

BT
131-132
2019

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



DARIO FO

IL TEATRO NEL SOCIALE
COME TEATRO DELLA PAROLA VIVA

BIBLIOTECA TEATRALE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

Guido Di Palma / *Dario Fo: il teatro nel sociale come teatro della parola viva* □ Ferruccio Marotti / *Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* □ Bent Holm / *Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista* □ Anna Barsotti / *Perché "La colpa è sempre del diavolo"?* □ Mariateresa Pizza / *La realtà nella fantasia. Dario Fo e lo «spirito popolare creativo»* □ Eva Marinai / *Dario Fo, le sue fonti e i suoi orizzonti* □ Laura Peja / *Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto di Bologna* □ Simona Scattina / *Il teatro visivo di Dario Fo, dagli storyboard teatrali all'ultima grande lezione d'arte* □ Aldo Roma / *Il barbiere di Siviglia secondo Dario Fo e il suo debutto nella regia lirica* □ MATERIALI / Guido Di Palma / *«Come si racconta in teatro». Una lezione di drammaturgia di Dario Fo* □ Yuri Brunello / *Giovanna Marini e Ci ragiono e canto* □ MISCELLANEA DI STUDI / Anna Carocci / *La biblioteca di un puparo: libri e copioni di Giacomo Cuticchio* □ Paola Bertolone / *Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo* □ Alessandro Pontremoli / *La danza cortese in un affresco spoletino del XV secolo*

BT 131-132, luglio-dicembre 2019

BULZONI EDITORE

BULZONI

BT 131-132 (luglio-dicembre 2019)

Biblioteca Teatrale n. 131-132 (luglio-dicembre 2019)
Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

Dario Fo: Il teatro nel sociale come teatro della parola viva

Direttore: Ferruccio Marotti (prof. emerito, Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico: Christopher B. Balme (Institut für Theaterwissenschaft, LMU Munich), Josette Féral (Université du Québec à Montréal – UQAM), Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Stefan Hulfeld (Universität Wien), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York University), Maria Grazia Bonanno (prof. emerito, Università di Roma “Tor Vergata”), Cesare Molinari (prof. emerito, Università di Firenze), Fabrizio Deriu (Università di Teramo), Daniele Vianello (Università della Calabria), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma, in q.), Luciano Mariti (Sapienza Università di Roma, in q.), Paola Quarenghi (Sapienza Università di Roma, in q.), Luisa Tinti (Sapienza Università di Roma, in q.)

Comitato editoriale (Sapienza Università di Roma): Roberto Ciancarelli, Vito Di Bernardi, Guido Di Palma, Aleksandra Jovičević, Stefano Locatelli, Emanuele Senici

Redazione: Annamaria Corea, Aldo Roma, Desirée Sabatini, Irene Scaturro

Direttore responsabile: Lorenzo Guglielmi
Curatore del fascicolo: Guido Di Palma
Redazione del fascicolo: Irene Scaturro
Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Questo numero è stato elaborato dall'Unità di ricerca della Sapienza Università di Roma nel quadro del P.R.I.N. – Progetti di Rilevante Interesse Nazionale “Per-formare il sociale” e del progetto di ricerca d'Ateneo “Applied Theatre: Pedagogy and Qualitative Validation”.

Pubblicazione sostenuta da:
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Sito internet della rivista:
<https://saras.uniroma1.it/ricerca/pubblicazioni/riviste/biblioteca-teatrale>

Sito internet dell'editore:
<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*. L'elenco dei revisori di «Biblioteca Teatrale» è pubblicato sul sito internet della rivista all'indirizzo <https://saras.uniroma1.it/biblioteca-teatrale-rivista-di-studi-e-ricerche-sullo-spettacolo/elenco-dei-revisori> e viene aggiornato ogni due annualità.

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo, € 40,00
Esteri, € 85,00
Un fascicolo € 18,00
Fascicolo doppio € 22,00
Fascicolo triplo € 35,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2019 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986
Stampa: Tipografia Domograf - Roma

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

DARIO FO

IL TEATRO NEL SOCIALE
COME TEATRO DELLA PAROLA VIVA

a cura di
Guido Di Palma

BULZONI EDITORE

Indice

<i>Sommari</i>	p.	7
Guido Di Palma, <i>Dario Fo: il teatro nel sociale come teatro della parola viva</i>	»	21
Ferruccio Marotti, <i>Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso</i>	»	27
Bent Holm, <i>Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista</i>	»	35
Anna Barsotti, <i>Perché “La colpa è sempre del diavolo”? ...</i>	»	57
Mariateresa Pizza, <i>La realtà nella fantasia. Dario Fo e lo «spirito popolare creativo»</i>	»	85
Eva Marinai, <i>Dario Fo, le sue fonti e i suoi orizzonti</i>	»	107
Laura Peja, <i>Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto di Bologna</i>	»	123
Simona Scattina, <i>Il teatro visivo di Dario Fo, dagli storyboard teatrali all'ultima grande lezione d'arte</i>	»	153
Aldo Roma, <i>Il barbiere di Siviglia secondo Dario Fo e il suo debutto nella regia lirica</i>	»	169

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

ISSN 0045-1959

© 2019 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

MATERIALI

Guido Di Palma, «*Come si racconta in teatro*». *Una lezione di drammaturgia di Dario Fo* p. 203

Yuri Brunello, *Giovanna Marini e Ci ragiono e canto*..... » 253

MISCELLANEA DI STUDI

Anna Carocci, *La biblioteca di un puparo: libri e copioni di Giacomo Cuticchio* » 265

Paola Bertolone, *Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo* » 287

Alessandro Pontremoli, *La danza cortese in un affresco spoletino del XV secolo* » 305

Sommari

FERRUCCIO MAROTTI

Dario Fo ovvero dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso

L'autore, che ha avuto cinquant'anni di frequentazione e un quinquennio di lavoro con Fo, analizza l'*imprinting*, gli elementi fondanti della drammaturgia del famoso autore/attore/regista: scrivere per lui non consisteva nel creare un sistema espressivo autonomo, ma nel trascrivere l'invenzione orale e gestuale. Al *rovesciamento dei valori* del comico Fo sostituiva il *rovesciamento del punto di vista*: ribaltare il significato normale delle cose, per svelarne un significato "altro", diverso, con la tecnica del *contrappunto in battere o in levare* e del *personaggio catalizzatore*. Attraverso una sintetica ma approfondita analisi delle tecniche drammaturgiche, l'autore sottolinea che l'arte teatrale di Fo – come verosimilmente già fu per i giullari e i comici dell'arte – ha alla base un acuto paradosso: l'attore non si deve immedesimare nel ruolo, ma nella macchina drammaturgica, nella situazione drammatica, pervenendo così a una teatralità scenica esplosiva, che ci fa riflettere su noi stessi e sulla società che ci circonda.

Dario Fo: Premeditated and Improvised Representative Art

The author, who has had fifty years of acquaintance with Fo and worked for five years with him, analyses the *imprinting*, the founding elements of the dramaturgy of the famous author/actor/director: for him, writing did not consist in creating an autonomous expressive system, as he was also transcribing oral and gestural invention. Fo used to replace the comic *overthrow of values* with the *overthrow of the point of view*, in order to overturn the common meaning of things, to reveal a different "other" meaning by using the techniques of *counterpoint in beat or upbeat* and of the *catalyst character*. Through a concise but in-depth analysis of dramaturgical techniques, the author emphasizes that Fo's theatrical art – as it probably already was for the jesters and the *Commedia dell'Arte* actors – is based on an acute paradox:

the actor should not identify with the role, but with the dramaturgical machine and the dramatic situation, thus reaching an explosive theatricality on stage, which makes us reflect on ourselves and on the society surrounding us.

BENT HOLM

Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista

La finalità del saggio è quella di rilevare i punti di contatto tra la produzione artistica di Dario Fo e le avanguardie del ventesimo secolo. La qualità di questa relazione viene esaminata attraverso l'analisi di cinque spettacoli creati da Fo a diverse altezze cronologiche: un *happening* che ha come inconsapevole protagonista Pablo Picasso (che risale agli anni Quaranta), *La signora è da buttare* (1967), *Il Funerale del padrone* (1969), *Guerra di popolo in Cile* (1973) e infine *Ubu bas* (2002).

Pur non mettendo in dubbio la connotazione politica e popolare del teatro di Fo, lo studio vi individua alcune contaminazioni di derivazione avanguardista. Si tratta dell'utilizzo di strategie quali il "montaggio delle attrazioni", le "parole in libertà", il *détournement*; dell'atteggiamento provocatorio e sovversivo tenuto nei confronti delle istituzioni; della predilezione per generi considerati "volgari" come i clown, i buffoni, il circo, la farsa, ecc.

Tuttavia, a differenza delle avanguardie, Fo riesce a utilizzare queste strategie per raggiungere la cultura di massa, eludendo i confini d'élite propri delle avanguardie stesse e creando un teatro d'avanguardia per tutti.

An Avant-Garde Theatre – for Everyone. Dario Fo as a Modernist

This paper aims to detect points of contact between Dario Fo's work and the twentieth-century avant-garde. The quality of this relationship is examined through the analysis of five shows produced by Fo in different moments of his career: an artistic happening with Pablo Picasso as unaware key character, which took place during the forties; *La signora è da buttare* (1967); *Il Funerale del padrone* (1969); *Guerra di popolo in Cile* (1973); *Ubu bas* (2002).

The essay does not question the political and popular connotation of Fo's theatre, but identifies a number of avant-gardist contaminations: the use of strategies such as the "montage of attractions", the "words-in-freedom", the *détournement*; the provocative and subversive attitude shown against institutions; the predilection for genres that were typically considered as "vulgar" (clowns, jesters, circus, farce, etc.). However, unlike the avant-garde, Fo succeeded in using these strategies to achieve the mass culture, transcending the borders of the avant-garde's élites, thus creating an avant-garde theatre for everyone.

ANNA BARSOTTI

Perché "La colpa è sempre del diavolo"?

Questo saggio è un esercizio di analisi scenica su base drammaturgica, considerando che la drammaturgia dell'attore-autore lombardo è frutto d'una sedimentazione performativa che consente – insieme ad altri fattori – una ricostruzione dello spettacolo da parte del lettore-spettatore. Il "perché" nella sua ambiguità, allude *in primis* alla scelta esegetica d'una commedia, *La colpa è sempre del diavolo* del 1965, non molto studiata, non ritenuta degna da Fo d'una edizione tv, ma interessante per una serie di ragioni che denunciano una speciale primogenitura. Per la prima volta si rappresenta un Medioevo pseudostorico e addirittura fantascientifico; la strega per finta diventa, da balorda, coscienza critica; il «trucco del nano» è applicato a un diavoletto *raisonneur* provvisto d'un linguaggio alternativo, veneto antico, che anticipa le invenzioni linguistiche e paralinguistiche di *Mistero buffo. Trait d'union*, dunque, *La colpa è sempre del diavolo* fra le prime commedie e il capolavoro monologico; con una differenza fondamentale che riguarda la scenografia, là assente e affidata al *sermo corporis* dello straordinario solista, qui didascalicamente architettata dall'autore stesso.

Why is it "Always the Devil's Fault"?

The author performs a scenic analysis on a dramaturgical basis, as Dario Fo's dramaturgy is the result of a performative settling that allows – together with other factors – a reconstruction of the perfor-

mance by the reader-spectator. In its ambiguity, the “why” of the title alludes to the choice of a play – *La colpa è sempre del diavolo* (1965) – which has never been studied in-depth, nor considered suitable for a TV edition by Fo, but is still interesting because of several reasons pointing out at its unique primogeniture. It represents for the first time a pseudo-historical and almost sci-fi Middle Ages; the fake witch becomes, as a fool, a critical conscience; «the dwarf’s trick» is applied to a devilish *raisonneur* speaking an alternative language, a sort of ancient Venetian which anticipates the linguistic and paralinguistic inventions of *Mistero buffo*. Therefore, *La colpa è sempre del diavolo* seems to link the first plays to the monologic masterpiece, even if with an essential difference regarding the set, which is absent in *Mistero buffo* – as it is evoked by the *sermo corporis* of the soloist –, while it is meticulously designed by the author himself in the case of this particular play.

MARIATERESA PIZZA

La realtà nella fantasia. Dario Fo e lo «spirito popolare creativo»

Il rapporto tra nozione di teatro e concetto di popolare è costitutivo nell’opera di Dario Fo. Attingendo come esempio dal film documentario di Giorgio Baratta, *New York e il mistero di Napoli*, attraverso le riflessioni di Fo e i commenti in voce di Franca Rame, in questo articolo si focalizzano i tratti fondamentali della visione foiana del teatro, e in particolare del riso e dell’ironia che caratterizzano le politiche della cultura popolare. Da Pirandello alla lettura critica della realtà, dallo «spirito popolare creativo» alla funzione «rivoluzionaria» dello sberleffo, ripresa dal grande drammaturgo napoletano Eduardo De Filippo, l’accostamento tra Gramsci e Fo si rivela particolarmente importante, come risulta anche dai materiali inediti custoditi nell’Archivio Compagnia teatrale Fo Rame e qui analizzati.

The Reality in the Fantasy. Dario Fo and the «Popular Creative Spirit»

The relationship between the notion of theatre and the concept of popular culture is constitutive of Dario Fo’s work. Drawing on Giorgio Baratta’s documentary, *New York and the Mystery of Naples*,

as an example, through Fo’s reflections and Franca Rame’s voice comments, this article focuses on the fundamental traits of the Foian theatre vision, and in particular on laugh and irony that characterize the strategies of popular culture. From Pirandello to the critical reading of reality, from the «popular creative spirit» to the «revolutionary» function of the grimace (taken up by the great Neapolitan playwright Eduardo De Filippo) the matching of Gramsci and Fo is particularly important, as it is also shown by the unpublished materials held in the Compagnia teatrale Fo Rame Archive, and analyzed in the essay.

EVA MARINAI

Dario Fo, le sue fonti e i suoi orizzonti

Mistero buffo (1969) rappresenta la Bibbia per un’intera generazione di attori-autori, di performer votati al monologo plurivocale, all’invenzione linguistica, al rovesciamento comico-politico, all’interferenza fra cronaca e mito.

Il contributo intende ripercorrere e analizzare le origini della creazione attorica di Fo per il suo spettacolo-manifesto, ossia i suoi primi esperimenti fonico-mimico-gestuali. Origini che si possono rintracciare negli insegnamenti di Jacques Lecoq e nelle esperienze teatrali e radiofoniche dei primissimi anni Cinquanta del Novecento. Per comprendere, infatti, come nasca il “monologo mimico” di Fo, occorre guardare con attenzione agli anni dell’apprendistato, a partire dal rapporto tra mimazione e giochi fonetici effettuati con il maestro Lecoq e dall’invenzione delle cosiddette “controstorie” di *Poer nano*.

Dario Fo, Sources and Horizons

Mistero buffo (1969) is a Bible for a generation of actors, authors and performers devoted to the plurivocal monologue, to the linguistic imagination, to the comical-political overthrowing, to the interference between chronicle and myth.

The paper aims to retrace and analyze the origins of Dario Fo’s invention for his performance-manifesto, namely his first phonic-mimic-gestural experiments. Origins that can be discovered in the teachings of Jacques Lecoq and in the theatrical and radio experiences of

the early fifties. As a matter of fact, in order to understand the birth of Fo's "mimic monologue" we need to carefully look at the years of his apprenticeship, starting both from the relationship between mimicry and phonetic games played with Lecoq and from the invention of the so-called "counterstories" of *Poer nano*.

Laura Peja

Dario Fo, le storie e la Storia. Fonti e drammaturgia del Tumulto di Bologna

Il saggio indaga l'officina creativa di Dario Fo attraverso l'analisi del *Tumulto di Bologna*, un breve testo del Dario Fo narratore, ideato nei primi anni Ottanta e perlopiù presentato al pubblico all'interno del *Fabulazzo osceno*. Si tratta di un caso esemplare del modo di lavorare per "testi mobili" del Fo drammaturgo, che riscrive e modifica il testo attraverso il costante confronto col pubblico con al centro il suo discusso rapporto con le fonti storiche. Nel raccontare una vicenda storica ampiamente documentata, Fo si stacca dalle fonti ma ripropone lo spirito medievale, che, prima dell'idea moderna di storiografia, concepiva la storia al servizio dell'oratoria, con finalità apologetiche e moralistico-utilitarie. Si mette così in chiaro una volta di più come il Medioevo di Fo sia un recupero antiautoritario e rivoluzionario di testi di cultura popolare, filtrato dal mestiere di un attore che non può che mettere al centro le regole della composizione drammaturgica.

Dario Fo, the Stories and History. Sources and Dramaturgy of the Tumulto di Bologna

This essay investigates Dario Fo's creative work through the analysis of the *Tumulto di Bologna* (*Tumult of Bologna*), a short text by Fo that was conceived in the early eighties and mainly presented to the public within *Fabulazzo osceno* (*Obscene Fables*). This is a remarkable example of how the playwright uses the technique of "mobile texts" and always rewrites and modifies the text on the basis of his audience response.

This play is also a case of his typical controversial use of historical sources. Even if he is telling a story that is widely historically

documented, Fo often diverges from the sources. Nevertheless, he is faithful to the medieval spirit, which differed from the modern idea of historiography, as it considered history at the service of oratory in pursuing apologetic and moralistic-utilitarian purposes. Once again, this play presents Fo's Middle Ages as an opportunity to reconsider popular culture texts in the anti-authoritarian and revolutionary approach Fo adopts as an actor who, on the other hand, cannot but stick to the rules of dramaturgical composition.

Simona Scattina

Il teatro visivo di Dario Fo, dagli storyboard teatrali all'ultima grande lezione d'arte

Lungo la sua carriera Dario Fo ha sempre coltivato il rapporto tra arte e teatro, ora attraverso la resa grafica delle proprie visioni sceniche, ora per mezzo del recupero e dell'utilizzazione delle fonti iconografiche quali strumenti di ricerca. Al centro del presente contributo, il suo "narrare per immagini". Da una parte, gli *storyboard* teatrali mostrano quanto la pittura gli servisse come mezzo per ragionare, per fermare e sviluppare l'idea, consentendogli un'immagine preventiva e totale dell'opera drammaturgica in cui i dialoghi risultavano già "agiti" grazie alla forza del disegno. Dall'altra, le sue lezioni-spettacolo rappresentano il massimo grado di sintesi tra arte figurativa e teatro, poiché mettono in atto un'inedita dialettica corpo-immagine, raggiungendo così inedite modalità di visione e di sperimentazione.

The Visual Theatre of Dario Fo: From Theatrical Storyboards to the Last Great Art Lesson

Throughout his career, Dario Fo has always cultivated the relationship between art and theatre, both through the graphic rendering of his scenic visions and through the recovery and use of iconographic sources as research tools. This essay focuses on his habit of "narrating through images". On the one hand, the theatrical storyboards show the crucial role painting had for his creative process, as to draw and to paint helped him to reason, to keep track and develop ideas, to pre-visualize a global image of his dramaturgical works and to imagine

his dialogues as if they were already “acted”. On the other hand, the lessons he performed as shows represent the highest level of synthesis between fine art and theatre, as they articulate a new dialectical discourse between body and image, thus reaching original perspectives and experimentations.

ALDO ROMA

Il barbiere di Siviglia secondo Dario Fo e il suo debutto nella regia lirica

Questo contributo analizza e discute la prassi registica di Dario Fo a partire dall'allestimento del *Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, realizzato per la Nederlandse Opera di Amsterdam nel 1987 e che segnò il suo debutto nella regia lirica. I documenti conservati nell'Archivio Franca Rame Dario Fo sono particolarmente utili per ricostruire il processo creativo e di produzione della regia: attraverso lettere, schizzi, disegni e appunti è possibile considerare criticamente le strategie autoriali impiegate dal regista nel presentare e giustificare la sua personale rilettura dell'opera. Nel valutarne gli esiti scenici, ci si avvale di un confronto con la registrazione audiovisiva, e si esamina la ricezione dello spettacolo mediante la lettura di alcune significative recensioni.

Il barbiere di Siviglia according to Dario Fo and his Debut as an Opera Director

This contribution discusses Dario Fo's opera stage-direction practice, by analysing his 1987 staging of *Il Barbiere di Siviglia* by Gioachino Rossini, for the Nederlandse Opera of Amsterdam. The production marked Fo's debut as an opera director. The documents preserved at the Franca Rame Dario Fo Archive are particularly useful to trace the creative and productive process of the staging. Sifting through letters, sketches, drawings and notes, it is possible to make a critical examination of the authorial strategies employed by Fo while presenting and justifying his personal reading of the *Barbiere*. An evaluation of its scenic results is also carried out by way of a comparison with the audio-visual recording, and the examination of the reception through several noteworthy reviews.

MATERIALI

GUIDO DI PALMA

«Come si racconta in teatro». Una lezione di drammaturgia di Dario Fo

Il 9 dicembre 1986 Dario Fo, l'autore italiano più rappresentato nel mondo insieme a Eduardo, Pirandello e Goldoni, iniziava le sue lezioni di drammaturgia al Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma Sapienza. L'intero corso era articolato in quattro cicli di incontri che si conclusero nel giugno del 1988. La didattica di Fo era l'esatto opposto della pedagogia postmoderna così limpidamente descritta da Lyotard e oggi tanto di moda. Non si trattava di applicare dei protocolli dal risultato infallibile ma di trovare la propria strada facendo un'esperienza. Il saggio propone il racconto di due incontri che offrono l'inconsueta occasione di osservare *in vitro* l'officina creativa del Fo drammaturgo donata a un gruppo di studenti.

«Storytelling and Theatre». A Dramaturgy Lesson by Dario Fo

In 1986, on December the 9th, Dario Fo, the most produced Italian playwright all over the world together with Eduardo, Pirandello and Goldoni, started his dramaturgy course at the Centro Teatro Ateneo of Sapienza – University of Rome. The course consisted of four cycles of lectures that ended on June 1988. Fo's teaching was the exact opposite of the postmodern pedagogy described by Lyotard and that seems to be the current trend nowadays. In his lessons, Fo was not teaching students about infallible protocols, but was allowing them to make an experience in order to find their own way. This paper proposes two lectures that offer the rare opportunity to observe Fo's creative process *in vitro*.

YURI BRUNELLO

Giovanna Marini e Ci ragiono e canto

L'intervista a Giovanna Marini approfondisce la genesi di *Ci ragiono e canto*. Viene ripercorso il debutto a Spoleto di *Bella ciao*, spettacolo a partire dal quale l'idea di *Ci ragiono e canto* inizia a prendere

re forma. Si rievocano le prove dell'allestimento effettuate nel 1965, nonché le divisioni – sul piano della concezione della scena e dei suoi linguaggi – tra Gianni Bosio, Dario Fo e Roberto Leydi. Giovanna Marini si sofferma poi sulla concezione di cultura popolare che struttura *Ci ragiono e canto*. Infine, viene messa a fuoco la dimensione propriamente teatrale dello spettacolo.

Giovanna Marini and Ci ragiono e canto

The interview with Giovanna Marini explores the genesis of *Ci ragiono e canto*. Marini also talks about the debut in Spoleto of *Bella ciao*, which represents the first step toward the development of the idea of *Ci ragiono e canto*. The preparation of the show, in 1965, is recalled as well as the disagreements – in terms of *mise-en-scène* and its languages – between Gianni Bosio, Dario Fo and Roberto Leydi. Giovanna Marini also talks about the concept of popular culture that structures *Ci ragiono e canto*. Finally, the truly theatrical nature of the performance is brought into focus.

MISCELLANEA DI STUDI

ANNA CAROCCI

La biblioteca di un puparo: libri e copioni di Giacomo Cuticchio

Il lavoro indaga un aspetto finora trascurato dell'opera dei pupi: il rapporto con la parola scritta, rapporto complesso, che passa per i poemi cavallereschi in ottava rima, le loro riscritture in prosa e i copioni dei pupari. Questo rapporto – fondamentale per la piena comprensione dell'opera – viene analizzato attraverso la figura di Giacomo Cuticchio (1917-1985), puparo popolare ma dotato di una sorprendente cultura ultra-settoriale di ambito cavalleresco, e un'indagine di prima mano sui suoi libri e copioni. Attraverso Cuticchio si guarda al modo in cui i pupari, famosi per l'oralità e l'improvvisazione, si confrontano con la parola scritta e la letteratura cavalleresca negli spettacoli tradizionali e poi nella metamorfosi che devono affrontare per sopravvivere alla crisi del loro teatro nel mondo contemporaneo.

The Library of a Puppeteer: Giacomo Cuticchio's Books and Scripts

The paper focuses on a neglected aspect of the *Opera dei Pupi*: its complex relationship with the written text, which is essential to fully understand this theatrical genre as it evolves from chivalric poems in *ottava rima* through their rewriting in prose to the puppeteers' scripts. This relationship is analysed through the figure of Giacomo Cuticchio (1917-1985) and the examination of his books and scripts. Cuticchio was a perfect example of popular puppeteer, but at the same time he had a surprising highly specialized chivalric culture. Through him we can understand how puppeteers, who were well-known for their ability in improvising, dealt with the written word and with the chivalric literature in the traditional performances first, and then how they faced the changes needed to let their theatre survive in the modern world.

PAOLA BERTOLONE

Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo

Il saggio analizza in modo particolare il testo scritto a quattro mani da Aldo Trionfo e Tonino Conte, *Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria*, che debuttò il 3 ottobre 1970 con la regia di Aldo Trionfo, le scene e i costumi di Emanuele Luzzati e con protagonista Valeria Moriconi. Si tratta di un testo che riscrive la celebre vicenda di Margherita Gautier, a partire però dal romanzo di Dumas figlio, com'è noto, autore anche della pièce della *Dame aux camélias*. Il saggio, attraverso recensioni, dichiarazioni e ricordi da parte dei protagonisti, immagini, oltre che del copione, mette a fuoco il processo di significazione costruito attraverso il disfacimento della società borghese, lo sgretolamento della *pièce bien faite* e un'interpolazione di fonti diverse, fra cui brani dell'opera *La traviata* di Giuseppe Verdi.

It Is Celebration Time. The Play Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, between Dumas and Trionfo

The essay explores the pièce *Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria* by Aldo Trionfo and Tonino Conte, and the performance directed by Aldo Trionfo, with scenes and costumes by Emanuele Luzzati, and Valeria Moriconi featuring the main role. The performance opened in 1970, on October the 3rd. This drama is an adaptation of the very well-known story of Margherita Gautier, based on the novel, instead of the play, whose author (both of the novel and the play) is Dumas fils. Reviews, pictures, memories, different sources of the play such as *La traviata* by Giuseppe Verdi, are investigated in order to capture its meaning: the decaying bourgeois society and the erosion of the *pièce bien faite*.

ALESSANDRO PONTREMOLI

La danza cortese in un affresco spoletino del XV secolo

In che misura le immagini possono contribuire alla ricerca storica nell'ambito della danza? Nello studio dell'immagine come documento, per evitare i rischi di una parzialità interpretativa, è importante collocarsi in una posizione dialettica fra osservazione *emica* e osservazione *etica*, facendo interagire le prospettive per districare i complessi legami che si stabiliscono fra le diverse visioni: quando un'immagine è una costruzione metaforica o tenta invece di restituire un dato di realtà?

Una poco nota immagine di danza, databile fra la fine del Trecento e il primo decennio del Quattrocento, contenuta in uno dei riquadri a fresco del ciclo pittorico della «camera pinta» della Rocca di Spoleto, messa in relazione con altre figurazioni coeve e collocata in una rete contestuale, può contribuire a illuminare alcuni processi culturali in atto nell'Italia di quegli anni, proprio nel momento in cui, nello stesso saliente storico, si avvia un processo di progressiva testualizzazione pluricodica della pratica del ballo con la comparsa di una trattatistica specifica.

Courtly Dance in a Fifteenth-Century Fresco in Spoleto

To what extent can images contribute to historical research in dance studies? In order to avoid the risks of an interpretative partiality, when studying an image as a document it is important to place oneself in a dialectical position between *emic* and *etic* observation, making the two perspectives interact to disentangle the complex bonds established between the different visions: when should an image be considered as a metaphorical construction and when does it try to adhere to reality instead?

A little known dance image, datable between the end of the fourteenth century and the first decade of the fifteenth century, contained in one of the frescoes of the pictorial cycle of the Spoleto's Rocca's «camera pinta», juxtaposed to other contemporary figures and placed in a contextual network, can help to clarify some cultural processes taking place in Italy in those years, at the very moment in which a process of progressive multi-code textualization of dance practice started and specific dance treatises appeared.