

DARIO FO: RITRATTO D'ATTORE

Dario Fo e i suoi maestri : giullari e teatro popolare nel tempo

1. MISTERO BUFFO: la tradizione giullaresca

“Mistero Buffo” è un insieme di monologhi scritti e recitati da Dario Fo, attore e drammaturgo italiano, le cui origini affondano nel teatro popolare e nelle sacre rappresentazioni medievali dei Giullari.

Per anni Dario Fo, insieme a Franca Rame, ha raccolto documenti di teatro popolare e ha cercato di ricostruirli nella sua opera, la quale ha lo scopo di divertire e affascinare riuscendo così a stimolare anche le generazioni più giovani.

Dario Fo si autodefinisce un giullare in quanto crea la scena senza l'utilizzo di maschere o costumi ma attraverso una gestualità dinoccolata e una lingua onomatopeica: il Grammelot.

La parola unita al gesto permette di interpretare più di un personaggio alla volta. Fo, quindi, riesce non solo a raccontare una storia ma fornisce anche i dati necessari per interpretarla. La sua recitazione è quindi estraniata e partecipata: il giullare Fo mette in scena dei personaggi rimanendo costantemente fuori dalla finzione e questo distacco gli permette di entrare e uscire liberamente dalla narrazione.

Il teatro di Fo è politico e impegnato; il Giullare era un sovversivo, un canzonatore, una figura che metteva in crisi la distinzione tra sacro e profano tanto cara all'uomo del Medioevo. Il riso ed il comico diventano lo strumento contro l'oppressione dei potenti.

Alice Bellassai , Matteo Pradal, Alessandra Marotta, Melissa Rogojan, Martino Orioli, Martino Gastelu

BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA

1. www.archivio.francarame.it
2. www.unibo.it
3. 'Dario Fo - Lezioni di teatro. Il gesto.' in www.youtube.com
4. Articolo: “figure da narrare. Dario Fo, la parola, la pittura” in archivio.francarame.it
5. Anna Barsotti, Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento

2. Dario Fo e Angelo Beolco, detto il Ruzante

Beolco e il teatro del suo tempo

Angelo Beolco nasce a Padova intorno al 1500 e rappresenta un intermediario tra il teatro anticlassicista dell'epoca e il genere della Commedia dell'Arte. È proprio all'inizio del XVI secolo che va sviluppandosi il teatro moderno o "dei vinti" tramite il richiamo ai modelli del mondo classico, che rimane di primaria importanza. Per la prima volta il genere della commedia prevale sulla tragedia, sia nel contesto volgare che in quello cortigiano, in quanto racchiude una ricerca di soluzioni esclusivamente letterarie affidate all'interesse dell'intreccio, al gioco brillante degli scambi e degli equivoci e alla scioltezza di un linguaggio immediato ed efficace. Beolco svela una sorprendente capacità a rimettersi in discussione tornando a misurarsi con la tradizione: non già per rovesciarla attraverso la parola, ma per scavare in essa, riconoscendola come valore, in spirito di umiltà. Egli, per primo, introduce un forte e nuovo elemento di polemica sociale, ponendo in primo piano la povertà e le sofferenze dei ceti subalterni (Manzoni e Verga).

All'efficacia della denuncia concorre l'uso del dialetto: l'autore, infatti, fa parlare in dialetto padovano (pavano) i suoi personaggi, tra i quali spicca indubbiamente il Ruzante, la personificazione del contadino rozzo e volgare ma anche ladro ed assassino, che si dibatte nella miseria, in una condizione di inferiorità perfino rispetto ai servi, suoi pari, coinvolgendo lo spettatore nel dramma della sua esistenza. Questi, impersonando il ruolo del villano, si oppone agli "sletran" (letterati) che vivono in un mondo di falsità, e cerca di affermare i sinceri valori naturali su cui deve fondarsi un nuovo "roesso mondo" (sia universo mondo, sia mondo rovesciato).

Sebbene il periodo sia quasi corrispondente e vi siano diversi tratti comuni tra i personaggi della Commedia dell'Arte e il Ruzante, quest'ultimo non può essere considerato tout-court una delle maschere. Costui è infatti un personaggio teatralmente compiuto, che trova la sua realizzazione direttamente sulle scene grazie all'interpretazione dell'autore stesso. Così facendo Beolco supera del tutto la visione arcadica ed idillica umanistico-rinascimentale della campagna (Sannazzaro) e rivisita la cultura contadina, impregnata di tradizioni folkloriche e legata al fenomeno del carnevale. Questo costituisce un momento di libertà, di autoaffermazione, di rovesciamento dei valori e delle gerarchie tradizionali; sono legate al carnevale le esagerazioni in campo del cibo e del sesso a cui il villano si abbandona, la maggior parte delle volte solo con la fantasia.

Per molto tempo si è al Beolco come a un intellettuale avventuroso, povero e incolto, ma naturalmente geniale, secondo un cliché consolidato dalla critica romantica. Gli studi e le ricerche d'archivio dell'ultimo trentennio hanno cominciato invece a disseppellire un profilo ben diverso, quello di un borghese abbastanza agiato, per nulla privo di tutta una serie di riferimenti culturali, assiduo frequentatore di ambienti di ritrovo per gli intellettuali operanti a Padova, a diretto contatto con la cultura della sede universitaria e con la riflessione filosofica del platonismo petrarcheggiante di Pietro Bembo.

Nel corso della sua carriera a poco a poco il villano smette di essere un pretesto per un discorso di polemica fra letterati, uno strumento nella battaglia fra accademici e antiaccademici, e diviene personaggio autonomo, protagonista. Il dialogo, sorta di atto unico, è la nuova struttura – inedita nel panorama drammaturgico della cultura alta del Cinquecento – che ben si attaglia al personaggio. I protagonisti beolchiani sono sempre ebbri, di vino o di parole. Hanno bisogno di una sorta di eccitazione continua, quasi una droga, per fronteggiare le disfatte dell'esistenza. I loro monologhi e i loro dialoghi sono costantemente pieni di fantasie di violenza, di crudeltà, di sogni di sangue. L'immaginario deve compensare e risarcire un'impotenza nel reale; è l'altra faccia della passività e dell'umiliazione inflitta ogni giorno dalla vita.

Dario Fo e il Ruzante

Nella scrittura teatrale di Fo si ritrovano infatti molte caratteristiche già presenti nell'archetipo dell'autore cinquecentesco: il gusto per il comico e il grottesco, la capacità di raccontare il quotidiano e la gente comune, di denunciare attraverso la satira e lo sberleffo le ingiustizie e le angherie dei potenti a danno dei più deboli. A partire dal 1993 Fo decide quindi di rendere omaggio al suo illustre predecessore attraverso uno spettacolo che lo rievoca e ne spiega al pubblico l'importanza storica: una scorribanda tra adattamenti, traduzioni e riscritture dei testi più significativi del Ruzante, interrotta da frequenti incursioni nel presente.

"Il mio spirito guida è Angelo Beolco, detto il Ruzante. Questo straordinario uomo di teatro, l'ho scoperto tardi, quando già ero capocomico con Franca e avevo già scritto molte commedie. Misconosciuto dall'élite culturale, il Ruzante è in realtà un rivoluzionario, uno dei pochi uomini di cultura che abbia trattato temi vicini alla realtà del popolo, perché ne faceva parte. Ruzante è l'unico che in una forma satirica ha parlato del suo tempo, egli mette in campo argomenti che nessuno avrebbe mai avuto il coraggio di presentare. Siamo in piena Controriforma, un tempo in cui non ci voleva niente per essere bruciato vivo. Uno dei temi fondamentali che affronta è lo sfruttamento dei contadini, costretti a pagare le decime e altre gabelle e a vivere in una situazione tragica. Basti pensare a come si definiva il contratto fra il proprietario delle terre e il villano: l'angheria. Egli ha ammirazione per gli uomini di campagna. Sono loro, ci ricorda, che producono i mezzi di sostentamento per tutti, che hanno inventato tutto quello che ci serve a sopravvivere e invece di essere onorati da chi vive in città vengono vilipesi".

"Ho mangiato Ruzante fin da giovane. L'ho imparato a memoria. L'ho visto fare a Parenti di cui ero spalla e suggeritore. L'ho rubato a manbassa per il mio Mistero Buffo, ma pochi s'accorsero d'un ladrocinio ben fatto. L'ho studiato e smontato dappertutto in un numero infinito di lezioni, stage, corsi di teatro. Ho la certezza che Ruzante sia il più grande autore e attore del Cinquecento, senza confronti col Machiavelli".

"Ho un debole naturale per le strutture del suono cui spesso ricorre Ruzante, provo subito confidenza per la sua lingua irta di difficoltà tonali. Eppure a volte faccio addirittura fatica a capire alcuni passaggi, qualche suo frasario. Il bello è che dopo aver indagato tra la gente delle terre padovane, mi sono reso conto che neanche lì capiscono dalla A alla Z ogni parola. Allora ho risolto intervenendo man mano di persona sul lessico, per cui (gli studiosi si indignino pure) sono ricorso a corrispettivi, adoperando ad esempio il termine 'scapar' quando nell'originale c'era 'mussar', e via dicendo".

Pare che in definitiva sia stato Ruzante medesimo ad autorizzare, auspicandole, le attualizzazioni: "Lui per primo, quando capitava l'occasione, rigenerava le commedie di Plauto. Lui per primo cambiava la struttura e l'idioma d'un copione se si spostava da Padova a Venezia. E non è questione, per me, ai tempi nostri, di grammelot: il dialetto pavano del Ruzante va ben oltre il gioco onomatopico".

Poi c'è la poesia profonda, il lirismo degli squarci, il presentimento plebeo ma universale, in Ruzante, di quello che chiameremmo coscienza di classe. "Pensate un po'. Uno che scrive dell'imbecillità dei condottieri, delle stragi, delle lotte religiose, degli stupri alle donne, dei digiuni forzati dei villani, della castrazione dei preti come antidoto a paternità

putative". Gemiti, orazioni, deliri e denunce tratte da almeno una mezza dozzina di opere del Ruzante. "Non si finirebbe mai di attingere a questo osservatore che nelle campagne precorre Shakespeare".

La questione della lingua

-Fo non utilizza la lingua del Ruzante così com'era,

“Perché la lingua di Ruzzante è una lingua morta. Non lo dico io, lo dice Ludovico Zorzi, che ha studiato profondamente Ruzzante. La sua è una lingua composita, non è soltanto dialetto pavano - il dialetto padovano dell'area agricola - ma è anche fatta di termini provenzali, friulani, lombardi, tutti legati al Cinquecento. C'è stata una grandissima trasformazione nei dialetti e nelle lingue, da allora a oggi. La lingua dei contadini padovani si è venetizzata, mentre allora era autonoma, anche nel contesto delle lingue venete [...]. Ma del pavano di Beolco non si capisce più niente. Perciò ho dovuto realizzare una trasformazione, adoperando ancora il testo di Ruzzante, che usa una quantità enorme di termini, di sinonimi e di allitterazioni: Ruzzante adopera normalmente 7 termini per dire "ragazzo" o "ragazza". Allora, approfittando di questa ricchezza, ho fatto una sintesi e sono arrivato a trovare questo grammelot. Anche se non si tratta di un grammelot vero e proprio, perché il grammelot è una lingua completamente inventata. Questo è un padano che ha però tutti i suoni e le cadenze e soprattutto la struttura della lingua originale pavana. Che ha una sua struttura lessicale, grammaticale ben chiara diversa dall'attuale padano.”

-Rendere più chiaro il vocabolario, il lessico della lingua di Ruzzante, mentre invece la struttura grammaticale e sintattica delle frasi è ricalcata su di essa.

“Forma ritradotta, perché se dicessi quella originale non si capirebbe niente. Però la frase ha ancora la struttura grammaticale e la forza lessicale del pavano.”

-Lingua più comprensibile di quanto sarebbe stato l'originale, e al tempo stesso rimanda al passato, a un'epoca precedente a quella che stiamo vivendo attualmente.

“Certo. Ma c'è un'altra operazione fondamentale: rifarsi ai corrispettivi comici, tragici o satirici dell'epoca di Ruzzante, e ricostruirli. Nel senso che Ruzzante era un uomo legato al proprio tempo, fino in fondo. Nei suoi testi c'è sempre un legame con i fatti del suo tempo, sia alla cronaca sia alla quotidianità. Per esempio nel suo Parlamento allude a una guerra, a una strage e parla di "tradidoron" impiccati nei campi e nelle piccole piazze di Venezia: è un'allusione diretta ai poveri contadini che facevano parte dell'armata veneta: dopo la sconfitta contro la coalizione di spagnoli e francesi si erano trovati allo sbando e venivano presi, processati e impiccati. Allora io mi preoccupavo di dare prima al pubblico questa indicazione, di informarlo, perché altrimenti non capirebbe niente. Un altro lavoro consiste nel ricostruire per intero la chiave comica che ormai si è perduta. Ci sono delle battute che non hanno più nessun senso e nel comico guai se all'appuntamento con una chiusura non risolti in battuta, in risata: è come un atto musicale che non ha la sua chiusa. E allora si tratta di inventare chiavi veramente comiche, rispetto a quelle che non rendono più.”

-Finora motivi per cui non bisogna rifare Ruzzante così com'è: perché scriveva in una lingua che noi non capiamo più e perché molti dei suoi meccanismi comici sono da reinventare.

Adesso le ragioni per cui val la pena fare Ruzzante, capire i motivi che ti hanno spinto a fare questo lavoro faticoso e lungo.

“Ma perché in Ruzzante c'è una vitalità, una forza, un'invenzione del rapporto umano - e animale - con la terra, con la vita, con la sopravvivenza, con la lotta, con gli elementi. E' veramente il canto del "naturale". Quello del "naturale non è un vezzo: era una posizione ben chiara e concreta, importante sul piano culturale, inventata dal Ruzzante, con altri intorno a lui ma di minor valore, in polemica rispetto all'Arcadia e al gioco neoclassico o classicheggiante, fasullo, che ha permeato di sé tutto il Rinascimento e che ha portato un certo gusto ed a una certa lettura della vita. Ruzzante, rispetto a tutti gli altri autori italiani dell'epoca, è un fatto a sé, atipico, che ha poi avuto un rilancio straordinario proiettandosi dentro tutto il teatro cinquecentesco e seicentesco, dall'Inghilterra alla Spagna, dalla Francia alla Germania. Ruzzante viene prima dei picareschi, dei racconti contadini - o meglio delle commedie in chiave contadina - tipo il Georges Dandin di Molière o i clown di Shakespeare o le situazioni agresti di Marlowe e via dicendo. Ha inventato la chiave fondamentale su cui si è fondato il teatro in Europa.

-C'è un altro aspetto che vorrei sottolineare: il rapporto che poteva avere un personaggio come Ruzzante con la cultura della città, con l'aristocrazia e le corti da un lato; e dall'altro con la cultura contadina, il mondo che portava in scena nei suoi testi. Nella prima parte dello spettacolo descrivi Ruzzante come un intellettuale a metà strada tra questi mondi.

“Troppo spesso si tende a dare una lettura di Ruzzante che per me è falsa. Si dice che Ruzzante è un uomo colto, e questo è giustissimo. Che è nato da una famiglia ricca anche se era un bastardo, figlio di un grande dottore che è addirittura diventato rettore della Università di Padova. Ma dall'altra parte è figlio di una contadina. E' metà e metà, è un bastardo: non ha il diritto di entrare nelle Università né di diventare un accademico, è tenuto un po' in disparte, in tutti i sensi. E ne soffre moltissimo. A un certo punto si ritrova anche a fare un po' l'esattore, l'amministratore di un grande imprenditore - oggi diremmo un imprenditore agricolo - che era anche il suo finanziatore e organizzatore, il suo capocomico, se vogliamo. Era Alvise Cornaro: ricchissimo, nobile, intelligente, molto colto, ingegnere, architetto, scrittore e padrone di territori. Allora, se si semplifica, Ruzzante il mondo contadino lo conosce, è vero, ma quasi da prevaricatore: va in giro a rilevare le tasse, fa commerci, decide le affittanze, forse determina anche le angherie (l'angheria era una forma di contratto di quel tempo con i contadini); e l'ambiente dove si esprime è la corte: quella dei Cornaro, quelle di Mantova e di Ferrara, le corti di Venezia... Ruzzante conosce tutti gli aristocratici, che lo adorano, lo stimano e lo reputano il più grande autore teatrale del loro tempo. -Secondo questa lettura, ogni tanto forse Ruzzante ha recitato con la presenza dei contadini. Si ha notizia di un'associazione di artigiani, come diremmo oggi, che si tassano per invitarlo a realizzare uno spettacolo per loro. L'artigianato allora era la parte aristocratica dei lavoratori, i "meccanici", come si chiamavano allora. Il popolo c'è soltanto come contorno, lontano. Per esempio, durante gli spettacoli di Ferrara si sa che

sono stati invitati numerosi contadini, che ridono sommessamente perché si rivedono e godono di questo spettacolo ma con molto pudore. Questa è la semplificazione che circola: si dice che in fondo Ruzzante è un autore di corte, che rimane in quell'ambiente. Ma uno come Ruzzante ha uno straordinario mestiere, e la capacità di portare all'osso le battute. Io sono un attore che ogni volta prende dei testi e li modifica, li mette a sintesi, li graffia, li massacra e li ristruttura. Quindi so leggere un testo, e capisco quando è stato mangiato, masticato, vomitato, ripreso e via dicendo. E sicuramente ogni testo di Ruzzante è stato recitato centinaia e centinaia di volte per arrivare al momento in cui è stato poi stampato in quel modo. Perché tutti i testi del Ruzzante sono stati stampati dopo la sua morte, lui non ha mai visto stampato neppure un suo quaderno. I testi sono stati raccolti dai vari attori che avevano lavorato con lui, che hanno preso i copioni corretti, ricorretti e rifatti, con le sintesi e i tagli. Per realizzare un simile lavoro sono necessarie centinaia e centinaia di rappresentazioni. E dove sono state fatte queste rappresentazioni? Se noi ragioniamo con la stessa mentalità degli accademici, non lo capiremo mai. Gli universitari si attengono soltanto alle cronache, tra l'altro incomplete o non esaminate completamente. Faccio un esempio: c'è una collezione di cronache di cinquanta volumi di tale Marino Sanuto: ne sono stati spulciati solo cinque.

-Forse è il caso di precisare che Sanuto era un signore che nel suo diario annotava tutto quel che succedeva a Venezia e che andava molto spesso a teatro.

“Zorzi parla di Sanuto, è uno dei pochi. Però ha letto solo cinquecento pagine su cinquanta volumi... Una percentuale irrisoria. Sanuto, che è il tipico spettatore medio dell'epoca, registra anche le reazioni del pubblico. Nelle sue cronache c'è la traccia addirittura di un risentimento verso Ruzzante. Ma tornando a Ruzzante, dove sono le altre rappresentazioni? Non dimentichiamo che Sanuto frequentava solo i luoghi che erano a livello della sua casta, e lui faceva parte di un'aristocrazia, di una borghesia alta che non andava certo a vedersi gli spettacoli dentro le strutture dei fabbricatori di navi o dei conciatori, dove si facevo questi spettacoli. Quindi grazie all'atteggiamento unilaterale e ristretto degli accademici noi abbiamo una falsa indicazione di quello che era realmente Ruzzante.”

-Hai accennato agli attori che avevano in mano i copioni di Ruzzante. Credo che sia importante sottolineare anche il fatto che facevano parte di una vera compagnia teatrale.

“È la prima compagnia teatrale moderna: si è costituita addirittura con contratti notarili reciproci. E' proprio da lì che è nata la Commedia dell'Arte. E' la prima compagnia professionistica, con uno statuto e con un andamento che oggi potremmo definire addirittura cooperativo. Entra nell'associazione teatrale delle arti e diventa il primo esempio di spettacolo d'Arte. Questa struttura implica ovviamente una attività teatrale intensa e continua. Anche se Ruzzante non fosse stato vivace e continuo nelle sue rappresentazioni durante la propria vita, sappiamo che una compagnia che è associata in forma definitiva ha bisogno per sopravvivere di un certo numero di rappresentazioni annue. Altrimenti fallisce, non sta in piedi.

-Nel primo tempo dello spettacolo c'è una sorpresa. Abbiamo detto che i testi di Ruzzante furono raccolti e dati alle stampe solo dopo la sua morte. Tra i primi lettori vi fu un vero e proprio fan di Ruzzante, Galileo Galilei.

“Molto probabilmente Galileo Galilei ha visto rappresentare le opere di Ruzzante nell'ultima forma della compagnia, che è andata avanti qualcosa come quarant'anni dopo la morte.

-Sono passati diversi anni dalla morte di Ruzzante, perché quando Galileo arriva a Padova ...

“Ruzzante muore vent'anni prima della nascita di Galileo. Quando a vent'anni Galileo arriva a Padova, si innamora di Ruzzante. Ne parla in due o tre occasioni nei suoi scritti e poi si mette addirittura a scrivere alla maniera di Ruzzante. Nel mio spettacolo ho l'opportunità di leggere dei testi di Galileo Galilei che alla maniera di Ruzzante parla del divino meccanismo degli astri, però visto attraverso un conflitto: da una parte c'è un dottore dell'università di Padova, legato all'ordine aristotelico-tolemaico, e dall'altra parte c'è l'eliocentrismo, proprio la teoria che poi gli costerà due inchieste molto dure con tanto di processi.

-E' molto curioso che Galileo metta le sue rivoluzionarie tesi in bocca ad un rozzo contadino della campagna padana.

“Lo fa per due ragioni. Per essere più chiaro con la gente semplice, dice lui. Ma Vladimir Fava, il ricercatore che mi ha procurato questi testi, mi ha fatto notare che Galileo può averlo fatto anche per truccare le carte proprio di fronte all'incombere ossessionante del tribunale dell'Inquisizione, che andava a spulciare dappertutto. Quello scritto da Galileo è un dialogo burlesco, piuttosto becero, con storie di astri tramutati in polente, in castagnacci, in frittate che volano, e allora la sua teoria diventava un po' uno scherzo. Nella tradizione degli accademici, che davanti al dialetto si fermano e non provano più nessun interesse.

-Oltretutto chi sta dalla parte del sistema tolemaico può considerare questo contadino un semplice mattacchione.

“Certo. E' assurdo e paradossale, quel dialogo sembra quasi una presa in giro dell'idea eliocentrica, mentre in effetti quella di Galileo è una posizione di intelligenza e di intuito eccezionali. Già allora - e siamo nel 1605 - aveva intuito le forze gravitazionali dell'universo, l'alta e bassa marea, cose di cui parlerà verso la fine della sua vita quando si metterà a scrivere a lume di candela, perdendoci completamente la vista, e mandando subito i testi in Olanda o in Germania perché fossero tenuti da conto.”

-Questa scelta di Galileo smentisce retrospettivamente la lettura riduttiva di Ruzzante di cui parlavamo prima, secondo la quale si trattava di un aristocratico che si faceva beffe della rozzezza dei contadini. In questo caso Galileo non prende certo in giro i contadini, anzi.

“Galileo Galilei ci fa capire il fondamento straordinario che c'è già in Ruzzante, con questa trasposizione. Perché in questo dialogo, in realtà, il contadino è un filosofo, è un grande poeta, è l'umanista pieno di valori sessuali, erotici, cromatici, è il compositore di una architettura nuova e travolgente, rivoluzionaria, contrapposta a quella che il potere cercava di imporre: contrapposta al gusto arcadico e mieloso, al linguaggio fasullo dentro il quale sono caduti anche personaggi come Ariosto o Tasso. Contrapposto al linguaggio del potere.

-Tornando a Dario Fo e alla tua storia personale. La naturalezza di Ruzzante ha dei precedenti nei tuoi spettacoli da Mistero buffo alla recente Johann Padan a la scoperta de le Americhe.

Ruzzante non è nato da solo. Non a caso nasce in Veneto, nella Padania. Dietro Ruzzante ci sono centinaia di autori in dialetto e in Volgare, dal Duecento al Quattrocento. E' impressionante la quantità di autori che sono arrivati a nostra conoscenza. Alcuni anonimi, alcuni con nomi da giullare, come Ruzzante, che è appunto un nome scurrile da giullare: "ruzzare" significa accoppiarsi con gli animali da un punto di vista sessuale.

A proposito, questa volta Ruzzante ha due zeta, quando avevi fatto lo spettacolo a Spoleto ne aveva una sola.

E' un omaggio a Emilio Lovarini, che fu il primo in Italia a dedicare uno studio approfondito a Ruzzante in Italia. Lovarini lo scriveva con due zeta, perché Ruzante è veneziano, mentre i padovani erano più duri nel suono e immettevano sempre due zeta. Inoltre l'unica testimonianza, vivente Ruzzante, è una sua firma, che ha appunto due zeta. E dunque non è una scelta casuale. Ad ogni modo quello che stavo dicendo è che Ruzzante non nasce da solo, nasce come esplosione proprio continua alla fine di un grande fuoco di artificio di migliaia di botti, del quale lui è il sole finale dei giochi d'artificio. E dietro c'è Folengo e dietro c'è Bonvesin de la Riva, c'è Jacopo da Verona, Giacomino da Verona, Jacopo da Modena, c'è Bescapè, ci sono i vari autori anche lombardi poco conosciuti come per esempio è Aglione di Asti, lombardo come tradizione, che scrisse delle cose stupende e poi c'è il Croce, quello di Cacasenno, Bertoldo e Bertoldino... Potremmo passare delle ore a nominare tutti questi autori. Però, mentre la tradizione alta, quella dell'arcadia, continua in qualche misura, quella di Ruzzante scompare.

-E' la Controriforma che, prima di tutto, ingessa le chiavi dialettali e le riduce a stereotipi. “Perché diventano stereotipi? Perché gli attori se ne vanno all'estero e non c'è più il rapporto tra chi produce questi dialetti e che li gode. In Francia si svilisce il senso del linguaggio: il napoletano o il bolognese o il veneto o il lombardo, diventano una commedia, diventano artificio, non hanno più un valore specifico. Quando ritorna in Italia, la lingua è già decantata e soprattutto già solennizzata dai trionfi in Germania in Francia. Quelle che tornano sono compagnie che hanno il timbro del Re di Francia, del timbro del Re d'Inghilterra o dei grandi Duchi.”

-E che cosa significa rilanciare oggi, come stai facendo da anni, da Mistero Buffo in poi, questa tradizione dialettale? Che senso ha questo lavoro sulla lingua?

“Credo che sia importante, perché fa parte della cultura più nascosta, più profonda che noi abbiamo. E' la nostra forza rispetto ad altri popoli. Perché abbiamo un vantaggio enorme: la nostra borghesia non è riuscita o non ha voluto distruggere la propria origine popolare. Invece le borghesie di Francia, Germania, Inghilterra, Spagna, insomma le borghesie di tutta Europa hanno massacrato completamente le lingue di base, le lingue fondamentali. Noi abbiamo avuto questa fortuna, determinata anche dalla divisione della penisola: una divisione che non è stata determinata da un fatto regionale, ma imposta dall'Europa. Dal Cinquecento in avanti l'Italia è stata massacrata in divisioni, in tutte le direzioni: in una zona c'era il Re francese, poi arrivava quello spagnolo, poi arrivava quello tedesco. Questo passare dei poteri sopra la testa faceva sì che la tenuta dei nostri dialetti, delle nostre lingue di base, fosse costante: era l'unico elemento, il parlare e in certi momenti anche lo scrivere, che ci tenesse legati alla nostra origine, alla nostra identità culturale, politica, popolare, nel senso di popolo. E questo ha avuto un enorme valore per la nostra coscienza nazionale. Oggi è importante rifarci a questa nostra origine, che è unica. I tedeschi vengono a studiare i nostri dialetti per capire che cosa significasse avere una base culturale sita in profondo nel popolo. Devono venire qua a studiarsela, perché in Germania non l'hanno più. Lo stesso accade con i francesi. E' strano, ma i più grossi ricercatori della nostra cultura sono stranieri, gli italiani sono relativamente pochi. Ma sapere, conoscere la nostra cultura significa avere un bagaglio straordinario, una grande possibilità di rilancio nella cultura attuale, permette di evitare di farci macinare dentro la banalità, l'ovvio, lo stereotipo televisivo, giornalistico e quello, peggio ancora, del politichese. Permette cioè mantenere una nostra identità. Questo lavoro l'hanno fatto tutti gli scrittori italiani a partire da Pirandello a Gadda: tutti i nostri scrittori hanno dovuto rituffarsi nella propria origine.

Gabriele Lombardi, Enrico Noè, Amel Zribi

3. DARIO FO E MOLIERE

Dario Fo, come ha affermato nel suo discorso dopo l'accettazione del Nobel nel 1997, ha avuto due maestri più importanti di altri, tra i quali Molière.

Molière, nato nel 1622 a Parigi, fondò con la compagna Madeleine Béjart una compagnia teatrale chiamata "l'illustre théâtre". La compagnia itinerante si esibiva per tutto il paese ad un pubblico popolare e permise a Molière di entrare in contatto con una grande varietà di tradizioni e dialetti locali. Queste esperienze lo aiutarono nella sua attività di scrittore di teatro e nella sua recitazione. Egli mette in scena un teatro di farsa la cosiddetta "comédie de caractère", commedia che denuncia l'abuso di potere. Questo genere è ripreso anche da Dario Fo, drammaturgo italiano del secolo scorso, il quale "dava espressione alle classi subalterne attraverso la tradizione dei giullari medievali".

Entrambi gli attori-autori usano il palcoscenico come campo in cui sperimentare l'incrocio di nuovi e antichi linguaggi, per incrementare negli spettatori la capacità di leggere tra le righe e di cogliere specifici significati. Tutto questo è possibile grazie alla presenza di un "personaggio tipo" come Sganarello/Zanni, mettendo in secondo piano il protagonista, o anche tramite l'uso di gesti e lingue particolari.

Nelle sue opere teatrali Dario Fo si avvale di una tecnica linguistica comunicativa chiamata "grammelot", basata su un impasto di suoni e gesti.

Il grammelot è una lingua universale ripresa dall'antica tradizione giullaresca, attraverso la quale l'attore cerca di farsi capire da un pubblico estremamente ampio. Molière invece utilizza nelle sue opere un insieme di dialetti francesi per dare più realismo alle vicende. In entrambi i casi la lingua produce un "comique de mots" attraverso il quale si critica il potere e la chiesa.

Molière ha messo in scena le sue opere nello stesso teatro in cui recitava la compagnia di Scaramouche; quest'ultimo gli aveva permesso di conoscere l'importanza della gestualità presente nella Commedia dell'Arte, dove gli attori indossavano maschere che coprivano il volto e quindi vi era la necessità di usare molto il linguaggio del corpo. Questo ha influenzato i due attori-autori, che si affidano molto al "comique de gestes", cioè un tipo di comicità che deriva dai gesti. Fo si serve di questa tecnica soprattutto per accompagnare e rendere comprensibile il grammelot, un esempio evidente è dato dalla figura dello Zanni in "Mistero Buffo".

Dario Fo, come Molière, usa le sue opere per diffondere opinioni anticonvenzionali e fare una critica al potere. Si può riprendere la locuzione latina "castigat mores ridendo" per così definire il fine comune dei due attori-autori; è possibile parlare per entrambi di "tragedia nella farsa" poiché utilizzano la commedia per denunciare le ingiustizie e si schierano contro il potere della Chiesa, non contro la religione, bensì contro chi la controlla e la gestisce.

Purtroppo la diretta chiarezza polemica del loro messaggio li ha spesso portati ad avere contrasti e a subire la censura di alcune scene o spettacoli interi (Molière a teatro, Fo sulla RAI).

Fo è il successore di Molière e ciò è sottolineato dalla sua reinterpretazione alla *comédie française* di due pièces del commediografo francese, “Le malade imaginaire” e “Le médecin volant”, in cui evidenzia la denuncia feroce e l’indignazione dell’autore francese. Egli ha ridato libertà agli attori lasciandoli improvvisare e lasciandoli esprimere anche fisicamente riportando le opere al loro stato iniziale di “comique de farce”.

Come scrive la giornalista C. Aubry, i due personaggi espongono “la rigolade et la tristesse” per creare un genere innovativo e rivoluzionario.

Autori:

Samuele Carluccio, Claudia Casassa, Fatimata Coulibaly, Francesca Del Buono, Davide Fiorini, Marta Fiorini, Nicolas David Fragnito, Omaira Karboub, Matilde Martinelli, Nejua Mestiri

Bibliografia

- Desaintghislain C, Morisset C, Rosenberg P, Toulze F, Lasowski PW, *Français Littérature Anthologie Chronologique*, Paris, Nathan, 2011.
- Molière, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, ediz. di Couton G, Folio classique, 10 gennaio 2013
- Quadri F, *Dario Fo con Molière trionfa alla comédie*, Repubblica.it, 13 giugno 1990
- Fo D, *Morto Dario Fo, il discorso integrale il giorno del Nobel. «Ruzante e Molière, i miei grandi maestri»*, Milano, Corriere.it, 13 ottobre 2016
- Fo D, *Idee su Molière e Scapino*, Archivio.francarame.it, 1990
- Fo D, *Dario Fo racconta Mistero Buffo: «Gesù ama i giullari»*, Corriere.it, 22 gennaio 2018
- Cirio R, *Molière uno di due* in L’Espresso, Archivio.francarame.it, 1990
- Mango A, *Alle origini del teatro popolare* in Mondo Nuovo, Archivio.francarame.it, 1969
- Aubry C, *Dario Fo e tre Scaramuche et Molière* in La Croix, Archivio.francarame.it, 1990
- Fontana R, *Molière mis en scène par Dario Fo à la comédie française*, Video-streaming.orange.fr, 23 ottobre 2017
- Panarari M, *Gli ingranaggi del linguaggio, così Dario Fo accende la risata*, Lastampa.it, 14 ottobre 2016
- *La Fame dello Zanni*, YouTube, (https://youtu.be/qfG20CGd_AI)
- *Il grammelot di Scapino*, YouTube, (<https://youtu.be/ySAb8MTtLKw>)

4. UN INCONTRO IMPOSSIBILE

Dario Fo (al pubblico): Permettetemi oggi di rendere omaggio al grande maestro Angelo Beolco, attraverso la presentazione dell'incontro impossibile, un dialogo che riporta il tema della fame attraverso gli occhi dello Zanni e di Ruzzante.

Zanni: Aidéme, bòna zénte... fàiteme la caretà, a mi che son povarèto e desgrasió. Aidéme che me tengo 'na fame, 'na sgandúla che po' la desperasiún u zervèl me se stròpia.

Ruzante: Mo' che vuò-tu, non m'hê-tu vezùa sì sbrendoloso e co' sì mala çiera. Son povereto e mi he gran paura de morir da fame. E dime omo, sê-tu che agno dí gi altri magnano? E mi no arrivo a magna manco un pasto al'ano... e he troppo bisogno. E dime si sta vita sará-ela mo' onesta?

Dario Fo: Voi cosa rispondereste alla domanda del povero Ruzante? Secondo voi la vita è giusta? Attraverso la rappresentazione di questi due personaggi vorrei farvi riflettere su quale sia la figura dello Zanni nella società odierna. A interpretazione di chi lo guarda, lo Zanni potrebbe essere tutto come potrebbe essere nulla. Per voi invece chi è lo Zanni?

Meryem Aourir e Antonia Minino

BIBLIOGRAFIA

Dario Fo e Franca Rame, *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 2003

Il mondo dei vinti: il contadino torna dalla guerra: Angelo Beolco (1529) in Baldi, Giusso , *La letteratura italiana vol. 2 (testo scolastico)*