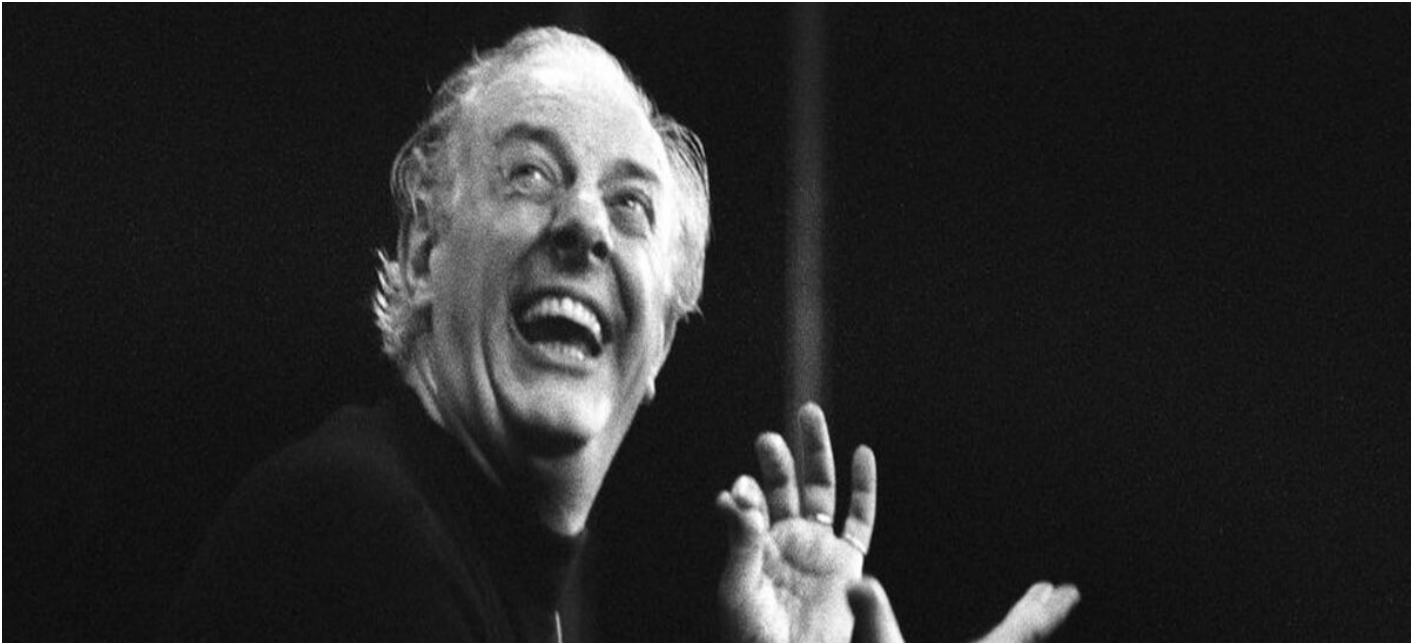


SENZA CATEGORIA

# Per attor solo

La fricassea di lingue di Dario Fo tra tradizione e invenzione.

di [Piermario Vescovo](#) – 3 Maggio 2026



Si spera che il centenario della nascita rappresenti un'occasione per cominciare a storicizzare la figura e il ruolo di Dario Fo, fuori da una letteratura prevalentemente agiografica: in questa direzione credo, come ho già avuto occasione di scrivere, sia necessario distinguere gli anni caratterizzanti l'attività di Fo, vale a dire i Sessanta-Settanta, da quelli seguenti, prossimi o successivi al conferimento del premio Nobel (1997). Le punte più alte e caratterizzanti della creazione teatrale di Fo, che quella storia ha attraversato, di cui si è nutrito, con una messa in gioco della propria persona tra sincerità e demagogia, tra enorme talento e grande mistificazione, non esisterebbe senza un siffatto panorama.

La società e il sistema culturale degli anni Settanta appaiono tanto più ricchi e complessi laddove si superino i cliché della loro rappresentazione retrospettiva. Vale per essi ciò che un avversatore assoluto e assolutamente coerente di Fo, Goffredo Fofi (e vale la pena di rendere omaggio a questa grande figura della cultura italiana da poco scomparsa), e non certo collocato dalla parte di conservatori o reazionari, ha scritto per il sessantotto e per il settantasette, in un'ideale congiunzione, «passata nell'opinione corrente attraverso slogan rozzissimi, schematici documenti dei gruppi, brutte canzoni

e, più tardi agit-prop che ho sempre giudicati insopportabili per la loro riduttiva superficialità e dannosi per il loro riduttivismo ideologico, alla Dario Fo». Ciò per dire, di più, **che è venuto il tempo di storicizzare insieme a Fo anche alcune nette opposizioni a Fo nel quadro della cultura italiana di allora (si pensi ai giudizi di Pier Paolo Pasolini e di Elsa Morante) con utile opponibilità a un'agiografia sommaria che è venuta dopo.** Penso a una sorta di "fama divaricata" di Fo, riprendendo in termini ovviamente diversi la definizione coniata da Ferdinando Taviani per un altro Nobel italiano, per ripensare Luigi Pirandello.

Da tenere anzitutto presente il passaggio di Fo dal circuito ufficiale delle compagnie commerciali "di giro" al circuito ARCI-PCI e quindi, dopo una rottura con questo, alla "nuova scena", diciamo all'ingrosso movimentista o del campo della sinistra che si diceva allora extra-parlamentare o "nuova", prima dell'ampia consacrazione e ritorno, dopo il ciclo televisivo dedicato al suo teatro alla fine degli anni '70. Una storia da tornare a meditare di più nel quadro della produzione e organizzazione del sistema teatrale italiano di allora. Possibilità di esistere e avere successo veniva dal fatto di un sistema organizzativo da compagnia *d'arte*, nel senso letterale della "compagnia di famiglia" Rame, rilevante più ancora che nel repertorio di partenza, quello della farsa, che certo nutre la prima scrittura drammatica di Fo e il suo primo successo.

Qui, nei circuiti differenti, si mostrano le forme, opponibili e compresenti, della farsa-  
"commedione" e della "messa da campo": la prima da intendersi nell'evoluzione delle forme del teatro di rivista connesse all'organismo della commedia; la seconda, si collocano anche gli spettacoli sul terreno del "teatro intervento" o del "teatro documento", da inquadrare forse più che nel senso dei contenuti di propaganda o di affiancamento di "lotta", nelle condizioni di rapido montaggio-smontaggio. **E se nella seconda tipologia, la stessa figura di Fo attore si fa secondaria o scompare, al tempo stesso in rapporto ad essa appare proprio quel principio di differenziazione e distacco, di allontanamento di presenza da una parte di "repertorio", che conduce Fo alla solidificazione del suo "monologismo giullaresco".**

Rispetto ai primi studi che vedono un'assunzione "accademica" del teatro di Fo, citerei senz'altro un saggio del 1978 di Antonio Attisani, per un'idea che mi sembra tanto più forte, oggi, nella distanza temporale, e nelle fratture aperte dalla scissione tra nuova sinistra e sinistra storica, a fare di Fo «il simbolo di qualcosa che non esiste, ma di cui si avverte la necessità». *Mistero buffo*, divenuto poi simbolo del teatro alternativo italiano, girando il mondo, rappresenta infatti in realtà «un caso unico (e forse molte aspirazioni)»:

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.

La rivelazione essenziale di questa "creazione organica" – che il testo dato alle stampe pure testimonia nella forma di una scrittura tradizionale per compagnia – è quella della maggior funzionalità della scelta monologica rispetto a quella della drammaturgia "per parti". L'italiano delle farse e della drammaturgia "di complesso" che precede e accompagna *Mistero buffo* non presenta sostanziali inarcature dialettali-espressive, ma si inquadra tutto in un registro colloquiale, e addirittura quello degli anni della "Comune" risulta ancor più standardizzato e scolorito nell'innalzarsi della funzione pedagogico-politica e nel suo separarsi da un quadro "locale" di riferimento: si veda, per esempio, l'asetticità anche del registro farsesco in testi come *Il Fanfani rapito* (1975), di contro alla quantità di lazzi e gag che contiene.

Poi, dall'esterno, e per l'immagine giullaresca, il Medioevo degli "scarozzanti" (ricordando l'altro grande sperimentatore lombardo, Giovanni Testori) viene ad offrire un sicuro punto di riferimento all'invenzione di Fo, facendogli scartare altre strade e possibilità, a partire dall'enorme successo de *Il settimo sigillo* (1957) di Ingmar Bergman. Ma si pensi ancora alla creazione, forse la più ragguardevole, per la via italiana a un *pastiche* linguistico proprio nel segno del Medioevo rappresentata da *L'armata Brancaleone* (1966) di Mario Monicelli.

Altrove ho paragonato le lunghe didascalie che Strehler scrive nel 1963 – giusto cinque anni prima – pensando a mettere in scena *Vita di Galileo* di Brecht, immaginando schiere di guitti, pupazzi, saltimbanchi di piazza, per dar corpo a una contrapposizione tra funzione di un teatro popolare e liberatorio e oppressione ecclesiastica e, in particolare, mi sono soffermato sulla minuziosa preparazione della vestizione, con un pesantissimo mantello, pezzo di vestiario reale, per il papa Urbano VIII, che fu costretto a censurare, che penso alla base della lunghissima vestizione – realizzata solo con le straordinarie risorse mimiche – di Bonifacio VIII, in un altro, celeberrimo, pezzo di

*Mistero buffo.*

**Esempio puntualissimo e altamente rappresentativo, addirittura simbolico, dell'attitudine ad assorbire e divorare tutto, rispetto al panorama del teatro italiano del suo tempo, e delle grandi dimensioni della stagione caratterizzante il "teatro di regia": esattamente al contrario investito da tutti i segni di una potente ed onnivora voglia di teatro e di presenza scenica personale.** Come quando nella *Fame dello Zanni*, mimando un banchetto pantagruelico, egli alza gli occhi al cielo e minaccia lo stesso padreterno di stare in guardia («Attento te...!»), perché potrebbe essere mangiato anche lui.

Al 1979, forse sulla soglia del massimo picco di creatività e fama di Fo, spetta un altro intervento fondamentale dedicato all'impasto linguistico di *Mistero buffo*, che Gianfranco Folena definisce «lingua giullaresca itineraria e proletaria», vedendo al contempo rispetto alla sua straripante vitalità il segno di punto d'arresto, o di una sorta di pietra tombale, e all'incrocio di pulsioni esterne e "sociali", su una secolare tradizione dialettale e plurilinguistica, infatti definita, per differenza o opposizione, come "organica". Un impasto che «sembra costruito per prendere in giro un dialettologo che volesse analizzarlo o localizzarlo nelle sue componenti, o uno storico della lingua che volesse datarne gli elementi: una fricassea di dialetti non solo continuamente commutati nella successione sintagmatica, ma espressionisticamente deformati e compenetrati a livello morfematico, nella stessa parola».

Un "magma pluridialeale" non costruito a partire dal milanese cittadino (che era stato tuttavia, giova ricordarlo, il suo primo riferimento, ai tempi dei monologhi radiofonici del *poer nano*, all'inizio degli anni '50), ma da un lombardo occidentale, ampliato alla contaminazione, via via più estesa, con altri dialetti settentrionali, fagocitando tradizioni diverse, incluso per esempio il registro pseudobergamasco degli zanni. Con la successiva invenzione di un mestiere appreso dagli immaginari narratori del lago Maggiore, Fo proverà – dopo i riferimenti di fantasiosa fondazione nel medioevo o nella commedia dell'arte – a dare qualche base più verosimile a questa invenzione linguistica, in realtà con un riferimento prossimo non meno fittizio di quelli remoti.

L'ultimo Fo si concederà molte altre derive inclusive, fino allo pseudo-umbro o allo pseudo-napoletano, riducendo a sua misura lo stesso Ru(z)zante, nel sistema del suo super-dialetto padano. Per contro, giova sempre ricordare che la sua drammaturgia "di complesso", ovvero quella destinata a un organico di compagnia, appare scritta in un italiano medio e sostanzialmente scolorito, quand'anche essa abbondi di trovate, gags o lazzi, a conferma di questa constatazione riferita alla polarizzazione monologica,

indubitabile segno caratterizzante della sua figura.

### **Riferimenti bibliografici**

A. Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978.

G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

G. Fofi, *Le nozze coi fichi secchi. Storie di un'altra Italia, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli 1999.

P. Vescovo, "Quei dei caretón": mescolanze linguistiche e "gutteria riflessa". *Fo e dintorni*, in L. D'Onghia, E. Marinai, a cura di, *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Mimesis, Milano-Udine 2020.