

SENZA CATEGORIA

Maschera, corpo e verità del comico

Dario Fo legge Totò.

di [Donatella Orecchia](#) – 19 Maggio 2026



Che cosa vede un attore quando guarda un altro attore? Quasi mai soltanto un personaggio, una sequenza di ruoli o di apparizioni sceniche e cinematografiche. Vede piuttosto, in modo più radicale, un'organizzazione della presenza: un sistema di gesti, ritmi, posture, deformazioni, arresti, accelerazioni; una tecnica espressiva che spesso rinvia a una lunga sedimentazione di saperi performativi. È questo lo sguardo che attraversa le pagine dedicate da Dario Fo a Totò nel *Manuale minimo dell'attore comico*, pubblicato da Vallecchi nel 1995: uno sguardo interno al mestiere, capace di riconoscere nell'esperienza dell'altro una forma di sapienza scenica incorporata.

A distanza di trent'anni, ciò che continua a colpire nella lettura di quelle pagine è **la concretezza con cui Fo ragiona sui saperi del teatro e sui processi di costruzione del gesto comico**. E parlando di Totò, parla in parte anche di sé.

Il punto di partenza della riflessione è chiaro: Totò è anzitutto un attore di teatro. Il cinema costituisce uno spazio decisivo della sua carriera, ma la sua sapienza attorica si forma dentro pratiche sceniche fondate sul corpo, sul ritmo, sull'improvvisazione, sulla relazione con il partner e sulla continua negoziazione con il pubblico. Anche quando

agisce davanti alla macchina da presa, Totò continua a organizzare la propria recitazione secondo principi che appartengono alla scena teatrale. **Per questo motivo, l'attenzione di Fo si concentra innanzitutto sui modi attraverso i quali un attore organizza la propria presenza scenica, lasciando emergere, dentro il lavoro performativo, culture storicamente stratificate.** In questa prospettiva, le pagine del *Manuale* possono essere lette alla luce di quei "tempi lunghissimi" ai quali Claudio Meldolesi invitava a guardare già trent'anni fa per comprendere la formazione, la trasmissione e la trasformazione delle tecniche attoriali. Totò, nello sguardo di Fo, diventa così il punto di emersione di una genealogia complessa, nella quale confluiscono la scena popolare, il varietà, l'avanspettacolo, la tradizione della maschera, il clown, il mimo.

Uno degli elementi che attraversa l'intero *Manuale* riguarda la capacità di Totò di trasformare il corpo in un dispositivo comico costruito. Fo insiste sul carattere artificiale, composto, tecnico della sua presenza: ciò che appare spontaneo o anarchico è in realtà il risultato di una precisa organizzazione del gesto. **Totò non cerca la continuità naturale del movimento, ma lavora sulla sua interruzione: si piega, si spezza, accelera, si arresta, procede per scatti, si irrigidisce come un fantoccio.** È attraverso questa discontinuità che il gesto quotidiano perde la propria apparente normalità e diventa forma scenica.

La comicità nasce allora da un processo di alterazione controllata: il comportamento ordinario viene spostato, esposto, reso visibile nella sua costruzione. Per Fo, la deformazione non è dunque un ornamento della recitazione, ma il principio attraverso cui il corpo comico produce senso. Da qui deriva la particolare qualità della presenza di Totò. Le pause sembrano troppo lunghe, le reazioni sproporzionate, gli scarti improvvisi; gli ingressi nel tempo dell'azione si collocano in punti eccentrici rispetto all'andamento della scena. **Tuttavia, questa eccentricità si organizza secondo una rigorosa costruzione ritmica. Fo individua nella sfasatura il luogo stesso della precisione comica. L'impressione di anarchia prodotta dal corpo di Totò dipende da un controllo rigorosissimo della durata, dell'intensità e della deviazione del gesto.** La precisione non coincide allora con la regolarità dell'azione, ma con la capacità di organizzare lo scarto, il disequilibrio, l'eccesso.

È proprio questa costruzione artificiale del gesto che consente a Fo di riconnettere Totò alla tradizione della Commedia dell'Arte. Il riferimento riguarda una concezione del corpo dell'attore come dispositivo artificiale e come luogo di condensazione espressiva. **La maschera non coincide semplicemente con il travestimento o con una tipologia fissa di personaggio. Costituisce piuttosto una tecnica di selezione e**

deformazione dei tratti espressivi capace di trasformare il corpo in figura scenica.

Totò lavora precisamente in questa direzione: la mobilità del volto, le smorfie, i salti di tono, il passaggio improvviso dal lamento al falsetto, la disarticolazione dei movimenti producono una presenza sottratta alla logica del naturalismo psicologico. Fo riconosce qui una sapienza antica dell'attore popolare: la capacità di costruire un corpo "altro", organizzato attraverso procedimenti di stilizzazione e deformazione controllata. Non è difficile riconoscere, in questa lettura, alcuni nuclei centrali della stessa riflessione teatrale di Fo: la centralità della maschera, il corpo come dispositivo artificiale, la deformazione come principio conoscitivo.

La stessa logica del corpo artificiale ritorna nel frequente paragone con Pinocchio. Totò viene descritto da Fo come un essere insieme elastico e rigido, infantile e crudele, continuamente sospeso fra meccanicità e vitalità. **Attraverso la figura del burattino, Fo individua una qualità strutturale del suo corpo comico: il suo apparire costruito, assemblato, quasi montato in modo precario. Il movimento non procede secondo continuità organica, ma attraverso scatti, arresti improvvisi, torsioni e irrigidimenti che rendono percepibile la materialità stessa del corpo scenico.** La comicità di Totò si fonda così su una continua oscillazione fra controllo tecnico e rischio del crollo. Il corpo sembra costantemente esposto alla perdita d'equilibrio, alla caduta, alla disarticolazione definitiva. È precisamente dentro questa instabilità che Fo riconosce uno dei principi fondamentali della tradizione comica: il ritmo nasce dalla gestione controllata del disequilibrio. La scena comica mantiene continuamente visibile la possibilità della catastrofe e la trasforma in dinamica performativa.

Questa capacità di organizzare il disequilibrio attraverso il corpo conduce Fo a riconoscere in Totò anche la figura dell'attore-autore. Non semplicemente perché interviene sul testo o improvvisa alcune battute, ma perché riscrive continuamente la scena attraverso la propria presenza. **Il copione, la situazione narrativa, il montaggio cinematografico diventano materiali suscettibili di essere piegati, rallentati, deviati dall'azione del corpo attorico.** In questo senso la tradizione del varietà rimane decisiva. Fo riconosce in Totò una modalità di costruzione scenica fondata sull'improvvisazione, sul lazzo, sulla reazione immediata al partner e, implicitamente, al pubblico, su una eccedenza.

È precisamente in questa eccedenza che Fo individua la dimensione conoscitiva del grottesco. La deformazione rende visibili le contraddizioni che attraversano il comportamento sociale e l'esperienza materiale dell'esistenza. Totò lavora costantemente su corpi segnati dalla fame, dalla paura, dalla precarietà, dall'umiliazione, dal desiderio di sopravvivenza (come non vedere in controluce Fo nel

Parlamento di Ruzante oppure in alcuni passaggi di Mistero Buffo?). **La comicità nasce da una tensione continua fra impulso vitale e degradazione materiale. Il grottesco non coincide allora con una semplice esasperazione caricaturale del reale. La deformazione altera comportamenti e linguaggi, rendendo visibili tensioni e contraddizioni normalmente occultate dall'ordine quotidiano.**

È su questo terreno che le pagine di Fo acquistano una particolare densità teorica. Ciò che gli interessa non riguarda soltanto i meccanismi della comicità, ma la qualità morale inscritta nel gesto comico. La distinzione che introduce fra moralismo e sostanza morale diventa allora decisiva. Totò non organizza mai la scena come dispositivo pedagogico e non costruisce personaggi esemplari o positivi. Le figure che attraversano il suo teatro comico mentono, rubano, fuggono, si adattano continuamente alla pressione della necessità materiale. È precisamente da questa pressione che nasce l'invenzione comica. **La comicità attraversa la miseria e la espone scenicamente. È precisamente questa capacità di trasformare la precarietà in forma scenica che Fo riconosce in Totò.** Non il semplice talento del grande interprete, ma una sapienza attorica capace di organizzare il disequilibrio, la fame, l'eccesso e la deformazione dentro una rigorosa costruzione del gesto.

Ciò che rende ancora oggi particolarmente dense le pagine del *Manuale minimo dell'attore comico* non riguarda allora soltanto Totò. Riguarda il modo in cui Fo costruisce uno sguardo sull'attore. In Totò, Fo riconosce una memoria lunga del lavoro attorico: tecniche, sopravvivenze, tradizioni popolari e forme del comico che attraversano il Novecento teatrale ben oltre il cinema. È forse qui che il *Manuale* continua a mostrarsi non soltanto come testimonianza di mestiere, ma come una vera riflessione sul corpo dell'attore e sulla trasmissione dei saperi performativi.