

# Dario Fo e il ‘monologo mimico’: strategie multiple del comico

Eva Marinai

Pensare alla *scena-performance* di Dario Fo monologante significa immaginare un reticolato invisibile di forze, uno spazio vettoriale formato da una sequenza pressoché illimitata, ma non indeterminata, di direttrici fonico-gestuali che s’intersecano e si moltiplicano tanto quanto i punti di vista degli spettatori.

Ancora: significa confrontarsi con un genere teatrale indefinito e omnicomprensivo, che spazia dall’avanspettacolo al *cabaret*, dal rituale della ‘messa da campo’ all’*agit-prop*, dall’arte della narrazione (di matrice arcaica – contastorie; ‘fabulatore’ – o moderna – *one-man-show*; *storytelling*) al *théâtre documentaire*, ovvero che comprende e travalica tutto ciò.

*Mistero buffo* (1969) rappresenta il paradigma ormai canonico di tale sperimentazione scenica, volta a combinare liberamente capacità istrioniche e tecniche drammaturgiche, ricerca delle fonti e travestimento dei modelli, abilità mimiche, stile epico, oralità, lirismo.

È, per così dire, la ‘Bibbia’ per un’intera generazione di attori-autori, di performer votati al monologo plurivocale, all’invenzione linguistica, al rovesciamento comico-politico, all’interferenza fra cronaca e mito.

Malgrado molto sia stato scritto dal 1969 a oggi sullo spettacolo-manifesto di uno dei nostri più grandi attori di teatro – spettacolo rivisitato e rimontato più e più volte, come accade a un testo spettacolare «mobile» (Barsotti 2007) e in perenne dialogo con l’attualità – ci sono ancora due aspetti importanti su cui lavorare, che riguardano in entrambi i casi le *sorgenti* da cui scaturisce il *modus operandi* di Fo.

Il primo aspetto – per cui si rimanda a un futuro approfondimento (che potrebbe anche significare un’edizione critica dell’opera) – concerne indubbiamente le fonti storiche: è un lavoro ancora tutto da fare, infatti, quello di mettere a confronto le numerose edizioni a stampa del testo, rintracciando le fonti originarie delle storie che compongono l’opera – ormai considerata ‘un classico’ – nella sua versione definitiva, analizzando il riuso che di tali storie mette in atto l’autore, in modo da operare una scrupolosa distinzione tra documenti antichi e (re)invenzioni drammaturgiche.<sup>1</sup>

La questione relativa al rapporto tra ricerca e *inventio* è posta dall’autore medesimo, il quale, con immancabile sarcasmo, nel prologo al *Manuale minimo dell’attore* (1987) ammette:

Ebbene sì, è vero... spesso invento... ma attenzione, sia chiaro... le storie che mi fabbrico di sana pianta vi sembreranno ogni volta terribilmente autentiche... quasi ovvie... invece, quelle impos-

---

<sup>1</sup> Su queste problematiche si riflette nei recenti Colombo (2013) e Brusegan (2013).

sibili, paradossali, che giurereste inventate, sono al contrario tutte autentiche e documentabili (Fo 2001a, p. 3).

Il secondo aspetto (che, sia detto per inciso, è solo apparentemente distinto dal primo), concerne le origini della creazione attorica di Fo per *Mistero buffo*, ossia i primi esperimenti fonico-mimico-gestuali: origini che occorre rintracciare negli insegnamenti di Jacques Lecoq<sup>2</sup> e nelle esperienze anche radiofoniche dei primissimi anni Cinquanta del Novecento.

Non è un caso che, solo un anno fa, durante il lavoro con Eugenio Allegri e Matthias Martelli, per la messa in scena di una riscrittura di *Mistero buffo* (che ha debuttato in anteprima nazionale a Follonica, il 13 ottobre 2017), dunque in un momento di bilanci e di ‘consegne del testimone’, Fo abbia manifestato la necessità, per chiunque voglia cimentarsi con questa *performance*, di recuperare la lezione del grande pedagogo francese, forse suo unico ‘maestro’.

È anche mia convinzione<sup>3</sup> che per comprendere come nasca il ‘monologo mimico’ di Fo, occorra rileggerne le prime esperienze (gli anni dell’apprendistato), a partire dal rapporto tra mimazione e giochi fonetici effettuati con le cosiddette ‘controstorie’ di *Poer nano*, drammaturgicamente strutturate con l’intenzione di «dar voce ad una tradizione che non era mai stata scritta, e per cui era necessario reinventare una scrittura» (Valentini 1997, p. 36), anzi un genere linguistico – come evidenzia Paolo Puppa – tra rivista, sceneggiatura cinematografica e farsa teatrale (Puppa 1978, p. 31).

Nei primi anni Cinquanta, la ricerca di Fo e di Lecoq segue strade parallele, in entrambi i casi volta a recuperare le condizioni ‘pragmatiche’ del genere teatrale, dalla «scrittura d’attore» (Trifone 2000, p. 103) agli orientamenti plurilinguistici e di mimetizzazione caricaturale, con una manifesta propensione per il teatro popolare, per la tradizione dei buffoni e delle maschere della Commedia dell’Arte, sino al «parlare senza parole» (Fo 2001a, p. 81), il cui esito, a partire dagli esercizi fisici preverbal<sup>4</sup> composti da ‘borbottii’ (*grommelots*, appunto) di Jacques Copeau, è senz’altro il *grommelot*, che «dà [...] ai gesti il valore di parole» (Meldolesi 1978, p. 69), traducendo «il suono emotivo dell’azione» (Barsotti 2007, p. 210).

È noto come Lecoq, erede del magistero copeauiano, abbia preso le distanze dal mimo estetizzante francese e dalla ‘pantomima bianca’, per sviluppare una ricerca intorno al ‘mimo corporeo’: una pratica attorica che ha come predecessori illustri, per l’appunto, Copeau e i *Copiaus*. Etienne Decroux, allievo di Copeau, descrive così alcuni esercizi svolti al Vieux Colombier, e che ci fanno venire in mente, con le debite proporzioni, alcuni *sketch* del Nostro:

si mimavano azioni modeste: un uomo perseguitato da una mosca vuole disfarsene; [...] un mestiere; una concatenazione di movimenti di macchina. / La recitazione tendeva alla lentezza del rallentato [*ralenti*] nel cinema. Ma mentre questo è un rallentamento di frammenti del reale,

<sup>2</sup> Cfr. Marinai (2007) e Di Palma (2011).

<sup>3</sup> In proposito cfr. Marinai (2007) e Barsotti (2007).

<sup>4</sup> Cfr. Cruciani (1971), Taviani (1988), Pizza (1996, p. 106) e Marinai (2007, pp. 235-236).

il nostro era la produzione lenta di un gesto nel quale erano sintetizzati molti altri. / Questa recitazione già leggibile era bella. / si riproducevano i rumori della città, della casa, della natura, i gridi degli animali. / E questo con la bocca, le mani, i piedi. / [...] gli allievi componevano lo scenario che eseguivano immediatamente [...] dovevano dunque essere anche drammaturghi di se stessi (Decroux 2009, p. 28).

Decroux ha lavorato al Piccolo di Milano e malgrado non ci siano informazioni attendibili su un incontro tra i due, il fatto che Fo respirasse quotidianamente quell'atmosfera è un dato certo.

È ipotizzabile che il *trait d'union* tra Copeau e Fo sia proprio Lecoq, che dopo la guerra diviene coreografo e attore nella compagnia di Jean Dasté, genero di Copeau. È Dasté che introduce Lecoq all'uso del corpo in teatro ed è verosimile che alcuni esercizi utilizzati dalla compagnia del regista francese siano stati impiegati anche da Dasté e di conseguenza da Lecoq in Italia.

Il 'mimismo', inteso come base tecnica per l'attore, diviene strumento di conoscenza del reale, in grado di disinnescare gli automatismi e i *cliché*, per attivare un nuovo processo di relazione tra sé e le cose, tra sé e gli altri: Lecoq lo definisce una «ricerca delle dinamiche interne del senso» (Lecoq 2000, p. 35). Si tratta di un processo imitativo che «supera la semplice rassomiglianza fisica e vocale cara agli imitatori del varietà» (Lecoq 1987, p. 17), ovvero che va al di là della forma per abbracciare il senso delle cose. «Paradossalmente questo lavoro sul movimento, che sembra applicarsi alla recitazione e alla regia, dovrebbe servire soprattutto alla scrittura» (Lecoq 2000, p. 109), afferma il pedagogo francese.

Malgrado in occasione del Nobel, Fo abbia ridimensionato l'apporto di Lecoq al suo teatro, affermando la necessità di una maggiore libertà espressiva per l'attore, e criticando peraltro la componente non-ideologica della pratica teatrale di Lecoq (che quindi tenderebbe a formare, a suo avviso, attori tutti uguali), è vero però che gli sviluppi successivi della poetica performativa di Fo sono impensabili senza collegarli agli insegnamenti del pedagogo francese su quello che si può chiamare – come ha chiarito Marco De Marinis – il 'mimo vocale' e che investe l'attorialità, pur nella loro indiscutibile diversità, di Fo, di Paolo Poli, di Carmelo Bene, di Leo de Berardinis (De Marinis 1993, p. 297). Si tratta della tecnica che attraverso la poetica diventa stile (Fo 1991, p. 9), come suggerisce l'attore-autore.

Come già evidenziato da Anna Barsotti (2007, p. 108), *Poer nano* può essere considerato l'esperimento *princeps*, che più si avvicina all'operazione condotta per *Mistero buffo* anni dopo (preceduto da un'ulteriore prova di 'monologo mimico': *Ci ragiono e canto* del 1962).<sup>5</sup> E ciò non solo sul piano tematico – dall'argomento biblico all'umanizzazione dell'eroe; dal ribaltamento parodico e carnevalesco alla demitizzazione – ma ove solo si considerino gli aspetti stilistici e retorici (l'uso di frequenti neologismi e di intercalari, la presenza del prologo, ma anche di «materiali morfosintattici e lessicali presi a prestito da

---

<sup>5</sup> Spettacolo ripreso, con varianti, negli anni Settanta durante le prime lezioni-spettacolo confluite poi nelle *Lezioni di teatro* del 1984-85, tenute dall'attore-autore all'Argentina di Roma: cfr. Fo (2001b).

esempi di oralità bassa e marginale» (Trifone 2000, p. 154), l'interruzione meta-narrativa o l'incidente calcolato; la creazione delle maschere foniche corali e individuali), tutto ciò fa sì che le storie che compongono *Poer nano* rappresentino indubbiamente una sorta di laboratorio creativo per la prova più impegnativa affrontata con *Mistero buffo*. È di nuovo con *Poer nano* che Fo si confronta per la prima volta con il grande pubblico, in teatro e in radio, attraverso un'affabulazione che è innanzitutto creazione della *situazione* attraverso la parola (Pizza 1996, p. 156), immaginazione del comico per mezzo di un equilibrio raffinatissimo tra pause e suono.

La ricerca personale messa in atto dal giovane Fo con questi 'monologhi paradossali' – come li definisce Franco Parenti – trova nuova linfa nell'incontro con Lecoq al Piccolo di Milano, così come Lecoq, d'altro canto, ha modo di riconoscere nella comicità di Fo, di Franco Parenti (allora interprete di Brighella nell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler) e di Giustino Durano una reinvenzione contemporanea del fenomeno istrionico dell'Arte.<sup>6</sup>

Pur non potendo affermare che l'attore-autore sia stato allievo della "Scuola del Piccolo", gli insegnamenti di Lecoq sono alla base delle tecniche performative di Fo, per sua stessa ammissione. La lezione del mimo è visibile negli spettacoli della compagnia Fo-Parenti-Durano, che compone i propri canovacci nella piccola casa di via Sant'Eusebio per poi rivederli e trasformarli in testo-spettacolo con il maestro francese, in corso Magenta 63.

A partire dal 1953, i tre attori, con il nome di *Dritti* (in contrapposizione ironica al trio dei *Gobbi* composto da Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli e Franca Valeri) presentano l'«antirivista» *Il dito nell'occhio*, cui segue, l'anno successivo, *I sani da legare*, entrambi con le coreografie e i movimenti mimici di Lecoq. Due 'riviste di cervello', come le definirono gli stessi autori, che vogliono raccontare una *antistoria*, ribaltando i rapporti tra bene e male, giusto e ingiusto – «gli eroi messi in mutande» (Fo 2007, p. 91) – e usando già quella che diventerà la cifra poetico-stilistica dell'attore, secondo la lettura gramsciana della Storia, ossia la proiezione del presente nel passato e il rispecchiamento del proprio ruolo di fustigatore dei potenti in altre voci fuori dal coro, appartenenti alla storia dell'umanità. La 'chiave comica' è costituita dalla sintesi di mimo e recitazione, come mai si era visto prima in Italia, dove i numerosi attori divengono un gruppo unitario e omogeneo, «impegnato in uno sforzo di recitazione antinaturalistica, straniata e spesso stralunata» (Valentini 1997, p. 45). I due spettacoli, peraltro, sono già un pullulare continuo di presenze extratestuali (che ritroviamo solo in dosi minori nelle commedie, mentre ricompaiono prepotentemente nelle 'giullarate'), in cui il dialogo con il pubblico è accompagnato da giochi pantomimici che accrescono il potenziale satirico del testo.

C'è da aggiungere, copioni alla mano, che la prima attestazione di *grammelot* risale proprio a *I sani da legare*, in un *qui pro quo* verbale fra un contadino bergamasco e un maresciallo romano (Marinai 2007, pp. 87-89, 258). Una seconda prova compare nella terza puntata del programma radiofonico di Fo e Parenti, *Non si vive di solo pane* (1956), con lo *sketch* del turista inglese e del turista bergamasco:

<sup>6</sup> Cfr. De Marinis (1993, p. 259) e Barsotti (2016, pp. 119-130).

INGLESE [Fo] Grammelot, di lingua inglese di un turista che evidentemente sta chiedendo un biglietto per l'estero.

BERGAMASCO [Parenti] Am g daga do andaa Pir Bundù...

FATTORINO [Fo] Come? (Marinai 2007, p. 144).

Gli esempi più noti saranno poi, ovviamente, quelli dei *grammelot* di *Mistero buffo*, dove è interessante notare la replicabilità del testo gestuale in contrapposizione alla struttura sonora, che invece cambia a ogni rappresentazione. Il parlato dunque muta ogni volta, mentre la gestualità segue un ordine prefissato. Ne sono testimonianza le numerose redazioni del testo, che, se messe a confronto con le *performance* registrate o dal vivo, danno conto di questa diversità della partitura fono-linguistica.

*Grommelot* compare in un testo di Léon Chancerel, attore e collaboratore di Copeau, datato 1946:

Quando il lavoro sul corpo è progredito a sufficienza, solo allora portiamo la voce, prima in forma di suoni (suoni lunghi o corti, acuti o gravi, ricercando un accordo della voce con gli attacchi e con il montaggio delle azioni) poi, infine, le parole. Nella formazione vocale ha un grande peso l'onomatopea (e mi riferisco ai "grommelots" del Vieux-Colombier) (Romain 2005, p. 172).<sup>7</sup>

Léon Chancerel ha fatto parte del primo nucleo dei *Copiaus* sino almeno al 1925 e, tra il 1932 e il 1935, ricorre a Jean Dasté per le lezioni di *gymnastique dramatique*, dunque il passato di Lecoq e il legame virtuale tra Copeau e Fo, a questo punto, risultano assai chiari. Sempre Chancerel scrive:

Non ci si potrà permettere altro che dei rumori inarticolati, dei *grommelots*, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli animali. Si notano i vantaggi di questa costrizione: essa fissa istantaneamente una melodia e un ritmo vocale in accordo con i sentimenti profondi del personaggio. [...] Si dice che Eleonora Duse, quando recitava *La signora delle camelie*, sostituisse con i *grommelots* di un'intensità inaudita la maggior parte del testo di Alessandro Dumas figlio, all'atto della morte (Chancerel in Pozzo, 1998, p. 71).

Risulta evidente, anche solo da questi esempi, come il *grammelot* sia una 'lingua teatrale' per eccellenza, in quanto atto fisico, che ha dunque, per sua natura, un'origine gestuale, imitativa.

Non s'intende dire che la parola in Fo si fa corpo, bensì, al contrario, che il corpo si fa parola, come accade nel processo di articolazione vocale infantile e come gli studi di altri artisti ci hanno confermato e ci confermano.<sup>8</sup>

Nel *Corpo poetico*, Lecoq spiega come durante le azioni fisiche, gli esercizi di figurazione mimata degli allievi-attori e dei suoi collaboratori, tra cui cita Dario Fo (Lecoq 2000, pp. 20-21, 36), nasca l'atto performativo, inteso anche – potremmo aggiungere –

<sup>7</sup> Trad. mia. Si ringrazia Marco Consolini (Université Paris 3, IET) per l'indicazione di questo brano.

<sup>8</sup> Di Copeau abbiamo già avuto modo di dire, mentre nel tempo presente Chiara Guidi può essere considerata, pur con modalità diverse, un altro esempio eccellente di artista impegnata nello studio di tale processo.

come atto linguistico. Egli, già a partire dagli anni italiani (prima a Padova, poi a Milano) a cavallo tra i Quaranta e i Cinquanta, sperimenta molti degli esercizi che perfezionerà e catalogherà una volta tornato a Parigi. Tra questi, anche la *letterarizzazione* del teatro, attraverso la figurazione plastica di espressioni metaforiche: un processo che parte dal «corpo delle parole» (ivi, p. 105), attraverso lo studio sull'atto linguistico quale atto performativo e sulla traduzione fisica della metafora. Lecoq, infatti, durante le improvvisazioni mimiche sollecita gli allievi all'uso di verbi al presente indicativo – noi aggiungeremmo, predicati verbali o nominali –, che offrano «un'effettiva dinamica corporale» (ivi, pp. 64-65, 105). I verbi designano le azioni e gli enunciati che esprimono un processo di trasformazione del soggetto (es. 'sono a pezzi') favoriscono la creazione della partitura mimico-gestuale del personaggio.

Pur non avendo ancora sperimentato, a quell'altezza cronologica, la *Bande Mimée*, che svilupperà più compiutamente negli anni Settanta, Lecoq sollecita gli attori della compagnia Pa-Du-Fo a rappresentare tutte le componenti oggettuali dello spazio in cui essi si trovano a muoversi, riuscendo a realizzare, con il solo ausilio del corpo e della mimica, primi piani (da lui detti *mimages*), carrellate, illusioni, *flashback*. Basti ritornare con la mente ai pentoloni e alle dinamiche spaziali e prossemiche della *Fame dello Zanni* per comprendere che quel lavoro d'improvvisazione in via Magenta avrà un'indiscutibile influenza su Fo. Per fare un esempio diverso, tratto dai monologhi di *Ci ragiono e canto*, è sufficiente pensare al movimento del vogatore che deriva – come è evidente – al di là del riferimento diretto di Fo agli studi dell'antropologo russo Plechanov, dal 'mimo d'azione' del *Passeur* (il 'traghettatore') di Lecoq.<sup>9</sup>

Nel *Manuale minimo dell'attore*, Fo cita Plechanov in relazione al gesto del lavoro e dunque all'atteggiamento assunto nelle azioni quotidiane, ma per spiegare il concetto, due righe sotto, usa il termine francese *attitude*, che è di Decroux e poi di Lecoq, non di Plechanov (Fo 2001a, p. 62).

Se volessimo analizzare ogni singolo frammento di quella sequenza, isolando i gesti delle braccia e i movimenti delle gambe per focalizzarne i punti d'appoggio, i pesi, le dinamiche spaziali, le spinte e contospinte, in una sorta di *ralenti*, noteremmo come esista una partitura ritmica ben precisa, che resta uguale ad ogni replica – come avviene, ad esempio, per le sequenze relative alla camminata di Bonifacio VIII in *Mistero buffo* – cui corrisponde una sequenza linguistica non fissa, ma mobile, variabile.<sup>10</sup>

Questo lavoro analitico di smontaggio e rimontaggio, che Fo mette in atto durante le *Lezioni di teatro* per spiegare i *trucchi del mestiere* – pur trattandosi sempre di una spiegazione inserita all'interno di un discorso drammaturgico che include la pseudo-improvvisazione con il pubblico e che non è mai dunque davvero un togliersi la maschera –, assomiglia al procedimento attuato da Lecoq che a sua volta riconduce all'analisi linguistica: ossia, segmentare i testi per ricavarne le unità di base. Tali unità di base, che costituiscono la sequenza più piccola praticabile dal corpo dell'attore, potranno essere utilizzate per comporre altri segmenti narrativi, altre 'frasi' ritmiche, nuove sequenze mimico-sonore.

<sup>9</sup> Cfr. Lecoq (2000, pp. 96-97; 2016, pp. 128-131).

<sup>10</sup> Sul rapporto tra canovaccio mnemonico della narrazione e testo vocale cfr. Pozzo (1998, pp. 111-113).

L'unità di base è chiamata, come si è detto, *attitude*, 'atteggiamento', che può essere usato con intenzioni diverse a seconda del contesto drammatico di riferimento.

Un *attitude*, per esempio, può essere il *tableau vivant* dell'ingresso in scena di un personaggio, con la gamba protesa in avanti, il piede alzato, il busto leggermente spostato all'indietro: un *atteggiamento-intenzione* che ritroviamo identico, o con minime variazioni, in *Bonifacio VIII*, nel *Grammelot di Scapino*, ma anche nell'*Arlecchino* di Ferruccio Soleri, altro allievo di Lecoq: passo che anche Giorgio Strehler riproduce sveltamente, interpretando Luis Jovet e parodiando lo stereotipo comico, nello spettacolo *Elvira o la passione teatrale* (1981) quando spiega a Claudia-Giulia Lazzarini l'importanza dell'ingresso in scena, del ritmo del movimento, del gesto iniziale dell'attore dal quale già s'intuisce l'intero discorso drammatico.

Fermare e isolare un movimento complesso in un punto che sintetizzi l'intera *performance*, ma anche l'intero discorso critico – solitamente di denuncia – in modo da fingere di commentarlo assieme allo spettatore rientra nel gioco e del teatro epico e del teatro popolare. A tal proposito Dario Fo spiega come

Sul palcoscenico [...] ogni gesto che produco lo controllo e tendo a ridurlo sempre all'essenziale. Ho avuto l'opportunità di studiare e lavorare con un sacco di maestri di mimo e della gestualità e quindi ho imparato anche la sintesi. Un attore superficiale produce una quantità enorme di gesti, molte volte arbitrari. Bisogna fare molta attenzione perché se si aggiunge in parallelo un gesto a una parola che per se stessa vive già pulita puoi anche ammazzarla, distruggerla; così come il sostegno, il preludio gestuale che avanza o procede un concetto dà un grandissimo valore alla frase e al ritmo stesso. [...] un grande attore di grande peso risparmia la propria gestualità, non se ne avvantaggia mai, né nella vocalità, né nel gesto (Fo in Soriani, 2007, p. 303).

Lecoq ha certamente avuto il merito di sollecitare l'attore a concepire uno stile recitativo fondato sulla precisione, sul contenimento e sulla necessità del micro-movimento: pertanto a giungere ad una tecnica 'sincretica' in cui, come risolve giustamente Soriani, il gesto e la parola si fondono insieme in un reciproco rapporto di interespressività.

Ulteriore merito di Lecoq è senz'altro quello di aver lavorato sin dai primi anni Cinquanta, assieme a Fo, Parenti, Durano, sul concetto di coro e di coralità. La ricerca sul rapporto tra coro ed eroe o antieroe, tra moltitudine e individuo, che si conferma essere uno dei principi di lavoro sulla tragedia classica che l'artista francese svilupperà più compiutamente a Parigi, ma che inizia in Italia, è all'origine anche delle coreografie delle 'riviste di cervello' di Pa-Du-Fo. Non credo che il concetto di *cerchio-coro* non sia stato, anche per Lecoq, connesso a quello di comunità, pur non acquisendo forse mai una valenza strettamente e consapevolmente politica, come poi accadrà per Fo. Le riflessioni che investiranno il Nuovo Teatro dagli anni Ottanta in poi, relative al «secolo monologante, riflesso di un solipsismo sempre più disperato, della perdita di identità nella società di massa, della perdita di che cosa significhi essere comunità» (Martinelli 2015, p. 30) – per usare le parole di Marco Martinelli – trovano una risposta alternativa proprio in quel «monologo rabelesiano e nello stesso tempo coro polifonico» (Puppa 1978, p. 97) di *Mistero buffo*. L'opera rappresenta una lettura colta, proprio perché rovesciamento parodico, dei modi con cui la tradizione popolare ha recepito la tradizione alta, sacra, realizzata con

«modi espressivi multipli» (*ibid.*), in cui si mescolano memorie zannesche attinte dal patrimonio familiare dei Rame (Pieri 2010, p. 188), la lunga tradizione attoriale italiana che discende da Petrolini, Musco, Totò, Viviani, Eduardo (Barsotti 2007, p. 100) e Peppino De Filippo, con ancora un'autotradizione – «che colma un vuoto o una discontinuità» (*ibid.*) –, costruita sulle immagini fantastiche del fabulatore-contastorie, il quale inventa una lingua interdialettale<sup>11</sup> e onomatopeica. Una lingua, questa, che contribuisce in maniera determinante alla costruzione della pluralità dei punti di vista che parlano e si muovono all'interno del *mono-logos*.

La strategia multipla del comico di Fo, che coniuga linguistica e paralinguistica, inizia, come si è visto, già a partire dai primissimi anni Cinquanta, con l'uso di una *lingua corporale* in cui trovano spazio forme dialettali padano-veneto-lombarde e forme onomatopeiche, sinestetiche, accompagnate da una partitura gestuale parallela al testo o ad esso opposta, in quella che Fo chiama *controrecitazione*. La controrecitazione, appresa dagli attori di varietà e di avanspettacolo, diviene paradigma della poetica dello sguardo volta a instaurare un costante, ironico, dialogo tra attore e personaggio, tra attore e spettatore, anche là dove (come in *Mistero buffo*) il *surplus* di fascinazione allontana dall'epicità brechtiana per scoprire il territorio evocatore del fantastico (criticità *in primis* sollevata da Puppa 1978, pp. 98-99). Ma non è il teatro di Fo, proprio in quanto popolare e rabelesiano, pur sempre ancorato alla grande Utopia?

In particolare è il ruolo (o l'arte) del *commento* che lega il lungo racconto di *Mistero buffo* a non trovare luogo nel Medioevo di Fo, ma giustappunto nel Varietà. Come scrivono Guinot e Ribes in riferimento al debutto di *Mistero buffo* in Francia:

il personaggio di continuatore-animatore assicura la continuità dello spettacolo; improvvisa e interviene fra un numero e l'altro, quando non all'interno delle scenette stesse, per rafforzarne l'impatto comico, per moltiplicare gli effetti di sorpresa. Con la sua abilità nel tenere in sospenso lo spettatore, nel presentare contro-tempo dei numeri che non arrivano, o viceversa nel farli iniziare in maniera inopinata, interviene come spalla e inventa su misura una specie di controrecitazione che stimola lo spettatore. Collegamento fra scena e pubblico, questo "spettatore-commentatore" piazzato sul palcoscenico manifesta lo sguardo e sostiene la parola del pubblico, mentre al tempo stesso crea una distanza, provoca rotture, impedisce al gioco di mordersi la coda, in breve sottolinea la discontinuità dello spettacolo mentre ne assicura l'unità [...] dalle risorse di un mestiere radicato nelle tradizioni popolari, Dario Fo inventa uno strumento di tirocinio pratico-politico. (Guinot, Ribes in Meldolesi 1978, pp. 198-199).

E ancora Bernard Dort, nella medesima occasione:

Dario Fo ha tutto per essere un mimo prodigioso. Sa riunire in un gesto della mano, del braccio o del corpo quei movimenti casuali ai quali noi non cessiamo di abbandonarci [...] ma quello che appare sono le figure mutevoli, transitorie degli uomini immersi nella storia e nella lotta delle classi (*ibid.*).

---

<sup>11</sup> Cfr. Folena (1991).

Il *sermo corporis* di Dario Fo è dunque una unità fono-gestuale, un *rejeu* dell'atto primordiale, quell'atto che osserva, tocca e nomina le cose. Risalire all'origine di quest'atto creativo, generativo e ribelle, permette una comica, grottesca – e perciò stesso feroce – trasgressione delle regole non solo socio-linguistiche o paralinguistiche, non solo puramente formali.

## Bibliografia

- Barsotti A. (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Barsotti A. (2016), *Dario Fo reinventore della Commedia dell'Arte* in Randi E. (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo. Atti del convegno internazionale di studi. Padova, 4-5 dicembre 2014*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 119-130.
- Brusegan R. (2013), *Giullarate e fabulazzi*, in Id. (a cura di), *La scienza del teatro: omaggio a Dario Fo e Franca Rame. Atti della Giornata di studi (Università di Verona, 16 maggio 2011)*, premessa di Fo D., Roma, Bulzoni, pp. 63-106.
- Colombo A. (2013), «*Totus mundus agit histrionem*». *Riuso, mascheramento e falsificazione nel Medioevo popolare di Mistero buffo*, «*Otto/Novecento*», vol. 37, n. 1, pp. 129-148.
- Cruciani F. (1971), *Jacques Copeau, o Le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis M. (1993), *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La casa Usher.
- Di Palma G. (2011), *Dario Fo, l'invenzione della tradizione*, Raleigh (North Carolina), Lulu.
- Decroux (2009), *Parole sul mimo*, a cura di Falletti C., C. Palombi, trad. it. di Falletti C., C. Palombi, prefazione a cura di De Marinis M., Roma, Dino Audino.
- Fo D. (2001a), *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2001b), *Lezioni di Teatro* (libro e dvd), a cura di Cappa F., Torino, Einaudi.
- Fo D. (2007), *Il mondo secondo Fo. Conversazione con G. Manin*, Parma, Guanda.
- Folena G. (1991 [1983]), *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, ora in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 119-146.
- Lecoq J. (1987), *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Parigi, Bordas.
- Lecoq J. (2000), *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, trad. it. di Mangano R., Milano, Ubulibri.
- Lecoq P. (2016), *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes Sud.
- Marinai E. (2007), *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, Edizioni ETS.
- Martinelli M. (2015), *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Bologna, Cuepress.
- Meldolesi C. (1978), *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni.
- Pieri M. (2010), *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di «Mistero Buffo»*, in Luglio D. (a cura di), *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, poétique et dramaturgie*, numero monografico di «*Revue des études italiennes*», n. 56/3-4, pp. 185-197.
- Pizza M. (1996), *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di Fo D., Roma, Bulzoni.
- Pozzo A. (1998), *Grr... grammetot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammetot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB.
- Puppa P. (1978), *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio.
- Romain M. (2005), *Léon Chanceler, portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme.

- Soriani S. (2007), *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Fo D., Corazzano (PI), Titivillus.
- Taviani F. (1988), *Due emisferi*, in *Dossier: la Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, «Lettera dall'Italia», anno III, n. 9, gennaio-marzo, pp. 23-24.
- Trifone P. (2000), *L'Italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Valentini C. (1997<sup>2</sup>), *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.