

SENZA CATEGORIA

Quando i pupazzi fanno politica

Il teatro di figura e Dario Fo.

di *Francesca Cecconi* – 14 Aprile 2026



Comico (Meldolesi 1978), giullare (Quadri 1991), attore-autore (Barsotti 2007, Marinai 2007), fabulatore e buffone (Soriani 2007), attivista e agitatore della scena politica: nonostante la ricchezza di tali prospettive interpretative, appare tuttavia poco indagata, se non marginalmente, una possibile lettura di Dario Fo "burattinaio". Categoria, questa, che resta spesso sullo sfondo delle riflessioni relative alla tradizione, alla dimensione del "popolare" e alla sua attività di straordinario contastorie (Di Palma 2011).

Eppure, proprio nella sua pratica performativa, **Fo appare come un contastorie che, analogamente al burattinaio, costruisce e anima una molteplicità di personaggi, assumendo simultaneamente le funzioni di autore, narratore e interprete.** La sua innata capacità nell'utilizzo del dialetto e dell'improvvisazione (Marinai 2007), nonché nell'animazione di pupazzi, consente di inscrivere il suo percorso entro una linea di sviluppo riconducibile al teatro di figura: un segmento che, muovendo dalla tradizione delle marionette e dei pupi, giunge fino alle più avanzate sperimentazioni.

È Dario Fo in persona a testimoniare una precoce passione per il mondo dei burattini:

già in giovane età, infatti, si era dedicato alla loro costruzione materiale, mosso dal desiderio di «creare [...] oggetti in cui la figura umana fosse trasposta» (Barsotti 2025, p. 67). A ciò si affiancano i ricordi, più volte rievocati – anche nel discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura – dei fantasmatici fabulatori del Lago Maggiore. Un ulteriore elemento rilevante è l’influenza di Franca Rame, sua compagna di vita, d’arte teatrale e di impegno politico e discendente di una famiglia di marionettisti attiva, tra Ottocento e Novecento, nelle piazze e nei teatri dell’Italia settentrionale, i cui insegnamenti rivediamo in alcune costruzioni drammaturgiche di Fo.

Con questo solido retroterra, Fo burattinaio propone esempi di marionettizzazione del corpo all’interno di spettacoli non propriamente etichettati come appartenenti al teatro di figura, si pensi al pazzo in *Settimo: ruba un po’ meno* (1964), al manichino facsimile del Duca in *La colpa è sempre del diavolo* (1965-66), o al re Ferdinando configurato come burattino in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963).

È però a partire dal 1968 con il lavoro all’interno del Collettivo Teatrale La Comune che l’utilizzo della figura diviene essenziale per rappresentare temi popolari connotati politicamente; è questo il momento in cui si attua in Fo quel passaggio nodale «da buffone della borghesia a giullare del popolo» (Soriani 2007, p. 183) e in cui la compagnia si distacca dal circuito ufficiale dell’ETI prediligendo quello alternativo degli ARCI. Del resto, sono gli anni in cui in Italia fanno capolino sulle piazze e nelle strade compagnie di protesta come il Bread & Puppet Theatre, note per l’impiego di grandi pupazzi. Non deve quindi stupire la produzione di *Grande Pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*, in cui Fo propone una rilettura della storia italiana dal secondo dopoguerra al 1968. L’ingresso iniziale di un grande pupazzo, allegoria del fascismo, e la sua progressiva trasformazione in contenitore generativo di espressioni dell’Autorità (economica, politica, religiosa) configura il corpo marionettistico come matrice da cui si originano e si consolidano le nuove forme del potere. In questa prospettiva, **l’uso del pupazzo non è soltanto un espediente scenico, ma diventa il principio strutturante dell’intera narrazione**, contro cui agisce un dragone, mosso con la tecnica orientale dei draghi cinesi in cui più attori compongono il corpo dell’animale.

Il Pupazzone (altro titolo con cui Fo chiamava lo spettacolo) viene successivamente rielaborato in una nuova versione nel 1971, intitolata *Morte e resurrezione di un pupazzo*, rappresentata per la prima volta il 4 dicembre dello stesso anno. In questa revisione, l’impianto polemico appare accentuato, rendendo esplicita la critica nei confronti della politica conformista. In particolare, la figura di Palmiro Togliatti viene evocata attraverso una maschera che ne richiama chiaramente i tratti somatici permettendo un

riconoscimento immediato in scena. **Da questa esperienza emerge come il ricorso alla figura risulta dispositivo privilegiato di un teatro rivolto al popolo e orientato a sollecitarne una reazione critica. Attraverso il simulacro, dichiaratamente non realistico e anzi marcatamente finzionale, diviene infatti possibile mettere in scena una narrazione che, pur nella sua dimensione allegorica, si rivela profondamente radicata nella contemporaneità politica.**

In questa linea si inserisce anche *Il Fanfani rapito* (1975), costruito come una feroce metafora politica in cui il personaggio di Amintore Fanfani, sequestrato per ordine di Giulio Andreotti, è costretto a confessare i propri misfatti attraverso una serie di trasformazioni grottesche. Il culmine di tale processo si realizza nella scena in cui, sottoposto a manipolazioni estreme, egli "partorisce" un pupazzo fascista. Particolarmente significativa è la costruzione scenica del personaggio, ottenuta mediante un meccanismo proprio del teatro di figura: Dario Fo infila le mani nelle scarpe, mentre le proprie braccia, coperte dai pantaloni, contribuiscono a ridefinire la struttura corporea; un secondo attore, posto alle sue spalle, anima le braccia del personaggio. Ne risulta una figura deforme e "nanizzata", prossima a una vera e propria creatura ibrida tra corpo attoriale e costruzione artificiale, che richiama, per modalità e funzione, tanto la tradizione della Commedia dell'arte – nella possibile allusione al personaggio (invenzione di Fo stesso) di "Fanfanicchio" – quanto le pratiche del teatro di figura contemporaneo (Cecconi 2025).

A chiudere idealmente questa sequenza, si colloca *Marino libero! Marino innocente!* (1998), in cui l'attenzione si concentra su un ulteriore snodo della storia italiana contemporanea: le vicende processuali legate all'omicidio Calabresi, con particolare riferimento alle presunte incongruenze della testimonianza del pentito Leonardo Marino a carico di Sofri, Bompresi e Pietrostefani. La figura di Marino viene restituita attraverso un pupazzo in gommapiuma, realizzato per l'occasione da Walter Marinello su bozzetti dello stesso Dario Fo. La rappresentazione si struttura come un intreccio tra la narrazione di Fo e un apparato visivo dinamico, costituito da immagini e fumetti animati in scena da Franca Rame, cui si affiancano momenti specifici di animazione del pupazzo, in un dialogo continuo tra parola, figura e azione.

In questa prospettiva, **il ricorso al teatro di figura in Fo non è un semplice recupero formale della tradizione, bensì una strategia drammaturgica e politica: attraverso la manipolazione, dai pupazzi ai corpi-oggetto, Fo costruisce un linguaggio scenico capace di rendere visibili i meccanismi del potere, smascherandone la natura artificiale e, al contempo, riaffermando la funzione critica e popolare del teatro, che rispecchia in pieno il *modus operandi* dei burattinai, i quali dal Medioevo in poi hanno**

abitato piazze e strade con le proprie baracche denunciando, attraverso i propri personaggi, gli abusi autoritari.

Riprendendo le parole dello stesso Fo e del Collettivo teatrale La Comune: «abbiamo usato, è vero, tutti i moduli dell'antico teatro comico, le maschere, l'allegoria, l'incontro scenico tra uomo e burattino, per dimostrare, come non solo sia possibile, ma anche necessario un recupero creativo della tradizione popolare, perché utilizzando i modi "semplici" di comunicare, che il popolo si è dato, si possa oggi combattere il terrorismo e la "magia tecnologica" dei grandi mezzi d'informazione borghese» (Fo 1971, pp. c6-7).

Riferimenti bibliografici

- A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.
- A. Barsotti, *I tic gestuali di Dario Fo tra commedia e monologo. Ripetizione comico-tragica e grafismo plastico* in Annika Gerigk e Chiara Guerri, *Dario Fo tra storia e politica*, De Gruyter, Berlin 2025.
- F. Cecconi, *Il teatro di Figura. Storie e tecniche*, Audino, Roma 2025.
- G. Di Palma, *Dario Fo l'invenzione della tradizione*, Lulu, Raleigh (USA) 2011.
- L. D'Onghia ed E. Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano 2020.
- D. Fo, *Morte e resurrezione di un pupazzo*, Sapere Edizioni, Milano 1971.
- E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, ETS, Pisa 2007.
- E. Marinai, *Dario Fo, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in "Biblioteca Teatrale" n. 131-132, monografici dedicati a *Dario Fo. Il teatro nel sociale come teatro della parola viva*, a cura di G. Di Palma, 2019.
- C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978.
- F. Quadri, *Quell'Indiana Jones che viene da Luino*, in « la Repubblica », 8-9 dicembre 1991.