

E' in libreria il nuovo volume di Anna Barsotti che individua nella centralità di questa figura, spesso monologante, l'elemento peculiare ed originale della migliore tradizione teatrale italiana del Novecento **Fo, Eduardo, l'autore-attore e l'anomalia italiana**

il libro

di **Simone Soriani**

Nel contesto del teatro europeo del '900, caratterizzato dalla progressiva affermazione della figura e della funzione del regista come coordinatore della compagnia ed al contempo interprete del testo drammaturgico da portare in scena, il mondo dello spettacolo italiano sembra costituire una sorta di anomalia per la centralità che qui conserva il ruolo dell'attore, spesso anche autore e regista delle proprie produzioni. Del resto, la centralità dell'interprete deriva da una tradizione nazionale - reale o reinventata - che si è dimostrata «così pertinace da offuscare, o rinviare, la nascita della regia» e che risale all'attor-comico del primo '900 (Petrolini e Totò), al Grande attore e mattatore ottocentesco, al comico dell'Arte del Cinque-Seicento ed al giullare di piazza medievale.

Una specificità tutta italiana che costituisce - scrive Anna Barsotti nella premissa a *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, (Bulzoni, 2007, euro 28) - «il filone più originale nella nostra arte scenica di un XX secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI» e che trova incarnazione nelle figure dei due massimi teatranti italiani del novecento: Eduardo De Filippo e Dario Fo.

Entrambi grandissimi attori, benché secondo modalità affatto diverse: se Fo ha imparato

dallo straniamento brechtiano a distanziarsi dai personaggi impersonati senza mai trasformarsi integralmente in essi (è proprio questa alterità che non consente al pubblico alcuna complicità con il personaggio in scena: da qui la dimensione derisoria della comicità di Fo); Eduardo ha appreso dalla tradizione popolare partenopea una tecnica attorica fondata sullo slittamento dall'immersione al distacco, dal personaggio alla maschera caricaturale o iperrealistica (questa alternanza «si riverbera sul rapporto stesso del pubblico con il personaggio, consentendo allo spettatore di ridere di quel personaggio e allo stesso tempo partecipare al suo dramma»). Entrambi attori, ma anche autori di drammaturgie sceniche che rifuggono da una visione esclusivamente letteraria del testo, perché il teatro - sostiene Fo - è «anche gestualità, è suono, è ritmo, è rapporto tra l'attore e gli spazi, non è soltanto parola scritta». Sono testi, quelli di Fo ed Eduardo, che approdano alla pubblicazione a stampa solo dopo essere stati verificati sulla scena, dopo il responso del pubblico perché per entrambi gli autori-attori - diversamente da una concezione sostanzialmente autoreferenziale di certa avanguardia - il teatro non può che essere uno strumento di relazione e comunicazione con lo spettatore. Proprio alla ricerca di un contatto diretto ed immediato con l'audience, Eduardo e Fo finiscono per elaborare una modalità teatrale,

tendenzialmente monologica, innovativa rispetto alla tradizione italiana. La crisi '80-'900esca dei rapporti intersoggettivi, «sulla cui rappresentazione, espressa dal dialogo, si fonda il cosiddetto dramma moderno», comporta una progressiva trasformazione delle

Sono testi, quelli dei due autori, che approdano alla pubblicazione solo dopo il responso del pubblico. Perché il teatro non può che essere strumento di relazione e comunicazione con lo spettatore

strutture rappresentative mimetiche, con l'affermazione di una «nuova forma spettacolare, che si chiamerà, con Brecht, "teatro epico"».

Uno degli elementi peculiari di questa trasformazione consiste nella graduale sostituzione del monologo al dialogo, da interpretarsi - secondo la Barsotti - «come un tentativo del teatro di rappresentare in qualche modo la difficoltà a comunicare tra gli uomini». Se in Eduardo «il fenomeno si configura come tensione ad evidenziare "monologhi essenziali" in una struttura drammaturgica organizzata attraverso dialoghi (spesso "apparenti") (per poi giungere infine all'afasia ed al silenzio come nel finale di *Gli esami non finiscono mai*); Dario Fo con il *Mistero buffo* (1969)

inaugura il genere del one-man-show (il solista «non finge la quarta parete ma guarda negli occhi» il proprio pubblico) e la figura del "raccontatore" cui fanno capo, in modi diversi, i narratori come Paolini e Celestini ma anche i "solisti comico-tragici" o "tragi-comici" come il Roberto Benigni del Cioni Mario, il Massimo Troisi della Smorfia, l'Alessandro Benvenuti di Benvenuti in casa Gori, l'Enzo Moscato di Compiansano. Si tratta di attori-autori collegati anche dall'affine rapporto che - proprio come Eduardo

e Fo - instaurano «con il luogo d'origine da cui traggono succhi espressivi, come da una nativa *koine* regionale linguistica, che è improprio definire dialetto perché da essi reinventato e mixato sperimentalmente». Si pensi ad Eduardo ed al suo napoletano contaminato «con varie specie di italiano, in varie specie di ibridazioni»; si pensi a Fo ed al suo "padano" modulato sull'idioma di Ruzzante, Folengo, Bonvesin de la Riva, Jacopo da Verona; si pensi infine all'iperrealistico toscano di Benigni e Benvenuti ed all'antimimetico napoletano di Troisi. E' un idioletto personale, quello dei raccontatori italiani, utilizzato come «codice dell'affettività contro l'omologazione televisiva e cinematografica», a conferma di come il teatro - nella standardizzazione culturale ed ideologica della società di massa ed in virtù di una maggiore economicità delle produzioni - possa (e debba) essere lo spazio/tempo di una comunicazione potenzialmente antagonista ed anticonformista.

