

Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo

di Anna Barsotti

1. *Dipingere è come recitare*

La citazione del titolo («Noi porremo lo spettatore al centro del quadro»)¹ non intende tanto rilevare ascendenze futuriste nei testi figurativi di Fo, sebbene egli sia stato a Brera - allievo di Carrà e di Funi- e lui stesso esalti il «Senso della dinamica», riconoscendo: «[...] del resto, noi abbiamo avuto il Futurismo in Italia!»² Lo scopo è di mostrare piuttosto il "dinamismo" del corpo in scena di Fo, la sua capacità "sintetica" di tracciare mobili figure animate, in uno spazio che, dal dialogo al monologo (a partire da *Mistero Buffo*), rompe la cornice del teatro come quella del quadro.

Da un lato l'attore-autore fuoriesce da quella cornice, che non è soltanto la "quarta parete", come nelle sue lezioni-spettacolo d'arte certe figure dei *pittori-autoimmagine*, e loro stessi, sembrano uscire dal quadro e prendere vita (così per la tela di Tintoretto)³ o addirittura volare (Leonardo nel gran finale)⁴ dall'altro il suo corpo scenico attrae, attira su di sé l'occhio, lo sguardo degli spettatori, spostandone il punto di vista e determinando continui cambiamenti dell'«angolo visivo dell'immaginazione»⁵.

Non a caso Emilio Tadini, sodale nel dopoguerra a Milano, quando Dario «voleva fare il pittore. Io volevo fare il poeta» andando insieme alla volta di Parigi, osserva che «il teatro di [...] Fo si è alimentato e si alimenta della sua straordinaria capacità di vedere: [anzi] di far figure, di creare figure, di disporre in figure sensi e significati [...]». E aggiunge che guardando le sue carte, pitture e bozzetti, non si può non pensare «a tutte le altre immagini che Dario Fo ha disegnato nello spazio con la sua faccia e il suo corpo»⁶. *Dipingere è come recitare* è del resto il titolo dello spettacolo che Fo ha realizzato al Teatro Era, alla vigilia (16 aprile) dell'inaugurazione dell'ultima mostra pontederese⁷.

Alla base di tale osmosi, il suo essere *uomo totale di teatro*, ovvero *Uomo di tutte le tecniche*⁸: non solo attore-autore di «testi mobili»⁹, di continuo riaperti all'«aleatorietà della recitazione»¹⁰, ma anche scenografo, costumista e artista della visione.

2. *Architettura drammaturgica*

La sua stessa drammaturgia d'attore-autore implica le competenze di Fo nell'ambito delle arti visive, dell'architettura specialmente: una costruzione, sempre dinamica, per moduli, «situazioni drammatiche e all'interno di esse le chiavi» ossia le «singole trovate che fanno evolvere la situazione». Così, precisa Marotti, «in teatro le situazioni sono i pilastri, i fondamenti

¹ *La Pittura Futurista - Manifesto tecnico*, Il aprile 1910, firmato da Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, in L. Scivo (a cura di), *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968, p. 13: «La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore al centro del quadro».

² D. Fo, *A colloquio con Dario Fo*, Milano, 16 gennaio 2008, in M. Contorno, *Le lezioni d'arte di Dario Fo. Controcultura fra documento e fantasia*, Tagete Edizioni, Pontedera 2010, p. 139. All'epoca l'artista fa parte del postcubismo figurativo, ma senza conformarsi mai completamente: «Era la sintesi nella quale vivevamo [...] c'era il Cubismo ed eravamo stati educati all'idea di selezionare e di vedere i volumi, i piani. Aveva per noi una grande importanza il senso della dinamica. Del resto, noi abbiamo avuto il Futurismo in Italia! Ci sono stati anche contatti con il Surrealismo ... Per cui, se guardi la mia pittura, c'è sempre tutto insieme». *Ibidem*.

³ Cfr. *Lezione ml Tintoretto* del 1999: *Ritrovamento del corpo di San Marco*, ubicato nella sala IX della Pinacoteca di Brera. È la prima e l'unica in cui Fo non si avvale di diapositive o di proiezioni di tele, confrontandosi direttamente con l'originale; l'unica, anche, che non è stata pubblicata in volume.

⁴ Cfr. *Discorsi SII Leonardo e il Cenacolo*, 1999. Seguono: *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, 2003; *Mantegna, il trionfo dello sghignazzo*, 2006; le lezioni su Raffaello (2006), su Michelangelo (2007), su Giotto (2009) e l'ultima su Correggio (2010). Cfr. ancora M. Contorno, *Le lezioni d'arte di Dario Fo*, ci t.

⁵ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore. Con 1111 interventi di Franca Rame*, Einaudi, Torino 1987, p. 194.

⁶ E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, in E. Capriolo, D. Fo, S. Mani n (a cura di), *Dario Fo. Il teatro dell'occhio: uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 20 ottobre-25 novembre 1984), La casa Usher, Firenze 1984, pp. 11-12. I due rimangono amici per tutta la vita, com'è confermato dal contributo del primo, scritto dopo la morte del secondo nel 2007: cfr. D. Fo, *Emilio Tadini da poeta a pittore*, in V. Fagone (a cura di), *Tadini: 1960-1985. L'occhio della pittura*, Skira, Milano 2007.

⁷ Cfr. la mostra *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita e l'arte di Dario Fo e Franca Rame*, Pontedera (Pisa), 17 aprile-26 giugno 2010, Ideazione: C.T.F.R – Compagnia Teatrale Fo Rame; progetto espositivo e allestimento: Marina De Juli; Catalogo (stesso titolo), Edizione Festival Sete Sòis Sete Luas, Pontedera 2010. Per l'occasione si è svolta, a cura di A. Barsotti, E. Marinai, il 27 maggio, una giornata di studi dedicata a *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoliche e teatrali*.

⁸ F. Quadri, *L'uomo di tutte le tecniche*, in E. Capriolo, D. Fo, S. Mani n (a cura di), *Da Iio Fo. Il teatro dell'occhio*, cit., pp. 9-10.

⁹ Cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

¹⁰ Cfr. F. Taviani, *Uomini di scema uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, il Mulino, Bologna 1997.

Titolo || Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo
Autore || Anna Barsotti
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», BT 95-96, luglio-dicembre 2010, vol. II, pag. 307-325
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 2 di 8
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

su cui le chiavi [trovate] agiscono come leve, determinando le arcate di raccordo»¹¹. Dove il principio dinamico per eccellenza è quello del *n' battone*, come in certe «sintesi» futuriste¹²: mettere «il dito nell'occhio» dello spettatore per rovesciarne la visione (dal tragico al comico o viceversa).

Dal punto di vista del "comico militante" è il rovesciamento di un luogo comune, d'una tesi ufficiale, attraverso l'urto polemico contro le idee di potere in generale, che trova la massima libertà d'espressione (appunto) nella scelta comica «Come rifiuto dell'assoluto [...], delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi», in «una sorta di gioco folle, che, però», secondo Fo, «ribadisce la superiorità della ragione»¹³. Infatti, ancora per Tadini, fare figure - da parte del nostro - significa offrire alla vista «il senso di un corpo, il suo significato profondo, e insieme il suo significato sociale»¹⁴. E la sua risata non punisce tendenzialmente l'individuo trasgressore (come invece secondo Bergson), bensì con un altro ribaltamento significativo colpisce la società rigida e automatica.

Dal punto di vista dell'architettura drammaturgica, può agire anche quella ri-scrittura a rovescio, *da destra a sinistra* (a detta di Fo), che aspira – pur sempre - alla «Sintesi della sequenza narrativa», dove i «cuscini di passaggio»¹⁵, le arcate di raccordo, si riducono progressivamente per realizzare una interazione sempre più stretta fra il corpo scenico dell'attore e le reazioni del pubblico. D'altronde, come vedremo, la prospettiva - o il rapporto - dell'attore nei confronti degli spettatori è insieme famigliare (bachtiniano) e teatrale. Fo prende in considerazione il pubblico nella sua numerosa globalità (non gli piacciono "i pochi ma buoni") ma anche come moltiplicazione di individui.

3. Entrare nel quadro uscire dal foglio

Si possono comprendere questi fenomeni considerando i dati autobiografici che egli ci ha trasmesso - in interviste, nel *Manuale minimo dell'attore*, in *Il paese dei Mezaràt*, fino a *Una vita all'improvvisa* con Franca Rame - come quasi indissolubili intrecci di realtà e immaginazione, memoria e sua deformazione tesa al fantastico grottesco. Lo scopo è di crearsi una tradizione, o un'«autotradizione»¹⁶, della quale nella contemporaneità sente la mancanza: anche perciò si è rivolto al passato remoto del teatro, dai Greci antichi ai nostri Giullari e comici dell'Arte. In tale prospettiva l'ultimo Fo privilegia la sua predisposizione dall'infanzia verso le arti della visione («Fin da bambino usavo matite e colori con naturalezza assoluta»¹⁷, aggiunta alla passione per i burattini, che da ragazzo costruiva *materialmente* per il piacere di «creare [...] oggetti dove la figura umana fosse trasposta»¹⁸; quindi l'approdo giovanile all'Accademia di Brera di Milano, in anni di vivaci contaminazioni culturali fra cinema, teatro, musica, ma in cui è anzitutto attratto verso l'«educazione artistica» e l'«architettura»¹⁹.

Negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento, il provinciale nutrito (a suo dire) dai "fabulatori" del lago e con la smania del pennello s'inurba nella metropoli lombarda attraverso Brera e la Facoltà di Architettura, poi anche, però, il Piccolo Teatro e Lecoq, Parigi e il cabaret, il teatro di strada, il Varietà, la radio e il "Poer nano". Bagaglio composito da cui trarrà e trasporterà nelle messe in scena una concezione personale dei ritmi e degli spazi, e la propensione a pensare un lavoro per «pianta e alzato», anzi a farsi guidare dall'idea delle «sequenze delle posizioni plastiche, cromatiche e prospettiche degli attori e degli oggetti»; dunque una «figuratività plastica» dove prevalgono ancora la *dinamismo*, «le immagini che si rincorrono»²⁰, la *sintesi* del disegno, oltre che, come vedremo, la *maschera* di se stesso.

Nel dopoguerra, a Brera, Fo impara a copiare in un senso che accomuna l'arte figurativa e il teatro: «da sempre alla base dell'insegnamento della pittura [il copiare] ti costringe a *entrare nel quadro*, nella struttura mentale che ha portato l'artista a crearlo. Ti fa capire lo schema geometrico che sta dietro alle forme»²¹. Anche perciò dichiara, come teatrante, d'essere un gran ladro: «ruba soluzioni, trovate da chicchessia ... ma» avverte «per rubare bene, bisogna continuare a guardarsi intorno»²², leggere e documentarsi (sulla *Commedia dell'Arte* cita Marotti, Tessari, Taviani ..., famigliarmente), e poi magari reinventare: come nei *Greci a teatro*, e nell'arguta rivisitazione delle loro macchine sceniche, *deus-ex-machina* in testa (anzi «in volo»)²³.

D'altra parte, nei manifesti delle "antiriviste" dei primi anni Cinquanta, *Il dito nell'occhio* ('53) e *I sani da legare* ('54) con Parenti, Durano e l'ausilio di Lecoq, i corpi sono delineati con un sintetismo estremo, e con un dinamismo che sembra fare

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

¹² Cfr. U. Artioli, *La scena e la dynamis*, Pàtron, Bologna 1975.

¹³ D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 114-116, *passim*.

¹⁴ E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, cit., p. 12.

¹⁵ F. Ma rotti, *Drammaturgia d'autore*, cit., p. 26

¹⁶ Cfr. M. De Marinis, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 178.

¹⁷ D. Fo, in D. Righeni, *Tutti i colori della mia vita*, in «Corriere della Sera», 2 luglio 2000.

¹⁸ Id., in C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 21.

¹⁹ Id., *Il teatro dell'occhio. Intervista a cura di Paolo Landi*, in E. Capriolo, D. Fo, S. Martin (a cura di), *Dario Fo. Il teatro dell'occhio*, cit., p. 17.

²⁰ Ivi, pp. 17- 18.

²¹ D. Fo, *Il Mondo secondo Fo: conversazione con Giuseppina Manin*, Guanda, Parma 2007, p. 40, corsivo mio.

²² Id., *Manuale minimo dell'attore*, cit. t., p. 208.

²³ Cfr. ivi, pp. 219 sgg.

Titolo || Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo
Autore || Anna Barsotti
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», BT 95-96, luglio-dicembre 2010, vol. II, pag. 307-325
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 3 di 8
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

uscire dal foglio le figure, e muoverle e animatamente nell'occhio di chi guarda. C'è stato per un lungo periodo un ribaltamento di precedenze - «da ragazzo pensavo che dipingere sarebbe diventata la mia occupazione principale, da quando ho cominciato con il teatro è diventata un'attività complementare» -, ma con il tempo il rapporto fra le due arti si è come riequilibrato, specialmente a partire dagli anni Ottanta, anche attraverso la compenetrazione: «negli ultimi anni ho fatto più di cinquecento scenografie. E prima di iniziare un nuovo testo devo sempre visualizzarlo con disegni»²⁴.

Non a caso, sempre di più, l'ultimo Fo pre-scrive i suoi testi con le immagini, dichiarando di dipingere e disegnare di continuo:

[...] quando mi trovo in grande allegria, ma anche quando vado in crisi perché non riesco a rendere chiaro un progetto, oppure mentre scrivo un testo e le soluzioni che mi vengono in mente non mi soddisfano. Afferrare una tela o un cartone e cominciare a disegnare, buttar colori e graffiare una tavola appena dipinta è l'unico incentivo infallibile per risolvere una situazione scenica complessa o astrusa²⁵.

Anzi, da un certo punto in poi, si porta in scena «la partitura dei disegni invece di quella delle parole»²⁶, come per *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991); disegni con idee verbografiche sorprendenti, come anche nei fogli realizzati in occasione del Premio Nobel (1997).

4. Permutabilità di oggetti e figure

Come detto all'inizio, si tratta per lui di «proiettare le immagini dal palcoscenico al pubblico»²⁷, ma anche di proiettare lo sguardo del pubblico su di sé, in una prospettiva valida sul piano etico e tecnico. Nel suo teatro lo spazio sembra liberarsi dai condizionamenti del quadro scenico, grazie a quella sua speciale, frenetica «allegria», tutt'altro che evasiva; «come se il corpo, trasformato in figura», continua Tadini, «potesse correre in sfrenata eccitazione e senza cadere dentro» una cornice «dove nessuno [...] riuscirà più [...] a imprigionarlo». Di conseguenza, guardandolo, lo spettatore singolo e multiplo partecipa della stessa «allegria acrobatica», che gli consente di sciogliere la parte di sé che sente legata, *di dentro e di fuori*, da qualche costrizione²⁸. All'origine, forse, il continuo andirivieni oltre la cornice - entrare nel quadro e uscire dal foglio - che connota il suo approccio con le arti figurative e le sue diverse realizzazioni.

A questo proposito, si può procedere per esempi recitativi che attingono da tutto il repertorio di Fo, privilegiando però il percorso dell'attore-fabulatore che si sviluppa attraverso le varie tappe e mutazioni. Già nelle commedie degli anni Sessanta, dove il dialogo è talvolta un monologo mascherato- come nel teatro di varietà esaltato dai Futuristi -si colgono stilemi che diventano fondamentali nel filone affabulatorio inaugurato da *Mistero Buffo*... Infatti il corpo dell'attore (accompagnato o solista), i suoi movimenti e il suo modo di parlare, ma anche gli oggetti con cui si rapporta (o evoca nell'aria e nello spazio) assumono, come nel teatro popolare idoleggiato e reinventato, significati molteplici; collegati sì, sempre, ai valori morali, ideologici e sociali della comunità cui artista e spettatore appartengono, eppure capaci (nel suo teatro) di uscire da quella comunità, trasformarla, e dilagare nel mondo grande. Si tratta d'una strumentazione particolare, e straordinaria di mimica e gestica, di movimenti del volto e interni al corpo, ma anche della coreografia, traslazione del corpo in uno spazio scenico liberato, e di una scenografia concreta e funzionale, eppure metaforica, basata sulla permutabilità degli oggetti, fino alla loro evocazione fantastica ma avente un peso.

In *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), la più brechtiana eppure più ricca delle "commedie" per scenografia e costumi, il codice spaziale ne rispecchia in modo dinamico la struttura portante: teatro nel teatro. Lo stesso proscenio è mobile e dipende dalla collocazione dell'arazzo (fra i molti dall'artista) portato all'inizio dal corteo *mezzo carnevalesco e mezzo funebre*, che allude sia a Goya sia a Ensor. Arazzo iconograficamente ispirato all'*Inferno* di Giotto, ma con contaminazioni di elementi grotteschi (la donna con due teste, l'uomo con le corna), ibridi e innaturali²⁹. Diventa fondale davanti al quale si rappresenta la prima scena, e sipario quando si crea, appunto, l'effetto di spettacolo nello spettacolo. D'altra parte, al di là dei rimandi colti e comico-paradossali, l'approdo e la sosta dell'attore (nella *fabula* come nella vita, l'heresiarca-Fo) al centro del palco-patibolo produce una sorta di compenetrazione straniante fra corpo e figura dell'arazzo alle sue spalle. Seguita la permutabilità degli oggetti, allorché lo stesso patibolo-palco si trasforma, nel secondo tempo, in caravella (fiancate alzate e arazzi-vele). Ma gli oggetti d'uso metaforizzati conservano una certa concretezza rudimentale, come la *tinotta scalcinata*, attrezzo alla rovescia per simulare, demitizzandolo, il trono su cui fa ingresso la regina (Isabella-Rame); il ventre di lei incinta sarà usato poi come mappamondo nella disputa di Colombo-Fo coi Dotti.

²⁴ D. Fo, *Tutti i colon- della mia vita*, cit.

²⁵ D. Fo, dichiarazione del 31 luglio 2007, consultabile online all'indirizzo <http://delteatro.it/new/2008-10/in-mostra-i-pupazzi-di-dario-fo.php>.

²⁶ L. Allegri, *Il mistero buffo di Dario Fo*, in «I quaderni del Castello di Elsinore», n. 41, 2001, p. 84.

²⁷ D. Fo, *Il teatro dell'occhio*, cit., p. 17.

²⁸ E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, cit., p. 12.

²⁹ Cfr. in proposito M. Contorno, *Le lezioni d'arte di Dario Fo: controcultura fra documento e fantasia*, Tesi di Laurea Magistrale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pisa, a.a. 2007-2008, relatore Prof.ssa Anna Barsotti, p. 46.

Titolo || Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo
Autore || Anna Barsotti
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», BT 95-96, luglio-dicembre 2010, vol. II, pag. 307-325
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 4 di 8
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Per quanto riguarda ancora la permutabilità degli oggetti, pensiamo a quella bara depositata nel magazzino cimiteriale di *Settimo: ruba un po' meno* (1964) che si trasforma, agli occhi del pubblico, in abito, vasca da bagno e poi canoa, con due ceri per remi. Ma qui, dove l'ambientazione contemporanea rende essenziale la fantasia scenografica e costumistica, è soprattutto la gestualità di Fo-feretrofobo che opera la metamorfosi, provocando l'immaginazione di un pubblico "borghese", da colpire con la visione, solo apparentemente abusivista, d'una metropoli (anch'essa) carnevalesca e funeraria.

D'altra parte, quando Fo aspira a diventare «giullare del popolo in mezzo al popolo», nelle affabulazioni monologiche il corpo solista assorbe e sintetizza tutti i codici dello spettacolo. Il mutamento drammaturgico e performativo ricrea lo spazio scenico, anche in rapporto al mondo umano e degli oggetti, con l'uso esclusivo di gesti comunicativi, talvolta espressivi. In *La fame dello zanni*, tra i brani più famosi di *Mistero Buffo*, la disperazione primordiale del personaggio provoca l'effetto di auto-antropofagia (lazzo già ruzantiano), grazie a una gestualità tesa a ricostruire, toccandolo per smembrarlo, il corpo che diventa figura scissa ma fluida, nella dinamica disarticolazione. E si potrebbe dire che lo zanni di Fo reciti continuamente per sottrarsi all'impulso primario, e tragico, della fame, sempre pronto a fuggire nell'immaginazione. Perciò, quando dal delirio tragicomico si passa al sogno di un pranzo pantagruelico, i movimenti e i gesti dell'attore-autore comprendono coreografia e scenografia. Il solista, spostandosi di poco dall'asse centrale del pentolone simulato, desta nella fantasia del pubblico - così attratto al di là della cornice del quadro - l'immagine d'una intera cucina. Jenkins, a proposito di questa abbuffata onirica, parla di «tour de force comico grottesco»³⁰, e sono appunto i gesti cinetografici³¹ dell'attore a suscitare nella visione dello spettatore l'ambito della cucina, provvista di fornelli e del fuoco per la cottura; così come attraverso la *tecnica del contrappeso* gli attrezzi evocati in quello spazio paiono avere davvero un peso specifico. Qui i movimenti di traslazione del corpo di Fo sul palco, rapidi quanto brevi - relativamente allo spazio ricreato - concorrono prevalentemente a un effetto scenografico. Si moltiplicano gli oggetti disegnati nell'aria o sul palco, che appartengono anche al mondo animale, e si animano perché il *performer* parla con loro familiarmente. Nella *Resurrezione di Lazzaro*, dove i movimenti ampliano l'intera scena, prevale semmai l'effetto coreografico, con la moltiplicazione dei personaggi. Là, per evocare una moltitudine, Fo entra in una figura e ne esce sbilanciando il corpo, con una minima torsione del busto, giocando sui ritmi che gli consentono di superare i tempi morti del passaggio (da una connotazione fisica all'altra) così che i gesti di ogni figura costruita siano funzionali alla creazione della successiva.

5. *Dinamismo corporeo e maschere-volto per agganciare il pubblico*

Nell'ambito trasformativo del *gestuare* e del dinamismo corporeo 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. Pensiamo alla *camminata* di Fo, già in natura abbastanza singolare, «mezza da cavallo, mezza da fenicottero»³²; anziché spingerla verso la rigidità della marionetta (alla Totò), egli al contrario *procede in scioltezza*, verso una disarticolazione, morbidamente progressiva delle gambe e delle braccia, ma ogni tanto scatta in un grande zompo. Neppure nella parodia della catena di montaggio, introdotta nei *Trucchi del mestiere*³³, i suoi gesti sono meccanici (anche se ripetuti); all'inizio l'attore esegue lentamente i singoli movimenti, che accelera premendo i tempi, dinoccola le gambe, gira rapido sul tronco, agita ad arco le braccia, scatta, contorcendo i nella simulazione di una danza.

Ma proprio a partire da *Settimo: ruba un po' meno* crea quella sua *camminata* che, sulla base di gesti e di movimenti simili, assume qui e altrove sensi diversi. Incomincia sempre da un esercizio di scioglimento degli arti (spalle, braccia, gambe e piedi), che con la mutevolezza dei ritmi si trasforma nelle varie parti in commedia del commercialista-feretrofobo. All'inizio, nel deposito di bare, evidenzia i tic del *feretrofobo*, anche allungando il collo e rigirando il capo; moti prima accennati, poi sempre più marcati, collegati e rapidi, fino al culmine parossistico. Ma quando Fo ricompare, al termine della telefonata medianica di Enea (Rame), gli stessi gesti al rallentatore e connotati da un andamento natatorio raffigurano l'incedere del *fantasma*. Nei convento-manicomio, alluderanno alla marcia del *pazzo finto*, ma si meccanizzano solo ora acquistando velocità ora perdendola (come se al robot mancasse la carica), dopo la trapanazione del cranio, quando diventa *pazzo vero*; o sia l'"italiota", che alla fine, allineato con gli altri come lui, canta il song-moralità, al ritmo, stavolta, d'una musichetta beffarda e provocatoria.

La ricezione del pubblico, quel suo essere portato quasi insensibilmente dentro il quadro, rompendone la cornice in varie direzioni, riguarda anche, e in modo specifico, la mimica attoriale. Altrove ho scritto che Fo ricerca il «primo piano»³⁴, usando il lessico cinematografico da lui stesso suggerito. Ma gli strumenti che adopera a tale scopo sono teatrali e attingono dalle arti figurative, quelle improntate dal dinamismo e dalla sintesi.

³⁰ Cfr. R. Jenkins, in «American Theatre», giugno 1986, ora in Ead., *Clown politica e miracoli*, in D. Fo, *Fabulazzo*, Kaos Edizioni, Milano 1992, p. 379

³¹ Da qui in avanti le definizioni tecniche fanno riferimento a C. Molinari, V. Ortolenghi, *Leggere il teatro*, Vallecchi, Firenze 1985.

³² D. Fo, *Dialogo provocatorio Sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 49.

³³ Il laboratorio tenuto al Teatro Argentina di Roma nel 1984 (teletrasmesso nel 1985) e condensato nella trascrizione di *Il manuale minimo dell'attore*.

³⁴ Cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit.

Titolo || Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo
Autore || Anna Barsotti
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», BT 95-96, luglio-dicembre 2010, vol. II, pag. 307-325
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 5 di 8
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Per Fo la sintesi è essenziale, nella comunicazione di una figura o azione, perché rafforza il discorso anziché banalizzarlo: «[...] è l'invenzione che impone fantasia e intuito allo spettatore. Ed è il modo di concepire la rappresentazione della grande tradizione epica popolare: rastremare tutto il superfluo, ogni stucchevole descrittività»³⁵. Egli non vuole imitare ma alludere, a ogni livello, della scenografia e dei costumi, della gestualità, anche mimica³⁶. Nella prospettiva della focalizzazione dello sguardo del pubblico sui gesti del viso, è soprattutto la mimica ad agire, magari attraverso gli occhi che agganciano qualcuno con lo sguardo per poi allargarsi all'intera platea. Una mimica che da *mobile* (apparentemente naturale) si trasforma in *discreta*, attraverso la successione secca dei volti, per culminare in quelle maschere speciali, aderenti alla faccia come una seconda pelle, se per Eduardo Fo è «Un Pulcinella che si è tolto la maschera»³⁷.

Non solo, quando è solo, si fa accerchiare da giovani seduti per terra, ma affinché l'espressione mimica sia recepita anche a distanza (risucchiando lo sguardo del pubblico) egli ricorre appunto alla *mimica discreta* che ne esalta la visibilità o a momenti di fissazione della faccia, allungando la durata della posa. Anche quando usa il *viso mobile* (nelle parti colloquiali o propedeutiche) non trascura di fissare, a tratti, la sua maschera facciale, esagerandone i connotati specialmente negli ammiccamenti. D'altronde la maschera-volto offre sia all'attore sia allo spettatore la possibilità di attuare un processo di distanziamento dalle situazioni, assolvendo alla funzione di *medium* nei confronti della mimesi scenica. Un doppio efficace, privo di ambiguità: un segno forte d'identità/differenza a sottolineare la coscienza della finzione, elemento saliente dei suoi spettacoli epici.

Quindi il cosiddetto «primo piano» si realizza mediante l'immobilizzazione improvvisa dei lineamenti del viso, rivolto verso l'alto in modo da porre in rilievo la curva 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' mordaci), 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. Neppure in tal caso si assiste a una disarticolazione burattinesca - come invece per la mascella di Totò -, ma a una accentuazione di difetti fisiomimici valorizzata dalla fissità imprevista, sorprendente, e dall'inclinazione della faccia. Talvolta si realizza perfino un effetto di mimica astratta, là dove di tra formazione in trasformazione compare il senso del referente, e resta il puro gioco di linee e di volumi.

In generale però, per agganciare il pubblico, l'uno e i molti, Fo privilegia gesti mimici referenziali: deittici, iconici e anche simbolici. Ovvero indica spesso con gli occhi - usati come faretto o riflettori - e richiama attraverso il proprio volto quelli delle figure da evocare, senza imitarli ma sovrapponendo, si direbbe, lineamenti e atteggiamenti altrui ai suoi; è un gioco di compenetrazione sottile che conferisce alla faccia di Fo la tonalità del suo atteggiamento emotivo e, simultaneamente, gli consente anche di assumere quella dell'*altro*, la dimensione extraquotidiana dell'evento teatrale. Variante straniata della boccioniana «simultaneità degli stati d'animo»³⁸.

6. Simultaneità e compenetrazione

Già in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, quando Colombo narra delle belle fanciulle, poco vestite, che popolano le Indie, soprattutto con la mimica si trasforma fuggevolmente in esse (processo ripreso con sensualità liberatoria in passi analoghi di *Johan Padan* ...). Ma nelle commedie Fo può attirare il pubblico dentro il quadro coinvolgendo anche gli altri attori, magari giocando, come in una famosa allocuzione di *Isabella...*, sul doppio statuto *pubblico finto* - «No, no, per favore, qui davanti non potete restare, altrimenti quelli di dietro che hanno pagato il biglietto non ci vedono» - *pubblico vero*: «Se ci fosse qualcuno che volesse venire su a darci una mano, [...] perché purtroppo siamo rimasti un po' a corto d'attori»³⁹. Così come nella stessa commedia, grazie all'insieme, può realizzare l'effetto di «compenetrazione» e di «simultaneità» - tratti salienti della pittura e delle intesi futuriste⁴⁰. Mentre la salace regina (Franca Rame) tenta di convincere 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»⁴¹. E qui l'«interferenza delle serie»⁴² cioè l'accostamento spazio-temporale di azioni

³⁵ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 149.

³⁶ «La gestualità comunicativa non deve essere mai descrittiva ma allusiva». Ivi, p. 204.

³⁷ E. De Filippo, in S. De Matteis, *Identità dell'attore napoletano*, in «Teatro e Storia», V, n.1, 1990, p.104.

³⁸ Cfr. *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* (febbraio 1912), firmata anche da Carrà, Russolo, Balla e Severini, in L. De Maria, *Introduzione a F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista* Mondadori, Milano 1968, pp. LI-LII.

³⁹ D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Einaudi, Torino 1966, p. 9.

⁴⁰ «Noi otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi [...]. Nella sintesi futurista *Simultaneità* [di Marinetti] vi sono due ambienti che si compenetrano e molti tempi messi in azione simultaneamente». *Manifesto Il Teatro Futurista Sintetico* (1915), firmato da Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settemelli, Bruno Corra, in L. Scivo (a cura di), *Sintesi del futurismo*, cit., p. 118. Cfr. anche A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 198.

⁴¹ D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, cit., p. 37.

Titolo || Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo
Autore || Anna Barsotti
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», BT 95-96, luglio-dicembre 2010, vol. II, pag. 307-325
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 6 di 8
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

indipendenti 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 burattino (l'azione si ripete); al di là del gioco scenico si ricompono il nesso teatro-ideologia, che attribuisce valore etico e civile allo spettacolo.

D'altronde, nelle diverse figure assunte dal feretrofobo in *Settimo...*, Fo sperimenta un tratto mimico che ritornerà poi, in varie fogge e contesti, sia nei prologhi sia nei recitativi del filone affabulatorio, trasformandosi in *leitmotiv*: la risata muta o sonora; disegnata con il volto all'insù, allo scopo di evidenziare (con ridondanza) i denti in fuori, il becco del naso, il rotondo degli occhi. Dalla variante isterica, quando la figura esplose in un grido strozzato, *al riso muto*, quando per due o tre volte spalanca la bocca e gli occhi senza emettere suono, separando la mimica dalla *phoné*, finché non implode l'urlo. Strizzi o sfoderi gli occhi, la bocca spalancata anche senza voce, quel riso è uno stilema che Fo recupera, talvolta recitando con la faccia in oggettiva e in soggettiva, alternando l'espressione spaesata o delusa di un *poer nano* alla sghignazzata d'un *altro* personaggio che appare, come in *Bonifacio VIII*, l'autore di una crudele beffa. Infatti il fenomeno dell'alternanza o della compenetrazione di facce diverse s'accentua in *Mistero Buffo* o in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* anche per raggiungere l'effetto plurale delle figure attraversate.

7. Intertestualità coloristica di Johan Padan

Eppure nel monologo-spettacolo di *Johan Padan*, dopo la ricasazione d'ogni apparato nel *Mistero*, Fo sembra ricollegarsi, indirettamente, al mondo delle immagini figurative da lui stesso gestite. Come accennato, la *performance* è connotata non solo, nella ripresa video⁴³, dal fondale fisso d'un suo arazzo dipinto, ma specialmente dalla presenza (a sinistra) su un leggio di un copione-suggeritore che, offrendo *pilastr* iconografici all'attivo fabulatore, serve all'evolversi delle situazioni. Le tavole da Fo dipinte vivacemente⁴⁴, e fascicolate, concorrono alla strana impressione d'uno spettacolo colorato in confronto con il bianco e nero di *Mistero Buffo* (anche se l'attore ne conserva perlopiù l'informato, scuro, costume di scena). Non che lui mostri le immagini - si badi, accostandosi di quando in quando al librone per voltarne le pagine (e per bere il rituale e necessario bicchiere d'acqua), ma è *come se* le evocasse, perfino nell'uso verbale dei colori, avviando un gioco di proiezioni che prepara le successive lezioni d'arte.

D'altra parte lo spettacolo nel suo complesso è fondato su una contaminazione di codici e di generi (canto, danza, poesia e, implicitamente, pittura) riferibili a sfere sensoriali diverse che richiamano dettami futuristi, anche per stimolazione del gusto, dell'olfatto, della visività luministica. Nell'arrivo di Johan a Siviglia, l'esplosione dei fuochi artificiali (che segue il corteo dei condannati dall'Inquisizione, dopo un silenzio) è resa dal corpo del solista trasformando gli effetti luce dinamici in sonorità onomatopeiche a ripetizione («PIM-PAM... PAM!»), con gesti cinetografici che disegnano nell'aria la traiettoria del fuoco, anch'essi ripetuti, ma a ritmo incostante. Finché, nel gran finale senza voce, le braccia calano dall'alto con lentezza a mani aperte (per simulare la pioggia di scintille); nella mimica autosemantica un'espressione sorridente di fanciullesco rapimento⁴⁵. Altrove, nella scena perlopiù pantomimica dell'amaca, Fo riesce «a esprimere la caduta finale dopo una serie di movimenti a ritmo serrato, che diventano quasi passi di danza»⁴⁶; il difficile tentativo di conservare l'equilibrio fallisce ripetutamente, e comicamente, attraverso le precedenti cadute accompagnate dall'onomatopeico «PATAPUNFETE!»⁴⁷, finché il protagonista solista, riuscito a bilanciarsi, non esclama: «Lè la forza della dinamica!»⁴⁷. Ma come al solito, laddove il tormentone sembra chiuso dalla risata del pubblico, Fo lo riapre con la variante (e l'aggravante) della femmina indigena che insiste a coricarsi con lui. Mentre nella sequenza dei fuochi d'artificio l'attorialità supera in potenza ed efficacia la traccia figurativa del copione, confrontando quest'ultima scena con le tavole illustrate si coglie una corrispondenza intrinseca fra la dinamica performativa del corpo di Fo (che assorbe altrimenti quello della avvolgente compagna) e la resa compenetrativa dei vari passaggi, attraverso figurine in movimento, che nella caduta fuoriescono (per una mano o un braccio) dal foglio.

A ogni modo, sia che il corpo scenico predomini, al punto da esulare dallo spartito iconografico - come nell'altro tormentone degli animali da trasporto, «camèlo» o «asèno» - sia che trovi nelle tavole del copione corrispondenze o spinte propulsive, dal complesso emerge una concezione spazio-temporale «fluida e indeterminata»⁴⁸ che, mediante il vitalismo bergsonian, richiama il Futurismo. Un rapporto senza dubbio molto mediato, e interferente con suggestioni parecchio diverse (dal Medioevo e Rinascimento alla Metafisica), per l'eclittismo fra l'antico e il moderno che caratterizza il teatro e la pittura di Fo. Eppure nella modalità dell'approccio spettacolare, dai racconti (in prologhi e anteprologhi) del lancio di ortaggi provocati dalle sue *performance*, che diventano ornamento, voluttà d'essere contestato a risalire alla beffa e allo sberleffo contenuti nella

⁴² Cfr. H. Bergson, *Le rire. Essai Sur la signification du comique* [1940], tr. it., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di B. Placido, Laterza, Roma-Bari 1997.

⁴³ D. Fo, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, VHS della registrazione televisiva per la regia di N. Ambrosia, da Teatro Lirico di Milano, 1992, a corredo del testo, Einaudi, Torino 2003 (dal quale cito).

⁴⁴ Tavole a colori pubblicate in D. Fo, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Gruppo Abele, Torino 1992.

⁴⁵ Cfr. M. Pizza, *Il gesto, lo parola, l'azione. I monologhi di Dorio Fo*, Bulzoni, Roma 1996, p. 306.

⁴⁶ C. Cairns, *Dario Fo e lo "pitturo scenico"*. *Alte, teatro, regie 1977-1997*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 208. Cfr. S. Soriani, *Testo e immagine nel "Johan Podan" di Dorio Fo*, in «Letteratura&Arte», n. 2, 2004.

⁴⁷ D. Fo, *Johan Podon a la descovelta de le Americhe*, cit., p. 19 e p. 45.

⁴⁸ M. Contorno, *Le lezioni d'arte di Dorio Fo: controcultura fra documento e fantasia*, cit., p. 79.

falsificazione della visita di Picasso al tempo di Brera, non mancano corrispondenze con la nostra avanguardia storica. E in *Johan Padan...*, specialmente nelle ricorrenti scene di tempesta, l'azione parlata o meno trova corrispettivi dinamici e coloristici in tavole del copione paragonabili al Boccioni, per esempio, di *La città che sale*, e alla sua resa del moto che aspirava alla «Simultaneità» e alla «Consequente compenetrazione di piani»⁴⁹. All'origine ancora la sintesi di «tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, colore-tono)», che serve a costruire un quadro i cui confini possano essere valicati dallo spettatore.

Se poi dal copione in scena si risale ai disegni monocromi che costituiscono la fonte grafica dello spettacolo (pubblicati da Giunti⁵⁰ insieme a un testo un po' diverso da quello Einaudi) si scoprono analogie con altri firmatari del Manifesto tecnico citato all'inizio, come Balla del *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. Anche nei disegni di Fo «una figura non è mai stabile davanti a noi ma [...], per la persistenza della immagine nella retina le cose in movimento si moltiplicano [...] nello spazio che percorrono»⁵¹; tuttavia certe sue figurine scomposte in linee tratteggiate, vibranti come gli oggetti, appaiono più stilizzate in una sorta di grafico fotodinamismo (che all'inizio i pittori futuristi rifiutano, e invece sperimentato dai Bragaglia).

8. Architettura del *grammelot*

Per concludere, incorporando tutti i codici dello spettacolo (mimica, gestic, coreografia, scenografia, rumori, luci, colore), il grande Giullare si fa capace d'inscenare non solo simultaneità e compenetrazione, ma anche la moltiplicazione dell'io (sia pure "epico"), grazie a una pluralità complementare di mezzi innati e studiati; compresa la *phoné*, giocata su linguaggi che reinventa a partire dall'originario trampolino dialettale padano-veneto, per culminare nella pittura sonora dell'onomatopea, figuratività traslata del *grammelot*. Come sappiamo, l'attore possiede una gamma fonica di abnorme ampiezza e duttilità espressiva, dalla voce chioccia del succube alla gutturalità fonda del prepotente; sa regolare il volume e modulare *ad hoc* l'intonazione della voce. Alcuni studiosi l'hanno accostato, anche sotto questo aspetto, ai giullari del Medioevo (Zunthor). Inoltre mostra notevoli abilità canore, soprattutto passando con rapidità dal recitato al cantato e viceversa (pensiamo a Bonifacio VIII in *Mistero Buffo*). La *phoné* si distingue, peraltro, sulla base del ritmo e delle pause: anche se Fo usa un registro medio-basso, prevede sempre punte di forzatura, che creano soste improvvise (come per la mimica e il gesto). E anche in quest'ambito il ritmo è irregolare, lento o veloce, a seconda della reazione del pubblico; perciò egli ottiene dei *primi piani* sonori ricorrendo talora alla voce forte e acuta, ma spesso al falsetto, o addirittura strozzando il fiato. Sul piano della paralinguistica produce figure foniche⁵², *maschere di suono*. Svaria inoltre dall'emissione di suoni articolati in parole a quelli inarticolati, lungo una scala estesa dal puro rumore al soffio, al gemito, al gorgoglio e al bisbiglio indistinti, all'urlo. Tale abilità, già presente nella recitazione delle commedie, gli consente di realizzare appunto lo «sproloquio onomatopeico» del *grammelot*, che nella crescita di *Mistero Buffo* esplose, anche nelle varianti internazionali: lo pseudo-inglese dell'Avvocato, lo pseudo-americano del Tecnocrate, lo pseudo-francese di Scapino.

D'altra parte i procedimenti architettonici osservati a livello drammaturgico, a ben guardare, si applicano anche su quello lmgulstco, specialmente nell'invenzione del *grammelot*. È Fo stesso a confermarcelo, con la chiarezza didattica che lo distingue (e che ha portato all'adozione del suo *Manuale minimo dell'attore* fra i testi di base della Comédie Française). Ci svela «l'impiego di un metodo»⁵³, appunto, nell'organizzare quel «gioco onomatopeico [...] in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi, sonorità particolari, un intero discorso compiuto»⁵⁴. Anche qui ci sono pilastri («punti fissi») ed «elementi chiave»⁵⁵ che agiscono dinamicamente come arcate di raccordo tra una situazione e l'altra.

Dopo avere informato il pubblico del «tema» che intende svolgere, come nella favola del corvo e dell'aquila di Esopo (ma preludio necessario a qualsiasi azione fisica e paralinguistica, "trucco del mestiere" direbbe Eduardo), i pilastri sono costituiti dall'inserimento di termini, facilmente percepibili, pronunciati chiaramente o anche storpiati, nella babele onomatopeica, e le arcate di *raccordo* si costruiscono (dice Fo) insieme al pubblico mediante il supporto dei gesti alla «parola giusta e specifica», così da trasmettere con «precisione» e «pulizia» immagini sequenziali come «l'aquila vola a cerchio nel cielo», ma anche sonore, «" il cane abbaia e ringhia"»⁵⁶.

Come si vede, anche a questo livello, c'è la ricerca di una struttura precisa, d'una architettura razionale che sottende l'apparentemente folle «papocchio»; e per quanto Fo parli di «inquadratura» in riferimento alle diverse situazioni-immagine (usando la terminologia cinematografica cui attinge spesso in seguito alle sue prime esperienze nel campo) la drammaturgia

⁴⁹ U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 50.

⁵⁰ D. Fo, in A. Bandettini, *Johan "scopre" l'America*, in «la Repubblica», 4 febbraio 1992: «Ho incominciato proprio dai disegni [...] su cui, man mano aggiungevo il testo scritto come in un fumetto. Poi da lì è venuto fuori il testo vero e proprio»; nell'intervista fa riferimento all'edizione illustrata per Giunti, Firenze 1992.

⁵¹ *La Pittura Futurista -Manifesto tecnico*, cit., p. 8.

⁵² Non a caso, ancora Tadini nell'accennare al rapporto fra figura e parola si sofferma specialmente sull'importanza del «suono, dell'intonazione della voce» affermando che «in quella "musica" la parola [...] sembra farsi anch'essa interamente fisica, materiale [...] diventa una specie di figura fonica». E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, cit., pp. 12-13.

⁵³ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 83.

⁵⁴ Ivi, p. 81.

⁵⁵ Ivi, p. 83.

⁵⁶ *Ibidem*.

Titolo || Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo
Autore || Anna Barsotti
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», BT 95-96, luglio-dicembre 2010, vol. II, pag. 307-325
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag 8 di 8
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

dello stesso *grammelot*, che da linguaggio scenico diventa genere⁵⁷ declinabile nelle varie lingue, fa capo a una concezione artistica coniugabile, sempre, con la nascita del professionismo teatrale, la Commedia dell'Arte (a cui fa risalire l'invenzione di quel linguaggio e la sua messa in pratica).

Non a caso, anche qui, la cosiddetta improvvisazione è tutt'altro che casuale; perché «bisogna possedere» per eseguire a soggetto un bagaglio preconstituito e collaudato da cui pescare a proposito (simile per fattura mnemonica e adattabilità a quello dei Comici). Nello specifico è «il bagaglio degli stereotipi sonori e tonali più evidenti di una lingua» corredato dal «ritmo e dalle cadenze proprie dell'idioma a cui si vuole alludere»⁵⁸. Ricapitolando, secondo Fo: «suoni onomatopeici, gestualità pulita ed evidente, timbri, ritmi, coordinazione e, soprattutto, una grande sintesi»⁵⁹. L'ultima parola-chiave ci riporta al suo principio fondamentale sia nel teatro sia nell'arte figurativa, insieme al dinamismo, per cui riesce via via a ridurre la distanza fra le immagini (anche verbali) in sequenza, accelerandone la progressione drammatica fino alla stilizzazione estrema.

D'altra parte, si comprende l'intreccio d'invenzione e di credibilità che sostiene l'attribuzione tendenziosa e poetica - da parte di Fo - della creazione del *grammelot* ai comici dell'Arte⁶⁰, attraverso il rapporto che lo anima, fra codici verbale-acustico e mimica-gestuale. Ancora sintesi corporea, che assume «Spessore e concretezza (quasi) autonomi»⁶¹, perché la lingua teatrale, padano-veneto dei giullari o *grammelot* degli zanni, origina - o è originata da - movimenti e gesti *quasi* autosemantici.

Con ogni mezzo, ma con un'operazione di sincretismo estremo - pari a quello che emerge da certe sue produzioni figurative - non solo Fo teatrante (parola che gli piace) si scioglie da ogni vincolo di recitazione naturalistica, scappando fuori dalla cornice della scena e dalla sua stessa inquadratura corporea, che implica la lingua, trasformata in paralinguistica. Anche lo spettatore guardandolo e ascoltandolo, fuoriesce, mentalmente se non fisicamente, da ogni posizione imposta, riattivato e calamitato da quell'intensità vitale, che ci libera non dal tragico, ma «di fronte al tragico»⁶². Nel senso che la distanziamento comica consente la messa a fuoco di un mondo, antico-moderno e perfino postmoderno (pensando all'oggi), retto da leggi di sopraffazione e di violenza, che non bisogna patire ma contrastare piantando, col riso, chiodi nel cervello⁶³.

⁵⁷ Nell'ultima edizione integrale di *Mistero Buffo*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 2003, i testi sono suddivisi in *I Misteri* e *I grammelot*.

⁵⁸ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 83.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ A proposito del circuito Copeau-Lecoq-Fo, attivato dalla mediazione di Jean Dasté, all'origine invece del particolare linguaggio, cfr. A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 210.

⁶¹ Cfr. E. Tadini, *Quelle figure da non perdere d'occhio*, cit., pp. 11-12.

⁶² *Ivi*, p. 12.

⁶³ Cfr. A. Barsotti, *Introduzione* a E. Marinai, S. Poeta, I. Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta: percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Edizioni ETS, Pisa 2005, p. 5.