

Scientifica



A venti anni dal Nobel

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

a cura di

Pietro Benzoni – Layla Colamartino –
Fabrizio Fiaschini – Matteo Quinto

20 Years after the Nobel Prize

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

Edited by

Pietro Benzoni – Layla Colamartino –
Fabrizio Fiaschini – Matteo Quinto



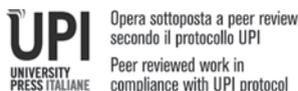
A venti anni dal Nobel : Atti del convegno su Dario Fo : Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017 / a cura di Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto = 20 Years after the Nobel Prize : Proceedings of the Conference on Dario Fo / edited by Pietro Benzoni, Layla Colamartino,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

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

ISBN 9788869520891 (brossura)
ISBN 9788869520907 (ebook PDF)

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

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



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

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

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

Prima edizione: luglio 2018

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

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

Sommario

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

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

Luca D'Onghia

I

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

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

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

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

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

² Micheletti (in corso di stampa).

³ Vescovo (2017).

⁴ D'Onghia (2017).

⁵ Paccagnella (2013).

⁶ Fo, Rame (2012).

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Vedi D'Onghia (2017).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

(1)

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

(2)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

(3)

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

(4)

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

(5)

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

(6)

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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