

La Commedia dell'arte e il teatro politico

Paolo Puppa*

Riassunto |

Fo si inventa un modello di cda ad uso personale. Ecco allora i motivi dell'attore autore, dell'improvvisazione, il personaggio del giullare vicino al popolo dei contadini contro il potere, il primato del riso e della contemporaneità. Inoltre, da una parte la maschera di Arlecchino, zanni bestiale, dall'altra la povertà degli strumenti in scena. Ma oltre oceano, nel frattempo, il mito della cda rivive anche grazie al San Francisco Mime Troupe e il Teatro Campesino che utilizzando tali modelli puntano sulla controinformazione e sul teatro per strada. E non si trascuri, piur in un altro territorio, Ariane Mnouchkine, *L'age d'or*. Tornando a Fo, costui negli ultimi anni si sposta verso il territorio della storia dell'arte, mentre riappare la sua originaria propensione per la professione del pittore.

Parole-chiave: Dario Fo. *Commedia dell'Arte*. San Francisco Mime Troupe. Teatro Campesino. Ariane Mnouchkine.

Fo e la commedia dell'arte: storia di metafore ossessive e miti personali. Nel 1987 Dario dichiara che “non è mai morta [...]. Io me la sento ancora addosso, ricca”. (FO, 1997: 124) Già i montaggi aperti della sua drammaturgia negli anni '50-'60 riutilizzavano antichi lazzi nel solco del cinema muto e dell'avanspettacolo, miscelati al circo, alla *pochade*, al *nonsense* tardo futurista e absurdista-surrealista in voga negli anni '50 e primi '60, ovvero nello stile *slapstick comedy* del *teatro all'antica italiana*. Una tradizione di lunga durata, dunque, che agevola in un autentico romanzo di formazione le sue autoproiezioni da “cacciaballe”. (VESCOVO, 2010: 206) Così assimila giullari lontani ai recenti favellatori del lago, l'ascendenza familistica dei Rame agli scarrozzanti nell'alta Lombardia. In questa re-invenzione del passato, gli scenari dell'arte vengono da lui accostati con disinvoltura a Ruzante, da cui attinge spinte ulteriori per il suo radicato antipedantismo. Il *Manuale minimo dell'attore* parte appunto dalla boria di chi si ristampa i testi dietro le pretese suppliche degli estimatori, dimenticando però che la devota Franca riversa nell'archivio *on line* tutto quanto riguarda l'opera del marito, stampa dei copioni compresa. Così eccolo stroncare i filologi definendoli “prevenuti cacadubbi chiosatori [...] eruditi supercritici-spulciaioli” e “tromboni magniloquenti e caccolosi”. (FO, 1997: 248) Antipedantismo pure nella parodia e nell'abbassamento dei generi alti e della storiografia ufficiale, a partire dalle giovanili narrazioni radiofoniche.

La vocazione politica del suo teatro comporta innanzitutto avversione per il tragico. Nel dialogo intrattenuto nel '90 con Luigi Allegri, (FO, 1990: 116-124) Fo collega la comicità ad un orizzonte pienamente illuminista in quanto autorizza a ridere di qualsiasi valore,

Dio compreso! Di conseguenza, non appena si cimenta con registri diversi, vedi il caso Moro nel 1978, con tanto di coro e di *fool* epicizzante, non permette al copione di accedere alla ribalta, salvo poi riciclare il tema del sequestro nella farsa *Clacson, trombette e pernacchi*, al debutto nel 1981 e stavolta imperniata sul sequestro fantasioso di Agnelli. (FARRES, 2011: 151)

Ma è nel giullare che si salda il processo immedesimativo, confermato poi dalle motivazioni del premio Nobel nel 1997. In un'intervista del 1970, l'attore dichiara infatti che "i giullari erano gli attori del popolo e facevano un teatro-giornale contro la cultura ufficiale, contro i potenti: religiosi o laici", (SORIANI, 2007: 353) ruolo esaltato in *Mistero buffo* del 1969 che ne costituisce l'epifania più organica, anche se del *jongleur* privilegia la componente affabulatrice più che le capacità danzerine-canore, Da qui il mitizzato antagonismo dell'istrione medievale nei confronti del potere, astrazione e omologazione in senso eversivo non suffragate storicamente, sino a fantasiosi etimi del termine: "La stessa espressione 'giullare' viene da 'ciullare', che vuol dire sfozzare e fozzare, nel senso di far l'amore". (SORIANI, 2007: 355) Se è il contenuto politico del passato ad essere rimosso dagli accademici, occorre pertanto riportare alla luce quanto censurato dalla cultura al potere. Così, uno dei primi documenti della nostra letteratura, *Rosa fresca aulentissima*, sarebbe una giullarata, imbevuta di motivi erotici e contestativi del potere feudale, mentre certi canti popolari andrebbero legati alle posture del lavoro, dai battitori dei pali e vogatori nella laguna veneziana e gradense ai rematori dell'estuario del Nilo, per la solidarietà estrema "tra sopravvivenza e mestiere". (FO, 1997: 53)

Tra il giullare e Fo, un'ulteriore mediazione viene offerta in un secondo momento da Arlecchino. L'attore lo rilegge esasperandone la violenza anche bestiale, capace di gesti scatologici, come Tristano

Martinelli che defecava in scena durante i dialoghi d'amore. (FO, 1997: 68) Non per nulla, se l'attore della comédie italienne sfoggiava registri diversi, dal tragico al pastorale, non solo quelli comici, il nostro performer si colloca sempre nella tradizione giullaresca più che in quella dell'attore duttile della commedia dell'arte nel suo sviluppo storico, ossia proprio vicino al modello di Martinelli "buffone quasi più che attore", (TAVIANI, 1982: 350) di cui Dario ricalca il fulgore solitario, più che la relazione coi partner. Nella rappresentazione di questa maschera, un supporto consistente è dato dalla fame dello Zanni, colto nella sua bulimia fantasmagorica e nella memoria ruzantina a cibarsi del proprio corpo, sino al pantagruelico pasto della mosca. Se confrontiamo la versione di Fo con quella adottata da Strehler per il *Servitore di due padroni*, emerge nell'opzione del regista triestino l'eleganza malinconica della gestualità. (ZORZI, 1990: 220) Della commedia dell'arte, Fo non rispetta ovviamente la disarmonia violenta dei contrasti, tra recitazione patetica-melodrammatica degli innamorati e quella ridicolosa degli zanni. Inaugurato il 18 ottobre del 1985 a Venezia, e commissionatogli dalla Biennale per onorare il quattrocentesimo anniversario della nascita della maschera, su progetto della Sapienza di Roma, lo spettacolo di Arlecchino (FO, 2011) anticipa sulla scena i motivi del *Manuale*. Stavolta, i docenti sono "grossi ricercatori" stimati come Ferruccio Marotti e Delia Gambelli. (FO, 2011: 9) Bastano poche sequenze per verificarne il funzionamento capocomicale, non monologante, stavolta, in quanto assistito da otto maschere, oltre che da Franca. Sul volto, solo un *maquillage*, sulla veste foglie disegnate, a ricordare "l'uomo *selvaticus*, l'uomo della foresta". (Ibidem) Anticipando il genere delle lezioni di storia dell'arte degli anni più recenti, eccolo disquisire del servo asessuato e disappetente in Goldoni, mentre il suo Arlecchino al contrario sarebbe un picaro, un "disperato, uno che cerca di sopravvivere e l'unico mezzo che conosce per sopravvivere è la

risata". Una tripudiante oscenità dovrebbe liberarsi nel primo pezzo, Arlecchino fallotropo, col consueto passaggio dai registri bonariamente professorali del favellatore a quelli scomposti e pluridialettali della recita. E dunque, bevuta la pozione magica, eccolo agitare le braccia a coprire l'organo ingigantito, seguendo i vari lazzi del gatto, del cane, del bimbo in fasce, fino a scoppiare quando le donne vogliono toccarglielo, il fantolino. Nel frattempo, si susseguono gli attacchi a politici del 1985, ovvero Longo, Andreotti e Craxi. Il medesimo, preteso clima orgiastico viene ripreso più oltre, col pezzo della *Serratura*, sul contrasto tra una chiave e una toppa, allusive agli organi sessuali. Di fatto, la trasgressione è solo parlata, e il modello Martinelli resta lontano. A sua volta la Rame, nei panni di Marcolfa, incaricata del prologo sulle vicende di Isabella, il Magnifico e la cortigiana Eleonora, si dimenava poco prima riutilizzando il repertorio personale di *talk show* sul sesso, scanzonato e provocatorio verso la *pruderie* dei maschio. Perché dalla temperie protestataria sessantottina, Franca agguanta l'ultimo filone in circolazione, la questione femminile, da lei trattato in modo ironicamente dialettico, da *Tutta casa letto chiesa* del '77 a *Coppia aperta* del 1983. Nelle sue conferenze burlesche ma non tanto, l'attrice smorza gli stereotipi da fatalona svampita, cucitile addosso nella drammaturgia del primo periodo, anche perché li intinge ogni tanto in un pathos di maniera come nei racconti di partigiane o di madri di sindacalisti uccisi dalla mafia. Questa marca oscillante trova il suo equilibrio in quello che rimane l'acme espressivo della Rame, ne *Lo stupro*, il solo testo esclusivamente suo e fissato per sempre fin dalla stesura del 1975, due anni dopo l'oltraggio reale! Il vuoto sulla scena, riempita da un'unica seggiola, si riverbera nella semplificazione estrema del racconto, così come nella insolita secchezza lessicale. Il discorso è declinato rigorosamente al presente, quasi fosse la figliastra nei *Sei personaggi* pirandelliani, come lei condannata a sprofondare ogni

volta nel gorgo dell'esperienza atroce.

Nel congedo dello spettacolo su Arlecchino, il pezzo *L'asino e il leone* ospita richiami alla *Storia della tigre e altre storie* del '79. Là un povero soldatino ferito, a mo' di novello Filottete immerso nell'epopea della Rivoluzione cinese, salvato dalla bestia selvaggia, assunta poi dal popolo quale emblema della sua lotta contro burocrati e specialisti della politica, esplodeva nella fisiologica incarnazione dell'animale, reso nella nei roboanti ruggiti, nelle pantagrueliche digestioni, nei falsetti e nei grugniti da orchessa. Qui, nello spettacolo del 1985, l'esito appare incolore, nel clima smobilitato della sala.

Oltre che nel primato del riso, il contenuto politico si traduce nel primato della contemporaneità. Per evitare il "teatro morto per gente morta", (FO, 1997: 163) consiglia agli autori: "provate a scrivere testi per cui rischiate di non piacere al potere. Insomma: fatevi sbattere in galera!". (FO, 1997: 176) Questo appare ancor più urgente negli anni in cui la sua scena si erge a tribunale della Storia, a luogo di resistenza contro le dittature del momento, come *Guerra di popolo in Cile* del '73 allorché si mima il colpo di stato dentro il teatro, colla richiesta di documenti da parte di una finta polizia e la simulazione dell'arresto di finti spettatori, panico reale dissolto non appena il vicequestore intona al microfono *l'Internazionale. Morte accidentale di un anarchico* costituisce nel 1970 l'esempio più clamoroso di questa strategia, scritto e allestito a ridosso dei tragici eventi Pinelli-Valpreda. Altre volte, purtroppo, la fretta non aiuta la sua drammaturgia. Vedi *Il diavolo con le zinne*, del 1997 sulla magistratura e Di Pietro, immerso in un Rinascimento fittizio, o *Marino libero! Marino è innocente*, dal titolo ironicamente antifrastico, nel 1998 a Pisa, davanti al carcere dov'è rinchiuso Sofri. *L'Anarchico* trionfa nel mondo, dappertutto. In Inghilterra se ne contano ben sei versioni in pochi anni, a partire da quella di Gavin Richards nel 1979. Non appagato dagli stupefacenti

virtuosismi alla Fregoli del *fool*, alle sue libertà impensabili, nella tradizione carnevalesca del mondo alla rovescia, come a far cantare cori anarchici alla polizia, o a gettar dalla finestra ogni commissario che gli si para davanti, Richards inserisce il dibattito politico nel mondo anglosassone. Emergono così riferimenti a Carter, al Watergate, Anthony Blunt, Pinochet, Allende, di modo che “there was a British focus”, mentre il taglio comico accentuato fa dire al recensore che “Brothers Marx, Karl and Groucho have been working in unison”. (LORCH, 2000: 151-152) Fo sembra non apprezzare “solutions that are exclusively comic”, (LORCH, 2000: 155) perché dietro l’inventario inesausto di gag dovrebbe trasparire la recente tragedia. Alla ripresa dell’allestimento l’anno dopo, la critica si rassegna a “to put up with the politics of the last part of the play as ‘the price of the immense pleasure given by the previous two hours’”. (LORCH, 2000: 153) Critiche paradossali quelle di Fo nel vedersi oggettivato a farsa, se consideriamo i Molière da lui allestiti nel 1990 alla Comédie Française, *Le Médecin malgré lui* e *Le Médecin volant*, in un gioco vertiginoso che sottolinea l’origine *forain* di quei copioni.

La carriera di Fo, ormai star mediatica grazie al Nobel e allo stesso ostracismo per anni operato ai suoi danni, ricalca il processo ascendente della maschera antica, salita spesso agli onori tramite tournées internazionali e prestigiose committenze di corti straniere, depurandosi della promiscuità cerretana coi montimpanca di piazza. Ebbene, i militanti che negli anni’70 chiedono ai teatranti allineati sulle loro posizioni di annullarsi nella lotta politica ripresentano su ambiti diversi la medesima minaccia di ricaduta nell’indistinto. Rischio subito da Fo-Rame nel momento della massima tensione e degli scontri sociali in atto nel paese. Nel periodo delle commedie leggere, in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* del 1963 Dario parlava di ufficiali che fan carriera su razzia e violenza o in *Settimo:ruba un po’*

meno del 1964 mostrava la polizia che spara contro gli operai, ma disseminando il tutto negli spazi ben protetti della satira da cabaret. Ne *La Signora è da buttare*, nel 1967, spettacolo che segna l'uscita dal teatro commerciale, la politicizzazione ormai dilaga. Scandito tra numeri, attrazioni e segni pop del consumismo americano, l'apologo sull'assassinio di Kennedy si concentra sul pupazzo capitalista da cui fuoriescono i burattini che servono a mantenerlo in vita. Franca Rame che volteggia sul trapezio, ammaestrata dai Colombaioni coinvolti nella produzione, sembra rifarsi, in un processo inverso, al prototipo di Maddalena Marliani, la fascinosa ballerina su corda per cui l'avvocato Carlo Goldoni concepì tra vapori depressivi ed erotiche accensioni la sua *Mirandolina*. Arlecchino giullare si fa adesso attivista-storico come nella *Grande Pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* del 1968, in sintonia col *Bread and Puppet*, parata documentaria sull'Italia del secondo dopoguerra, colla metamorfosi del mostro fascista in quello clericale. Ma nel passaggio da Nuova Scena all'avvento della Comune, dopo la rottura traumatica coi circoli riformisti dell'Arca e col PCI, il palco elabora fantasie di trionfo, come la confessione pubblica dei peccati da parte del potere, il che già avveniva coll' *Anarchico*, ma ora ripresa in modo compulsivo: l'opposizione tra revisionismo e comunismo rivoluzionario, tra traditori delle masse ed eroi del marxismo originario rimbalza nella polarità di registri dissacranti e celebrativi-liturgici. Nel circuito caotico e frastornante del movimento, tra Lotta continua e Potere operaio, mentre lo spettatore oscilla tra voglia e paura di uscire dal gioco simbolico del teatro verso lo scontro politico in atto, l'attore appare sospeso tra la spinta a sparire nella lotta e impulso a teatralizzare la protesta. Del resto, l'assemblearismo e l'organizzazione cooperativistica della compagnia risultano poco compatibili col carisma individualistico dell'interprete, come già evidenziato dalla genesi di *Mistero Buffo*, all'origine spettacolo di

gruppo e alla fine risolto in una ghignante, rumorosissima solitudine. Nel frattempo, la performance si limita a sceneggiare i dibattiti affrontati col territorio, vedi l'esproprio nei supermarket *Non si paga! Non si paga!* del '74 o la droga in *La Marjuana della mamma è la più bella* del 1976. Lo spettacolo è solo un pre-testo per la mobilitazione, ridotto ad agit prop, a *murales* animati in sketch rapidi come le marce antimilitariste in Friuli, o le manifestazioni in difesa degli operai davanti alle fabbriche a Porto Marghera.

Al di là dell'Oceano, altri teatranti declinano politicamente il mito della commedia dell'arte, facendo del palcoscenico quasi la prolessi della rivoluzione. In particolare, due gruppi americani coevi del Living Theatre, ovvero il San Francisco Mime Troupe e il Teatro Campesino. Il primo, fondato nel 1959 dal ballerino Ronnie Davis, allievo a Parigi del mimo astratto Etienne Decroux, imbevuto di controcultura della West Coast, sperimentazioni multimediali, musica elettronica rock, pantomima e cinema underground, dal 1961 punta ad una clownesca controinformazione *on the road*, utilizzando esasperate maschere fisse, desunte dal contesto sociale contemporaneo. Un palchetto, musica suonata dal vivo, e alla fine col cappello si ricevono oboli dal pubblico. Ecco così il *minstrel show*, vaudeville umoristico, praticato nelle mobilitazioni del 1965 sull'integrazione razziale, all'origine genere ottocentesco con finti neri, in realtà bianchi che esibivano tutti i loro pregiudizi, oppure gli *happening* all'aperto nei parchi cittadini a coinvolgere il pubblico. *Teatro guerriglia*, povero nei mezzi, quasi una risposta a quello grotowskiano, è la definizione coniata da Davis nella "Tulane Drama Review" nel 1966. In difficoltà coll'ala più radicale del movimento, il Black Panther Party, tra la crisi della sinistra americana e le nuove estetiche della performance, il nucleo evolve fino a divenire oggi un cabaret all'aperto multirazziale. Tra l'altro, sarà la prima compagnia

americana ad importare proprio Dario Fo, nel 1979 col suo *We Can't Pay, We Won't Pay*. L'altro gruppo, El Teatro Campesino, all'inizio contadini più che attori professionisti, fondato in 1965 da Luis Valdez (un chicano di famiglia di contadini immigrati, ma con studi alla San Jose State University e tirocinio alla San Francisco Mime Troupe), è attivo negli scioperi dei braccianti agricoli del Sud California. I primi spettacoli si svolgono in mezzo ai campi. Qui, le maschere si innestano su altre tradizioni, comicità popolare messicana, sacri rituali Atzechi e Maya, sincreticamente fusi con motivi cristiani prelevati a drammi religiosi spagnoli. La compagnia si mescola alle marce di protesta, allestendo su camion e palchi di fortuna gli *actos*, ovvero brevi schetch satirici contro i proprietari terrieri e la polizia al loro servizio. Ma via via le forme si allungano. Escono allora spettacoli come *La Conquista de México* del 1968, affidato a marionette, o *Vietnam Campesino* del 1970, con storie di civiltà autonome cancellate dal bianco. Ne *La carpa de los Rasquachis* del 1972, portato in tour europei, un malvagio Arlecchino, maschera della morte e del diabolico padronato, vince su Gesù schiavo espatriato, destinato però alla resurrezione finale. E intanto il parlato yankee si scontra collo spagnolo dei derelitti. I soggetti scelti includono scuola, guerra nel Vietnam, radici indigene, razzismo. Ma soprattutto, pensando a Fo, va citato Robert Schumann. Scultore e pittore, formatosi nei circoli artistici di Monaco alla fine degli anni '50, affascinato dalla musica di Cage e dalla danza di Merce Cunningham, nel 1961 si trasferisce negli Stati Uniti e fonda a New York nel 1963 la compagnia Bread and Puppet. Alla sua origine slesiana e all'educazione luterana risale la presenza ingombrante della Bibbia, al centro dei suoi pittoreschi montaggi. Da qui, l'aura religiosa che motiva la mistica della distribuzione del pane e dell'aglio agli spettatori nell'utopia della pace (BIANCHI, 2011: 839) e rimbalza anche nel nome della troupe. Nel '69 approda in Italia il suo *The Cry of the People for Meat* dell'anno prima. A colpire la fantasia del pubblico è

non solo il sincretismo decorativo che connota il gruppo, ma anche il sovraccarico di stili e di citazioni, mentre la compresenza di uomo e grandi marionette assicura alle parabole straniamenti e incantesimi. Il misto di energia esplosiva delle immagini e la finta ingenuità artigianale delle stesse si traducono infatti in una insolita miscela di patetico e grottesco, in cui precipitano l'alto e il basso della cultura teatrale, tra scene madri e gran finali rassicuranti. Non manca il narratore-cantastorie che organizza il racconto, commenta i fatti tramite cartelli brechtiani e introduce i vari personaggi, spesso manichini ora enormi ora rimpiccioliti a feticci minimalisti, come le teste divinizzate di macabri animismi. Ad esempio, un mostro con coda di aereo allusivo ai bombardamenti su Hanoi, circondato da emblemi vetero e neo testamentari e da bandiere rosse, o pupi siciliani in formato gigante, traballanti fantocci da sagra rusticana del carnevale di Viareggio, a sfilare in una pittoresca processione con brevi stazioni, tra cori cantati. Le maschere consentono un implacabile manicheismo, come la contrapposizione tra il *vilain* capitalista, parodizzato nonostante il fascino sinistro che emana, e il Gesù immancabilmente ribelle, eroe da presepe natalizio, trasformato anche in pesce, magari sorretto da una Madonna vietnamita. Questa scena regressiva di e per strada, fa in tempo, prima di sciogliersi nel 1970, a germinare dappertutto, nelle tante animazioni teatrali che percorrono decentrate il nostro paese, così come le soluzioni fascinosi di Barba, le sue icone itineranti nel cosiddetto terzo teatro.

Torniamo a Fo. Mutandosi i tempi esterni alla ribalta, coll'esplosione del terrorismo che fa terra bruciata negli spazi extraistituzionali, la sua enfasi sul giullare tende a ridimensionarsi. Ecco così, entro lo stesso *Manuale*, prendere le distanze dai precedenti toni apodittici: "Non vorrei però che il mio discorso sul ruolo del giullare alle sue origini avesse ingenerato qualche equivoco,

inducendo qualcuno a vedere il giullare come l’emblema di una rivolta costante al potere, [...] tutto proteso alla formazione culturale delle classi degli sfruttati”. (FO, 1997: 121) Siamo certo lontani dalle *pointes* anglosassoni di Nicoll Allardyce Nicoll la politicizzazione delle maschere: “Chissà che lazzi e motti comici Arlecchino avrebbe elargito al suo pubblico se qualcuno gli avesse detto che era ‘l’espressione della protesta attiva contro le forze della reazione cattolico-feudale!’”. (NICOLL, 1980: 134) Tanto più che, secondo lo studioso inglese, “dall’antica commedia dell’arte è assente ogni intento satirico”, riletta viceversa in chiave di fantasia musicale. (NICOLL, 1980: 166) Anche se l’idea formulata da Mario Apollonio che vedeva nel contrasto tra il Magnifico e lo Zanni l’essenza della commedia dell’arte poteva in fondo favorire una lettura centrata sul potere, gli studiosi, tanto vilipesi da Fo, in generale concordano oggi sul carattere escapistico della stessa riguardo alla Storia. Già Zorzi sanciva nel suo pionieristico lavoro su Ruzante tale condanna, nella chiara contrapposizione tra la lezione di rispecchiamento sociale dischiuso dai *dialoghi facetissimi* del Beolco e il mero tecnicismo formale, dal momento che in essa “i conflitti di classe, realisticamente dedotti dall’osservazione della società del tempo, si cristallizzano nella pantomima delle maschere, nei lazzi”. (ZORZI, 1967: XXVI) A sua volta Franco Fido ne circoscrive gli aspetti mimetici: “A parte la satira di una tipologia sociale localizzata (l’avidò mercante veneziano, il pomposo dottore bolognese, il vigliacco capitano spagnolo e così via) i comici dell’arte non nutrivano particolari intenzioni o ambizioni politiche”. (FIDO, 1995: 305)

Nel *dictionnaire des idées reçues* novecentesche sul mito trova così meno ostacoli l’aspetto popolare, non quello politico, della stessa, rilanciato dal binomio libertà e piazza. Ma la maschera che improvvisa, se sfocia nell’antinaturalismo interpretativo e

nell'astrazione scenica da Craig a Meyerhold, da Vachtangov a Reinhardt, trova una sua deriva puerocentrica, nelle fantasticherie ludiche del Théâtre de l'Oncle Sébastien fondato nel 1935. Lo concepisce lo storico del teatro Léon Chancerel, vicino ai progetti circensi al fronte di Dullin e Jouvet sull'*impromptu*. Alle spalle di tutti costoro, spunta sempre Jacques Copeau, ossessionato dal desiderio di rappresentare vizi e virtù della commedia umana tramite poche maschere, raffigurando i grandi sentimenti con piccoli trucchi, poi in Borgogna coi suoi allievi Copiaus impegnati colla variante sociale dell'infanzia, i contadini. Intanto, la dimensione ludica della commedia all'italiana determina una scelta ritmico-musicale, che a metà degli anni '50 emerge in modo nitido in Italia, specie nelle piccole sale sperimentali, dal veneziano Giovanni Poli colla sua *Commedia degli zanni* nel 1956, giocata su astrazioni sonore e ginniche, alle coeve ricerche di Alessandro Fersen. Nel progetto di quest'ultimo, avviato nello Studio di arti sceniche per mimi-acrobati-cantanti attivo a Roma dal 1957, con escursioni pure televisive tra il '57 e il '59, i suoi Arlecchini, Pierrot, Sganarelli risultano maschere fortemente influenzate da un lato sempre dalla lezione di Copeau attraverso Barrault e dall'altro da un'estetica psicotecnica di ascendenza ebraica. (CUPPONE, 2009) Tutto ciò appare molto distante dalle istanze politiche, quale si manifestano al di qua e al di là dell'Atlantico nel '68.

Nondimeno, sulla scena Arlecchino, il personaggio più celebre del teatro universale assieme ad Amleto, continua ad attirare letture ideologicamente impegnate, disattendendo gli studiosi. Ad esempio, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* del 1993, scritto da Marco Martinelli e inscenato da Michele Sambin, tratto da uno scenario goldoniano ma trapiantato nella Milano fine millennio, nella violenza e intolleranza razziale, e affidata ad un cantastorie senegalese nei panni del protagonista, un disarmato vu' cumpra'. Oppure, lo spettacolo di

Ariane Mnouchkine, *L'âge d'or*, in cui la maschera si attualizza in un immigrato algerino nel mondo precario dell'edilizia, contrapposto ad un Pantalone imprenditore, al debutto alla Biennale veneziana nel 1975. Il ricorso al prototipo della *comédie italienne*, pur in un amalgama eterogeneo di innesti, dall'Oriente alla Grecia antica con attori spesso modellati come grandi e oniriche marionette, diviene in Ariane festa popolare e insieme struggente disincanto in quanto la festa è finita, come attestano *Les Clowns*, del 1969, creazione collettiva che funge da manifesto della sua idea di scena, accensione colorata e abbacinante della ribalta, mentre il palco si coniuga qui colla *parade*. In tal modo politica e ritmo musicale appaiono compatibili. Così pure il dittico sulla Storia condivisa nella tradizione del teatro popolare, ovvero l'esperienza giacobina costituita nel 1970-1971 da *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur-1789* e nel 1972-1973 da *La cité révolutionnaire est de ce monde-1793*. La regista, oggetto di boicottaggi economici governativi e di censure, anche da parte della sinistra, trova in Molière il suo archetipo di riferimento, da farne nel 1978 un kolossal cinematografico. A denunciare la reciproca inadeguatezza tra teatro della rivoluzione e rivoluzione del teatro, ecco allora il contrasto tra la corte di Versailles e i poveri cerretani in viaggio nella provincia francese. Si consideri solo la penultima sequenza col protagonista già malato davanti allo specchio mentre si trucca per la sua ultima performance, *Le malade imaginaire*, tra cacofonie gutturali, quasi la liberazione di una addolorata animalità, per poi vedere il suo corpo trascinato di corsa dagli altri attori terrorizzati lungo lo scalone dell'antico palazzo, colla musica di *King Arthur* Purcell a render ancor più turbinosa l'immagine. Nel suo apprendistato, la Mnouchkine frequenta la scuola di Jacques Lecoq, da lui fondata a Parigi nel 1956, e centrata sul movimento del corpo nello spazio. Costui, formatosi attraverso il suo sodalizio nel 1945 con Jean Dasté, genero di Copeau, per otto anni dal 1948 lavora in Italia.

Insegna a Padova alla scuola contigua all'Università dal '49 al '51 sullo sblocco corporeo e sulle azioni fisiche, coniugando coro greco alla commedia dell'arte, mentre De Bosio e Zorzi rilanciano Ruzante. (MELDOLESI, 1984: 422-429) Ma intanto frequenta pure lo scultore e mascheraio Amleto Sartori, costeggia Stehler, per unirsi nel '53 a Franco Parenti, Giustino Durano e a Dario Fo, in tempo per il loro *Sani da legare* del 1954 refinendone gli intermezzi pantomimici. Pittore e mancato architetto, grazie al magistero di Lecoq, Dario impara a servirsi dei difetti fisici di un corpo dinoccolato e goffo un po' alla Jacques Tati e delle qualità acrobatiche innate, oltre ad approfondire una poetica, basata sull'antinaturalismo, sul teatro di situazione al di fuori di qualsivoglia psicologismo del carattere. Da Lecoq apprende soprattutto un bagaglio espressivo, fisiognomico e sonoro, e forme diverse, anche mute, del riso, a lui tanto caro, e poi la mimica facciale, insomma la follia teatrale del personaggio. Lo stesso grammelot, superfetazione del *pastiche* plurilinguistico del buffone e della maschera della commedia dell'arte, in realtà nasce da esercizi vocali che il maestro impartisce durante le prove, dal verbo grommeler nel senso di borbottare. Ancora una volta la Francia si mostra insomma fatale nel gioco delle influenze reciproche, in quanto modulo già utilizzato dagli allievi di Copeau, a indicare esercizi fisici preverbali, composti da borbottii.

Perché tra gioco e politica gli incroci si possono trovare. Lo dimostra Vito Pandolfi, aiutato da Luigi Squarzina, ne *La fiera delle maschere*, portata al successo nel '47 al I° Festival mondiale della gioventù a Praga. (CUPPONE, 2012) Qui, come dichiara lo stesso Pandolfi: "le maschere italiane venivano modernizzate e interpretate in chiave di lotta di classe, *servi contro padroni*". (PANDOLFI, 1990: 217) Non mancava tra gli altri simulacri un Pantalone nei panni di Harry Tru(st)man, quello di Hiroshima, per cui il copione si chiudeva

con “un girotondo beffardo sul nulla”. (SQUARZINA, 2005: 334-335)
Ancora una volta, maschera della morte e morte della maschera
paiono allearsi tra loro.

The *commedia dell'arte* and the political theatre

Abstract |

Dario Fo uses a model of the comedy of the art for his own strategy. Here, then, the various topics dealing with the actor author, the improvisation, the character of the Jester close to the peasants against the power, the primacy of the laugh and of the contemporary themes. In addition, on one side Harlequin as a beastly Zanni, on the other the poverty of the instruments on stage. But overseas, meanwhile, the myth of the comedy of the art reemerges thanks to the San Francisco Mime Troupe and the Teatro Campesino that using the street theatre aim to the counter information. Finally, we can't neglect, even in another territory, Ariane Mnouchkine's, *L'age d'or*. Coming back to Fo, in recent years he moves to the art history, while reappears his youth propensity for the painter's profession.

Keywords: Dario Fo. *Comédia da arte*. San Francisco Mime Troupe. Teatro Campesino. Ariane Mnouchkine.

Riferimenti |

APOLLONIO, Mario. **Storia della commedia dell'arte**. Roma-Milano:

Ed. Augustea, 1930.

_____. Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'arte, in MURARO, Maria Teresa (ed.), **Studi sul teatro veneto fra Rinascimento e età barocca**. Firenze: Olschki, 1971, pp. 193-222.

BIANCHI, Ruggero. Il teatro negli Stati Uniti: alla ricerca dell'innovazione permanente, in ALONGE, Roberto e DAVICO BONINO, Guido (eds.). **Storia del teatro moderno e contemporaneo**, vol. III. Torino: Einaudi, 2001, pp. 773-856.

BROYLES-GONZALES, Yolanda. **Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement**. Austin, University of Texas Press, 1994.

CHAIRNS, Christopher. Dario Fo and the commedia dell'arte, in GEORGE J., DAVID and GOSSIP J., Christopher (eds.). **Studies in the Commedia dell'arte**. Cardiff: University of Wales Press, 1993, pp. 247-265.

CUPPONE, Roberto. **Alessandro Fersen e la Commedia dell'Arte**. Tre commedie inedite di A.F. Roma, Aracne, 2009.

_____. "Servitù" o "fierezza"? Genesi della Fiera delle maschere di Vito Pandolfi, in NATTA, Federica (ed.), **Teatro e teatralità a Genova e in Liguria**. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori. Bari: Edizioni di Pagina, 2012. pp. 83-120.

FARRELL, Joseph. Fo and Ruzzante. Debts and Obligations, in FARRELL and SCUDERI, Antonio (eds.). **Dario Fo. Stage, Text and Tradition**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Pres, 2000, pp. 80-100.

_____. **Dario Fo and Franca Rame**. Harlequins of the Revolution. London, Methuen, 2001.

_____, Dario Fo and the Moro Tragedy, in BARSOTTI, Anna and MARINAI, Eva (eds), **Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte**. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali. Corazzano (Pisa): Titivillus, 2011. pp.133-153.

FIDO, Franco. Dario Fo e la Commedia dell'Arte', **Italica**, n. 3, 1995, pp 298-306.

FO, Dario.. **Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione**, con Luigi Allegri. Roma-Bari: Laterza, 1990.

_____. **Manuale minimo dell'attore**, 2a ed., a cura di F. RAME. Torino: Einaudi, 1997.

_____. **Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino**. Dialoghi originali, a cura di F. RAME. Torino: Einaudi, 2011.

LORCH, Jennifer. Morte accidentale in English, in FARRELL and SCUDERI, Antonio (eds.). **Dario Fo. Stage, Text and Tradition**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000, pp. 151-152.

MELDOLESI, Claudio.. **Su un comico in rivolta**. *Dario Fo il bufalo il bambino*. Roma: Bulzoni, 1978.

_____. **Fondamenti del teatro italiano**. La generazione dei registi. Firenze: Sansoni, 1984.

NICOLL, Allardyce. *Il mondo di Arlecchino. Guida alla Commedia dell'Arte*. Nuova edizione a cura di Guido Davico Bonino. Milano: Bompiani, 1980.

PANDOLFI, Vito, Esperienze di vita teatrale. in MANCINI, Andrea (ed.) **Teatro da quattro soldi**: Vito Pandolfi regista. Bologna: Nuova Alfa, 1990, pp. 203-225.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Ariane Mnouchkine**. Arles: Acte Sud – Papiers, 2009.

PUPPA, Paolo., Tradition, Traditions and Dario Fo, in FARRELL and SCUDERI, Antonio (eds.). **Dario Fo. Stage, Text and Tradition**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000pp. 181-196.

SORIANI, Simone. **Dario Fo. Dalla commedia al monologo** (1959-1969). Corazzano (Pisa): Titivillus, 2007.

SQUARZINA, Luigi. **Il romanzo della regia**. Duecento anni di trionfi e sconfitte. Pisa: Pacini, 2005.

TAVIANI, Ferdinando. Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte, in TAVIANI, Ferdinando e SCHINO, Mirella. **Il segreto della Commedia dell'Arte**. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze: La casa Usher, 1982, pp. 297-488.

VESCOVO, Pier Mario. Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia

dell'arte. **Révue des études italiennes**, 'Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie' 3-4, 2010, pp. 199-214.

ZORZI, Ludovico. Prefazione a Ruzante, **Teatro**, a cura di ZORZI, Ludovico. Torino: Einaudi, 1967.

_____. **L'attore, la commedia, il drammaturgo**. Torino: Einaudi, 1990.