terra e le mani simmetricamente in tasca, ma il busto proteso in avanti a comunicare la sensazione di un immobilismo dinamico; al modo di stare in piedi di Gastone, con un piede a terra e l'altro appoggiato sulla punta delle scarpe, con una mano in tasca e l'altra sul bastone.

Il rifiuto della tradizione si riflette anche nell'idioma usato sulla scena, per cui l'autore-attore non si serve di un italiano letterario, ma anzi la lingua con cui si esprime sul palco sembra recare le tracce della sua provenienza biografica. Dal proprio luogo d'origine l'autore-attore trae ispirazione per elaborare una *koinè* linguistica del tutto personale, per cui il dialetto natio è reinventato e ricreato in modo soggettivo. È quindi una «lingua del corpo» (Puppa 2007, p. 11), aperta al plurilinguismo e al vernacolo: si pensi, in Petrolini, all'alternanza tra italiano e romanesco che non riflette solo l'estrazione socioculturale dei personaggi, ma contribuisce a connotarli da un punto di vista morale, con l'italofono che incarna i vizi della modernizzazione sociale (astuzia, cinismo, ipocrisia) e il dialettologo che invece rappresenta i valori positivi e popolari dell'onestà, della lealtà, della generosità. Oppure, si pensi all'italiano da «periferia lombarda» (Trifone 2000, p. 154) in cui si esprimono i personaggi delle commedie di Fo, con la presenza costante di elementi regionalistici quali – solo per fare qualche esempio – «povera stella» per 'poverino', «magone» per 'nodo alla gola', «smarrono» per 'faccio un errore', «di sguincio» per 'di striscio' (cfr. D'Onghia 2014, p. 196). Infine, si pensi al 'padano' che Fo utilizza per i suoi monologhi: una «lingua *passé-partout*», ovvero un «linguaggio franco» (Fo 2003, p. 34) che mescola tratti lombardi, veneti ed emiliani, ma in cui si inseriscono anche prestiti da differenti idiomi come latino, francese, napoletano, spagnolo, ecc. Si prenda, ad esempio, l'*incipit* della *Nascita del villano* da *Mistero buffo* in cui termini veneti, come «desmentegà» per 'dimenticato', si alternano a lemmi lombardi, come «descasciada» per 'cacciata', latini come «liber» per 'libro', napoletani come «campà» per 'vivere', spagnoli come «reconta» per 'racconta', ecc. Insomma, la lingua di Fo non riproduce naturalisticamente un determinato dialetto, ma si presenta come una parlata soggettiva che, alludendo all'idioma dei giullari medievali di area settentrionale, si offre come un ideale idioletto di tutti quei 'poveri Cristi' che – in un tempo senza tempo – hanno subito o subiscono l'oppressione e lo sfruttamento dei *potentes* (lo stesso discorso vale, a maggior ragione, per il *grammelot*). Quelle di Petrolini e di Fo, quindi, sono lingue artificiali e non imitative: l'autore-attore manipola soggettivamente i tratti dell'oralità fino a elaborare un linguaggio personale e formalizzato, che si presenta come la manifestazione dell'identità dell'attore che parla sul palco, ma anche (e al contempo) come la voce di una comunità di 'ultimi' che non conoscono – o rifiutano – la lingua del Potere.

La produzione e la carriera di Petrolini e di Dario Fo coprono (e oltrepassano) i limiti temporali del XX secolo: il comico romano debutta proprio nel 1900 col nome d'arte Ettore Loris e, sebbene sia stato poco studiato dalla critica contemporanea, il suo teatro riveste un ruolo non secondario nella definizione delle dinamiche della drammaturgia d'attore, soprattutto perché – maturando e determinandosi sulle tavole dei baracconi del teatro popolare e del Varietà – si è nutrito dell'eredità della Commedia dell'Arte, che attraverso la farsa e il circo si è riversata nelle pratiche performativo-spettacolari dell'intrattenimento popolare del secolo scorso. Al contrario, il teatro di Fo è stato oggetto di numerosi studi e pubblicazioni (soprattutto negli ultimi dieci/venti anni): tuttavia, la centralità di Fo nel teatro novecentesco deve essere individuata soprattutto nell'elaborazione e nella realizzazione, con *Mistero buffo*, di una modalità monologico-affabulativa che, da una parte,

col riferimento alla giulleria medievale si ricollega alle radici stesse della drammaturgia d'attore; dall'altra, ha aperto la strada ai numerosi solisti che si sono affermati sulle scene degli ultimi venti/trent'anni (soprattutto in riferimento al teatro dei narratori, senza dimenticare i solisti della comicità come Roberto Benigni, Beppe Grillo, Paolo Rossi, ecc.), rilanciando nel nuovo millennio la plurisecolare tradizione italiana dell'attore che scrive i suoi copioni, oppure – ma in fondo è la stessa cosa – dell'autore che interpreta i propri testi.

Bibliografia

- Antonucci G. (a cura di) (1993a), *Ettore Petrolini, Facezie, autobiografie e memorie*, Roma, Newton.
- Antonucci G. (a cura di) (1993b), *Ettore Petrolini, Il teatro*, Roma, Newton.
- Barsotti A. (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Bouko C. (2010), *Théâtre e Reception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- Celestini A. (2010), *Ascanio Celestini a colloquio con... Dario Fo*, «Atti & Sipari», 6, pp. 16-18.
- Contorno M. (2010), *Le lezioni d'arte di Dario Fo. Controcultura tra documento e fantasia*, Pontedera (PI), Tagete.
- Corsi M. (1944), *Vita di Petrolini*, Milano, Mondadori.
- De Marinis M. (1988), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher.
- De Marinis M. (2004), *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza.
- Di Palma G. (2011), *Dario Fo. L'invenzione della tradizione*, Raleigh (North Carolina), Lulu.
- D'Onghia L. (2014), *Drammaturgia*, in Antonelli G., M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 3 voll., Roma, Carocci, vol. II, *Prosa letteraria*, pp. 153-202.
- Farrell J. (2014), *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni.
- Ferrone S. (1988), *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», 3, pp. 37-44.
- Fo D. (1977), *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta.
- Fo D. (1992), *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni.
- Fo D. (1994), *Il papa e la strega e altre commedie*, vol. X di Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi.
- Fo D. (1998), *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!*, vol. XII di Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2000), *Morte accidentale di un anarchico*, in Rame F. (a cura di), *Teatro*, Torino, Einaudi, pp. 543-611.
- Fo D. (2007), *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda.
- Fo D., L. Allegri (1990), *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza.
- Fo D., G. Manin (2013), *Un clown vi seppellirà*, Parma, Guanda.
- Fo D., F. Rame (1983), *Theatre Workshop at Riverside Studios, London*, Londra, Red Notes.
- Fo D., F. Rame (2014), *Elementi ed elaborazioni della tradizione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, intervista di Silvia Tonato, in El Ghaoui L., F. Tummillo (a cura di), *Le tradizioni po-*

- polari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo. *Università Stendhal, Grenoble 3, 01-02 dicembre 2011*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 159-168.
- Giovanardi C., I. Consales (a cura di) (2010), *Ettore Petrolini, Agro de limone*, in Id. (a cura di), *Petrolini inedito*, Roma, Gremese.
- Grilli M.L. (a cura di) (1993), *Luigi Pirandello, Lumie di Sicilia e altri atti unici*, introduzione di Borsellino M., Milano, Garzanti.
- Lehmann H.T. (2001), *Exit the Actors*, «Frakcija, Actor and/as Author» Centre for Drama Art and Academy for Drama Art, Zagreb, 20-21, pp. 7-14.
- Lehmann H.T. (2006), *Postdramatic Theatre*, London-New York, Routledge.
- Lehmann H.T. (2010), *Cosa significa teatro postdrammatico*, «Prove di drammaturgia», XVI, 1, settembre, pp. 4-7.
- Livio G. (1989), *La scena italiana. Materiali per lo spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- Livio G. (2007), *L'attore cinematografico. Alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona.
- Matteini C., G. Heras (1980), *Con Dario Fo y Franca Rame: se ha gritado! La imaginacion al poder! Y el poder se ha apropiado del discurso*, «Pipirijaina», 16, settembre-ottobre, pp. 8-15.
- Mazzucco R. (a cura di) (1976), *L'avventura del cabaret*, prefazione di Pagliarani E., Cosenza, Lerici.
- Polacci A. (1990), *Il teatro di rivista. "Tutto quello che gli altri non fanno"*, Roma, Corso.
- Puppa P. (2007), *Lingua del torchio e lingua del corpo*, in Id. (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, pp. 11-32.
- Puppa P. (2010), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.
- Rame F., D. Fo (2009), *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda.
- Salvalaggio N. (1977), *Dario Fo prende le distanze dall'everzione «al tritolo»* [online]. URL: <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10403&IDOpera=106>> [data di accesso: 02/04/2018].
- Soriani S. (2006), «*Mistero buffo*», *dal Varietà al teatro di narrazione*, in D'Angeli C., S. Soriani, *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Edizioni Plus-Pisa University Press, pp. 103-130.
- Soriani S. (2007), *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Fo D., Corazzano (PI), Titivillus.
- Soriani S. (2009), *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, postfazione di Guccini G., Civitella in Val di Chiana (AR), Zona Editrice.
- Soriani S. (2011), *Dario Fo, tra la pagina e la scena* [online], comunicazione presentata il 15/12/2011 in occasione della giornata di studi dedicata a Ludovico Ariosto e Dario Fo, organizzata presso l'Università di Nancy II. URL: <[www.siesasso.org/pdf/autres/SimoneSoriani-Fo tra la pagina e la scena.pdf](http://www.siesasso.org/pdf/autres/SimoneSoriani-Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf)> [data di accesso: 01/03/2018].
- Soriani S. (2014), *Théâtre de narration / Théâtres de la narration: Marco Paolini et Ascanio Celestini*, «Chroniques italiennes web» [online], 27, gennaio, pp. 160-176. URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web27/8.Soriani-Theatre-de-la-narration.pdf>> [data di accesso: 27/03/2018].
- Soriani S. (2016), *Identidad, escritura, performance: Marco Paolini, actor y autor*, «Zibaldone. Estudios Italianos», IV, 1, enero, pp. 262-276.

- Szondi P. (1962), *Teoria del dramma moderno*, introduzione di Cases C., Torino, Einaudi.
- Taviani F. (1995), *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Viviani R. (1950), *Ettore Petrolini il mio più caro amico*, «L'Unità», 06/05/1950.
- Viviani R. (1977), *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida.

«Ogni idea me sortéva capovolzüda»

Roberto Cuppone

I

Molti hanno tentato di carpire il ‘segreto’ della lingua di Fo, evidentemente per carpirne ben altro segreto: quello teatrale. Perché il suo ‘parlato’ ci ha affascinato e ci affascina, al punto di meritarsi un universale riconoscimento, il Nobel, che dovrebbe invece andare allo ‘scritto’? Al punto di capovolgere apparentemente e paradossalmente, nonché i criteri di attribuzione del premio, una definizione stessa di ‘letteratura’?

L’impresa appare improba, quasi una causa persa, per un complesso di ragioni: perché, come si sa, in teatro qualsiasi ‘lingua’, prima che codice, è gesto, cioè azione; perché, anche per questo motivo, non si dovrebbe parlare di *una* lingua di Fo, ma di molte e diverse; e perché, se anche non si dessero le prime due condizioni, Dario Fo e *Mistero buffo*, l’‘autore’ e il suo spettacolo ‘di bandiera’, il suo *work in progress*, sono sempre stati storicamente agli antipodi dell’idea di approdare a ciò che in francese si usa definire un *texte établi* – che anzi per Fo è esattamente la trappola professionale da evitare, il Leviathan da conoscere e domare (almeno in scena).¹

Infatti, è nota la storia metamorfica ed eccezionalmente prolifica dei quarantotto anni e delle cinquemila repliche di *Mistero buffo*: la gestazione ‘colta’, in forma di *reading*, di fronte a pubblici di case del popolo e finalmente dell’Università Statale di Milano occupata (1968); il convenzionale debutto al Teatro Ariston di Sestri Levante (1 ottobre 1969), seguito da una serie di repliche che per numero, varianti e prologhi politici attualizzanti non a caso contribuiscono a costituire un circuito alternativo (ARCI e Comune); la seconda e la terza versione ufficiale (*Mistero buffo n. 2*, 1972; e *Mistero buffo n. 3*, 1977, a partire dalla versione ‘casalinga’ per la Palazzina Liberty occupata, a sua volta base per la registrazione RAI); le svariate mescidazioni con nuove fonti testuali, dal teatro greco e romano antico, «nonché dalla scoperta di testi in lingue “primitive” europee» (Fo, Rame, Pertocoli 2016)² del 1990, o con altri spettacoli (ad esempio con *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, 1996, per sollevare Dario, reduce dall’ischemia cerebrale); le dimostrazioni

¹ Come dimostrano – e insieme contraddicono – le diverse edizioni dell’opera: dalla prima, *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del ‘400* (Cremona, Nuova Scena [Tip. Lombarda], 1969); a quella successiva, militante, compresa in *Compagni senza censura* (I, Milano, Mazzotta, 1970); via via alle tre edizioni di Nuova Scena con Bertani, Verona 1973 [nel presente intervento Fo (1973)], 1974 e 1977; per finire con le edizioni Einaudi: dapprima in *Le commedie di Dario Fo* (volume V, *Mistero buffo; Ci ragiono e canto*, 1977), poi in due edizioni autonome, nel 1997 (anche con la registrazione RAI dello spettacolo) [nel presente intervento Fo (1977)], nel 2000 (nei “Millenni”, con il *Teatro*) e nel 2003 (*Nuova edizione integrale*, a cura di Franca Rame) [nel presente intervento Fo (2003)]; quest’ultima ripresa oggi da Guanda *Con un prologo inedito dell’autore* (Collana “Quaderni della Fenice”, Parma, 2018).

² È probabilmente Franca Rame a redigere la cronologia in Fo, Rame, Pertocoli (2016).

accademiche, le rappresentazioni di singoli episodi, recite d'onore; fino all'ultima rappresentazione tristemente ricordata il 1° agosto 2016 (senza naturalmente tener conto delle versioni-varianti autorizzate di Mario Pirovano, Marco Bizzozzero, Antonio Venturino – in dialetto siciliano –, Marina de Juli, Paolo Rossi; e delle versioni internazionali, in traduzione; che pure si può ipotizzare abbiano in qualche modo influito sul *work in progress*).

II

Eppure è lo stesso Fo, e non a caso proprio in *Mistero buffo*, a descriverci in qualche modo la «nascita» (Fo 2003, p. 110) della sua lingua, nell'episodio *La nascita del giullare*, che porta in scena – e pubblica, quasi a ruota – per la prima volta nel 1973, dunque a distanza di quattro anni dalla prima messinscena dello spettacolo.

E appunto gli preme raccontarcela non tanto come invenzione grammaticale, né come esercizio estetico, ma come autentica *fisiologia* del teatro, nuova natura: derivata, come si sa, da un cambiamento di condizione, da contadino diseredato a giullare consacrato; dunque, fuor di metafora, 'miracolo' e riscatto (o forse riscatto e miracolo) nello stesso tempo dell'attore:

Vardé la méa léngua 'me la gira! Ah... ah... a l'è un mulinèl, un cultèll... che tàja i garèti ai bosiardì impostór! Ma avànte ve vòjo contàr in che manéra mi a son diventàt bufòn che ol fa scompisciàr la zéneta da le rigolàde! Che mi no' son nasìo d'un fiàt tombàt dal zielo, e, op!, son chi: "Bondì, bonasira!" No! Mi, senza vantàm, a son un miràcol vivént! (Fo 2003, p. 115).

Della giullarata, di pretesa ispirazione ragusana-cremonese,³ è lo stesso Fo che ci anticipa un *abstract*, a prologo della stessa:

Possiamo dire che si tratta di un testo quasi autobiografico di un giullare che narra come ha scelto di montare «in banco» per divertire e provocare il pubblico dei mercati. A inizio arringa il giullare promette che con i suoi lazzi e le sue trovate riuscirà a far scompisciare dalle risate i presenti a tal punto da provocare veri e propri miracoli: per il gran ridere un gobbo si rizzerà all'istante, petto in fuori e schiena piallata, una donna alla quale s'è arrestata la monta del latte vedrà le proprie zinne rigonfiarsi fino a spruzzare latte dai capezzoli come una fontana. Il giullare ci appare inarrestabile nel suo sproloquio quando, all'istante, cambia tono e decide di raccontare di sé e delle sue origini: «Io ero contadino, – comincia – non avevo nessuna intenzione di scegliermi questo mestiere. Non c'ero per niente tagliato» [...] Un giorno, salendo un monte, scopre quasi per caso un terreno incolto e roccioso che non appartiene a nessuno. Aiutato dalla propria donna e dai figli, stende sul greto nuova terra e trova l'acqua per irrigare. A questo punto gli si presentano, uno dopo l'altro, un prete e un notaio, forse avvocato... entrambi reclamano il possesso di quel territorio sulla montagna a nome del possessore di tutta la vallata. Lui, deciso e

³ «Questo è un testo ragusano, raccolto nel secolo scorso da un amico e collaboratore di Pitrè, il famoso ricercatore di Palermo che ha pubblicato una mole incredibile di documentazione sulla tradizione popolare della Sicilia. Più tardi mi sono capitati per le mani frammenti di una giullarata che svolgeva lo stesso tema, provenienti dal Nord d'Italia, esattamente da Cremona. Ho innestato questi ultimi nel testo ragusano e ne è venuta fuori la "conta" che vi presento» (Fo 2003, p. 111).

sicuro, li scaccia tutti, ma alla fine giunge il Signore che con maggior foga e prosopopea pretende la restituzione della terra; il contadino resiste e gli si oppone. Il Signore allora lo aggredisce facendolo bastonare dai suoi scherani, quindi, davanti ai suoi occhi, violenta la sua donna che impazzisce e se ne va; gli brucia il raccolto e la casa. Sconfitto e umiliato, il contadino decide di impiccarsi all'ultima trave rimasta tesa fra i muri diroccati dal fuoco, quando appaiono davanti a lui all'improvviso tre accattoni macilenti che gli chiedono dell'acqua. Uno di loro è Gesù che parla al contadino quasi aggredendolo. Gli tiene una vera e propria lezione sulla condizione umana, gli parla della giusta punizione che coglie tutti quelli che, come lui, scelgono di muoversi da soli per non dover spartire le proprie fortune e i vantaggi con i disperati della sua razza. Per finire, gli insegna l'uso *dei gesti e delle parole* per guadagnare la fiducia in sé e negli altri, come lui, sottomessi e offesi (ivi, pp. 111-113, corsivo mio).

Pur cercando di non cadere nella tentazione 'filologica' appena criticata, notiamo come il testo dell'ultima versione (Fo 2003) diverga da quello delle prime, edite per Bertani (Fo 1973) ed Einaudi (Fo 1977), oltre che per la scrittura in sé (che, come si può immaginare, varia con i diversi stadi della creazione), in particolare per due momenti sostanziali, a inizio e fine giullarata, che a conti fatti sembrano correlati in forma di opposizione o di chiasmo: all'inizio spariscono i 'miracoli' vantati dal giullare (raddrizzare un gobbo, far tornare il latte a una donna); mentre, nello stesso tempo, il miracolo finale di Cristo, la trasformazione del contadino in giullare, del lavoratore in attore, si esprime con dettagli e parole nuovi che, fondandone la pratica, lo radicano sempre più nella quotidianità:

Dime vilàn... ti te sèt andàito intorno per casali... le case de' paión a contare la tòa storia? Te gh'ha cercàt de tirài derénter la tòa vida? No? Bòn, mo' at dévet far en manéra che i òlter se carèghen lor mèsmi de quél che t'è capitàt... at dévet dirghe de ol padrón... de la bastardàda co l'ha fàito co' la tòa dòna, e avànte del prévete e del nodàro! E po' 'scolta quél che te conta lori. E sóvra ógne còssa no' racontàr de piagnón ma co' 'na rigolàr-sghignasón... Aprénde a rigolàr! A trasbotà anco el terór in ridàda... Rebaltàr col cùl per aria i furbaciòn che i çerca de incastràrve-ciulàrve co' i paroli... co' le gran ciciaràde!... E fa che tûti sbròfa in gran sghegnàz... che rigolàndo ògni pagûra se deslèngua! (Fo 2003, p. 133).

A parte il messaggio 'politico', questo invito alla condivisione, *ite et nunziate sui generis*; Cristo rivela al contadino (e allo spettatore) il segreto di ogni Rivoluzione: la pratica del rovesciamento, l'attitudine «a trasbotà anco el terór in ridàda» e a «rebaltàr col cùl per aria i furbaciòn». Pratica non evidente né semplice; per cui alla replica del contadino:

– Ma mi no' sàbie, no' sàbie dir parole roversàde... no' so farghe el controcanto de bufón... e nemànco filastròche a torciòn sbefàrdo che la léngua me se intorpéga deréntro i dènci... col çervèlo che tégno inciuchído dal sol e da la fatíga! (*ibid.*).

Cristo acconsente:

– Te gh'hàit rasón. Ghe vól el meràcolo!

M'ha catàt par la crapa... ul m'ha tiràt visín a la sòa fàcia e ol m'ha dit: – Mi, Jesus Cristo, de 'sto momento te do un baso sù la bóca e ti senterét la tòa léngua frolàr a tirabusciòn e pœ devegñire còmo un coltèlo che pónta e tāja... smovéndo parole e sfrasegàr ciàri còmo un Evanzélo. E

pœ còre in la piàsa! Ziulàre ot sarai! Ol padròn sbragherà, soldàit, préveti, nodàri i sbiancheràn scoprendóse desbiòti 'me vèrmeni!

E cossí ol m'ha catàit la testa, m'ha portàit i labri sòi dólzi ai me' et m'ha basàdo. Me arivàt un gran tremór de fògo sùii lavri... la méa léngua l'ha me gh'ha comenzàt a trilurà a torcejón 'me 'na bissa. Parole nòve slisigàveno rotolando in de la méa crapa. Ogne penzér me se revoltolàva... ógni idea me sortéva capovolzùda.

Son corsüt a perdefiàt ziò in borgo, son salta sùii gradón del batistério e ho gridàt: – Ehi! Zénte! El giulàr son mi! Vegní chi, fàite 'tensión... 'sculté! A ve mostrerò 'me se trasfórmeno i paròli in lame tajénti che i stronca d'un bòto i garèti dei impostori infami... e altre parole che divégne tambüri per desvegiàre çervèli dormiènti! Venít! Venít zénte! Venít! (ivi, pp. 133-134).

E il 'miracolo' del riscatto, la metamorfosi del contadino si manifesta subito, non a caso, negli organi della fonazione, 'dei gesti e delle parole' appunto, con «un gran tremór de fògo sùii lavri» e con la lingua che «gh'ha comenzàt a trilurà a torcejón 'me 'na bissa» (come quella di un serpente; o *del Serpente*); e sfocia nella consapevolezza del giullare con parole esplicite che mai nelle precedenti versioni della giullarata avevamo trovato: «ogne penzér me se revoltolàva... ógni idea me sortéva capovolzùda».

A questo punto, forse, non serve aggiungere come il contadino si sia meritato miseria e miracolo, disgrazia e grazia per avere tenacemente trasfornato quella «piéra negra rutàda da un vulcàgn [...] *la çagàda del diàvulo!*» (ivi, p. 119, corsivo mio); per esser riuscito a «far fiorir 'sta muntàgna sbrofàda fòra da le ciàpe d'ol diàvul» (ivi, p. 131); e per averlo fatto

biastemàndo: «Deo maledícto!» e pién de ràbia ho picàt 'na bòta a zancàda con fòrsa in de la piéra: PIUM! La piéra s'è spacàda e svuooom!, sccihuum!, è sortío 'na gran sbrofàda d'acqua che m'ha inudà.

– Oh Segnór... gràssia! Besògna propri blasfemàrte par farte fa i miràculi, Deo santo! (ivi, p. 121).

Perché tra il dire e il fare, il teatro è sempre arte del rovesciamento (e della ricongiunzione degli opposti): un 'mondo alla rovescia' dove la creazione linguistica è già trasformazione della realtà – e forse l'unica possibile. Così Fo, descrivendo la nascita del giullare (dell'attore) e della sua lingua da un 'capovolgimento' delle idee (e d'altro canto così 'inventandosi una tradizione', come direbbe Copeau) si imparenta idealmente con quella lingua 'infernale' che segna forse il principale tratto di continuità dell'attore comico-popolare delle origini.

III

Sì, può sembrare un'ovvietà – intendo il ricorso a questa metafora, che evoca scontati rimandi ai carnevali bachtiniani.

Se non fosse che con questa narrazione Fo aggancia effettivamente il suo giullare, il suo *gesto* linguistico, a una lunga catena di figure del teatro popolare: giullari, buffoni, zanni, primi comici dell'arte, arlecchini che, fino a tutto il settecento, fra storpiature lessi-

cali e creazioni paradossali, motivano metaforicamente e tematicamente la loro specificità linguistica con qualche forma, ‘sognata’ o vissuta, di *descensus ad infera*.⁴

Dunque, non si parla qui del *topos* dei «diversi linguazi», virtuosismo buffonesco talvolta associato anche al «recitar dietro cortina» (fuori scena) e raccontato fra le prime volte da un celebre passo dell’Aretino;⁵ cui si potrebbe forse fare ascendere *tecnicamente* (scenicamente) la creazione plurilinguistica di Fo (un po’ meno quello che lui chiama, spesso estensivamente, *grammelot*,⁶ che sembrerebbe piuttosto restringibile al virtuosismo di un’onomatopea, alla sonorizzazione, trasgressiva e digressiva, dell’imitazione gestuale di una lingua); e neppure si parla della generica origine diabolica delle maschere, della derivazione storica loro e di alcune loro caratterizzazioni, segnatamente di Arlecchino, dalla Sacra Rappresentazione⁷ (che potrebbe forse indurci ad associare la lingua «capovolzüda» di Fo a più esoteriche e negromantiche lingue ‘alla rovescia’).

Si parla piuttosto di un *fil rouge* professionale; dell’evidente passaggio di consegne fra giullari, buffoni e primi professionisti dell’Arte, fra Medioevo e Umanesimo, che sembra metaforizzarsi proprio nella trasmissione di una abilità linguistica specifica, raccontata, vissuta, esorcizzata come una abilità ‘infernale’ – ma in quel senso popolare e rivendicativo che del resto presiede all’adozione stessa del nome di un diavolo da parte della più celebre delle maschere.

Un primo esempio, del 1513, ha proprio la forma dichiarata di questo passaggio di saperi: *Una historia bellissima laqual narra come el spirto de Domenego taia calze aperse a Zuan Polo narrando tutte le pene de linferno, e come dice haver veduto in esse molti Capetanii de gente darne Francesi e Spagnoli, e altre sorte di gente, e insito de linfer-nal stigio finge andar al paradiso con altre cose notevole. Dialogi interlocutores Domenego e Zan Polo*,⁸ attribuita al buffone veneziano Zuan Polo Liompari, è in realtà una sorta di necrologio e insieme epopea dell’amico e sodale Domenego Taiacalze, in cui quest’ultimo, appena morto,⁹ novello Virgilio, appare in spirito all’autore, conducendolo con sé nell’aldilà. Attraverso questa *visitatio* alla rovescia, in realtà Zuan Polo intende proclamarsi pubblicamente erede, nonché delle abilità dell’amico, forse anche dell’intera tradizione buffonesca veneziana. E a parte alcuni *topoi* narrativi classici, come quello della ‘visione’ (come si è detto, tutta la *descensus* è narrata in forma di apparizione) e della parodia dantesca (in realtà molto articolata, comprendente una seconda ‘visione’ pseudo-paradisiaca e

⁴ Trattandosi di tema a me molto caro, non posso non rimandare a Cuppone (2013, 2015, 2016); quanto a Fo, cfr. Cuppone (2001).

⁵ Per una ricostruzione del *topos* cfr. Cuppone (2013).

⁶ Cfr. ad esempio, in Fo (2003), i cinque tipi di *grammelot* (ivi, pp. 329-362); per una definizione, si vedano fra gli altri Barsotti (2007, pp. 100-101) e le più recenti osservazioni di Eva Marinai (2015) che opportunamente riepiloga le citazioni di riferimento su questo argomento, segnatamente di Claudio Melolesi e Ferdinando Taviani.

⁷ Fra la vasta letteratura sull’argomento, mi sembrano qui da segnalare, in particolare per Arlecchino, Gambelli (1993), di cui Barillari (2011) è un approfondimento in prospettiva medievalistica; e, per un taglio più antropologico, nonché per l’interessante repertorio iconografico, Artoni (1996).

⁸ Dialogo in terza rima di poco posteriore alla morte del Taiacalze (14 febbraio 1513), ritrovato e pubblicato in Vittorio Rossi (1929), oggi ripreso e commentato da Daniele Vianello (2005, pp. 201-231).

⁹ Per le rispettive biografie, cfr. Vianello (2005).

rimandi a un seguito dedicato al Purgatorio, mai realizzato), è interessante notare come il buffone si accrediti presso il Diavolo proprio grazie al suo virtuosismo linguistico:

Imperò ch'io temeva aver dolore,
in greco, in bergamasco, albanese
sforzai cantar suave il mio tenore;
a tal che Lucifèr tanto se accese,
che la man mi toccò con allegrezza,
perché del mio cantar gran piacer prese (Vianello 2005, p. 206).

Tanto è il gradimento di questa *entrée* infernale, che Lucifero lo fa accogliere calorosamente e gli chiede notizie degli altri buffoni; di Zuan Polo stesso (che intanto sta ascoltando il racconto e che immaginiamo fare tuti gli scongiuri del caso); ma poi «Dil Todesco e Luchetta e poi dil resto / mi addimandò e dil prete Perino / di Zane Cimator, con dolce sesto» (ivi, p. 207); allo scopo di reclutarli, tramite il Taiacalze appunto, per rinfoltire la già nutrita coorte infernale di buffoni. Che infatti subito vediamo venire incontro al nuovo arrivato: mangiando smodatamente, nel più sfacciato stile zannesco, lo circondano e festeggiano Berto della Biava, Marco dallo Specchio, Zardino e Zampiero Verzo, nomi ancora poco significativi per noi, ma che probabilmente rappresentano la prima generazione dei buffoni veneziani.

Appena due anni dopo, nel febbraio del 1515, troviamo un'eco di questa cittadinanza infernale dei buffoni nei *Diarii* del Sanudo, laddove si riferisce di uno spettacolo dello stesso Zuan Polo che sembra quasi un *sequel* di quella prima epopea:

nel mezo di atti *Zuan Polo feva etiam lui una altra comedia nova, fenzando esser negromante et stato a l'inferno* e fe' venir uno inferno con fuoghi e diavoli; fense poi farsi Dio d'amor e fo portà a l'inferno, trovò *Domenego Taiacalze* [che come abbiamo visto era morto nel febbraio 1513] *cazava castroni, el qual con li castroni vene fuora, fe' un ballo essi castroni*; poi vene una musica di nymphe in uno caro triunfal quali cantavano una canzon, batendo martelli cadauna sopra una incudine a tempo et fenzando bater un cuor etc. E compita la comedia principal, etiam feno la dimostration di Paris e quelle dee a chi dete il pomo, a Venere. Fu bella cossa (Sanudo in Vianello 2005, pp. 75-76).

I due compagni dunque si 'ritrovano' di nuovo *post mortem* (virtualmente; cioè all'inferno; cioè in teatro, che a questo punto ne diventa quasi un sinonimo) e, seppure qui non abbiamo descrizione diretta di virtuosismi linguistici, in quel ballo bestiale coi castroni e nella seguente sinfonia di incudini abbiamo forse una traccia dell'antico accompagnamento rumoristico che contrappuntava queste *descensus* fin dai tempi della Sacra Rappresentazione (e del resto, ancora nell'Ottocento, l'«orrida fucina» rossiniana era così efficace finale d'atto proprio in quanto metafora del caos e del «diabolico» imbrogliarsi della trama).

Se si considera, poi, come nella seconda «visione» dell'*Historia bellissima* un barone francese chiedeva al Taiacalze di intercedere per lui, col diavolo, in «latino», sicuramente inteso come lingua caricaturale; non si può non immaginare in questo un esplicito riferimento alla coeva lingua maccheronica, che è appunto un *pastiche* linguistico fondato

sull'abbassamento comico di una lingua 'alta' (il latino appunto) attraverso tre operazioni congiunte: l'imitazione assonante, l'esplicita parodia grammaticale, l'accostamento del volgare/dialetto. Per cui, ricordando che di appena due anni dopo, 1517, è la prima edizione veneziana del *Baldus* di Teofilo Folengo, poema maccheronico in diciassette libri,¹⁰ è difficile dire se sia il buffone ad aver preso ispirazione dal poligrafo, o questi dal teatro dei buffoni: fatto sta che il fluviale poema, dalla metà in poi, consiste proprio in una interminabile buffonesca *descensus*, in cui la porta dell'inferno non può non essere simbolizzata, come nelle Sacre Rappresentazioni, dalle fauci di un drago (coincidenza: un'altra bocca spalancata), in cui risuona un babelico e ancora una volta buffonesco concerto bestiale:

dat leo rugitum horrendum, lupus elevat urlos,
 bos bu bu resonat, bau bau mastina canaia,
 nitrit equus, nasoque bufat, raspatque terenum.
 Sgnavolat et gattus, et adirans eiulat ursus.
 Mula rudit, mulusque simul, tum ragghiat asellus,
 denique quodque animal propria cum voce favellat (Dossena 1958, pp. 896, 898; XXI, 354-359).

Questo ciclo di 'visioni' e di reciprocità teatrali-letterarie quasi trentennale, compreso non a caso storicamente fra le morti dei due principali ispiratori di questo ciclo, la 'coppia infernale', i buffoni Domenego Taiacalze e Zuan Polo Liompari (cioè fra il 1513 e il 1540) si rinnova e per certi versi si chiude infine nel *Sogno dil Caravia*,¹¹ polemistista veneziano sospetto di eresia e forse buffone egli stesso; che non a caso esce a stampa nel 1541, a un anno dalla scomparsa di Zuan Polo. E qui appunto è quest'ultimo, morto l'anno precedente a ottantasei anni, ad apparire in sogno all'autore (in rispetto di una sua antica promessa) e a riferirgli le nuove dell'aldilà. Dove, fra le altre avventure – in particolare in riferimento all'aspetto del virtuosismo vocale-linguistico – racconta di aver fatto fronte, sempre insieme a Domenico Taiacalze, alle orde di diavoli infernali proprio grazie alla loro abilità di contraffattori di voci. Per ben tre volte la 'strana coppia' teatral-infernale si esibisce di fronte ai diavoli, l'ultima di fronte a Belzebù in persona, che appunto per questo concede in premio a Zuan Polo di tornare sulla terra e di apparire in sogno all'amico Caravia:

CCCLXXVII
 Dopoi mi missi a far da fantolin
 e Domenico a risponderme da vecchio;
 e io hor da greco, hora da bergamin,
 per lauto sonavo con un secchio,
 cantai molte canzon da sarasin. [...]

¹⁰ Cfr. Dossena (1958), prima edizione italiana completa con traduzione integrale.

¹¹ Cfr. Vianello (2005, pp. 231-272), prima edizione presso Vinegia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1541.

CCCLXXIX

A cantar io mi missi a l'improvista
in lode d'ogni diavol de l'Inferno [...]

CCCLXXXII

Di dir a l'improvisa essendo stufi,
per far rider di nuovo anchor i diavoli,
si sentassimo in terra ambodoi cuffi,
fingendo di giocar qual putti a puavoli.
L'un con l'altro zaffandossi ne i zuffi,
da cani e gatte anchor facendo sgniavoli
e da quant'animali far si puole,
a i diavoli cacciando molte fole.

[...]

CCCLXXXIV

Sgnieffi, berleffi, ceffi e visi storti
de quante sorti imaginar si puotte,
atti de vita mai feci i più forti
come fi' allhora in quelle scure grotte:
cose da suscitar gli corpi morti. [...]

CCCLXXXV

Parea che Belzabù creppar volesse,
il rider si gl'havea serrato il petto.
Per Farfarel mi fe' dir ch'io chiedesse,
che di farmi piacer l'havea diletto.
Genuflesso il pregai mi concedesse
tanto di gratia, ch'una notte al letto
ti venisse a narrar la mia promessa (Vianello 2005, pp. 360-363).

IV

E certo gli esempi potrebbero continuare, di questa lingua teatrale, fra suono e gesto, fra parodia babelica e regressione bestiale, che sembra scaturire dagli inferi e in essi trovare motivazione e apprezzamento; significando, nel racconto dei comici stessi passato a (o scambiato con) la letteratura, che ogni creazione linguistica in teatro è atto coscientemente trasgressivo, che si fa carico spavalidamente di questa trasgressività.

A partire dagli esempi zanneschi (si veda il celebre *Insonio del Zani*, 1576, recuperato da Pandolfi:¹² altra parodia dantesca in un bergamasco di convenzione fortemente intriso

¹² Cfr. Pandolfi (1957), precedentemente come *Opera nuova. Nella quale si contiene uno Insonio, che ha fatto il Zanni Bagotto, in lingua Bergamasca. Cosa molto ridicolosa, e bella sì come ciascuno Spirito gentile, leggendo potrà intendere. Novamente posta in luce*, MDLXXVI, s.l., s.t. (Venezia, Biblioteca

di oralità); per andare ai primi documenti della *langue arlequine* (la *querelle* 1585, con cui il primo Arlecchino Tristano Martinelli pubblicizza la sua creazione della maschera durante la *tournée* parigina: nuova *descensus* per salvare non Alcesti, ma madame Cardine, notoria prostituta, in un francese maccheronico zeppo di neologismi),¹³ per proseguire via via con l'evoluzione di questo *grammelot* italo-francese in un secolo e mezzo di improvvisazioni, come ad esempio attesta il *Recueil Gherardi*, dove un *Arlequin Mercure galant*, 1682, due secoli dopo i nostri buffoni, fa sfoggio di un pirotecnica poliglossia infernale per rimorchiare nientemeno che Proserpina, in morte del di lei consorte:

Indiavolatissima Signora, benché habbi un processo con Vosignoria, nientedimeno non posso far a manco di condolerme con lei della morte de vôte très-chere, très-noïre, & très-diabolique moitié. Parlo del Diavolo vostro mary, e mio amigo. Helas! l'era il Diavolo il più honest'hômo che si podesse trovar. L'esprit del mondo el piu insinuant, e cosi fin, ch'el veneva à bout de tutto quel ch'el tentava. La perdita è grande, Madama; e benche, e benche si dica : Réjouissez-vous, le Diable est mort, bisognara aspettar un pezzo, avanti ch'el ne venga un altro simile. Non son qui, Madama, per arrestar le vostre lagrime, elles sont trop justes. Pleurez donc, Madame, de par tous les Diables, pleurez ; & si la source de vos larmes se tarit, mi offro, per far honor al vostro defunto mary, de vous donner un lavement expulsatif d'un si grand volume, che la décoction vous en sortira par les yeux, e ne fornira con abondanza le lagrime (Pandolfi 1959, p. 47).

Ma non bastasse questa nobile genealogia a costituire precedente storico, c'è un'ultima riflessione che connette più strettamente la 'lingua capovolzüda' di Fo con la lingua infernale del teatro, la genesi dell'improvvisazione con la dinamica effettiva dell'atto creativo, la tecnica comica contemporanea con i saperi storici degli attori: la constatazione che la maggior parte di questi *topoi*, teatrali e letterari, prendono a modello un doppio movimento, 'discenditivo' e 'ascenditivo', parodistico e salvifico nello stesso tempo.

Gli antenati cui il giullare di Fo si rifà, in questo *buffo mistero* che unisce *blasfemia* e *miracol*, *Diàvul* e *Jesus*, non sono caricature piatte, banali esorcismi, ma consapevoli figure trismegiste capaci di quel movimento congiunto di catabasi e anabasi, di attraversamento *teatrale* dell'aldilà, ispirato probabilmente dalla discussa questione della *descensus Christi ad inferos*, la discesa di Cristo nel Limbo prima dell'ascesa al Cielo, per la liberazione degli antichi giusti, allusa da alcuni passi veterotestamentari.¹⁴

Nazionale Marciana, misc. 2223.3); poi ripreso in *Capitolo in lingua bergamasca, qual narra un insonio deletteuole, e come il pouero Zanni dormendo, li pareva esser all'inferno, e narra tutti gli artigiani, che ci sono, con vn lamento bellissimo. Composta nuouamente per Zan Fritella da Val Luganega*, Bologna, s. t., 1585.

¹³ La *querelle* comprende ben cinque testi, raccolti oggi in Delia Gambelli (1993, pp. 385-416), che pure ne dà una prima interpretazione, cui fa seguito Siro Ferrone (2006); fra questi si veda in particolare la *Response di gestes de Arlequin au poete fils de Madame Cardine, en Langue Arlequine, en façon de prologue, par Luy Mesme: de sa descente aux Enfers et du retour d'iceluy*, Paris, pour monsieur Arlequin, 1585, per la prima volta tradotto in rima da Roberto Cuppone (2016).

¹⁴ Cfr. Act. Ap. 2, 24-31; Petr. I Epist. 3, 18-20; 4, 5-6; Paul. Rom. 10, 6-7, cfr. anche Paul. Eph. 4, 8-10; Col. 1, 18; Matt. 12, 38-41; 27, 52-53.

Articolo di fede medievale sin dal quarto secolo, oggetto di interpretazioni e ripetuti interventi da parte di papi e concili fino alla proclamazione come dogma nel 1215 (IV Concilio Lateranense); *duplice* movimento particolarmente leggibile nella *Lettera di San Paolo agli Efesini* («Quod autem ascendit quid est, nisi quia et descendit primum in inferiores partes terrae?» Paul. Eph. 4, 9); che d'altronde trova eco in abbondante letteratura apocrifia e in svariate visioni medievali di origine celtica (la *Navigazione di S. Brandano*, il *Purgatorio di S. Patrizio* e la *Visio Tugdali*) o documenti analoghi, come la *Visio Alberici*; fu soprattutto motivo di trasfigurazione poetica da parte di Dante (*Inf.* IV, 53-63), da cui probabilmente, piuttosto che dal dibattito teologico, arrivò ai comici.

Perché se è vero che

non si dà mai comicità ascenditiva, ossia una comicità basata su un mito d'ascesa; la comicità è naturalmente basata su un mito discenditivo [...] è su questo punto che bisogna interrogare i giganti buffoni [...] per vedere ciò che la moderna letteratura delle classi alte non ha saputo cogliere, al fondo, in tutta questa storia del riso (Celati 1975, p. 87);¹⁵

è anche vero che senza il *miracol*, senza il riscatto dell'infero sarebbe impossibile l'accesso al supero; senza una schietta utopia, nessun 'buffo' potrebbe dirsi 'misterioso'; nessuna dissacrazione porterebbe a salvezza. Solo nel persistere di questa ambivalenza, il giullare, Fo e gli attori possono ancora sempre lanciare

parole che divégne tambùri per desvegiàre çervèli dormiènti (Fo 2003, p. 135).

Bibliografia

- Artoni A. (1996), *Origini e morfologia*, in Id., *Il teatro degli zanni: rapsodie dell'arte e dintorni*, Genova, Costa & Nolan, pp. 19-147.
- Barillari S.M. (2011), *Hellequin servitore di due padroni: dalla figura demoniaca alla maschera teatrale*, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», Anno IV, pp. 3-16.
- Barsotti A. (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Celati G. (1975), *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi.
- Cuppone R. (2001), *Ci ragiono e Fo. Manuale minimo dell'attore-autore*, in Brandolin M., A. Felice (a cura di), *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro. Atti del convegno, Udine, 12-15 ottobre 2000*, Udine, Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia, pp. 29-49.
- Cuppone R. (2013), *Arlecchino, langue e paroles*, in Gisiano M., *La lingua di Arlecchino. Con contributi di Roberto Trovato e Roberto Cuppone*, con una commedia inedita di Albergati Capacelli F., un'intervista a E. Bonavera, Aprilia (TO), Novalogos, pp. 85-110.
- Cuppone R. (2015), «*En quidam saltat avantum buffonus*». *La descensus ad infera alle origini dell'Arte*, in Pacchiarotti T. (a cura di), *La scena materiale. Oggetti e pratiche della rappresentazione nel teatro medievale*, con la collaborazione di Kovács L., Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 425-452.
- Cuppone R. (2016), *Lalangue arlequine, Du labyrinthe à la toile / Dal labirinto alla rete*, «Publif@

¹⁵ Naturalmente sintetizzando il pensiero di Bachtin.

- rum», 26 [online]. URL: < http://publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?art_id=371 > [data di accesso: 16/04/2018].
- Dossena G. (1958) (a cura di), *Merlin Cocai [Teofilo Folengo], Baldo*, trad. it. di Tonna G., 2 voll., Milano, Feltrinelli.
- Ferrone S. (2006), *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza.
- Fo D. (1973), *Mistero buffo*, Verona, Bertani.
- Fo D. (1977), *Mistero buffo*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi, vol. V, pp. 3-119.
- Fo D. (2003), *Mistero buffo. Giullarata popolare*, nuove ed. integrale, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D., F. Rame, D. Pertocoli (2016), *Cronologia di un capolavoro in Il teatro di Dario Fo e Franca Rame. Mistero buffo. Il teatro di Repubblica-l'Espresso*, note di copertina per la rimasterizzazione dello spettacolo, Milano, la Repubblica/l'Espresso, pp. 13-18.
- Gambelli D. (1993), *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni.
- Marinai E. (2015), *L'affabulazione del giullare in Mistero buffo: Dario Fo e il riuso politico del materiale popolare. Presentazione*, [online]. URL: <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/dario-fo-mistero-buffo-1969/>> [data di accesso: 17/04/2018].
- Pandolfi V. (1957) (a cura di), vol. II in Id. (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 voll., Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, pp. 176-178.
- Pandolfi V. (1959) (a cura di), vol. V in Id. (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 voll., Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato.
- Rossi V. (1929) (a cura di), *Una Historia bellissima* in Id. (a cura di), *Novelle dell'altro mondo. Poemetto buffonesco del 1513*, Bologna, Zanichelli, pp. 27-56.
- Vianello D. (2005) (a cura di), *L'arte del buffone: maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni.

Indice dei nomi

- Aglione di Asti: 10
Alighieri, D.: 21, 108
Aliverti, M.I.: 76
Allegri, E.: 42, 68 e n, 86
Allegri, L.: 29, 35
Andreotti, G.: 26
Antonucci, G.: 88-89, 91, 93n, 94
Aquilecchia, G.: 22n
Aretino, P.: 22, 103
Artoni, A.: 103n
Ascoli, G.I.: 34
- Bachtin, M.M.: 108n
Baliani, M.: 69
Barba, E.: XII, 74, 77, 78 e n, 80, 81 e n
Baratto, M.: 3 e n
Barillari, S.M.: 103n
Barsotti, A.: 3n, 5n, 9, 41, 42 e n, 43, 44n, 48, 78 e n, 81n, 85, 103n
Baseggio, C.: 64
Bateson, G.: 58n
Bene, C.: 43, 65 e n, 73-74
Benigni, R.: 69, 73, 96
Beolco, A. (*vedi Ruzzante*): 3-5, 7, 9-10
Berlusconi, S.: 69
Berto della Biava: 104
Bescapè, C.: 10
Bettinelli, E.: 52n
Biancoelli, D.: 22n, 25n, 26
Billanovich, G.: 33
Bing, S.: 76
Bisicchia, A.: 51n
Bizzozzero, M.: 100
Blasetti, A.: 93n
Bonadio, G.: 3
Bonavera, E.: 25
Bonvesin de la Riva: 10
Bonucci, A.: 44
Bosio, G.: 70
Bosisio, P.: 23n, 24, 25n
Bouko, C.: 91
Brecht, B.: 11, 91
- Bristin (Rota, G.): 64, 66
Brunetti, S.: 3n, 4
Brusegan, R.: 41n
Burattelli, C.: 22n
- Cairns, C.: 56n
Callot, J.: 26
Calvino, I.: 58
Cappelletto, C.: 52n
Capra, F.: 16
Caprioli, V.: 44
Capriolo, E.: 74
Carasso, J.-G.: 76
Caravaggio (Merisi, M.): 36
Caravia, ? : 105
Carpitella D.: 70
Casanova, G.: 24
Catalfamo, A.: 26n
Cecchi, C.: 73
Cecchini, P.M.: 22
Celati, G.: 3, 108
Celestini, A.: 69, 75, 94
Céline, L.-F.: 3
Chaikin, J.: 51n
Chancerel, L.: 45
Chiara, P.: 68
Chiti, U.: 37
Cicerone, M.T.: 24
Cielo (Ciullo) D'Alcamo: 59
Cirese, A.M.: 53
Clair, R.: 68
Colamartino, L.: XIII, 3n
Colombo, A.: 41n
Confronti, ? : 5
Consales, I.: 87
Consolini, M.: 45n
Contini, G.: 3n, 29, 33
Contorno, M.: 65n, 90
Copeau, J.: XI, 42, 43, 45 e n, 67, 76-77, 102
Copeau, M.-H.: 76
Corsi, M.: 90
Craxi, B.: 26, 36

- Croce, B.: 3 e n
 Croce, G.C.: 10
 Cruciani, F.: 42n
 Cuppone, R.: XII, 103n, 107n

 D'Angeli, C.: 11, 65n
 Darwin, C.: 58
 Dasté, J.: 43, 45, 76, 77
 Davico Bonino, G.: 33
 Davis, R.G.: 51n
 De Berardinis, L.: 73
 De Bernardis, L.: 43
 De Bosio, G.: 3 e n, 4, 7
 Decroux, E.: XI, 42, 43, 46, 70, 77 e n, 78, 81-82
 De Filippo, E.: XI, 11, 29, 34, 48, 73, 85, 92
 De Filippo, P.: 48
 De Juli, M.: 100
 De Laude, S.: 65n
 Del Giudice, D.: 67
 De Marinis, M.: XI-XII, 3n, 43, 44n, 73n, 74n, 76, 77 e n, 82n, 86, 93
 De Martino, P.: 75
 De Mauro, T.: 29, 31, 34
 De Simone, R.: 7
 Dessy, M.: 88
 Di Palma, G.: 4n, 42n, 75, 76, 77, 88n
 Domenego Taiacalze: 103 e n, 104, 105
 D'Onghia, L.: X, 3n, 4n, 22 e n, 33n, 95
 Dort, B.: 48
 Dossena, G.: 105 e n
 Dotto, G.: 65n
 Dumas, A. (figlio): 45
 Dumont-Lewi, L.: 5n, 36
 Durano, G.: XI, 30, 31, 44, 47, 75, 77, 88
 Duse, E.: 45, 73

 Ejzenštejn, S.M.: 82
 Enia, D.: 85
 Enrico III di Valois: 23
 Eschilo: 21
 Euripide: 21, 57

 Farrell, D.: 51n, 86, 92
 Ferrari, G.: 5
 Ferrone, S.: 21, 22n, 87n, 107n
 Fido, F.: 9n
 Filacanapa, G.: 7n, 12n
 Flach, M.: 77

 Florescu, I.: 22, 23 e n
 Fo, D.: IX-XIII, 3, 4 e n, 5-6, 7 e n, 8-10, 11 e n, 12 e n, 15-17, 21n, 23n, 24-25 e n, 26 e n, 29, 30, 32, 33 e n, 34-37, 41-43 e n, 44-49, 51 e n, 52, 53 e n, 54 e n, 55 e n, 56 e n, 57, 58 e n, 59, 63, 64 e n, 65 e n, 66 e n, 67 e n, 68 e n, 69 e n, 70 e n, 73-74, 75 e n, 76, 77 e n, 78 e n, 79, 80 e n, 81, 82, 85-87, 88 e n, 89, 90 e n, 91 e n, 92-95, 99 e n, 100 e n, 101-102, 103 e n, 107-108
 Fo, F.: 29, 63, 66, 68
 Folena, G.: X, 6, 25n, 33, 34, 36, 48n, 57n
 Folengo, T. (Merlin Cocai): 10, 105
 Francesco, San: 8n, 10

 Gadda, C.E.: 10
 Gaetano, Don: 64
 Gambelli, D.: 22 e n, 103n, 107n
 Garzoni, T.: 66
 Gavrilovich, D.: 54, 57n
 Giacchè, P.: 54
 Giacomino da Verona: 10
 Giovanardi, C.: 31, 32, 57n, 87
 Goethe, von, J.W: 11
 Goldoni, C.: X, 23, 24 e n, 25 e n, 26
 Goscinny, R.: 65
 Graffi, G.: 53n
 Gramsci, A.: 34
 Grilli, M.L.: 87
 Grillo, B.: 69, 70, 96
 Grotowski, J.: XII, 77-78, 79 e n, 82
 Guccini, G.: 63, 74 e n
 Guidi, C.: 45n
 Guinot, J.: 48

 Hastrup, K.: 52
 Heras, G.: 86
 Holm, B.: 58

 Jacopo da Verona: 10
 Jean-Pierre des Ours de Mandajors: 23

 Kanze, H. e H.: 74
 Kusturica, E.: 66

 Lancelli, ?: 5
 Laughton, C.: 91
 Lazzarini, G.: 47

- Leabhart, T.: 77
 Lecoq, J.: XI, 42-45, 46 e n, 47, 67, 70, 75-76, 77 e n, 80
 Lehmann, H.T.: 89, 90 e n, 93
 Leydi, R.: 70
 Liompari, Z.P. (*vedi Zuan Polo e Zuan Çimador*): 21, 103, 105
 Livio, G.: 91, 93
 Longo, P.: 26
 Loris, E. (*vedi Petrolini, E.*): 95
 Lovarini, E.: 3 e n
 Lo Vecchio Musti, M.: 29
 Lucchetta, ? : 104
 Lunari, L.: 25n

 Macelle, J.: 23
 Maino, M.: 3n, 4
 Mangini, N.: 24
 Mango, A.: 33
 Manin, G.: 88
 Manzoni, A.: 11, 68
 Marceau, M.: 81
 Marchiori, F.: 63 e n
 Marco dallo Specchio: 104
 Marinai, E.: XI, 3, 4n, 42n, 44-45, 77n, 103n
 Martelli, M.: 42, 47
 Martinelli, A.: 22
 Martinelli, D.: 22-23
 Martinelli, T.: 21, 22 e n, 23, 25 e n, 26, 94, 106-107
 Matt, L.: 34
 Matteini, C.: 86
 Mazzoni, S.: 3n
 Mazzucco, R.: 88
 Megale, T.: 22n
 Mejerchol'd, V.E.: 77
 Meldolesi, C.: 42, 48, 78n, 103n
 Meneghello, L.: 64
 Merleau-Ponty, M.: 53n
 Michele da Cuneo: 11
 Micheletti, G.: 3n
 Moccaghe, L.: 67n
 Modugno, D.: 27
 Molière: 9
 Momo, A.: 21 e n
 Montaigne, de, M.: 24
 Moretti, M.: 25
 Musco, A.: 48

 Nasel(l)i, A. (*vedi Zan Ganassa*): 21-22
 Nencioni, G.: 29
 Neri, L.: 26n
 Nicolini, F.: 21 e n, 22n
 Nicoll, A.: 21 e n

 Omero: 21
 Ovadia, M.: 69

 Paccagnella, I.: 3n, 33
 Padoan, G.: 7n
 Pandolfi, V.: 23 e n, 106 e n
 Panzeri, F.: 4, 5
 Paolini, M.: XIII, 63 e n, 64-65, 67, 69-70, 85
 Parenti, F.: XI, 4 e n, 30-31, 44-45, 47, 75, 77, 88
 Parlangèli, O.: 30-31
 Pasolini, P.P.: 31, 34-35, 65 e n
 Perino, Prete: 104
 Perrotta, M.: 69
 Pertocoli, D.: 99 e n
 Petrarca, F.: 26
 Petrolini, E. (*vedi Loris, E.*): XI-XII, 48, 73, 85-89, 90 e n, 91-92, 93 e n, 94-95
 Picasso, P.: 36
 Pieri, M.: 4n, 48
 Pilotto, L.: 64
 Pirandello, L.: 10, 18, 29, 34, 87
 Pirovano, M.: 100
 Pitrè, G.: 100n
 Pizza, M.: XII, 3n, 34, 42n, 44, 51n, 52n, 54, 55 e n, 56, 57n, 59n, 80n
 Plechanov, G.V.: 46
 Polacci, A.: 89, 90
 Poli, P.: 43, 73
 Ponte di Pino, O.: 6n, 9-10, 33n
 Pozzo, A.: 33n, 36, 45, 46n
 Procaccioli, P.: 22n
 Puppa, P.: XIII, 3n, 16, 21n, 25n, 26n, 37n, 42, 47-48, 63n, 64n, 68n, 77n, 92, 95

 Quadri, F.: 73
 Quartucci, C.: 74
 Quinto, M.: XIII, 3n

 Rabelais, F.: 11
 Raegan, R.: 36
 Rame, F.: X, XII, 3n, 4, 5, 7-9, 25, 20, 48, 51 e n,

- 52-53, 54 e n, 55 e n, 57-59, 63, 69, 75, 80n,
87-90, 99 e n
- Randi, G.: 3
- Rasi, L.: 22n
- Ribes, F.: 48
- Romain, M.: 45
- Romano, A.: X
- Rossellini, R.: 69
- Rossi, P.: 69, 96, 100
- Rossi, V.: 103n
- Roy, J.-N.: 76
- Ruz(z)ante (*vedi Beolco, A.*): X, 3, 4 e n, 5-6, 7
e n, 8-10, 12, 33 e n, 57-59, 68
- Sacchi (Sacco), G.A.: 23, 24 e n
- Salvalaggio, N.: 90
- Santeramo, D.: 54, 57n
- Sanudo 104
- Savarese, N.: 78n
- Savinio, A.: 54
- Scabia, G.: 66, 74 e n
- Scala, F.: 22
- Scalise, S.: 53n
- Scuderi, A.: 59n
- Segre, C.: 30-31
- Sempé, J.-J.: 65
- Seneca: 24
- Shakespeare, W.: 9, 56
- Sartori, A.: 25 e n
- Simone da Bologna: 22
- Siti, W.: 65n
- Soffici, A.: 25 e n
- Sofocle: 21
- Soleri, F.: 25, 47
- Soriani, S.: 5n, 12, 15, 47, 63n, 65n, 85 e n, 88n,
91n
- Spadolini, G.: 26
- Sportelli, F.: 75
- Stanislavskij, K.S.: 77, 82
- Stefanelli, S.: X
- Stefano di Alessi: 3
- Strehler, G.: 25 e n, 44, 47, 85
- Szondi, P.: 85n, 91
- Tati, J.: 77n
- Tavecchio Blake, 51n
- Taviani, F.: 42n, 86n, 103n
- Testori, G.: 3, 4, 5
- Todesco, ? : 104
- Toschi, P.: 21 e n, 33
- Totò (De Curtis, A.): XI, 48, 73, 88
- Trifone, P.: X, 15n, 26n, 29, 31, 32, 36, 42, 44,
57 e n, 95
- Vacis, G.: 63
- Valentini, C.: 42, 44, 76
- Valeri, F.: 31, 44
- Ventriglia, G.: 70n
- Venturino, A.: 100
- Vescovo, P.: 3n
- Vianello, D.: 103n, 104, 105n, 106
- Vicentini, C.: 54n, 55
- Visconti, L.: 85
- Visone, D.: 74n
- Viviani, R.: XI, 48, 73, 85, 88, 93
- Volli, U.: 78n
- Wilder, B.: 16
- Wittgenstein, L.: 54n
- Zampiero Verzo: 104
- Zan Ganassa (*vedi Nasel[I]i, A.*): 21, 26
- Zanzotto, A.: 3
- Zardino: 104
- Zorzi, L.: 3, 4 e n, 7, 25n
- Zuan Çimador (Zane Cimador): 22, 104
- Zuan Polo (*vedi Liompardi, Z.P. e Zuan Çima-*
dor): 21, 22n, 103-105

A venti anni dal Nobel

Atti del convegno su Dario Fo
Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017

A cura di Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto

Abstract

Il volume raccoglie dieci saggi che affrontano l'opera letteraria e teatrale di Dario Fo da angolature diverse: considerando sia le specificità stilistiche dei suoi testi, sia le strategie recitative di cui si è servito.

Sul versante letterario, Luca D'Onghia mostra come Fo ami evocare Ruzante, citandolo in forme anche liberamente ricreative; Pietro Trifone analizza la lingua di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*; Angelo Romano riflette sulle rivisitazioni della maschera di Arlecchino; Stefania Stefanelli fornisce un inquadramento sociolinguistico all'uso di dialetto e italiano.

In ambito teatrale, Eva Marinai illustra le strategie mimiche di Fo, dalla *bande mimée* di Jacques Lecoq al *sermo corporis* di *Mistero buffo*; Marisa Pizza evidenzia la dimensione militante delle rappresentazioni di Fo e come Franca Rame ne abbia documentato le fasi; Marco De Marinis indaga la dimensione drammaturgica e registica dell'arte attoriale di Fo; Paolo Puppa individua gli aspetti dei monologhi di Fo poi presenti anche nel teatro di narrazione; Simone Soriani sviluppa un confronto tra Fo e Petrolini; Roberto Cuppone, infine, studia la nascita del giullare e della sua lingua 'infernale'.

Pietro Benzoni è Professore Associato di Linguistica Italiana all'Università di Pavia. Si è occupato di storia della lingua italiana del Novecento, di teoria e analisi del testo e di traduzione letteraria. È autore di numerosi studi di taglio stilistico e comparatistico, dedicati principalmente ad autori della modernità (tra i quali Tozzi, Sbarbaro, Caproni, Orelli, Zanzotto e Baldini). Coordina il dottorato pavese in Scienze del Testo Letterario e Musicale, è codirettore della collana «Destini incrociati» (Peter Lang) e membro del comitato scientifico del "Centro Manoscritti dell'Università di Pavia" e del comitato di redazione di «Stilistica e metrica italiana» e «Autografo».

Layla Colamartino si è laureata nel 2017 in Teatro e Spettacolo presso l'Università di Pavia con una tesi su Luca Ronconi. Ha studiato presso il Collegio Ghislieri e vi ha collaborato all'organizzazione di eventi accademici nel campo del teatro e del cinema. I suoi interessi riguardano la regia contemporanea e la ricezione della tragedia classica. Lavora attualmente presso il Teatro Gerolamo di Milano.

Fabrizio Fiaschini è Professore Associato in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Pavia, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Teoria e tecnica della performance. In prospettiva storica e filologica si è occupato di aspetti della rappresentazione in epoca tardo-medievale, rinascimentale e barocca, focalizzandosi in particolare sulla Commedia dell'Arte e sulla figura di Giovan Battista Andreini. In ambito novecentesco ha sviluppato analisi sulla scena contemporanea, con particolare attenzione alle pratiche della performance, al teatro sociale e alla drammaterapia. Ha svolto un'attività di formazione e di progettazione di spettacoli ed eventi culturali, specie nell'ambito delle relazioni fra il teatro e il sacro.

Matteo Quinto si è formato all'Università di Pavia e al Collegio Ghislieri. Ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne (curriculum Filologico-Letterario), per poi frequentare la magistrale in Filologia Moderna (indirizzo Discipline dello Spettacolo). I suoi interessi di ricerca spaziano tra cinema e letteratura: si è occupato della produzione di Hayao Miyazaki, del cinema di Luchino Visconti e di nuovi realismi dopo il Postmoderno in cinema e in letteratura, ambito della tesi magistrale. Ha curato per Pavia University Press *Mimesis* 1946-2016.

Parole chiave

Dario Fo, Franca Rame, Ruzante, *Grammelot*, Dialetto, Jacques Lecoq, Mimo, Teatro di narrazione, Petrolini, Giullare.

20 Years after the Nobel Prize

Proceedings of the Conference on Dario Fo
Pavia, Collegio Ghislieri, 23rd-24th May 2017

Edited by Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto

Abstract

These proceedings include ten papers that analyse the works of Dario Fo from different approaches, paying attention both to his texts and to his staging techniques.

On the side of Italian studies, Luca D'Onghia shows how Dario Fo recreates and rewrites Ruzante's works; Pietro Trifone analyses the language of *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*; Angelo Romano's work is focused on the adaptations of the character of Harlequin; Stefania Stefanelli gives an overview about the sociolinguistic use of dialect and Italian.

On the side of the theatre studies, Eva Marinai analyses Dario Fo's use of mime and phonetics, from the *bande mimée* of Jacques Lecoq to the *sermo corporis* adopted in *Mistero Buffo*; Marisa Pizza highlights the political and social implications of Dario Fo's theatre and how Franca Rame documented their works during the years; Paolo Puppa identifies some aspects in Dario Fo's monologues which are to be later developed in the narrative theatre; Marco De Marinis explores the dramatic dimension and the stagecraft of Dario Fo as an actor; Roberto Cuppone analyses the birth of the jester and his 'infernal' language; in the last paper Simone Soriani makes comparison between Fo and Petrolini.

Pietro Benzoni is Associate Professor of Italian Linguistics at the University of Pavia. His research areas include the literary language of the Twentieth Century, theory and analysis of the text and translation. He wrote several works in the field of stylistic and comparative studies, most of them about modern authors (among which Tozzi, Sbarbaro, Caproni, Orelli, Zanzotto e Baldini). He is the coordinator of the Pavia's PhD in Sciences of Literary and Musical Text, he is co-director of the series «Destini incrociati» (Peter Lang), he is member of the scientific committees of "Centro Manoscritti dell'Università di Pavia" and of the periodicals «Stilistica e metrica italiana» and «Autografo».

Layla Colamartino graduated in 2017 in Theatre and Performance at the University of Pavia with a thesis on Luca Ronconi. She studied at Collegio Ghislieri and there collaborated to the organization of several academic events in the field of theatre and cinema. Her interests concern contemporary direction and reception of classical tragedy. She is currently working at Teatro Gerolamo in Milan.

Fabrizio Fiaschini is Associate Professor in Performing Arts at University of Pavia, where he teaches History of Theatre and Theory and Techniques of Performance. His teaching and research activity focuses on the analysis of Modern and Contemporary Theatre, in particular on the Commedia dell'Arte and on the relationships between Theatre and Catholic Church. He also studies the methodologies of Applied Theatre, Participatory Arts and Dramatherapy. He is the Art Director of the Italian Performing Arts Festival The Theatres of Sacred.

Matteo Quinto studied at the University of Pavia and was fellow of Collegio Ghislieri. After obtaining his BA in Modern Italian Literature and Philology, he attended a MA in Modern Philology, with a focus on Cinema and Theatre studies. His research interests include mainly cinema and literature: he studied the works of Hayao Miyazaki, the cinema of Luchino Visconti and the new realisms after Postmodernism, which is the topic of his MA dissertation. He edited “Mimesis 1946-2016” by Pavia University Press.

Keywords

Dario Fo, Franca Rame, Ruzante, *Grammelot*, Dialect, Jacques Lecoq, Mime, Narrative Theatre, Petrolini, Giullare.