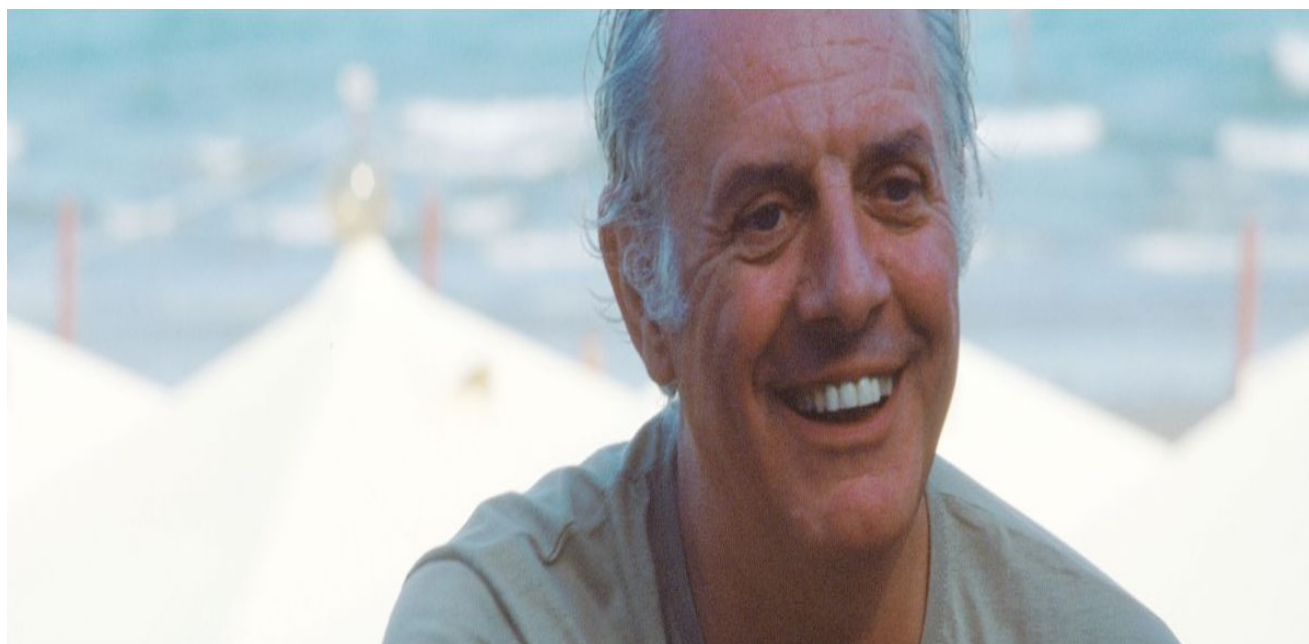


NOMI PROPRI

L'OltreFo

Misteri buffi e altre eredità nel centenario della nascita di Dario Fo.

di [Eva Marinai](#) – 23 Marzo 2026



24 marzo 2026: Dario Fo avrebbe compiuto cento anni. Festeggiare l'anniversario della sua nascita impone una sfida metodologica che superi la tentazione del monumento, del capolavoro da musealizzare. Per un attore-autore che ha fatto del testo mobile (Barsotti 2007), della metamorfosi e della dissacrazione il proprio baricentro creativo, conviene evitare la prospettiva del "dopo", per indagare piuttosto ciò che si muove "oltre". Tale slittamento semantico permette di considerare l'opera del Premio Nobel – dai monologhi radiofonici dei primi anni cinquanta, nei quali ricercare la matrice dell'invenzione del *grammelot* (Marinai 2007), allo spettacolo-manifesto *Mistero buffo* del 1969 (che raggiunse più di cinquemila repliche e una smisurata notorietà con l'edizione RAI del 1977), fino all'intero *corpus* di commedie e farse – come un dispositivo vivo, innervato da una tradizione che l'artista ha saputo ereditare e, simultaneamente, reinventare.

Anche la biografia romanzata costruita da Fo – nei libri, nelle interviste, nelle autonarrazioni – è parte integrante di tale dispositivo. **Non semplice memoria, bensì montaggio artistico e simbolico del proprio apprendistato: dalle leggendarie figure dei "fabulatori del lago", del nonno materno contastorie, alla scoperta di Ruzante, dei**

villani e dei giullari. È un'automitografia funzionale a un'idea di teatro come prassi pedagogico-politica, come «teatro della parola viva» (Di Palma 2011).

L'OltreFo diviene dunque un campo d'indagine sulle persistenze della sua lezione d'attatore, sull'affabulazione, sul plurilinguismo e sull'oralità, intese come pratiche civili che hanno trovato nuove configurazioni nella vocazione solista, e al contempo corale, del teatro di narrazione contemporaneo, in particolare con Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino, ma anche i più giovani Ascanio Celestini e Davide Enia.

Occorre certamente operare una distinzione tra questi "figli di Fo" (Puppa 2018) e il novero di artisti sia italiano sia di altre nazionalità che in modo sempre più esteso, a partire dagli anni novanta del Novecento, sta tramandando e tradendo – nel senso etimologico del termine – il lavoro del maestro.

Se è vero, infatti, che le commedie di Dario Fo e Franca Rame, pubblicate in modo organico nella collana degli Struzzi di Einaudi, sono tra le opere del teatro italiano più tradotte e rappresentate all'estero, **è altrettanto evidente come proprio nel panorama internazionale l'eredità scenica di Fo si sia incarnata in performer in grado di riproporne con variabile attenzione filologica stili e modi recitativi riattivandone funzione ed estetica.** Si tratta di attori e attrici di prima e seconda generazione più o meno "investiti" da Fo direttamente o indirettamente, avendo riproposto *Mistero buffo* sui palcoscenici di tutto il mondo. Tra questi, Mario Pirovano, Matthias Martelli (con Eugenio Allegri), Marina De Juli, Ugo Dighero, Marco Bizzozzero, Elisa Pistis, e – pur in modo più eccentrico e personale – Paolo Rossi. Ai nomi nostrani si possono integrare almeno Leonard Kovner (Australia), Robbie Coltrane (Regno Unito), Bjorn Granath (Svezia).

A dispetto delle difficoltà di scindere l'opera dal corpo del suo attore-autore (anche per Fo vale l'assunto di base delle *performing arts*: "l'opera d'arte è l'artista"), molti di questi performer hanno portato in scena *Mistero buffo* nelle principali lingue d'Europa (inglese, tedesco, francese, spagnolo, portoghese), valicando la ricerca di una *koinè* linguistica che Fo attribuisce all'arte girovaga dei Comici. Pirovano recita per esempio *Francis, the Holy Jester* (London 2009), che suona in modo molto diverso dall'originale, *Lu Santu Jullare Francesco*, malgrado sia stato detto: «Le traduzioni di Pirovano sono 'traduzioni d'attore', testi nati da una ricerca fatta attraverso il corpo e la voce» (Antonella Valoroso, [Convegno AATI](#), Palermo 2017). Interessante la riflessione di Laetitia Dumont-Lewi quando afferma che «le traduttrici francesi [...] (Valeria Tasca e Ginette Herry) partono sempre dal testo in pseudo-dialetto e non dalla trascrizione italiana» (Dumont-Lewi 2016). Tuttavia, non è il caso qui di aprire un discorso, che ci

porterebbe troppo lontano, sulla trasposizione del *grammelot* in altra lingua, di cui si può intuire facilmente l'inattuabilità.

Su un altro piano, nondimeno, si pone la questione dell'eredità della lezione di Fo intesa come *poetica*, che è cosa ben diversa dalla trasmissione della sua produzione artistica. Come ha avuto modo di scrivere Gianni Manzella a proposito della reinvenzione di Totò da parte di Leo De Berardinis, **il concetto di "richiamare nel proprio corpo quell'altro corpo" (Manzella 2018) trova la sua collocazione più feconda non tanto nell'emulazione del modello, quanto nella ricreazione di un *modus operandi* che parla al presente attraverso una specifica postura etica, nonché nella costruzione di una scrittura d'attore che precede e fonda il codice proairetico della narrazione.** Secondo questa linea, si guarda alla tecnica affabulatoria del maestro come a una sedimentazione di un sapere scenico antico, a una tradizione *filtrata* dalla soggettività, attraverso il riuso creativo delle tradizioni popolari, della cultura orale (comprese le canzoni) e delle fonti classiche e medioevali (Fo "storico selvaggio", come lo definì Meldolesi).

Il punto di irradiazione di questo magistero rimane *Mistero buffo*, che rappresenta il corpo/testo sorgente per la costruzione del monologo plurivocale nel quale si intrecciano cronaca e mito, *inventio* mimico-linguistica – la «corporéité du parler» (Barthes 1982) – e ribaltamento comico-politico. **Per comprendere la genesi di questo "monologo mimico", è necessario retrodatare lo sguardo agli anni della formazione, rintracciando le origini della creazione attorica di Fo negli esperimenti fonico-gestuali messi in atto con Jacques Lecoq.** Gli sviluppi successivi della poetica performativa di Fo, infatti, sono impensabili senza collegarli agli insegnamenti del pedagogo francese su ciò che si può chiamare il «mimo vocale» (De Marinis 1993). La lezione di Lecoq si ibrida altresì con la tecnica della "controrecitazione", appresa dagli attori di varietà e avanspettacolo e che instaura un dialogo ironico e complice tra attore, personaggio e spettatore. **Tramite l'arte dei prologhi e dei commenti che saldano le giullarate nel lungo racconto performativo, l'attore-autore rompe costantemente la quarta parete con cadenzate fuoriuscite dalla maschera, formulari tipici del racconto orale, finte interruzioni, incursioni nell'attualità** (Marinai 2019).

Questo processo, che testimonia l'incredibile capacità dell'attore di gestire l'attenzione e dirigere lo sguardo dello spettatore (Fo 1987), si verifica anche quando la fascinazione prende il sopravvento allontanando il teatro di Fo dall'epicità puramente brechtiana per approdare a un territorio «evocatore del fantastico» (Puppa 1978), inteso nel suo significato più arcaico, connesso con il popolare, il carnevalesco, il rabelaisiano. In questo spazio utopico, il performer assume la funzione del Matto, del briccone divino che saccheggia le fonti dei misteri sacri per schiudere un orizzonte politico e civile. È

qui che il lascito di Fo si trasmette ai nuovi contastorie (i *narratori*) della scena contemporanea, fondatori di un «quasi-genere» (Soriani 2005), per un teatro artigianale che voglia ancora essere atto generativo e ribelle.

Figure come Marco Paolini, in particolare con *Il racconto del Vajont* (1997), Marco Baliani (a prima vista lontano dal modello Fo, ma che sceglie il teatro proprio dopo aver ascoltato nel 1974, da giovane militante, “i Misteri buffi” – secondo le sue stesse parole – alla Palazzina Liberty occupata), Laura Curino (con *Passione* del 1992, ispirato al monologo di Franca Rame *Maria alla croce* e seguito da un’interpretazione di *Mistero buffo*) possono essere considerati riattivatori della poetica del *maître du regard* (De Marinis 2025). **Se Fo ha reinventato la lingua attraverso l’iperdialetto teatrale (Folena 1991), i narratori contemporanei, pur nella diversità di contenuti e stili, hanno però egualmente ereditato quella capacità di fare del teatro uno strumento di indagine sulle stratificazioni della memoria collettiva come «scrittura orale»** (Guccini 2004). Il monologo polifonico e corporale di Fo, che mescolava le memorie zannesche dei Rame con la drammaturgia d’attore di Petrolini, sopravvive oggi in un’idea di scena intesa sia come pratica di ascolto sia come dispositivo politico e di comunità.

Indagare Fo *oltre* Fo significa pertanto riconoscere che la sua eredità non risiede in una formula cristallizzata, bensì nella capacità di essere ancora presente, sulla frontiera tra il passato della tradizione e le questioni dell’oggi. Ed è in tale prospettiva che occorre celebrare il suo centenario, consapevoli che «la più importante opera di Fo è la sua persona, intesa come figura pubblica che corrode i confini dei generi definiti e inventa un modo d’essere del teatro» (Taviani 1997).

Riferimenti bibliografici

- A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.
 R. Barthes, *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982.
 M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993.
 Id., *Regia eretica. Il Novecento teatrale e i suoi doppi*, La casa Usher, Firenze 2025.
 G. Di Palma, *Dario Fo l’invenzione della tradizione*, Lulu, Raleigh (USA) 2011.
 L. Dumont-Lewi, *Alla ricerca del grammelot perduto. Tradurre in francese le invenzioni giullaresche di Dario Fo*, in H. Lozano Miralles, A. C. Prenz Kopušar, P. Quazzolo, M. Randaccio (a cura di), *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, Ed. Università di Trieste, Trieste 2016.
 D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, a cura di F. Rame, Einaudi, Torino 1987.
 G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
 G. Guccini, *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo*, in

"Prove di Drammaturgia", n. 1, 2004.

G. Manzella, *L'angelo dell'arte*, in G. Greco (a cura di), *VeliaTeatro 2018. Rassegna sull'espressione*, VeliaTeatro, Vallo della Lucania 2018.

E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967)*, ETS, Pisa 2007.

Id., *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*, 1978 [nuova ed. Cue Press, Imola 2024].

P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Marsilio, Bologna 1978.

Id., *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in P. Benzonì, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A vent'anni dal Nobel. Atti del Convegno Atti del convegno su Dario Fo*, Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017, University Press, Pavia 2018.

S. Soriani, *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un "quasi-genere"*, in "Forum italicum"», n. 39, 2005.

F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995 [nuova ed. La casa Usher, Firenze 2023].

Dario Luigi Angelo Fo, Sangiano (Varese), 24 marzo 1926 – Milano, 13 ottobre 2016.