



LA SCIENZA DEL TEATRO

Omaggio a Dario Fo e Franca Rame

a cura di
Rosanna Brusegan
Premessa di Dario Fo

BULZONI EDITORE

BIBLIOTECA TEATRALE
Fondata e diretta da Ferruccio Marotti

BIBLIOTECA TEATRALE
Studi e Testi
Diretta da Luisa Tinti

LA COMMEDIA DELL ARTE
Storia, Testi e Documenti
Diretta da Ferruccio Marotti

MEMORIE DI TEATRO
Diretta da Ferdinando Taviani e Valentina Venturini

AUDIO-VIDEOTECA TEATRALE
Diretta da Valentina Valentini

MEMORIA DI EDUARDO
Diretta da Paola Quarenghi

DANZA
Diretta da Silvia Carandini

STRUMENTI
Diretta da Antonella Ottai

QUADERNI DI DIONYSOS
Studi di Iconografia Teatrale
Diretta da Renzo Guardenti

TEATRO NEUROSCIENZE SCIENZE DELL'UOMO
Diretta da Clelia Falletti e Luciano Mariti

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Paul Allain (University of Kent, Canterbury), Eugenio Barba (Odin Teatret),
Helga Finter (Justus Liebig-Universität Gießen), Leszek Kolankiewicz (Università di Varsavia),
Bonnie Marranca (direttore di PAJ), Didier Plassard (Université Paul Valéry-Montpellier3),
Silvia Carandini, Clelia Falletti, Renzo Guardenti, Luciano Mariti,
Ferruccio Marotti (presidente), Antonella Ottai, Paola Quarenghi, Mirella Schino,
Ferdinando Taviani, Luisa Tinti, Valentina Valentini, Valentina Venturini

BIBLIOTECA TEATRALE

STUDI E TESTI / 184
Diretta da Luisa Tinti

LA SCIENZA DEL TEATRO

Omaggio a Dario Fo e Franca Rame

Atti della Giornata di Studi
(Università di Verona, 16 maggio 2011)

a cura di

Rosanna Brusegan

Premessa di Dario Fo

BULZONI EDITORE

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica,
Università degli Studi di Verona

In copertina:

Dario Fo, *Storia di un soldato*, 1978, inchiostro e tempera su carta,
realizzato in occasione della regia dell'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij,
Teatro alla Scala, Milano, 1978
(per gentile concessione dell'Autore)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-7870-900-3

© 2013 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

a Dario Fo e Franca Rame

INDICE

- 11 Dario Fo, *All'origine era il teatro*
19 Rosanna Brusegan, *La scienza del teatro*
25 Ivano Paccagnella, *Ruzante à la manière de Dario Fo*
47 Luigi Matt, *Il teatro delle lingue in Lu santo jullàre Francesco*
63 Rosanna Brusegan, *Giullarate e fabulazzi: il Medioevo di Dario Fo e Franca Rame*
107 Monica Longobardi, «a sì gran fallo». *Alcuni esempi dello «scurile poetico»*
127 Simona Brunetti, *L'Arlecchino-Tristano di Dario Fo*
145 Nicola Pasqualicchio, *Modalità del comico nel primo teatro di Dario Fo e Franca Rame*
165 Claudio Giovanardi, *Dario Fo e il parlato teatrale dell'uso*
189 Pietro Trifone, *Sbirulenti inciuci. Neologismi e gergalismi nel teatro di Dario Fo*

195 *Indice dei nomi*, a cura di Serena Modena

Simona Brunetti

L'ARLECCHINO-TRISTANO DI DARIO FO

In occasione del quattrocentesimo anniversario della nascita della maschera di Arlecchino Dario Fo e Franca Rame danno vita allo spettacolo in due atti *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino*, che debutta il 18 ottobre 1985 al Palazzo del Cinema di Venezia all'interno delle manifestazioni della Biennale¹. Sul «*largo praticabile*» che «*attraversa tutto il fronte scenico lasciando libero il proscenio*»² appare Dario Fo, nei panni di Arlecchino, cantando e suonando un trombone. Alcuni zanni eseguono attorno a lui capriole, volteggi, combattimenti con bastoni e altri esercizi in stile circense mentre vengono diffuse le note della canzone *L'eroe*³. Questo esordio funambolico è seguito da un prologo in cui l'attore, avva-

¹ Per tutti i riferimenti allo spettacolo si utilizzeranno il volume D. FO, *Hellequin - Harlekin - Arlekin - Arlecchino*, dialoghi originali, testo e traduzione a cura di F. RAME, Torino, Einaudi, 2011 (d'ora in poi FO-ARL) e l'annesso DVD: D. FO, *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino*, con Dario Fo e Franca Rame, testo regia scene e costumi di Dario Fo, ricerca drammaturgica di Ferruccio Marotti e Delia Gambelli, Torino, Einaudi, 2011 [1 ed.: Centro Teatro Ateneo 2006] (d'ora in poi FO-ARL DVD). Si tenga conto che a volte il testo trascritto nel volume a stampa può divergere dalla partitura dello spettacolo ripreso. Lo spettacolo nasce da un progetto di Dario Fo e del Centro Teatro Ateneo Università "La Sapienza" e viene registrato al Teatro Tenda di Roma il 1° dicembre 1985. La regia video è a cura di Ferruccio Marotti. Si segnala qui una volta per tutte che le indicazioni dei tempi di riproduzione del DVD sono state fissate con un lettore multimediale Windows Media Player. Tali indicazioni potrebbero variare a seconda del riproduttore prescelto.

² FO-ARL, I, p. 3.

³ Cfr. FO-ARL DVD (00:00:08-00:00:48).

lendosi della sua personalissima e celebre tecnica epico-affabulatoria⁴, in un monologo della durata di circa trenta minuti, presenta al pubblico le basi storiche sottese alla tipologia di personaggio che interpreterà nella successiva parte di spettacolo⁵. All'introduzione storico-didattica di Fo-Arlecchino segue un nuovo intermezzo acrobatico⁶ e un lungo intervento di Franca Rame, nei panni della servetta Marcolfa, in cui, dovendo intrattenere il pubblico in attesa che si aggiusti il sipario, espone una sintesi della rappresentazione che la compagnia di comici di cui fa parte dovrebbe allestire di lì a breve, cosa che naturalmente non avviene⁷. Verso la fine del racconto di Rame-Marcolfa, Fo-Arlecchino torna in scena con altri zanni e, con il pretesto di sistemare un palo per raggiungere il sipario, mette in scena un'esilarante azione di disturbo ai danni della servetta, *sketch* su cui termina il primo atto della rappresentazione⁸. Il secondo atto di *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino* è costituito, invece, da episodi distinti, intitolati rispettivamente *I becchini*⁹, *La serratura*¹⁰ e *L'asino e il leone*¹¹. Le tre vicende sono separate da brevi intermezzi musicali punteggiati, come in precedenza, da veloci azioni acrobatiche.

La figura di Arlecchino proposta da Dario Fo viene elaborata grazie a una ricca ricerca documentale e drammaturgica condotta in collaborazione con studiosi specialisti di Commedia dell'Arte quali Ferruccio Marrotti e Delia Gambelli. A partire dalla scelta del titolo dello spettacolo, che

⁴ Per un primo approccio all'arte affabulatoria di Dario Fo, cfr. C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978; P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978; M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale 1996-2000*, Roma, Bulzoni, 2006; S. SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007; A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007; *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, a cura di A. BARSOTTI, E. MARINAI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011.

⁵ Cfr. FO-ARL, I, pp. 7-25; FO-ARL DVD (00:00:49-00:30:46).

⁶ Cfr. FO-ARL, I, p. 25; FO-ARL DVD (00:30:47-00:32:18).

⁷ Cfr. FO-ARL, I, pp. 26-53; FO-ARL DVD (00:32:19-00:52:31).

⁸ Cfr. FO-ARL, I, pp. 52-87; FO-ARL DVD (00:52:32-01:09:45).

⁹ Cfr. FO-ARL, II, pp. 90-115; FO-ARL DVD (01:09:48-01:29:10).

¹⁰ Cfr. FO-ARL, II, pp. 116-141; FO-ARL DVD (01:29:14-01:44:18).

¹¹ Cfr. FO-ARL, II, pp. 142-169; FO-ARL DVD (01:44:22-02:02:47).

riprende alcune delle numerose congetture etimologiche proposte come origine del nome della maschera, l'intento dichiarato dall'attore di Sanguano (Varese) è di offrire al pubblico un personaggio più vicino all'Arlecchino delle origini, quello partorito a Parigi dalla fantasia e dall'arte del mantovano Tristano Martinelli (1557-1630) attorno al 1585¹². Per comprendere i tratti salienti della creazione scenico-artistica messa a punto da Fo, sembra opportuno accostarla al contesto storico-spettacolare d'origine, che permette al mantovano Martinelli di elaborare una maschera di successo, che s'impone nelle corti di tutta Europa¹³.

È risaputo come la nascita dell'attore di professione coincida con quella della Commedia dell'Arte¹⁴, stabilita convenzionalmente dalla data

¹² Sull'origine del nome e della maschera di Arlecchino, cfr. almeno D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1993, vol. I (*Dall'inferno alla corte del re Sole*); S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006. Per comprendere come l'elaborazione della figura di Arlecchino ideata da Fo si nutra anche di motivi «di antropologia teatrale», non va dimenticato l'estremo interesse mostrato dall'attore (cfr. <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=3364&IDOpera=7>) per un saggio di Rosanna Brusegan dedicato a una commedia, composta ad Arras nel 1276, *Le Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle, in cui per la prima volta irrompe sulla scena la caccia infernale di Hellequin, il precursore dell'Alichino dantesco e dell'Arlecchino di Martinelli: «GUILLOS J'oi le maisnie Hielekin, / Mien ensiant qui vient devant, / Et mainte clokete sonnont: / Si croi bien que soient ci prés.», *Le Jeu de la Feuillée*, vv. 578-581; «EGIDIO Sento il corteo di Alichino, mi sembra, avanzare al suono di molti campanelli: non devono essere lontani» (ADAM DE LA HALLE, *La Pergola ovvero il gioco della follia*, a cura di R. BRUSEGAN, Venezia, Marsilio, 1986, poi in ADAM DE LA HALLE, *Teatro, La Commedia di Robin e Marion, La Pergola*, Venezia, Marsilio, 2004).

¹³ Imprescindibile in questo senso è il lavoro di ricerca svolto negli ultimi venticinque anni da Siro Ferrone e dalla scuola fiorentina di studi da lui diretta: tra i titoli più significativi cfr. *Comici dell'Arte: Corrispondenze*, edizione diretta da S. FERRONE, a cura di C. BURATTI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1993; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993; C. BURATTI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

¹⁴ Il progetto *Herla* della Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, che da diversi anni si propone di raccogliere e catalogare in una banca dati accessibile *on line* la documentazione europea legata al Teatro patrocinato dai Gonzaga dal 1480 al 1630, ha radunato preziosi tasselli in questa direzione, con l'auspicio di stimolare nuove ricerche su una questione in parte ancora da scrivere. Sul progetto *Herla* e l'attività di

di stipula del primo contratto di costituzione di una compagnia di comici¹⁵. A Padova il 25 febbraio 1545 Ser Maphio, detto Zanini da Padova, e alcuni suoi compagni si riuniscono in «fraternal» sodalizio sino alla Quaresima dell'anno successivo, concordando un regolamento per dividere spese e guadagni della loro attività spettacolare¹⁶. Il primo documento noto in cui viene nominato l'attore Tristano Martinelli, invece, è un atto di polizia stilato ad Anversa nel settembre 1576, in cui il fratello Drusiano prima, il celebre ideatore della maschera di Arlecchino poi, sono costretti a giustificare la loro presenza nelle Fiandre in un periodo particolarmente turbolento per le guerre di religione. Entrambi i Martinelli giurano di trovarsi nella regione già da un certo lasso di tempo con una compagnia di

ricerca della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo si rinvia al sito ufficiale dell'istituzione (www.capitalespettacolo.it) e al volume, *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. AKIOLLI, C. GRAZIOLI con la collaborazione di S. Brunetti e L. Mari, Firenze, Le Lettere, 2005. Come ulteriore strumento d'indagine, accanto alla collocazione originale dei documenti citati, si è scelto di proporre anche la corrispondente segnatura dell'Archivio Herla (http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp).

¹⁵ Per un primo approccio all'argomento si veda almeno R. TESSARI, *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE, G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. I (*La nascita del teatro moderno. Cinque-Scicento*), pp. 119-191.

¹⁶ «Desiderando li infrascripti compagni, zovè ser Maphio detto Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la lira, Hieronimo da s. Luca, Zuandomenego detto rizo, Zuane da Treviso, thofano da Bastian, et Francesco Moschini, far una fraternal compagnia, qual habia a durar fino al primo giorno di quadregesima proxima haverà a venir de lo anno 1546, et per dover cominciar nella ottava di Pasqua proxima che vien, hanno insiem concluso et deliberato, acìo tal compagnia habia a durar in amor fraternal fino al ditto tempo senza alcun odio rancor et disolutione, tra loro far et observar cum ogni amorevolezza, come è costume di boni et fidel compagni, tutti li capitoli infrascripti, quali prometono di attender et observar senza alcuna cavilatione, sotto la pena et perdita di denari infrascripti.» (Archivio di Stato di Padova, Archivio Notarile, Vincenzo Fortuna Instr., b. 4319, cc. 171-172, *Herla* A368). Il documento viene segnalato e trascritto per la prima volta nel 1915 (cfr. E. COCCO, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXV, XXXIII, fasc. 193, 1915, pp. 55-70). Sui primi contratti comici e loro trascrizioni si veda la sezione relativa nel volume F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 179-204.

otto uomini e tre donne, con cui hanno recitato commedie e simili passatempi per divertire i mercanti¹⁷.

Il recente studio biografico dedicato da Siro Ferrone all'attore mantovano mostra uno stretto legame tra questo documento e un quadro conservato presso il Museo Baron Gérard di Bayeux, in cui compare «un giovane attore, quasi un adolescente, alto e agile, lo sguardo vivo come quello di un gatto,» che «si stringe nelle spalle e lascia cadere un ampio camicione grigio maculato di pezze multicolori»¹⁸. Lo studioso avanza l'ipotesi, davvero molto plausibile, di come nelle fattezze di questo giovane si possa riconoscere un Tristano Martinelli, diciannovenne nel 1576, «non ancora integrato in nessuno dei ruoli fissi della compagnia, collocato quasi ai margini dell'azione principale come attore (o non attore) di complemento, quasi una variante libera nel gioco d'insieme, che prelude al suo futuro ruolo d'eccezione quale Arlecchino»¹⁹ (tav. 1).

Se il quadro di Bayeux consente di supporre che, all'altezza cronologica del documento di polizia di Anversa, Martinelli stia già iniziando a elaborare l'abbigliamento della maschera che lo renderà celebre nel mondo, è necessario utilizzare un riferimento figurativo di poco più tardo – una serie di quattordici incisioni di taglio popolare, accompagnate da didascalie in francese e dedicate ad Arlecchino, contenute nel *Recueil*

¹⁷ «[Drusian] Tristan Martinello de Mantua en Italie juravit comme aunsy soit que par certain temps il ait esté [avecq] en ceste ville d'Anvers avecq huyct hommes et trois [femmes] <dames> ayans joué et exhibé comédies et semblables passetemps pour le plaisir des marchans et autres [gens de] qui les sont venuz veoir / et que présentement il est d'intencion de avecq cesdictes compaignons et compaignes estans en nombre d'unze / se partir de ceste ville et aller vers France et ailleurs» Antwerpen Stadsarchieff, Schepenregisters, Certificatieboeken, Nm. 36, fol. 532v (MF 198K) (*Herla* A440). Il documento viene stilato il 7 settembre 1576 e rinnovato il mese successivo; per la trascrizione cfr. W. SCHRIJCKX, *Italian actors in Antwerp in 1576: Drusiano Martinelli and Vincenzo Belando*, in «Revue Belge de Philologie et d'Histoire / Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis», vol. L, n. 3, 1972, pp. 796-806; ID., *Commedia dell'Arte players in Antwerp in 1576: Drusiano e Tristano Martinelli*, in «Theatre Research International», I, n. 2, February 1976, pp. 79-85.

¹⁸ FERRONE, *Arlecchino*, cit., p. 26.

¹⁹ *Ivi*.

*Fossard*²⁰ (tav. 2) – per individuare lo spunto da cui trae origine il costume di scena di Fo-Arlecchino nello spettacolo *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino* (tav. 3). Meno utili in questo senso, invece, sono le xilografie contenute nelle *Compositions de Rhétorique* di Tristano Martinelli (un volume di settanta pagine per la maggior parte bianche con alcuni ritratti di Arlecchino), stampate a Lione tra il dicembre 1600 e il gennaio 1601 (tav. 4)²¹. Elemento fondamentale per Fo diviene, infatti, la forma delle macchie di colore:

La cosa che vedete evidente sul mio costume è il fatto che non ci sono le losanghe, le classiche losanghe di Arlecchino. Infatti dobbiamo arrivare a quello di Goldoni per vedere le vere losanghe (*si avvicina ai costumi esposti in scena dietro le sue spalle*), che è questo, e neanche qui (*indica un altro costume*), che è quello dell'Arlecchino, quello di sessant'anni dopo, quello di Dominique Biancolelli o Domenico Biancolelli, che ricorda un pochettino le squame di un serpente. [...] Per quanto riguarda queste foglie strane che io ho addosso, le ha l'uomo *selvaticus*, l'uomo della foresta, che era un'altra maschera soprattutto di tutta l'Europa centrale. Allora niente a che vedere con il discorso dell'Arlecchino con le toppe, questo viene molto più tardi, e non ha niente a che vedere con il primitivo²².

Databili intorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento, le immagini di Arlecchino del *Recueil Fossard* sono state presumibilmente fatte stampare a Parigi dai fratelli Martinelli (Drusiano, capo della *troupe*, e Tristano, già attrazione comica principale), come programmi di sala o avvisi pubblicitari, con lo scopo di mettere in mostra tutti i membri della compagnia con cui lavorano. La strategia sottesa alle immagini, tuttavia, fa percepire gli altri personaggi ritratti come figure ausiliarie di Arlec-

²⁰ Il *Recueil Fossard* è consultabile in edizione moderna, cfr. *Le recueil Fossard suivi des Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin*, présenté par A. BEIJER, P.-L. DUCHARTRE, Paris, Librairie Théâtrale, 1981; per la sua datazione cfr. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., vol. I, pp. 146-156.

²¹ Cfr. *Le recueil Fossard suivi des Compositions de rhétorique*, cit.; GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., vol. I, pp. 420-434.

²² FO-ARL, I, pp. 8-9; FO-ARL DVD (00:03:40-00:04:48).

chino, unico vero protagonista della storia rappresentata, anche se apparentemente perdente nelle vesti di maldestro guerriero, stonato cantante, amante tradito, marito cornuto, osceno ruffiano, ecc.²³. Un protagonista che si esibisce più volentieri in *performances* private, un fatto, come sottolinea Ferrone, testimoniato da molteplici episodi della sua carriera artistica:

Abilmente il Martinelli cadetto si era adeguato al flusso e riflusso delle marea comiche, mettendosi, come "parte" singola, a disposizione delle richieste del suo principe per il carnevale e conservando per il resto un'indipendenza che lo aveva portato a cambiare spesso compagni di strada. [...] Anche la consuetudine con la corte di Firenze aveva rafforzato l'inclinazione personale. Lì la pratica spettacolare dei buffoni intrattenitori da salotto e da alcova (i cosiddetti "cavalieri di piacere"), solo parzialmente integrati nelle rappresentazioni di palcoscenico, era fiorente. E Tristano aveva buone relazioni con uno di questi, il lucchese Pompilio Evangelisti detto il Dottore da Palestina. L'assenza di una formazione permanente al servizio dei Medici lasciava spazio a questa abitudine antica. Nella quale Arlecchino si integra quasi naturalmente²⁴.

Il motivo di un Arlecchino inteso come «variante libera nel gioco d'insieme»²⁵ viene pienamente accolto da Dario Fo, che lo utilizza nello spettacolo (unito al costume con le foglie e privo di losanghe) per permettere al pubblico di sganciare l'immagine del suo Arlecchino da quella del servo proposta nella drammaturgia di Goldoni, ma soprattutto per privilegiare l'idea del «picaro», del «personaggio che esce e entra dai personaggi»²⁶.

D'altra parte il cuore dell'originale invenzione scenica proposta da Fo in *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino* consiste proprio nell'associare la creatività e la gestualità della figura di Arlecchino-Tristano a quella del clown. Per poter ricreare sulle tavole del palcoscenico i *lazzi* degli attori della Commedia dell'Arte, tramandati all'interno dei *canovacci* solo in forma sintetica dal momento che erano chiaramente passaggi a loro molto

²³ Cfr. FERRONE, *Arlecchino*, cit., p. 88.

²⁴ *Ibid.*, p. 129.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ FO-ARL, I, p. 9; FO-ARL DVD (00:04:48-00:05:49).

noti (per esempio: «fanno diversi azzi del toccar la mano, parlare o veder la giovane»)²⁷, Dario Fo si avvale, come dichiara lui stesso, di una prassi gestuale tramandata attraverso il teatro minore, il varietà e il cinema muto:

Quando noi pensiamo al clown, pensiamo soprattutto al circo. In verità il clown è ancora più antico del personaggio della maschera della commedia dell'arte. Il clown nasce addirittura paro paro con i *fabliaux*, con i fabulatori, meglio ancora con i giullari; [...]. Dunque i clown sono entrati nella commedia dell'arte, hanno fatto parte della commedia dell'arte e poi sono usciti portandosi via ancora un sacco di materiale. Un'altra cosa che voglio ricordare è il cinema muto. Il cinema muto si è ripreso quantità enormi, c'è Max Linder per esempio, che ha fatto bottino, saccheggio, per non parlare di Charlot. Charlot usa, pochi lo sanno, dei lazzi propri della commedia dell'arte²⁸.

A questo armamentario scenico "di tradizione" appartiene indubbiamente anche lo "sketch del palo", inserito nel primo atto dello spettacolo. Vediamone la struttura a prescindere dal contenuto dei dialoghi che lo accompagnano. In un primo tempo dalla quinta di destra entra in scena lo zanni Ganassa «*reggendo su una spalla un lungo e grosso palo*». Dopo aver scambiato qualche parola con Rame-Marcolfà, Ganassa «*passa il palo alla donna caricandoglielo sulla spalla e la sospinge verso l'uscita di sinistra*». In questo modo «*il palo scorre e porta in scena Arlecchino che lo sorregge*» dall'altro capo. Dopo aver confabulato e riso «sgangheratamente» per un po', Ganassa invita Arlecchino a scorrere all'indietro affinché la donna possa rientrare. Allora «*Arlecchino esce – dalla quinta di destra – portandosi appresso il palo*» e «*dalla quinta di sinistra entra Marcolfà sorreggendo l'altra estremità del palo*». Dopo essersi caricato nuovamente il palo sulla spalla, lo zanni Ganassa invita la servetta ad attendere l'arrivo di Arlecchino all'altro capo del palo ed esce a sinistra. Da destra, invece, «*entra un nuovo personaggio che ha rimpiazzato Arlecchino al termine del palo*»: lo zanni

Spavento. Il gioco, che potrebbe andare avanti all'infinito, si conclude quando Spavento posa a terra il palo ed esce di scena²⁹.

Altra tecnica rappresentativa di cui Fo-Arlecchino si avvale per poter riprodurre i *lazzi* dei comici cinquecenteschi, reinventandoli, è il *grammelot*: «un gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni»³⁰. Questa lingua immaginaria, già utilizzata in precedenza dall'attore con grande successo in un monologo, *La fame dello Zanni*, in cui si racconta di uno zanni affamato che vagheggia di mangiare se stesso, in *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino* diviene «una lingua lombardesca [...] inzeppata di espressioni dell'argot francese»³¹, predisposta, per esempio, per raccontare la vicenda di Arlecchino fallotroppo, in cui lo zanni ha bevuto per errore una pozione che fa crescere a dismisura il sesso. I *lazzi* su cui si basa la vicenda interpretata da Fo («lazzo della pelle di gatto stesa ad essiccare», «lazzo della fanciulla che vuole accarezzare il gatto», «lazzo del cane», «lazzo delle fasce del fantolino», «lazzo della cuffietta del fantolino», «lazzo delle ragazze che vogliono abbracciare il fantolino», «lazzo del fantolino che esplode»)³² pongono al centro dell'azione il fallo enorme di Arlecchino, celato, di volta in volta, sotto una pelle di gatto, delle fasce da bambino o una cuffietta. Mediante la mimica e il *grammelot* l'attore varesino riesce ad alludere al significato osceno della vicenda (la vellicazione del sesso con eiaculazione finale) senza esplicitarlo, stuzzicando semplicemente l'immaginario morboso del pubblico.

Se il gioco acrobatico, il travestimento, il doppio senso osceno erano i sali su cui si fondava la perizia rappresentativa dei comici dell'arte italiani, e di Tristano Martinelli in particolare, non va dimenticato che l'elemento che permetteva loro di eccellere definitivamente su tutti i concorrenti stra-

²⁷ B. LOCATELLI, *Li furti*, in *I canovacci della commedia dell'arte*, a cura di A.M. TESTAVERDE, trascrizione testi e note di A. Evangelisti, Torino, Einaudi, 2007, pp. 395-403, citazione p. 397, n. 8 Coviello.

²⁸ FO-ARL, I, p. 11; FO-ARL DVD (00:08:09-00:8:58).

²⁹ Cfr. FO-ARL, I, pp. 52-60; FO-ARL DVD (00:52:32-00:57:30).

³⁰ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. RAME, Torino, Einaudi, 1997² [1987¹], p. 62.

³¹ *Ibid.*, p. 66.

³² Cfr. FO-ARL, I, p. 13.

nieri era anche che «le loro storie piene di vitalità e di sesso felice, capaci di scatenare un riso liberatorio e lucroso, erano recitate da donne vere»³³.

La critica ha più volte sottolineato come il profitto sia alla base della nascita della professione dei comici dell'Arte, spiegando la presenza femminile sulla scena come la soluzione ideale per ottenere successo con un minimo sforzo. Sulla scorta della retorica barocca del gesuita Giovan Domenico Ottonelli³⁴, si legge l'avvento dell'attrice professionista come l'esito di una dirompente strategia economica basata sulla potenzialità seduttiva del suo corpo³⁵. Il tema dell'allettamento, dell'attrattiva sessuale introdotta dalla presenza femminile sulla scena, reca fatalmente con sé quello del suo legame con la prostituzione. A questo proposito si ricordino, solo a titolo di esempio, da un lato l'argomento sulla presenza di molteplici tratti comuni tra le interpreti degli anni Sessanta del Cinquecento e le *meretrices honestae* che fecero parlare i letterati dei decenni precedenti; dall'altro il processo di nobilitazione della figura dell'attrice posto in atto da una delle più grandi e note interpreti dell'Arte, Isabella Andreini³⁶, e dal figlio Giovan Battista³⁷. A prescindere dalla molteplicità degli aspetti sottesi alla

³³ FERRONE, *Arlecchino*, cit., p. 59.

³⁴ Cfr. G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro. Libro I, detto La Qualità delle comedie*, Firenze, stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1646, citato in F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 340-341.

³⁵ Cfr. TESSARI, *Il mercato delle maschere*, cit. pp. 132-135; TAVIANI, SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 331-353.

³⁶ Per un profilo aggiornato dell'attrice si veda la voce, curata da Cristina Grazioli, *Isabella Canali Andreini (Padova 1562-Lione 1604)* nel volume *Padua felix. Storie padovane illustri*, Padova, Esedra, 2007, pp. 189-198. Tra i principali studi a lei dedicati si ricorda F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone letteratura», nn. 408-410, 1984, pp. 3-76; R. TESSARI, *O diva o «estable à tous chevaux»*. *L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in «Il Castello di Elsinore», n. 2, 1988, pp. 20-32; F.R. DE' ANGELIS, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1991.

³⁷ Cfr. F. FIASCHINI, *L'incessabil agitazione*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007; C. GRAZIOLI, *La figura di Maddalena: uno strumento di redenzione per l'attrice dell'Arte*, in *Donne in-fedeli*, a cura di A.M. CALAPAJ BURLINI, S. CHEMOYTI, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 173-187; C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de "La Maddalena. Composizione rappresentativa" (1629) di*

questione, l'elemento più interessante in questa sede sembra proprio il tema della fascinazione femminile *tout court*, connesso con l'ineliminabile portato di ambiguità che sta alla base della finzione scenica e che, a vario titolo, si cerca di regolamentare.

La prima notizia certa della presenza di una donna all'interno di una compagine di comici è del 6 agosto 1562: riferendo al Cardinale Ercole Gonzaga diversi avvenimenti locali, Baldassarre de' Preti racconta come in quei giorni a Mantova siano state rappresentate alcune commedie tra i cui attori figurava una ragazza di origine romana, abilissima acrobata, non particolarmente avvenente, ma dall'espressione aggraziata³⁸. Nonostante l'entusiasmo suscitato dalle sue «rare maniere»³⁹, solo studi recenti l'hanno identificata con Barbara Flaminia, moglie del celebre Alberto Naselli, in arte Zan Ganassa, a lungo creduto l'ideatore della maschera di Arlecchino, con il quale si reca in *tournee* in Spagna dal 1574 al 1584⁴⁰.

Giovan Battista Andreini (1576-1654), in *I Gonzaga e l'Impero*, a cura di ARTIOLI, GRAZIOLI, cit., pp. 493-507.

³⁸ Cfr. Baldassarre de' Preti al Cardinale Ercole Gonzaga, Mantova, 6 agosto 1562, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 1941, cc. 136-137 (*Herla* C2710). Alessandro d'Ancona attribuisce il reperimento del documento ad Alessandro Luzio (cfr. «La Gazzetta di Mantova», 18 maggio 1890): cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano. Libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891, vol. II, p. 448, nota 4. Il primo contratto che sancisce la partecipazione ufficiale di un elemento femminile a una compagine dell'Arte è del 10 ottobre 1564. In una dimora di Campo Marzio, alla presenza di due testimoni, Ottavio Gracco, notaio romano, viene chiamato a certificare la costituzione di una compagnia comica tra i cui componenti figura anche la padrona di casa, una certa Lucrezia senese (cfr. Archivio di Stato di Roma, Notari del tribunale delle acque, Ottavio Gracco, b. 3, prot. 2, cc. 130v-131r, *Herla* A155). Per la segnalazione e trascrizione: cfr. E. RE, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXIII, 1914, pp. 291-300.

³⁹ L. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, p. 45.

⁴⁰ Cfr. B.J. GARCÍA GARCÍA, *La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos*, in «Journal of Hispanic Research», n. 1, 1992-1993, pp. 355-370. Su Barbara Flaminia si veda almeno F. SIMONCINI, *Innamorate dell'Arte. Gli esordi teatrali di Barbara Flaminia*, in *Studi di storia dello spettacolo: omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011. Sulla figura di Zan Ganassa si rinvia agli studi condotti da Otto

Verosimilmente il loro incontro artistico risale all'aprile 1568 quando, in occasione della visita di Cornelio del Fiesco, il duca di Mantova appronta due grandi feste e una commedia, unendo per l'occasione gli elementi migliori di due compagnie di comici che operano in città⁴¹: quella di un ignoto Pantalone, in cui milita Flaminia, e i Desiosi di Ganassa, in cui in quel periodo si esibisce un'altra celebre *vedette* del tempo, Vincenza Armani⁴². Gli avvenimenti che coinvolgono le due interpreti l'estate precedente segnano un momento particolarmente importante per l'affermazione della Commedia dell'Arte a Mantova, terra natale di Martinelli. Un discreto numero di lettere, più volte esaminato dagli studiosi⁴³, infatti, te-

Schindler in area tedesca e da Bernardo García García in area spagnola: B.J. GARCÍA GARCÍA, *L'esperienza di Zan Ganassa in Spagna tra il 1574 e il 1584*, in *Zani Mercenario della Piazza Europea. Giornate Internazionali di Studio*, a cura di A.M. TESTAVERDE, Bergamo 27-28 settembre 2002, Bergamo, Moretti & Vitali, 2003, pp. 131-155; O.G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'inquisizione e il sacco. Comici dell'arte di Mantova alle corti degli Asburgo d'Austria, in I Gonzaga e l'Impero*, a cura di ARTIOLI, GRAZIOLI, cit., pp. 107-160.

⁴¹ Cfr. Baldassarre de' Preti al Castellano di Mantova, Mantova, 26 aprile 1568, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 2579, cc. n.n. (*Herla* C759).

⁴² Per maggiori notizie sull'attrice cfr. A. VALERINI, *Oratione in morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima. Et alcune rime dell'istesso, e d'altri autori, in lode della medesima. Con alquante leggiadre e belle compositioni di detta signora Vincenza*, Verona, Bastian dalle Donne, & Giovanni fratelli, 1570. Si vedano, inoltre, il ritratto di Tommaso Garzoni (T. GARZONI, *Discorso CIII. De' comici, e tragedi, così autori, come recitatori, cioè degli histrioni*, in ID., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di G.B. BRONZINI, con la collaborazione di P. di Meo e L. Carcereri, 2 voll., Firenze, Olschki, 1996 [Venezia, Ziletti, 1584¹], vol. II, p. 901), le pagine scritte su di lei da Alessandro D'Ancona (cfr. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 450-462) e le voci biografiche a lei dedicate da Francesco Bartoli e Luigi Rasi: cfr. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, Padova, Conzatti a S. Lorenzo, 1782; L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905.

⁴³ Per la segnalazione e la parziale trascrizione del carteggio citato si rinvia allo studio di D'Ancona (D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 447-454) e al commento ai *Dialoghi di de' Sommi* (cfr. DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, cit., pp. 43-45, nota 29). Inoltre, cfr. S. BRUNETTI, *Esordi del professionismo attorico femminile nella commedia dell'arte*, in *Donne al lavoro: ieri, oggi e domani*, a cura di S.

stimonia come nel corso dell'estate del 1567 la città dei Gonzaga divenga sede di una fervente contesa artistica tra le compagnie di Vincenza e Flaminia, un'opposizione che accende gli animi e crea fazioni contrapposte. L'insistenza con cui nei carteggi dei cortigiani mantovani viene ripetuto il nome delle interpreti, mentre del resto della compagnia non si riferisce praticamente nulla, e l'imponente afflusso di pubblico con parziale arresto delle attività ordinarie (civili e religiose), segnano chiaramente la misura di un fenomeno che non può essere disgiunto dal ruolo centrale assunto dalla presenza femminile sulla scena. Accanto a Barbara Flaminia e Vincenza Armani non va dimenticata Angelica Alberghini (sposata almeno dal 1580 con Drusiano Martinelli), una tra le prime attrici identificate che varcano i confini della penisola italiana in cerca di fortuna e affermazione presso le grandi corti europee.

Relativamente all'importanza della presenza femminile negli spettacoli dei comici dell'Arte, in *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino* si affida alla serva Marcolfa il compito di «fare il prologo», ma soprattutto di reggere le fila di tutti gli argomenti esposti nel primo atto dello spettacolo, dopo l'introduzione storico-didattica proposta da Fo-Arlecchino. La scelta sembra particolarmente efficace perché da un lato permette di spostare a livello tematico la questione attrici-prostitute nel racconto della cortigiana-amante di Pantalone che insegna alla di lui moglie Isabella come recitare la parte della «puttana»⁴⁴; dall'altro consente di mostrare come alle comiche dell'Arte spettasse recitare le parti argomentative della commedia, o attrarre il pubblico con la loro discinta avvenenza, e alle maschere, invece, fosse affidato il compito di interrompere continuamente, con il gioco scenico, il flusso dialogico dei compagni. Nella visione di Fo:

Il prologo era importantissimo al tempo della Commedia dell'Arte, importante anche per un particolare. In molti casi, non sempre, soltanto dopo il prologo si staccava il biglietto, quindi, se alla gente era piaciuto il prologo rimaneva e pagava, se non diceva: «Ci vediamo un'altra volta». C'era della

CHEMOTTI, Atti del convegno di Studi (Padova 17-19 maggio 2007), Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 71-87.

⁴⁴ Cfr. FO-ARL, I, pp. 42-52; FO-ARL DVD (00:43:00-00:52:30).

gente che la sera girava a vedere tutti i prologhi e poi andava a casa dicendo: «Non mi è piaciuto andare a teatro».

Il prologo era importante, e questo prologo oltretutto è l'insieme dei cosiddetti tormentoni a scatafascio. Succede che – a tormentone vuol dire «in continuità» – succede che si propone l'inizio di una storia o l'andamento, e viene distrutto da incidenti continui. L'incidente era la chiave, si può dire, del modo nuovo di realizzare la Commedia dell'Arte⁴⁵.

Ultimo elemento rilevante che connota la concezione dell'Arlecchino-Tristano posto in scena da Dario Fo è il gioco politico. Partendo dalla considerazione che Martinelli-Arlecchino «ogni tanto si fermava proprio in mezzo al racconto e faceva allusioni dirette magari a personaggi che c'erano in sala, oppure a personaggi importanti della politica che non erano casualmente nella sala ma di cui tutti sapevano vita, morte e miracoli»⁴⁶, l'attore introduce a più riprese nello spettacolo motivi di satira contemporanea, riferimenti a rilevanti personaggi politici italiani e stranieri (Craxi, De Mita, Andreotti, Reagan, ecc.), o all'attualità; per esempio, il tema dei trapianti:

ARLECCHINO [...] (*All'istante, come impazziti, gli aiutanti di Arlecchino fanno ondeggiare il palo dal quale è appena sceso Ganàssa. Il palo precipita verso il pubblico e, come una sciabola, passa a ventaglio sulle teste degli spettatori*) Ohi, ferma, ferma! Le corde... le corde... le corde!

MARCOLFA Ma atensión a le teste... No' tajàrge le teste!...

ARLECCHINO Ohi che spavento! Ma desgrasià! (*Indicando il pubblico*) T'hai dàit dü sberlùsade a quella sióra lì che gh'è restàt el segno de Zorro sù la faccia. [...] Bòja, iér sira... vardé... gh'è sucedút 'na desgràsia: sèramo a 'sto punto de lo spettacolo, gh'era qua el palón, propri qua dove sit vialtri... dòì, tre, quattro... (*indica quattro poltrone dove ora stanno gli spettatori che reggono le funi*) [...]. A un certo mumént l'è andato giò el palón cossì: SGNACII! Mí gh'ho sentí un colpo tremendo, no' gh'ho üt el coràjo de vardàre: quatro morti gravi... So' 'rivàti sùbeto tri o quatri infermieri che j'eràn lí

⁴⁵ FO-ARL, I, pp. 24-25; FO-ARL DVD (00:29:41-00:30:26).

⁴⁶ FO-ARL, I, p. 19; FO-ARL DVD (00:18:51-00:19:07).

ne l'atrio per caso... (*mima di sollevare i corpi e di vivisezionarli rapidissimo*) «Al trapianto! Al trapianto! Donatore!» L'è una manía che gh'han addòso, questa qui del trapianto. Mí personalmente vad intorno sèmpèr con un cartèlo con scritto: «Ho già donato»⁴⁷.

La costante volontà di valicare il confine della storia, instaurando, come sottolineano Barsotti e Marinai, «un dialogo sincronico con lo spettatore, tra passato e contemporaneità»⁴⁸, fa sì che l'Arlecchino-Tristano di Dario Fo rivisiti in chiave essenzialmente teatrale (metodologica e non filologica) la prassi dei comici dell'arte di fine Cinquecento. Proponendo sulla scena una visione sintetica, allusiva e «in divenire» della maschera di Arlecchino, Dario Fo ne rinnova il «mito» e la rende capace di interloquire con il pubblico del ventesimo secolo⁴⁹.

⁴⁷ Cfr. FO-ARL, I, pp. 73-75; FO-ARL DVD (01:03:23-01:04:46). Si segnala che nel video il passo citato presenta qualche piccola differenza testuale.

⁴⁸ BARSOTTI, MARINAI, *Introduzione*, in ID., *Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 10.

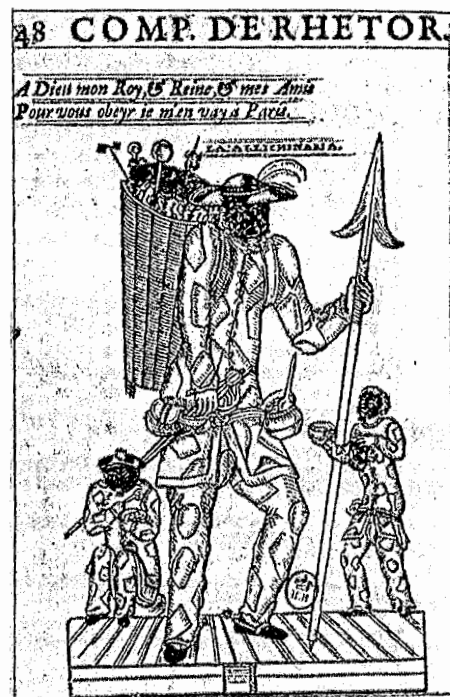
⁴⁹ Cfr. F. MAROZZI, *Prefazione*, in PIZZAZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., pp. I-III.



TAV. 1. Pittore fiammingo, *Commedia dell'Arte alla corte di Charles IX*, Bayeux, Musée Baron Gérard, particolare [nuova ipotesi di datazione 1574-1576 ca].



TAV. 2. *Harlequin, Zany Cornetto*, scena teatrale, 1584 ca, in *Le recueil Fossard suivi des Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin*, présenté par A. BEIJER, P.-L. DUCHARTRE, Paris, Librairie Théâtrale, 1981.



TAV. 3. Dario Fo nelle vesti di Arlecchino-Tristano, da *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino* (1985).

TAV. 4. *La Allichinaria*, in *Compositions de rhétorique*, 1600-1601 ca, in *Le recueil Fossard suivi des Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin*, présenté par A. BEIJER, P.-L. DUCHARTRE, Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

Questo volume raccoglie gli Atti della Giornata di Studi, dal titolo *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, che si è svolta all'Università di Verona il 16 maggio 2011 per festeggiare il lungo sodalizio d'arte e di affetti che li ha legati in quasi sessant'anni di carriera artistica, di impegno civile e sociale. Studiosi di vario ambito disciplinare (storici della lingua italiana, filologi romanzi e storici del teatro) hanno fatto convergere il proprio diverso punto di vista sulla loro opera di autori impegnati a riformare il teatro, a liberarlo dalla scrittura letteraria grazie al recupero della lezione di Ruzante, della Commedia dell'Arte, della giulleria medievale, dell'espressività dei dialetti e della tradizione epica orale degli affabulatori del Lago Maggiore. Sono stati approfonditi alcuni aspetti della loro drammaturgia, in particolare la genesi dei testi, il rapporto con le fonti, classiche, medievali, francescane, ruzantiane, riscritte e reinventate, la 'scienza dello scurrile poetico', fonte del riso liberatorio, la maschera Fo-Hellequin-Arlequin, le modalità del comico nelle prime commedie. Infine, ma non ultime, la lingua e la forma vengono sondate dal punto di vista dell'interazione parlato-scritto: dal «parlato teatrale dell'uso» allo sperimentalismo linguistico (neologismi e gergalismi), all'espressionismo grottesco (il campo dell'alterazione). Ne è emersa chiaramente un'arte immaginifica e critica, dissacratoria e lirica, frutto di una continua ricerca. Dario Fo la chiama 'scienza del teatro', una scienza - egli spiega - fondata sul ritmo, sul rispetto dei tempi comici, sull'economia dei mezzi espressivi, che corre sul filo del contrappunto ironico, del paradosso e della satira, aperta alle innovazioni che durante ogni performance l'interrelazione col pubblico e l'attualità introducono nel testo, un'arte dal profondo significato etico. Premessa di Dario Fo: *All'origine era il teatro*.

Rosanna Brusegan, docente di Filologia Romanza all'Università di Padova, quindi all'Università di Verona, ha pubblicato saggi sulla letteratura francese e italiana del XIII secolo, sul teatro francese medievale, sulla poesia giullaresca, sulle forme del racconto (*fabliaux* e *lais*), e, fra gli altri, *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980; Adam de la Halle, *La Pergola ovvero il gioco della follia*, Venezia, Marsilio, 1986; *Fabliaux*, Paris, U.G.E., 10/18, 1994; Adam de la Halle, *Teatro. La Commedia di Robin e Marion, La Pergola*, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2004.

