

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)

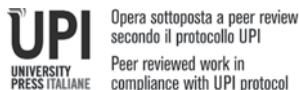
<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520907.pdf>

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 Benzioni, 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 capovolzūda»	
Roberto Cuppone	99
Indice dei nomi	111
Abstract	115

Ringraziamenti

Desideriamo innanzitutto ringraziare, per il loro lavoro e per il fondamentale contributo, sia i relatori presenti al convegno che gli autori che hanno realizzato i loro articoli appositamente per il presente volume.

La nostra gratitudine va anche al Professor Benzoni e al Professor Fiaschini per il loro supporto e per la partecipazione a tutte le fasi del progetto.

Un sentito ringraziamento va al Collegio Ghislieri, che è stato la nostra casa per tutti gli anni della formazione universitaria. In particolare siamo riconoscenti al Rettore Prof. Andrea Belvedere, per come ha sostenuto e sostiene l'iniziativa degli alunni nell'ideare e organizzare gli eventi del Collegio, e alla Dottoressa Marta Cassano, per il supporto personale e logistico che ha saputo sempre darci.

Ringraziamo enormemente anche l'Associazione Alunni, il cui generoso finanziamento ha permesso la pubblicazione di questi atti.

Un grazie finale va a Giulia Monti, autrice del ritratto in copertina e ormai illustratrice ufficiale di tutto quello che realizziamo: con questo acquerello ti sei davvero superata!

Layla Colamartino
Matteo Quinto

Premessa

Pietro Benzoni, Fabrizio Fiaschini

I. *Grammelot* introduttivi

Pietro Benzoni

Ripensare Dario Fo ora – a vent’anni dal Nobel del 1997 e a ridosso della morte (giunta a novant’anni, nell’ottobre del 2016) – è operazione ricca di stimoli e irta di difficoltà. Significa infatti confrontarsi con un autore assunto sì nel canone, ma in forme necessariamente mosse e controverse, tanto accese quanto minacciate da repentini raffreddamenti. Significa riflettere su di una figura polimorfa e incontenibile, più di altre esposta ai rischi di alterazione e addomesticamento che le celebrazioni istituzionali comportano. Fo paladino della controcultura (che mette gli eroi di botto in mutande), bardo della micro- e della contro-storia (che mette il dito nell’occhio alle storiografie ufficiali), Arlecchino senza padroni (che fa calar le braghe ai signori), nuovo giullare «che dileggia il potere restituendo dignità agli oppressi» (per riprendere una motivazione del Nobel): sono formule (e immagini) di una vulgata critica che rende giusto omaggio alla vocazione eversiva di Fo, ma al tempo stesso tende – sia pure senza volerlo – a ingabbiarla.

Né poteva essere altrimenti. Perché Fo è autore di un’opera debordante e dichiaratamente contestataria, per molti versi difficilmente riattualizzabile: un’opera che ha trovato le sue prime motivazioni nell’*hic et nunc* di un’infervorata militanza e che, forse più d’ogni altra, ha preso anima e corpo nell’irriproducibile unicità delle esecuzioni d’autore. Tanto che alcune domande sorgono spontanee. Fino a che punto i lazzi, gli sghignazzi e le provocazioni dei testi e delle *performance* di Fo possono ancora incidere e trascinare, anche a prescindere dalle occasioni e dai contesti storici delle loro prime manifestazioni? E, d’altro canto, cosa resta di Fo senza Fo? Senza l’intensità realizzativa delle sue esibizioni, senza la sua fisicità allampanata e disossata, senza la sua mimica stralunata e la sua gestualità espressionistica, senza i suoi contorsionismi ad arte sgraziati, senza i virtuosismi grammelotici delle sue pronunce bofonchio-scoppiettanti, cosa resta? O, detto altrimenti, quanto va inevitabilmente perduto di un’opera fatta anche – se non soprattutto – di testualità effimere, tracce mnemoniche, canovacci aperti agli estri dell’improvvisazione ma refrattari alle cristallizzazioni dello scritto?

Sono problemi insiti in tanti testi per il teatro, ma che con Fo s’ingigantiscono. E che, d’altra parte, andranno considerati senza dimenticare come la sua arte tenda sempre a palesarsi in esuberanti commistioni, che chiamano in causa competenze multiple. Perché Fo è stato un artista totale: drammaturgo, regista, scenografo, attore, mimo, cabarettista e cantastorie; ma anche pittore, illustratore, romanziere, fabulatore, *chansonnier*, ecc. In tal senso, un erede delle grandi civiltà teatrali del passato e una nuova incarnazione del genio rinascimentale capace di padroneggiare tecniche e arti diverse. Ma anche un moderno (o

post-moderno?) genio della contaminazione e della libera manipolazione, che ha saputo recuperare – e all’occasione rifondere – i materiali più eterogenei, fluidificando le distinzioni tra i generi e facendo cozzare i registri e le istanze più contrastanti: comico e tragico, ludismo ed *engagement*, affabulazione e denuncia. La satira più aspra e mirata (verso bersagli fin troppo sensibili ai suoi strali come testimoniano i molti episodi di censure, agguati e intimidazioni) può così convivere con gli effetti di *non sense* più deliranti, lo sberleffo farsi comizio, la festa lotta, la risata protesta.

Su tale fondo si accampa poi il Fo onomaturgo e creatore di linguaggi (*grammelot* in primis); il quale, da un lato conia nuove parole e forme espressive, e dall’altro, in questa sua ricerca, non esita a ripensare e rimodellare a proprio uso e consumo i testi della tradizione (di preferenza una tradizione altra: antagonista, subalterna, popolare o di una dialettalità più o meno riflessa). È un Fo che – per dirla con gioco di parole equivoco – tutto inFoia: che tutto sa rifunzionalizzare, senza troppi scrupoli filologici (che del resto sarebbe inopportuno da lui pretendere); nel quadro di un espressionismo deformante e plurilinguistico che si nutre – con scorribande anche in diacronia – di ‘una fricassea di dialetti’ (come l’ha definita Gianfranco Folena), di lingue straniere, gerghi e varietà orali volentieri abbassate.

Ed è proprio su questioni di natura linguistica e di reinvenzione della tradizione che vertono i quattro saggi di taglio storico-letterario raccolti nella prima parte di questo volume. Così Luca D’Onghia mostra come, nel riconoscere in Ruzante un proprio maestro e modello, Fo lo abbia anche, di fatto, forgiato a propria immagine e somiglianza, facendo del pavano (dialetto di per sé storicamente e geograficamente determinato) un archetipo della propria lingua mescolata. Mentre Pietro Trifone si sofferma sulla farsesca commedia gangsteristica *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960), evidenziandone la carica antinaturalistica e, insieme, le scelte linguistiche all’insegna di un’informalità oscillante tra coloriture lombarde e gergalismi del codice furbesco. All’*Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni (1785) ripreso da Fo e Franca Rame nel 1985 è dedicato invece lo studio di Angelo Romano, che della maschera arlecchinesca sottolinea anche natura ipercinetica ed etimo demoniaco. Primi piani e casi esemplari che trovano infine una debita contestualizzazione sociolinguistica nello studio di Stefania Stefanelli, *Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto*, che evidenzia non solo la natura idiosincratica e mescidata del dialetto di Fo ma anche come il suo teatro abbia saputo rivitalizzare una dialettalità profonda allora per lo più rimossa dalle scene di un Paese tutto proteso verso l’italianizzazione.

II. Dario Fo: un ‘classico’ del teatro del Novecento?

Fabrizio Fiaschini

Nella ricorrenza dei vent’anni dal Nobel (e a pochi mesi dalla sua recentissima scomparsa), la questione cruciale, *sub specie theatri*, che il Convegno ha evidenziato e discusso, riguarda senza dubbio il tema, complesso e controverso, della storicizzazione di Dario Fo, nella consapevolezza di una sua ‘classicità’ ormai ampiamente riconosciuta, ma nello stesso tempo problematica, che informa e alimenta la sua persistente attualità.

In questa prospettiva, lo snodo cruciale delle riflessioni può essere ricondotto alla molteplicità degli elementi che concorrono a fare di Fo un 'classico', vale a dire all'individuazione dello specifico teatrale che, nella 'lunga durata' della rivoluzione novecentesca delle arti, lo ha fatto prima emergere, per originalità e innovazione, come intrigante eccezione, per poi consacrarlo come *exemplum*.

Un valore sostanziato dalla capacità (e dalla libertà), da parte di Fo, di intrecciare in modo inedito, fino al corto circuito, alcune delle tensioni più feconde e vitali del teatro (ma anche delle arti visive e figurative) del dopoguerra, sprigionatesi dai punti di rottura delle faglie di primo Novecento. Basti pensare alla formidabile qualità della sua cultura attoriale, frutto di un'emancipazione che affonda le radici nella progressiva affermazione dell'autonomia linguistica e drammaturgica del corpo performativo, restituito all'organicità piena, mimica e vocale, delle azioni fisiche e alle tecniche compositive del montaggio e della scrittura scenica.

Una via creativa che, a sua volta, sottende la rinnovata centralità dell'attore autore, svincolato dal giogo preventivo della drammaturgia testocentrica e, nel caso di Fo, declinato lungo un crinale monologante che, se da una parte è in linea con l'eccentricità comica, squisitamente italiana, di personalità come Petrolini e Viviani, Eduardo e Totò, dall'altra si appoggia a un'oralità popolare e fabulatoria che pesca nella memoria mitografica dell'infanzia trascorsa sul Lago Maggiore e, ancora più indietro nel tempo, nel recupero, al presente, di un materiale giullaresco medievale manipolato e riproposto come espressione di una cultura non allineata: oppressa e censurata ma mai del tutto rimossa, resistente ai ripetuti processi di regimentazione operati dalle culture dominanti.

In questa direzione, la tipologia comica del giullare, con la sua pratica corrosiva del ribaltamento e dell'inversione, diventa per Fo anche il simbolo metastorico di una persistenza teatrale antagonista, di una voce del dissenso che, nel fermento politico del '68, sosterrà e animerà, proprio a partire da *Mistero Buffo*, quella rete di circuiti alternativi (case del popolo, circoli ARCI, fabbriche occupate, la Palazzina Liberty di Milano) dove si alterneranno le esperienze più radicali del movimentismo di base, per un teatro dichiaratamente politico e militante, fondato sulla rottura della scatola ottica della rappresentazione e sul ruolo partecipativo dello spettatore, nel segno di un'utopia praticabile del cambiamento sociale che aveva già manifestato le sue istanze di rinnovamento nella stagione rivoluzionaria di primo Novecento.

Rispetto a queste considerazioni di ordine generale, i contributi presentati nel volume costituiscono un avanzamento sostanziale, fornendo un approfondimento lucido e circostanziato, e sotto alcuni aspetti innovativo, della personalità artistica di Dario Fo. Lungo la linea della sua cultura attoriale, della sua lingua scenica (fonica e mimico-gestuale) e del suo metodo compositivo si pongono gli interventi di Eva Marinai e Marco De Marinis. Entrambi si soffermano infatti sull'eredità, negli anni Cinquanta (quando il trio Parenti-Fo-Durano frequentava gli ambienti del Piccolo di Milano), del magistero di Lecoq e, per via indiretta, di Decroux: due personalità chiave per comprendere la mimica di Fo (si pensi ai principi della figurazione plastica, dell'*attitude*, della segmentazione testuale e corporea dei movimenti) e, di conseguenza, per ricondurlo alle matrici pedagogiche (al 'teatro vivente') di Jacques Copeau e della sua scuola del Vieux Colombier, dove fra l'altro si trova

una prima formulazione di quello che sarà il celebre *grammelot*. Su queste basi, De Marinis, dopo aver premesso la difficoltà di inserire Dario Fo nelle definizioni canoniche del Novecento teatrale (attore-interprete, attore-regista, attore-comico), avanza poi l'ipotesi di enumerarlo nelle fila di quei maestri che hanno rivoluzionato, con il metodo delle azioni fisiche, la drammaturgia d'attore, con specifico riferimento al binomio Grotowski-Barba, con cui Fo sviluppa negli anni una sottile ma saldissima intesa, utilizzando non a caso la medesima metafora cinematografica della macchina da presa per spiegare, grazie al principio ottico della focalizzazione, il doppio legame fra il metodo compositivo dell'attore e l'attenzione dello spettatore.

Sempre nella prospettiva novecentesca di una marcata autorialità dell'attore e di una sua personale e autonoma cultura teatrale, va letto il contributo di Simone Soriani, che evidenzia, in questo caso, i legami di Fo con la filiera tutta italiana degli attori comici monologanti, con particolare attenzione a Ettore Petrolini, protagonista indiscusso di una rivisitazione originalissima del Varietà in chiave performativa, dove emergono ripetute affinità con la scrittura attoriale di Dario Fo: dalla capacità di adattarsi a spazi e a tipologie di spettatori differenti (anche non teatrali), alla cucitura dei personaggi sulle qualità fisiche e linguistiche personali, fino alla rottura dell'autonomia dell'opera-prodotto e della separazione fra scena e platea, in nome di un rapporto dinamico con il pubblico, che diviene in qualche modo co-protagonista del processo creativo spettacolare, annullando così il dispositivo mimetico della rappresentazione tradizionale. Una pratica recitativa rivelatrice di uno straniamento anti-naturalistico che, in questo caso, non è riconducibile solo alla lezione brechtiana, ma, proprio tramite Petrolini, a una genealogia d'attore molto più antica, innestata sulla matrice 'scenocentrica' della Commedia dell'Arte.

Una filiazione, quest'ultima, che viene approfondita anche da Roberto Cuppone, sulla scorta del monologo *La nascita del giullare*, presente in *Mistero Buffo*: un pezzo emblematico, che, oltre a sancire la natura fisiologica, organica, della lingua attoriale (tramite il bacio miracoloso di Cristo al contadino), la riconduce, grazie alla mediazione della commedia degli anni, al mondo popolare dell'oralità, interpretandola politicamente come strumento di consapevolezza e di riscossa degli oppressi. Una lingua mimica del ribaltamento, comica proprio perché antagonista: ispirata da Dio, ma bandita dalla società come demoniaca, scaturita da una regressione infera e sulfurea che appare tuttavia come l'unica via possibile per l'ascesa al cielo.

Consolidamento della figura dell'attore autore, invenzione di una forma linguistica mimico gestuale organica, innervata nell'oralità e nella tradizione delle azioni fisiche, impegno politico e civile, relazione con il pubblico in termini di partecipazione e co-autorialità: sono questi gli elementi che si intrecciano senza soluzione di continuità nel lavoro di Fo. Una sinergia che Marisa Pizza sintetizza nella definizione di 'macchina teatrale', enucleando così il cuore produttivo del duo Fo-Rame: una modalità profondamente empatica, materica e corporea, di creare e scrivere gli spettacoli, operando sempre a consuntivo dell'azione, attraverso continue rimodulazioni del testo. Ma non solo: anche un modo per documentare il processo di scrittura, per fissare quello che sembra essere l'effimero, l'indicibile teatrale, rendendolo così tangibile, come archivio di una memoria scenica che è testimonianza della sua incidenza e persistenza politica.

Infine, sempre lungo la linea della memoria, emerge, nel saggio di Paolo Puppa, l'intimo legame che l'oralità istituisce fra la memoria autobiografica (il racconto di sé) e la memoria del teatro (le radici dell'affabulazione), dando vita, proprio a partire dall'esempio di Fo, a quella vena aurea della scena italiana a cui è stato attribuito il nome di teatro di narrazione: apparentemente un ossimoro, ma in realtà il frutto più fecondo di un innesto epico in cui il raccontare e l'agire si fondono nel 'corpo memoria' del *performer*, dilatandolo continuamente dalla microstoria personale (il proprio *gestus*) alla macrostoria collettiva (le *res gestae*). Di tale contaminazione, Puppa approfondisce poi la relazione filogenetica fra il Fo de *Il paese di Mezaràt* e il Paolini degli *Album*, evidenziando il tema dell'infanzia e della prima adolescenza come luoghi fondativi di un corpo narrante che trova nell'esperienza ludica, nel gioco fantasmatico dell'immaginario, le motivazioni autentiche di un agire a cui anche l'attore, nella sua continua ricerca di sincerità, deve sempre ritornare.

Nel chiudere queste nostre pagine introduttive un ringraziamento particolare va a Layla Colamartino e Matteo Quinto, dinamici allievi del Collegio Ghislieri senza i quali non ci sarebbero stati né il convegno né i relativi Atti. A loro infatti si deve la prima ideazione e la cura di tutti gli aspetti organizzativi delle giornate di studio, nonché il lavoro di raccolta ed editing dei contributi.

Dario Fo e la «pancera flanellata»: scheda linguistica su *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*

Pietro Trifone

Se non sbaglio, un mio breve lavoro sulla prima commedia in tre atti di Dario Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, costituisce l'unica analisi linguistica minimamente articolata che sia apparsa fino al 2000 sull'italiano teatrale del grande autore-attore, al quale – come si sa – era stato già assegnato nel 1997 il premio Nobel per la letteratura.¹ Ricordo questa circostanza non certo per vantare un insignificante primato, ma per sottolineare la prolungata disattenzione degli specialisti nei confronti della varietà di lingua più largamente utilizzata dall'artista nella sua ampia produzione drammaturgica. In quelle poche pagine di quasi vent'anni fa mi appoggiavo a una dichiarazione dello stesso Fo per sostenere e documentare, fra l'altro, che i personaggi degli *Arcangeli non giocano a flipper* ricorrono spesso a un parlato da «periferia lombarda», con espressioni come *sto faccia di palta, sei proprio un pistola, un pezzo di sleppa che non finisce più, che spaghetti ci hai fatto prendere, abbiamo appena sbolognato un bidone, mica son qui a far flanella, non farai più tanto il mánfano, imbesuita proprio di pulito, farti il paglione*. Simone Soriani ha notato peraltro che la caratterizzazione linguistica regionale – tutto sommato abbastanza lieve, ma ancora ben riconoscibile nelle prove degli inizi – tende ad attenuarsi ulteriormente nel ciclo di commedie composte da Fo dalla fine degli anni Sessanta, in rapporto con il parallelo accentuarsi della propensione a usare «un linguaggio scenico astratto ed artificiale», ritenuto più idoneo a sviluppare «tematiche atemporali, immutabili ed eterne» (Soriani 2007, p. 65).

Non solo per lo storico della lingua italiana, ma più in generale per quanti riconoscono un valore aggiunto alle ricerche e alle sperimentazioni espressive che si nutrono di un rapporto diretto con la viva realtà, va detto tuttavia che le opere teatrali del periodo 1959-1967 – in primo luogo quelle di ambientazione contemporanea: *Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, *Settimo: ruba un po' meno*, *La signora è da buttare* – hanno un interesse particolare, perché contribuiscono a testimoniare l'avvio di una nuova fase culturale e linguistica della società italiana, con un'apertura alla modernità in cui le istanze 'di classe', percepibili in filigrana, tendono a evitare l'intonazione didascalica che talvolta si rileva in alcuni spettacoli tenuti da Fo negli anni successivi.

In questa occasione mi soffermerò sulla seconda commedia della serie, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, che nel 1960 rinnova il successo ottenuto l'anno prima

¹ Cfr. Trifone (2000, pp. 149-158).

nel teatro Odeon di Milano da *Gli arcangeli non giocano a flipper*. Per un inquadramento preliminare del testo mi avvalgo dell'acuta sintesi critica di Paolo Puppa:

Se gli *Arcangeli* erano un rifacimento della commedia surreale, con prelievi dalla tradizione leggera-rosa da boulevard, l'anno successivo, nel '60, Fo punta a un altro territorio, a diversi indici linguistici, a una mescolanza di cinema americano gangsteristico, magari nei rifacimenti agro-dolci alla Capra o alla Wilder, di *black comedy* con qualche stravolto rimando all'*Opera da tre soldi* e allo *Arturo Ui*, per la parte cantata, di parodia del grand-guignol, con spaccati naturalistici di tanto teatro dialettale. L'Italia dei balordi felliniani e zavattiniani s'è incupita nella periferia urbana; ora si spara, anche se è la memoria formale del genere a dettare notti di San Valentino che sanno più di Chicago letterarie che della Milano di San Vittore. [...] Stavolta la struttura non è a schidionata, come negli *Arcangeli*, cioè basata sulle peripezie oniroidi d'un personaggio naif, ma è legata allo schema della doppia agnizione, risalente alla tradizione plautina, ossia lo scambio di identità tra due figure opposte, tipizzate all'estremo, il prete colto da amnesia e il gangster sosia che vuole approfittarne, con la bella Luisa in questo caso che funge da terzo polo dinamico, oggetto erotico che motiva le frizioni tra i due (Puppa 1879, p. 42).

L'eterogeneità strutturale dell'impasto ha cospicui riflessi sul piano delle soluzioni linguistiche adottate nel testo della commedia, che alterna moduli genericamente informali con caratteristici tocchi di sapore lombardo o di estrazione gergale. Tra i colloquialismi si registrano forme come *sto* per 'questo' («E ti sta bene sta punizione» [Fo 1974, p. 97], «Sto imbecille!» [ivi, p. 115], «Sto mascalzone!» [ivi, p. 116], «sta matta» [ivi, p. 133], ecc.); *svagare* per 'capire', 'accorgersi', 'mangiare la foglia' («è inutile che continui la commedia, tanto quelli hanno già svagato...» [ivi, p. 109]); *andare buca* per 'andare male' («un'azione andata buca» [ivi p. 109]); *manco* per 'nemmeno' («non c'è stato manco bisogno di cambiare le mostrine» [ivi, p. 119]); *e chi se ne frega* (ivi, p. 122); *per la miseria* (ivi, p. 130); *impiastro* per 'guaio' (ivi, p. 133); *col binocolo* per 'neanche per sogno' («Io, a far l'eroe, col binocolo che ci torno!» [ivi, p. 134]); *orca miseria* (ivi, p. 142); *fette* per 'piedi' («allarga ste fette» [ivi, p. 145]); *mica* avverbio di negazione (ivi, p. 160) e così via. Da notare anche l'uso espressivo del termine *scentrata*, con il valore di 'matta' («Quella è una scentrata» [ivi, p. 113]); analogamente, *una mira che spacca* è 'una mira molto precisa' (ivi, p. 114), mentre *a macchina* sta per 'a ripetizione' («ti bacerei a macchina!» [ivi, p. 130]) e *smorfiare* significa 'blandire', 'corteggiare' («smorfiarti col sentimento amoroso» [ivi, p. 134]).

Del tutto prevedibilmente non mancano numerosi e molteplici esempi di fenomeni ricorrenti nel parlato, come – per citare solo pochi campioni – la dislocazione, l'evidenziazione o la ripetizione enfatica di un elemento o di una parte della frase:²

Vedrai che ti raddrizzo io. Io so come *prenderti*, *a te* (ivi, p. 116);

E loro *lo* sanno *che noi viviamo insieme?* (ivi, p. 116);

Avanti, scenda da lì, *se ne vada, se ne vada!* (ivi, p. 119);

Calma, uhei, *calma!* (ivi, p. 130);

Oh, povero Giovanni, a furia di stare con sta matta *gli* è venuto lo scentramento pure *a lui* (ivi, p. 132);

² Nel seguente gruppo di citazioni i corsivi sono tutti miei.

Senti, *questa storia non la bevo neanche col seltz* (ivi, p. 139);
Ma chi l'ha mai visto, *quello?* (ivi, p. 147).

Anche per quanto riguarda i lombardismi, nozione da utilizzare con cautela e da non intendere in senso assoluto, emergono parecchie schede significative:

imbesuito 'stordito' (ivi, p. 99, in didascalia);
sleppa 'ceffone' («stava mollando sleppe di qua e di là» [ivi, p. 105]);
svirgolata 'scombinata' («Come l'ha trovata la mia svirgolata qui presente?» [ivi, p. 127]);
sgnaccare 'scolare' («Sgnaccarci la bottiglia» [ivi, p. 127]);
sgnaccare 'mollare' («gli sgnacco una scarpata nelle gengive» [ivi, p. 127]);
svirgola 'colpo violento' («che svirgola!» [ivi, p. 130]);
sbirulento 'storto', 'sbilenco' («uno specchio vecchio, tutto sbirulento» [ivi, p. 132]);
intrachen 'affare', 'imbroglio', 'marchingegno' («Capito l'intrachen?» [ivi, p. 135]);
palta 'fango', 'melma', nella locuzione ingiuriosa *faccia di palta* («Faccia di palta, disgraziato!» [ivi, p. 141]);
sgamellare 'andare via', 'svignarsela' («sgamellate tutti e due di qui...» [ivi, p. 160]);
pastrugnare 'pasticciare' («mica è roba da pastrugnare con quelle mani sporche» [ivi, p. 160]).

La componente gangsteristica della vicenda promuove coloriti apporti dal codice furbesco: «basta che il piccionato scampani il risucchio e il gnocco, trac, è in brodo senza ravioli!» per 'se le potenziali vittime del furto riescono a sottrarsi all'ondeggiamento del tram, il borseggiatore non intasca il bottino ricercato' (ivi, p. 107). Naturalmente la distinzione tra le varietà informali, locali, gergali e lo stesso italiano comune non è sempre così chiara e netta, a causa della stessa permeabilità dei confini tra i diversi compartimenti linguistici, come suggeriscono certi significativi parallelismi lessicali: si prenda per esempio la frase «alla prossima occasione ne *frego* un'altra bottiglia (*fischio*), me ne *sgarro* un'altra bottiglia (*fischio*), ne *sgraffigno* un'altra bottiglia (*fischio*), ne... ne... (*cerca la parola*) ne... *procurerò* un'altra» (ivi, p. 130, corsivi miei), dove il verbo 'procurarsi' viene accostato ai termini di significato assimilabile ma di registro più basso *fregare*, *sgarrare*, *sgraffignare*.

Si segnalano in particolare alcune forme più insolite o più curiose:

smarpiona 'furbona' («Ma lei deve fare la grande con la roba degli altri, la smarpiona!» [ivi, p. 130]).
rigolo nel gioco delle bocce 'tiro di forza per colpire e spostare il pallino' («Senti, non cercare di portarmi fuori dall'impiaastro, che qui il pallino da rigolo sei tu. E, se vuoi che non cominci subito a tirare di boccia, è meglio che non fai il gioco di sponda» [ivi, p. 133]).
slonfare 'soffiare', 'svelare' («Prima gli slonfi che il Biondo ero io, che lui se l'era già dimenticato» [ivi, p. 141]).

Appare quindi con tutta evidenza che in *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* si alternano intenzionalmente diversi registri di lingua, con ampia partecipazione di quelli più periferici e bassi, che contribuiscono a caratterizzare un uso informale disposto ad accogliere anche fenomeni substandard. Va però osservato che a quest'altezza cronologica l'italiano è ormai una lingua parlata dalla maggioranza della popolazione; di conseguenza,

i tratti estranei alla norma presenti nel testo della commedia non hanno più la carica eversiva che avrebbero avuto invece, per esempio, ai tempi di Pirandello, quando l'italiano era ancora una lingua di tradizione soprattutto scritta. Dal confronto con la scrittura teatrale di Pirandello emerge in particolare, oltre al notevole abbassamento complessivo del registro stilistico, la significativa riduzione dell'importanza delle didascalie, spiegabile sia con la recitazione dei testi e la regia degli spettacoli da parte dello stesso Fo, sia con la minore attenzione riservata al tratteggio psicologico dei personaggi all'interno di una macchina teatrale che risponde a funzioni e finalità sue proprie, non coincidenti con quelle del teatro borghese.

La carica fortemente antinaturalistica del teatro di Fo si esprime nel modo più pieno e radicale attraverso la ripresa in una chiave moderna di tecniche basilari del linguaggio comico, già largamente sperimentate nella tradizione della scena italiana e aggiornate alla luce di un'idea dello spettacolo tipica della cultura novecentesca, che è attratta dalle espressioni creative dell'inautentico e – così nell'arte come in altri ambiti – tende ad attribuire un valore positivo alla contaminazione. La palese deformazione della realtà, l'incongruenza dei punti di vista, la babele parodica dei discorsi trovano ripetuti riscontri anche in *Aveva due pistole*, a cominciare dalla stessa scena di esordio della commedia, con l'improbabile sublimazione libidica della «pancera flanellata»:

PROFESSORE Bene, mi legga i dati.

INFERMIERA Eccoli: «Caso 35.7.D. Caso complesso di totale amnesia. Riflessi condizionati: illogici. Riflessi della scala associata: coefficiente nullo. Risultati all'esame psicodinamico e psicografico: insufficienti».

PROFESSORE Risultato?

INFERMIERA Anamnesi sconosciuta...

PROFESSORE Non mi interessa l'anamnesi... Arrivi alle considerazioni.

INFERMIERA Come?

PROFESSORE Alla diagnosi!

INFERMIERA Ah, sì... Sospetta simulazione e mistificazione dei riflessi!

MAGGIORE In poche parole, il soggetto in questione è un disertore che finge amnesia totale per sfuggire alla corte marziale. Ho condotto io stesso le indagini, professore.

PROFESSORE (*ricoscondolo dagli stivali lucidi che gli spuntano da sotto il camice*) Il maggiore medico, quale onore! E quali sarebbero le prove?

MAGGIORE Una pancera!

PROFESSORE Una pancera?

La parola passa fino a raggiungere ancora il medico al megafono.

MEDICO AL MEGAFONO Una pancera!

MAGGIORE Sì... Ma non si tratta della solita pancera di lana ad uso famiglia, ma della pancera flanellata in dotazione regolamentare presso tutti i reparti del nostro esercito. (*Alla parola esercito, tutti scattano sull'attenti*). Comodi, comodi... Pancera che il nostro presunto smemorato indossava contropelle al momento del ricovero. Ora lei mi insegna che, essendo obbligatorio, nel nostro esercito, l'uso di detto indumento, il soldato che ne fa l'abitudine difficilmente se ne sa staccare. Come dice appunto la canzone popolare: «Bionda, tu sei come la pancera flanellata, / lo sai, / Bionda, or che ti ho provata, / ormai, / Bionda, non ti lascerò mai più!»

Breve applauso dei medici.

PROFESSORE Beh, sì... È veramente un fattore determinante, ne convengo... Complimenti!

I medici si complimentano con il maggiore.

MEDICO AL MEGAFONO Complimenti! (ivi, pp. 98-99).

La «pancera flanellata in dotazione regolamentare presso tutti i reparti del nostro esercito» dà l'inesorabile colpo di grazia comico, per così dire, allo pseudo-tecnicismo della terminologia medica e del formulario burocratico, finendo di rivelarne il fondamentale nonsenso.

Bibliografia

Fo D. (1974 [1960]), *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in Id., *Le commedie di Dario Fo*, 13 voll., Torino, Einaudi, vol. I, pp. 93-179.

Puppa P. (1978), *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio.

Soriani S. (2007), *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Fo D., Corazzano (PI), Titivillus.

Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.