

Titolo || Il riso di (su) Bonifacio

Autore || Anna Barsotti

Pubblicato || Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni editore, Roma 2007, pp. 101-105

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il riso di (su) Bonifacio

di Anna Barsotti

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 secoli 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 linguaggio¹. Durante la lezione di canto impartita da Bonifacio 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 bergsonian 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'inchiodare 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 occultare 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

¹ 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 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.

Titolo || Il riso di (su) Bonifacio

Autore || Anna Barsotti

Pubblicato || Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni editore, Roma 2007, pp. 101-105

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

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 mantelòni» [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 *sumpáttheia* verso Bonifacio stesso². 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»³. 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»⁴. 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.

² Cfr. P. Puppa, *Comicità e solitudine: il tempo della battuta*, in CS, 84.

³ Cfr. F. Orlando, *Qualche considerazione sulle funzioni letterarie del comico*, ivi, 41-42.

⁴ E. Marinai, *Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico*, ivi, 137.