

ANNA BARSOTTI

EDUARDO, FO
e l'attore-autore del Novecento

BULZONI EDITORE

1. "Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro"

La complessità attorica di Dario Fo andrebbe trattata sulla base di annotazioni critiche che ne valutino l'essenza di *uomo totale di teatro*: non soltanto *attautore* (Quadri), ma anche scenografo, costumista, artista della visione scenica. Si deve anzitutto sciogliere l'equivoco che ha creato, «col pretesto del carattere effimero degli spettacoli», l'idea dell'attore come «soggetto non studiabile di per sé, bensì in rapporto a ciò che permane al termine del suo lavoro: il testo e il pubblico»; contrastare «il dogma dell'attore-mediatore, riconsiderabile soltanto nell'ottica delle sue mediazioni»¹.

Da un lato, bisogna ribadire come l'attorialità di Fo non possa prescindere da una forma di elaborazione drammaturgica, dall'altro, sottolineare che si tratta d'una drammaturgia d'attore-autore. Egli «ha imparato prima a raccontar storie e a recitare, e solo dopo a scriverle: la parola detta *prima* della parola *scritta*: questo è l'«imprinting» che lo rende (avverso e) diverso dalla maggior parte dei letterati»², e che gli fa *paradossalmente* dire «Il teatro non c'entra con la letteratura» [MA, 283]. Il senso di questa affermazione non è affatto in contrasto con la rivendicazione beffarda della propria *autorialità*, con l'ironico ammicco a quanti, con articoli, saggi, grossi volumi, hanno cercato di fargli capire che (riferisce) «io mi salvo e cado in piedi come teatrante, non grazie alle mie qualità di scrittore di testi teatrali, ma grazie alle mie straordinarie doti di attore... di istrione»; in conclusione: «Io scrivo che è uno schifo, ma poi so porgere la schifezza con tal istrionismo e talento, che la rove-

¹ C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 199.

² F. Marotti, *Drammaturgia d'autore*, in «L'Indice dei Libri», n. 11, dicembre 1997, p. 26.

scio» [Ivi, 171]. La sua negazione del 'teatro' come 'letteratura recitata' si collega al senso che egli attribuisce alla *scrittura scenica*, allo scopo di risolvere il problema del rinnovamento del teatro: «Paradossalmente, e anche con un certo intento provocatorio, vado dicendo da anni che l'unica soluzione [...] sarebbe quella di costringere gli attori e le attrici a scriversi personalmente le proprie commedie... o tragedie, se preferiscono» [Ivi, 289]. In una battuta – per Fo – «Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro» [Ivi, 285].

L'attore Fo è quindi autore di 'testi mobili', aperti a continue rielaborazioni e predisposti ad implicare spazi per l'improvvisazione; per indagare a fondo i meccanismi della sua drammaturgia, bisogna addentrarci nel labirinto delle sue pubblicazioni 'tramite scena' e 'tramite libro', dei copioni scritti e stampati dal C.T.F.R., dei suoi spettacoli registrati in video. Perciò Taviani afferma che «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». Ma ciò «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 letterario* enorme»³. Il fenomeno deriva, anche, dall'architettura della sua drammaturgia, i cui strumenti sono le «*situazioni* drammatiche e all'interno di esse le *chiavi*» ovvero le «singole trovate che fanno evolvere la situazione»⁴. Una costruzione per moduli, che richiama «il principio su cui i comici dell'arte costruivano "all'improvviso" la tessitura verbale delle chiavi e delle situazioni drammatiche dello "scenario"»⁵, ma anche le competenze di Fo nell'ambito delle arti visive. Infatti, aggiunge Marotti, «così in teatro le situazioni sono i pilastri, i fondamenti su cui le chiavi agiscono come leve, determinando le arcate di raccordo»⁶. D'altra parte, tutta la macchina drammaturgica è costruita sul principio del *ri-baltone*: non solo, generalmente, la situazione di partenza si basa sul ro-

³ F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 151. Corsivo mio.

⁴ F. Marotti, *Drammaturgia d'autore*, cit., p. 26.

⁵ Id., *Drammaturgia d'autore/attore*, nel libretto edito a cura dell'Università di Studi di Roma "La Sapienza" per il conferimento della *Laurea Honoris Causa*, in *Arti e Scienze dello Spettacolo*, Facoltà di Scienze Umanistiche, a Dario Fo, Aula Magna, 3 maggio 2006 (comprende anche: Allocuzione del Prof. Renato Guarini, Rettore dell'Università; Allocuzione del Prof. Tullio De Mauro, Decano della Facoltà di Scienze Umanistiche, e la *Lectio magistralis* di Fo, *Rosa fresca aulentissima*), p. 12.

⁶ Id., *Drammaturgia d'autore*, cit., p. 26.

vesciamento di un luogo comune, ma anche la ri-scrittura (a detta di Fo) procede «da destra a sinistra», è una *scrittura a rovescio*, sottrattiva, perché definisce la *sintesi della sequenza narrativa*; ovvero i «cuscini di passaggio» si riducono, via via, al minimo indispensabile, per realizzare una stretta interazione fra le risposte del pubblico e la presenza scenica dell'attore. Un attore non-mediatore o soltanto interprete, ma autore nel senso più ampio del proprio teatro; che si presta a diverse definizioni – dal «comico poeta» per Meldolesi all'«autore/attore» per Marotti, all'«attore comico» per De Marinis – ma che intende reinventare, ad ogni modo, «un teatro in cui non c'è separazione netta fra scrittura, interpretazione scenica e regia»⁷.

In tale prospettiva bisogna rivalutare anche quei dati autobiografici che hanno nutrito la poetica teatrale di Fo, e che lo stesso Fo enfatizza allo scopo di crearsi una tradizione, o un' «autotradizione»⁸. Come afferma nel 1984, «per ritrovare le proprie radici culturali», l'attore «deve tornare alle origini», specialmente in un'epoca come la nostra dove l'«appiattimento generale» è determinato dai «mass-media» [MA, 154]⁹. Il problema – aggiunge – «è la difficoltà di scoprire intorno a noi espressioni vive e gesti naturali tipici di uno stato primordiale da tempo sovrappreso da un sistema di vita fisso e stereotipato» [Ivi, 59]. A questo scopo rievoca l'antiprologo della sua esistenza di teatrante: dall'ascolto infantile dei «fabulatori» del Lago Maggiore, che gli hanno insegnato – sostiene – la «struttura» della lingua dialettale e del racconto «epico» [DP, 22], alla passione per i burattini, che da ragazzo costruisce *materialmente* per il «piacere di creare [...] oggetti dove la figura umana fosse trasposta»¹⁰. Segue l'approdo giovanile all'Accademia di Brera di Milano,

⁷ *Ibid.* Una «scrittura» – precisa ora Marotti – «che a sua volta è un secondo grado dell'oralità» (*Drammaturgia d'autore/attore*, cit., p. 14).

⁸ Cfr. M. De Marinis, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, [ora Bulzoni, Roma, 1999], p. 178: «L'autotradizione va [...] intesa come una necessità vitale, per l'attore comico, di ricostruirsi ogni volta un proprio background attraverso un rapporto libero e spregiudicato con il passato (personale e altrui); un rapporto che non consiste in uno schematico rifiuto ma consiste in «un lavoro minuzioso e complesso» di bricolage: «selezione, smontaggio e ricomposizione, assimilazione e rielaborazione».

⁹ Cfr. anche VHS – *I trucchi del mestiere*, registrazione del laboratorio tenuto da Fo al Teatro Argentina di Roma, nel 1984, trasmesso in sei puntate, per la regia televisiva di R. Miti, da Rai Tre nel febbraio 1985; ora una scelta è uscita col titolo *Lezioni di teatro*, a cura di F. Cappa, con il libro (*Manuale minimo dell'attore*), Torino, Einaudi Stile libero/video TV, 1997.

¹⁰ D. Fo cit. in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 21.

in anni di contaminazioni culturali fra cinema, teatro, musica, ma in cui è soprattutto attratto verso «l'educazione artistica e l'architettura». Anche quando si volge più decisamente alla scena, sarà portato a pensare un lavoro per «pianta» e «alzato», a farsi guidare dall'idea delle «sequenze delle posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori in movimento»¹¹; al punto che «sempre più Fo pre-scrive testi e immagini, fino a portarsi in scena (o nell'aula di consegna del Nobel) la partitura dei disegni invece di quella delle parole»¹².

Non c'è traccia di veri e propri 'fabulatori', «né nei documenti e nei testi di storiografia locale, né nella memoria antropologica di chi conosce approfonditamente»¹³ la cultura dei paesi in cui Fo, con Fulvio e Bianca, trascorre l'infanzia al seguito dei trasferimenti che la direzione delle ferrovie impone al padre: Luino, Pino Tronzano, Portovaltravaglia. C'erano pescatori o soffiatori di vetro che raccontavano storie paradossali, già stravolte però, e rese nuove, nella traduzione riferita da Dario, la sera, ai fratelli. Ad ogni modo derivano da quell'ambiente popolato da personaggi stravaganti e dalla sua stessa famiglia elementi riconoscibili nella formazione dell'attore-autore: figure come quella del nonno paterno che aveva sempre fatto il «muratore» e quella del nonno materno (Bristin della Lomellina), coltivatore di verdure e venditore raccontatore «nelle fattorie e nei cascinali della zona»¹⁴, secondo cugino di Ruggero Ruggeri che aveva, secondo lui, il difetto capitale di «dire a memoria le parole che gli ha scritto un altro!»¹⁵; il padre Felice, serio capostazione ma attore dilettante, e l'adorata madre, Pina Rota, che un bel giorno, provvista soltanto della quinta elementare, si mette a scrivere e pubblica un libro, *Il paese delle rane*. L'autobiografia di Fo, quale appare attraverso interviste, il *Manuale minimo dell'attore*, ed infine *Il paese dei Mezaràt*, dev'essere affrontata, allo stesso modo dei 'testi mobili' del teatro, come un *pastiche* in cui realtà, ricordo, deformazione che tende

¹¹ D. Fo, *Il teatro dell'occhio*, intervista di P. Landi, Firenze, La Casa Usher, 1984, p. 20.

¹² L. Allegri, *Il mistero buffo di Dario Fo*, in AA.VV., *Il grande attore nell'Otto e nel Novecento* (Convegno di studi, Torino, 19-21 aprile 1999), Torino, Edizioni del Dams - Quaderni del Castello di Elsinore, 2001, p. 84. Cfr. Id., *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.

¹³ Cfr. L. Piazza, *La genesi del 'fabulatore'. Dario Fo e i fabulatori del lago Maggiore*, Tesi di Laurea in Scienze della Comunicazione, relatrice A. Barsotti, Università di Torino, a.a. 2002-2003, p. 45.

¹⁴ D. Fo, *Il paese dei Mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 47.

¹⁵ Cfr. P. Rota Fo, *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi, 1978, p. 80.

al fantastico, invenzione, si intrecciano in modo da riuscire impossibile separarli; ma bisogna anche farne convergere i dati con il complesso di esperienze attraversate, direttamente e indirettamente, negli anni Cinquanta (Brera, il Piccolo Teatro di Grassi e Strehler, Parigi e il Cabaret, le improvvisazioni del 'teatro da strada', il varietà e la radio, il *Poer nano*). Da quel bagaglio di conoscenze l'attore-drammaturgo farà scaturire, e trascinerà nelle messe in scena del suo teatro, una concezione personale dei tempi e dei ritmi ed una figuratività plastica dove prevalgono la *sintesi* del disegno e la *maschera* di se stesso.

2. Drammaticità comica

Un altro aspetto significativo dell'attore Fo è rappresentato dal fatto che dietro il «comico militante» c'è la necessità di «saper vivere non solo il mestiere, ma una idea di teatro»¹⁶. I moduli comunicativi attraverso i quali dà forma alla sua concezione poetica del mondo – senza la quale non c'è attore o comico vero, ma, davvero, soltanto un «buffone» – hanno come asse portante l'urto polemico contro le idee di dominio in generale, trovando massima libertà d'espressione nella scelta comica «come rifiuto dell'assoluto [...], delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi», «una sorta di gioco folle, che, però, ribadisce la superiorità della ragione» [DP, 114]. L'individuazione dei meccanismi, attoriali e drammaturgici insieme, può fare appello alle diverse teorie interpretative del fenomeno comico, dal *meccanico nel vivente* di Bergson al *mondo alla rovescia* di Bachtin, ma bisogna considerare sempre quell'opera di sincretismo che denuncia un ribaltamento significativo: la risata di Fo non punisce tendenzialmente l'individuo trasgressore, bensì colpisce la società rigida e automatica.

In questa prospettiva procede la ricapitolazione dei modelli a cui il suo teatro fa riferimento, risalendo a certi stilemi del teatro greco arcaico, della fabulazione giullaresca, della Commedia dell'Arte, per ridiscendere dalla farsa al vaudeville, al teatro dell'Assurdo, all'epicità brechtiana, sempre attraverso il *mito*, coltivato da Fo, del «teatro popolare»¹⁷. Ogni meccanismo comico reinventato (e mixato), nel corso della sua produ-

¹⁶ R. Tessari, *Il calderone di Fo*, in «L'Indice dei libri», n. 8, 1987, p. 9.

¹⁷ Sul rapporto fra giullari, comici dell'Arte, ed il teatro di ricerca cfr. R. Tessari, *Teatro e antropologia*, Roma, Carocci, 2004.

zione artistica, è per lo più funzionale all'evidenziazione di una *devianza* dal sistema sociale, oppure allo svelamento delle prepotenze imposte dall'arroganza delle classi dominanti. Fo prevede una chiave di lettura satirica per evolvere dalla situazione tragica: come nell'esempio del «re con la corona in testa» che, appena concluso un discorso sull'onore, sulla patria, «inciampa nel mantello e ruzzola lungo una scalinata facendo volar via corona e scarpe, e si ritrova seduto col posteriore in terra» [DP, 120].

«Drammaticità comica»¹⁸, dunque, che fa capo ad una figura d'attore «culturalmente cosciente», non «un manichino che può vestirsi di volta in volta di panni diversi», ma un attore – anzi «l'attore» – che «deve avere la coerenza, e la coscienza, di mostrare una faccia e di non perderla» [FA, 124]¹⁹. Ciò vale non solo sul piano etico, ma anche su quello tecnico: «non basta apprendere una tecnica ed applicarla in ogni situazione, perché anche il semplice gesto di cogliere un fiore non può prescindere dal contesto in cui si compie». Là dove «il teatro è ancora fortemente rituale», come in Giappone, esistono «cinque diverse discipline teatrali, canoniche, che corrispondono a cinque diverse religioni, a cinque diverse filosofie, a cinque diverse visioni della vita», che determinano, quindi, altrettanti diversi «modi di raccogliere un fiore» [*Ibid.*]. D'altra parte, fra i due modi di rapportarsi al personaggio – quello di «inserirsi [...] e diventare "ipocrita" come dicevano i greci e i latini», per cui «l'attore si identifica col personaggio e si veste con la sua pelle, creando quasi una forma di simbiosi», e, invece, quello del «teatro epico, dove l'attore attraverso il personaggio racconta una storia, un fatto, una situazione» [Ivi, 136]²⁰ – Fo preferisce e assume il secondo; perché «Il teatro deve essere una reinvenzione in dimensione fantastica della realtà» [Ivi, 36]²¹.

Con questa definizione egli si avvicina, piuttosto che alla poetica brechtiana del teatro epico, alla prassi del teatro popolare, dove l'effetto dello spettacolo è giocato sulla dialettica 'denotazione-connotazione'; il corpo dell'attore, i suoi movimenti, il suo modo di parlare, gli oggetti con cui si rapporta, oltre al significato primario, assumono significati altri, che

¹⁸ Alla luce della sua concezione per cui il teatro è fatto di situazioni e non di battute fine a se stesse, possiamo parlare di autentica comicità teatrale quando «l'architettura del racconto si avvale di una struttura più difficile, ma più alta, quella della drammaticità comica» [DP, 120].

¹⁹ Da un'intervista di Rita Cirio, in «L'Espresso», maggio 1987.

²⁰ Da un'intervista di Vera Slepj, in «Riza Psicosomatica», febbraio 1988.

²¹ Da un'intervista di Chiara Valentini, in «Panorama», aprile 1973.

si collegano ai valori morali, ideologici e sociali della comunità alla quale attore e spettatore appartengono. Già all'epoca delle farse e delle 'commedie', quand'egli interpreta il 'giullare della borghesia', una delle bare depositate nel magazzino cimiteriale di *Settimo: ruba un po' meno* diventa abito, vasca da bagno e poi canoa, «con due ceri che fungono da remi»²². Non è l'oggetto 'bara' a trasformarsi, anche se concorre l'uso di carrelli mobili; è la gestualità di Fo-feretrofobo' che opera tali metamorfosi, aprendosi all'immaginario di un pubblico da colpire con il rispecchiamento, apparentemente absurdista, d'una metropoli carnevalesca e funeraria. Ma soprattutto quando diventa (o intende diventare) il «giullare del popolo in mezzo al popolo», nelle affabulazioni sceniche a partire da *Mistero buffo*, il corpo dell'attore, solista, s'investe di tutte le componenti dello spettacolo. Non solo ai gesti 'pratici' dell'attore mediante subentrano assolutamente i gesti 'comunicativi', ma il mutamento delle forme dello spettacolo innova lo spazio scenico e viceversa.

Nella giullarata *La resurrezione di Lazzaro*, l'istriomania di Fo raggiunge il parossismo. Per evocare stavolta una moltitudine, entra in un personaggio e ne esce con uno sbilanciamento del corpo, con una minima torsione del busto, giocando su ritmi che gli consentano di superare i tempi morti del passaggio (da una connotazione fisica all'altra) così che i gesti di ogni personaggio evocato siano funzionali alla crezione del successivo. La partitura scenica è insieme gestuale, linguistica e paralinguistica, perché fa capo ad una fenomenologia complessiva del racconto. È un tratto comune a tutti i suoi spettacoli affabulatori, dalle molteplici versioni di *Mistero buffo a Johan Padan...*, dove l'intera vicenda è raccontata attraverso un piccolo grande 'eroe per caso' ignorato dalla Storia; sia in 'soggettiva' sia in 'oggettiva', vivendo con lui e guardandolo vivere in un mondo che comprende tempeste e guerre, terre, mari, animali, indigeni, attraverso un *mixage* calcolato di gesti iconografici e ideografici, cinetografici e, soprattutto, autosemantici.

3. Giochi di corpo e di voce

È impresa non facile *leggere l'attore*, secondo questa prospettiva tecnica che implica, sempre, un contesto etico e lo definisce come «comi-

²² P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 64.

co-poeta»²³, il quale attraverso il suo mondo narrativo, il suo mestiere e la sua socialità determina una dimensione di teatro, di per sé, unica e organica. Nella recitazione di Fo assumono rilievo: la mimica, che da 'mobile' si trasforma in 'discreta', culminando in quelle sue maschere speciali, aderenti al volto; la gestica, fondamentale per lui come espressione del produrre umano (lavorare e danzare, recitare e cantare), ma che rappresenta anche il momento preparatorio dell'attore, così da essere funzionale alla sua autonomia scenica e alla sua comunicazione con il pubblico; la lingua e la *phonè* che si contaminano, dai gerghi o dialetti delle commedie fino al miscuglio padano-veneto e al gioco affabulatorio del *grammelot*. Un gioco ambiguo fra non-senso e senso recondito della parola, intonazioni della voce (capace di travestirsi come molteplice personaggio) e linguaggio del corpo.

Gestualità e mimica, movimenti interni al corpo e movimenti del volto, costituiscono, senza alcun dubbio, il perno della recitazione scenica di Dario Fo, anche attraverso un rapporto reciprocamente contrastivo. L'attore *parla molto* con la faccia, ma in modo *evidentemente* antinaturalistico, dal momento che non intende informare sullo stato psicologico del soggetto, ma lanciare messaggi attraverso una mimica tendenzialmente discreta, che ricorre sovente ad un'esagerazione intensa dei tratti del volto. La prospettiva dell'attore nei confronti degli spettatori è insieme familiare e teatrale; Fo considera il pubblico nella sua numerosa globalità (non gli piacciono 'i pochi ma buoni') e come moltiplicazione di individui. Ricerca dunque il 'primo piano', magari agganciando qualcuno con gli occhi e poi allargando lo sguardo all'intera platea. L'espressione mimica dev'essere colta e recepita anche a grandi distanze: da qui i momenti di fissazione della faccia, che sembra deformata anche perché si allunga la durata della posa, o la successione secca dei volti che ne esalta la visibilità, consentendo all'attatore di *parlare a molti*.

Il 'viso mobile' lo riserva alle parti colloquiali e propedeutiche del suo teatro, come gli antiprologhi e i prologhi inaugurati con *Mistero buffo*, o le allocuzioni che precedono la riproposta di una sua commedia (per la Tv e in teatro), e che servono ad instaurare con il pubblico un

²³ La definizione è di Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978; ma s'accosta anche alla tipologia attoriale indicata da Tessari, dell'attore come autonomo poeta, che affida alla sua presenza fisica e vocale la capacità di essere portavoce della sua personale poetica scenica (Cfr. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture, 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996).

rapporto di *libera familiarizzazione fra gli uomini* d'ascendenza carnevalesca. Penso, per esempio, al suo riadattamento televisivo della serie di spettacoli trasmessi nel 1977, dove il faccione di Dario Fo campeggia in primo piano, mentre epicamente ri-racconta, sunteggiando e commentando, le commedie qua e là interrotte; ma anche alla conversazione preliminare con gli spettatori della riedizione di *Morte accidentale di un anarchico* al Teatro Cristallo di Milano, nel 1987. Qui Fo sfrutta, principalmente, gesti deitici in direzione del pubblico, oppure ideografici, che commentino ciò che racconta: tutto si basa sull'improvvisazione collaudata e sulla capacità d'interagire con spettatori sempre nuovi. In generale, l'attore assume un atteggiamento mimico e gestico 'colloquiale': la mano sinistra in tasca, mentre gesticola con quella destra. Non si sposta molto sul palco, ma si rivolge sempre alla platea, alla quale deve spiegare la situazione.

Eppure, anche in tali contesti, mentre *apparentemente* fuori-scena s'occupa dei posti o dei ritardatari che non ne trovano, narra degli episodi di censura che l'hanno colpito, commenta l'espressione o la reazione di qualche spettatore particolare, non trascura, a momenti, di fissare la propria maschera facciale, esagerandola, specialmente negli ammiccamenti che collegano la storia passata o di ieri con quella di oggi. Anzi, sono proprio queste interruzioni del normale andamento mimico a far apprezzare l'effetto d'una maschera che in Fo è una specie di seconda pelle, se per Eduardo egli «è un Pulcinella che si è tolto la maschera»²⁴. L'esagerazione (più che la deformazione) conferisce alla mimica di Fo il tono del suo atteggiamento emotivo, ma gli consente anche di assumere la strategia dell'«altro» e la dimensione extraquotidiana del volto e dell'evento teatrale. La maschera-volto offre sia all'attore sia allo spettatore la possibilità di attuare un processo di distanziamento dalle situazioni rappresentate, assolvendo così alla funzione di *medium* nei confronti della mimesi scenica. Un doppio efficace, privo di ambiguità: un segno forte di identità/differenza a sottolineare la coscienza della finzione, elemento saliente dello spettacolo teatrale.

Il 'primo piano' si realizza attraverso l'immobilizzazione improvvisa dei lineamenti del viso, volto verso l'alto in modo da porre in rilievo la

²⁴ Da un'intervista a Gigi Dall'Aglio (che ha lavorato con Eduardo a una nuova versione del *Figlio di Pulcinella* per la Compagnia del Collettivo) del 15 marzo 1987, citata in S. De Matteis, *Identità dell'attore napoletano*, in «Teatro e Storia», V, n. 1, aprile 1990, p. 104n.

curvatura della bocca, con gli angoli all'ingiù per il tragico o il patetico parodizzato, e all'insù per l'effetto comico d'una risata contagiosa. Da quella curva vengono fuori i denti da cavallo (ma anche un po' morda-ci), sovrastati perpendicolarmente da un'altra curvatura importante, quella del naso, mentre gli occhi si strizzano in due brevi fessure oppure, tondi e spalancati, quasi strabuzzanti, sprizzano scintille dal fondo di un'espressione infantile. Non si tratta d'una vera e propria deformazione, né d'una disarticolazione burattinesca – come invece avviene per la mascella di Totò –, ma d'una accentuazione di difetti fisiomimici valorizzata dalla fissità impreveduta, sorprendente, e dall'inclinazione della faccia.

Del resto, in generale, ai gesti mimici d'espressione pura Fo preferisce quelli referenziali: deittici, iconici ed anche simbolici. Indica spesso con gli occhi (usati come faretto o riflettori), richiama attraverso il proprio i volti dei personaggi dei quali sta parlando, sovrapponendo, si direbbe, lineamenti e atteggiamenti altrui ai suoi. È un gioco più sottile di quanto potrebbe sembrare a prima vista, perché Fo non vuole imitare ma alludere, ad ogni livello, della scenografia e dei costumi, della gestica: «La gestualità comunicativa non deve essere mai descrittiva ma allusiva» [MA, 204]. È il gioco già accennato nelle 'commedie', come in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, quando Colombo racconta delle belle fanciulle, poco vestite, che popolano le Indie, trasformandosi fuggelvolmente in esse..., finché non raggiunge l'effetto di moltiplicazione dei personaggi interpretati, in *Mistero buffo* o in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*. In alcuni casi si produce anche un effetto di mimica astratta, là dove di trasformazione in trasformazione scompare il senso del referente, e resta il puro gioco di linee e di volumi. Procedimento per lo più usato quando è l'uomo in veste di cosa a produrre la comicità.

Come già detto, sia nelle 'commedie' sia nei pezzi più propriamente recitativi del filone 'affabulatorio', Fo tende ad una mimica discreta, che s'accentua in certi passi ed appare meno marcata in altri. Pensiamo ancora al Colombo di *Isabella...* e al feretrofobo di *Settimo: ruba un po' meno*. Il primo, rispetto al secondo, conserva maggiormente l'effigie del personaggio, e quindi presenta anche momenti di espressività sintomatica dello stato emotivo del soggetto: come quando corre in proscenio, quasi affannato, a raccontare e commentare la propria fine di 'povero cristo'. C'è del *pathos* che trae connotazioni, in tal senso, anche dall'intonazione del discorso. Il commercialista di *Settimo...*, invece, mostra dall'inizio alla fine uno statuto tipologico, nelle varie parti in commedia

che assume: dall'ingresso un po' sostenuto, per cui è scambiato dalla becchina-balorda con un commissario di polizia (anche per il completo scuro che indossa), all'assunzione progressiva del ruolo di psicopatico affetto da feretrofobia, alla sua ricomparsa come fantasma, fino ai travestimenti da matto e da madre superiora nel convento-mancomio e alla faccia da robot, con calotta ed elica in testa, che ne irrigidisce i lineamenti al termine della *pièce*.

Dal punto di vista mimico, il tratto che più distingue il feretrofobo è la risata, quella risata sia muta sia sonora che diventerà un *leit-motiv* dell'attore: volto all'insù, allo scopo di evidenziare (con ridondanza) i denti in fuori, il becco del naso, il rotondo degli occhi. Qui essa trova anche una variante isterica nella specie di grido in cui il personaggio esplose bruciandosi il didietro mentre si sdraia nella bara-vasca affittatagli da Enea. Fo esegue il numero del *riso muto* specialmente quando il feretrofobo tenta di pronunciare, nella scena successiva, il nome della propria amante che crede morta al posto della moglie. Per due o tre volte spalanca la bocca e gli occhi, senza emettere suono, separando la mimica dalla *phonè*, finché non esce il grido. Che strizzi o sfoderi gli occhi, la bocca spalancata anche senza voce, è uno stilema che lo stesso personaggio recupera nella scena in cui si finge fantasma (emissario dell'Aldilà con l'ufficio di punire il direttore tangenzioso del cimitero). Mentre si improvvisa fabulatore e racconta dell'ingresso del piccolo Indù nel Paradiso dei Cristiani, recita con la faccia in oggettiva e in soggettiva, alternando l'espressione spaesata e poi delusa, da cane bastonato, dell'intruso (che non trova lassù il suo paradiso) con la sghignazzata d'un *altro* personaggio che appare, invece, l'autore d'una crudele beffa.

4. Dal dialogo al monologo

Si può procedere per esempi recitativi che attingono da tutto il repertorio di Fo, ma privilegiando la prospettiva dell'attore-fabulatore²⁵ che si sviluppa attraverso le varie tappe e mutazioni del suo teatro. C'è anche una maschera di candore, nella galleria dei suoi personaggi, come

²⁵ Cfr. in proposito B. Holm, *Dario Fo – a real fabulatore*, in *Dario Fo and Franca Rame*, Red Notes, Sidney 2002. Autore anche di *Dario Fo and the Avant-garde(s)*, in «Nordic Theatre Studies», 16, Cop. 2004; *Dario Fo og den politiske fortælling*, in *Politisk teater*, Teatervidenskab, Cop. 2004.

quella di Apollo (in *Chi ruba un piede è fortunato in amore*) che, secondo i recensori dell'epoca, si colloca sul «confine tra la bonomia hutoliana e la malinconica ingenuità chapliniana»²⁶. Secondo alcuni, crea «una maschera sciocca e furba insieme, elettrica [...] ma candida e struggente in certi sentimenti elementari»²⁷. D'altra parte, nelle 'commedie' egli esercita l'arte della coreografia, coinvolgendo *anche* gli altri attori per ottenere effetti di compenetrazione e di simultaneità fra azioni apparentemente indipendenti. In *Isabella, tre caravelle e un caccia-balle*, mentre la salace regina tenta di persuadere i dotti a finanziare l'impresa di Colombo, *la scena viene attraversata da soldati che duellano. Uno muore fra le braccia del secondo dotto. Insieme formano uno strano monumento*²⁸. L'«interferenza delle serie» (Bergson) non produce soltanto un'impressione di straniamento comico e fantastico, ma comunica seriamente al pubblico la progressiva perdita di senso delle guerre moltiplicate da Ferdinando (non a caso l'azione si ripete); al di là del gioco scenico si ricompono il nesso teatro-ideologia, che attribuisce un alto valore umano allo spettacolo.

Nel passaggio drammaturgico dal dialogo al monologo, l'articolazione coreografica e scenografica è riassorbita interamente dal corpo dell'attore, intorno al quale ruota la scena. La presenza nelle 'commedie' d'una struttura dialogica che «può essere un monologo mascherato, con una spalla che ti rimbalza la battuta, o un conflitto dialettico di due posizioni che si contrappongono» [DP, 104], si tramuta attraverso l'invenzione d'un genere nuovo in fenomeno di condensazione d'entrambe le forme che riguarda la centralità e l'autonomia d'un solista straordinario. Del resto, «nel teatro di Dario Fo il procedimento drammaturgico dei monologhi e dei dialoghi è molto simile», sostiene Marotti: «il principio è quello di costruire la *battuta* che si possa *schiacciare*»²⁹. L'acume con cui il commediografo penetra nell'ambito delle tecniche comunicative del dialogo e del monologo, fino a realizzarne soluzioni intermedie, come appunto il *monologo mascherato* indotto dal teatro di varietà, con-

²⁶ Vice, *Boccata d'ossigeno con Fo al Politeama*, in «Paese Sera», 13 febbraio 1962.

²⁷ G. M. Guglielmino, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in «La Gazzetta del Popolo», 4 novembre 1961.

²⁸ D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un caccia-balle*, in CDF II, did., 37. Per lo spettacolo faccio anche riferimento al VHS *Isabella, tre caravelle e un caccia-balle*, registrazione televisiva per la regia di Guido Tosi, dalla Palazzina Liberty di Milano, trasmessa da Rai Due l'11 e il 13 maggio 1977.

²⁹ F. Marotti, *Drammaturgia d'autore/attore*, cit., p. 10.

sentirà quel lavoro di scavo personale per cui il monologo confluisce in uno pseudo-dialogo, sostenuto sempre dallo stesso 'raccontatore', secondo l'uso dei *fabliaux* o delle fabulazioni di genere religioso-grottesco. Ma quest'operazione è resa possibile anche e soprattutto dalla mimica e dalla gesticca, dal fatto incotrovertibile che Fo parla con il corpo.

Nella *Fame dello zanni*, tra i brani più famosi di *Mistero buffo*, non solo perché rappresenta uno dei suoi primi esperimenti di *grammelot*³⁰, Dario Fo attraversa almeno tre stadi mimici diversi. La chiave è quella del titolo: uno zanni affamato, in preda ad una folle disperazione. S'immagina dapprima di mangiare se stesso, finché, non ancora sazio, gira lo sguardo tra il pubblico e l'alza perfino verso Dio. Sogna di prepararsi un pranzo ricchissimo, ma a base di polenta (è pur sempre una *bocca da biada*), fino ad ingurgitare tutto, pentolone e bastone compresi. Al risveglio, impreca e piange per la delusione finché il suo pianto non si trasforma nel ronzio di una mosca; l'afferra e colto da una nuova ispirazione comincia a mangiarsela piano piano, un pezzettino alla volta.

Ciascuno stadio mimico corrisponde ad una situazione emotiva del personaggio – disperazione folle, esultanza frenetica, godimento infantile – che emerge soprattutto dalla recitazione a viso scoperto. Nei *Trucchi del mestiere*, infatti, l'attore si serve della *Fame dello zanni* per mostrare al pubblico la differenza fra la recitazione *con* e *senza* la maschera; senza quella non solo muta il rapporto fra gli arti e la faccia, ma la mimica assume una funzione comunicativa (che con la maschera naturalmente manca). E il fascino della giullarata consiste proprio nella comunicazione di emotività non convenzionali ma sintomatiche, che, al di là del riso, trascinano lo spettatore in un vortice di *reazioni simpatetiche*, non astratte (come nel caso della recitazione con la maschera) ma corporee. La disperazione dello zanni che provoca l'effetto di auto-antropofagia emerge non solo dalla gestualità tesa a ricostruire, toccandolo, il corpo del personaggio, nel momento in cui lo si smembra per divorarlo, ma dai movimenti e dall'espressione della faccia. Gli occhi spalancati denunciano e trasmettono l'esasperazione della fame, giocando anche sul

³⁰ «Il grammelot più famoso è quello che compare nel pezzo *La fame dello zanni*, posto in apertura dell'edizione televisiva (in videocassetta) di *Mistero buffo*; e in effetti esso contiene, all'interno del magistrale sproloquio onomatopeico e interiettivo, alcune parole o espressioni riferibili ai dialetti padani propri dello zanni»; Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 147.

quella di Apollo (in *Chi ruba un piede è fortunato in amore*) che, secondo i recensori dell'epoca, si colloca sul «confine tra la bonomia hollywoodiana e la malinconica ingenuità chapliniana»²⁶. Secondo alcuni, crea «una maschera sciocca e furba insieme, elettrica [...] ma candida e struggente in certi sentimenti elementari»²⁷. D'altra parte, nelle 'commedie' egli esercita l'arte della coreografia, coinvolgendo *anche* gli altri attori per ottenere effetti di compenetrazione e di simultaneità fra azioni apparentemente indipendenti. In *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, mentre la salace regina tenta di persuadere i dotti a finanziare l'impresa di Colombo, *la scena viene attraversata da soldati che duellano. Uno muore fra le braccia del secondo dotto. Insieme formano uno strano monumento*²⁸. L'«interferenza delle serie» (Bergson) non produce soltanto un'impressione di straniamento comico e fantastico, ma comunica seriamente al pubblico la progressiva perdita di senso delle guerre moltiplicate da Ferdinando (non a caso l'azione si ripete); al di là del gioco scenico si ricomponesse il nesso teatro-ideologia, che attribuisce un alto valore umano allo spettacolo.

Nel passaggio drammaturgico dal dialogo al monologo, l'articolazione coreografica e scenografica è riassorbita interamente dal corpo dell'attore, intorno al quale ruota la scena. La presenza nelle 'commedie' d'una struttura dialogica che «può essere un monologo mascherato, con una spalla che ti rimbalza la battuta, o un conflitto dialettico di due posizioni che si contrappongono» [DP, 104], si tramuta attraverso l'invenzione d'un genere nuovo in fenomeno di condensazione d'entrambe le forme che riguarda la centralità e l'autonomia d'un solista straordinario. Del resto, «nel teatro di Dario Fo il procedimento drammaturgico dei monologhi e dei dialoghi è molto simile», sostiene Marotti: «il principio è quello di costruire la *battuta* che si possa *schiacciare*»²⁹. L'acume con cui il commediografo penetra nell'ambito delle tecniche comunicative del dialogo e del monologo, fino a realizzarne soluzioni intermedie, come appunto il *monologo mascherato* indotto dal teatro di varietà, con-

²⁶ Vice, *Boccata d'ossigeno con Fo al Politeama*, in «Paese Sera», 13 febbraio 1962.

²⁷ G. M. Guglielmino, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in «La Gazzetta del Popolo», 4 novembre 1961.

²⁸ D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in CDF II, did., 37. Per lo spettacolo faccio anche riferimento al VHS *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, registrazione televisiva per la regia di Guido Tosi, dalla Palazzina Liberty di Milano, trasmessa da Rai Due l'11 e il 13 maggio 1977.

²⁹ F. Marotti, *Drammaturgia d'autore/attore*, cit., p. 10.

sentirà quel lavoro di scavo personale per cui il monologo confluisce in uno pseudo-dialogo, sostenuto sempre dallo stesso 'raccontatore', secondo l'uso dei *fabliaux* o delle fabulazioni di genere religioso-grottesco. Ma quest'operazione è resa possibile anche e soprattutto dalla mimica e dalla gestica, dal fatto incotrovertibile che Fo parla con il corpo.

Nella *Fame dello zanni*, tra i brani più famosi di *Mistero buffo*, non solo perché rappresenta uno dei suoi primi esperimenti di *grammelot*³⁰, Dario Fo attraversa almeno tre stadi mimici diversi. La chiave è quella del titolo: uno zanni affamato, in preda ad una folle disperazione. S'immagina dapprima di mangiare se stesso, finché, non ancora sazio, gira lo sguardo tra il pubblico e l'alza perfino verso Dio. Sogna di prepararsi un pranzo ricchissimo, ma a base di polenta (è pur sempre una *bocca da biada*), fino ad ingurgitare tutto, pentolone e bastone compresi. Al risveglio, impreca e piange per la delusione finché il suo pianto non si trasforma nel ronzio di una mosca; l'afferra e colto da una nuova ispirazione comincia a mangiarsela piano piano, un pezzettino alla volta.

Ciascuno stadio mimico corrisponde ad una situazione emotiva del personaggio – disperazione folle, esultanza frenetica, godimento infantile – che emerge soprattutto dalla recitazione a viso scoperto. Nei *Trucchi del mestiere*, infatti, l'attore si serve della *Fame dello zanni* per mostrare al pubblico la differenza fra la recitazione *con* e *senza* la maschera; senza quella non solo muta il rapporto fra gli arti e la faccia, ma la mimica assume una funzione comunicativa (che con la maschera naturalmente manca). E il fascino della giullarata consiste proprio nella comunicazione di emotività non convenzionali ma sintomatiche, che, al di là del riso, trascinano lo spettatore in un vortice di *reazioni simpatetiche*, non astratte (come nel caso della recitazione con la maschera) ma corporee. La disperazione dello zanni che provoca l'effetto di auto-antropofagia emerge non solo dalla gestualità tesa a ricostruire, toccandolo, il corpo del personaggio, nel momento in cui lo si smembra per divorarlo, ma dai movimenti e dall'espressione della faccia. Gli occhi spalancati denunciano e trasmettono l'esasperazione della fame, giocando anche sul

³⁰ «Il *grammelot* più famoso è quello che compare nel pezzo *La fame dello zanni*, posto in apertura dell'edizione televisiva (in videocassetta) di *Mistero buffo*; e in effetti esso contiene, all'interno del magistrale sproloquio onomatopeico e interiettivo, alcune parole o espressioni riferibili ai dialetti padani propri dello zanni»; Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 147.

registro dell'aggressività proprio quando in una pausa significativa (che è piuttosto un fermo-immagine) lo zanni si rivolge a Dio con il suo contorno di cherubini. C'è del *pathos* in questa prima sequenza che scompare in quella successiva, dove dall'immaginazione nevrotica si passa al sogno vero e proprio.

Nel contesto coreografico dell'allestimento d'un pranzo pantagruelico, in cui l'attore spostandosi di poco dall'asse centrale rappresentato dal pentolone desta nella fantasia visiva del pubblico l'immagine d'una intera cucina, la mimica tende al contrario a comunicare l'eccitazione d'un rito gastronomico. Dove prima la fame autodistrugge, ora autoarricchisce enfaticamente, lo sguardo del soggetto s'esalta, provocando il riso anche quando (in un altro magistrale fermo-immagine) l'affamato gaudioso s'accontenta di ingoiare perfino l'ago che gli è servito a cucire la pancia strapiena d'una gallina.

Il passaggio allo stadio mimico e al conseguente stato emotivo del quadro successivo, il *lazzo della mosca*, avviene senza soluzione di continuità. Dall'espressione delusa di chi si ridesta da un meraviglioso sogno d'abbondanza si trascorre – attraverso il sonoro d'un lamento infantile che si muta in ronzio – a quella d'una improvvisa e stupita attenzione per l'oggetto mobile che sembra emettere il rumore. L'oscillazione e la rotazione ripetute del capo e del viso indicano nell'aria il movimento della mosca, e qui, appunto, si definisce ancor meglio la differenza fra la recitazione con e senza la maschera. Laddove, nel lazzo in maschera, sono i gesti a determinare l'esistenza dell'insetto, qui è la mimica a produrre un effetto predominante in tal senso. Senza la maschera, Fo può fare in modo di restringere l'inquadratura mentale dello spettatore fino a limitarla al solo naso, storcendo e fissando gli occhi sulla mosca immaginaria che vi si è posata. L'espressione del viso, in questa scena, tende alla comunicazione d'un effetto di giocondità infantile (pienamente coerente con il precedente stadio d'infantile delusione), che fa sorridere ed anche ridere mentre con lo sguardo lo zanni accarezza e coccola l'oggetto delle sue brame, smembrandolo con la crudeltà inconsapevole del bambino.

La fame produce quindi, dalla disperazione iniziale alla soddisfazione entusiasta dell'ultima «magnata», una triplicazione della figura dello zanni attraverso stadi mimici diversi, che d'altra parte non possono considerarsi a sé stanti perché implicano, come sempre, la gestica e la prossemica dell'attore. L'esempio con maschera, anche in questa prospettiva, serve

da cartina di tornasole, per la differenza che vi si manifesta – come già detto – nel rapporto fra gli arti e il volto; sebbene, per Lecoq, non «si può isolare la maschera da colui che l'indossa e dallo spazio che lo circonda»³¹. Mentre lo zanni immagina di autodivorarsi, l'attore con la maschera evita di sfiorarla, non solo per non profanarne la «sacralità» ma anche per non annullarne la funzione «comunicativa»: bisogna quindi incorniciare la maschera con l'intera persona per trasformarne la fissità – come Fo spiega nei *Trucchi del mestiere* –, bilanciando tutti i movimenti sul bacino e sulle braccia, sempre levate in alto, e ampliando i gesti per determinare il ritmo delle traslazioni del corpo. L'attore ricorda come, le prime volte che recitava l'Arlecchino, non si sentisse a suo agio con la maschera: «mi sentivo come capovolto»³²; di fatto «quando l'attore indossa una maschera è come se facesse uso di un corpo decapitato»³³. Al contrario, senza la maschera, è il gioco di toccarsi, di ricostruirsi, di plasmare la propria faccia a diventare obbligatorio; e, mentre contrae il viso in una smorfia di dolore, nominando con voce roca le parti del suo corpo che vorrebbe mangiare, lo zanni di Fo accompagna le parole con gesti deitici, così come quando giunge a indicare il pubblico e ad evocare Dio.

«Utilizzando gli elementi fondamentali dell'epica comica, Fo rivolge uno scenario grottesco in un tour de force comico», scrive Jenkins; ma «il prologo stabilisce un intimo senso di empatia tra il pubblico e la vittima della carestia»³⁴. È il *pathos* della prima scena, condotta in un rapporto stretto fra mimica e gestica, di movimenti all'interno del corpo dell'attore. Il *tour de force comico-grottesco* riguarda piuttosto la scena onirica dell'abbuffata, dove i gesti cinetografici aiutano lo spettatore a immaginare lo spazio della cucina, la presenza dei fornelli e del fuoco per la cottura, mentre attraverso la *tecnica del contrappeso* gli oggetti creati dall'attore paiono avere realmente un peso specifico. Qui i movimenti di traslazione del corpo di Fo sul palco, rapidi quanto brevi (relativamente allo spazio della rappresentazione) concorrono a quell'effetto

³¹ J. Lecoq, *La geometria a servizio dell'emozione*, in D. Sartori, P. Pizzi (a cura di), *Maschere e Mascheramenti, i Sartori tra arte e teatro*, con presentazione di D. Fo, «Centro Maschere e Strutture Gestuali», Padova, Il Poligrafo, 1996, p. 53.

³² D. Fo, *Presentazione* del catalogo della mostra *Maschere e Mascheramenti, i Sartori tra arte e teatro*, cit., p. 8.

³³ E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore, un dizionario di antropologia teatrale (1996)*, Lecce, Argo, 1998, p. 142.

³⁴ R. Jenkins, *Clown, Politics and Miracles*, in «American Theatre» (USA), giugno 1986, trad. it. col titolo *Clown politica e miracoli*, in FA, 379.

coreografico ottenuto da un solo attore che nella *Resurrezione di Lazzaro*, dove i movimenti s'ampliano a tutta la scena, porta alla moltiplicazione dei personaggi. Nella *Fame dello zanni* si tratta piuttosto d'una moltiplicazione di oggetti che, d'altra parte, si animano, perché il personaggio ci parla familiarmente. Come con la mosca dell'epilogo, alla cui evocazione concorre – con la mimica – il gesto. Dopo essersi creato uno spazio attorno, per consentire una visione completa del proprio corpo, l'attore ad un certo punto ne irrigidisce la parte bassa «togliendone l'interesse», ma continuando a plasmarsi spalle, braccia, mani... Quindi induce il pubblico «a usare il primo piano ravvicinato verso il volto»³⁵, fino a concentrarsi sulla microinquadratura del naso, e poi della «mosca sola» – tenuta delicatamente a distanza fra l'indice e il pollice – mentre le vengono strappate zampe ed ali. L'estasi da buongustaio che assaggia il più prelibato dei piatti emana dalla faccia ridente dello zanni mentre pronuncia – dopo una pausa essenziale – l'ultima battuta: «Che magnata!».

Come osserva ancora Jenkins, con questo brano «Fo ci offre il miracolo secolare di un uomo affamato che trova il cibo [...], la magia teatrale del comico epico trasforma lo stento in banchetto» e l'attore-autore «rivela i collegamenti tra l'istinto comico e brama di sopravvivenza» [FA, 380]. Aggiunge Marotti: «Il pubblico ride, ma non può fare a meno di pensare che la grande mangiata, il banchetto del povero Zanni, il contadino inurbato, è soltanto una mosca»³⁶.

5. La camminata

Per Fo la sintesi è fondamentale, nella comunicazione di un'immagine o di un'azione, perché rafforza il discorso anziché banalizzarlo: «La

³⁵ «I miei gesti, infatti, si svolgono nell'ambito di trenta centimetri e non di più senza mai fuoriuscire, da un'immaginaria inquadratura, senza scantonare o debordare, cosa che determinerebbe la perdita della concentrazione da parte dello spettatore. [...] Di colpo l'attenzione viene rivolta al pianto, quindi al viso [...] poi si restringe ancora nel momento in cui [lo zanni] acciappa la mosca fino a limitarsi all'inquadratura del solo naso con gli occhi addirittura convergenti, fissi sulla mosca. Qui lo spettatore è costretto a restringere ancora di più il proprio fuoco d'attenzione fino ad una microinquadratura, quella della mosca sola alla quale vengono strappate zampe ed ali. La progressione naturalmente calcolata deve possedere un determinato ritmo e dare illusione di spazio che, se divaricato o limitato di troppo, produce fatica e distruzione» [MA, 64].

³⁶ F. Marotti, *Drammaturgia d'autore/attore*, cit., p. 10.

sintesi è l'invenzione che impone fantasia e intuito allo spettatore. Ed è il modo di concepire la rappresentazione della grande tradizione epica popolare: rastrellare tutto il superfluo, ogni stucchevole descrittività» [MA, 149]. Come nell'esempio, da lui ri-proposto, della «demarchè» del felino in *Storia della tigre e altre storie*. Pur avendola appresa da Lecoq, all'epoca di *Il dito nell'occhio*, per la sua tigre inventa un'altra camminata, con lo scopo di «mettere a fuoco alcuni particolari e glissarne altri»: questo determina «un certo stile e un ritmo più incalzante nel racconto della storia» [Ivi, 204]. Ma fin dalla commedia *Settimo: ruba un po' meno* crea una 'camminata' che, sulla base di gesti e di movimenti simili, assume sensi diversi: quella del commercialista-feretrofobo. Fo esegue una specie d'esercizio di scioglimento degli arti (spalle, braccia, gambe e piedi soprattutto), che con la mutevolezza dei ritmi si trasforma in spettacolo dei vari atteggiamenti del personaggio. All'inizio, nel deposito bare, evidenzia i tic del *feretrofobo*, anche allungando il collo e rigirando il capo; moti prima accennati, poi sempre più marcati, collegati e veloci, fino a raggiungere il culmine parossistico. Ma quando Fo ricompare, al termine della telefonata medianica di Enea, gli stessi gesti compiuti al rallentatore e connotati da un andamento natatorio raffigurano l'incedere del *fantasma*. Nel convento-manicomio, alluderanno alla marcia del *pazzo finto*, ma si meccanizzano soltanto, ora acquistando velocità ora perdendola (come se al robot mancasse la carica), dopo la trapanazione del cranio, quando diventa *pazzo vero*; ossia l'«italiota», che alla fine, in fila con gli altri come lui, canta il song-moralità, al ritmo, stavolta, d'una musicchetta beffarda e provocatoria.

Del resto, nell'ambito trasformativo del «gestuare» entra ancora la consapevolezza dell'attore, il quale deve lavorare – secondo i dettami di Lecoq – sulla propria figura e sulle proprie posture abituali, non tanto per correggerle quanto per valorizzarne le potenzialità sceniche. Se la camminata di Fo è già abbastanza singolare, «mezza da cavallo, mezza da fenicottero» [Ivi, 49], la sua gestualità tipica non è marionettistica (alla Totò) ma quella specie, appunto, di disarticolazione morbidamente progressiva delle gambe e delle braccia, che di tanto in tanto scatta in un grande zompo. Pensiamo alla parodia della catena di montaggio, introdotta nei *Trucchi del mestiere* a proposito del rapporto fra il ballo e tale forma di robotizzazione del gesto che, in sede di lavoro, si riduce a semplice meccanismo ripetitivo. Pur citando *Tempi moderni* di Chaplin, la parodia di Fo non ha niente di meccanico (a parte la ripetizione); al-

l'inizio l'attore esegue lentamente i movimenti singoli, quindi accelera, premendo i tempi, in modo da trasformarli nella simulazione della danza. Dinoccola le gambe, gira rapido sul tronco, agita ad arco le braccia, scatta, contorcendosi come se ballasse il rock, senza imitarlo. Come quando – ancora nei *Trucchi del mestiere* – egli stabilisce nessi fra la gestualità dei popoli ed il lavoro per la loro sopravvivenza: la danza dei cordari Siracusani «non è altro che un gioco molto simile alla tarantella e a molte altre danze meridionali [...], legate a un gesto continuo di spostamento del bacino e di rovescio della gamba» [Ivi, 43]; ma anche il remare cantando degli abitanti della bassa laguna, dei dintorni di Venezia (*Canto de barca de' stciopo*), dimostra come dei gesti pratici possano trasformarsi in gesti comunicativi.

Come accennato, il procedimento si radicalizza nel filone affabulatorio, quando al solista restano i gesti comunicativi, la mimica, la mobilità del corpo e, naturalmente, la parola:

Quello che mi interessa è, magari con il minimo mezzo, riuscire a proiettarti un'emozione più grande di quella di vedere cascare, crollare. Ecco perché amo il racconto... ad esempio, di una battaglia: sento che alla fine, con i suoni il *grammelot* i gesti, ti do delle immagini più grandi che se tu vedessi la battaglia vera. Perché ti impongo di muovere una parte del tuo cervello che spesso è sonnolenta, che tu non muovi: che è la proiezione delle immagini della fantasia, soprattutto in una società come questa che ti rimpinza di sensazioni meccaniche, di effetti speciali [DP, 68-69].

Rivediamo la scena della tempesta in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*³⁷. Non appena Johan e la sua «stregola» approdano a S. Marco, si scatena il maremoto, e i due assistono, riparati, allo spettacolo di una nave travolta da quel «finimund d'acqua roversa». La voce di Fo assume intensità crescente e intonazioni omologhe alle diverse fasi dell'azione; e quando la nave, che si evoca con gesto iconografico (mani congiunte e gomiti aperti), scaraventata dalle onde nel campo grande, entra nella chiesa dal portale (cenno di spalancamento), il racconto si chiude improvvisamente con un *calembour*: «una nave nella navata». Ma poi l'attore continua, sulla risata del pubblico, per propinarci l'ulti-

³⁷ Faccio riferimento al video dello spettacolo, ripreso il 23 febbraio 1992 a Torino, per la regia di N. Ambrosino, produzione C.T.F.R. Cfr. anche *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (VHS), Torino, Einaudi, 2003.

ma sorpresa: «C'era il prevete sul transetto (*facendo il segno della croce come contro un anatema*): Ferma!»; il falsetto finale produce l'estensione esplosiva e fragorosa del riso. L'imprevisto arresto del gioco scenico che Fo realizza su di sé come statua, o fermo-immagine, scatta nel *clou* della narrazione, appunto per scatenare la risata, ma prevede anche la possibilità di una ripresa che porti all'estremo l'effetto complessivo dell'evento. La posa artificiale che l'attore assume, in simili frangenti, sintetizza il movimento dell'azione precedente, finendo col rivelare la maschera solo intravista a tratti e a barlumi; ed il passaggio subitaneo di Fo dalla *fluidità* del racconto alla *fissità* dell'intonazione *vocale*, oltre che mimica, crea nello spettatore una *suspense* che culmina nella sorpresa d'uno scatto di intensità superiore all'attesa.

D'altra parte Fo possiede «una gamma fonica di sbalorditiva ampiezza, dalla voce chioccia dell'inerte e indifeso alla gutturalità fonda del tracotante, dell'oppressore. È stato da qualcuno dei suoi studiosi [...] paragonato, sotto questo punto di vista, ai giullari del Medioevo, che, come Paul Zumthor si era incaricato di spiegarci, consideravano con fondato orgoglio la voce la vera ricchezza della specifica professionalità»³⁸. Egli dunque è capace di regolare sapientemente il volume, e modulare con destrezza l'intonazione della voce; oltre a mostrare notevoli abilità canore nel sostenere le parti cantate, e soprattutto nel passare con rapidità di modulazione dal recitato al cantato e viceversa (per tutti, l'esempio di *Bonifacio VIII* in *Mistero buffo*). La *phonè* dell'attore si distingue, anche, sulla base del ritmo e delle pause: egli può usare un registro medio-basso, ma prevede sempre delle punte di forzatura, che creano soste improvvisate, come avviene nell'ambito della mimica e del gesto. Il ritmo è irregolare, lento o veloce anche a seconda della reazione del pubblico; Fo ottiene dei primi piani fonici, ricorrendo talvolta alla voce forte e acuta, ma spesso al falsetto, o addirittura strozzando il fiato. Anche sul piano della paralinguistica produce *maschere di suono*. Svaria infatti dall'emissione di suoni articolati in parole a quelli inarticolati, lungo una scala estesa dal puro rumore fonico al soffio, al gemito, al gorgoglio e al bisbiglio indistinti, all'urlo; tale attitudine gli consentirà di realizzare il fenomeno del *grammelot*.

³⁸ G. Davico Bonino, *Schedula per Dario Fo*, in «Il castello di Elsinore», n. 44, luglio 2002, pp. 83-85. Cfr. P. Zumthor, *Jongleurs et discours: interprétation et création poétique au moyen âge*, in «Medioevo romanzo», n. 11, 1986, pp. 3-26; poi in Id. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*, Paris, Édition du Seuil, 1987.

6. Il grammelot

Si sono stabiliti due raccordi fondamentali nella recitazione di Dario Fo: fra la mimica, il gesto e la prossemica dell'attore (sempre assumendo come punto di riferimento il pubblico); fra l'esercizio preparatorio (ma pure dimostrativo) e il numero attoriale vero e proprio. È quanto emerge anche dalla storia di quel *grammelot*, che nel suo teatro coniuga linguistica e paralinguistica, assorbendo, a partire da alcuni monologhi di *Mistero buffo*, tutti gli altri codici dello spettacolo³⁹. Si decolla dal lazzo comico verso la creazione artistica d'un nuovo genere monologico che riprende solo le sonorità, l'intonazione e le cadenze di una determinata lingua o varietà, per comporre in un organismo scenico dove la rapida sequenza di elementi fonici, per lo più non corrispondenti a parole reali, si mischia ad una mirata articolazione dei movimenti, dei gesti e delle posture.

Inoltre «con il grammelot si realizza l'aspirazione, che fu già dei comici dell'arte, alla lingua teatrale perfetta, universale, onnicomprensiva e iperespressiva, perché sottratta alle regole della grammatica e affidata interamente alla magia dell'istrione»⁴⁰. L'impegno globale di Fo, sul piano dello spettacolo e su quello dell'esistenza, è lo stesso che contraddistingue la professionalità dei nostri attori che fanno capo ad una tradizione scenica: dai giullari ai comici dell'Arte... a Petrolini, Musco, Totò, Viviani, Eduardo. D'altra parte l'*autotradizione* di Fo serve a colmare un vuoto o una discontinuità: quindi la Commedia dell'Arte, come stagione della fantasia dell'attore e come condizione che contrasta le forme e i ruoli codificati del teatro borghese, rappresenta per lui una fonte di ispirazione. Ma una fonte soggettiva, cui attingere con l'arbitrio del comico che rielabora materiali e figure della tradizione nel loro valore d'uso, e con l'impertinenza del «comico in rivolta» che specchia la propria situazione presente in quella delle «voci eretiche» del passato, e le fa essere ancora corrosive attraverso nuove incarnazioni⁴¹. La tendenziosità di certe inesattezze storiche e la suggestione ideale di tante autoimmagini (il fabulatore, il giullare, l'Arlecchino...) non mancano di aprire prospettive utili quando rivelano un livello più profondo di coerenza: nel caso di un at-

³⁹ Per una storia del *grammelot* rimando alla Parte IV (1) del presente libro.

⁴⁰ P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 148.

⁴¹ C. Meldolesi, *Dario Fo, l'attore come persona della "tradizione orale"*, in «Quaderni di Teatro», n. 3, 1979, p. 73.

tore come Fo capace per quelle vie di ricomprendersi nella dialettica fra passato e presente della condizione attorica, vicenda collettiva del popolo degli attori e singolarità della propria esperienza individuale.

Bisogna quindi inquadrare le sue lezioni-spettacolo (*I trucchi del mestiere*) e persino il libro che ne è derivato (*Manuale minimo dell'attore*) in quel «processo di estensione orale» che ha trasformato *Mistero buffo* nei primi anni Settanta in uno «spettacolo aperto commentato»⁴². I testi medioevali che Fo interpretava presero a interagire con il commento dell'attore sviluppatosi come momento comunicativo-orale e gestuale-complesso. L'arte di Fo *fabulatore* – attore che sintetizza nel gioco scenico la complessità dello spettacolo popolare e moltiplica i personaggi sulla scena – reagisce con la persona di Fo *commentatore* – uomo che raccorda e interpreta le vicende attuali e quelle della storia –, costruendo attraverso la dialettica tra fantasia e realtà l'antistoria propria e di quanti hanno coltivato «un'altra visione del mondo»⁴³.

Quanto al *grammelot* che nello spettacolo di *Mistero buffo* esplose e si estende dall'originaria base dialettale padano-veneta (*La fame dello zanni*) alle sue varianti straniere (il *grammelot* dell'avvocato inglese, quello del tecnocrate americano, quello francese di Scapino), se ne comprende tutta la natura inventiva attraverso il rapporto fra codici verbale-acustico e mimico-gestuale: in un contesto intrecciato di mitologia e di verosimiglianza, dove la dichiarata predilezione per forme di teatro alternative al dramma o alla stessa commedia «si accorda agli orientamenti antinaturalistici e plurilinguistici delle avanguardie novecentesche, e mira a contestare con le armi dello sberleffo e del travestimento caricaturale il sistema di norme e di convenzioni della cultura dominante»⁴⁴.

7. Il riso di (su) Bonifacio

Può stupire che dopo quanto detto dedichi l'ultima analisi ad un pezzo di *Mistero buffo* non in *grammelot*, ma appunto in quella koinè della piana del Po che costituisce la prima invenzione linguistica e paralinguistica dello spettacolo, e che Fo attribuisce agli attori girovaghi dei se-

⁴² Ivi, p. 74; ma anche in *Su un comico in rivolta...*, cit., p. 99.

⁴³ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973, p. VII.

⁴⁴ P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit., p. 103.

coli XIII-XV. La mia scelta di *Bonifacio VIII* dipende dall'esemplarità della *pièce*, che riassume molti dei fenomeni recitativi fin qui rilevati e che accomunano le opere del filone affabulatorio di Fo indipendentemente dal fatto che l'attore-autore usi il miscuglio di dialetti padani o il *grammelot*. Del resto in entrambi i casi il versante paralinguistico è fondamentale, al punto da necessitare (nelle stampe) della traduzione a fianco del testo, come avviene già nelle edizioni tramite libro di *Mistero buffo* prive dei *grammelot* e poi in quella autonoma (del 2003) che finalmente li include.

La giullarata si suddivide in tre parti: lunga e sincopata vestizione del Papa, persecutore di frati insubordinati, con il vezzo di farli appendere per la lingua; processione ed incrocio con un'altra guidata da Cristo, che si dirige «in montagna»; incontro-scontro che culmina nel violento calcio sull'«osso sacro» di Bonifacio allungato da Jesus e nella conseguente, isterica, maledizione lanciata dal Pontefice. Nella prima sequenza della vestizione, è la voce di Fo-Bonifacio a costituire il filo rosso della scena, attraverso un canto «in lingua catalana del XII secolo», continuamente interrotto (secondo l'interferenza carnevalesca sacro-profano) dalle richieste e dalle osservazioni, altere o inalberate, dello stesso Papa che dirige la cerimonia. L'alternanza di due o più registri diversi, che s'intersecano, è una delle cifre stilistiche dell'attore; come già detto, Fo è dotato non solo di grande abilità a sostenere le parti cantate, ma anche di un'eccezionale rapidità di modulazione nel passaggio dal recitato al cantato e viceversa. Inoltre la voce canora muta d'intonazione e di ritmo anche per le interferenze del gesto compiuto in parallelo; diventa acuta o grave, lenta o veloce, a seconda che l'oggetto atteso (cappello, guanti, anello o pastorale) gli sia porto a tempo oppure in ritardo, scatenando in quest'ultimo caso fastidio o indignazione. Si verifica anche il fenomeno osmotico tra personaggio protagonista (il Papa) e comprimari o comparse (chierici cantori), che si è notato sul piano della mimica e della gestica, e che qui si realizza su quello vocale, concentrato sulle peculiarità acustiche del linguaggio⁴⁵. Durante la lezione di canto impartita da Bo-

⁴⁵ Per lo spettacolo faccio riferimento anche al VHS - *Mistero Buffo*, registrazione televisiva in quattro parti, per la regia di G. Tosi, dalla Palazzina Liberty di Milano, trasmessa da Rai Due il 22 e il 29 aprile 1977; ora in due parti, con libro, Torino, Einaudi Stile libero/video, 1997. La visione della registrazione televisiva mostra come Fo interpreti liberamente il proprio testo, operando tagli e aggiunte in questo e in altri casi. Cfr. in proposito anche C. Susa, "Mistero buffo" (1969). *Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro*

nifacio ai chierici, quando dal coro emerge il personaggio (sonoro) dello stonato, la voce di Fo ne incorpora le stecche in un'alternanza fra gli 'attacchi' del Papa e le 'code' del corista refrattario che produce, nello spettacolo del '77, una successione di maschere foniche diverse. Senza ricorrere all'imitazione, l'attore solista trascorre velocemente da una modulazione all'altra, per poi arrestarsi sulla maschera vocale prescelta.

L'effetto comico è quello bergsonianiano del «diavolo a molla»; ma il procedimento d'alternanza fra *continuità* e *sosta* si riscontra anche nella gestica e nella coreografia della scena successiva. Quando, finalmente addobbato per la processione, Bonifacio incomincia a muoversi trascinando il mantello come un «carretto», Fo ne esprime lo sforzo impugnando le falde del pesante indumento ed inclinando il corpo faticosamente in avanti... finché non si blocca (sempre) a causa del chierico stonato, che gli pesta lo strascico. Di qui il tormentone minaccioso - «Aténto a ti!» - che si ripeterà ancora, progressivamente sintetizzato; così com'è sottoposto a successive sintesi il gesto autosemantico d'inchioidare ed appendere per la lingua il chierico 'diverso' al portone della chiesa, mentre la mimica dell'attore crea la maschera d'un cinico avvertimento.

Differente l'atteggiamento del Papa nei confronti di Gesù, avvistato mentre si reca sul Calvario. Dapprima Fo-Bonifacio esprime meraviglia nel vederlo ridotto davvero a 'povero cristo', e ne commenta la condizione miserevole con un accenno d'immedesimazione; poi, quando si accosta all'altro per guadagnare il favore dei fedeli, gli si rivolge come ad un bambino un po' ritardato, o a un «inciuchì» che non lo riconosce come Papa né riconosce la figura del Papa (sillabando: «Pàpie! Pà-pi-e!»), quindi esplose (recita la didascalia) *in una risata fragorosa* [MB 2003, 279]. Ma nello spettacolo è un *riso muto*, prolungato, *che deride* (la chiostra dei denti bene in vista, la bocca spalancata quasi a divorare gli spettatori); accompagnato da gesti beffardi (sventolio delle mani, agitazione ammiccante delle braccia) che creano attorno al corpo dell'attore altre presenze (prima una, poi molte) alle quali comunicare la superiorità e la strafottenza di quel riso rivolto contro l'ingenuità del Cristo.

Un Cristo un po' bambino un po' matto, cui bisogna nascondere gli orpelli del potere materiale, vanitoso e vizioso, della Chiesa. Di qui, subito dopo, nello spettacolo i tentativi, da parte di Fo-Bonifacio, di occul-

politico, in A. Cascetta e L. Peja, *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

tare quei segni al «mato» fanatico, nascondendo le mani dietro la schiena (stavolta, lui stesso, con un gesto infantile) per sfilarsi gli anelli di cui all'inizio si era ornato, alitando sopra le pietre preziose per aumentarne il luccicore. Si continua così ad alternare, contaminando, il discorso rivolto al Cristo (che lo identifica come interlocutore principale) e quello, in sordina, indirizzato a qualche chierico, che deve aiutare nella svestizione sottobanco Bonifacio-Fo. Inginocchiatosi il Papa finge umiltà e devozione, con mimica espressiva che inganna, ma, interrotto dall'accusa d'aver ammazzato dei frati, l'attore rispolvera la maschera iracunda di Bonifacio che si rialza di colpo e mima *il gesto di afferrare lo spione, di torcergli il collo e quindi di trapanargli il capo con le dita* [MB 2003, did., 279]: labbra semiaperte ed incurvate verso il basso, come per i cattivi dei fumetti o dei *cartoons*, l'indice infilato nella mano destra, poi (per *rimediare al gesto di violenza ritappando il foro nel cranio della sua vittima*) con giocosa oscillazione dello stesso dito a denegare il segno. Quando Bonifacio si rassegna a rispondere alle accuse, torna all'attore il viso mobile dell'afflizione, cui segue il tentativo di 'redimersi' aiutando Cristo a portare la croce. Qui, simbolicamente, il gesto di sottoporsi al peso del supplizio (scansando con violenza il Cireneo) è paragonato non solo nelle parole, ma nell'incurvatura del corpo, a quello di trasportare il mantellone («A son forte mi... a porto certi manteloni» [Ivi, 281]); ma culmina, con una trasformazione secca dettata dall'agilità del mimo, nel moto di ricevere la *terribile pedata nel sedere*, dal Cristo, che lo fa, letteralmente, volare *dall'altro capo della scena* [Ibid.].

D'altra parte emerge dall'interazione fra il Prologo e l'esecuzione della giullarata il punto di vista dell'attore-autore solista sull'intera *pièce*. Nel prologo Fo amplia il discorso sul «Papa del tempo di Dante» alle figure contrapposte, anomale o sovversive del Medioevo (Iacopone da Todi, Gioacchino da Fiore, Segalello da Parma, fra' Dolcino...), e attraverso la ripresa e la rimodulazione di una posa o di un insieme di gesti varia l'impressione che vuole produrre sul pubblico. Il rapporto di simpatia o antipatia per i personaggi che, a un tratto, rappresenta traspare dalla variazione stessa d'un meccanismo gestuale o mimico che potrebbe accomunarli. Così, in una scena della versione teatrale del Prologo (che manca nell'edizione a stampa) dopo aver raffigurato Bonifacio colto da sincope sul trono, sbarrando gli occhi e indicando col dito un disgustoso filo di bava che gli cola da un angolo della bocca serrata, ne prosegue il ritratto da seduto muovendosi verso destra in quella posa

sconcia che risulta ridicola. Invece Iacopone, costretto dai suoi torturatori nella stessa postura, non produce il medesimo effetto, perché Fo accenna soltanto allo spostamento del personaggio, lasciando negli occhi degli spettatori l'immagine d'una deformazione tragica.

In un recente intervento Paolo Puppa parla di fascinazione ottenuta dal solista di *Mistero buffo* attraverso una «bulimia di parole e di gesti» che produce un'intensità emotiva, di «ambiguità poetica» che si traduce anche «in chiave ideologica»; e porta proprio l'esempio di *Bonifacio VIII* che nel sottotesto lascia trapelare una fortissima *sumpátbeia* verso Bonifacio stesso⁴⁶. Parrebbe confermare l'ipotesi di Francesco Orlando, secondo cui la «grande comicità» implica sempre, nascosto dietro la superficie che ne prende le distanze, un «riconoscersi, un ritrovarsi, un identificarsi», un «sono io» celato sotto il «non sono io»⁴⁷. Ma l'ultima immagine tracotante e blasfema di Fo-Bonifacio, che reagisce alla pedata di Cristo – e alla gran risata del pubblico – con un livore vendicativo, meschino e buffonesco, non consente alcuna complicità con il deriso che se ne va *tronfio e impettito intonando a tutta voce il canto gregoriano* [MB 2003, did., 281]. Alla base di questa *performance* c'è l'attitudine dell'attore comico-satirico, che si propone «lo scopo di tradurre artisticamente un messaggio e di stimolare lo spettatore ad una personale comprensione critica»⁴⁸. Un doppio statuto il suo che lo costringe a sommare (ma non a fondere) nella maschera-corpo indossata sia la figura del personaggio sia quella dello spettatore.

⁴⁶ Cfr. P. Puppa, *Comicità e solitudine: il tempo della battuta*, in CS, 84.

⁴⁷ Cfr. F. Orlando, *Qualche considerazione sulle funzioni letterarie del comico*, ivi, 41-42.

⁴⁸ E. Marinai, *Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico*, ivi, 137.

tare quei segni al «mato» fanatico, nascondendo le mani dietro la schiena (stavolta, lui stesso, con un gesto infantile) per sfilarsi gli anelli di cui all'inizio si era ornato, alitando sopra le pietre preziose per aumentarne il luccicare. Si continua così ad alternare, contaminando, il discorso rivolto al Cristo (che lo identifica come interlocutore principale) e quello, in sordina, indirizzato a qualche chierico, che deve aiutare nella svestizione sottobanco Bonifacio-Fo. Inginocchiatosi il Papa finge umiltà e devozione, con mimica espressiva che inganna, ma, interrotto dall'accusa d'aver ammazzato dei frati, l'attore rispolvera la maschera iracunda di Bonifacio che si rialza di colpo e mima *il gesto di afferrare lo spione, di torcergli il collo e quindi di trapanargli il capo con le dita* [MB 2003, did., 279]: labbra semiaperte ed incurvate verso il basso, come per i cattivi dei fumetti o dei *cartoons*, l'indice infilato nella mano destra, poi (per *rimediare al gesto di violenza ritappando il foro nel cranio della sua vittima*) con giocosa oscillazione dello stesso dito a denegare il segno. Quando Bonifacio si rassegna a rispondere alle accuse, torna all'attore il viso mobile dell'afflizione, cui segue il tentativo di 'redimersi' aiutando Cristo a portare la croce. Qui, simbolicamente, il gesto di sottoporsi al peso del supplizio (scansando con violenza il Cireneo) è paragonato non solo nelle parole, ma nell'incurvatura del corpo, a quello di trasportare il mantellone («A son forte mi... a porto certi manteloni» [Ivi, 281]); ma culmina, con una trasformazione secca dettata dall'agilità del mimo, nel moto di ricevere la *terribile pedata nel sedere*, dal Cristo, che lo fa, letteralmente, volare *dall'altro capo della scena* [Ibid.].

D'altra parte emerge dall'interazione fra il Prologo e l'esecuzione della giullarata il punto di vista dell'attore-autore solista sull'intera *pièce*. Nel prologo Fo amplia il discorso sul «Papa del tempo di Dante» alle figure contrapposte, anomale o sovversive del Medioevo (Iacopone da Todi, Gioacchino da Fiore, Segalello da Parma, fra' Dolcino...), e attraverso la ripresa e la rimodulazione di una posa o di un insieme di gesti varia l'impressione che vuole produrre sul pubblico. Il rapporto di simpatia o antipatia per i personaggi che, a un tratto, rappresenta traspare dalla variazione stessa d'un meccanismo gestuale o mimico che potrebbe accomunarli. Così, in una scena della versione teatrale del Prologo (che manca nell'edizione a stampa) dopo aver raffigurato Bonifacio colto da sincope sul trono, sbarrando gli occhi e indicando col dito un disgustoso filo di bava che gli cola da un angolo della bocca serrata, ne prosegue il ritratto da seduto muovendosi verso destra in quella posa

sconcia che risulta ridicola. Invece Iacopone, costretto dai suoi torturatori nella stessa postura, non produce il medesimo effetto, perché Fo accenna soltanto allo spostamento del personaggio, lasciando negli occhi degli spettatori l'immagine d'una deformazione tragica.

In un recente intervento Paolo Puppa parla di fascinazione ottenuta dal solista di *Mistero buffo* attraverso una «bulimia di parole e di gesti» che produce un'intensità emotiva, di «ambiguità poetica» che si traduce anche «in chiave ideologica»; e porta proprio l'esempio di *Bonifacio VIII* che nel sottotesto lascia trapelare una fortissima *sumpátbeia* verso Bonifacio stesso⁴⁶. Parrebbe confermare l'ipotesi di Francesco Orlando, secondo cui la «grande comicità» implica sempre, nascosto dietro la superficie che ne prende le distanze, un «riconoscersi, un ritrovarsi, un identificarsi», un «sono io» celato sotto il «non sono io»⁴⁷. Ma l'ultima immagine tracotante e blasfema di Fo-Bonifacio, che reagisce alla pedata di Cristo – e alla gran risata del pubblico – con un livore vendicativo, meschino e buffonesco, non consente alcuna complicità con il deriso che se ne va *tronfio e impettito intonando a tutta voce il canto gregoriano* [MB 2003, did., 281]. Alla base di questa *performance* c'è l'attitudine dell'attore comico-satirico, che si propone «lo scopo di tradurre artisticamente un messaggio e di stimolare lo spettatore ad una personale comprensione critica»⁴⁸. Un doppio statuto il suo che lo costringe a sommare (ma non a fondere) nella maschera-corpo indossata sia la figura del personaggio sia quella dello spettatore.

⁴⁶ Cfr. P. Puppa, *Comicità e solitudine: il tempo della battuta*, in CS, 84.

⁴⁷ Cfr. F. Orlando, *Qualche considerazione sulle funzioni letterarie del comico*, ivi, 41-42.

⁴⁸ E. Marinai, *Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico*, ivi, 137.