

“Multilinguismo in scena”: L’alternanza linguistica come strategia per esplorare la fluidità identitaria nella rappresentazione socioculturale nel monologo “Caino e Abele” di Dario Fo

“Multilingualism on stage”: Linguistic alternation as a strategy to explore the fluidity of identity in the sociocultural representation in the monologue “Caino and Abele” by Dario Fo

Khouloud BOUKHENOUFA ¹ 
Università di Algeri 2/ ALGERIA
khouloud.boukhenoufa@univ-alger2.dz

Rym DJALAB ² 
Università di Algeri 2/ ALGERIA
rym.djalab@univ-alger2.dz

Rezkia Leila BELKADI ³ 
Università di Algeri 2/ ALGERIA
rezkia.leila.belkadi@univ-alger2.dz

Ricevuto: 07/07/2024,

Accettato: 27/09/2024,

Pubblicato: 10/12/2024

Riassunto

Il presente lavoro cerca di fornire una visione su come l’arte teatrale possa contribuire allo sviluppo del pensiero antropologico e sociolinguistico, il suo metodo d’impiego e il suo impatto verso fenomeni glottologici e socio-culturali nel processo di creatività artistica spettacolare. A tale fine, l’attività teatrale dei drammaturghi contemporanei tra cui il produttore di scena e regista italiano Dario Fo (1926-2016), fornisce un oggetto d’indagine che rappresenta l’incarnazione della problematica sociale e la questione Linguistica. Attraverso la sua messa in scena e la propria eccezionale performance drammatica, possiamo rivelare la natura della società, i codici verbali e gli stili di comunicazione presenti, i suoi costumi, riti e tradizioni, evidenziando anche le sue preoccupazioni ed i sistemi politici.

Parole chiave: Antropologia teatrale, Dario Fo, società, performance drammatica, alternanza linguistica.

Abstract

The current work aims to provide insight into how theatrical art can contribute to the development of anthropological and sociolinguistic thought, his way of application and his impact on linguistic and socio-cultural phenomena in the artistic process. To achieve this end, the scenic activity of contemporary playwrights including Italian stage producer and director Dario Fo (1962-2016), provides a subject of investigation that represents the embodiment of the social issues and language concerns. Through his staging and exceptional dramatic performance, we can reveal the nature of society, verbal codes and communication styles present and their customs, rituals and traditions, highlighting their worries and political systems.

Keywords: Theatrical anthropology, Dario Fo, society, dramatic performance, code-switching.

* Autore corrispondente : **Khouloud Boukhenoufa**

Langues & Cultures / © 2024 The Authors. Published by the University of Adrar, Algeria.

This is an open access article under the CC BY license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Introduzione

Lo studio dell'essere umano è sempre stato e continua ad essere oggetto di contemplazione e approfondimento da parte di molte discipline naturali ed umanistiche. Fin dai tempi antichi, l'uomo ha notato le differenze tra i popoli della stessa razza e ha mostrato interesse nel comprendere la natura umana e spiegare le differenze nelle caratteristiche fisiche, nel colore della pelle, nei costumi, nei rituali, nelle competenze linguistiche comunicative, nelle religioni, nelle arti e in altri aspetti della vita routinaria.

Nel contesto di questa ricerca, gli studi si sono evoluti nel corso dei secoli, cristallizzandosi nell'emergere di un nuovo ramo della conoscenza antropologica. Gli antropologi tendono a collegare gli aspetti morali e materiali di ciò che accade nella vita quotidiana delle persone di una particolare società, evidenziando come individui e gruppi etnici organizzano i loro mezzi di sussistenza e mantengono la loro sopravvivenza. Ci sono state molte tendenze nell'affrontare l'antropologia e le questioni sociolinguistiche e culturali, ed i campi di ricerca e di studio si sono espansi in questi nuovi settori di consapevolezza, con argomenti che si sovrappongono ad alcune altre scienze e specializzazioni. Nonostante i mutamenti che hanno influenzato la vita dei popoli in quanto esseri umani e il loro modo di vivere come patrimonio culturale, l'antropologia e il registro verbale hanno mantenuto la loro continuità diacronicamente. Nei tempi moderni, gli spettacoli teatrali sperimentali sono dominati da monologhi con un solo attore, questa forma di dramma è stata molto apprezzata e accettata dagli esperti in ambito teatrale e linguistico, tra cui il drammaturgo e regista italiano Dario Fo, che attraverso la sua opera monologante che abbiamo preso a modello per lo studio in questa ricerca scientifica: "Caino e Abele" (1951).

Infatti, la ricerca letteraria moderna si è concentrata sul tema del discorso scenico e su come viene rappresentato nel palcoscenico come una performance che completa il rapporto con il destinatario. Tale ricerca ha una struttura dialettica, basata sul pluralismo fonetico, semantico ed artistico con il fine di riassumere idee oggettive sulla realtà sociale e sulla psicologia umana per influenzare e persuadere il pubblico. Concretamente, la realtà verbale impone mutamenti ai suoi interessati, il più importante dei quali è la prevalenza di fenomeni linguistici come l'interferenza linguistica, la duplicazione e la dualità, che hanno portato al declino delle lingue classiche e al predominio delle lingue vernacolari. Infatti, l'uso dei dialetti nelle opere letterarie contribuisce al mantenimento e all'evoluzione del patrimonio linguistico.

In questo contributo cercheremo di collegare il ramo antropologico e le differenze linguistiche comunicativi e culturali, evidenziando gli aspetti della dimensione sociale nel discorso teatrale e l'impatto dell'autore di dramma sull'identità del destinatario esplorando come i fenomeni di interferenza linguistica, *code-switching* e *code-mixing* possano promuovere una comunicazione più inclusiva ed efficace in contesti interculturali nell'arte visiva della scena. Analizzando questi fenomeni d'uso di diverse lingue, dialetti accanto all'italiano standard presenti in forma scritta nel testo di *Caino e Abele*. Per questo affronteremo una serie di ipotesi: In che modo lo studio della questione teatrale ha contribuito a sviluppare l'antropologia?; In che misura i simboli linguistici influenzano la comunicazione con il pubblico durante la messa in scena?; Come si è riferito l'autore-attore alla commutazione di codice nel corpus, e dove si manifesta?; Che impatto hanno avuto i fenomeni di interferenza, *code-switching* e *code-mixing* sulla produzione drammaturgica e sulla società?.

1. Teatro antropologico tra lingua, società ed identità

Come tutte le discipline accademiche, le radici dell'antropologia possono essere fatte risalire agli scritti storici e filosofici dell'antica Grecia sulla natura e sull'organizzazione della società umana. Nel quadro socio-culturale la scienza studia i fenomeni sociali in quanto fenomeni culturali: sia dal punto di vista delle strutture e delle tradizioni sociali e spirituali e delle relazioni con gli altri uomini; sia da quello delle conoscenze, delle credenze, dei valori, delle produzioni artistiche, delle tecniche e dei manofatti propri di un gruppo sociale. La disciplina ha stabilito rapporti con altri rami, come l'arte teatrale, e si occupa dei principi che governano lo sviluppo umano, fisico e culturale, la sua diversità linguistica e comportamentale, al fine di comprendere l'evoluzione delle differenti società e culture nel corso dei secoli e conoscere i riti religiosi adottati in ogni fase. L'antropologia teatrale, una dei nuovi concetti alla luce di questa materia scientifica, che si occupa del giocoliere drammatico: *"È una scienza pragmatica, che diventa utile quando fa toccare con mano il processo creativo allo studioso e quando, durante il processo creativo, incrementa la libertà dell'attore"* (Tessari R, 27 : 2004)

L'antropologia scenica si occupa del territorio liminale in cui alcuni vettori energetici hanno portato antropologici ed artistici spettacolari a percorrere percorsi di ricerca in pari passo nel corso dei secoli XIX e XX, anche se erano diversi. I scienziati esplorano il come ed il perché delle origini delle sue espressioni, e gli uomini della scena hanno l'intensione dichiarata di rivitalizzare le loro performance attraverso ogni tipo di terapia e di ritornare all'originale e all'autentico. Grazie alle scoperte antropologiche gli interessati all'arte teatrale, tra cui il regista italiano contemporaneo Eugenio Barba (1936) alla fine del XX secolo, erano desiderosi di tornare alle origini, alla cultura popolare e alle tradizioni sociali e spirituali. Il protagonista è in assoluto il primo esponente del mondo dello spettacolo a parlare esplicitamente di "Antropologia teatrale", per lui: *"È lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base di differenti generi, stili, studi e delle tradizioni personali e collettive"* (Barba E, 23 : 1993)

L'atto scenico, uno delle arti della performance più antiche della civiltà umana e il più connesso alla vita sociale. Infatti, questo fenomeno antropologico praticato dall'uomo primitivo e civile è esaminato dal campo della sociologia dell'arte. Quest'ultima è una delle scienze umane che ha focalizzato la loro attenzione sul palcoscenico, che guarda al rapporto dell'arte con la società in chiave moderna. Aprendo un ampio orizzonte tra il teatro e l'antropologia per rompere e annullare la ripetizione del vecchio modello teatrale circolante e creare una sorta di creatività e rinnovamento all'interno di quest'arte, rendendolo un campo di sperimentazione in cui le persone rappresentano la vita di altre persone per ricostituire e guidare il loro pensiero.

Ognuno di noi possiede energia, ma ciò che differenzia un attore è la capacità di trasformarla in uno spettacolo coinvolgente per un pubblico che altrimenti sarebbe poco interessato e che cerca qualcosa di diverso dal quotidiano. L'attore plasma la sua energia in ritmi, pause, movimenti di varia natura, accenti e forme visibili ed udibili. Con la costruzione del corpo e della mente nella messa in pratica, si può scomporsi e ricomporsi simboli culturali ed operare una riflessione critica su alcuni aspetti sociali, talvolta producendo mutamenti. In tal contesto, invochiamo l'esperienza del creatore contemporaneo nell'ambito del panorama teatrale italiano novecentesco: Dario Luigi Angelo Fo (1926-2016), conosciuto come scrittore, regista, attore, drammaturgo, scenografo, pittore, inoltre vincitore del Premio Nobel per la Letteratura (1977), che dopo una lunga sperimentazione con forme, temi, e formule antiche e

moderne dobbiamo credere che questa capacità artistica si basa sulla soggettività ed autenticità per raggiungere la realizzazione contemporanea.

Il grande artista è considerato uno dei giganti del teatro italiano per la sua capacità di accostarsi a classi sociali schiacciate linguisticamente, culturalmente, economicamente, politicamente e socialmente. Attraverso la sua fertile e variegata esperienza teatrale, cerca di uscire dagli schemi del teatro occidentale e si basa sul mito e sul rituale. L'autore-attore che è uno dei fautori del teatro narrativo ha creato un nuovo modo di fare spettacolo e di relazionarsi direttamente con il pubblico. Egli inventò un linguaggio suo cosiddetto il grammelot, tipico dei menestrelli medievali con effetti comici costituito da suoni e fonemi privi di significato, alternati a parole dialettali. Questo onomatopeico ricorda il suono di una lingua o di un dialetto: adopera un mix di dialetti diversi ed inventa parole, alcuni mimica basandosi su gesti ed espressioni facciali, che riescono a rendere comprensibile un discorso. Il risultato è un gioco esilarante, altamente espressivo che comunica emozioni ed idee al fine di attaccare e criticare la situazione politica e la classe borghese nel periodo del dopoguerra.

2. Il teatro dariofoano tra lingua e dialetto

Indubbiamente, la Penisola è un territorio a vasta varietà linguistica. I dialetti italiani sono legati alla cultura e alla storia delle regioni in cui si parlano. Per analizzare gli aspetti linguistici del teatro italiano novecentesco è necessario prendere in considerazione della complessa situazione sociolinguistica che ha caratterizzato l'Italia nel secolo e mezzo scorso. Secondo De Mauro, nel (1861), cioè al momento dell'unificazione poche persone avevano una conoscenza effettiva della lingua nazionale e la penisola è rimasta indietro rispetto agli altri paesi europei, parlava sostanzialmente il dialetto. La progressiva diffusione dell'alfabetizzazione e dell'italiano come lingua parlata non portò alla morte dei dialetti, come molti linguisti avevano più volte previsto, bensì alla loro ristrutturazione sia a livello di corpus (di struttura linguistica) che a livello di status (di contesto d'uso e sua valutazione sociale). Le lingue locali rimasero una realtà importante, e il contatto con l'italiano diede origine a varietà linguistiche intermedie come dialetti regionali, lingua nazionale e l'italiano regionale.

Questo è il contesto storico e sociolinguistico in cui si colloca e va valutata la lingua del dramma italiano del XX secolo, ed i suoi autori hanno dovuto progressivamente scegliere se usare varianti italiane o dialettali collegate ad aree separate diatopicamente. Come ha affermato Paolo D'Achille (2004), che è un compito assai impegnativo integrare l'italiano regionale nella storia linguistica del teatro italiano. Questa difficoltà nasce dalle sfumature sottili e mal definite delle regioni italiane, nonché dall'incapacità dei non specialisti di distinguere tra dialetti e tipi linguistici regionali. Inoltre, come ha sottolineato Paolo D'Achille negli atti della giornata di studio (prato, 12 marzo 2004), che le fonti degli studi sul linguaggio teatrale consistono principalmente in edizioni stampate, che possono risultare in testi leggermente stilizzati e artificiali, privi della vivace energia delle produzioni teatrali dal vivo (D'Achille P : 2004).

Infatti, il rapporto standard/dialetto o italiano regionale non va inteso nel senso di opposizione dicotomica, perché esiste almeno una terza strada possibile quella del multilinguismo a carattere sperimentale che è stato attivamente praticato nella storia del teatro da Ruzzante a Dario Fo. Quanto sia importante per Fo la "Questione della lingua", lo ha raccontato in più punti del suo lavoro e in varie interviste rilasciate nel corso degli anni. Sebbene gran parte del contenuto delle sue opere sia il risultato di un'attenta ricerca documentaria sulla storia e sugli eventi attuali, i mezzi verbali per esprimere questo contenuto

sono spesso complessi. Nelle sue produzioni spettacolari, il rapporto tra la lingua nazionale e gli elementi locali è vasto e dinamico. Lungo l'asse che collega i due poli dell'italiano standard unificato e delle numerose vernacoli, la fusione di questi due elementi dà luogo a diverse configurazioni linguistiche.

Nel presente contributo il drammaturgo milanese si muove come sperimentatore linguistico con l'ambito dialettale che è il terreno fertile su cui lui gioca la propria pratica. Egli usa i vernacoli soprattutto le parlate settentrionali ai fini espressivi in modo del tutto originale. La pièce più famosa in cui il pastiche linguistico è pienamente espresso è *Mistero Buffo* (1969), scritta in uno "pseudodialetto padano-veneto" (Barzotti A, 68 : 2006) quattro-cinquecentesco, è il frutto della creatività linguistica del grande scrittore-interprete italiano. La sua soluzione risiede nella sua invenzione della forma espressiva il grammelot, che lui stesso la definisce nel suo libro come "sproloquio onomatopeico a imitare lingue straniere e dialetti esotici" (Fo D, 338 : 2009)

Il drammaturgo Dario Fo nella sua produzione teatrale ispirata dalla Commedia dell'Arte, ha riadattato le antiche forme teatrali secondo il suo stile personale, creando un teatro popolare che si basa sull'eredità per criticare ed affrontare la realtà giornaliera. Egli adotta un approccio critico a tutte le anomalie all'interno della società e la sua dipendenza dall'arte diretta e dai suoi parole incomprensibile inventa una Commedia dell'Arte nuova e consente un cambiamento nella realtà tramite la collaborazione col pubblico e coll'uso del linguaggio corporale e del linguaggio inventato, che riflette sulle potenzialità espressive del fisico, basandosi sul linguaggio mimico-gestuale. L'epico buffone della commedia di Fo trasforma la magia teatrale come la privazione in festa e carestia. Oltre alle sue possibilità esecutive sul palcoscenico, sostiene che il teatro nella sfera sociale è una forma di messa in scena in cui l'esecutore rievoca storie ed eventi solo tramite uno stile di rappresentazione non convenzionale in cui la gestualità e l'energia sono spesso ridotti al minimo attraverso storie epiche piuttosto che con l'imitazione del dramma tradizionale: "Gli spettacoli che noi mettiamo in scena [...] vivono e si trasformano ogni giorno col mutare delle situazioni politiche e cavalcando la cronaca in ogni momento" (Fo D, 80 : 1992)

In un viaggio attraverso le culture e le tradizioni italiane ed europee, Fo riscopre l'arte del cantastorie, scrittore ed attore e la incorpora nei personaggi che lui stesso porta in scena. Egli prende la maschera-giullare cioè l'attore colui che gioca sul palcoscenico e la fonde con la propria personalità. Con questo fatto il creatore drammatico sintetizza, a livello recitativo, la competenza letteraria del poeta-testimone e la tradizione dell'improvvisazione comica. Praticamente, le opinioni di Fo sono formati sotto l'influenza dalle tradizioni della cultura oratoria ed i suoi scritti sono caratterizzati da numerosi monologhi, che costituiscono la spina dorsale di tutte le sue opere. Tra questi, abbiamo scelto una pièce celebre nominata *Caino e Abele* (1951), è una delle giullarate che compongono la commedia di sua fama *Mistero Buffo* (1969). Il capolavoro è il testo più celebre e significativo della sua ricerca sulle radici del testo popolare, che contiene un insieme di monologhi che descrivono alcuni brani dei vangeli apocrifi o racconti popolare sulla vita di Gesù, essa rappresenta l'arte teatrale di Fo ed anche ha segnato la storia del Novecento. Si nota che *Mistero Buffo* fa parte del secondo periodo di produzione di Dario Fo, ovvero il periodo impegnato e popolare (1968- 1979), contrapposto alla prima fase in cui le sue commedie venivano rappresentate in luoghi classici, come i teatri, davanti a un pubblico borghese o piccolo borghese. Fo è spinto dalle lotte e dai mutamenti sociali e politici dell'Italia a scegliere un pubblico diverso, altri luoghi e un'altra forma, ovvero dei monologhi.

Il testo scelto è un esempio concreto dalla sua esperienza scenica, che è una breve storia biblica dell'omicidio di Abele primo essere morto nella vita umana illustrata dall'autore-attore. Secondo i vangeli Caino e Abele sono i primi figli di Adamo ed Eva. Caino praticava l'agricoltura, mentre Abele si dedicava alla pastorizia. Quando decisero di venerare Dio, offrirono dei sacrifici. Dopo alcuni giorni, Caino offrì i frutti della terra come dono al Signore, mentre Abele offrì le più grassi delle sue pecore. Il Signore accolse il sacrificio di Abele, ma non quello di Caino, poiché non era conforme alle sue richieste, che prevedevano un sacrificio animale. Caino si infuriò e la sua espressione si fece triste. La preferenza accordata da Dio ad Abele suscitò la gelosia e l'ira di Caino, che successivamente, porta Abele nel campo e lo uccise e quando il Signore gli chiese dove fosse il fratello, Caino rispose con negazione e il Signore lo maledisse e lo condannò a lavorare la terra, che non gli avrebbe più dato la sua forza. Caino fuggì e fu costretto a vagare per la terra.

Questa tragedia è stata reinterpretata della storia biblica dal drammaturgo Fo con un approccio umoristico e critico alla società. La storiella è ambientata in un lontano passato e parla di due fratelli, Abele e Caino. Abele è un ragazzo gentile e creativo che dice la preghiera del buongiorno ogni mattina e loda i doni che Dio gli ha dato, come l'alba e gli uccelli in volo. Caino, invece, è un fratello geloso che si prende sempre gioco delle qualità di Abele. E quando Caino udì gli applausi delle persone che ascoltavano la preghiera di Abele, si sentì frustrato perché non poteva fare lo stesso, decise allora di ascoltare la preghiera insieme a suo fratello e di seguirne l'esempio. Tuttavia, i suoi tentativi di imitare Abele non sono affatto felici, e i risultati sono sempre sgradevoli. Abele cerca di consigliare al fratello di non preoccuparsi troppo, ma Caino non riesce a smettere di sbagliare. La storia si conclude con Caino che uccide suo fratello Abele e che si sente male e agisce disperatamente.

La trama sembra essere una specie di favola sulla rivalità e l'invidia tra fratelli, in cui Abele rappresenta la bontà, la creatività e la gentilezza. Mentre Caino rappresenta la gelosia e il male. In realtà, dentro questo fatto d'improvvisazione teatrale il commediografo Fo esplora temi dell'attualità come: la violenza e l'oppressione. In questa rappresentazione scenica abbiamo notato che le scene realizzate dall'autore con le tradizionali forme sceniche hanno le caratteristiche del teatro creativo moderno e del teatro drammatico. Nel monologo lo scrittore esclude i personaggi e li presenta nel momento della condivisione, la sua distanza non evidenzia le differenze tecniche del pubblico, ma una sorta di riconciliazione tra il movimento ed il pubblico. La sua attività è rappresentativa dell'invenzione, il testo è una inventiva figurativa. È chiaro che Dario ha raggiunto l'indipendenza intellettuale principalmente grazie ai suoi sforzi per stare al passo con gli eventi del suo tempo e della società e per perseguire le sue preoccupazioni, e secondariamente per fare spettacoli con commedia ed unicità ed aggiungendovi una performance tecnica che incarna l'estetica di un movimento teatrale consapevole delle sue azioni.

In particolare, la cultura popolare gioca un ruolo molto importante nel rovesciamento e nell'abolizione della cultura ufficiale. L'inventore drammatico Fo prende il vecchio spettacolo comico e lo riscrive. Proprio, i drammaturghi prima di lui si sforzano di eliminare la corte ed instillare una cultura dell'aristocrazia, che era in contrasto con quella dei poveri, dei contadini, e dei proprietari di affari ed industrie, quindi si affidò alle tradizioni popolari come sostituto del rituale dionisiaco nelle sue opere radicali, quindi le sue esibizioni erano direttamente raggiungibili e vicini al pubblico che ha formato. La comicità è l'elemento fondamentale e necessario per creare una relazione emotiva tra lui e gli spettatori. Certamente, ogni opera

d'arte ha un messaggio, e questa storia rappresenta un fenomeno assai importante che ha interessato alcuni strati sociali nel tempo e nel luogo. Si concentra su ceti semplici e le rende fondamentali. Lui è noto per la sua costante attenzione alle sezioni oppresse ed emarginate della comunità, nonché per la sua difesa dei diritti e della vita dei meno privilegiati e la sua costante lotta, per questo nelle sue varie lavori artistici, rendendo il suo ruolo per eccellenza un riformatore e un mezzo di consapevolezza e tentativo di alterare la realtà. I suoi lavori si differenziano per l'approccio ed il metodo di recitazione, dalla recitazione naturale all'estetica allenata e allo stile dell'interpretazione drammatica. Infatti, le sue opere si basano molto su voci, movimenti del corpo, effetti sonori, espansione, amplificazione, sound design e l'uso di tecnica vocale, poiché il pubblico partecipa al movimento dell'azione spettacolare. Il teatro di massa è caratterizzato per la scarsa presenza di dialoghi prolungati, in cui gli attori recitano molteplici ruoli e presentano diversi aspetti del conflitto. Come giustamente afferma il pensatore e studioso di teatro Ferdinando Taviani:

"[...] i testi di Dario Fo sembrano negare la loro natura di "testi, cioè di tessiture compatte. Benché siano scritti e pubblicati, appartengono alla cultura orale più che a quella scritta[...] non vuol dire che siano fatti solo per essere recitati. Vuol dire esattamente il contrario: che quando li si legge riescono in qualche modo a trasmettere il sapore dell'aleatorietà della recitazione. Il che è un pregio enorme."

(Taviani F, 15 : 2010)

Nel racconto, l'attore doveva impersonare due personaggi senza mostrare cambiamenti, se non attraverso il fisico e senza modificare il tono della voce, ma solo tramite il suo aspetto può avere successo in questa sfida lasciando spazio all'improvvisazione. Quando analizziamo questa storia antropologicamente, vediamo che questo atto malizioso e distruttivo di Caino contro suo fratello Abele è considerato il primo fenomeno di violenza umana sulla terra, e poi ha incluso tutte le società senza eccezioni. Abbiamo visto che nel monologo dell'Omicidio di Abele, Fo trae molta ispirazione dalla cultura orale. Scegliendo uno spettacolo costituito da giullarate, in cui l'autore deve rispettare le peculiarità del linguaggio parlato, che ha la capacità di creare un'atmosfera intima tra l'attore e il pubblico, e di distanziare il destinatario che si trova in una posizione passiva. Inoltre, invita alla partecipazione, fissando il racconto in un momento preciso che richiama una situazione particolare della vita quotidiana, come sottolineato da Elena De Pasquale nel suo libro *Il segreto del giullare*:

"Nelle culture orali il significato di ogni parola è "controllato" dalle situazioni della vita reale. Il fabulatore non si interessa alle definizioni perché l'uso appropriato delle parole emerge continuamente dal contesto. La scrittura utilizza, invece, un maggior numero di termini astratti; vi sono una minore personalizzazione del evento narrato, una superiore elaborazione sintattica e un'attenta correzione formale." (De Pasquale E, 15-16 : 1999)

Queste parole ci fanno capire che, il registro parlato rappresenta il modo più naturale per descrivere un evento o una circostanza che può accadere nella vita di tutti i giorni, poiché consente una maggiore espressione personale. In effetti, durante il primo periodo di produzione, l'attore recitava in italiano, mentre nel secondo si esprimeva in dialetto o in *grammelot*,

linguaggio inventato noto come "Language of power". Esso consentiva l'utilizzo di gesti, rendendo possibile l'illustrazione di ciò che l'attore diceva. L'uso del dialetto richiama ancora una volta la cultura popolare, poiché le giullarate venivano originariamente recitate nella lingua del popolo per essere comprese da tutti.

Il uomo di scena lombardo Fo per oltrepassare le barriere linguistiche e culturali crea un ponte tra l'attore e il pubblico. Particolarmente, nella sua produzione antropologica integra fenomeni di alternanza linguistica. In ogni caso, il discorso scenico non fa eccezione poiché il repertorio italiano è caratterizzato da una miriade di varianti in cui viene eseguito un eccezionale cambio di parlanti. Nella sua pratica teatrale si appaiono frequentemente diversi codici linguistici. Il fatto che sia preziosa come corpora per la ricerca sociolinguistica, soprattutto considerando le loro diverse tipologie e funzioni. I codici che sono sotto esame sono l'italiano standard e la sua interferenza sia con i vernacoli che le varianti di altre lingue. Il passaggio da un codice all'altro, sia esso una lingua o un dialetto, ha svolto un ruolo assai importante nella ricerca di campo sociolinguistico che riporta nuove scoperte su questi fenomeni e promuove l'idea di avvicinarsi alle arti come il teatro in modo scientifico attraverso il linguaggio. Tuttavia, questa situazione richiede un'analisi dettagliata del monologo drammatico che ha segnato la scena novecentesca del dopoguerra soprattutto per i contenuti che trattano e offrono ai lettori e al pubblico. Prima di passare alla pratica del nostro studio conviene chiarire la natura del fenomeno di cambio codicistico.

3. Analisi del corpus

Il focus di questa analisi dell'uso dei diversi sistemi della lingua sono i fenomeni di interferenza, "commutazione di codice" *code-switching* e "enunciazione mistlingue" *code-mixing*. Queste strategie di mutamento linguistico sono uno dei problemi centrali della sociolinguistica. Nel definire il termine di alternanza di codice, abbiamo scelto la definizione di Gaetano Berruto: "È un fenomeno di carattere macro-sociologico, legato ai domini "del tutto normale ovunque ci sia bilinguismo diffuso, diglossia o dilalìa"" (Berruto G, 110 : 1990) . Secondo Alfonzetti, il *code-switching* consiste nel "passaggio funzionale da un codice o sistema linguistico all'altro, all'interno di uno stesso evento o episodio comunicativo" (Alfonzetti G, 163 : 1992). Nel fenomeno del *code-mixing* che intende la mescolanza di segmenti linguistici, combinando diversi tipi di elementi all'interno della stessa frase. La mescolanza dei codici avviene in ogni punto della catena fonetica, quindi da un punto di vista sintattico si chiama intrafrasale. A differenza del *code-switching*, il linguaggio misto non è intenzionale e non è condizionato da mutamenti interni alla situazione comunicativa.

Queste caratteristiche sono il nostro oggetto di studio nella nostra scenetta monologante. Nella quale si legge una variabilità di usi comunicativi tra la lingua italiana, i dialetti settentrionali ed altre lingue. Questa messa in scena aiuta a creare un'atmosfera in un contesto interculturale più autentica e a ritrarre la complessità della realtà umana soprattutto nel periodo del dopoguerra, momento in cui il territorio ancora viveva la povertà e l'alfabetismo. Questo intende a dire che non tutto il popolo era in grado di esprimersi in italiano e lui preferiva l'uso dei dialetti settentrionali nei discorsi. L'obiettivo principale che spinge il drammaturgo a scegliere queste tipi di comunicazione è quello di enfatizzare non solo le differenze culturali e le tensioni tra la gente, ma anche i legami che legano come esseri umani. Questa tecnica spettacolare permette al pubblico di apprezzare la complessità dai rapporti umani e di comprendere più profondamente le motivazioni che guidano le azioni dei personaggi. E questo

si vede nei passaggi e le parti indicati successivamente che mostrano tutto ciò che l'abbiamo spiegato in precedenza:

"Oh Signore, come sei stato buono te, che hai fatto venire fuori il sole alla mattina, invece che potevi benissimo farlo venire fuori anche al pomeriggio ... oh Signore, come sei stato bravo te, che hai fatto andare gli uccelli che volano, nel cielo azzurro, e invece i pesci nell'acqua, e non ti sei neanche sbagliato!!.. Oh Signore .. Ciao !.." Tutte le mattine l'Abele diceva così le preghiere del buon mattino .. e tutta la gente che era venuta giù da basso per ascoltarlo, ci facevano un mucchio di applausi e ci dicevano: "Come'è bravo l'Abele, e che inventiva che ci ha." [1]

Nel brano citato, Dario Fo adopera un linguaggio parodico ed ironico per rappresentare il pensiero e l'atteggiamento critico del personaggio di Caino, mettendo in evidenza la sua visione del mondo e della religione in maniera provocatoria. In questa parte è ben noto il modo del gioco codicistico da parte dell'attore-autore nel creare effetti comici nell'opera. Questo caso suggerisce che lo scrittore sembra essere bilingue o plurilingue. Usando un registro familiare e colloquiale per esprimere in modo diretto. L'autore usa sia l'italiano che espressioni o parole che sembrano derivate dal latino come:

- "*Oh Signore*" (italiano) è un'espressione che richiama la chiesta d'aiuto o protezione nell'invocazione tradizionale "*O Domine*" nel (latino).

Si notano anche alcuni esempi di *code-switching* nella la frase "*Tutte le mattine*", è scritta in italiano, mentre la parola "*Abele*" è un nome proprio di origine biblica secondo la sua cultura. Anche la frase "*buon mattino*" è scritta in italiano, mentre "*le preghiere*" è un termine religioso diverso tra differente lingue. Nel brano presenta un gesto di identità culturale e una forma di comunicazione specifica della cultura milanese nell'espressione "*un mucchio di applausi*", è un termine (milanese) che indica "un gran numero" o "una grande quantità" in (italiano) che si usa per esprimere "sorpresa" o "meraviglia". Può essere tradotta in italiano come "un gran applauso". Esistono anche esempi di *code-mixing* nella frase "*che inventiva che ci ha*" è scritta in (italiano), ma il termine "inventiva" si riferisce a qualcosa di creativo o idea intelligente che qualcuno ha fatto, è usata nel dialetto (lombardo) per esprimere "ammirazione a un'idea geniale".

A letto c'era il suo fratello Caino che sentiva gli applausi che ci facevano al suo fratello Abele... saltava giù subito dal letto, "coi so" ugitt picul e i pe'piatt" .. e di corsa veniva alla finestra e diceva: "Anch'io, anch'io la preghiera del buon mattino!". E cominciava: "Oh Signor d'amore acceso, non t'avessi mai offeso .. oh mio caro... oh mio caro buon.... me ricordi pu!!!!"
"Oeu, che stupit quel lì", diceva la gente giù da basso, "Ma come fa un fratello così bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro avrerai un fratello insci stupit e cunt i pe' piatt come el Caino!"
Lui sentiva e ci veniva il magone ... pover nano! [2]

In questa parte l'attore sembra influenzato di culture diverse, lui adopera un miscuglio di registri colloquiali e quotidiani noti in aree dell'Italia settentrionale particolarmente quelli della Lombardia. Nella conversazione l'uso del dialetto crea un'atmosfera sociale e questo presenta in termini e frasi informali di struttura grammaticale semplice, presenti in altre lingue, per esempio in questo caso l'alternanza consiste in:

- "*coi so*" (lombardo/milanese) è un'espressione dialettale che significa "insieme a me" in (italiano);

- "*ugitt picul*" (veneziano), "*ugitt*" è una forma dialettale del verbo "uguale" e "*picul*" è un sostantivo che significa (piedi), così si potrebbe tradursi in (italiano standard) come "uguali piedi" ;

- "*pe' piatt*" l'espressione sembra di tono (inglese) ma in realtà presa dal dialetto (piemontese), "*pe*" è una forma abbreviata del possessivo "*mie*" e "*piatt*" è un sostantivo che significa "piedi piatti" che vuol dire "piedi senza calzatura". Quindi, la traduzione dell'espressione in (italiano) è come tale "i piedi scalzi";

- "*Oh Signor d'amore acceso*" (piemontese) è una forma dialettale, la forma onorifica "Signore" intende la parola familiare "amore" e il verbo "acceso" significa "ardente" o "appassionato". Dunque, si può tradursi in (italiano) come "Oh amor mio ardente" o "Oh mio amore appassionato";

- "*mio caro*" (italiano) è un'espressione che richiama la tradizione (greco-latina) dove "*carus*" è un termine che significa "amato" o "caro";

- "*mi ricordi pu !*" (veneto) è una forma specifica dialettale che contiene la particella interrogativa "*pu*" che si può tradurla in (italiano) "ti ricordi pure?";

- "*Oeu*" (lombardo) è una forma tipica che esprime in (italiano) "stupore" e "meraviglia";- "*stupit*" (inglese) è un avverbio di modo, linguisticamente prestito oppure viene influito sulla forma da un'altra lingua che ha lo stesso significato in (italiano) ma si diversa nella scrittura "stupido";

- "*cunt*" (inglese) è un verbo usato nel dialetto (lombardo) influenzato da un'altra lingua che intende a dire in (italiano) "urlare" o "gridare";

- "*veniva il magone*" (milanese) è un'espressione non è comune in altre lingue che la sua equivalenza in (italiano) la parola "dolore" o "fastidio";

- "*pover nano*" (milanese) è un'espressione idiomatica che significa qualcosa o qualcuno che è "debole" o "fragile", in (italiano) indica "Cristo" o "Dio mio! o "Santa Maria" cioè un'esclamazione di "sorpresa", di "meraviglia" o di "shock".

"Ma non prendertela così", diceva l'Abele, "piuttosto andiamo giù nella pubblica via, dove c'è la gente gentile che poi ci dice le parole gentili". "Andiamo.. andiamo..", diceva Caino .. e

andavano giù da basso indove c'era la gente gentile che appena
lì vedevano passare dicevano: " Oeu .. ma come fa un fratello
così bello con i ricciolo d'oro e gli occhi azzurri come l'Abele,
averci un fratello con i ugitt picul e ip' piatt come' l Caino?!". Lui
sentiva e ci veniva da piangere .. pover nano! [3]

In questo brano che è una sorta di dialogo tra i due fratelli, c'è un effetto specifico di variabilità linguistica e una presenza ben marcata del fenomeno linguistico di *code-mixing* che include degli errori di lingua come: l'uso di forme linguistiche non standardizzate, la sostituzione dei sostantivi o dei verbi con altri equivalenti, la duplicazione di parole o fonemi che contribuiscono a rispecchiare un senso di identità e tradizione culturale, mentre il suo uso dell'italiano per creare un senso di neutralità durante la comunicazione tra persone che non condividono la stessa cultura. Questi detti precedentemente si mostrano nel talento dello scrittore di usare la sua lingua materna nel creare questo testo letterario, gli esempi sono:

- "l'Abele" l'uso del pronome possessivo "l" che è una forma di dire usata nel dialetto (milanese) al posto da quello "il" usato in (italiano);
- "andiamo giù" (milanese) nella frase c'è l'aggettivo "giù" che significa in (italiano) "in basso" per indicare una localizzazione, in questo contesto la forma linguistica si riassume nel verbo "scendere";
- "la gente gentile" (italiano) questa maniera di espressione mostra l'influenza del dialetto lombardo sulla lingua del drammaturgo, la parola "gentile" è un'aggettivo aderente al sostantivo "gente" che sembra una descrizione inventata dallo scrittore per indicare le persone della sua comunità che sono "buone" e "piacevole" nel suo dialetto (milanese);
- "le parole gentili" (italiano) la parola "gentile" è un'aggettivo aderente al sostantivo "parole", in questo caso di gioco linguistico il termine si ripete per enfatizzare il concetto e presta l'attenzione e la riflessione del lettore di cercare a capire il significato, che s'intende parole "rispettuose" e "cortese" nel vernacolo (milanese);
- "ci veniva da piangere" (milanese) è un'espressione idiomatica per esprimere un sentimento in uno stato doloroso, che significa "era sul punto di piangere" o "stava per piangere" in (italiano).

Allora l'Abele ci diceva: "Non prendertela così .. andiamo là dove che c'è il pozzo, che noi ci facciamo la voce dentro e viene fuori l'eco gentile." "Andiamo .. andiamo dell'eco gentile", diceva il Caino e andavano là indove che c'era il pozzo.. l'Abele si affacciava e faceva : " Uhuhuhu". e l'eco rispondeva: " Uhihihieuihhhh!", e tutti i colombi che c'erano intorno che volavano nel cielo pieni di gioia! "Anch'io, anch'io l'eco gentile..", diceva il Caino .. e si affacciava anche lui nel pozzo e faceva : "Uhuhuhuh !!!". E l'eco rispondeva : "Uahuahuuuàhhhh!" e tutti i colombi che volavano spaventati nel cielo! E il Caino ci rimaneva male e ci veniva da piangere, pover nano! [4]

Nel testo presente un senso di giocosità e di fantasia, Dario Fo usa forme linguistiche diverse originali nel quale si combinano elementi dell'italiano standard con quelli popolari ed

anche con quelli della lingua inglese. Essi creano un effetto sonoro e ritmico, possiamo identificare:

- "indove" (milanese) il commediografo utilizza questo vocabolo dialettale in luogo dell'equivalente termine standard "dove" in (italiano);
- "Uhuhuhu", "Uhihihiuiuihhhh !", "Uhuhuhuh !!!" e "Uahuahauuuàhhh !" (inglese), questi espressioni onomatopeici formano un senso di emozione familiare o informale, la prima che imita il suono dell'eco è una forma di espressione di "gioia", la seconda forma di vocalizzazione che è la risposta dell'eco simile a una "risata" e la terza forma usata da Caino per "aumentare la sua emozione" e l'ultima esprime "entusiasmo" in (italiano). Gli esempi rappresentano un tono giocoso e leggero, cioè una sorta di creatività linguistica caratterizzata da elementi di comunicazione onomatopeici che lo rendono speciale e piacevole per il lettore.

"Ma non prendertela così..", ci diceva l'Abele, "Andiamo là in del prato dove ci sono tanti fiori colorati che ci hanno un profumo gentile." "Andiamo .. andiamo..", diceva il Caino ... e andavano là in del prato, e davvero c'erano un macchio di fiori colorati col profumo gentile .. e l'Abele andava vicino a un fiore più bello dove c'era un'ape e ci faceva: "Oh ape, oh ape regina .. come sei carina tu ... ciccicici ..." E l'ape apina ci andava sulle labbra dell'Abele e ci dava un bacio! Come l'era bravo l'Abele !!!
"Anch'io l'ape regina", ci diceva il Caino e andava lì e faceva:
"Oh ape, ape apina .. come sei carina tu .. ciccicicciiii!!
E tach una cagnada sul dit !". porco quà, porco là.." Diceva il Caino.
"A chi porco qui porco là?", diceva il Signore venendo fuori dalle nubi...
"No, signore, non prendertela così...", diceva subito l'Abele, "... egli non sa quello che si dice!", "Cosa non so quello che si dice !", gridava il Caino .." Guarda quì che cagnada che 'l m'ha fà!". E prendeva un bestone che ci era lì, e tach!... una gran legnata sulla testa dell'Abele .. che cadeva per terra .. morto ... pover nano.. e allora il Caino c'è rimasto male... pover nano!.. [5]

In questo ultimo caso, il testo s'ispira dalla cultura e la lingua italiana, dove presenta una caratteristica importante quella della mescolanza di dialetti e lingue, anche di stile e forma e di colore locale. Il brano è scritto sotto forma di improvvisazione teatrale in modo informale, che ci sono alcune frasi distribuite all'interno in lingua inglese. Gli esempi sono:

- "*del prato*" è un'espressione tipica dal dialetto settentrionale (veneziano), che significa "del campo" o "del giardino" in (italiano);
- "*un macchio di fiori*" (veneziano) questo esempio si tratta di un'ispirazione dialettale, "macchio" è un termine che s'intende "ammasso" o "montagna" in (italiano). In tale contesto probabilmente si riferisce a "un mucchio di fiori";
- "*ciccicici*", "*ciccicicciiii !!!*" (lombardo) questo esempio di onomatopea, è uno suono tipico che imita la "gioia" ed indica un comportamento giocoso e scherzoso;
- "*l'ape apina*" (milanese) "apina" è un termine onomatopeico che si usa in luogo del corrispondente verbo di "ronzare" o "fare rumore" in (italiano);
- "*tach una cagnada sul dit!*" (piemontese) è un'espressione vernacolare che significa "tocca una carezza sul dito" in (italiano);
- "*l m'ha fà!*" (milanese) è una frase tipica della zona della Lombardia che è caratterizzata di usare le lettere "l" e "m" per indicare il possessivo, quindi la traduzione in (italiano) è come tale "mi ha fatto";
- "*tach*" (inglese) è una forma di dire di tono inglese che è un verbo per esprimere un'azione inattesa, in questo caso s'intende "il colpo" in (italiano).

Nella storia lo scrittore esplora l'aspetto sociale da una prospettiva di lotta del popolo, cercando di rivelare le preoccupazioni fondamentali della società italiana. A partire dagli anni sessanta del novecento, si dedica alla scoperta del folklore, concentrandosi sull'artigianato e sui concetti che esso rappresenta, per adattarli in una visione contemporanea ed impiegarli appieno nello spettacolo. È questo è notato nel racconto di *Caino e Abele*, nel quale l'autore della scena cita due personaggi che emergono dal mondo degli artigiani: il contadino e il pastore. Così costituisce un linguaggio teatrale organico, direttamente correlato all'arte ed alla cultura popolare, rendendolo pertinente alla vita contemporanea attraverso nuove idee e concetti, lontani dai miti e dalle credenze inutili presenti nella società. Lo scrittore si è ispirato dall'episodio dell'uccisione e lo ha utilizzato in altro contesto e ponendo una questione importante. Ha proiettato questo racconto sulla lotta ideologica che esiste tra le classi sociali, per competere al raggiungimento dei desideri umani. La ricerca per realizzarli si traduce in un conflitto umano sotto forma di violenza che si diffonde tra gli individui e finisce con l'omicidio.

Con la trama, vediamo lo scrittore fornisce una testimonianza poetica perché il brano contiene argomenti biblici ed è ispirato dai falsi vangeli. Dunque, l'autore-attore attraverso la personalità che esegue, comunica pensieri desiderati dal ricco lavoro con l'obiettivo di intrattenere il pubblico. Egli fa quella che è nota come proiezione storica, in modo che le sue opere siano più realistiche e il personaggio centrale di questo monologo è il carattere di Caino. Tuttavia, il commediografo ci ha presentato un dramma codificato in chiave satirica e dietro questo sarcasmo si nasconde un chiaro intento. Nel quale comprende la realtà storica-politica dell'Italia del dopoguerra, in cui emerge anche la sua costante lotta con l'autorità religiosa attraverso un velo di comicità ed ironia. In questo componimento teatrale, Fo parte da un incidente realistico e dal tumulto che ha avuto luogo intorno ad esso, e lo presenta in un modo diverso e dal suo punto di vista proprio. Ha preso questa storiella da una prospettiva positiva per fare un richiamo di cambiamento e riforma.

Questa produzione è considerata proiezione su questioni comunitarie, che spinge la società e rivela le tante malattie che esistono nella vita reale e che non si può negarle e l'hanno espresso in forma buffonesca. Quindi questo filtro permette di usare registri linguistici e stilistici bassi. Ha creato un nuovo mezzo espressivo, un collage linguistico tra vernacoli italiani e parole inventate. L'obiettivo era quello di presentare un codice il più possibile evocativo e fonetico, comprensibile all'udito. Il dialetto ha una dimensione locale, tuttavia presenta una visione più concreta e meno razionale del mondo, che rappresenta la vera conoscenza della cultura popolare. Tuttavia, il parlato scelto non veniva mai utilizzato in maniera rigorosa, poiché anch'esso mutava costantemente in base al ritmo della scena e alla dinamicità dell'azione:

"Per Fo non si può parlare di "teatro dialettale": egli usa diverse forme dialettali, ma per creare una sua lingua teatrale (o meglio il suo strumento teatrale visto che è con la parola in scena che disegna scena, personaggi, colori, situazioni ed emozioni."
(Pizza M, 130 : 2006)

La specialità del registro linguistico e del testo drammatico è un rapporto di interdipendenza nella storia del testo italiano, soprattutto nella commedia. I giochi sono la forma codificata, un parlato speciale caratterizzato da processi comunicativi che portano alla suspense. È visto che il dramma è un tipo di scrittura che appartiene ad un testo riconosciuto dal linguaggio orale, il testo di Fo può giungere alla comunicazione verbale, è un prodotto della dramma o della rappresentazione e deve essere trasmesso al lettore, cioè quando lo legge, gli viene trasferita una messa in scena automatica. Il concetto di Fo da bouffon è violento, crudele e maleducato, ed i clown sono stati associati a casi di fame nel corso della storia.

Fo era in stretto contatto con la sua comunità, trattava temi caldi della popolazione e ridicolizzava delle critiche, argomentandole satiricamente in situazioni comiche che sono l'antitesi del servizio ai più piccoli e sono uno strumento capace di controllare gli elementi più disprezzati di una data società. Lui non solo si accontentava di questa limitazione, ma anzi elevava il linguaggio letterario al livello di quello colloquiale come se fosse musica, egli esprime il gesto vocale e pronunciarlo sulla base di qualche allusione. La risata non serve solo agli oppressi, ma è anche un efficace strumento di dominio. La lingua scelta dall'attore nelle sue opere tocca ogni classe della società, perché crede che questo gruppo umano abbia un'unità unificata, non importa quanto diversi siano i suoi dialetti o le sue lingue, cittadini liberi ed onesti che devono pensare positivamente e partecipare attivamente alla vita.

Conclusione

Insomma, attraverso questo lavoro plateale che affronta il teatro da una prospettiva sociolinguistica abbiamo studiato due elementi chiave del cambio di codice C.S e C.M nella versione di *Caino e Abele* prodotta dal commediografo milanese. Ciò che ci possiamo concludere che il grande uomo di scena Fo si muove tra la cultura e la spiritualità, usando lo spettacolo per esplorare temi come la pace e la sopravvivenza. Quindi, l'ingresso nel campo della modernità ha spinto l'autore-attore ad affrontare le forze sfruttrici, smascherare l'ipocrisia e realizzare la consapevolezza intellettuale per gli oppressi. Così, possiamo affermare che il compito dell'antropologia è quello di continuare a denunciare e descrivere le questioni che affliggono la società in tutte le sue forme e che ostacolano e minacciano la coesione sociale umana.

Nel suo lavoro usa la tecnica dell'alterità di linguaggio, in cui si presenta un ricco discorso diretto teatrale ordinario volutamente colloquiale senza particolare asperità, in cui rispecchia in modo davvero attendibile la lingua italiana regionale della penisola dell'epoca. Questo approccio permette di mettere in evidenza le differenze dei due personaggi, le loro percezioni e le loro motivazioni che creano un confronto coinvolgente per il lettore e lo spettatore. Spesso mescola l'italiano standard con dialetti lombardi ed altre lingue come l'inglese e il latino, ciò contribuisce a rendere il suo fatto accessibile al pubblico e vicino alla vita quotidiana per creare un senso di comunità e connessione con gli altri. Adoperando anche espressioni idiomatiche che aiutano a mantenere la vivacità del testo. Nel dramma lo scrittore per mettere in rilievo i suoi messaggi sociali e politici usa spesso forme di resistenza o di opposizione alla classe dominante come il simbolismo, la metafora, la parodia e l'ironia. Queste immagini facilitano la trasmissione del messaggio di questo monologo in modo significativo. Questi fenomeni comuni in questa comunicazione interculturale e multilingue creano effetti stilistici che esprimono l'identità culturale specifica e l'appartenenza etnica del produttore. Così, la commutazione oppure le transizioni linguistiche manifestati attraverso il passaggio dall'italiano standard al dialetto locale e dal linguaggio formale a quello colloquiale avvengono per diversi scopi e hanno quindi funzioni diverse nella performance linguistica scenica.

In realtà, quello che ha realizzato è un vero e proprio mascheramento, un travestimento. Ogni ascoltatore riempirà queste voci con ciò che Dario Fo ha suggerito che fosse più vicino alla sua esperienza o alla sua cultura. L'immagine di Caino e Abele in Fo è dunque una delle incarnazioni del clown basata culturalmente ma reinventata globalmente, che riflette la natura irregolare e complessa della vita reale. Tuttavia, lo sguardo è una tendenza spirituale e politica, ogni volta che comunica fisicamente con il pubblico, attraverso parole e gesti offre una nuova attualizzazione. Il cameleonte da palcoscenico ha come obiettivo fondamentale la soddisfazione del pubblico. La conoscenza storica ci permette di guardare ai fenomeni umani in modo scientifico. Grazie all'analisi tradizionale di Fo oppure del passato, abbiamo compreso il significato della civiltà umana e ciò che la compone e quanto è di gran rilievo essere cosciente del patrimonio culturale dell'essere umano storicamente.

Bibliografia

- ALFONZETTI Giovanna. (1992), *Per un approccio polifunzionale al code-switching italiano-dialetto* (in:) *La linguistica pragmatica. Atti del XXIV Congresso della SLI*, Giovanni Gobber, Roma, Bulzoni.
- BARBA Eugenio. (1993), *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino.
- BARSOTTI Anna. (2006), *Dialetti, lingue pastiches: Linguaggi in scena dal '900 al 2000 (Eduardo Fo Troisi Benigni Moscato) in AA.VV., Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Padova, Unipress.
- BERRUTO Gaetano. (1990), *Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistlingui, dans Cortelazzo M.A. & Mioni A. M. (dir), L'italiano regionale, Actes du XVIII congrès de la SLI*, Rome, Bulzoni.
- D'ACHILLE Paolo. (2006), *L'italiano regionale in scena, in Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo. Atti della giornata di studio (prato, 12 marzo 2004) a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai*, Firenze, Unipress.
- DE PASQUALE Elena. (1999), *Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*, Napoli, Liguori Editore.
- FO Dario. (1992), *Fabulazzo*, Milano, Kaos Edizioni.
- FO Dario. (2009), *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi.
- PIZZA Marisa. (2006), *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale*, Roma, Bulzoni.
- TAVIANI Ferdinando. (2010), *Uomini di scena, uomini di libro*, Roma, Officina.
- TESSARI Roberto. (2004), *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Roma, Carocci.

Riferimenti elettronici

-FO Dario. (1972), *Ma che aspettate a batterci le mani*,
[<https://www.youtube.com/watch?v=9GdjrcfzADo>] 5/07/2024.

-RAME Franca, FO Dario (1951), *Power Nano e altre storie*,
[<https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=688&IDOpera=134>] 5/07/2024.

Author's biographies

Khouloud BOUKHENOUEFA nata il 18/05/1995 a Dréan, El Tarf. Ho conseguito la maturità in lettere e lingue straniere nel 2014. Ho proseguito la laurea triennale nel 2017 in lingua italiana presso l'università di Badji Mokhtar di Annaba. Nel 2019 la laurea magistrale in lingua e cultura presso l'università di Algeri 2. Dottoranda dal 2019 in scienze del linguaggio d'italiano ad Algeri 2. Insegnante d'italiano all'università di Algeri 2 dal 2019 al 2021.

Rym DJALAB, Maître de Conférences A et Cheffe du Département d'Italien à l'Université d'Alger 2, a effectué ses études universitaires en linguistique et didactique à l'Université Badji Mokhtar d'Annaba, où elle a obtenu une licence, un magistère, et son doctorat en 2021. Elle a également obtenu son habilitation universitaire en 2022 à l'université d'Alger 2.

Rezkia Leila BELKADI è stata una professoressa specializzata in didattica dell'italiano come lingua straniera. Ha lavorato presso il Dipartimento di tedesco, spagnolo e italiano dell'Università di Algeri 2, dedicandosi con passione all'insegnamento e alla ricerca in questo campo.