



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO



DIPARTIMENTO JONICO IN SISTEMI
GIURIDICI ED ECONOMICI DEL MEDITERRANEO
SOCIETÀ, AMBIENTE, CULTURE
IONIAN DEPARTMENT OF LAW, ECONOMICS
AND ENVIRONMENT

ANNO V ANNALI 2017 DEL DIPARTIMENTO JONICO

ESTRATTO

GABRIELLA CAPOZZA

Dario Fo come Rintone:
dalle farse fliaciche della Magna Grecia a *Mistero buffo*



DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO

Bruno Notarnicola

DIRETTORE DEGLI ANNALI

Nicola Triggiani

COMITATO DIRETTIVO

Nicola Triggiani, Paolo Pardolesi, Giuseppe Tassielli, Danila Certosino, Laura Costantino,
Nicola Fortunato, Patrizia Montefusco, Angelica Riccardi, Maurizio Sozio

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Teresa Paola Caputi Jambrenghi, Domenico Garofalo, Francesco Mastroberti,
Bruno Notarnicola, Riccardo Pagano, Nicola Triggiani, Antonio Felice Uricchio,
Massimo Bilancia, Annamaria Bonomo, Daniela Caterino, Gabriele Dell'Atti, Michele Indellicato,
Ivan Ingravallo, Antonio Leandro, Giuseppe Losappio, Pamela Martino,
Francesco Moliterni, Maria Concetta Nanna, Fabrizio Panza, Paolo Pardolesi,
Giovanna Reali, Paolo Stefani, Laura Tafaro, Giuseppe Tassielli, Umberto Violante

RESPONSABILE DI REDAZIONE

Patrizia Montefusco

Contatti:

Prof. Nicola Triggiani
Dipartimento Jonico in Sistemi Giuridici ed Economici del Mediterraneo: società, ambiente, culture
Via Duomo, 259 - 74123 Taranto, Italy
E-mail: annali.dipartimentojonico@uniba.it
Telefono: + 39 099 372382
Fax: + 39 099 7340595
<http://edizionidjsge.uniba.it/>

Gabriella Capozza

DARIO FO COME RINTONE:
DALLE FARSE FLIACICHE DELLA MAGNA GRECIA A *MISTERO BUFFO**

ABSTRACT	
Il teatro di Dario Fo, che fa della contaminazione e della commistione la sua cifra stilistica connotativa, recupera fortemente il patrimonio della Commedia dell'Arte, che rielabora in maniera personale. La Commedia dell'Arte si fonda, a sua volta, sulla ripresa delle Atellane romane, una forma di teatro che, nata nella cittadina campana di Atella, si è poi diffusa a Roma. Le Atellane, che non sono creazione <i>ex novo</i> , si sono andate definendo su imitazione delle farse fliaciche magno-greche. Queste ultime, espressione di un antico teatro popolare, hanno avuto un esponente di spicco in Rintone, un autore siracusano di nascita ma sempre vissuto a Taranto, che ha dato veste letteraria ad un patrimonio affidato principalmente all'oralità e alla memoria. Quindi, andando a ritroso nel tempo, si riesce a rintracciare un filo conduttore che lega l'antichissimo teatro magno-greco del tarantino Rintone a quello contemporaneo di Dario Fo.	The theatre of Dario Fo, which makes of contamination and commingling its stylistic connotative aspect, recovers strongly the heritage of the " <i>Commedia dell'Arte</i> ", which it updates in a original way. <i>Commedia dell'Arte</i> is itself based on the recovery of the Roman <i>Atellane</i> , a form of theatre, which was born in the Campanian town of Atella, and that subsequently spread to Rome. <i>Atellane</i> , which are not an <i>ex novo</i> creation, were defined based on the imitation of the "fliaciche magno-Grecian" farces. These, which are the expression of the old popular theatre, have had Rintone, a Siracusan born author who always lived in Taranto, as a top exponent. Rintone gave literary shape to a heritage which has been basically based on orality and memory. Therefore, by going back in time, it is possible to trace a link between the very old magno-Grecian theatre of the Tarantian Rintone to the contemporary one of Dario Fo.
Farse fliaciche – Commedia dell'Arte – Dario Fo	<i>Fliaciche farses – Commedia dell'Arte – Dario Fo</i>

Sommario: Premessa. – 1. Farse fliaciche. – 2. Atellane. – 3. Commedia dell'Arte. – 4. Teatro di Dario Fo.

Premessa. Dario Fo, autore-attore-regista, realizza un tipo di arte nella quale confluiscano una molteplicità di poetiche, stili, tecniche, modalità recitative che appartengono a epoche e generi differenti, anche molto antichi. Egli fa convergere e convivere, attraverso la cifra della contaminazione e della commistione, una serie di

* Saggio sottoposto a referaggio secondo il sistema del doppio cieco.

tradizioni culturali che danno vita ad un'arte densa ed estremamente originale, non assimilabile a classificazioni e categorie precostituite. Di qui la difficoltà ma anche il fascino di indagare un teatro siffatto al fine di rintracciare temi, modalità, stilemi che, pur appartenendo ad un passato lontano o recente, vengono da Fo riportati in vita e piegati alle esigenze dello spettacolo, nello specifico, e, in generale, a quelle di una rappresentazione critico-conoscitiva anche della realtà contemporanea.

Attraverso un'analisi attenta, relativa alla individuazione di ascendenze più o meno evidenti nell'arte di Fo, si coglie quale elemento macroscopico e di spicco proprio il recupero del corposo patrimonio della Commedia dell'Arte: con essa il nostro autore tesse un legame inestricabile, esplicitato, peraltro, dal maestro stesso in sedi diverse, sia di carattere saggistico che di concretezza teatrale¹. Un fenomeno teatrale, quello della Commedia dell'Arte, che la critica fa nascere ufficialmente nel 1545, anno al quale risale il primo contratto notarile, di cui si ha traccia, con cui viene costituita una compagnia teatrale che assicura ai suoi membri, rispettosi dei vincoli contrattuali, un guadagno a fronte di un'attività lavorativa svolta: la *pèrformance* teatrale². Quel contratto stilato a Padova sancisce la nascita della prima compagnia teatrale legalmente riconosciuta e, al contempo, l'affermazione del mestiere di attore quale vera e propria 'professione'. Con la Commedia dell'Arte nasce il 'teatro moderno' che entra in un'economia di mercato e segna uno spartiacque con il teatro precedente.

La Commedia dell'Arte, che è parte integrante del teatro di Fo, ha, a sua volta, un patrimonio antico da cui nasce e su cui si consolida. Essa, infatti, individua nelle favole Atellane romane il suo diretto e antico antecedente. Si tratta di forme teatrali popolari che si sono affermate a Roma nel IV - III secolo a. C. e che rivelano al loro interno una serie di elementi caratterizzanti che ritroviamo, se pur rinnovati, nella Commedia dell'Arte. Pensiamo, soltanto per fare alcuni esempi, alla presenza dei tipi fissi e dell'elemento comico, all'uso delle maschere, al rilievo dato all'improvvisazione, all'abitudine a dialogare con il pubblico e a coinvolgerlo nello spettacolo, alla presenza della cifra oscena e irriverente, all'utilizzo di una lingua colloquiale, alla presenza di mimi, acrobati, musicisti. Le stesse Atellane (antefatto della Commedia dell'Arte) non sono un fenomeno improvviso e sorto *ex novo*, ma nascono e si sviluppano per influenza di altre forme teatrali esistenti e, in particolare, su imitazione delle farse fliaciche, ossia espressioni artistiche estemporanee, giocose e licenziose nate nel IV secolo a. C. nelle terre della Magna Grecia e divenute successivamente commedie distese, ossia forma letteraria cristallizzata, grazie all'opera di Rintone, un autore nato a Siracusa ma sempre vissuto nella città di Taranto.

¹ Emblematico è lo spazio dedicato alla Commedia dell'Arte nel *Manuale minimo dell'attore*, uno dei testi teorici di massimo rilievo scritti da Fo, in cui viene illustrato come quel corposo patrimonio abbia contaminato anche l'arte di molti comici contemporanei di grandissima fama, tra i quali, Totò, Eduardo De Filippo, Chaplin. Cfr. Fo, 1987.

² Per una lettura del testo del contratto notarile che sancisce la nascita della «fraternal compagnia», cfr. Cocco, 1915, 57 ss.

Detto ciò, possiamo affermare che l'arte del tarantino Rintone costituisce una sorta di nucleo genetico artistico che, attraverso continue rielaborazioni, si è tramandato nel tempo confluendo prima nelle Atellane, poi nella Commedia dell'Arte, infine nel contemporaneo teatro di Dario Fo. Al fondo di quelle originarie forme artistiche vi è la convinzione che il teatro debba essere autentica *vis* che nasce dal reale e non riproposizione meccanica del già detto o arretrata rappresentazione rispetto al concreto divenire delle cose.

Se come dice Igor Stravinskij, «una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente», allora si può asserire che l'energia comica che anima i personaggi di Rintone e il suo stile dissacrante rimangono vivi nell'arte di Fo. Dunque, per comprendere che cosa leghi le tarantine farse fliaciche di Rintone alle commedie di Dario Fo è necessario passare attraverso le Atellane prima e la Commedia dell'Arte poi.

1. Le favole fliaciche di Rintone costituiscono la versione scritta, dunque la veste letteraria, di un fenomeno culturale che si va affermando spontaneamente verso il IV secolo a. C. tra la popolazione della Magna Grecia. La parola greca *fliax* sta ad indicare delle rappresentazioni teatrali popolari realizzate da attori-saltimbanchi che, improvvisando partendo da un semplice canovaccio, danno vita a spettacoli carichi di una comicità caricaturale e grottesca. I teatranti indossano maschere dai tratti somatici innaturali e goffi vestiti, caratterizzati da oscene imbottiture che vogliono richiamare e celebrare la fecondità e la fertilità del mondo naturale. Difatti, stretto è il legame tra queste farse e Dioniso, il dio della fertilità che, come linfa vitale, pervade il mondo. Questi spettacoli gioiosi, tesi a celebrare la forza primigenia che origina e regge l'esistenza nel suo selvaggio fluire, si esplicano nelle strutture comiche dell'eccesso quasi clownesco e fanno della risata una potente forma, istintiva e liberatoria di espressione.

Estremamente utili, al fine di una più approfondita conoscenza di quegli spettacoli, risultano i tanti vasi in ceramica a figure rosse prodotti a Taranto in quell'epoca, che riportano, sotto forma di disegni, scene di spettacoli viste a teatro e riprodotte dagli eccellenti ceramisti tarantini. Difatti la critica è unanime nell'affermare che la conoscenza della farsa fliacica non può prescindere da una considerazione delle testimonianze vascolari magno-greche, su cui si ritrovano ritratti gli attori nei loro goffi abbigliamenti con maschere grottesche e vistose imbottiture, in linea con una visione ebbra e festosa dell'esistenza (fig. 1).

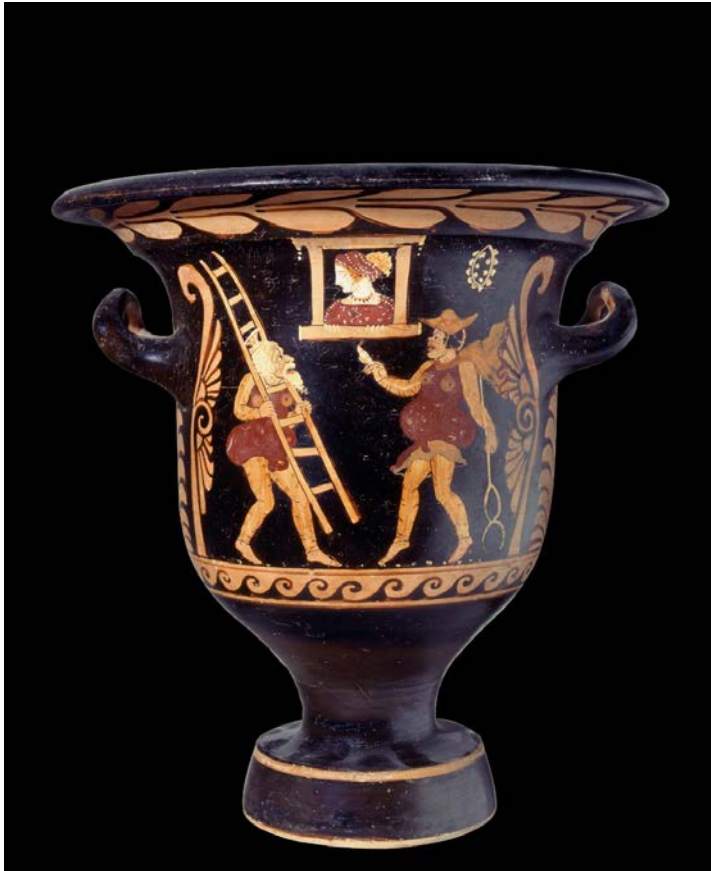


Fig. 1. Scena di farsa fliacica (Città del Vaticano Musei di Antichità).

Quegli spettacoli, che forniscono una rappresentazione gioiosa della vita, quale espressione della linfa vitale che tutto attraversa, ritraggono la realtà non nei suoi aspetti altisonanti e gravi, ma nelle dinamiche concrete e quotidiane delle relazioni sociali, lette in chiave comica. Una chiave che, attraverso la cifra dell'eccesso e della caricatura, porta al puro divertimento e ad un riso liberatorio che si ricollega all'energia dionisiaca che è fonte di vita. Di qui la rappresentazione della società del tempo attraverso ridicoli tipi fissi, quali il servo, il padrone, l'avarò, il saccente, l'ingenuo, il furbo, caratterizzati da specifiche maschere, movenze e linguaggi, che il pubblico riconosce immediatamente e di cui ride in maniera spassionata. Tali messe in scena, scevre da alcun intento moralistico o didascalico, appaiono caratterizzate da un forte realismo, mai mimetico, quanto piuttosto grottesco e macchiettistico e legato ad una comicità corporale, capace di scatenare l'ilarità del pubblico che in quegli spettacoli parodici ed eccessivi si riconosce e ride di se stesso.

La parodia, che sostanzia questo tipo di teatro e che si fonda su meccanismi di degradazione e abbassamento, investe non soltanto la sfera della quotidianità attraverso i 'tipi' sociali del tempo, ma insidia anche gli eroi della mitologia, i personaggi tragici, i semidei, gli dei. Si pensi, ad esempio, alle parodiche raffigurazioni vascolari in cui gli

dei vengono ritratti nell'atto di ingurgitare avidamente cibi, o a quelle in cui Zeus, ritratto con gambe cortissime, appare seduto più su un seggiolone per bambini che su un regale trono³.

Quel mondo aureo e inattingibile, tratto dalla classicità e realizzato dai Greci, i colonizzatori delle terre italiche, divenute Magna Grecia, viene infranto, smitizzato e rovesciato nelle farse fliaciche attraverso una comicità irridente e irriverente. Si assiste, da un lato, al crollo della monumentalità di quelle figure altisonanti e a tutto tondo, ormai appartenenti ad un mondo irreparabilmente lontano a cui il popolo non riesce più a credere, dall'altro, ad una nuova esigenza di realismo, per quanto caricaturale e macchiettistico, diffusa tra un pubblico che in quegli spettacoli vuole ritrovare la sua energia vitale, la sua ricerca di piacere, il suo vissuto e riderne spassionatamente.

Ed è in questo mutato contesto che si inserisce la figura di Rintone. Egli, difatti, diviene interprete e custode di quell'intero patrimonio popolare, affidato fino a quel momento unicamente alla memoria e alla pratica teatrale. Rintone recupera le tracce di quel fenomeno e fornisce di esso una versione cristallizzata, nella forma definitiva della stesura letteraria: raccoglie, ordina, rielabora, crea *ex novo* una serie di testi, e dà vita alle sue commedie che, conservando la cifra irriverente dello sberleffo e della parodia, proprie di una coscienza popolare istintiva, fanno da controcanto alla magniloquente cultura classica dei miti e delle tragedie. Più precisamente, con Rintone la stessa cultura classica viene recuperata ma stravolta in chiave comico-grottesca. È sufficiente leggere i titoli delle commedie di Rintone per rendersi conto di come esse siano una riproposizione delle tragedie euripidee: *Medea*, *Eracle*, *Ifigenia*, *Oreste*, *Telefo*, *Meleagro*⁴. I drammi euripidei, popolari anche nelle terre della Magna Grecia, risultano adatti ad essere riproposti in chiave comica: il pubblico, conoscendo l'originale, riesce a riconoscere immediatamente i tratti stravolti della parodia. È proprio quell'abbassamento, l'accostamento stridente del contesto altisonante e della *gravitas* che pervade le tragedie euripidee ad un elemento scurrile, osceno o tratto dalla quotidianità a generare incontenibili risate. Ad esempio nell'*Eracle* di Rintone si assiste alla parodia del tragico personaggio euripideo, costretto a vivere con il rimorso insostenibile di aver ucciso i figli. Con Rintone il personaggio di Eracle viene ritratto non come personaggio tragico ma come un personaggio terribilmente goloso e ghiotto, sempre alla ricerca di qualcosa da mangiare. L'abbassamento della materia e l'accostamento di quella vicenda così tragica al morboso attaccamento al cibo rende il personaggio estremamente comico. Quelle risate istintive, tutt'altro che innocue, hanno la potente funzione di distruggere un intero mondo, quello monumentale del mito e delle figure tragiche della cultura alta, per affermarne con forza uno più realistico, popolato non da eroi o attraversato da complesse questioni etiche, ideologiche o politiche. Con le farse fliaciche da un lato si realizza una degradazione dei toni tragici,

³ Cfr. Molinari, 1996, 39.

⁴ Per un'analisi dei frammenti rimasti delle commedie di Rintone cfr. Gigante, 1971; Völker, 1887; Olivieri, 1930, 121 ss.

dall'altro si impongono le vicende quotidiane compiute da tipi comuni, quali il servo, l'imbroglione, il disperato, che mettono in scena i propri vissuti, anche negli aspetti più umili.

Anche la lingua usata da Rintone è in linea con tale impostazione realistico-popolare: egli non utilizza il greco dei testi classici, quello dei colonizzatori, ma usa il dialetto tarantino del IV secolo a. C., la lingua parlata tutti i giorni per le strade di Taranto dalla gente comune. Ecco che le tragedie euripidee 'declassate' a commedie determinano un nuovo genere letterario caratterizzato dalla commistione di comico e tragico, quello delle «ilarotragedie». Ilarotragedie sono, dunque, la *Medea*, l'*Ifigenia*, l'*Eracle*, l'*Oreste*, il *Telefo*, il *Meleagro* di Rintone, nelle quali irrompe un nuovo realismo che scalza definitivamente rappresentazioni ormai arretrate rispetto alle nuove dinamiche del reale.

2. Questo stesso realismo sostiene la seconda forma d'arte di cui ci occupiamo, le Atellane. Queste, modellate sulle farse fliaciche, e anch'esse una forma molto antica di farsa popolare, nascono come festa celebrativa legata alla fertilità della terra, nella cittadina campana di Atella per poi diffondersi a Roma. Anche le Atellane col tempo finiscono con il ridurre l'elemento della festa propiziatoria a vantaggio di una rappresentazione caricaturale di specifici tratti della vita quotidiana e del mondo agreste italico. Anche qui gli eroi e gli dei lasciano il posto ai concretissimi protagonisti della società del tempo, ritratti attraverso il filtro della parodia e dell'eccesso. Più che storie vengono rappresentate *gag* comiche che si sviluppano a partire da contrasti tra personaggi, quasi macchiette, che rappresentano vizi e virtù della società del tempo. Quei contrasti appaiono profondamente comici proprio perché costruiti a partire dall'incontro tra tipi antitetici, nell'aspetto, nel carattere, nella condizione sociale, culturale, economica. Inoltre il carattere di ogni personaggio viene enfatizzato e reso 'tipico' attraverso specifiche movenze, posture, movimenti, particolari linguaggi e attraverso l'uso della maschera che, nei tratti, quali la dimensione e la forma degli occhi, del naso, della fronte, sottolinea specifici elementi caratteriali e psicologici (figg. 2 e 3).



Fig. 2. Maschera di Maccus



Fig. 3. Maschera di Pappus

Gli accostamenti di personaggi antitetici fungono da motori del meccanismo comico, su cui gli attori vanno a costruire scene esilaranti che generano incontenibili risate tra il pubblico. Così, un tipico contrasto nelle Atellane era quello tra Maccus (che evolvendosi approderà nella Commedia dell'Arte al personaggio di Pulcinella), il giovane servo, insieme furbo e pavido, squattrinato e sempre alla ricerca di cibo e donne e Pappus, il padrone, un vecchio babbeo, curato nell'aspetto, vizioso e profondamente avaro (futuro Pantalone nella Commedia dell'Arte). Altri tipi fissi sono Buccus, personaggio grasso con una maschera dalla grande bocca che ne enfatizzava il carattere di ciarlatano, Dossenus, il gobbo scaltro e malizioso. Anche le Atellane si dipanano attraverso la modalità recitativa dell'improvvisazione a partire da un semplice canovaccio, sostenuta dall'uso delle maschere e da una forte gestualità che, avvalendosi di movenze mimiche e posture tipiche di ogni personaggio, realizza un teatro fortemente comunicativo che sa catturare e divertire massimamente il pubblico. Anche la lingua è perfettamente in linea con quel tipo di rappresentazione: non è dunque la lingua dotta della cultura alta, ma quella colloquiale parlata nella quotidianità dalla gente comune, infarcita di errori grammaticali e allusioni alla corporalità materiale, così da enfatizzare l'elemento comico. Le Atellane, attraverso una teatralità basata sull'eccesso caricaturale, sulla parodia irriverente e su una comicità priva di qualunque alone eroico forniscono uno spaccato realistico e denso di materialità della società del tempo, in cui il pubblico si riconosce e di cui ride cogliendo paradossi e caratteri salienti.

3. Tutto questo patrimonio viene tramandato per l'intero Medioevo fino a confluire, attraverso recuperi, rielaborazioni e sviluppi, nella Commedia dell'Arte. Essa, come si è detto, nasce nel 1545 in Italia, si afferma in tutta Europa attraverso il lavoro itinerante di valenti attori e giunge sino alla Riforma goldoniana, che ne modifica elementi sostanziali. Anche questo fenomeno culturale, come i precedenti, è sostenuto da un profondo realismo che si rintraccia nei temi, nei personaggi, nella lingua utilizzata. I temi sono quelli tratti dalla vita di tutti i giorni, quali storie d'amore ostacolate,

matrimoni in pericolo, strategie tese a imbrogliare il padrone, che si esplicano attraverso i giochi comici del travestimento, dell'equivoco, dell'inganno, delle astuzie, degli scambi di ruolo. Il contrasto tra tipi fissi, cuore delle farse fliaciche e delle Atellane, ha una funzione fondamentale anche nella Commedia dell'Arte. Infatti, come illustra Mario Apollonio, il nucleo originario della Commedia dell'Arte risiede proprio nel contrasto tra il servo, lo Zanni, e il padrone, il Magnifico, evoluzioni delle figure rispettivamente del servo e del padrone delle Atellane⁵. Si tratta di un contrasto basato non su figure eroiche e a tutto tondo, ma su due tipi appartenenti alla realtà della quotidianità, resi ridicoli dall'esasperazione dei tratti caratteristici. Anche qui, come già per le Atellane, i due sono antitetici per diversi aspetti, quali la provenienza geografica, l'aspetto fisico, la condizione culturale, sociale ed economica: il primo, difatti, lo zanni, è originario della campagna bergamasca, è ignorante, squattrinato, perennemente affamato e di robusta costituzione, mentre il secondo, il padrone, è originario della città di Venezia, è colto, ricco, avaro e assai cagionevole. Sarà proprio questa loro opposta connotazione ad innescare dinamiche comiche su cui gli attori andranno a costruire le diverse scene.

Lo zanni, figura centrale della Commedia dell'Arte, nelle sue evoluzioni, genererà figure-simbolo, quali Arlecchino e Pulcinella, due simpatici disperati disposti a tutto pur di racimolare qualche denaro, e che degli zanni conservano la fame perenne, la totale mancanza di quattrini, l'attrazione per il cibo e per le donne e una dabbenaggine di fondo che caratterizza tutte le loro losche macchinazioni. Anche questi personaggi, come quelli delle farse di Rintone e delle Atellane, non hanno miti da cantare o ideali da proporre ma rappresentano quelle che sono le virtù e le miserie della realtà di tutti i giorni e parlano non la lingua dotta del teatro erudito ma i dialetti parlati nelle loro terre di origine.

La Commedia dell'Arte non è nata nella solitudine dello scrittoio di un letterato, quale trasposizione scenica di testi letterari distesi, ma si è andata costruendo sul palcoscenico dove gli attori, attraverso la modalità recitativa dell'improvvisazione e in uno strettissimo rapporto con il pubblico delle piazze, dei mercati, delle strade, dei teatri, hanno definito i loro originali spettacoli. I comici dell'Arte, difatti, nella costruzione delle loro rappresentazioni hanno sempre rispettato e seguito quelli che sono i gusti, le esigenze, i caratteri, gli umori, i linguaggi dei loro pubblici, mai considerati un elemento passivo accomodato in platea quanto, piuttosto, un elemento attivo che addirittura prende parte allo spettacolo. Difatti, al fine di attirare il pubblico, era abitudine diffusa da parte degli attori, dare inizio allo spettacolo coinvolgendo direttamente gli spettatori nello spettacolo, attraverso il cosiddetto «crollo della quarta parete». Così, ad esempio, nel caso delle abilissime attrici che, camuffate da donne delle pulizie e intente a sistemare il palco che di lì a poco avrebbe ospitato lo spettacolo,

⁵Per un'analisi del duetto comico Magnifico-Zanni, cfr. Apollonio, 1982, 71 ss.

iniziano a dialogare con il pubblico inserendolo direttamente in uno spettacolo che aveva già avuto inizio.

Relativamente al rilievo assunto dal pubblico nella costruzione dello spettacolo risulta emblematico quanto ci racconta Dario Fo a proposito della lingua usata da quegli attori, al fine di farsi capire anche in quelle terre straniere, le cui lingue non conoscono. Addirittura gli attori inventano una lingua inesistente, il *grammelot*:

Un gioco onomatopeico, articolato arbitrariamente, in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso. Le parole di senso compiuto sono limitate a circa il 10 per cento e tutte le altre sono espressioni apparentemente sconclusionate che, invece, arrivano a rendere il significato delle situazioni. Una lingua inesistente che imita l'effetto di questa o di quella lingua reale, utilizzandone alcuni temi-chiave⁶.

Il *grammelot*, dunque, contribuisce a dar vita ad una recitazione fortemente espressiva e iperbolica, che, attraverso una comunicazione metalinguistica, riesce a divertire e a coinvolgere massimamente anche i pubblici stranieri. Emblematico, ad esempio, il successo dell'italiano Tristano Martinelli, il primo Arlecchino della storia, che con il suo franco-latino, infarcito di suoni onomatopeici, neologismi, pure invenzioni e un'esasperata gestualità acrobatica, dà vita ad una comicità oscena che in Francia riesce a raggiungere un successo clamoroso tra pubblico comune e regnanti.

I comici dell'Arte, partendo da una semplice e orientativa trama scritta, realizzano i loro spettacoli attraverso la modalità recitativa dell'improvvisazione, che permette di costruire spettacoli che si definiscono in base alle specificità e abilità di ogni attore, a quelle dell'intera compagnia e attraverso i caratteri specifici del contesto e del pubblico presenti. Tuttavia è noto come l'improvvisazione dei comici si basi anche sull'utilizzo di stralci di testi letterari imparati precedentemente a memoria e utilizzati al momento opportuno. Tali testi non vengono riproposti in maniera pedissequa ma subiscono continui adattamenti al contesto. Così quei testi, appartenenti al teatro erudito, vengono tradotti, tagliati, parodiati, contaminati attraverso un'operazione basata su un utilizzo antitradizionale e anticlassicista della cultura dei classici e della tradizione, che tanto ci ricorda l'operazione compiuta da Rintone con le tragedie di Euripide. Eppure la Commedia dell'Arte, per quanto nata come arte all'improvviso, creata estemporaneamente sul palcoscenico, finisce con il produrre, soprattutto in una fase successiva, testi compiutamente scritti che cristallizzano le precedenti esperienze rappresentative. Di qui, soltanto per citarne alcuni, gli scenari del *Teatro delle favole rappresentative* e *Il finto marito* di Flaminio Scala, *L'inavvertito* di Nicolò Barbieri, *La Flaminia schiava* di Pier Maria Cecchini. Si tratta di testi appartenenti ad una fase successiva della Commedia dell'Arte, quella in cui serpeggia il timore che se quell'enorme patrimonio artistico avesse continuato a vivere unicamente attraverso la

⁶ Fo, 1987, 81.

memoria e l'oralità, avrebbe finito con il disperdersi e trasformarsi irreparabilmente, o con il determinare indebite appropriazioni. Quei testi, allora, proprio come aveva fatto Rintone con le sue commedie, divengono una forma di salvaguardia di un intero patrimonio artistico che nel tempo, come dice Dario Fo, ha rappresentato per gli uomini di teatro, anche della contemporaneità, un vero e proprio «polmone» cui attingere inesauribili chiavi, temi, lazzi, tecniche, modalità compositive⁷.

4. E, infatti, lo stesso Fo recupera e ripropone magistralmente, attraverso la cifra rielaborativa della contaminazione e della commistione, quel patrimonio che ha radici antichissime. Come non menzionare l'Arlecchino⁸ (fig. 4) rielaborato da Fo in occasione dei quattrocento anni dalla nascita della maschera o *La fame dello Zanni*, tipico lazzo prese a piene mani dal repertorio della Commedia dell'Arte e più volte rappresentato in teatro da Fo.



Fig. 4. Dario Fo con la maschera di Arlecchino

Quell'antico personaggio, lo Zanni, è caratterizzato da una fame così profonda al punto di immaginare di mangiare parti di se stesso, quali un piede, una mano, un gluteo. Alla fine immagina di infilare una mano nello stomaco e di estrarvi le budella, di ripulirle e di mangiare anche quelle. Poi volge lo sguardo verso il pubblico ritenendo che non sarebbe male abbuffarsi anche di qualche spettatore. Un *topos* letterario-teatrale, quello della fame disperata, letto in chiave grottesca e realizzato attraverso una

⁷ Ivi, 124

⁸ Dario Fo nel 1985, in occasione dei quattrocento anni della nascita della maschera di Arlecchino, allestisce uno spettacolo alla Biennale di Venezia. Successivamente pubblica i testi dello spettacolo nell'opera cartacea *Arlecchino* corredata di molti suoi disegni, a cui allega il dvd della *pièce*: Fo, 2011.

recitazione in cui si fondono mirabilmente gesto e suono e in cui Fo utilizza il linguaggio tanto caro ai comici dell'Arte del *grammelot*. L'arte di Fo, ben lontana dal proporre realtà ideali o pacificate visioni del reale, rappresenta quella stessa vitalità primigenia che avevamo rintracciato nelle farse fliaciche. E se Rintone degrada gli i personaggi tragici a ridicole macchiette, proprio per depotenziare una realtà artefatta e ideale, i personaggi di Fo, tratti dalla materialità dell'esistenza, giungono a profanare il sacro, a degradare il potere, a giocare con i dogmi in nome di una naturalità autentica e vitalistica. Così nel caso di due personaggi tratti dal repertorio del teatro napoletano e presenti nel testo *la Bibbia dei villani*, ossia Razzullo e Sarchiapone, due famosi mascalzoni impuniti, che tentano addirittura di vendere la Madonna ai pirati pur di racimolare qualche denaro⁹. Siamo al massimo del blasfemo, eppure ciò che salva questi personaggi dall'infamità è la loro disperazione, la fame e soprattutto una loro primigenia purezza. Disperati, come lo erano i servi delle Atellane o Arlecchino e Pulcinella della Commedia dell'Arte, talmente al di sopra d'ogni regola che possono passare sul sacro, sulla testa del santo senza essere sopraffatti dal disprezzo generale. Personaggi comici proprio perché affermano i bisogni primari dell'esistenza, ribaltando i valori e le regole del vivere civile. Il loro punto di vista, quello degli zanni di antica memoria, finisce con l'investire finanche la figura di Dio. Un Dio, come accade in *Mistero buffo*, con caratteri quasi umani, un Dio che partecipa alla gioia ebbra dell'esistenza, che comprende e perdona gli umili, mentre giudica e punisce chi usa indebitamente il potere, chi perpetra soprusi. Non è il Cristo storico delle Sacre Scritture, ma è quello costruito dall'immaginario collettivo di un popolo che, attraverso la risata dionisiaca, si ribella a ingiustizie e prepotenze. Eloquenti, a tal proposito, le parole con cui Fo risponde alle tante e feroci critiche di vilipendio alla religione che lo investono nel 1977, all'indomani della prima puntata in RAI dedicata a *Mistero buffo*:

Ho messo assieme poco per volta, in anni e anni, questo spettacolo che ha per protagonisti Cristo, gli apostoli, la Madonna, dove si parla di santi, di miracoli, di vangeli. Non perché, come molti mi hanno chiesto, fossi diventato improvvisamente cristiano. Sono sempre stato ateo, marxista, materialista convinto e continuo ad esserlo. Ma ricercando nei testi medioevali ho incontrato troppo spesso per poterlo ignorare questo Cristo trasformato dal popolo in una specie di eroe da opporre ai potenti, alle gerarchie ecclesiastiche. Che invece hanno sempre cercato di monopolizzarlo, di tenerlo lontano dalla gente. Basti pensare che fino a dopo il Mille al popolo era proibita la lettura dei Vangeli. E che la loro traduzione in volgare avvenne tardissimo. Ma il popolo non aveva accettato questa esclusione, e infatti aveva dato vita a moltissimi Vangeli apocriefi. Da cui usciva un Cristo diverso, più umano, sempre dalla parte dei più deboli. Che ha in sé una gioia pagana, quasi dionisiaca, per l'amore, le feste, la bellezza, le cose terrene. E allo stesso tempo è carico d'odio, di violenza per i preti ipocriti, per l'aristocrazia che vuol assoggettare i

⁹ Razzullo e Sarchiapone sono due personaggi, due tipi fissi, tratti dal patrimonio del teatro napoletano e protagonisti della *Cantata dei pastori*, riproposta, attraverso una personale rielaborazione, da Fo e inserita nel testo *La Bibbia dei villani*: Fo, 2010, 185 ss.

più umili, per la chiesa trionfante e per il suo potere temporale. Non sarà probabilmente il Cristo storico, ma è il Cristo prodotto dalla grande tradizione culturale del popolo. E infatti la gente di oggi lo capisce subito, senza bisogno di tante spiegazioni, lo coglie come parte della sua cultura e ci si riconosce¹⁰.

Dario Fo, come Rintone, come gli autori delle Atellane e delle commedie dell'Arte, rilegge e stravolge i testi della tradizione e della cultura ufficiale in nome di una riproposizione, il più possibile autentica, di quella primigenia e materiale vitalità dell'esistere che caratterizza un intero mondo popolare, il quale appare comico perché impone il proprio punto di vista, che è rovesciato rispetto a quello dominante, cantato da tante rappresentazioni arretrate rispetto al reale divenire delle cose.

Riferimenti bibliografici

- Apollonio M. (1971). Il duetto Magnifico e Zanni, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Firenze: Olschki, p. 193 ss.
- Apollonio M. (1982). *Storia della Commedia dell'Arte*. Firenze: Sansoni.
- Beare W. (2010). *I Romani a teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Bisicchia A. (2003). *Invito alla lettura di Dario Fo*. Milano: Mursia.
- Catalfamo A. (2004). *Dario Fo, il nuovo nella tradizione: rivisitazione delle tecniche del teatro popolare medievale, della commedia dell'arte e delle conte dei fabulatori per il nuovo pubblico della società di massa*. Bologna: Libreria antiquaria Palmaverde.
- Cocco E. (1915). Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI, *Giornale storico della lett. italiana*, LXV, p. 55 ss.
- Fano N. (2001). *Le maschere italiane*. Bologna: Il Mulino.
- Ferrone S. (1993). *Attori Mercanti Corsari*. Torino: Einaudi.
- Ferrone S. (2006). *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*. Roma-Bari: Laterza.
- Ferrone S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fo D. (1975). *Le Commedie di Dario Fo*, con introduzione di F. Rame. Torino: Einaudi.
- Fo D. (1977). Il mio Cristo è fatto così. *Panorama*, 26 aprile, p. 110.
- Fo D. (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Milano: Mondadori.
- Fo D. (1997a). *Mistero buffo*. Torino: Einaudi.
- Fo D. (1997b). *Dario Fo, dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*. Roma-Bari: Laterza.
- Fo D. (2010). *La Bibbia dei Villani*. Parma: Guanda.
- Fo D. (2011). *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino*. Dialoghi originali. Testo e traduzione a cura di F. Rame. Torino: Einaudi.

¹⁰ Fo, 1977, 110.

- Gambelli D. (1977). *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, (vol. I) Roma: Bulzoni.
- Gigante M. (1971). *Rintone e il teatro in Magna Grecia*. Napoli: Guida.
- Marotti F. (1976). *Introduzione a Flaminio Scala. Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Milano: Il Polifilo, p. XIII ss.
- Molinari C. (2010). *Storia del teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Nicolini F. (1993). *Vita di Arlecchino*. Bologna: Il Mulino.
- Olivieri A. (1930). *Frammenti della commedia greca nella Sicilia e nella Magna Grecia* Napoli: Morano.
- Paduano G. (2005). *Il teatro antico*. Roma-Bari: Laterza.
- Pozzo A., (1988). *Grr... grammelot, parlare senza parole: dai primi balbetii al grammelot di Dario Fo*. Bologna: Clueb.
- Taviani F. (1991). *La fascinazione del teatro*, Roma: Bulzoni.
- Tessari R. (2013). *La Commedia dell'Arte*. Roma-Bari: Laterza.
- Todisco L. (2002). *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*. Milano: Longanesi
- Völker M. E. (1887). *Rhintonis fragmenta*, Lipsia: Halis Saxonum.
- Zorzi L. (1990). *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino: Einaudi.