

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Bakalářská diplomová práce

Dario Fo e la Commedia dell'Arte

Dario Fo and the Commedia dell'Arte

Šárka Beníčková

Katedra romanistiky

Vedoucí práce: Ludovica Radif, Ph.D.

Studijní program: Italská filologie a Divadelní studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Dario Fo e la Commedia dell'Arte vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Ludovice Radif, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych jí chtěla poděkovat za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací, podkladů a literatury.

Indice

Introduzione.....	6
1. La vita di Dario Fo	8
2. L'opera di Fo.....	12
2.1 Lo stile e le ispirazioni.....	12
2.2 L'opera di Fo all'estero.....	14
3. La Commedia dell'Arte	16
3.1 Tipi fissi.....	17
3.1.1 Lo Zanni	18
3.1.2 Pantalone o Magnifico	19
3.2 La tradizione della Commedia dell'Arte nei secoli successivi	19
4. La Commedia dell'Arte di Fo.....	21
4.1 Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino	22
4.2 Mistero buffo	24
4.3 I tre bravi	27
4.4 Johan Padan e la scoperta delle Americhe.....	29
5. Scenetta <i>La commedia dell'arte</i>.....	33
5.1 Analisi testuale	33
5.2 Analisi della recitazione	40
6. Mistero buffo	43
6.1 Analisi testuale	43
6.2 Analisi della recitazione	46
7. I tre bravi	50
7.1 Analisi testuale	50

7.2	Analisi della recitazione	55
8.	Johan Padan e la scoperta delle Americhe.....	57
8.1	Analisi testuale	57
8.2	Analisi della recitazione	60
9.	Le altre opere con gli elementi dell'Arte	62
	Conclusione.....	65
	Resumé	67
	Bibliografia e sitografia	68

Introduzione

Il 13 ottobre 2016 è venuta a mancare una figura fondamentale nell'ambito del panorama teatrale italiano: Dario Fo. Continuerà tuttavia sopravvivere la sua opera insieme alla tradizione teatrale che da questa si è sviluppata. Per originalità e novità rispetto al contesto a lui contemporaneo, ma anche oltre, si può dire geniale. In particolare, suscita sicuramente interesse la sua combinazione dello stile recitativo derivato dai principi delle avanguardie novecentesche con gli usi dei fabulatori medievali e l'insistenza sulla Commedia dell'Arte, un tipo di recitazione che può ritenersi la base del teatro italiano per i secoli successivi.

I vari stili si fondono in lui in una visione superiore in cui vengono a incontrarsi la satira politica di attualità, la *performance* e la commedia, motivo per cui la sua opera è stata spesso oggetto di analisi e di studio, a livello accademico e non accademico. Per la mia tesi ho scelto un tema che mi pare non sia ancora stato sufficientemente studiato e approfondito: i principi della Commedia dell'Arte nella sua opera.

Il mio percorso di studi universitari sul teatro, in combinazione con la scelta della lingua italiana, mi ha suggerito, naturalmente, un'idea di approfondire le mie conoscenze del teatro italiano e di occuparmi delle figure più interessanti nelle varie epoche. Durante i miei studi ho incontrato un personaggio molto straordinario: Dario Fo e il suo lavoro fantasioso e insolito. La prima volta che ho incontrato la sua opera, l'elemento particolare che mi ha subito attirato l'attenzione è stato il suo lavoro con gli elementi della Commedia dell'Arte, di cui mi sono sempre interessata anche prima degli studi accademici. Questo fatto mi ha dato l'idea di far un'analisi più complessa e approfondita, coll'orientamento al suo metodo dell'uso della Commedia dell'Arte e dei suoi elementi, con la ricerca della funzionalità di questo tipo di recitazione nel teatro contemporaneo.

Obiettivo di questa tesi è scoprire e presentare quali opere richiamano agli elementi della Commedia dell'Arte con particolare l'attenzione alla struttura testuale e allo stile della recitazione. Per questo scopo ho scelto le quattro opere, secondo me, più significative a proposito del mio obiettivo: *Arlecchino*, il suo capolavoro

Mistero buffo, la farsa *I tre bravi* e il monologo *Johan Padan e la scoperta de le Americhe*.

Il loro contatto con la Commedia dell'Arte è molto ricco sia nel testo (dal punto di vista linguistico c'è l'uso particolare dei vari dialetti e del linguaggio inventato), sia nelle scene (importante per questo tipo del teatro). S'ispira ai caratteri tipici e fissi, usa l'improvvisazione, la gestualità spiccata, l'acrobazia, la musica, il canto, i lazzi e lavora notevolmente con la mimica e col timbro della voce.

Nella parte più teoretica viene presentata la vita di Fo e il suo progresso teatrale durante la sua vita e spiegato il metodo del suo lavoro. Inoltre viene descritta la Commedia dell'Arte e la sua applicazione durante i secoli. La parte più pratica si focalizza all'analisi testuale e visuale degli elementi significativi di recitazione dell'Arte. Per il mio lavoro è importante leggere i copioni di Fo, le critiche e le recensioni dei giornali e degli siti web, cercare gli elementi e compararli con quegli originali della Commedia dell'Arte con l'analisi profonda del suo linguaggio teatrale. Per l'analisi visuale uso le videoregistrazioni dello YouTube, tuttavia per l'opera *I tre bravi* non ho trovato nessuna videoregistrazione, quindi faccio soltanto l'analisi testuale e parzialmente visuale con l'aiuto delle fotografie trovate nell'Archivio Franca Rame Dario Fo.

Il libro di Fo *Manuale minimo dell'attore* è anche molto utile per avere una conoscenza più profonda dello stesso Fo e delle opinioni sulla Commedia dell'Arte e sul teatro in generale. Il mio metodo consiste anche nel guardare le videoregistrazioni delle sue messinscene con l'analisi della propria interpretazione dei caratteri della Commedia dell'Arte.

La sua produzione teatrale è ancora molto viva e attuale in tutto il mondo, specialmente *Mistero buffo* che, l'anno scorso, ha festeggiato 50 anni dalla prima edizione. Inoltre ogni anno, il giorno della sua morte, si fanno messinscene delle sue opere in tanti paesi europei e non europei. In Italia sono popolari in particolare al Piccolo Teatro ed al Teatro Stabile di Torino. Ricordiamo gli attori italiani più famosi che lo interpretano: Mario Pirovano e Matthias Martelli.

1. La vita di Dario Fo

Dario Luigi Angelo Fo è uno dei personaggi più importanti del teatro italiano del Novecento, conosciuto come regista, attore, drammaturgo, scrittore, pittore e scenografo, inoltre vincitore del Premio Nobel per la Letteratura.

Dario Fo è nato il 24 marzo 1926 a Sangiano: una paese vicino al Lago Maggiore, però già nella sua infanzia ha dovuto a trasferirsi nei vari paesi in Lombardia; Luino, Voghera, Oleggio e, infine, Porto Valtravaglia, dove la vita contadina, la pesca, ma anche la vita culturale e tradizionale hanno avuto un ruolo molto importante.¹

Insieme con suo fratello Fulvio si ispiravano agli spettacoli sulle piazze nei villaggi sulle sponde del lago. C'erano fabulatori che venivano in paesi del lago e facevano gli spettacoli. Questa ispirazione non veniva soltanto dai fabulatori e dagli attori professionali, ma anche dai pescatori del lago che durante la notte, pulendo le reti, raccontavano le storie satiriche e comiche, soprattutto medievali. Usavano un dialetto che Fo ancora non capiva, mescolavano insieme le metafore, il linguaggio arcaico e le forme idiomatiche, quindi per lui era una cosa affascinante e starordinaria, perciò ha iniziato ad usarlo nei suoi propri monologhi.²

Non solo un gran talento teatrale, ma anche capacità pittorica si è dimostrata già a suoi sedici anni quando ha vinto il premio artistico per un ritratto di Fulvio.³

Fo voleva sempre diventare un pittore o un architetto, non aveva mai pensato di fare l'attore e il comico. Dice: "Perché sono diventato fabulatore? Io non sono diventato, io ho continuato a fare quello che facevo sempre..."⁴

Dopo aver finito gli studi al Liceo Artistico di Brera ha frequentato allo stesso tempo l'Accademia di Brera per studiare l'arte e il Politecnico per studiare l'architettura, dunque non ha mai studiato la scuola di recitazione.⁵

Un momento fondamentale è sopraggiunto nel 1950 quando ha incontrato Franco Parenti, con cui ha cominciato a collaborare nella RAI e realizzare gli

¹ J. Farrell, *DARIO e FRANCA. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni LediPublishing, 2014.

² L. Allegri, *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Editori Laterza, 1990, p. 22.

³ J. Farrell, cit.

⁴ L. Allegri, cit., p. 45.

⁵ J. Farrell, cit.

spettacoli radiofonici, recitando i monologhi chiamati *Poer nano*, usava già anche il linguaggio inventato: il *grammelot*. Della produzione radiofonica successiva facevano parte *Non si vive di solo pane* e *Il novecentonovantanovesimo dei mille*.⁶

Nel 1951, durante la rassegna estiva *Sette giorni a Milano*, ha incontrato sua futura moglie Franca Rame: l'attrice della compagnia familiare del teatro improvvisato che girava il Nord Italia e imitava innanzitutto la Commedia dell'Arte. Insieme con Rame hanno continuato a fare teatro e inoltre hanno creato una delle produzioni teatrali più importanti in Italia. Rame ha avuto un ruolo molto importante per la formazione del suo personaggio teatrale e artistico; da lei ha imparato l'improvvisazione, si è ispirato alla produzione teatrale della sua famiglia e ha adottato la Commedia dell'Arte.⁷

Nel 1953 hanno cominciato a recitare sul palcoscenico di Piccolo Teatro a Milano e hanno debuttato con la messinscena *Il dito nell'occhio* in collaborazione con attori Franco Parenti e Giustino Durano.⁸

Più tardi si è messo in contatto col giovane regista Carlo Lizzani, con cui ha girato il film *Lo svitato*. Fo ha partecipato sia come lo scenografo sia come l'attore, però la critica era molto severa e *Lo svitato* non ha avuto un grande successo. Successivamente si è trasferito a Roma, dove ha collaborato con gli altri registi e ha scritto le sceneggiature.⁹

Insieme con Rame hanno deciso di tornare a Milano e di continuare a fare teatro. Facevano principalmente la farsa astratta e paradossale; le prime opere sono state le quattro farse messe insieme in una serie e intitolate: *Ladri, manichini e donne nude* e la farsa ispirata al drammaturgo irlandese Samuel Beckett: *L'uomo nudo e l'uomo in frack*. Collaborando con Piccolo Teatro a Milano e Teatro Stabile di Torino, Fo acquistava le esperienze sul vero palcoscenico e cominciava a scrivere le opere in un nuovo stile con un linguaggio diverso. Nel 1958 ha scritto le quattro farse basate sugli elementi popolari e colti, intitolate insieme *Comica finale*, anche nello stile della Commedia dell'Arte.¹⁰

⁶ J. Farrell, cit.

⁷ *Ivi*.

⁸ Dario Fo: "I miei 90 anni di scellerataggine. Che gioia ridere del potere con Franca", in "L'Espresso", <https://video.espresso.repubblica.it/visioni/dario-fo-i-miei-90-anni-di-scellerataggine-che-gioia-ridere-del-potere-con-franca/8072/8137>, ultimo accesso 13 marzo 2020.

⁹ C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Universale Feltrinelli Economica, 1977, pp. 52-54.

¹⁰ J. Farrell, cit.

Nel 1959 insieme con Rame hanno creato la loro propria compagnia a struttura familiare. Fo aveva ruolo dell'attore, del regista, dell'autore e dello scenografo anche col supporto e coll'aiuto di alcuni membri della famiglia di Rame. In questa compagnia intitolata «Dario Fo-Franca Rame» gli attori dovevano possedere le grande capacità mimiche e gestuali. Il debutto si è svolto al Teatro Odeon con la messinscena *Gli arcangeli non giocano il flipper*.¹¹

Fo ha cominciato a mettere in scena lo stile nuovo come la commedia, la grottesca e la satira con le nuove tecniche da clown e mimo, facendo l'improvvisazione per far ridere e divertire. Nel 1959 è apparso nella televisione nella commedia *Pezzi da cinque lire* ed è diventato ancora più celebre grazie alla recitazione in una serie di spot televisivi.¹²

La popolarità di Fo e Rame è cresciuta e sono diventati conosciuti anche all'estero facendo teatro politico e satira (la Norvegia, la Finlandia, la Svezia, la Jugoslavia ecc.), ad esempio *La vera storia di Pietro d'Angera che alle crociate non c'era*; scritta in una chiave grottesca sulla nascita dei Comuni. All'estero erano conosciuti Eugène Ionesco o Beckett come maestri del teatro assurdo, invece in Italia Dario Fo col suo teatro comico, politico e inventivo. Comunque il teatro grottesco che richiamava l'attenzione della vita politica non aggirava gli scandali e la critica severa.¹³

Uno di questi si è svolto il 12 ottobre 1962 nella trasmissione del programma *Canzonissima* della RAI, dove Fo e Rame facevano la satira sui temi politici e sociali, facendo scherzi sulla società controllata dai comunisti. Le loro gag, gli skatch e i monologhi sono stati molto insoliti e provocatori, pertanto alla fine sono stati censurati.¹⁴

Il ritmo grottesco usato da Fo è stato quello tipico per la sua commedia e la produzione teatrale, anche con l'ispirazione del suo precedente *Poer nano*, di clown e anzi delle storie bibliche.¹⁵

Dopo aver provato l'attività televisiva, Fo continuava a scrivere i pezzi teatrali con i temi politici; uno di questi è la commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* che rappresenta la storia di Cristoforo Colombo (la sua continuazione è

¹¹ C. Valentini, cit., p. 63.

¹² J. Farrell, cit.

¹³ C. Valentini, cit., p. 75.

¹⁴ T. Behan, *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, Londra, Pluto Press, 2000, p. 16.

¹⁵ C. Valentini, cit., p. 80.

Johan Padan e la scoperta delle Americhe) e la commedia con le caratteristiche della farsa, *Settimo: ruba un po' meno*.¹⁶

Nel 1968 ha creato un'altra compagnia col sostegno dell'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale del PCI) col nome «Nuova Scena», più tardi, nel 1970 l'ha abbandonato e ha creato «La Comune», quindi è diventato oggetto della critica dal PCI (Partito Comunista Italiano). Nello stesso tempo ha realizzato le prime serie di *Mistero buffo*. Più tardi viene criticato e attaccato anche dalla Destra.¹⁷

La sua scrittura ha cominciato ad orientarsi verso le donne e nel 1974 ha messo in scena *Il Fanfani rapito* e nel 1977 è ritornato in televisione con l'opera *Parliamo di donne*. Negli anni 1982-1983 ha avuto un grande successo con le opere *Fabulazzo osceno* e *Coppia aperta, quasi spalancata*.¹⁸

Nel 1986, Fo e Rame hanno finalmente ricevuto il permesso d'ingresso negli Stati Uniti e ci hanno debuttato con le messinscena *Mistero buffo* e *Parliamo di donne* al teatro dell'Università di Harvard.¹⁹

Gli anni successivi hanno continuato a mettere in scena le sue opere in Italia e all'estero, ad esempio nel 1990 *Il papa e la strega* e *La mariujana della mamma è sempre la più bella*, più tardi nel 1993 hanno messo in scena l'opera *Dario Fo incontra Ruzante*. Il 9 ottobre 1997 Fo ha ottenuto il premio Nobel per la letteratura; questo fatto è stato criticato da alcuni politici. Nel 1999 ha messo in scena *Lo Santo jullare Francesco* nello stile del giullare medievale.²⁰

Continuava a scrivere le satire politiche orientate sulla critica di politici italiani: nel 2003 ha scritto *Ubu Bas* e *L'anomalo bicefalo*, tutti e due contro Berlusconi e il Governo Italiano.²¹

Dopo che era ricoverato da alcuni giorni per i problemi respiratori, Dario Fo è morto nel 2006 all'ospedale Sacco di Milano, tre anni dopo la morte di sua moglie Franca Rame, nell'età di 90 anni.²²

¹⁶ C. Valentini, cit., pp. 85, 89.

¹⁷ A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 2003, pp. 30-31.

¹⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

¹⁹ D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere editore, 2015.

²⁰ A. Bisicchia, cit., pp. 32-33.

²¹ *Ivi*, p. 34.

²² A. Bandettini, *È morto Dario Fo, eterno 'giullare': "Se mi capitasse qualcosa, dite che ho fatto di tutto per campare"*, in "La Repubblica.it", https://www.repubblica.it/cultura/2016/10/13/news/addio_a_dario_fo_premio_nobel_per_la_letteratura_uomo_delle_arti_a_tutto_tondo-149664086/, ultimo accesso 12 marzo 2020.

2. L'opera di Fo

2.1 Lo stile e le ispirazioni

Nell'opera di Fo non è possibile definire uno stile o un genere, piuttosto si tratta di commedie, satire, parodie o farse che reagiscono alla società, alla politica italiana, alla situazione all'estero, oppure si orientano sulle donne. Se analizziamo le opere di Fo, è importante rendersi conto che lui non è soltanto scrittore o drammaturgo, ma anche un vero intellettuale che commenta e critica la società attraverso le sue commedie e satire, utilizzando il gioco delle parole.²³

Fo ha vissuto durante tutti i cambiamenti, le rivoluzioni, le riforme e le avanguardie nella storia del teatro europeo e statunitense, e anche la sua opera ha fatto una rivoluzione significativa, basata sui personaggi fondamentali nell'ambito teatrale.

Tranne la Commedia dell'Arte e i giullari medievali, dell'ispirazione per la sua opera fanno parte soprattutto anche le avanguardie europee e americane dell'Ottocento e del Novecento: ad esempio Edward Gordon Craig, Eugène Ionesco e Arthur Adamov col teatro d'assurdo,²⁴ Erwin Piscator e il suo teatro politico, Bertolt Brecht con la sua abolizione della quarta parete (cioè la cancelazione della finzione scenica) e inoltre la compagnia Living Theatre degli anni '40 che aveva cambiato lo stile di recitazione e di creazione della messinscena.²⁵ Fo l'ha incontrata anche personalmente in Italia nell'occasione della recitazione di *Morte accidentale di un anarchico*.²⁶

Anche l'incontro con Rame è stato decisivo per la sua produzione, perché grazie a lei, un'amante del teatro e della recitazione all'improvviso, il teatro è diventato la sua vita.²⁷

²³ G. Contini, *Il teatro di Dario Fo: la lingua del giullare, il tabù e gli intellettuali*, in "Tutto mondo news.it", <http://www.tuttomondonews.it/dario-fo-teatro-giullari-tabu/>, ultimo accesso 14 febbraio 2020.

²⁴ A. Catalfamo, *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2012, p. 16.

²⁵ D. Fo, F. Rame, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, cit.

²⁶ *Ivi*.

²⁷ *Ivi*.

In alcune opere Fo mescola il passato col presente con l'enfasi sul contrasto, ad esempio l'imitazione della società contemporanea attraverso il giullare medievale.

Una di queste opere, ovviamente la più famosa, commentata e rappresentata, è *Mistero Buffo*, dove Fo, recitando in maniera giullaresca, reagisce agli avvenimenti politici e sociali in Italia e allo stesso tempo fa satira su alcuni santi.

Dopo gli scandali politici del 1968 ha cominciato reagire alle situazioni sociali critiche e problematiche (la situazione politica, la violenza sulle donne, le situazioni conflittuali all'estero ecc.).²⁸ Potrebbe essere considerato il rivoluzionario e anche se è diventato l'autore molto amato, rispettato e conosciuto in tutto il mondo, non trovava sempre la comprensione dal pubblico ed è stato criticato, anzi censurato tante volte.

Tutto sommato gli stili che Fo interpreta vengono da epoche e da modelli molto diversi, li unisce e cerca di creare il suo concetto del teatro originale. Quindi il suo stile non è unico e concreto, ma nel corso del tempo incontrò le varie ispirazioni per la sua produzione teatrale:

Il teatro di Fo nasce e si modella sulla grande e ardua lezione all'improvvisa che sa rileggere le piccole vicende locali in chiave epica, trasformando di volta in volta la cronaca in un'epopea delle meraviglie.²⁹

Tutto quello che rappresenta la sua produzione teatrale lo ha imparato osservando e riprendendo dai giullari, fabulatori, attori professionali, comici e maestri del teatro della sua epoca; specialmente le tecniche di recitazione come: «[...] le entrate, le uscite, il lazzo, la *caccola* (una infioritura, l'orpello che si mette sopra ad una battuta), la *carratella* (la tendenza a tirare ad ogni costo l'applauso attraverso l'effetto) e altre [...]»³⁰

Inoltre mescola il gioco fra logico ed illogico, il ribaltamento grottesco delle situazioni, il paradosso, l'iperbole, l'assurdo popolaresco e satira.³¹ Tutto questo possiamo trovare nella sua opera ricchissima e variata tematicamente.

²⁸ O. G. Brockett, F. J. Hildy, *Dějiny divadla*, Praha, Rybka Publishers, 2019, p. 831.

²⁹ G. Manin, *Ho visto un Fo*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2017, p. 23.

³⁰ L. Allegri, cit., p. 52.

³¹ A. Catalfamo, *Dario Fo. Il nuovo nella tradizione*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 2004, p. 8.

Le commedie di Fo fanno ridere tanto, specialmente grazie al linguaggio inventato e alla recitazione con la collaborazione col pubblico. Però Fo spiega che non ha mai scritto nessun'opera soltanto per far ridere:

In tutta la mia vita non ho mai scritto niente per divertire e basta. Ho sempre cercato di mettere dentro i miei testi quella crepa capace di mandare in crisi le certezze, di mettere in forse le opinioni, di suscitare indignazione, di aprire un po' le teste. Tutto il resto, la bellezza per la bellezza, non mi interessa.³²

Fo vuole educare il pubblico e costringerlo a pensare di che cosa si recita e per quale motivo. La sua originalità consiste nel prologo che fa parte di ogni opera. Attraverso il prologo riesce a spiegare il contesto dell'opera e il *background* storico.

2.2 L'opera di Fo all'estero

Col passare del tempo, durante la sua vita, Fo è diventato famoso e favorito non solo in Italia. Ha cominciato a rappresentare le sue opere anche all'estero (la Francia, gli Stati Uniti d'America, il Canada, la Germania, la Svizzera, la Spagna, il Belgio ecc.) e successivamente le altre compagnie teatrali dei paesi diversi hanno cominciato ad inscenare le opere tradotte. L'opera più rappresentata all'estero fino a oggi è, senz'altro, *Mistero buffo*.

I paesi, dove sono state le sue opere messe in scena o dov'è la tradizione del suo teatro ancora viva sono tanti; secondo i dati dell'Archivio Franca Rame Dario Fo sono 82 paesi in totale, ma adesso potrebbero essere di più, e includono quasi tutti i continenti del mondo (l'Asia, l'Africa, tutta l'America, l'Australia e l'Europa).

I paesi come lo Zimbabwe, la Tunisia, lo Yemen, la Turchia, il Paraguay, il Cile, l'Argentina, il Bangladesh o la Corea hanno rappresentato frequentemente negli anni '80 e '90 *Mistero buffo*, *Coppia aperta*, *Giornata qualunque* o *Morte accidentale di un anarchico*.³³

Però Fo non evitava la censura nemmeno all'estero; nel 2016 il presidente della Turchia, Recep Tayyip Erdoğan, ha deciso di censurare l'opera di Fo insieme

³² Dario Fo, *12 frasi celebri*, in "frasisocial.com", <http://frasisocial.com/dario-fo-frasi/>, ultimo accesso 28 marzo 2020.

³³ *Gli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame nel mondo*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/Estero.aspx>, ultimo accesso 20 marzo 2020.

con l'opera di Bertolt Brecht, William Shakespeare e Anton Pavlovič Čechov. Il motivo era una mostra di Fo dedicata a Darwin, il quale rifiutava la teoria della creazione dell'uomo da Dio, invece ha dato la preferenza alla teoria scientifica sull'origine dell'uomo che viene dalle scimmie.³⁴ Tuttavia oggi, in Turchia, rappresentano le sue opere molto spesso, specialmente *Mistero buffo*.

In Cecoslovacchia tra gli anni '70 e '90 sono state inscenate specialmente le opere: *Mistero buffo*, *Coppia aperta*, *Morte accidentale di un anarchico* e *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*.³⁵

Più tardi nella Repubblica Ceca hanno messo in scena *Mistero buffo*, *Coppia aperta*, *La colpa è sempre del diavolo* e *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*.³⁶

Questa stagione il teatro Studio DVA a Praga rappresenta *Coppia aperta* con gli attori Karel Roden e Jana Krausová.³⁷

³⁴ *Dario Fo censurato in Turchia risponde con un video*, in "Corriere TV", <https://video.corriere.it/dario-fo-censurato-turchia-risponde-un-video/e3477b36-7278-11e6-9754-0294518832f8>, ultimo accesso 20 marzo 2020.

³⁵ *Gli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame nel mondo: Cecoslovacchia*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/RappEstero.aspx?Nazione=CECOSLOVACCHIA>, ultimo accesso 20 marzo 2020.

³⁶ *Gli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame nel mondo: Repubblica Ceca*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/RappEstero.aspx?Nazione=REP.%20CECA>, ultimo accesso 20 marzo 2020.

³⁷ *Otevřené manželství*, in "Studio DVA divadlo", <https://www.studiodva.cz/otevrene-manzelstvi/otevrene-manzelstvi/>, ultimo accesso 20 marzo 2020.

3. La Commedia dell'Arte

In questo capitolo vorrei spiegare esattamente le caratteristiche principali di questo tipo di teatro, la sua storia e i cambiamenti attraverso lo sviluppo del teatro italiano.

La Commedia dell'Arte nacque già nel Rinascimento nel Cinquecento, ma la sua 'epoca d'oro' fu particolarmente nell'età barocca durante la quale si svilupparono i vari stili del dramma.³⁸ Però questo stile teatrale fu totalmente diverso: prevalse l'improvvisazione, il copione ebbe soltanto una funzione dell'abbozzo per l'intreccio, ci furono i tipi fissi (cioè le maschere con la caratteristica invariabile), la recitazione si basò sulla sintesi di tutte le abilità comiche (il canto, la danza, l'acrobazia, la giocoleria, l'uso di mimica e di gestualità ecc.) e il palcoscenico fu quasi vuoto e privo di materiali di scena, prevalse l'espressività massima del corpo.

Molto popolari furono le gag o i lazzi; questa parola deriva dalla corruzione della parola «azione». Si trattava delle azioni con la battuta finale scioccante.³⁹ Tutto sommato, questo tipo di teatro rifiutò il dramma come suo modello letterario e preferì l'improvvisazione e i buffi degli attori.

La Commedia fece la riforma del teatro italiano nella sfera della recitazione, perché per la prima volta recitarono le donne.⁴⁰ Fo menziona per esempio la maschera degli Innamorati, Isabella Andreini che, come tutte le maschere della Commedia, disponeva di una serie di monologhi per specificare il suo carattere (gelosia, passione, furberia, invidia, infedeltà ecc.) ed i comici furono i maestri del montaggio delle situazioni comiche basate sulla combinazione dei vari caratteri.⁴¹

Nella storia del teatro italiano non è chiaro come nacque e quali furono le sue origini e ispirazioni, ma probabilmente adottò la tradizione del carnevale, delle farse, della commedia erudita e del teatro medievale.

Carnevale di Venezia è conosciuto in tutto il mondo e le sue origini risalgono al Medioevo quando è diventato una festa popolare con la massima libertà della partecipazione, ciò favoriva anche lo sviluppo del teatro di strada e del teatro

³⁸ T. Lazorčáková, *Dějiny světového divadla 1. Od antiky po renesanci*, Olomouc, Vydavatelství UPOL, 2013, p. 48.

³⁹ *Ivi*, p. 51.

⁴⁰ K. Kratochvíl, *Ze světa komedie dell'arte*, Praha, Panorama, 1987, p. 76.

⁴¹ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Milano, RCS Libri, 2006, p. 9.

improvvisato, soprattutto attraverso le maschere; pagliacci, ciarlatani, chiaroveggenti ed acrobati hanno le origini nel Carnevale.⁴²

Esiste anche una teoria che dice che la Commedia dell'Arte nacque grazie ai personaggi come Ruzante, Francesco de' Nobili, detto Cherea, o Andrea Calmo con le loro compagnie.⁴³ Queste compagnie professionali girovaghe, (ad esempio Compagnia dei Gelosi, dei Fedeli, dei Confidenti, di Alberto Naselli o di Pedrolino) recitando per il pubblico vasto o per l'aristocrazia sulle piazze e sulle corti si guadagnarono da vivere. La divisione dei ruoli dei membri fu fissa e invariabile. Le compagnie ebbero di solito i dieci membri gestiti dal capocomico.⁴⁴

L'importante è anche l'origine del suo nome e come nacque l'espressione la Commedia dell'Arte. Secondo la spiegazione di Fo, in questo caso, la parola «l'arte» non significa un'attività umana creativa ed estetica, invece il suo significato è legato al mestiere; ne consegue che Commedia dell'Arte significa commedia allestita da attori professionisti come un'associazione con il proprio statuto di leggi e di regole.⁴⁵

Però nella seconda metà del Cinquecento durante la Controriforma i comici dell'Arte furono costretti a emigrare in tutti i paesi d'Europa: la Spagna, la Germania, L'Inghilterra e la Francia e per far capire al pubblico straniero il discorso della loro recitazione dovettero usare il linguaggio pseudo-maccheronico; senza senso compiuto, infarcito con i timbri della lingua locale e pronunciato con sonorità e timbri italianeschi.⁴⁶ Così nacque il grammelot che rappresenta uno dei più usati elementi della Commedia dell'Arte nel teatro di Fo.

3.1 Tipi fissi

Tipi fissi o le maschere fanno la parte più specifica della Commedia dell'Arte: si tratta dei caratteri, i quali sono addottati dalla vita e dalla società quotidiana (contadini, signori e loro servi, proletari ecc.) e sono sottoposti alla

⁴² E. Desiata, *Carnevale di Venezia*, in "Academia.edu", https://www.academia.edu/19403191/Carnevale_di_Venezia, ultimo accesso 19 marzo 2020.

⁴³ K. Kratochvíl, cit., pp. 69 - 70.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 73-74, 76.

⁴⁵ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 11-12.

⁴⁶ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Milano, RCS Libri, 2006, pp. 331-332.

derisione e satira.⁴⁷ Queste maschere tipologiche furono importanti per far capire al pubblico di che cosa trattava l'intreccio. Ogni tipo ha un carattere diverso e originale e per la distinzione dagli altri serve il nome, la maschera per il viso, il modo della lingua parlata, la mimica e la maniera di recitazione.⁴⁸ Ogni tipo ha anche il suo proprio dialetto, dipende da dove la maschera viene, quindi il loro linguaggio non è unico e specifico: è la combinazione di tutte le possibilità linguistiche d'Italia e dell'estero. I tipi fissi più conosciuti sono lo Zanni e il Pantalone.

3.1.1 Lo Zanni

Lo Zanni è la categoria delle maschere più comiche e più furbe. Di solito si distingue lo Zanni primo e secondo.⁴⁹ Si tratta della maschera più usata nelle opere di Fo. Ci sono anche Pedrolino, Brighella, Pulcinella e Coviello, tranne Arlecchino che è lo Zanni secondo ed è diventato il simbolo della Commedia dell'Arte. Si tratta del servo con uno status sociale molto basso. Il suo nome deriva probabilmente dal diavolo Alichino della *Divina Commedia* scritta da Dante Alighieri; perciò Arlecchino viene talvolta caratterizzato come il 'servo diabolico'.⁵⁰

Lo Zanni esisteva come maschera del teatro italiano già prima della nascita della Commedia dell'Arte, specialmente in connessione con la tradizione del carnevale italiano del Nord. Lo Zanni fu la maschera del carattere burlesco, quindi è molto probabile che i comici dell'Arte l'hanno adottato proprio dal carnevale.⁵¹ Il suo predecessore fu probabilmente Ruzante, il contadino povero e affamato, che si trovava nelle opere del drammaturgo italiano Angelo Beolco.

L'omologo allo Zanni è la Fantesca, la quale è venuta a campagna e nella Commedia è diventata una servetta. Aiutava sua padrona a risolvere i problemi amorosi. I suoi nomi sono Colombina, Franceschina, Smeraldina, Turchetta, Ricciolina, Diamantina, Corallina, Argentina o Pasquetta.⁵²

⁴⁷ K. Kratochvíl, cit., pp. 81-83.

⁴⁸ *Ivi*, p. 86.

⁴⁹ *Ivi*, p. 118.

⁵⁰ M. Bottini, *You must have heard of Harlequin...*, in J. Chaffee e O. Crick (a cura di), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Oxon, Routledge, 2015, pp. 56-58.

⁵¹ K. Kratochvíl, cit., p. 52.

⁵² *Ivi*, p. 191.

3.1.2 Pantalone o Magnifico

Il conflitto e le beffe tra questo duo Zanni-Pantalone è un elemento fondamentale per l'intreccio della Commedia dell'Arte. Pantalone è un padrone e lo Zanni è il suo servitore che gli fa i dispetti e lo inganna sempre in maniera molto divertente e buffa.

È una maschera d'origine veneziana, ma l'origine del nome non è nota. Probabilmente viene dal termine «pianta leoni» che indicava i mercanti veneziani, oppure deriva dai pantaloni stretti che la maschera indossava. È una caricatura del mercante anziano attratto dalle donne e si trova spesso in conflitto con i giovani.⁵³

Pantalone fu, di solito, un padre egoistico o un marito ingannato col carattere crudele, presuntoso e avaro. Sempre indossò il mantello, i pantaloni stretti e la maschera con grande naso e barba.⁵⁴

3.2 La tradizione della Commedia dell'Arte nei secoli successivi

Prima di parlare della Commedia dell'Arte di Fo, è utile menzionare anche gli altri drammaturghi che l'hanno adottata, oppure riformata. Nell'Europa la Commedia dell'Arte esisteva da trecento anni ed è diventata il modello per circo, clown shows, cabaret, spettacolo di varietà e *slapstick* (film comico muto).⁵⁵

Nel Seicento i principi dell'Arte vengono usati dal drammaturgo francese Molière che usa soprattutto il personaggio dello Zanni col nome Scapino che è il protagonista della commedia *Le furberie di Scapino*. Il carattere dello Zanni o di Pantalone c'è anche nelle altre commedie, ad esempio nella commedia *L'avarò*, dove il padre Arpagone assomiglia a Pantalone avaro ed egoistico. I suoi servitori sono furbi e intriganti e riescono a ingannarlo.

Nel Settecento il drammaturgo Carlo Goldoni ha fatto la riforma della Commedia, cioè ha preso i caratteri, però il suo desiderio era di rimuovere le maschere e ha deciso di scrivere i scenari dettagliati e completi e ha rifiutato

⁵³ *Maschere della Commedia dell'Arte: Pantalone*, in "Sipario.it", <https://sipario.it/guide/commedia-dell-arte/item/3162-maschere-della-commedia-dellarte-pantalone.html?highlight=WyJwYW50YWxvbmUiXQ==>, ultimo accesso 6 aprile 2020.

⁵⁴ J. Kazda, *Kapitoly z dějin divadla*, Jinočany, H&H Vyšehradská, 1998, p. 102.

⁵⁵ *Ibidem*.

l'improvvisazione come un elemento di partenza. Goldoni voleva rompere la monotonia dei tipi fissi e restituire alla commedia il suo ruolo nell'imitare la realtà e nel correggerla dal punto di vista morale, dando un carattere ai suoi personaggi teatrali e pensando esattamente la parte che dovevano recitare; come succede nel caso di *La donna di garbo* (1743) e *Il servitore di due padroni* (1745), scritti per intero con i personaggi come Truffaldino (derivato da Arlecchino), Pantalone, Dottore, Brighella, Smeraldina e gli innamorati Beatrice e Florindo.⁵⁶

Contro Goldoni si è dichiarato Carlo Gozzi che, invece, lasciava spazio per l'improvvisazione e per la tipologia delle maschere. Inoltre ha scritto le varie commedie con gli elementi della fiaba insieme con gli elementi della Commedia dell'Arte, ad esempio *L'amore delle tre melarance* con le maschere come Brighella, Truffaldino e Principe Tartaglia.⁵⁷

Nell'Ottocento la tradizione della Commedia dell'Arte è cessata, perché il teatro della strada è stato sostituito dagli edifici teatrali pomposi.⁵⁸

⁵⁶ M. Griffin, *Goldoni and Gozzi. Reformers with separate agendas*, in J. Chaffee e O. Crick (a cura di), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Oxon, Routledge, 2015, p. 330.

⁵⁷ Griffin, *Goldoni and Gozzi. Reformers with separate agendas*, cit., p. 333.

⁵⁸ J. Kazda, cit., p. 102.

4. La Commedia dell'Arte di Fo

La produzione teatrale di Fo ispirata alla Commedia dell'Arte è molto ricca e particolare, specialmente per l'uso di vari stili di recitazione insieme col linguaggio nuovo, originale e raffinato. Quindi Fo adotta specialmente i tipi fissi, l'improvvisazione, il linguaggio dialettale e lo stile della recitazione, ma insieme inventa una Commedia dell'Arte nuova con la massima collaborazione col pubblico e coll'uso del linguaggio corporale e del linguaggio inventato.

Per quanto riguarda la Commedia dell'Arte di Fo, la sua ispirazione fondamentale viene dall'antropologo Paolo Toschi che la studia come la tradizione carnevalesca che associa con la figura del giullare che ebbe un ruolo molto importante.⁵⁹ I comici dell'Arte hanno adottato la tradizione del giullare medievale e nei loro spettacoli criticavano e ridicolizzavano le persone della società contemporanea (i contadini, gli amanti, gli imbroglioni, i nobili ecc.).

Fin dall'infanzia Fo aveva passione per i giullari medievali e per i giullari del suo paese e da questa passione è nata sua produzione teatrale basata sul modello del giullare. Avevo già menzionato sua moglie Franca che è, secondo Fo, 'la figlia d'arte' e da bambina aveva la straordinaria fortuna di vivere il clima della commedia all'italiana. Sul modello della Commedia dell'Arte la sua famiglia fece il teatro all'improvviso.⁶⁰

Alla Commedia dell'Arte è dedicata una parte del suo libro *Manuale minimo dell'attore*. Per la sua recitazione usa particolarmente la figura di Arlecchino che appartiene al gruppo dello Zanni e a cui dedica l'opera teatrale molto importante e significativa: *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*.

Lo Zanni, come dice Fo nella videoregistrazione di *Mistero buffo*: “È il padre delle maschere più importanti [...], ma non è un personaggio inventato, è un personaggio reale.”⁶¹ Vuol dire che si tratta spesso dei contadini che dovettero abbandonare la loro terra, perché non potevano vendere i loro prodotti per colpa del mercato d'Oriente, il quale costava di meno. Quindi continuavano a fare i vari

⁵⁹ A. Scuderi, *Dario Fo and the Commedia dell'Arte*, in J. Chaffee e O. Crick (a cura di), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Oxon, Routledge, 2015, pp. 411- 412.

⁶⁰ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 10-11.

⁶¹ 01ladykat. (2012, marzo 14). Dario Fo - Lo Zanni [File video]. Tratto da https://www.youtube.com/watch?v=qfG20CGd_AI.

mestieri, specialmente i facchini, però morivano di fame, si dice spesso «zanni affamato».⁶²

4.1 Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino

È una serie di quattro scenette: *La commedia dell'arte, I becchini, La serratura e L'asino e il leone*. Il sottotitolo è *Commedia dell'Arte all'improvviso in due tempi*,⁶³ quindi l'elemento più importante è l'improvvisazione col protagonista Arlecchino. Secondo Fo Arlecchino è la scimmia e il gatto, perché esegue i salti e saltelli, cammina articolando morbidamente gambe e braccia e scatta in un grande zompo.⁶⁴

Considerando lo stile della recitazione, Arlecchino è una delle maschere più conosciute, notevoli e comiche, inoltre rappresenta la maschera essenziale della Commedia. Quindi se un attore o regista lavora col teatro dell'Arte è opportuno e anzi necessario menzionarlo e metterlo nel discorso. Arlecchino come maschera non è nato in Italia, ma è stato inventato dall'attore Tristano Martinelli in Francia, col passare del tempo sono nati gli altri tipi di Arlecchino,⁶⁵ ma Fo rappresenta specialmente la forma di Arlecchino di Martinelli.

In ogni modo per questo spettacolo sono importanti anche le altre maschere e il loro ruolo dipende dalla scenetta e dall'intreccio. Sebbene il lavoro di Fo si orienta specialmente sulla figura di Arlecchino, adotta tutti gli elementi della Commedia dell'Arte, i quali arricchisce con gli elementi nuovi.

Prima di scrivere questa opera gli autori hanno letto i vari canovacci d'epoca per scoprire e documentare la produzione cinquecentesca e seicentesca, insieme alla documentazione ricca sulla maschera di Arlecchino.⁶⁶

⁶² Olladykat, cit., https://www.youtube.com/watch?v=qfG20CGd_AI.

⁶³ *Arlecchino di e con Dario Fo*, programma a cura di Teatro Goldoni per il Carnevale di Venezia, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1703&IDImmagine=5&IDOpera=7>, ultimo accesso 22 marzo 2020.

⁶⁴ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 28.

⁶⁵ *Arlecchino di e con Dario Fo*, cit., <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1703&IDImmagine=5&IDOpera=7>, ultimo accesso 22 marzo 2020.

⁶⁶ A. Adriani, *Fo, un Arlecchino dalle mille facce*, <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=23987&IDOpera=7>, ultimo accesso 22 marzo 2020.

L'opera è stata messa in scena per la prima volta il 18 ottobre 1985 a Venezia in occasione del quattrocentesimo anniversario della nascita della maschera di Arlecchino.⁶⁷ Quindi è ovvio che Fo ha scelto questa maschera come il ruolo principale anche per celebrare la sua esistenza. Il suo prologo all'inizio in cui spiega la figura di Arlecchino, cioè la sua importanza e la funzione nella Commedia dell'Arte, si potrebbe considerare come una parte delle famose *Lezioni del teatro*.

Anche se non è la sua prima opera ispirata alla Commedia dell'Arte e arricchita di suoi elementi, è la prima opera dove Fo usa la figura di Arlecchino come protagonista e le altre maschere della Commedia come la parte dell'intreccio e della fabula. Siccome non si tratta del dramma classico con una trama vasta, ma soltanto del testo teatrale in atto unico, tutte e quattro le scenette hanno una fabula semplice e rapida che si svolge in un tempo breve in un luogo determinato e unico.

L'opera è stata messa in scena grazie alla drammaturgia di Delia Gambelli e Ferruccio Marotti che aveva invitato Fo al festival del teatro della Biennale di Venezia per realizzare un Laboratorio su Arlecchino.⁶⁸

Questo spettacolo ha avuto un grande successo grazie alla comicità di Fo e una grande abilità di interpretare la figura di Arlecchino con i suoi lazzi. Le recensioni sono state principalmente positive, per esempio la recensione del critico teatrale Roberto de Monticelli:

VENEZIA - E finalmente arrivò il giorno di Arlecchino secondo Fo. Intorno a questo spettacolo, che praticamente conclude il Festival, c'era molta attesa, e non soltanto per la personalità e popolarità di dell'attore che si misurava nell'impresa; ma anche per l'opportuno lavoro di preparazione culturale e di divulgazione che si è sviluppato, in questi giorni e sempre nell'ambito del Festival, intorno all'argomento. Sulle origini (e gli enigmi) della più celebre maschera della Commedia dell'Arte hanno tenuto conferenze e dibattiti Ferruccio Marotti [...], Roberto Tessari, Ferdinando Taviani, [...].⁶⁹

De Monticelli sottolinea che le preparazioni che prevedevano lo spettacolo finale richiedevano tanto studio della maschera di Arlecchino coll'aiuto degli studiosi teatrali. Questo fatto vi fa capire che Fo non voleva soltanto riprendere gli

⁶⁷ *L'Arlecchino di Dario Fo*, in "univrmagazine.it, il giornale dell'Università degli Studi di Verona", <http://www.univrmagazine.it/2016/10/13/larlecchino-di-dario-fo/>, ultimo accesso 30 ottobre 2019.

⁶⁸ R. De Monticelli, *Arlecchino secondo Dario Fo*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=15320&IDOpera=7>, ultimo accesso 22 marzo 2020.

⁶⁹ *Ibidem*, ultimo accesso 22 marzo 2020.

elementi della Commedia dell'Arte per divertire il pubblico; ma per educarlo e educare sé stesso.

4.2 Mistero buffo

Senza dubbio il suo capolavoro è un'opera scritta soltanto per un attore che recita i monologhi sui vari temi e anche sui temi sociali. Questi temi sono interpretati dalla figura del giullare che, nel Medioevo, fu considerato inaccettabile per la società con i suoi spettacoli pubblici.

Nell'opera di Fo un giullare ha la stessa funzione che nel Medioevo: ha la sua autonomia rispetto alla società aristocratica. Un giullare ha la funzione di esprimere la protesta del popolo nei confronti del potere. Un giullare disponeva delle conoscenze delle classi sociali e funzionava come portavoce, Fo recita nella stessa maniera per esprimere i problemi della sua epoca.⁷⁰

La maggior parte è stata scritta per fare satira dei santi nello stile delle rappresentazioni e giullarate medievali.⁷¹ Nel linguaggio del teatro contemporaneo possiamo definirlo anche col termine «performance», cioè un tipo dell'espressione teatrale, dove un elemento dominante è attore e suo linguaggio corporale.

L'opera si ispira alle storie bibliche e alcuni monologhi anche alla Commedia dell'Arte. Inoltre rimanda anche alla vita contemporanea in modo satirico e ironico coll'uso del grammelot che diventa comprensibile grazie alla gestualità.⁷²

La serie contiene i quindici misteri, i sei grammelot e i sei monologhi nell'Appendice, però non sono stati fatti contemporaneamente. Li aggiungeva nel corso del tempo. Fo spiega il «mistero» come il termine usato già dai greci dell'epoca arcaica per definire culti esoterici e poi usato anche dai cristiani per indicare i propri riti.⁷³ Nel libro *Il paese dei Misteri buffi* dice che preferisce non seguire la sequenza cronologica e logica, ma piuttosto la sequenza senza il

⁷⁰ A. Catalfamo, *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, cit., pp. 19, 23.

⁷¹ G. Manin, *Il paese dei Misteri buffi*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2012.

⁷² O. G. Brockett, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, p. 677.

⁷³ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, cit., p. 5.

regolamento e senza l'ordine che definisce con l'espressione «andare allo scampazzo».⁷⁴

Pure confronta questa opera con la situazione politica in Italia prima dell'anno 1968. Italia fu molto tradizionale e conservativa, ma dal 1968 si ebbero le agitazioni per liberarsi dalle molte regole che vennero espresse anche attraverso la cultura. Con la sua produzione teatrale Fo sempre reagiva alle situazioni politiche o sociali in Italia, quindi anche il *Mistero buffo* può essere considerato la reazione alla situazione riformista e anche come la partecipazione individuale politica.

Il *Mistero buffo* venne messo in scena per la prima volta nel 1969 all'Università Statale di Milano e grazie a questo capolavoro, nel 1997 Fo vinse il premio Nobel per la Letteratura⁷⁵ con seguente motivazione: «emulando i giullari medievali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi».⁷⁶ Successivamente l'opera è diventata famosa in tutta l'Europa e Fo ha cominciato a metterla in scena nei vari paesi europei e non europei.

Per capire il paradosso dell'espressione «mistero» nella combinazione coll'espressione «buffo» è importante menzionare che il termine «mistero» si usava e ancora si usa praticamente nel linguaggio religioso per indicare una cosa gloriosa e seria. Si tratta di qualcosa di incomprensibile, indecifrabile e inspiegabile nel senso enigmatico e magico.⁷⁷

Nel teatro medievale c'erano tipici drammi liturgici conosciuti col nome di misteri (come per esempio la Passione di Cristo), dal latino medievale *mysterium*, indicante la cerimonia, mentre l'equivalente greco significava «rito iniziatico». Si trattava specialmente degli episodi del Nuovo Testamento (in Italia sono conosciuti col termine di «sacre rappresentazioni»)⁷⁸.

D'altra parte il termine «buffo» non è tipico per esprimere qualcosa di serio, indica qualcosa di divertente e scherzoso che ci fa ridere.⁷⁹ Considerando le espressioni «mistero» e «buffo» potrei dedurre ironia e parodia che Fo mette nell'opera. Quindi Fo non vuole rappresentare al pubblico il teatro delle sacre

⁷⁴ G. Manin, *Il paese dei Misteri buffi*, cit.

⁷⁵ G. Manin, *Il paese dei Misteri buffi*, cit.

⁷⁶ *The Nobel Prize in Literature 1997*, in "The Nobel Prize", <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/>, ultimo accesso 19 marzo 2020.

⁷⁷ D. Feroldi, E. Dal Pra, *Dizionario Analogico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli editore, 2011, p. 535.

⁷⁸ T. Lazorčáková, cit., pp. 37-38.

⁷⁹ D. Feroldi, E. Dal Pra, cit., p. 131.

rapresentazioni o il teatro serio, invece cerca di fare il riferimento ai personaggi sacri con gli effetti satirici.⁸⁰

L'altro elemento molto evidente è il confronto tra il giullare e il personaggio sacro. Per Fo il ruolo del giullare è molto importante, perché non solo nelle opere analizzate nella mia tesi usa gli stili della recitazione dei giullari e presenta sé stesso come giullare moderno, o meglio dire, giullare nell'età contemporanea.

Nel Medioevo i giullari rappresentarono il teatro profano che si svolse di solito sulle piazze e nelle strade. I giullari furono i comici e i mimi che fecero ridere il pubblico con le canzoni, gli atti acrobatici e con gli scherzi; più tardi si sono sviluppati nella Commedia dell'Arte e la loro tradizione è diventata più professionale e apprezzata. D'altra parte vi furono le sacre rappresentazioni nella chiesa, dove i personaggi sacri furono interpretati dagli studenti, dai ministranti o dalle persone scelte dalla Chiesa. Dario Fo è giullare moderno e dà al giullare tradizionale il nuovo ruolo di rappresentare i santi.

Lo stesso paradosso è evidente anche nell'opera *Lu Santo Jullare Francesco* del 1999. Di nuovo si tratta del monologo per un solo attore diviso in capitoli in base agli eventi della vita di San Francesco d'Assisi in corrispondenza con le scene e provocazioni, le quali fece durante la sua vita.

Ma non fu affatto Fo che decise di nominare San Francesco il giullare: nel Duecento fu proprio San Francesco a definirsi così, seppure fosse stato al servizio di Dio e i giullari furono considerati blasfemi. Francesco conobbe la giullarata e usava le varie tecniche mimiche, ma nello stesso tempo fu un rinnovatore straordinario del pensiero cristiano. Inoltre la tradizione agiografica ne celebra straordinarie capacità linguistiche, persino di intrattenimento degli animali (famosa è la “predica agli ucelli” rappresentata da Giotto nel ciclo di affreschi della Basilica Superiore di Assisi), cosa che ebbe un gran successo davanti al popolo. Quindi nell'opera di Fo si possono notare, come di solito, i giochi di parole, il grammelot e la mescolanza di dialetti.⁸¹

⁸⁰ Dario Fo unico interprete di testi cristiani popolari, in "Archivio Franca Rame Dario Fo" <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=8027&IDOpera=106>, ultimo accesso 8 dicembre 2019.

⁸¹ D. Fo, *Lu Santo Jullare*, Spoleto, Festival dei Due Mondi, 1999, pp. 2-4. <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/3/3ec/00000-3ece3251-5cdb-483f-a400-1e001a80e003/2/~saved-on-db-3ece3251-5cdb-483f-a400-1e001a80e003.pdf>, ultimo accesso 8 dicembre 2019.

Come nel caso di personaggi nel *Mistero buffo*, San Francesco fu un personaggio santo e pio, amante della natura e degli animali. Al contrario i giullari erano le persone provocatorie, brade ed infedeli. È molto straordinario mettere queste due tipologie di persone una accanto all'altra e proprio per questo forse Fo volle riprendere la storia della vita di San Francesco metterla in scena come una satira e una provocazione.

Mistero buffo è stato rappresentato tante volte sia in Italia che all'estero e un grande successo ha avuto nel 1974 al Théâtre National de Chaillot di Parigi con recensioni molto positive:

Il pubblico ha riso, ha applaudito ed il dibattito ha avuto l'aria di una chiacchierata in famiglia, nel buonumore. I critici parigini hanno lodato lo spettacolo; indipendentemente dall' « engagement » ideologico l'hanno considerato un esempio riuscito di « dialogo in presa diretta » con un pubblico popolare. Difficile dire se Dario Fo, a Parigi, ha fatto proseliti, degli amici, sì. Ed anche dei simpatizzanti per il suo teatro povero, ferocemente allegro, di contestazione.⁸²

In questa recensione il critico Ugo Ronfani ha accentuato la vera originalità del dialogo di Fo col pubblico che crea un'atmosfera più familiare che teatrale. Tranne linguaggio originale e raffinato, tema attuale che reagisce alla società e l'espressività corporale sofisticata, in questo fatto sta il successo mondiale della figura di Fo e della sua opera.

4.3 I tre bravi

L'altra opera scritta nello stile della Commedia dell'Arte è l'opera in atto unico col sottotitolo *La farsa alla maniera della commedia dell'arte*. Questa opera fa parte della *Comica finale* del 1958, la quale contiene le altre tre farse: *Quando sarai povero sarai re*, *La Marcolfa* e *Un morto da vendere*. Si tratta delle scenette brevi che insieme fanno lo spettacolo in due tempi e quattro quadri. L'ispirazione della Commedia dell'Arte si può notare anche nella farsa *La Marcolfa*, dove la

⁸² U. Ronfani, *Giullare ribelle conquista Parigi*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=23252&IDOpera=106>, ultimo accesso 19 marzo 2020.

protagonista assomiglia alla figura della servetta, cioè uno dei tipi fissi. Non solo Marcolfa, ma anche il carattere dei tre coraggiosi è ispirato ai comici dell'Arte.

Il numero tre è molto tipico per i titoli delle opere rinascimentali e barocche (*Li tre matti, Li tre schiavi, Li tre becchi, Li tre Gravide*),⁸³ dunque anche questo potrebbe essere un motivo per scegliere il numero tre per titolare l'opera.

La prima si è svolta nel 1958 al Teatro Stabile di Torino con la motivazione di interpretare le quattro farse antiche reinventate con uno stile adatto per il pubblico moderno.⁸⁴

La farsa è uno dei generi comici ed etimologicamente viene dalla parola francese *farce* che significa «farcitura» per la carne, quindi nella terminologia teatrale si tratta di qualcosa di estraneo che è penetrato nel teatro medievale ecclesiastico. La farsa non è lo stesso genere che la commedia, ma il genere che usa i personaggi tipizzati (come i tipi fissi nella Commedia dell'Arte), delle maschere grottesche, degli show di clown, dei giochi mimici, delle smorfie, dei lazzi, dei giochi di parole, delle comicità di situazioni oscene.⁸⁵ Di solito mostrava l'imperfezione della gente nell'ambito sociale attraverso i temi amorali: l'adulterio, i litigi, gli inganni, le truffe ecc. e si trattava di pezzi teatrali abbastanza corti.⁸⁶

Insomma Fo riprende la tradizione medievale della farsa e la arricchisce con gli elementi nuovi della Commedia dell'Arte. Quest'unità originale e funzionante è un'altra dimostrazione della genialità di Fo e della sua opera.

In italiano la parola farsa significa anche lo «scherzo». Questo è notevole proprio nella scenetta *I tre bravi*, perché l'intreccio si svolge soltanto intorno a due scherzi fatti a tre protagonisti (tre bravi) e da tre protagoniste (tre sorelle) al loro padre.

A differenza delle altre opere con gli elementi della Commedia dell'Arte (*Arlecchino, Mistero buffo e Johan Padan e la scoperta delle Americhe*), *I tre bravi* è l'opera più corta che rispetta le caratteristiche della farsa e quindi riprende la lunghezza delle scenette dell'Arte, perché quelle furono, di solito, in atto unico.

⁸³ G. Sardi, *La Marcolfa e I tre bravi per un antico divertimento*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=22832&IDOpera=43>, ultimo accesso 19 marzo 2020.

⁸⁴ *Comica finale*, programma di sala, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=729&IDImmagine=1&IDOpera=43>, ultimo accesso 19 marzo 2020.

⁸⁵ P. Pavis, *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003, pp. 158-159.

⁸⁶ O. G. Brockett, F. J. Hildy, cit., pp. 150-151.

Anche le altre tre farse sono abbastanza brevi e Fo le recitava, di solito, insieme durante una serata.

Le recensioni pubblicate sono state piuttosto positive grazie alla comicità di Fo e degli altri attori che noi, purtroppo, non possiamo valutare senza videoregistrazione, ma almeno possiamo immaginarlo grazie ai giudizi dei critici teatrali:

La regia, che è di Gianfranco de Bosio e dello stesso Fo, ha risolto con frenetica animazione e con spiritose trovate lo spettacolo, il quale si è giovato delle indovinate musicchette di Fiorenzo Carpi. Interpretazione assai appropriata da parte di tutti; da Dario Fo che ha « bruciato » le battute alla sua maniera e che ha dato vita ad una serie di stralunate e spassosissime macchiette, a Franca Rame che si è confermata una bravissima attrice comica (preziosa la sua interpretazione de *La Marcolfa*), a Antonio Cannas, Mimmo Craig, Maddalena Schirò, Rosella Spinelli, Lisetta Landoni, Giovanni Bosso. Pubblico molto numeroso e molto divertito. Applausi in quantità. Si replica.⁸⁷

Anche se alcuni critici hanno menzionato che la parte prima è stata più lenta e fievole che la parte seconda, nell'Archivio di Franca Rame non ho trovato nemmeno una recensione negativa.

4.4 Johan Padan e la scoperta delle Americhe

L'opera più giovane di quelle da analizzare è *Johan Padan e la scoperta delle Americhe* la quale ha la forma simile al *Mistero buffo*; è una performance lunga di un solo attore e il testo sembra più un pezzo in prosa che un pezzo teatrale.

Il sottotitolo è *Affabulazione in due atti*, ciò significa che l'opera è assolutamente fantasiosa con l'intreccio inventato. Di più si tratta della parodia per far ridere, non dell'opera storica per rappresentare esattamente gli avvenimenti svolti nel 1492. L'accenno della parodia è già visibile nel titolo dell'opera, perché la parola «scoperta» non viene né dall'italiano standard, né dal dialetto; è il neologismo creato da Fo insieme con ripresa dallo spagnolo, dove esiste la parola «descubriemento», o più probabilmente dal portoghese, dove la parola

⁸⁷ A. Mariotti, *Alla pergola «COMICA FINALE» con Dario Fo*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1657&IDOpera=43>, ultimo accesso 21 marzo 2020.

«descoberta» significa «scoperta». Questa ispirazione è probabilmente legata con l'intreccio, perché Johan Padan viaggia con gli spagnoli e la sua seconda tappa è la Spagna. Il plurale «Americhe» probabilmente indica la scoperta delle varie parti dell'America, non soltanto un continente in generale. Anche qui Fo riprende il personaggio dello Zanni e lo rappresenta il protagonista Johan Padan. Il primo nome «Johan» è la versione hindi del nome Gianni o Zanni, l'ispirazione dell'India viene probabilmente dai principali viaggi di Cristoforo Colombo. Il secondo nome «Padan» si riferisce al dialetto in cui parla, cioè il dialetto padano.

Si tratta di uno di suoi ultimi monologhi e allo stesso tempo, assomiglia nella struttura al *Mistero buffo*.⁸⁸ La durata dello spettacolo è quasi uguale a *Mistero buffo*, cioè veramente ammirevole per l'attore di 65 anni.

Fo di nuovo riprende le tecniche dei giullari, della Commedia dell'Arte, il dialetto, il linguaggio inventato (grammelot) di quali crea una storia comica e avventurosa.

La prima si è svolta il 5 dicembre 1991 al Teatro Roma di Trento⁸⁹ per celebrare in modo satirico i 500 anni della scoperta dell'America con le reazioni positive, ma anche negative, perché in questo caso Fo ha preso il tema storico e l'ha cambiato e trasformato e ha presentato la scoperta dell'America a modo suo. Dobbiamo renderci conto che Fo non è uno storico e gli piace fare la satira sui personaggi storici, quindi anche se si tratta dell'avvenimento molto importante nella storia mondiale, si deve esserne al di sopra e guardare lo spettacolo come una provocatoria contro-storia.⁹⁰

Fo rappresenta la scoperta dell'America dal punto di vista della conquista da parte degli spagnoli tra il XV e XVI secolo, ma le vicende di Colombo sono menzionate marginalmente.⁹¹ Questa riproduzione degli avvenimenti storici importanti è scritta in maniera molto satirica e talvolta violenta e questa satira viene rappresentata soprattutto da Johan Padan che ha mantenuto le caratteristiche

⁸⁸ J. Farrell, cit.

⁸⁹ D. Fo, F. Rame, J. Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/b/be4/00000-be4410ff-3a9c-4f45-a54b-1956b08d478b/2/~saved-on-db-be4410ff-3a9c-4f45-a54b-1956b08d478b.pdf>, ultimo accesso 25 marzo 2020.

⁹⁰ P. Quazzolo, *Il grande Fo solo in scena col suo teatro*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10663&IDOpera=83>, ultimo accesso 6 marzo.

⁹¹ D. Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1992.

principali dello Zanni; un poveraccio che ama il mangiare e le donne. Inoltre Fo accentua un incontro delle varie culture e la difficoltà della comprensione.

Sebbene Fo fosse diventato l'autore-attore molto amato ed apprezzato, durante la sua vita non ha incontrato soltanto la critica positiva, ma anche le critiche negative in conseguenza dell'incomprensione e del rifiuto dal pubblico e dalla società. Un esempio è la recensione di Franco Cardini col titolo *Ma che fai, caro Fo?* del 1991. Cardini critica Fo per la sua ricostruzione storica non corretta:

A me piace molto Dario Fo; e per questo gli perdono quasi sempre esibizionismi, giullarate e falsi storici. [...]. Ma ora, nel suo annunziato Johan Padan e la scoperta de le Americhe, in fatto di falsi passa il segno. Definire Isabella «ladra e sanguinaria» è un'infamia anche per un comico: a meno che non voglia di degradarsi a guitto di terz'ordine. Parlare del «genocidio» spagnolo nelle Americhe e raccontar l'immaginaria vicenda da un povero zanni ispano-veneto che finito con i *conquistadores* stufo delle loro infamie finisce col passare dalla parte degli *indios* potrebbe essere anche una buona trovata, ma il Fo la tesse sposando con arrogante e ignorante faziosità una versione storica di quei fatti alla quale ormai credono soltanto i pretini seguaci di Leonardo Boff e i vedovi inconsolabili del katanghismo milanese.⁹²

Ovviamente Fo rappresenta la scoperta dell'America in maniera molto negativa accusando, soprattutto, gli spagnoli della conquista violenta. Comunque dobbiamo renderci conto che Fo non vuole offendere nessuno o fare una ricostruzione storica fattuale. Lo fa dal punto di vista artistico, non storico e come autore-attore inventa, parodia e imita per suscitare il riso

Questo fatto accentua anche la recensione del giornalista Nico Nanni:

Con «Johan Padan» Fo torna agli esiti più alti del suo teatro; quelli di «Mistero buffo»: ma qui l'operazione va oltre. Questa volta lo spettacolo è interamente parlato nell'idioma «inventato» da Fo (un misto di Ruzante, lombardo-veneto, spagnolo e via dicendo) e per sua stessa ammissione si è trattato di un azzardo, non sapendo quale sarebbe stata la reazione del pubblico: questa sfida è stata vinta.⁹³

⁹² F. Cardini, *Ma che fai, caro Fo?*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10668&IDOpera=83>, ultimo accesso 6 marzo 2020.

⁹³ N. Nanni, *Lo stregone Johan Padan*, in "Archivio Franca Rame Dario Fo", <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=13724&IDOpera=83>, ultimo accesso 24 marzo 2020.

Nel 1992 Fo ha pubblicato *Johan Padan e la scoperta delle Americhe* con le proprie illustrazioni delle vicende.⁹⁴ Successivamente nel 2002 *Johan Padan* è diventato un film d'animazione, diretto da Giulio Cingoli, e ha debuttato alla Mostra del Cinema di Venezia.⁹⁵ È una delle poche opere di Fo che sono state filmate.

Oggigiorno l'opera *Johan Padan* è stata messa in scena da Mario Pirovano; l'attore che è stato membro della compagnia di Fo e che recita e interpreta alcune sue opere, specialmente i monologhi, non solo in italiano ma anche nelle lingue straniere.

⁹⁴ D. Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, cit.

⁹⁵ A. Bisicchia, cit., p. 24.

5. Scenetta *La commedia dell'arte*

Per quanto riguarda l'analisi degli elementi più importanti della Commedia dell'Arte nell'opera di Fo, la struttura testuale e l'uso dei vari linguaggi, dialetti, neologismi e combinazioni di espressioni linguistiche sono abbastanza originali. La recitazione di Fo è inoltre ispirata del teatro di Brecht che ha inventato il concetto della rottura della finzione scenica. Proprio per la varietà dell'uso degli stili diversi è capace di creare uno spettacolo vivace e spassoso.

Le opere *Arlecchino*, *Mistero buffo* e *Johan Padan e la scoperta delle Americhe* sono tipiche per la grande differenza tra il linguaggio orale e quello scritto, poiché il linguaggio orale invita il pubblico alla partecipazione e all'interazione.⁹⁶ Inoltre, *Johan Padan* e *Mistero buffo* sono le opere abbastanza simili anche alla tradizione della recitazione giullaresca. L'opera *I tre bravi* è ancora scritta nel linguaggio standard e non c'è l'ispirazione ai giullari.

5.1 Analisi testuale

Il titolo della scenetta *La commedia dell'arte* è legato con l'intreccio: gli attori rappresentano le maschere della Commedia dell'Arte che vogliono fare lo spettacolo su uno dei temi i quali recitavano i comici dell'Arte.

In questa scenetta si esibiscono i dieci protagonisti: Arlecchino, Marcolfa, Razzullo, Scaracco, Ganassa, Sparavento, Burattino, Toni, Balordo e Capocomico.⁹⁷ I protagonisti hanno i nomi soprattutto metaforici o allegorici, oppure essi sono anche i nomi spesso usati nella terminologia teatrale e ovviamente nella Commedia dell'Arte.

Marcolfa è nome della contadina e serva, Fo usa questo nome anche nel titolo della sua farsa *La Marcolfa* che fa parte della serie *Comica finale* del 1958, dove la protagonista è la cameriera.

La sua ispirazione per usare questo nome nel caso della *Commedia dell'arte* non è nota, ma molto probabilmente si è ispirato al ruolo principale dell'opera

⁹⁶ E. De Pasquale, *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 14.

⁹⁷ D. Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, a cura di F. Rame, Milano, Fabbri Editori, 2006.

Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno di Giulio Cesare Croce e Adriano Banchieri. Marcolfa ci rappresenta una contadina furba e astuta.⁹⁸ Nell'opera di Fo Marcolfa assomiglia alla maschera di Colombina o Franceschina, cioè la servetta della stessa categoria come lo Zanni. Il suo carattere corrisponde al carattere di Marcofa di Fo; «è abile come la scimmia, più furba della volpe e inganna i suoi amorosi».⁹⁹ Inoltre parla in dialetto con l'accento forte ed energico; nello spettacolo del 1985 la pronuncia di Franca Rame non è corretta e ben articolata, tale maniera di recitazione è intenzionale per accentuare il carattere di Marcolfa contadina.

Nel capitolo precedente avevo menzionato che le maschere della categoria delle servette hanno, innanzitutto, un obbligo di aiutare le loro padrone; questo funziona anche nella scenetta *La commedia dell'arte*. Marcolfa s'occupa dell'aspetto fisico e della bellezza di Isabella e nel suo prologo per iniziare lo spettacolo racconta la storia dell'infedeltà del nobile il Magnifico alla contessa Isabella.

Razzullo fa parte anche dell'opera *Mistero buffo* con il suo proprio grammelot. Nella Commedia dell'Arte è conosciuto soprattutto col nome Pulcinella, cioè un altro Zanni. Fo preferisce nominarlo Razzullo-Pulzenella. Scaracco potrebbe essere considerato una maschera simile a Scaramuccio, che è già apparso nella farsetta *I tre bravi*.

Ganassa è il nome conosciuto nella Commedia dell'Arte grazie al capocomico e l'attore Alberto Naselli che usò il soprannome Zan Ganassa come il suo nome artistico per recitare il secondo Zanni in Italia, in Francia e in Spagna.¹⁰⁰ Burattino appare nei canovacci della commedia soprattutto come spasimante di Franceschina, il locandiere o il commerciante. Inoltre in italiano la parola «burattino» si usa per indicare un tipo di pupazzo per fare lo spettacolo, soprattutto per i bambini.

Il capocomico è il personaggio responsabile per l'organizzazione della compagnia e per il repertorio, si trovava in ogni compagnia. Anche in questo caso ha la stessa funzione e prova a risolvere il problema di un attore mancante.

⁹⁸ G. C. Croce, *Bertoldo e Bertoldino (con Cacasenno di Adriano Banchieri)*, in "Liber Liber.it", https://www.liberliber.it/mediateca/libri/c/croce/bertoldo_e_bertoldino_etc/pdf/croce_bertoldo_e_bertoldino.pdf, ultimo accesso 25 marzo 2020.

⁹⁹ K. Kratochvíl, cit., p. 192.

¹⁰⁰ *Ganassa*, in "treccani.it", <http://www.treccani.it/enciclopedia/ganassa>, ultimo accesso 9 dicembre 2019.

Tranne Marcolfa, Arlecchino e Capocomico gli altri personaggi hanno il ruolo, perlopiù, della comparsa, facendo l'acrobazia, i giochi e la danza, però quasi non parlano e non hanno le loro battute nel testo. Tutti appartengono al gruppo dello Zanni.

La commedia dell'arte è il «metateatro», cioè il concetto del teatro nel teatro il quale è conosciuto soprattutto grazie a Luigi Pirandello e la sua opera *I sei personaggi in cerca d'autore*, dove i personaggi vogliono fare lo spettacolo e cercano qualcuno che lo mette in scena.

Qui l'ambiente teatrale dove si svolge l'intreccio è lo stesso palcoscenico e i protagonisti sono gli attori stessi che vogliono fare uno spettacolo, ma si è rotto il sipario e il pubblico vede tutte le preparazioni prima di cominciare. Marcolfa che sta lavando il palcoscenico chiama Arlecchino per risolvere il problema col sipario e in questo momento comincia la comicità dell'Arte con i lazzi. Capocomico dice a Marcolfa di fare il prologo per presentare la storia di Isabella e il Nobile Magnifico, perché l'attore che doveva farlo è in prigione. Quindi Marcolfa comincia il monologo lungo ripetutamente interrotto di Arlecchino che sta provando ad aggiustare il sipario. Questo monologo è molto ironico e satirico, perché la contessa Isabella è presentata come la donna tradita e per essere felice impara a fare la prostituta. Dopo che Arlecchino riesce ad aggiustare il sipario con la scala improvvisata, si rende conto che non possono fare lo spettacolo senza gli attori principali e la scenetta finisce.

Prima di tutto l'opera comincia col lungo prologo, dove Fo spiega sia i principi fondamentali della Commedia dell'Arte sia la caratteristica della maschera di Arlecchino. Questo prologo è un tipo di monologo specifico per la Commedia dell'Arte. Era sempre recitato da una delle maschere che raccontava della sua vita o recitava sui vari temi¹⁰¹ che riguardano il carattere della maschera. Però questi prologhi non erano sempre divertenti, succedeva che erano molto lunghi e noiosi.¹⁰² Analogamente anche nel teatro latino di Plauto c'era il prologo informativo che spiegava quello che era successo o stava per accadere.

Fo riprende questa idea del prologo con tanta gioia ed entusiasmo; sebbene nel testo notiamo soltanto la spiegazione dell'evoluzione di Arlecchino, in base alla

¹⁰¹ K. Kratochvíl, cit., p. 248.

¹⁰² *Ibidem*.

videoregistrazione del 1985,¹⁰³ Fo che recita Arlecchino nella combinazione dei dialetti fa ridere il pubblico con i lazzi, la recitazione, il canto della canzone per gli ubriachi e con la satira sui politici italiani. Quindi questo prologo, in realtà, diventa molto più lungo quando è messo in scena, in confronto a quello nel testo.

Principalmente a causa dell'improvvisazione, inoltre a causa delle scene solistiche di Fo.

Cominciando con la struttura del testo vorrei menzionare che il copione non è diviso negli atti o nei quadri. Anche se possiamo considerare il Prologo come il primo atto,¹⁰⁴ io credo meglio parlare della scenetta *Commedia dell'arte* come soltanto dell'opera teatrale in atto unico col Prologo introduttivo. Sebbene il testo e i discorsi non siano l'elemento principale, perché prevale l'improvvisazione e le gag, in questo caso il testo ha un ruolo importante per l'intreccio. Infatti a differenza dei copioni originali della *Commedia dell'Arte*, quello di Fo è anche più lungo con i discorsi prescritti e abbastanza vasti. Non è soltanto un canovaccio con la lista delle scene messe cronologicamente secondo la struttura dell'intreccio come nella *Commedia dell'arte* originale.¹⁰⁵ Il testo intero è più complesso e dettagliato con le battute esattamente specificate, comunque con piena disposizione a improvvisare.

MARCOLFA Oh madre! Ma sémo mati?! Ma chi l'è che g'ha dervi el sipario? Gh'è tüta la gente insentàda che la varda...*(Indicando gli Zanni)* E questi che i prova! *(li sospinge fuori scena)* Föra, föra...*(ad alta voce verso la quinta)* Tiré el sipario, saré, che no' l'è ancora tempo da cominciare...La sióra no' la sta ancora impreparàda col truco...tiré el sipario! *(Dalla quinta di sinistra spuntano due mani gesticolanti e una voge grida frasi incomprensibili in grammelot).*

PRIMA VOCE MANI *(Grammelot)*

MARCOLFA Come no' se pòle sarà el sipario? *(Da un'altra quinta si ripete il «gioco mani-grammelot»).*

SECONDA VOCE MANI *(Grammelot).*

MARCOLFA S'è incantà la rondèla? Ma mi no' pòdo star a lavare el palco co' la gente che me varda...Ciamé quaichedun che lo giústa...ciamé l'Arlechíno...

Fuori scena, a piú voci: Arlechíno, Arlechíno, Arlechíno! Entra in scena Arlecchino.

¹⁰³ Biblioteca Teatrale. (2018, settembre 04). Dario Fo 22 - Arlecchino parte1[File video]. Tratto da https://www.youtube.com/watch?v=U8QydU_sYMY.

¹⁰⁴ A. Barsotti, *Una mostra e uno spettacolo per Fo-Arlecchino*, "in arabeschi.it", <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/011.3%20Barsotti.pdf>, ultimo accesso 19 novembre 2019.

¹⁰⁵ K. Kratochvíl, cit., p. 212.

ARLECCHINO Ma si se' che g'ho l'impressión che quaichedun mé ciàma? Sento le voci!

MARCOLFA Arlechín, a g'hè 'na disgrasia! S'è ròto el sipario e tüta la gente l'è lí insentàda che la me varda! E mi n'ò pòdo lavar per tèra perché mé vergogno!

ARLECCHINO (*rivolgendosi al pubblico*) Scüsé, scüsé! A gh'è stata una disgràsia...S'è stcepà tüto el sipario e adèso per piàsér sovreste voltar la fàcia da l'altra parte! Parché altrimenti lée (*indicando Marcolfa*) no' la pòl lavorare. Alóra, per piàsér, volté la fàcia!...Sarìa come se ghe fosse a casa vostra una disgràsia, che s'è stcepà la fenèstra e magari mi arívi lí...mé 'pògio sü la fenèstra e disi: «Siòra, vada tranquìla...de intimo...la se dispòja püre che a mi mé piase!» Voialter mé disé: «Vilàno!» Alóra, per piàsér, gràsie, volté la fàcia da l'altra parte!¹⁰⁶

I canovacci dei comici dell'Arte contengono soprattutto le didascalie, le quali fanno la parte più importante della Commedia dell'Arte originale. Il testo è basato sulle didascalie sia esterne; per indicare la scenografia, i costumi e i cambi dei personaggi, sia interne; per indicare le emozioni dei personaggi o la forma dei discorsi. Di nuovo, confrontando gli scenari della Commedia originale, l'uso delle didascalie nel testo di Fo è un po' diverso, e nel caso delle didascalie esterne, meno dettagliato. Tuttavia per il lettore è importante sapere dove si svolge l'intreccio, dunque all'inizio c'è la descrizione della scena e degli avvenimenti iniziali.

Il testo contiene tante didascalie, però sono concise e indicano il comportamento e le reazioni degli attori. Nel brano di sopra notiamo principalmente le didascalie «grammelot» e «mani-grammelot», le quali non dicono niente di preciso al lettore. Egli sa soltanto che un personaggio, o meglio un attore parla di qualcosa nella lingua del grammelot che rappresenta il linguaggio *non sense* accompagnato da una gestualità ricercata e raffinata.¹⁰⁷ La didascalia: «Dalla quinta di sinistra spuntano due mani gesticolanti e una voce grida le frasi in grammelot.»¹⁰⁸ dice al lettore che nemmeno lo spettatore può capire di che cosa si parla, comunque tutti e due; sia il lettore sia lo spettatore, possono dedurre il significato delle battute seguendo l'intreccio e ascoltando oppure leggendo le battute degli altri attori.

La comicità del testo è espressa anche dal gioco di parole e dalle espressioni che non sono logiche e sono praticamente impossibili. Questo fenomeno è tipico specialmente per Arlecchino, una maschera che fa sempre gli scherzi e le beffe.

Per il linguaggio del teatro dell'Arte l'elemento più importante è il dialetto; gli attori dell'arte giocavano con la loro lingua madre, ogni maschera aveva il suo

¹⁰⁶ D. Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, cit., pp. 4, 6.

¹⁰⁷ A. Catalfamo, *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, cit., p. 25.

¹⁰⁸ D. Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, cit., p. 4.

proprio dialetto e lo arricchiva con i proverbi, le chiacchiere, gli indovinelli, le favole e i canti.¹⁰⁹ Tuttavia nel testo di Fo ogni personaggio parla un linguaggio fatto dei vari dialetti, non solo di uno.

Quindi il grammelot non è l'elemento unico linguistico che ci potrebbe causare i problemi della comprensione; tutti gli attori parlano in dialetti mischiati anche con le invenzioni linguistiche. Non è possibile dire quale dialetto fu più importante per la Commedia dell'Arte o se i personaggi hanno avuto il linguaggio fisso ed esattamente dato. Usavano l'improvvisazione così nel linguaggio come nella recitazione. Tuttavia questo elemento non è negativo ma deliberato, perché i malintesi fanno la commedia più divertente e spassosa. Tutto sommato il linguaggio della Commedia dell'Arte originale è caratterizzato dai giochi di parole, dalle figure retoriche che dimostrano l'utilizzazione di tutte le possibilità della lingua comune.¹¹⁰

Il linguaggio che usa Fo è l'incastro di una decina di dialetti del Nord Italia anche con inserto dei termini dei linguaggi del Sud.¹¹¹ Praticamente nel testo originale dell'opera *La commedia dell'arte* non si può trovare italiano standard, soltanto nella canzone *L'eroe Arlecchino* all'inizio dello spettacolo, per il quale Fo ha scelto la rima baciata:

L'eroe, l'eroe, l'eroe, l'eroe
della vitto-o-ria sia adesso il nostro re
della vittoria il nostro eroe
l'eroe, l'eroe, della vittoria sia adesso il nostro re.
Ono-o-onor e gloria all'Arlecchin si deve
l'eroe delle nostre vitto-o-rie
sia adesso il nostro re,
il nostro eroe delle vittorie sia adesso il nostro re
sia adesso il nostro re.¹¹²

Comunque tutto il testo è composto dei dialetti e del grammelot. Fo stesso spiega che il teatro è originale grazie al dialetto che è un risultato della creatività:

¹⁰⁹ K. Kratochvíl, cit., p. 392.

¹¹⁰ K. Kratochvíl, cit., p. 392.

¹¹¹ A. Catalfamo, *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, cit., p. 33.

¹¹² D. Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, cit., p. 3.

Ecco un consiglio davvero utile di cui, sono certo, gli aspiranti attori mi saranno grati: quando imparate un testo cercate di ritradurvelo prima con parole vostre, e poi nel vostro dialetto, se ne avete uno. È una grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione.¹¹³

Questa creatività è ovvia dal punto di vista stilistico e morfologico, i quali sono caratterizzati dalla mescolanza delle tantissime forme lessicali in una frase. Nello spettacolo ogni personaggio usa le forme dialettali varie; a differenza della Commedia dell'Arte originale non c'è un personaggio con un dialetto fisso e unico.

Tutto sommato, anche se la Commedia dell'arte è spesso considerata come il tipo di teatro più gestuale e danzante che parlato, ovviamente il dialetto fu sempre importante per far ridere il pubblico. Fo riprende l'invenzione testuale di Goldoni, cioè un testo completo che contiene tutte le battute dei personaggi e la mette insieme con i neologismi ed espressioni straordinarie nella *pièce* complessa e sperimentale. L'opera *Arlecchino* è la prova dimostrativa del lavoro col linguaggio e con i dialetti che Fo usa e combina.

Con la distinzione dei dialetti si cambiano tanti elementi nel linguaggio parlato e scritto, vorrei menzionare per esempio il sistema vocalico e fonetico. Quei che si vedono più di tutto nel testo di Fo, sono i dialetti lombardi. Molto tipica nella morfologia verbale è la desinenza -i di I pers. sing.,¹¹⁴ si può notare per esempio nel monologo di Marcolfa: «l'altra ciàpa...tiri sü...ghe faso 'na bèlla gobètta...».¹¹⁵ In questo caso è ovvio anche il cambiamento quasi di tutte le parole: chiappa - ciàpa,¹¹⁶ bella - bèlla.

Importante da notare è l'uso dei tanti accenti delle vocali a, e, i, o, u quasi per tutte le parole del testo. Si può notare che Fo usa gli accenti anche nelle parole dove, originalmente, non sono, probabilmente per la maggiore teatralità e comicità, anche nella recitazione degli attori che cambiano il colore e suono della voce.

L'elemento molto frequente è l'uso dell'articolo *el* invece dell'articolo *il*; questo fenomeno è tipico per il dialetto friulano: «Arlecchino: El prologo te lo fe'

¹¹³ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 249.

¹¹⁴ M. Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2009, p. 98.

¹¹⁵ D. Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, cit., p. 12.

¹¹⁶ *Dialetti d'Italia*, "in dialettando.com", https://www.dialettando.com/dizionario/detail_new.lasso?id=56694, ultimo accesso 2 dicembre 2019.

ti!».¹¹⁷ Molto usata è anche la forma *ghe* dei pronomi *le*, *gli*, *ci*, *vi* e *loro*, inoltre anche come l'espressione *c'è*: «Marcolfa: Arlechín, a g'hè 'na disgrasia!».¹¹⁸ Dal dialetto pugliese è l'uso ovvio della forma *de* invece della forma dell'italiano standard: *di* e anche della forma *me* invece della forma *mi*; «Arlecchino: Gràsie, mé ricorderò de quèsto tuo salvaménto.».¹¹⁹ Inoltre dal dialetto pugliese vengono le alcune modifiche dei verbi, per esempio il verbo *guardare* si cambia in *vardare*.

Siccome la *Commedia dell'Arte* rappresenta la satira sociale e aristocratica anche in questa opera appaiono gli elementi del teatro politico nei monologhi di Arlecchino, quando sta parlando dei partiti comunisti e degli altri partiti politici o reagisce a uno degli spettatori: «Spia, comincia così e poi finisce in politica!»¹²⁰

Tutto sommato, il testo scritto è complesso e pieno di didascalie, ma in ogni spettacolo Fo aggiunge le nuove gag, nuovi grammelot e prevale l'improvvisazione all'istante.

Il testo scritto è bilingue, quindi il lettore riesce a capire tutte le battute grazie al testo tradotto in italiano standard. Anche Fo rende conto che lo spettatore forse non riesce a capire tutto quello che gli attori dicono, comunque lo spiega come un vantaggio per tenere la maggiore comicità. Significa che per il lettore la commedia non sarà mai completa senza veder lo spettacolo; l'improvvisazione e i lazzi fanno la parte più importante per la *Commedia dell'Arte*, ma anche per questi tipi di opere di Fo.

5.2 Analisi della recitazione

All'inizio dello spettacolo *La commedia dell'arte* Fo spiega che non indossa la maschera, ma il suo vestito assomiglia al costume di Tristano Martinelli; il primo Arlecchino. Martinelli si tingeva il viso con una pasta nera e lasciava gli spazi per i ghirigori rossi e bianchi. Anche le altre maschere come Pulcinella, Razzulo e Sarchiapone usavano i vari colori per tingersi il viso.¹²¹

¹¹⁷ D. Fo, *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, cit., p. 10.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 4.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 6.

¹²⁰ Biblioteca Teatrale. (2018, settembre 08). Dario Fo 22 - Arlecchino parte 2 [File video]. Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=B9u0ZStsxEI>.

¹²¹ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 223.

Questo fenomeno si può notare nel modo dell'abbigliamento e maquillage degli attori; nessuno di loro usa la maschera, invece la loro faccia è truccata con i vari colori e indossano anche cappello in varie forme. Il loro abbigliamento assomiglia ai vestiti dei comici dell'Arte; larghi e lunghi con tanti colori. Invece il palcoscenico è vuoto, per lo spettacolo serve soltanto un materiale di scena: il palo lungo col quale fanno la scala per aggiustare il sipario.

Per la recitazione di Arlecchino Fo riprende la tradizione dei comici dell'Arte che possedevano un bagaglio di situazioni, gag, dialoghi, filastrocche e tiriterie riportate a memoria, cioè esercitate e già studiate, ma possedevano anche un'abilità dell'improvvisazione all'istante.¹²² Tutti gli attori, anche se alcuni fanno soltanto la comparsa, possiedono le abilità mimiche, gestuali e acrobatiche.

Arlecchino ha il ruolo più importante nell'opera per stabilire e avanzare l'intreccio. Con le sue caratteristiche dell'imprevedibilità, dell'eloquenza, della provocazione e della furbizia, molto tipica per Arlecchino originale. Fo utilizza molto queste caratteristiche e le trasforma rispetto all'intreccio e alla sua creatività dell'improvvisazione.

La Marcolfa, interpretata da Franca Rame, è molto ironica e la sua recitazione è intenzionalmente esagerata. La sua comicità consiste specialmente nel modo di parlare troppo risoluto ed energico. Sempre entra in disputa con Arlecchino che la prende in giro.

Gli altri personaggi, o meglio dire le maschere, anche se non sono al centro dell'attenzione del pubblico, sempre usano la gestualità, la mimica e i movimenti del corpo per recitare i loro ruoli.

Nella *Commedia dell'arte* notiamo anche la recitazione attraverso un monologo nella stessa maniera che nel *Mistero buffo*. I protagonisti Marcolfa e Arlecchino immettono nell'intreccio le loro battute lunghe. Nel ruolo di Arlecchino Fo sempre aggiunge gli scherzi per ridicolizzare Marcolfa o per riflettere le situazioni della vita quotidiana con l'improvvisazione e l'interazione col pubblico. Nei suoi monologhi ci sono talvolta anche le battute in lingue straniere con la pronuncia rapida e non corretta marcata per fare una satira.

Importante è che Fo lavora col pubblico e lo mette nel centro dell'azione. Non parla soltanto con gli altri protagonisti, ma anche con gli spettatori o, nei suoi

¹²² *Ivi*, p. 9.

testi scritti, con i lettori. In tale modo riesce a provarli per una comunicazione e per un'azione più viva.

Questa improvvisazione con le reazioni al suo pubblico del momento è un elemento importante nella sua espressione e recitazione, quindi modificando le battute e i movimenti, le espressioni a seconda degli spettatori che concretamente si trova davanti. Risultato è una maggiore partecipazione del pubblico: qui nella *Commedia dell'arte* usa il pubblico per l'aiuto con la scala, quindi anche alcuni spettatori diventano attori.

6. Mistero buffo

L'opera *Mistero buffo* è specifica per un elemento molto particolare: l'uso di un linguaggio teatrale originale e del grammelot. Siccome la serie di monologhi è fondata più che altro sul movimento corporale, questa opera può essere considerata come performance di un solo attore.¹²³

L'ispirazione fondamentale per *Mistero buffo* viene dalla «tradizione orale, dal rapporto con i testi originali, dalla figura del giullare e dalla cultura medievale.»¹²⁴ Per capire bene il concetto dell'opera di Fo è importante rendersi conto che non rappresenta soltanto un'imitazione del teatro medievale, ma costituisce il teatro moderno con gli elementi nuovi.

6.1 Analisi testuale

Linguaggio di *Mistero buffo* è soprattutto lo pseudodialetto padano-veneto che assume un valore non solo espressivo ma anche ideologico: è la lingua del popolo che Fo intende imitare.¹²⁵ Nell'intervista con Anna Bandettini del 2014 Fo spiega che usa i linguaggi inventati e i dialetti per far ridere il pubblico, perché hanno la fantasia, immaginazione, ricchezza lessicale iperbolica e comprende anche le altre forme di comunicazione: la pantomima, i gesti, il linguaggio del corpo, la danza,¹²⁶ le quali sono molto importanti per il linguaggio scenico, specialmente per il grammelot. Un esempio più illustrativo è proprio la parte *La fame dello Zanni* che ho scelto per l'analisi. In questo caso Fo usa la tecnica del monologo che riprende la tecnica dei giullari medievali.

¹²³ A. Arena, *Il grammelot di Dario Fo, nel teatro come nella vita*, in "Istituto arabo-Dialoghi mediterranei", <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-grammelot-di-dario-fo-nel-teatro-come-nella-vita/>, ultimo accesso 19 marzo 2020.

¹²⁴ E. De Pasquale, cit., p. 38.

¹²⁵ A. Barsotti, *Dario Fo. Reinventore della Commedia dell'Arte*, in Elena Randi (a cura di), *Mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Acireale, Bonnano editore, 2016, p. 123.

¹²⁶ A. Bandettini, *Dario Fo: "Perché il mio grammelot è una vera scienza"*, in "la Repubblica.it", <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/08/10/dario-fo-perche-il-mio-grammelot-e-una-vera-scienza40.html?ref=search>, ultimo accesso 5 dicembre 2019.

Il termine grammelot ha la sua origine in Francia dal verbo *grommeler*, in italiano «borbottare», che rimanda al difetto di pronuncia.¹²⁷ È un termine coniato dai comici dell'Arte ed è privo del significato concreto, si può dire che si tratti del gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, che è in grado di trasmettere insieme con gesti, ritmi e sonorità particolari un intero discorso compiuto.¹²⁸ Fo ha titolato alcuni monologhi *Grammelot* o *Grammelot di...*; nell'edizione del 2006 si trovano i cinque grammelot: *La fame dello Zanni*, *Caduta di potere*, *Grammelot di Scapino*, *Grammelot dell'avvocato inglese*, *Grammelot napoletano di Razzullo*.¹²⁹

Ma nel *Mistero buffo* non si tratta soltanto di una lingua inventata che non è logica e comprensibile; anche qui Fo utilizza un po' di combinazioni dei dialoghi italiani, specialmente di Brescia, di Bergamo e di Vicenza. Il grammelot funziona bene soltanto con la gestualità e mimica sofisticata; in questo Fo assomiglia ai bambini, i quali, usando il linguaggio inventato con una combinazione di gesti, possono capirsi.¹³⁰ Quindi anche se non è possibile capire tutte le espressioni, proprio grazie alla gestualità e mimica ricchissima si capisce il discorso senza problemi.

Cominciando dall'inizio, come di solito Fo presenta ogni monologo col prologo non molto lungo prima di cominciare la recitazione. Qui, a differenza di Arlecchino, il prologo serve soltanto per la spiegazione e presentazione dei personaggi di cui si parla e recita e anche della storia. Quasi ogni monologo ha il suo proprio prologo educativo e informativo.

In grammelot *La fame dello Zanni* non si tratta della satira dei personaggi santi, biblici o dei personaggi medievali preesistenti, ma della satira dei personaggi ordinari. Qui, nel prologo scritto, Fo spiega cos'è il grammelot, dove e come nasce, chi è il personaggio dello Zanni e anche la storia della Commedia dell'Arte. Il prologo è molto più corto nella videoregistrazione del 1977: qui Fo presenta soltanto il personaggio dello Zanni e l'intreccio di cui recita.

¹²⁷ L. Dumont-Lewi, *Dis-moi gros gras grand grommelot*, in "academia.edu", https://www.academia.edu/11543719/Dis-moi_gros_gras_grand_grommelot, ultimo accesso 6 dicembre 2019.

¹²⁸ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 81.

¹²⁹ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, cit.

¹³⁰ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 81.

Lo Zanni, come avevo già menzionato prima, è il contadino che ha una fame grandissima, perché i suoi lavoretti non bastano da vivere. In conseguenza, di solito, la sua moglie deve mettersi alla prostituzione. Nel monologo scritto da Fo lo Zanni è rappresentato in maniera pazzesca e innaturale. Lo Zanni ha tale fame che vuole mangiare se stesso e piano piano descrive che mangia i vari parti del proprio corpo, dopo vuole mangiare tutto: la montagna, le campagne e alla fine anche lo stesso Dio. Dopo ha un sogno che si trova in cucina e può cucinare tutto quello che vuole.

Il monologo scritto è molto difficile da capire, anzi più difficile dei dialoghi nell'*Arlecchino*, perché i dialetti sono arricchiti delle invenzioni lessicali, suoni, timbri, espressioni straordinarie e interiezioni. Il testo scritto contiene tante didascalie per indicare il comportamento e l'azione dell'attore e il modo di parlare; le didascalie sono abbastanza dettagliate per far capire al lettore l'intreccio e la situazione che si svolge sul palcoscenico, quindi ogni azione dell'attore è indicata dalle didascalie quasi dopo tutte le frasi dette. I neologismi sono indicati in maiuscoletto per sottolineare la differenza e anche per semplificare la lettura: «GREULOT, NACHÍ STULÒ me tengo 'na fame, 'na sgandùla che pe' la desperasiùn u zervèl me STRÒPIA A SGRÒLL.». ¹³¹

In questo esempio si vede che sarebbe molto difficile decodificare il vero significato dei neologismi onomatopeichi GREULOT, NACHÍ, STULÒ e STRÒPIA A SGRÒLL e il lettore o lo spettatore può soltanto dedurre il significato probabile dal contesto del discorso. Questo Fo menziona nel suo prologo, dicendo al lettore o allo spettatore: “Non preoccupatevi se all'inizio non vi riuscirà ad afferrare tutto il discorso. Vedrete, miracolo, che dopo un po', con meraviglia riuscirete a intuire tutto...anche quello che io non pensavo di dovervi dire.”¹³² Fo si rende conto che gli spettatori non possano capire quasi niente, ma lo usa come la tecnica per divertirli. Il resto del testo si capisce meglio grazie ai dialetti, i quali non sono molto lontani dall'italiano standard. Qui si può notare che gli articoli delle parole non sono indicate completamente, ma solo con un accento: una fame si cambia in un' fame. Anche se questo elemento non viene da nessun dialetto italiano, si può dedurre che serve specialmente per il ritmo del discorso.

Molto usati sono anche gli accenti sopra le vocali che Fo usa spesso anche nelle altre opere:

¹³¹ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, cit., p. 336.

¹³² *Ivi*, p. 335.

Deo che fàme! Gh'ho 'na fame che me magnaría anca un ögio (*mima di cavarsi un occhio*) e me lo ciuciaría 'me 'n'òvo. (*Succhia l'immaginario uovo*) Un'örégia me strancaría! (*Fa il gesto di strapparsi un orecchio*) Tütü e dòì l'öregi (*esegue e li mastica con avidità*) ol naso cavaría. (*Esegue*) Oh, che fame tégno! Che me enfroncaría 'na man dinta la bóca, zìò in t'ol gargaròz fino al stómego e CAÒ IN PRATOSCIÒ GUIIU (*mima tutta l'azione*) e stroncaría da po' le büdèle, tüte le tripe a STROSLON FRAGNAO (*mima di cavarsi le budella tirandole fuori attraverso la gola, quindi le arrotola sul braccio*) STROPIAN CORDAME - SRUTOLON. (*Fige di strizzarle per riputarle delle feci. Scuote la mano nel gesto di liberarsi da tanta zozzeria*) Merda! Deo quanta merda de repièn! (*Soffia come in un luogo tubo e ne ottiene un parnacchio dai timbri grevi e profondi con contrappunto di falsetti scurrili*) FRUUOOOH... SPROH... FESCHIOUAAA... TRIFIHIEE! (*Scuote l'immaginary budella, come fosse una canna di gomma, quindi inizia a masticarla e ingoiarla come fosse una interminabile salsiccia. Mastica e commenta felice*) SGNAGUI QUE BROSSOLO SMAGNASENT LÜGANEGOSA... GNE, GNA GNITRAGUÍ. (*Rutto finale emesso con soddisfazione. Si accarezza il ventre salendo fino alla gola. Deluso e disperato*).¹³³

Per differenziare alcune parole dall'italiano standard usa le vocali con la *trema/dieresi* (ü, ö), le quali sono tipiche del tedesco. Le parole in questo brano sono soprattutto neologismi che sono stati creati dalla combinazione dei vari dialetti.

Ad esempio l'espressione: «Tütü e dòì l'öregi» include le parole dall'italiano standard (tutti, e), una parola dal dialetto di Trentino Alto Adige e di Puglia (doi)¹³⁴ e dal dialetto lombardo (oregi).¹³⁵

Quasi tutte le frasi sono accompagnate dalle didascalie dell'azione scenica, perché l'attore deve esprimere il significato col suo corpo, in particolare con la mimica e gestualità.

6.2 Analisi della recitazione

Quello che Fo usa di più è la gestualità e mimica nella combinazione con i vari suoni ed espressioni strane per esprimere la fame orribile e morbosa dello Zanni. Lo Zanni è considerato la maschera più comica e furba della Commedia

¹³³ D. Fo, *Mistero buffo. La giullarata popolare*, cit., p. 336.

¹³⁴ *Doi*, in "dialettando.it", https://www.dialettando.com/dizionario/detail_new.lasso?id=54849, ultimo accesso 25 marzo 2020.

¹³⁵ *Oregi*, in "dialettando.it", https://www.dialettando.com/dizionario/detail_new.lasso?id=35294, ultimo accesso 25 marzo 2020.

dell'Arte che fa ridere il pubblico con la sua straordinaria furberia, però l'origine di questa maschera non è comica, invece tragica. È un personaggio molto affamato, ma la maniera di esprimere tale sofferenza e povertà fa ridere il pubblico, perciò la comicità prevale sull'angoscia. In *grammelot* dello Zanni Fo ha dimostrato la sua capacità di trasformare un linguaggio scritto nel linguaggio corporale. A differenza di *Arlecchino* nel *grammelot La fame dello Zanni* la gestualità e la mimica sono il fenomeno più importante. Stesso Fo dice:

Il mimo è funzionale quando con la gestualità si riescono a raggiungere effetti e comunicazioni più chiare ed efficaci, oltre che più redditizie, di quanto non si riesca a fare con la sola parola. Ma ci sono discorsi che si riescono a far arrivare molto chiaramente semplicemente usando la voce. E perché, allora, arrampicarsi sui vetri gesticolando come pazzi? L'arte del mimo e l'arte del comunicare per sintesi, non si tratta di imitare pedissequamente le gestualità naturali, come ho già ribaldito in altre occasioni, ma di alludere, di indicare, sottintendere, far immaginare. Il teatro è finzione della realtà, non imitazione.¹³⁶

Allo stesso tempo accentua che l'attore deve assolutamente omettere i gesti stereotipati, i quali si usano nella vita quotidiana e per diventare mimi serve esercitarsi nell'acrobazia e imparare a respirare in giusto rapporto col gesto.¹³⁷ Nel teatro è assolutamente necessario inventare i propri gesti originali e straordinari; questa tecnica possiamo vedere proprio nel *grammelot* dello Zanni.

Secondo Fo l'attore è capace di esprimere tutto quello che vuole rappresentare tramite gesto senza dire niente. Tale tecnica del linguaggio del corpo conosce dai suoi coetanei Jacques Lecoq, Étienne Decroux o dal suo precursore Vsevolod Emiljevič Mejerchold, i quali hanno fatto la rivoluzione nella recitazione, usando specialmente le tecniche del corpo e la gestualità. La recitazione di Fo è quindi il risultato non solo delle battute comiche; è soprattutto la recitazione del corpo.

La recitazione del corpo fu molto importante per i comici dell'Arte che non usarono il testo come la parte fondamentale per i loro spettacoli. Inoltre parlarono in dialetti, quindi la loro comicità fu basata sul gioco del corpo e del viso, il quale usa Fo nel monologo *La fame dello Zanni*. Viceversa Fo spiega che la Commedia dell'Arte ha le radici nei giullari medievali che recitarono sulle strade e sulle piazze,

¹³⁶ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 235.

¹³⁷ *Ivi*, p. 236.

quindi il risultato dell'unificazione del comico dell'Arte e del giullare medievale è *Mistero buffo*.

Come nella scenetta *La commedia dell'arte* anche qui è importante il suo lavoro con lo spettatore; nel teatro di Fo, il ruolo del pubblico cambia totalmente. Il pubblico non è soltanto l'osservatore dello spettacolo, ma il partecipante dell'intreccio, il pubblico è, inoltre, seduto molto vicino all'attore. Nel teatro di Fo non esiste la parete tra palcoscenico e auditorio; c'è sempre interazione tra attore e spettatore. Fo reagisce allo spettatore e non ignora il suo comportamento e le sue emozioni.

Per Fo è importante educare il pubblico come gli attori; devono essere capaci di discutere e di fare una critica, devono avere voglia di dibattito e per questo, secondo Fo, è necessario mettere in scena i temi vivi e divertenti.¹³⁸

Avevo già menzionato che *Mistero buffo* funziona come performance di un solo attore che ha un ruolo di un *performer*, invece di un comico dell'Arte classico. Senza maschera o materiali di scena recita i vari monologhi sui vari temi sociali che rappresenta attraverso la satira, cioè quello che facevano anche i comici dell'Arte. Fo ha sviluppato la tecnica del monologo diversa e straordinaria con l'aiuto dell'entusiasmo della recitazione. Non gli serve musica, *light design*, scenografia, costume o maschera, quindi semplicemente, indossando una maglia nera riesce a recitare tutta l'opera lavorando con la voce e col gesto. Si può dire che questa semplicità del teatro di Fo è influenzata da Peter Brook e la sua opera *Lo spazio vuoto* del 1968 o da Jerzy Grotowski e il suo concetto del 'teatro povero'.

Peter Brook ha messo in dubbio la decorazione scenica e ha detto che per fare lo spettacolo serviva soltanto una persona che si trovava nella scena vuota e un'altra persona che la guardava.¹³⁹ Jerzy Grotowski ha accentuato la figura dell'attore senza maschera, senza costume o materiali di scena inutili. Secondo lui, il teatro è un rito e per farlo non serve nient'altro che un attore.¹⁴⁰

Lo spettatore può semplicemente usare la sua propria immaginazione per la questione del luogo dove si svolge l'azione o per l'aspetto dello Zanni, però il più importante è seguire la mimica e la gestualità dell'attore.

¹³⁸ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 163.

¹³⁹ L. Engelová, *Peter Brook: Prázdný prostor*, in "Divadelní noviny", <https://www.divadelni-noviny.cz/peter-brook-prazdny-prostor-2>, ultimo accesso 19 marzo 2020.

¹⁴⁰ O. G. Brockett, cit., p. 687.

C'è una grande differenza ovvia tra lo Zanni di Fo e lo Zanni della Commedia dell'Arte originale; lo Zanni, cioè un contadino povero e più tardi anche un servitore, usò sempre la maschera che fu un po' diversa per Arlecchino, Brighella, Coviello e Pulcinella. Di solito si trattò di una maschera facciale di diversi colori, i loro vestiti furono sempre grandi, larghi e talvolta anche consunti per mostrare la povertà del personaggio, invece Arlecchino indossò il costume a cui Fo assomiglia nella *Commedia dell'arte*.

A differenza della messinscena *La commedia dell'arte* qui, in *Mistero buffo*, Fo non usa maquillage, perché lavora innanzitutto con la mimica e lo spettatore deve accorgersi di tutte le smorfie dell'attore. I suoi movimenti col viso, coi muscoli mimici e con gli occhi, le espressioni folli piene di concentrazione massima e di entusiasmo sono gli elementi che fanno questo grammelot il capolavoro della recitazione nel teatro di Fo. Tutte le battute che dice sono pure espresse attraverso il linguaggio del corpo con la massima accuratezza e precisione. Lo Zanni sempre disponeva della mimica speciale e delle abilità fisiche e acrobatiche, cioè disponeva delle abilità che le altre maschere, di solito, non avevano.

Queste smorfie pazzesche e l'intenzione di sgranare gli occhi in maniera quasi innaturale potrebbero essere riprese dal comico napoletano della prima metà del Novecento Antonio De Curtis, nome d'arte Totò, che per la sua recitazione usava straordinaria mimica facciale e movimenti del corpo quasi da marionetta. Oltre all'attività teatrale insieme a Peppino de Filippo hanno girato una serie di film, ad esempio *Totò, Peppino e...la malafemmina*.¹⁴¹

Anche qui Fo usa la tecnica dell'improvvisazione perché, naturalmente, non segue sempre il testo esattamente e non usa la stessa gesticolazione o mimica; il suo spettacolo è attuale e irripetibile.

¹⁴¹ *Totò, Peppino e...la malafemmina*, in "antoniodecurtis.com", <http://www.antoniodecurtis.com/>, ultimo accesso 22 marzo 2020.

7. I tre bravi

Se analizziamo questa opera, dove Fo ha usato l'ispirazione della Commedia dell'Arte per la prima volta, dobbiamo renderci conto che ancora non poneva l'enfasi sul testo, sul dialogo o sul linguaggio inventato, invece si è specializzato sull'azione scenica, sullo scherzo e sulla gag. Questo fatto significa una differenza tra *I tre bravi* e *Arlecchino*, *Mistero buffo* o *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, perché sono le opere caratterizzate dal gioco con i vari dialetti che accentuano la loro originalità e mettono il linguaggio accanto all'improvvisazione scenica, perché il significato delle battute non è abbastanza chiaro dalle parole e deve essere mostrato attraverso il corpo (ad esempio nel caso di *grammelot*).

Anche se il copione di *Tre bravi* non ha forma del canovaccio come le opere della Commedia dell'Arte e si tratta del testo con le battute specificate e dettagliate, si dà particolare importanza alle azioni sceniche accompagnate dalle battute degli attori. Se gli attori recitano l'intreccio, parlando il meno possibile, lo spettatore può capire il contesto e le vicende che si svolgono sul palcoscenico, perché gli attori creano il significato col loro corpo.

Questo elemento si ricollega alla Commedia dell'Arte, dove c'era soltanto una traccia del testo e gli attori dovevano creare un'azione scenica con l'aiuto dell'improvvisazione, rispettando le indicazioni del canovaccio. Senz'altro Fo faceva sempre le prove prima di mettere le sue opere in scena, ma allo stesso tempo permetteva agli attori l'improvvisazione all'istante.

Fo ha ripreso anche le caratteristiche fondamentali delle varie maschere dell'Arte e le ha unite in uno spettacolo coll'intreccio abbastanza simile alle opere della Commedia dell'Arte, ma insieme ha creato una trama nuova e originale che si svolge a fine Ottocento in un castello.

7.1 Analisi testuale

Per l'intreccio sono importanti tutti e sette i protagonisti, nessuno di loro ha solo il ruolo della comparsa. Questo fatto fa una grande differenza tra *I tre bravi* e le altre opere analizzate; *Johan Padan* e *Mistero buffo* sono le opere per un solo

attore, *Arlecchino* ha soltanto i due protagonisti e le altre maschere sono secondarie per l'intreccio.

La trama racconta una breve storia divertente di tre sorelle che sono tenute dal loro padre nella solitudine del castello vecchio e un giorno vengono i tre uomini strani con le maniere inappropriate per fare la guardia al loro padre contro i fantasmi e spettri. Questi uomini non si conoscono reciprocamente e tutti vengono con le storie false ed esagerate, parlando del loro coraggio e del loro eroismo. Il padre non sa quale uomo scegliere, quindi decide di fare uno scherzo per provare se dicono la verità; durante la notte il primo bravo deve fingere di essere un impiccato, il secondo bravo deve fare la guardia da solo e il terzo bravo finge di essere uno spettro. In realtà tutti e tre i bravi hanno paura e cominciano a combattere e il padre, ridendo di loro, non vuole scegliere nessuno. Comunque le tre sorelle non vogliono rimanere da sole, quindi decidono di travestirsi da spettri per spaventare il loro padre (alla fine si dimostra che gli spettri che spaventano il loro padre tutte le notti sono le sue tre figlie) e lo dicono ai tre bravi per dimostrare il loro coraggio. I tre bravi cacciano via gli spettri falsi e rimangono al castello, facendo le guardie e la compagnia alle tre sorelle, rimanendo al loro fianco, probabilmente il primo bravo con la prima figlia, il secondo bravo con la seconda figlia e il terzo bravo con la terza figlia.

Dalla Commedia dell'Arte è ripreso anche il tema delle maschere e della beffa. Ogni maschera dell'Arte ha il suo proprio costume fisso, il quale mette per recitare. Questa tradizione delle maschere non è adottata soltanto rispetto ai personaggi tipizzati, ma anche nello scherzo col travestimento.

Rispetto alla trama è ovvio che la divisione dei protagonisti è legata col numero tre; i protagonisti non hanno i nomi, sono indicati soltanto con i numeri ordinali. Questo fenomeno è legato alla tipizzazione; le maschere dell'Arte avevano i propri nomi fissi e di solito metaforici, non esistevano le maschere con i nomi variabili e personali. Nel testo si trovano i nomi dei personaggi, di solito metaforici, soltanto nelle battute degli attori, ma non sono indicati nelle didascalie esterne. Le didascalie sono importanti innanzitutto per la parte dell'opera, dove si fa lo scherzo, perché ci prevalgono soprattutto i soliloqui e le indicazioni per l'azione scenica espressa soltanto attraverso il linguaggio del corpo, cioè la stessa tecnica dei comici dell'Arte, ad esempio: «SECONDO BRAVO (terrorizzato): ...che è che è...co...cosa

succede?...*(Si lascia sfuggire delle mani il pollo che va a cadere in braccio all'Impiccato che lo uncina velocissimo).*».¹⁴² Quindi l'improvvisazione e la grande abilità attoriali sono necessarie.

Ci sono le tre sorelle e i tre bravi: Primo bravo/impiccato, secondo bravo/chitarrista e il terzo bravo/spettro. Il settimo personaggio è Bachicoltore, il padre delle tre figlie.

Le tre sorelle potrebbero assomigliare alle maschere innamorate dell'Arte (ad esempio Isabella), comunque qui Fo ha deciso di rappresentarle come le donne nubili, solitarie, ma anche molto furbe. Tutte e tre hanno paura degli uomini, però la terza figlia non vuole essere più da sola, quindi cerca di fare la conoscenza col terzo bravo. I tre bravi, che in realtà non sono bravi e coraggiosi, sono probabilmente indicati in senso negativo, perché in questo caso l'aggettivo «bravo» significa il contrario e si può parlare di tre soldati violenti e aggressivi, ma non coraggiosi.

Tutti e tre i bravi hanno, generalmente, il carattere dello Zanni. Come servitori del padre riescono a ingannarlo in maniera molto furba e spassosa, cioè quello che faceva ad esempio Arlecchino al suo padrone.

Il primo bravo è, senz'altro, fortemente ispirato al Capitano della Commedia dell'Arte. Il suo nome è Giacomo Squartatori, quindi ovviamente c'è l'ispirazione di Jack lo squartatore. Comunque tale soprannome fa questa maschera anzi più comica, perché lui non ha affatto il carattere dell'assassino. Invece, il suo carattere è indicato dal suo mestiere ideale: l'accalappiacani che si menziona nel testo. Il significato del verbo è «cacciare» o «catturare» e questo personaggio si vantava della sua abilità di cacciare gli animali pericolosi. Un altro significato di questo verbo è: «imbrogliare» o «ingannare», cioè legato con l'intreccio, perché quasi alla fine della farsa il primo bravo viene raggirato dal secondo e terzo bravo e insieme iniziano a combattere.

Il Capitano è la maschera molto conosciuta e famosa per la sua eloquenza e l'iperbole. Sempre si vantava del suo coraggio immenso e parlava dei suoi atti in modo molto esagerato, in realtà era vigliacco che faceva la pessima figura e sempre doveva scappare, perciò diventava un bersaglio delle beffe.¹⁴³ Questa caratteristica è identica non solo per il primo bravo, ma per tutti e tre.

¹⁴² D. Fo, F. Rame, *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 80-81.

¹⁴³ K. Kratochvíl, cit., pp. 172-173.

L'altro nome del Capitano, che si usava per le maschere della stessa categoria è Spaventa, dunque l'altra caratteristica fondamentale di tre bravi è ispirata anche a questa maschera, perché il verbo «spaventarsi» significa prendere paura. Tutti e tre i bravi sono in realtà molto spaventati e codardi.

Il secondo bravo è ispirato dal Scaramouche, o in italiano Scaramuccia, che rappresenta la maschera battagliera che vuole accattivarsi delle donne. Etimologicamente la sua caratteristica è legata col sostantivo «scaramuccia», cioè un tafferuglio o un breve scontro. Anche in *Tre bravi* il suo carattere è specialmente combattivo ed aggressivo. Dice che a ogni suo gesto c'è la morte anche se non vuole ferire nessuno: «Ecco... due mosche e una zanzara... le ho uccise... non mi avevano fatto niente... e ciò che è più terribile è che non ne ho rimorso... sono proprio un mostro... Fuggite o gente... fuggite... dietro di me è la morte!». ¹⁴⁴

Nella Commedia dell'Arte questa maschera non aveva il costume legato con la battaglia, invece di solito era elegante, cantava e suonava la chitarra. ¹⁴⁵ Perciò anche in quest'opera suona e canta mentre fa la guardia.

Il padre ha un soprannome particolare (bachicultore) legato con una storia che si è svolta prima dell'inreccio principale recitato dagli attori, cioè, in terminologia teatrale, «la preistoria del dramma» che è presentata all'inizio dello spettacolo nella canzone delle tre figlie. Il padre guadagna i soldi, allevando e vendendo i bachi, inoltre ha ottenuto il castello grazie alla truffa. Questo mestiere è messo nel contesto probabilmente per esprimere la comicità e l'assurdità, perché allevare i bachi non è un mestiere abituale e ordinario. Comunque è probabile che fosse stato popolare e tradizionale nella società contemporanea.

Questo personaggio assomiglia al Pantalone che è di solito un anziano innamorato della giovane ragazza, comunque Fo lo rappresenta come un anziano matto che tiene le sue figlie chiuse nel castello e non le lascia uscire, perciò ha anzi nascosto le loro vesti. Tale rappresentazione di Pantalone è molto diffusa; il padre che non vuole far sposare le sue figlie a nessuno. Qui si mostra un elemento non molto tipico per la Commedia dell'Arte, invece caratteristico per la favola, dove la principessa o la ragazza è tenuta nella torre. Dalla favola viene anche l'ispirazione per la prova del coraggio che i tre bravi devono subire.

¹⁴⁴ D. Fo, F. Rame, *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 71.

¹⁴⁵ K. Kratochvíl, cit., p. 189.

Il testo comincia col prologo scritto nella forma della canzone cantata dalle tre sorelle per presentare la trama e l'argomento dell'intreccio, specialmente gli avvenimenti precedenti. Si tratta dell'italiano standard con le parole accorciate per semplificare la pronuncia e per rispettare le rime: «l'amor - bachicultor, spirò - s'ammazzò». Come nelle altre opere il prologo serve per far capire al lettore o allo spettatore di che cosa si tratta nell'intreccio e dove si svolgono gli avvenimenti, ma soltanto in questa opera il prologo ha una forma della canzone. Ciò potrebbe essere legato con la tradizione del folclore o semplicemente con la tradizione della Commedia dell'Arte, dove la canzone fece una parte degli spettacoli.

Il testo contiene le didascalie esterne per indicare le maggiori informazioni del luogo, dei costumi, dell'azione sul palcoscenico e della forma delle battute e del linguaggio scenico: «SECONDO BRAVO (*entrando*)...Tutti fermissimi...dov'è l'aspirante cadavere che lo promuovo...(Sembra un pipistrello: è tutto vestito di nero, perfino i guanti sono neri e sulle spalle gli svolazza un grande mantello)».¹⁴⁶

Tali didascalie aiutano il lettore a immaginare lo spettacolo. Le battute sono scritte nella forma del dialogo e talvolta ci sono i lunghi monologhi o soliloqui di vari personaggi, innanzitutto di tre bravi. Si può notare che i dialoghi e monologhi sempre contengono i tre punti nelle battute dei personaggi:

PRIMA RAGAZZA Uh... che omaccio...

SECONDA RAGAZZA Il brutto...

TERZA RAGAZZA Aiuto mi violentano...

Fuggono, ognuna in diverse direzioni.

PRIMO BRAVO Ehi...un momento...fermatevi, bambole...Mamma mamma...come faccio paura...(si vede riflesso nello specchio, estrae una pistola)...ma chi sei...il diavolo?...(Andando verso lo specchio) Ah, no, adesso ti riconosco...sei Giacomo Squartatori...il terrore della Brianza...Eh...ma non guardarmi a quel modo...mi fai andare il sangue in saccoccia...Mamma mamma...come non vorrei essere al posto dei tuoi nemici...Mamma mamma...poveracci...Ehi...ma non si vede nessuno qui?...(*Esce*).

Rientrano le tre ragazze.

PRIMA RAGAZZA Se n'è andato?...

SECONDA RAGAZZA Pare di sì...

TERZA RAGAZZA Peccato!

¹⁴⁶ D. Fo, F. Rame, *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 71.

PRIMA RAGAZZA Come peccato?... Avresti preferito che ci metesse le mani addosso?...

SECONDA RAGAZZA Con quelle manacce!

TERZA RAGAZZA Dici?

PRIMA RAGAZZA Che ci facesse chissà quali proposte...

SECONDA RAGAZZA Che propostacce!...

TERZA RAGAZZA Tu credi che si sarebbe permesso...

SECONDA RAGAZZA E sì... se glien'avessimo dato il tempo...¹⁴⁷

Di nuovo ci potrebbe essere un collegamento con il numero tre, ma probabilmente serve per indicare il tono diverso della voce, oppure lasciare spazio per gli attori per l'improvvisazione. Inoltre sostituiscono la virgola la quale non si trova nel testo. In questo brano si può notare anche una notevole satira sul carattere del primo bravo che pensa di essere coraggioso e orripilante, invece non lo è.

Il linguaggio contiene le varie espressioni accrescitive dei sostantivi per esprimere la paura o il disgusto (omaccio, mortaccio). Talvolta gli attori alludono alla comicità dei loro nomi: «TERZO BRAVO: Eh chi s'è spaventato...ah...ah...io scherzavo! E tu ci sei cascata...Lo Spaventa che si spaventa...ah ah...è troppo comico... ». ¹⁴⁸

Non manca nemmeno l'ironia e le espressioni di cose che, in realtà, non succedebbero mai, perché non è possibile: «IMPICCATO (PRIMO BRAVO): Mamma mamma...non avrei mai pensato che fosse così scomodo impiccarsi...». ¹⁴⁹

7.2 Analisi della recitazione

Di questa opera non è possibile fare l'analisi completa della recitazione di Fo e dei suoi colleghi, perché non esiste la videoregistrazione. Nell'Archivio di Fo e di Rame ci sono le fotografie e i disegni della scenografia e anche le fotografie della messinscena per avere un'idea di come funzionava lo spettacolo.

La scenografia era molto semplice e assomigliava alla scena della Commedia dell'Arte, cioè un piccolo palcoscenico senza i materiali di scena. La scena era costruita nella forma di un grande carro con i tre gradini nel mezzo. Sul muro posteriore c'era un disegno grande che rappresentava il luogo, dove si

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 70-71.

¹⁴⁸ D. Fo, F. Rame, *Le commedie di Dario Fo*, cit., p. 73.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 79.

svolgeva l'azione; nel caso di *Tre bravi* era un disegno dell'interno di un castello. Gli attori recitavano innanzitutto sotto il palcoscenico con i costumi che assomigliavano all'abbigliamento dell'Ottocento.

Le compagnie teatrali di oggi fanno gli spettacoli di questa opera con la scenografia simile, ma ci sono anche le compagnie che provano a realizzarla in maniera più moderna. Ad esempio la compagnia di Centro di Cultura Italiana di Joinville in Brasile ha fatto lo spettacolo senza il palcoscenico al teatro, invece lo hanno rappresentato alla scena *open-air* con i costumi più moderni.¹⁵⁰ Qui si vede anche la popolarità di Fo che continua all'estero con la riproduzione delle sue opere.

Secondo le recensioni che sono generalmente molto positive, è possibile dedurre che Fo e gli altri attori hanno fatto lo spettacolo comico e spassoso grazie all'abilità della recitazione. Già disponevano della mimica e gestualità abbastanza precise, la recitazione era riuscita e gli spettatori divertiti.

¹⁵⁰ Prof Vilaz. (2012, ottobre 23). I tre bravi [File video]. Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=mx30XKNSso8&t=452s>.

8. Johan Padan e la scoperta delle Americhe

La satira, l'ironia, il paradosso, lo scherno sono gli elementi attraverso i quali Fo rappresenta la scoperta dell'America insieme con la violenza e con gli atti bruti contro la popolazione originaria. Tuttavia allo stesso tempo mostra le relazioni fra le culture diverse sia positive sia negative.

Fo di solito riprende gli avvenimenti storici o i personaggi storici e li sottomette alla satira attraverso la figura del giullare, però il giullare moderno e raffinato che attacca la società di tutte le epoche mescolando il passato e il presente.

8.1 Analisi testuale

Il testo bilingue nel libro del 1992 è scritto nella forma di prosa senza le indicazioni dei personaggi o senza le didascalie. Si tratta di una storia, o meglio dire della fiaba basata sugli avvenimenti veri, però notevolmente trasformata in una finzione. L'intreccio si svolge sui vari luoghi, dove si trova il protagonista Johan Padan; L'Italia, Siviglia, l'isola Santo Domingo, la Florida e le altre varie parti dell'America. Invece nel testo nella forma del copione del 1991,¹⁵¹ successivamente aggiornato dopo la ultima rappresentazione, si trovano le spiegazioni di Fo, gli appunti a le didascalie: «Ti vòl una perla? Cata! (Mima l'atto si sputare)».¹⁵²

A differenza del libro c'è anche il prologo lungo che è diventato l'elemento molto frequente nelle opere di Fo, specialmente nei monologhi. Nel prologo spiega l'origine di Johan Padan e spiega un contesto dell'altra opera *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, parlando della regina Isabella che supportava Colombo nei suoi viaggi. Inoltre racconta che per scrivere quest'opera si è ispirato alle tante storie autobiografiche dei marinai che, durante i loro viaggi, incontravano dei selvaggi e gli succedevano le cose straordinarie.

Questo prologo è importante per capire il contesto e le vicende di cui si parla; non è l'invenzione della Commedia dell'Arte, invece si trovava già negli spettacoli dell'antichità con lo stesso obiettivo. Nel teatro contemporaneo non è più

¹⁵¹ D. Fo, F. Rame, J. Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, cit.

¹⁵² *Ivi*, p. 22.

molto usato, perciò il teatro di Fo è considerato originale e innovativo con il suo intento di educare il pubblico.

Un bergamasco Johan Padan dell'origine lombardo-veneto assomiglia molto al carattere dello Zanni originario; un povero amante del mangiare e delle donne, però non ha molta fortuna nella sua vita e deve costringersi a fare quello che non vuole. Questo gli succede anche nell'opera di Fo; Johan Padan ha un'amante che viene accusata di stregoneria, quindi il protagonista deve fuggire per non essere arrestato e decide di andare con gli spagnoli per un viaggio in Spagna. Cristoforo Colombo glielo ha offerto anche prima, però il protagonista l'aveva rifiutato. Dopo essere arrivato a Siviglia decide di rimanerci, ma a causa della povertà e del mestiere dello scrivano che odiava ha deciso di partire di nuovo per isola Santo Domingo, dove ha incontrato la popolazione selvaggia e ha imparato la loro cultura e la loro lingua. Fo descrive con tanta ironia un modo di condividere un'amaca con la donna e di fare l'amore. Johan Padan si separa dagli spagnoli e rimane solo con pochi amici e con gli *indios*.

Successivamente parte per Florida, dove incontra gli *indios* cannibali che vogliono mangiarlo, ma alla fine, quando vuole fuggire, salva il loro villaggio dai nemici e diventa il loro salvatore. Mentre parla con la luna e col sole, gli *indios* iniziano a credere che lui sia il loro santo-stregone, il figlio del sole e della luna, e lo trattano come Dio. Dopo diventa il loro capotribù che li porta per un altro viaggio a piedi, più tardi con i cavalli che sono fuggiti dagli spagnoli. Johan Padan comincia ad insegnare agli *indios* ad essere i cavalieri bravi e li aiuta a diventare i cristiani e ad arrestare gli spagnoli. La storia è la dimostrazione della collaborazione tra le diverse culture e società.

Con l'aiuto degli *indios* riesce a battere gli spagnoli e rimane nell'America per il resto della sua vita, incontrando i vari conquistatori: Panfilo Narvaes, Lucas Vázquez, Hernando de Soto, Luis Cancel Belvastro e Pedro Menéndez de Avilés. Johan Padan vive la vita felice con la sua moglie e bambini, però sempre si ricorda del suo villaggio, delle donne e dei canti nella chiesa.

Sto bén chi lòga...in 'sta tera...Tüti mé voere un gran bén e mé tègne en gran respèt!

Mé ciàmeno padre.

Anzi, santo padre.

Ma ògni tanto mé cata una nostalgìa treménda dol mè paése...Nostalgìa del vino, del mè dialècto, del füm che gh'è ne l'ària quando fümega ol cavriòl...le mé manca...le ridàde de le nostre fiòle...de l'odòr de le mie valàde...nostalgìa perfin dei còri che se canta in gesa. In 'sti mométi, no' mé riese de cascìar lontàn un gran gróp stciopamagùn. Alóra mi vo' a stravacàrme sù l'amàca. Do' fiòle se desténde visìn a mi... mé dóndola piàn, piàn... mi séri i ògi e loro mé canta la cansón del mè paése che mi g'ho insegnàt... pròprio co' le stèse paròle, col mèsmo idiòma del méo dialècto:

Oh, che bèlo... Oh, che 'legria!

L'è ancamò vivo ol fiòl del zìel,

l'è ancamò vivo ol fiòl de la Maria.

Maria vérsen l'è in gran conténto,

nesciün de nojàaltri ol gh'a più spavénto,

né dei turchi, né del gran vénto,

né del gran vénto, né dei cristiàn,

*né dei turchi, né dei cristiàn.*¹⁵³

In questo brano è notevole l'uso del dialetto e del grammelot composto dalle invenzioni linguistiche. La funzione del testo è uguale al *Mistero buffo*; è il copione usato dall'attore, ma per il lettore non è molto utile senza vedere i gesti e la mimica dell'attore. Perciò, il libro è completato con i disegni di Fo per aiutare il lettore a immaginarsi le vicende. Le combinazioni delle parole sembrano come la mescolanza di italiano, spagnolo, latino e francese. Alcune parole si possono capire dal contesto, alcune non capisce nemmeno lo stesso Fo: “Questo è il linguaggio dei marinai del porto di Venezia nel Cinquecento, volete capirlo?... Non lo capisco io che lo recito e pretendete di capirlo voi?”¹⁵⁴

Il linguaggio che Fo usa nelle sue opere non è soltanto una selezione causale dei vari dialetti e neologismi messi insieme in un testo complesso; invece si tratta del linguaggio usato nel passato. Tutto sommato il risultato è la satira dei personaggi, della società e in più di questi linguaggi strani che, oggi, non si possono capire o si capiscono con difficoltà.

Il testo contiene i dialoghi, comunque è scritto in prima persona; Johan Padan ha il ruolo del narratore che parla in tono molto ironico e satirico. Siccome il protagonista riesce a risolvere i problemi abbastanza astutamente, si capisce anche la furberia originaria al carattere dello Zanni. Usa le espressioni straordinarie, i volgarismi e il linguaggio non molto ricco, ciò significa che il protagonista è un

¹⁵³ Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, cit., pp. 118-120.

¹⁵⁴ Fo, Rame, Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, cit., p. 9.

contadino, non ben educato: «Po', ho savüt che quèli j éra i famosi Incas..."Incas", zìusto la 'breviasión' següra de incasà!». ¹⁵⁵

Qui lo Zanni ha un po' il carattere del flemmatico che è al di sopra delle cose che gli succedono e sempre riesce a risolverle in modo divertente e ironico (ad esempio aiuta gli *indios* a diventare cristiani per non essere più arrestati dagli spagnoli). Inoltre ha il ruolo del salvatore e dell'educatore degli *indios*, perché gli insegna alcuni racconti del Vangelo; qui Fo riprende, di nuovo, la tradizione religiosa facendone la satira.

In questo brano si possono riconoscere le parole comprensibili (ad esempio ho, famosi, che, quèli, Incas) e le parole decifrabili dal contesto (ad esempio po', zìusto, breviasión', incasà) ed i neologismi più difficilmente decifrabili (ad esempio savüt e següra); questi sono le parole «saputo» e «sicura» cambiate in una forma nuova, perché la lingua italiana non usa la consonante «ü» che deriva dal tedesco.

A differenza del *Mistero buffo* il testo è più facile da capire col significato approssimativo, perché nonostante la lingua sia in grammelot e in dialetto, ci sono meno neologismi che non si possono affatto decifrare.

8.2 Analisi della recitazione

Per l'analisi della recitazione è molto utile la videoregistrazione della rappresentazione che si è svolta a Milano il 24 aprile 1992. ¹⁵⁶ In questo tempo, Fo che era già molto amato, conosciuto per i tanti successi teatrali e per l'abilità attoriale, ha provocato ammirazione e rispetto appena è entrato in scena. La maggior parte del pubblico si trovava nell'auditorio e alcuni spettatori sono stati seduti direttamente al palcoscenico, guardando l'attore di fianco e avendo la maggior interazione con lui. Questa interazione col pubblico tipica per i suoi monologhi non manca nemmeno qui; Fo non ignora gli spettatori e le loro reazioni, gli si rivolge molto spesso, specialmente durante il prologo iniziale prima di cominciare la recitazione di *Johan Padan*.

¹⁵⁵ Fo, *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, cit., p. 75.

¹⁵⁶ Biblioteca Teatrale. (2018, settembre 18). Dario Fo 05 - Johan Padan e la scoperta delle Americhe [File video]. Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=83xhvVrjrCE&t=177s>.

Come di solito, la scena stessa è quasi vuota per far accentuare l'attività scenica e attoriale del monologo. Al centro si trovava un piedistallo col librone disegnato da Fo. Sul muro posteriore si trovava l'arazzo dipinto da stesso Fo con una nave e con delle sirene. A Fo non serviva niente di speciale includendo musica, materiali di scena, *light-design*, trucco o costume. Tutto quello che vuole raccontare al pubblico fa soltanto con l'aiuto della mimica e della gestualità.

Nel grammelot *La fame dello Zanni* prevale la mimica, soprattutto le smorfie esagerate, anzi innaturali. Invece qui prevale la gestualità per esprimere quello che si dice col linguaggio corporale. Le vicende che si svolgono nell'opera sono tante e per rappresentarle bene, siccome sono in grammelot, è necessario fare tanti movimenti attraverso la raffigurazione fisica che imita quello che dice il testo.

Nei monologhi di Fo il testo diventa «il testo fisico»¹⁵⁷ grazie un'accentuazione gestuale notevole; i termini tecnici sono *mimus* e *pantomimus*. Questi termini hanno origine greca con riferimento all'imitazione: *mimesis* e si usavano per nominare i giullari del Medioevo; giullare significava imitatore che imitava le situazioni della società. Il obiettivo del giullare era sempre uno solo: suscitare il riso attraverso finzione e parodia. L'accentuazione gestuale era caratteristica per lo Zanni, specialmente Arlecchino, il quale, saltando e facendo l'acrobazia con la mimica straordinaria, proponeva al pubblico un divertimento di cui alcune maschere non erano capaci.¹⁵⁸ Quindi la figura del giullare è molto importante e fondamentale anche per questa opera.

Sia nel *Mistero buffo* sia nel *Johan Padan* Fo usa anche il modello di recitazione nello stile che gli permette a cancellare la finzione scenica, invece di immedisimarsi in un ruolo. Per questo elemento è tipica anche l'interazione col pubblico la quale avevo menzionato di sopra.

¹⁵⁷ A. Catalfamo, *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, cit., p. 26.

¹⁵⁸ A. Kotte, *Divadelní věda: úvod*, Praga, AMU & KANT, 2010, pp. 54, 56, 59.

9. Le altre opere con gli elementi dell'Arte

Nei capitoli precedenti vi sono state analizzate le quattro opere, secondo me, più significative rispetto ai principi della Commedia dell'Arte, ma non sono ancora tutte. Nell'opera di Fo si possono trovare alcuni pezzi che contengono i vari elementi.

Devo menzionare per esempio l'opera *Ruzzante. Dario Fo recita Ruzzante* del 1993. Questo nome Ruzante è conosciuto specialmente grazie al commediografo e capocomico rinascimentale Angelo Beolco che lo usava come il suo soprannome. Il personaggio che ha inventato e recitato e che usava nelle sue commedie ha nominato con lo stesso nome.

Nelle sue opere Beolco mostrava la miseria della campagna padovana e dei contadini attraverso questo personaggio Ruzante che assomiglia molto al carattere dello Zanni e potrebbe essere il suo predecessore; è il contadino povero coi due desideri principali: le donne e il cibo. Ha le idee furbe che sempre falliscono, perché non sono abbastanza ponderate.¹⁵⁹

Ruzante non è la maschera della Commedia dell'Arte, comunque le sue caratteristiche del tipo fisso potrebbero essere il motivo per Fo a sceglierlo e metterlo in scena. Inoltre, secondo Fo, Angelo Beolco è stato il più grande autore drammatico italiano, il primo capocomico e l'ispirazione per gli altri autori drammatici.¹⁶⁰

Nel *Mistero buffo* possiamo trovare gli altri monologhi, tranne *La fame dello Zanni*, che riguardano gli elementi dell'Arte: *Grammelot napoletano di Razzulo* e *Grammelot di Scapino*.

Di sopra avevo menziato che Razzulo è uno dello Zanni e di solito lo notiamo col nome Pulcinella che viene da Napoli. Il suo carattere assomiglia a Arlecchino; è affamato, furbo, pigro, spesso diventa il bersaglio delle baffe e va pazzo per le donne.¹⁶¹ Nel *grammelot* di Fo parla in dialetto napoletano e vuole riconciliarsi con la sua donna.

¹⁵⁹ J. Špička, *Toni comici e amari del Rinascimento*, in J. Špička a kolektiv, *Letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, pp. 167-168.

¹⁶⁰ EuropaAtTen. (2013, marzo 24). Dario parla di Ruzante [File video]. Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=8C1uGg0oubU>.

¹⁶¹ K. Kratochvíl, cit., pp. 159-161

Scapino è la maschera che deriva da Brighella e gli assomiglia sia col carattere sia coll'aspetto fisico. Di nuovo si tratta dello Zanni, l'arruffone che ravviva l'intrigo e la soluzione migliore per lui è scappare; da questo verbo deriva suo nome Scapino.¹⁶²

Nel Seicento è stato usato e rinnovato dal commediografo francese Jean-Baptiste Poquelin, conosciuto col soprannome Molière, nella commedia *Le furberie di Scapino*. Fo considera Molière il più grande autore drammatico francese che usava grammelot e si formava alla base della Commedia dell'Arte.¹⁶³

Nel *grammelot* di Fo Scapino deve aiutare un signore giovane ad acquistare le regole del comportamento, dell'abbigliamento e delle espressioni corporali. Fo dice al lettore/pubblico che nel testo non c'è nemmeno una sola parola che significa qualcosa, cioè la regola dell'autentico grammelot.¹⁶⁴

Questo testo è in grammelot francese con le parole inventate senza il significato che Fo rappresenta sul palcoscenico nel modo troppo esagerato con l'accento francese spassoso.

La figura dello Zanni potrebbe essere visibile anche nell'opera del 1970 *Morte accidentale di un anarchico*. Qui il protagonista, nominato Matto, ha le caratteristiche dello Zanni e le sue azioni di travestimento e di fingere di esser qualcun'altro si riferiscono alle maschere dell'Arte.

Questo personaggio può riferirsi anche a Pulcinella che è talvolta indicato 'finto tonto'. La storia è basata sulla morte di Giuseppe Pinelli durante custodia di polizia del 1969, dove il protagonista finge di essere matto e debole.¹⁶⁵

In una certa misura l'altra opera che potrebbe essere considerata ispirata alla Commedia dell'Arte è *La signora è da buttare* del 1967, dove i protagonisti sono clown. Questa non è l'ispirazione diretta alla Commedia dell'Arte, perché i clown ancora non esistevano, ma probabilmente si sono sviluppati sulla base delle maschere dell'Arte; i comici dell'Arte e i giullari del Medioevo avevano la stessa funzione come i pagliacci, cioè fare il buffone e far ridere la gente attraverso i gesti spassosi e le battute ironiche.¹⁶⁶ Nella messinscena *La signora è da buttare* Fo e i

¹⁶² K. Kratochvíl, cit., p. 151.

¹⁶³ D. Fo, *Mistero buffo*, cit., p. 341.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 342, 344.

¹⁶⁵ A. Scuderi, *Dario Fo and the Commedia dell'Arte*, cit., p. 413.

¹⁶⁶ *Storia del Clown*, in "Ricordando Trio Lescano", http://www.triolescano.it/pdf/Storia_del_Clown.pdf, ultimo accesso 18 marzo 2020.

suoi colleghi mostravano il lavoro elaborato col corpo e con la mimica tipica per l'espressione di Fo. La recitazione includeva i movimenti meccanici, il canto, la musica, la danza, l'acrobazia, il grammelot e le buffonate che assomigliano al circo. Tutto sommato creava il teatro sintetico, cioè il teatro che era tipico per la Commedia dell'Arte.

Conclusione

Gli elementi e i principi dell'Arte si trovano frequentemente nelle opere di Fo sia nella scrittura che nello stile della recitazione. L'ispirazione per questo tipo di lavoro teatrale viene soprattutto dalla sua infanzia, quando ha vissuto nei paesi, dove giravano i giullari e gli attori della strada che recitavano le storie divertenti in dialetto. L'altro fatto molto importante è l'incontro con Franca Rame e la sua famiglia degli attori comici che facevano gli spettacoli in base alla tradizione della Commedia dell'Arte. Inoltre Fo disponeva del talento attoriale e comunicativo grazie a cui riusciva a fare l'improvvisazione in relazione al pubblico.

L'obiettivo di questa tesi è stato scoprire quali opere contengono gli elementi più caratteristici della Commedia dell'Arte e fare l'analisi del metodo della loro applicazione nel teatro di Fo. Prima di aver cominciato l'analisi avevo cercato testi e videoregistrazioni degli spettacoli, dove si trovano le ispirazioni dell'Arte e ho trovato le quattro opere, secondo me, più ricche rispetto agli elementi dell'Arte e più utili per la mia tesi: *Arlecchino*, *Mistero buffo*, *I tre bravi* e *Johan Padan e la scoperta de le Americhe*.

Nella parte dell'analisi testuale ho cercato degli elementi linguistici che assomigliano alla Commedia dell'Arte e ho cercato anche delle differenze tra i canovacci dei comici dell'Arte e i testi di Fo. Ho trovato e presentato specialmente l'uso del prologo, del dialetto e della lingua inventata, cioè grammelot: un modo originale della recitazione attraverso linguaggio teatrale illogico e incomprensibile. Nella parte dell'analisi della recitazione ho cercato le procedure attoriali e sceniche che corrispondono alle procedure che erano tipiche per la recitazione dei comici dell'Arte e visto se c'è anche qualcosa diverso, nuovo e innovativo di Fo. Analizzando lo stile di Fo, ho scoperto che la sua recitazione corrisponde alla recitazione dell'Arte, cioè l'improvvisazione, la satira orientata alla società, la musica, la danza, il canto, l'uso massimo della mimica e gestualità e in certo punto anche l'acrobazia. L'elemento particolare è collaborazione col pubblico, discussione e educazione. Molto frequente è anche l'uso dei tipi fissi come lo Zanni, il Capitano, il Pantalone, la Colombina e gli Innamorati.

Ci sono le alcune opere dove prevale l'uso degli elementi dell'Arte soltanto nel testo, oppure soltanto nella recitazione. Per esempio la farsa *I tre bravi* s'ispira

soprattutto alle maschere dell'Arte, ma dal punto di vista linguistico non ha tanti elementi significativi e assomiglia ai canovacci dell'Arte soltanto parzialmente.

La mia ricerca potrebbe essere ancora allargata, perché mentre stavo cercando le informazioni e facendo l'analisi delle quattro opere presentate, ho trovato anche le altre opere, dove si trovano gli elementi dell'Arte dal punto di vista testuale, visuale o ambedue e le ho presentate nel capitolo nove: *Ruzzante*. *Dario Fo recita Ruzzante*, *Grammelot di Scapino*, *Grammelot napoletano di Razzulo*, *Morte accidentale di un anarchico*, *La signora è da buttare*. Tutte le opere di Fo sono diverse tematicamente e strutturalmente, non è facile fare l'analisi e orientarsi nelle strutture che contengono le ispirazioni delle varie procedure teatrali, pertanto bisogna distinguerle rispetto all'obiettivo. Ho menziato anche i personaggi teatrali molto importanti di cui Fo talvolta adotta lo stile della recitazione, quindi le altre ricerche future se ne potrebbero occupare più profondamente e attentamente.

La mia ricerca mi ha fornito le varie conclusioni del lavoro di Fo con i principi della Commedia dell'Arte. Secondo me le riprese che Fo mette nella sua opera sono notevoli e usate in modo originale e innovativo. Insieme con gli elementi del teatro contemporaneo.

La mia ricerca mi ha inoltre allargato la conoscenza del lavoro teatrale di Fo e della sua recitazione straordinaria, inoltre ho acquistato le conoscenze dell'analisi del testo teatrale e della recitazione.

Resumé

Cílem této bakalářské práce byla strukturální analýza a analýza hereckých technik a stylů vybraných divadelních her a textů italského dramatika Daria Fo, které se inspiřují technikami a postupy divadla komedie dell'arte.

Inspirace komedií dell'arte je značná především v dílech: *Arlecchino (Harlekýn)*, *Mistero buffo*, *I tre bravi (Tři stateční)* a *Johan Padan e la scoperta de le Americhe (Johan Padan a objevení Amerik)*. V těchto dílech Fo přejímá použití dialektu a kombinaci různých dialektů, a to především ze Severní Itálie. Zároveň však vynalézá naprosto odlišný a originální způsob užití divadelního jazyka gramelotu, který definuje jako jazyk *non sense*. Slova psaná v gramelotu jsou záměrně bez významu, proto pro mě bylo těžké jim porozumět a pochopit přibližný kontext na rozdíl od dialektů, kterým jsem při analýze mohla rozumět za pomoci různých slovníků.

Při analýze hereckého stylu jsem si všimla především užití improvizace, gestikulace a mimiky. Tyto složky napomáhají divákovi pochopit, o čem inscenace pojednávají a zároveň hereckému projevu dodávají komičnost a rafinovanost. Důležitým prvkem je informační a vzdělávací prolog na začátku každé inscenace. Fo se inspiřuje také hereckými technikami různých avantgardních umělců (např. Bertolt Brecht, Jacques Lecoq nebo Vsevolod Emiljevič Mejerchold). Od těchto umělců přejímá pojetí scénického prostoru, divadelní jazyk založený na tělosnosti a interakci s publikem.

Analýzou vybraných děl jsem dospěla k závěru, že Fo využívá především improvizaci, a kvalitní herecký projev je podle něj založen na vlastním originálním divadelním jazyce s užitím gestikulace a mimiky. Typické jsou monology v gramelotu, které jsou určeny pro jednoho herce a nejčastěji je interpretuje prostřednictvím komické masky Zanni se stylem hereckého projevu středověkých pouličních komediantů.

V poslední části mé bakalářské práce jsem zmínila ostatní divadelní hry a inscenace, které se značně inspiřují komedií dell'arte, a to především hereckým stylem nebo užitím dialektu.

Bibliografia e sitografia

1. Libri

Allegrì L., *Dario Fo dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Editori Laterza, 1997.

Behan T., *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, Londra, Pluto Press, 2000.

Bisicchia A., *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 2003.

Blake B. Tavecchio, *Dario Fo: teatro di attivazione e comunicazione, 1950-1973*, Milano; Udine, Mimesis, 2016.

Brockett O.G., *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

Brockett O.G. - Hildy F.J., *Dějiny divadla*, Praha, Rybka Publishers, 2019.

Capozza G., *La comicità del personaggio nel teatro di Dario Fo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2016.

Catalfamo A., *Dario Fo. Un giullare nell'età contemporanea*, Chieti, Edizioni Solfanelli, 2012.

Catalfamo A., *Dario Fo. Un nuovo nella tradizione*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 2004.

D'Arcangeli L., *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati, 2009.

De Pasquale E., *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori Editore, 1999.

Feroldi D.- Dal Pra E., *Dizionario Analogico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli editore, 2011.

Fo D., *Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino*, Milano, RCS Libri, 2006.

- Fo D., *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1992.
- Fo D., *Lezioni di teatro / Dario Fo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Milano, RCS Libri, 2006.
- Fo D., *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Milano, RCS Libri, 2006.
- Fo D. - Rame F., *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*, Torino, Einaudi, 2012.
- Fo D. - Rame F., *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Chaffee J. - Crick O., *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Oxon, Routledge, 2015.
- Kazda J., *Kapitoly z dějin divadla*, Jinočany, H&H Vyšehradská, 1998.
- Kotte A., *Divadelní věda: úvod*, Praga, AMU & KANT, 2010.
- Kratochvíl K., *Ze světa komedie dell'arte*, Praha, Panorama, 1987.
- Lazorčáková T., *Dějiny světového divadla 1. Od antiky po renesanci*, Olomouc, Vydavatelství UPOL, 2013.
- Loporcaro M., *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2009.
- Manin G., *Ho visto un Fo*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2017.
- Pavis P., *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003.
- Rame F. - Fo D., *Una vita all'improvvisa / France Rame, Dario Fo*, Parma, Guanda, 2009.
- Randi E., *Mito della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Acireale, Bonnano editore, 2016.
- Russo A., *Bertolt Brecht und Dario Fo : Wege des epischen Theaters*, Stuttgart; Weimar, Metzler, 1998.

Špička J. a kolektiv, *Letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014.

Valentini C., *Storia di Dario Fo*, Milano, Universale Feltrinelli Economica, 1977.

2. Libri elettronici (senza numeri delle pagine)

Farrell J., *DARIO e FRANCA. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni LediPublishing, 2014.

Fo D. - Rame F., *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere editore, 2015.

Manin G., *Il paese dei Misteri buffi*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2012.

3. Articoli e critiche teatrali

Manin G., *Dario Fo, il successo non accidentale di un anarchico*, "Corriere della Sera" (9 maggio 2000), p. 37.

Maraviglia M., *Dario Fo interpreta Ruzzante*, "La Stampa" (8 marzo 2013), p. 57.

Martellini L., *Pirandello e Fo mettono il mondo in maschera*, "Corriere della Sera" (18 ottobre 2002), p. 61.

Radif L., *Dario Fo, Lu santo jullare Francesco, Politeama Genovese, 28-30 novembre 2001*, "Subasio" 10 (2002), 3-4, p. 39.

4. Scenari online

Fo D., *Lu Santo Jullare*, Spoleto, Festival dei Due Mondi, 1999:

<http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/3/3ec/00000-3ece3251-5cdb-483f-a400-1e001a80e003/2/~saved-on-db-3ece3251-5cdb-483f-a400-1e001a80e003.pdf>.

Fo D. - Rame F. - Fo, J., *Johan Padan e la scoperta delle Americhe*:
<http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/b/be4/00000-be4410ff-3a9c-4f45-a54b-1956b08d478b/2/~saved-on-db-be4410ff-3a9c-4f45-a54b-1956b08d478b.pdf>.

5. Siti web

Academia.edu: <https://www.academia.edu/>.

Arrabeschi.it: <http://www.arabeschi.it/>.

Archivio Franca Rame Dario Fo: <http://www.archivio.francarame.it/Home.aspx>.

Antonio De Curtis: <http://www.antoniodecurtis.com/>.

Dialettando.com: https://www.dialettando.com/dizionario/hitlist_new.lasso.

Divadelní noviny: <https://www.divadelni-noviny.cz/>.

FraSi Social: <http://frasisocial.com/dario-fo-frasi/>.

Istituto Arabo - Dialoghi Mediterranei: <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/>.

La Repubblica: <https://www.repubblica.it/>.

Liber Liber: <https://www.liberliber.it/online/>.

Ricondando Trio Lescano: http://www.trio-lescano.it/pdf/Storia_del_Clown.pdf.

Sipario - il Portale dello spettacolo: teatro, danza, musica, lirica, festival:

<https://www.sipario.it/>.

Studio DVA divadlo: <https://www.studiodva.cz/>

Treccani Enciclopedia: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

The Nobel Prize: <https://www.nobelprize.org/>.

Tutto Mondo News: <http://www.tuttomondonews.it/>.

6. Videi

Arlecchino parte 1, Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=U8QydU_sYMY.

Arlecchino parte 2, Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=B9u0ZStsxEI&t=509s>.

Dario Fo parla di Ruzante, Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=8C1uGg0oubU>.

I tre bravi, Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=mx30XKNSso8&t=452s>.

Johan Padan e la scoperta de le Americhe, Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=83xhvVrjrCE&t=178s>.

Lo Zanni, Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=qfG20CGd_AI&t=200s.

Video Corriere.it: <https://video.corriere.it/dario-fo-censurato-turchia-risponde-un-video/e3477b36-7278-11e6-9754-0294518832f8>.

Video l'Espresso: <https://video.espresso.repubblica.it/visioni/dario-fo-i-miei-90-anni-di-scellerataggine-che-gioia-ridere-del-potere-con-franca/8072/8137>.

Annotazione:

Nome e cognome: Šárka Beníčková

Facoltà e dipartimento: Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di studi romanzi

Il titolo: Dario Fo e la Commedia dell'Arte

Relatore: Ludovica Radif, Ph.D.

Numero pagine: 74

Numero segni: 137 179

Numero allegati: 0

Numero di bibliografia usata: 65

Parole chiave: Dario Fo, Commedia dell'Arte, teatro, teatro italiano, analisi, analisi testuale, recitazione

L'obiettivo di questa tesi è presentare l'opera del drammaturgo Dario Fo scritta nello stile della Commedia dell'Arte e la sua analisi strutturale. La parte iniziale è dedicata alla vita di Fo, al carattere della sua opera in generale e alla breve spiegazione delle caratteristiche principali della Commedia dell'Arte. La parte successiva si occupa della presentazione delle sue opere scelte per fini di questa tesi. Nella parte dell'analisi l'attenzione si focalizza alla struttura testuale e alle varie tecniche della recitazione, dove vi sono presentati gli elementi, i principi e le procedure adottati da Fo, insieme agli elementi nuovi e caratteristici per la sua produzione. L'ultima parte della tesi si focalizza in sintesi alle altre opere di Fo, dove prevalgono gli elementi dell'Arte.

Annotation:

Name and surname: Šárka Beníčková

Faculty and department: Faculty of Arts, Department of Romance Studies

Title of thesis: Dario Fo and the Commedia dell'Arte

Supervisor of thesis: Ludovica Radif, Ph.D.

Number of pages: 74

Number of signs: 137 179

Number of appendices: 0

Number of sources: 65

Key words: Dario Fo, Commedia dell'Arte, theatre, Italian theatre, analysis, textual analysis, acting

The objective of this thesis is to introduce and analyse the structure of the work inspired by Commedia dell'Arte of famous playwright Dario Fo. The first part is dedicated to the life of Fo and the characteristics of his work in general. It also offers a brief insight into the key characteristics of the Commedia dell'Arte. The following part focuses on the works selected for the purpose of this thesis. In the analytic part the attention is given to the textual structure and the specific acting techniques. It also presents new principles, elements and procedures that are typical for Fo's work. The last part of the thesis briefly introduces Fo's works in which elements typical of the Commedia dell'Arte are present in a significant amount.