

Dario Fo. Sguardi transdisciplinari

Matteo Tamborrino

Luca D'Onghia, Eva Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020, pp. 164.

«Niente scopa, niente camino: io viaggio in taxi!»
Dottor Scarafoni (voce di Dario Fo) in *La freccia Azzurra*,
regia di Enzo D'Alo, Lanterna Magica, 1996

«Giullare protestatario incoronato dal Nobel (1997), agitatore politico marginalizzato dalle istituzioni e mostro sacro in vita, teorico delle 'messe da campo' e monologhista senza pari, controinformatore e geniale bugiardo: in Fo coabitano, contraddittori e sfuggenti, un dritto e un rovescio destinati a deludere [...] chi tenti di farsene un'immagine coerente e unitaria» (p. 7).¹ Con questo ritratto, lucido e inafferrabile al tempo stesso, i due curatori, Luca D'Onghia ed Eva Marinai, scelgono di introdurre gli atti della giornata di studi pisana – svoltasi il 30 ottobre 2017 presso la Scuola Normale Superiore – interamente dedicata all'attore-autore di Sangiano.²

Nel panorama complessivo di una bibliografia non certo povera sull'argomento,³ questo volume di recente edizione si segnala innanzitutto per lo sguardo transdisciplinare con cui affronta il proprio oggetto di studio. Armati di perizia critica e inten-

¹ Luca D'Onghia, Eva Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020, p. 7. Ove non altrimenti segnalato, le successive citazioni sono tratte dal presente volume: ci si limiterà pertanto a riportarne semplicemente, di seguito, il numero di pagina.

² Nonostante la sua recente edizione, sono già state pubblicate due recensioni al volume. Cfr. Michele Martelli, *Ripensare Dario Fo*, «MicroMega», 26 marzo 2020: <temi.repubblica.it/micro-mega-online/ripensare-dario-fo/> (ultima consultazione: 1 giugno 2020); Lorena Vallieri, *Ripensare Dario Fo*, «Drammaturgia.it», 29 maggio 2020: <drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=7793> (ultima consultazione: 1 giugno 2020).

³ Si tratta di una lunga filiera di studi che dal volume di Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978, giunge fino ai due numeri monografici *Dario Fo. Il teatro sociale come teatro della parola viva*, a cura di Guido Di Palma, «Biblioteca Teatrale», 131-132 (2019). Tra le più recenti uscite sull'argomento vanno ricordati gli atti del convegno pavese tenutosi nella primavera 2017 al Collegio Ghislieri: cfr. Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, atti del convegno (Pavia, 23-24 maggio 2017), Pavia University Press, Pavia 2018; all'interno della pubblicazione si segnalano, fra gli altri, i contributi di Paolo Puppa, *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in *ivi*, pp. 63-71, e di Marco De Marinis, *Dario Fo attore eurasiatico: un maestro dello sguardo*, in *ivi*, pp. 73-83.

zione storicizzante (scevra di qualsiasi vocazione all'estremismo o partigianeria), gli autori dell'agile e pregevole collettanea, pubblicata per i tipi della meneghina Mimesis, si propongono di *ripensare*, ovvero *rileggere* – ciascuno con gli strumenti del proprio mestiere, ma mettendo anche in campo questioni utili al reciproco scambio – vari aspetti della poetica e dell'esistenza di un artista poliedrico. Una prospettiva, questa, tanto più condivisibile se assumiamo a mo' di paradigma interpretativo – e d'altronde non potremmo esimerci dal farlo – le parole di Ferdinando Taviani, riportate nella *Prefazione* al testo: «La più importante opera di Fo è la sua persona, intesa come figura pubblica che *corrode i confini dei generi definiti* e inventa un modo d'essere del teatro». ⁴

La raccolta di studi, che può immaginarsi indirizzata tanto agli specialisti quanto ai neofiti, considerando la sua prosa luminosa e mai involuta, nasce così all'insegna della mescolanza, nonché dall'esigenza di riesaminare, ripercorrere e ridiscutere il “mistero” Fo, «i nuclei [cioè] e le contraddizioni di un'avventura che ha i suoi ingredienti decisivi nel teatro, nella sperimentazione linguistica e nella riflessione (talvolta persino irriflessione) politica» (p. 8). Gli interventi si arricchiscono inoltre di attenti scavi documentali, con incursioni nella fitta selva di materiali depositati presso l'Archivio Rame-Fo (oggi completamente digitalizzato). ⁵ Proveremo dunque a offrire, qui di seguito, un sia pur breve resoconto dei vari contributi presenti nel volume, rammentando che essi si articolano lungo tre direttrici (le tre macro-aree citate nel sottotitolo), talvolta percorrendone una soltanto, talaltra stimolando invece contaminazioni prospettiche al crinale fra studi teatrali, analisi stilistica, semiologia, linguistica, filologia e scienza politica.

Aprire la silloge lo scavo di Anna Barsotti, dal titolo *Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastris e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata*, uno studio sia del piano testuale sia della sua «proiezione spettacolare» (p. 22). La studiosa – già autrice del noto saggio *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* ⁶ – si addentra qui in un'approfondita esegesi di due commedie finora poco frequentate dalla critica, *La storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era* (1960) e *La colpa è sempre del diavolo* (1965). Le ragioni di una simile scelta sono presto dette: «da un lato un testo mai messo in scena da Fo, e pubblicato tardivamente nel 1997, dall'altro una commedia non particolarmente studiata, non ritenuta degna dal suo autore d'una edizione TV; eppure [...] entrambi interessanti per una serie di motivi che fanno capo a una specie di primogenitura [...] che rimanda poi a *Mistero buffo*» (p. 15). Per la prima volta, infatti, si coglie l'immersione di Fo in un Medioevo rivisitato, che funge da «schermo metaforico del presente» (p. 22),

⁴ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 151 (corsivi miei).

⁵ Consultabile in linea all'indirizzo: <archivio.francarama.it/> (ultima consultazione: 1 giugno 2020).

⁶ Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

preludendo all'universo apocrifo della sua prova più celebre. Questo spazio-tempo dalle fattezze allusive si tramuta, nelle pagine della *Colpa*, da «pseudostorico e pseudofantastico» (p. 16) a simil-fantascientifico, portando alla precoce emersione di un rapporto assai peculiare tra sacro e profano; un legame carnevalizzato, intriso di spirito giullaresco, che diverrà poi cifra stilistica caratteristica dell'artista. Con queste due prove drammaturgiche, dunque, la storia entra, «se non nel repertorio, nel complesso ideativo dell'attore-autore: il medioevo lombardo in particolare, nel passaggio dalle signorie ai comuni, e il popolo in rivolta» (p. 15). Un popolo vincente, nella *Storia vera...*, giacché istruito da un *quondam* candido scolaro benedettino; un popolo invece raggirato (da diavoli nani o biechi rappresentanti dello *status quo*), ne *La colpa è sempre del diavolo*, e pertanto destinato a un'inevitabile *débâcle*.

Ora, l'esercizio di immaginazione scenica – compiuto da Barsotti «su base drammaturgica, considerando che la drammaturgia dell'attore-autore lombardo è frutto sempre d'una proiezione o sedimentazione performativa» (p. 16) – diventa particolarmente stimolante nel caso della seconda commedia. La cornice storica appare qui più circostanziata, sebbene l'intreccio risenta ancora di una certa macchinosità. Vicenda pubblica e vicenda privata tendono ad avvilupparsi. «Fo – scrive Barsotti – mirava a due bersagli: demistificare la storia ufficiale e parlare di fatti contemporanei; il Medioevo in scena è metafora dei novecenteschi anni Sessanta: tutti riconobbero negli Imperiali gli Americani, in Gian Galeazzo Visconti e nel Monaco suo consigliere la politica italiana di quegli anni, in rapporto alla guerra del Vietnam» (p. 21).

L'analisi fenomenica del fatto scenico si sofferma poi su due dati molto interessanti: la scenografia da una parte e l'interrelazione tra elementi linguistici e paralinguistici dall'altra, con Fo che sperimenta «l'introduzione di un dialetto arcaico ed estraneo al contesto» (p. 22). Per quanto concerne il *setting* dell'azione, ideato da Fo, scrive la studiosa: «La scenografia è stabile ma non fissa, un unico impianto che dalle foto di scena, più ancora che dalle didascalie (peraltro dettagliate), fa emergere, attraverso un processo di stilizzazione che lo rende leggero e praticabile, un luogo tipico dell'architettura medioevale lombarda, il broletto (o brolo)» (pp. 22-23).⁷ Nelle pagine successive, Barsotti propone un breve affondo sull'immagine del corpo squartato, prendendo spunto da una delle scene dello spettacolo che più colpì i cronisti di allora, il duello cioè del secondo tempo fra il Duca e il Monaco, con membra volanti raccolte infine in appositi canestri. «Un esempio – puntualizza la studiosa – di quel procedimento comico che Bachtin definisce come il “tipico fare a pezzi” carnevalesco, con le enumerazioni del corpo smembrato. Tratto comune,

⁷ Come segnalato dalla studiosa (p. 23n), Carlo Titomanlio ha fornito utili suggerimenti relativi a questa scenografia.

quello dei corpi mutilati, con le varie parti sparse sulla scena, al Teatro dei Pupi o agli spettacoli di burattini» (p. 25). Poiché fra i personaggi è introdotto anche «un Manichino meccanico che, impersonato da Fo, gli consentirà di parlare la lingua di Brancalone» (p. 22), le righe finali dell'intervento non possono che soffermarsi su questo bergsoniano *Doppelgänger*.

Chiara Battistella, in *Maschere e rovine: riflessioni sulla presenza del teatro greco-romano nell'opera di Dario Fo e Franca Rame*, propone invece un «salto all'indietro» (p. 10) incentrato sul rapporto assai ambiguo intrattenuto dall'attore-autore con il teatro antico. L'incontro tra Fo e la letteratura classica avvenne in maniera piuttosto tradizionale, entro la cornice del liceo di Brera, luogo di acquisizione di quelle vivide immagini evocate dall'*Odissea* omerica, definita come un «magazzino inesauribile di motivi satirici e pagliacceschi». ⁸ L'atteggiamento nei confronti dei classici e della letteratura in generale si rivela – segnala Battistella – «improntato, fin da subito, a una certa libertà, diretto com'è alla loro riattualizzazione più che alla loro conservazione (quasi in senso museale)» (p. 36). Fo – che da buon commediante è “ladro” smalzato di citazioni e *topoi* – rende le opere della tradizione *publica materies* oraziana, appropriandosene «originalmente, evitando cioè di rimanere invischiato in imitazioni troppo fedeli o costrittive» (*ibidem*). In altri termini, «il riuso dei classici in Fo è caratterizzato [...] da un intenso aggiornamento o “updating”. [...] Si accosta a vicende della storia antica o del mito rileggendole sotto la spinta di un impulso riattualizzante» (p. 38). Una tendenza, quest'ultima, che rientra nei cosiddetti “fenomeni di lunga durata”, se consideriamo che già la *Medea* di Ennio non era semplicemente l'automatica trasposizione in lingua latina del precedente euripideo, ma piuttosto una sua “traduzione artistica”, piegata, come ricorda Battistella, a nuove necessità e nuovi significati. L'inesauribile filiera, che a distanza di due secoli dal testo-fonte investì il sofisticato rifacimento di Seneca, raggiunge, tra gli altri, il duo Rame-Fo, il cui monologo *La Medea* appare un caso assai eloquente di re-invenzione, giacché elude le scansioni di genere contaminando modelli diversificati, fino ai maggi umbro-pisani.

Ciò invita la studiosa – forte di un approccio allenato alla lettura intertestuale delle opere antiche – a «riconsiderare [...] il legame tra il figlicidio e la costruzione da parte di Medea di una nuova identità: in Fo-Rame, Medea uccide i figli per poter rinascere, “rifondare” la sua persona, smantellando l'assimilazione femminilità-maternità» (pp. 40-41). Così, nella sua analisi di *loci paralleli* e affinità situazionali tra archetipo classico e rivendicazioni femministe, la studiosa vede affiorare un

⁸ Dario Fo, Franca Rame, *Elementi ed elaborazioni della tradizione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, intervista a cura di Silvia Toniato, in Lisa El Ghaoui, Federica Tummillio (a cura di), *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, Serra, Roma-Pisa 2014, pp. 123-125.

interessante ammiccamento alla *Medea* di Seneca, con ogni probabilità nota alla coppia di teatranti, come già segnalava Eva Marinai.⁹

Proverei [allora] a ipotizzare – prosegue Battistella – che l’idea del rinnovamento della donna, vincolato alla negazione della maternità, sia da ricondurre proprio a un passo della tragedia romana. Completata l’uccisione del primo figlio (il filicidio in Seneca ha luogo in due momenti distinti), una trionfante Medea pronuncia le seguenti parole, prive di un corrispettivo preciso nel modello greco (vv. 982-984): *Iam iam recepi sceptrā germanum patrem,/ spoliūque Colchi pecudis auratae tenent,/ rediere regna, raptā virginitas redit* (p. 41).

Nelle pagine conclusive, Battistella dedica opportuno spazio al possibile influsso esercitato da Aristofane e Plauto sul teatro di Fo, tanto nelle situazioni quanto nella sperimentazione linguistica (pensiamo alla parodia di punico antico presente nel *Poenulus*): se l’ateniese è conosciuto di prima mano e a Fo «particolarmente congeniale [sia] per il tipo di comicità praticata in scena» (p. 43) sia per la sua natura di sferzante delatore dell’ipocrisia del potere, di Plauto si apprezzano invece le trame basate sul doppio, sul tema della pazzia e sul carnevalesco rovesciamento di ruoli (pensiamo a Giovanni Agnelli che diventa sosia di un operaio a seguito di un incidente). «Quel che conta [comunque] è che certi temi e situazioni ricorrenti [...] (la giustizia ingiusta, i politici corrotti, le donne conculcate) servano “per parlare a teatro dell’oscenità del potere”» (p. 10). Miti e storie del passato sono così (ri)letti da Fo in chiave universale.

Il cuore della colletanea è occupato da due interventi assai significativi in prospettiva transdisciplinare, l’uno a firma del normalista Luca D’Onghia, già autore di approfonditi studi sui rapporti fra lingua e scena (si pensi all’edizione del teatro comico dell’Aretino del 2014)¹⁰ e l’altro a cura di Joseph Farell, emerito all’Università di Strathclyde. Da parte sua, D’Onghia è costretto a partire da «contraddittorie premesse» (p. 51), spia delle “difficili nozze di Fo e Filologia”. È ben nota infatti «l’avversione di Fo per gli “eruditi supercritici-spulciaioli” e i “cacadubbi chiosatori”, messi alla berlina in una pagina del *Manuale minimo* che rivendica la licenza di (re)invenzione dell’uomo di teatro» (*ibidem*). L’artista, tuttavia, è altrettanto famoso per la sua iperbolica tendenza allo sfoggio di bibliografie fantasmagoriche e per il ricorso costante ad *auctoritates* accademiche (da

⁹ Cfr. Eva Marinai, *Le insufficienze del contemporaneo. La Medea di Dario Fo e Franca Rame*, in Anne-Laetitia Garcia, Johan Girard (éd.), *Qu’est-ce que le contemporain*, L’Harmattan, Paris 2011; intervento poi rielaborato e ampliato: cfr. Ead., *Vieni fuori Euripide! La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame*, in Anna Barsotti, Eva Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l’arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011, pp. 38-53.

¹⁰ Cfr. Pietro Aretino, *Teatro comico*, a cura di Luca D’Onghia, Fondazione Bembo - Guanda, Milano-Parma 2014.

Gianfranco Contini ad Achille Mango, passando per Ludovico Zorzi). Pretese di metodicità, queste, delle quali Fo ammantava i propri spettacoli, evidentemente per sostanziare e dare spessore alle proprie dichiarazioni. L'antinomia tra figura mitica del giullare irriverente e pretesa di puntuale documentazione («necessaria – scrive D'Onghia – a risvegliare la coscienza di classe del pubblico», *ibidem*), potrebbe far credere che

inforcare gli occhiali degli “eruditi” e tentare di affrontare l'opera di Fo con i metodi della critica testuale e della filologia d'autore [sia] fuori luogo; ma è pur vero che le armi – magari spuntate – della filologia (ossia, in ultima analisi, della storia) restano indispensabili per avvicinarsi a testi la cui vicenda è spesso tutt'altro che limpida. Per molti pezzi del catalogo di Fo si hanno infatti non solo edizioni d'autore sensibilmente diverse tra loro, ma anche bozze corrette, copioni, appunti e scartafacci preparatori di vario genere, senza contare le numerose videoregistrazioni, magari depositate nelle teche RAI o diffuse all'interno della collana *Tutto il teatro* di Dario Fo e Franca Rame (*ibidem*).

Una contraddizione peraltro, quella appena descritta, cui se ne accompagna almeno un'altra, relativa allo stesso Archivio Rame-Fo, nel quale l'utente «si muove non senza fitte di sgomento» (p. 53): nonostante infatti la connaturata mobilità della drammaturgia d'attore, si nota da parte dei due artisti una cura quasi spasmodica «nella conservazione di tutti i materiali relativi a genesi, diffusione, ricezione e pubblicazione dei drammi» (*ibidem*). Sottolinea D'Onghia:

Proprio l'esorbitante quantità di materiali disponibili sembra però aver inibito o messo in scacco qualunque tentativo di approccio filologico; e del resto per gran parte del teatro contemporaneo, come ha lucidamente osservato Anna Scannapieco, “la moltiplicazione dei testi e delle relative edizioni darebbe luogo, per eccesso di memoria, alla dissoluzione della memoria stessa”, conducendo “all'estremo, fino quasi ad un punto di non ritorno, le problematiche proprie della cosiddetta filologia d'autore”. Fermo resta che testi simili – proprio perché instabili – appaiono ancor più di altri bisognosi di cure e di scavi adeguati: chi potrebbe negare l'utilità di un'edizione critica – genetica, evolutiva o sinottica che sia – per un testo epocale e pluristratificato come *Mistero buffo*, apparso per la prima volta (1969) in un volumetto di poco meno di sessanta pagine e via via cresciuto su sé stesso fino alle quattrocento e passa dell'ultima edizione Einaudi (2003)? Non c'è dubbio che un'edizione siffatta e indagini puntuali su tanti altri testi permetterebbero di capire un po' meglio come lavorava Fo, o meglio come lavoravano Rame e Fo (e per la verità, spesso, la prima ancor più del secondo) (p. 52).

Dopo queste premesse generali, lo studio di D'Onghia avvicina un singolo *case-study*, le due redazioni di *Lu Santo Jullàre Françesco* (l'una del 1999, l'altra del 2014). «Il confronto tra le due stesure è istruttivo non solo sulla complessità e l'incoerenza del processo di autoriscrittura di Fo, ma solleva anche una questione

di metodo: qual è il testo da ritenersi più vicino alla piena volontà dell'autore?» (pp. 10-11).

Alla sua volontà *politica* – contraddittoria e inafferrabile – guarda invece Joseph Farrell in *Fo politico: guerriero fuori regola*: qui lo studioso, con dovizia di aneddoti e provocatoria ironia, tenta di enucleare i capisaldi ideologici dell'attivismo e del pensiero «etico-politico» (p. 11) del Premio Nobel, dalla scoperta di Gramsci negli anni immediatamente successivi alla Liberazione fino alla discussa simpatia grillina del nuovo millennio. La sezione di certo più avvincente di quest'avventura romanzesca tra arte e vita è quella in cui Farrell discorre dei sei romanzi scritti da Fo in tarda età, a partire dal 2014, «libri illuminanti per quel che rivelano sulla filosofia e identità politica di Dario» (p. 70) e che condividono una medesima intenzione, ossia «la rabbia contro l'ingiustizia, l'intolleranza del potere e di chi lo esercita [...]». L'impulso primario – prosegue Farrell – è il desiderio di mettere a nudo un'ingiustizia storica commessa e perpetrata ai danni di quelli che non avevano i mezzi neppure per protestare contro i soprusi subiti» (p. 71). Così, *Ciulla, il grande malfattore* di villonesca stirpe viene eletto dallo studioso *alter ego* di Fo; altrove invece l'artista viene sapientemente paragonato, per via del suo caratteristico “riso con rabbia”, all'antica dinastia degli scrittori satirici, una linea che da Giovenale, passando per Swift, raggiunge Kraus.

Segue, nell'ordine, la rigorosa e attenta disamina del giovane studioso Michele Maiolani, dottorando all'Università di Cambridge, il quale – riallacciandosi a questioni già introdotte da Luca D'Onghia – si avventura nella ricostruzione della «bibliografia creativa» (p. 80) di *Mistero buffo*, e dunque di quelle fonti letterarie, linguistiche e saggistiche che stimolarono in fase compositiva l'*inventio* dell'attore-autore. Quali sono, in altri termini, le tradizioni che nutrono lo scacchiere del nostro? Se è vero, stando a un adagio dello stesso Fo, che «le [sue] fonti non sono sempre attendibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti»,¹¹ va de sé la funzione assolta dai pirotecnici sfoggi bibliografici di cui si diceva in precedenza: essi diventano veri e propri mascheramenti intenzionali. Essendo in gran parte costituita da testi inesistenti o travestiti, «la bibliografia, da strumento complementare al testo e utile per il suo approfondimento, viene ribaltata nei suoi scopi e trasformata in una sorta di sberleffo» (p. 85). Partendo da una lettera inviata a Fo da Achille Mango nel gennaio del 1967, Maiolani intende non tanto «indicare 'errori' o inesattezze – che sarebbe operazione in definitiva un po' gratuita – quanto [...] osservare [...] come lavora il grande giullare alle prese con l'assemblaggio di quello che sarebbe divenuto il suo manifesto teatrale, e come egli costruisca anche mediante la [...] bibliografia una precisa aura medievaleggiante e arcaica (talvolta un po' posticcia)» (p. 11). Maiolani illustra così la moltitudine di lemmi bibliografici di

¹¹ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Einaudi, Torino 1997, p. 359.

Mistero buffo (distinti in tre categorie in base al grado crescente di camuffamento), arrivando a dimostrare che essi dipendono quasi tutti da una fonte univoca, l'antologia dedicata al *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia* pubblicata da Contini nel 1949.¹² «Ecco un'altra prova – commentano i curatori – dei rapporti ambigui che Fo intrattiene con la cultura ufficiale e l'accademia: spietatamente messe alla berlina da un lato, creativamente plagiate dall'altro» (*ibidem*).

Jesters, tricksters, imagines agentes. Mitologemi e 'personaggi mediatori' nella retorica di Dario Fo: è questo il *focus* dell'indagine di Eva Marinai, che offre al lettore un'affascinante quanto precisa sintesi delle tecniche-chiave dell'arte oratoria e performativa dell'attore-autore. La prospettiva critica adottata permette alla studiosa di superare il paradosso tradizionale secondo cui, «pur volendo fare teatro epico, Fo [attingerebbe] al territorio del fiabesco e del mitologico (mediato però da istanze attualizzanti)» (p. 102). Premette Marinai:

Per il *Mistero buffo* (1969) di Dario Fo la critica ha spesso parlato – non sempre in termini positivi – di una dialettica tra epicità e fascinazione. Nel Fo monologante la “controrecitazione”, appresa dagli attori di varietà e di avanspettacolo, diviene paradigma di una poetica dello sguardo, volta a instaurare un costante, ironico dialogo tra attore, personaggio e spettatore, anche laddove – e questa è una criticità sollevata *in primis* da Puppa nel 1978, poco dopo la diffusione televisiva dello spettacolo (1977) – il *surplus* di fascinazione allontana dall'epicità brechtiana per scoprire il territorio evocatore del fantastico (evocatore proprio nel senso magico-apotropaico dell'attore-sciamano che evoca presenze, immagini). A ben vedere, le due tecniche cui si fa riferimento, distanziamento epico e affabulazione fascinosa, non sono in contraddizione e il punto di intersezione risiede proprio nell'uso che l'attore-autore fa del “comico”, inteso in senso popolare e rabeliano, ancorato alle immagini del Mito e dell'Utopia (p. 101).

L'*ars oratoria* di cui si diceva è ipoteticamente ripartita in tre modalità compositive: «la replica, che prevede la rielaborazione continua di modelli e forme originarie; i mitologemi, che divengono “figure mediatrici”; i *loci* o le *imagines agentes*, ossia un sistema mnemonico basato sul “pensare per immagini”, in cui i concetti astratti, anche e soprattutto di carattere etico-politico, sono trasformati in immagini dal forte potenziale emotivo e pedagogico» (p. 102). Tali schemi avrebbero permesso a Fo di costruire un'entità simbolica e molteplice, formata dalle possibili varianti del *trickster*, quel “briccone divino” – centro dunque dell'inventiva affabulatrice del nostro – variamente studiato da Radin, Jung e Kerenyi.

Nel cuore del saggio si dipana l'avvincente matassa dei mitologemi, quei nuclei originari e archetipici – vagamente affini ai tipi di Aarne-Thompson – sui quali si

¹² Cfr. Gianfranco Contini (a cura di), *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Bompiani, Milano 1949.

era già soffermato a suo tempo il filologo romano Massimo Bonafin.¹³ «Volendo analizzare l'uso del sistema della “replica” in Fo, diviene utile interrogarsi – sottolinea Marinai – su quali siano i “personaggi prototipo” della sua costruzione retorica, ossia proprio quelle repliche variabili di un archetipo invariante» (p. 103). L'indagine dei cosiddetti “personaggi mediatori” attraversa, fra le altre, due figure particolarmente curiose: il Matto e San Francesco. Per quanto concerne il primo, come ricorda Marinai, nel *Rito dei mammuthones e dei capri* che precede la *Lauda dei battuti* (prologo a *Mistero buffo*), Fo, illustrando la maschera sarda dei mamuthones del carnevale di Mamoiada e connettendola alla maschera satiresca del buffone, afferma: «I mammuthones calzano maschere che [...] riproducono volti di diavoli animaleschi. Ecco, questo è il giullare, questo è il personaggio del Jolly, il matto, allegoria del pensiero non ufficiale».¹⁴ Il *fool*, dunque, «si fa portavoce delle istanze rivoluzionarie del popolo, secondo una prospettiva escatologica e di rovesciamento» (p. 104), come risulta in maniera evidente dal dittico compreso in *Mistero buffo* (composto da *Il matto e la morte* e *Il matto sotto la croce*). In questa ricerca del “rivoluzionario”, Fo incontra anche il Santu Jullare Francesco, riletto alla luce di Chiara Frugoni.¹⁵ «Tali studi – ricorda Marinai – prendono avvio proprio da un'immagine visiva, [...] gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi, che rappresentano un ciclo pittorico chiave per il teatro-didattico di Fo, e, in particolare, dalla scoperta di un diavolo giottesco che si affaccia tra le nuvole» (p. 109). La storia drammatizzata di Francesco, ricostruita da Fo non senza attirare su di sé feroci critiche,¹⁶ permette alla fine di combinare la figura del santo con il corpo d'attore. Ora, tutti questi personaggi – conclude la studiosa – «rappresentano degli *alter ego* dell'attore-autore, in quanto riplasmati omologandoli alla biografia romanizzata ed alle caratteristiche fisiche e psicologiche di Fo “jester”» (p. 110).

Pietro Trifone, da parte sua, in un breve quanto denso intervento, si sofferma sull'etimologia di *grammelot*,¹⁷ (ex) neologismo di origine incerta diffusosi nell'uso «dopo il ricorrente impiego che Dario Fo ne ha fatto dal 1969 nelle sue fortunate rappresentazioni di *Mistero buffo* in Italia e all'estero» (p. 115); lo studioso parte dalla chiara e sintetica definizione offerta da Stefania Stefanelli nell'*Enciclopedia*

¹³ Cfr. Massimo Bonafin, *Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie*, in Maria Teresa Chialant (a cura di), *Il personaggio in letteratura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 113-122.

¹⁴ Dario Fo, *Mistero buffo*, Einaudi, Torino 2003, p. 16.

¹⁵ Cfr. Chiara Frugoni, *Le storie di San Francesco. Guida agli affreschi della Basilica superiore di Assisi*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁶ Cfr. Antonella Ambrosioni, *San Francesco travisato. Franco Cardini critica la pièce di Dario Fo sul poverello d'Assisi*, «Secolo d'Italia», 4 agosto 1999: <archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=16529&IDOpera=156> (ultima consultazione: 1 giugno 2020).

¹⁷ Sulla questione si veda anche Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 105-107.

dell'italiano, passando poi in rassegna altre risultanze lessicografiche, dal GRADIT al Devoto-Oli, fino allo Zingarelli e al DISC di Sabatino-Coletti. La spiegazione più plausibile, secondo Trifone, è quella contenuta nel vocabolario Garzanti, che qui riproponiamo: «Voce pseudo-fr[ancese]; deformazione di *grommelot*, dall'incrocio di *grommeler* 'borbottare' e *argot*, che nel gergo degli allievi del regista francese J. Copeau (1879-1849) indicava un esercizio di recitazione fatto di borbottii». ¹⁸ Lo studioso impiega così le restanti pagine del proprio contributo per «portare elementi a favore della derivazione di *grammelot* dal francese *grommelot*, poggiando il discorso sull'analisi della forma e del significato delle due parole» (p. 116) e sulla base di tre considerazioni: *in primis*, l'idea che il *grommelot* francese preesista al *grammelot* italiano (e che quest'ultimo somigli in modo evidente al primo); la constatazione poi del fatto che Fo ebbe «ripetuti e prolungati contatti con figure e ambienti collegati alla scuola teatrale transalpina in cui [fu] creato il termine *grommelot* per designare la relativa pratica» (p. 117); infine, su un fronte più propriamente linguistico, si dimostra come la variazione vocale *o > a* non sia priva di giustificazioni fonetiche e semantiche (vale a dire, la «particolarità della pronuncia nasale della *o* francese davanti a *m*, con il supponibile contributo di un accostamento paronimico a *grammatica*», p. 119).

Dopo aver precisato la retrodatazione delle originarie occorrenze del termine ¹⁹ (che nella variante scempiata *gramelot* fa capolino già nel copione del 1954 *I sani da legare*, del trio Fo-Duranto-Parenti), Trifone nota che la prima citazione italiana del prototipo francese *grommelot* si potrebbe rinvenire

in un libro del 1971 di Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, dove si ricorda l'attività didattica svolta nella Scuola teatrale del Vieux Colombier di Parigi, istituita nel 1913 da Copeau nel segno di un ritorno alla tradizione della Commedia dell'Arte: «Tra gli 'esercizi' ricordiamo i cosiddetti *grommelots*, termine coniato fin dagli inizi dagli allievi della Scuola del Vieux Colombier a indicare rumori non articolati, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli animali» (p. 117).

Forte anche della testimonianza rilasciata ad Alessandra Pozzo da Marie H len Copeau Dast , figlia di Copeau e allieva dei corsi della Scuola del Vieux Colombier, Trifone – in un processo di ricostruzione storiografica – conclude affermando che ad

¹⁸ Giuseppe Patota (a cura di), *Garzanti. I grandi dizionari. Italiano*, Garzanti Linguistica, Milano 2013, ad vocem «grammelot».

¹⁹ Sulla scorta di precedenti studi di Eva Marinai (cfr. *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena 1951-1967*, Edizioni ETS, Pisa 2007) e, contestualmente, di Anna Barsotti (cfr. *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* cit., p. 207).

aver posto in relazione il *grammelot* portato al successo internazionale da Fo con il precedente meno noto del *grommelot* sperimentato dagli allievi di Copeau [fu] con molta probabilità [...] Ferdinando Taviani, che ha evidenziato per primo il nesso che lega le due esperienze e i rispettivi linguaggi. Più recentemente, Eva Marinai ha individuato il fondamentale anello di congiunzione tra la ricerca mimica, gestuale e vocale di Fo e gli orientamenti della Scuola del Vieux Colombier in Jacques Lecoq, erede dichiarato della lezione di Copeau e punto di riferimento autorevole della cultura teatrale dell'attore-autore italiano nei primi anni Cinquanta. Non sarà soltanto un caso che quel precocissimo esempio di *grammelot* di cui si è già detto emerga proprio nello spettacolo *I sani da legare*, al quale Lecoq aveva dato un contributo determinante curando tutta l'impostazione della parte mimica (pp. 118-119).

Dulcis in fundo, il denso saggio di Piermario Vescovo, dal titolo zanzottiano "*Quei dei caretón*": *mescolanze linguistiche e 'gutteria riflessa' sulla scena italiana (1966-1976). Fo e dintorni*, un intervento che sarebbe arduo sintetizzare in poche righe; si preferisce pertanto rimandare a una sua lettura integrale, vista anche la ricchezza di spunti offerta. In queste pagine, lo studioso – prendendo in prestito una formula coniata da Taviani per Pirandello – riflette sulla "fama divaricata" di Fo nel contesto della Milano degli anni Sessanta e Settanta, capitale del teatro italiano in cui scorrono le vite parallele di Strehler e Testori: si considerano così le reazioni polarmente opposte suscitate dal suo teatro, accanto alle profonde disomogeneità interne che lo caratterizzano. La selezione cronologia (1966-1976) operata all'interno della lunga carriera di Fo si pone, da parte di Vescovo, come una scelta di valorizzazione, al fine di acquisire una maggior consapevolezza storiografica, arginando il rischio di appiattire gli anni centrali e le esperienze forti di Fo «nel *continuum* – o nella successione di discontinuità – della sua presenza e carriera [...]: il Fo premio Nobel, il Fo "giullare" e quasi "padre della patria", il Fo internazionale [...] dissolvono o diluiscono, nel senso chimico del termine, ciò che Fo è stato» (p. 121).

Particolarmente stimolante è l'analisi di una sequenza di *Vita di Galileo*, messa in scena da Strehler nel 1963: la vestizione di Urbano VIII, dilatata dal triestino rispetto alle indicazioni piuttosto essenziali di Brecht, potrebbe considerarsi a pieno titolo uno dei modelli della giullarata su Bonifacio VIII, anch'essa imperniata sul medesimo rituale della vestizione. La sezione finale del saggio è invece dedicata «allo sperimentalismo linguistico di Fo, debitamente inquadrato in un contesto che vede sbocciare *pastiche* più o meno 'espressionistici' come quelli di Testori (la lingua degli 'scarozzanti') e di Zanzotto (il 'veneziano arcaico' a uso di Fellini)» (p. 13): sono quelli, peraltro, gli anni in cui Contini elabora la memorabile "funzione Gadda". Ci preme in questa sede, a mo' di provvisorio epilogo, riportare un breve passaggio di Antonio Attisani, citato da Vescovo nel novero delle «rilevantissime pagine su Fo» (p. 127), peraltro composte con estrema lucidità in presa pressoché diretta (sono infatti contenute in *Teatro come differenza* del 1978):

In questo contesto l'attore Dario Fo è diventato il simbolo di qualcosa che non esiste, ma di cui si avverte la necessità. La fama di *Mistero buffo* interpretato da Fo ha fatto il giro del mondo come simbolo del teatro alternativo italiano, mentre noi sappiamo che questo spettacolo rappresenta un caso unico (e forse molte aspirazioni), ma non è certo un esempio della produzione del giovane teatro. [...] Il successo di *Mistero buffo* è il successo dell'ipotesi meno populista dell'attore e testimonia la necessità di un teatro diverso da quello che si è fatto. *Mistero buffo* è il trionfo dell'arte dell'attore. Ma di quale tipo di attore? Il problema è stato sottovalutato. Se è comprensibile che la critica ufficiale si sia sbarazzata del problema confinando Fo nella categoria del talento e del genio, è perlomeno sospetto che in altri ambiti la riflessione non abbia mai evitato l'alternativa tra apologia e denigrazione, cercando di comprendere Fo nel contesto della storia del teatro italiano.²⁰

Una postilla finale. A impreziosire la sapida *kermesse* di saggi, una breve coda dedicata al processo di “faticosa messinscena” (o meglio di industriosa riscrittura) del *Mistero buffo* di Dario Fo da parte di Eugenio Allegri, con la collaborazione di Matthias Martelli e il generoso avallo del Maestro, ufficialmente concesso a pochi giorni dalla scomparsa. Lo spettacolo, in una versione ridotta al solo *Primo miracolo di Gesù Bambino*, aveva chiuso il consesso pisano, debuttando poi nel febbraio 2018 alle Fonderie Limone di Moncalieri, per la stagione del Teatro Stabile di Torino, ivi ottenendo grande successo. La nuova versione dell'opera, divenuta «ormai un classico del teatro italiano, irrimediabilmente legato alla figura del suo autore-attore» (p. 145), pur mantenendo – scrivono i curatori – «lingua, *grammelot* e stilemi comici originari, adattati ovviamente alla corporeità e alla *phonè* di Martelli, va oltre qualunque intento meramente rievocativo e celebrativo e aspira ad attualizzare il messaggio, instaurando con lo spettatore un dialogo “fisico” fortemente impostato sul dato performativo» (p. 13). Nella sua testimonianza, il regista – educato alla scuola di Lecoq e già spettatore di *Mistero buffo* nel lontano 1973, in un'affollatissima Aula Magna di Palazzo Nuovo – trascrive, riportando stralci del proprio quaderno di lavoro, la varie fasi di un lento processo di composizione, imprescindibile affinché un capolavoro simile, pur senza la “magnifica presenza” del suo demiurgo, possa continuare a esistere.

²⁰ Antonio Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 95.