

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI CATANIA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

BRUNA BELLANTE

IL TEATRO POLITICO DI DARIO FO: "MISTERO BUFFO"

TESI DI LAUREA

Relatore:

Ch.mo Prof. GUIDO NICASTRO

ANNO ACCADEMICO 1977-78

I N D I C E

CAPITOLO PRIMO

GENNI BIOGRAFICI SU DARIO FO Pag. I

CAPITOLO SECONDO

GENESI E SVILUPPO DI "MISTERO BUFFO" " 1

CAPITOLO TERZO

FORTUNA DELL'OPERA " 94

BIBLIOGRAFIA " 121

CAPITOLO PRIMO

CENNI BIOGRAFICI SU DARIO FO

Dario Fo nasce nel 1926 a San Giano, un paesino del Lago Maggiore in provincia di Varese. Come lui stesso annota (I), l'ambiente che lo circonda è quello di vita e lavoro quotidiano, semplice anche se popolato da contrabbandieri e pescatori di frodo. Ed è portando in giro gli avvenimenti, le storie un po' strane di questo ambiente, che Fo inizia a girare le piazze e le osterie del Lago Maggiore.

"Dei miei compaesani, quelli che più mi piacevano erano i fabulatori, che giravano il Lago Maggiore dalle mie parti, raccontando nelle piazze, nelle osterie, le loro sto-

(I) BINNI L., "Attento te! il teatro politico di Dario Fo", Bertani, Vicenza, 1975.

rie, che non avevano letto in nessun libro. Erano storie che nascevano dall'osservazione della vita quotidiana, piena di una amarezza che si sfogava in satira. Ma partendo da un caso qualunque le loro favole prendevano quota e spesso arrivavano ai toni dell'iperbole. Con i "fabulatores" avevo scoperto che esiste una cultura fatta da quelli che sono stati sempre definiti gli ignoranti, i paria della cultura ufficiale." (1)

Trasferitosi a Milano frequentò prima l'Accademia di Brera, e poi la facoltà di Architettura senza arrivare mai alla laurea.

(1) Dario Fo parla di Dario Fo, Lerici, Cosenza, 1977, pp. 8-9.

Gli anni '50 sono anni importanti per la vita culturale italiana: le vivaci polemiche interessano soprattutto il neorealismo che si esaurisce come corrente letteraria e diventa il bersaglio favorito della critica. In questa fase di transizione della cultura avviene il "crollo del marxismo come fede, provvidenzialmente ai fini di una ripresa di uno studio più critico e approfondito, ma fortemente traumatico...

Il dubbio e la delusione si ripercotevano anche sulle prospettive che avevano animato i militanti di una politica di sinistra, i quali erano stati i naturali fautori del neorealismo." (I)

(I) MANACORDA G., Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965), Editori Riuniti, 1972, pag. 212.

E' nel 1952 che Dario Fo esordisce alla radio dove, con Franco Parenti, porta avanti un tentativo di rottura nel campo della rivista tradizionale, nella quale, anche se ancora in modo intellettualistico, introduce la satira sociale e politica.

Dagli anni 1953-54 iniziano le prime stroncature, censure e critiche da parte governativa: di questi anni è Sani da legare, che satireggia l'Italia della "legge truffa" e che viene ostacolata dalla censura scolbigna.

Del 1958-59 sono i primi tentativi di Dario Fo con Franca Rame, che inizia adesso a lavorare con lui, di modificare i moduli

e le tematiche teatrali che si erano basati su un modello standardizzato di far teatro, anche se si erano affrontati argomenti scabrosi per il periodo storico che si attraversava. Nascono così le "farse" legate ad una tradizione che si è sviluppata ai margini del teatro ufficiale, tradizione che si lega a quella della "commedia dell'arte" con i canovacci tutti da sviluppare.

Da questa fase Fo passa a quella, più completa, di far rivivere la cultura delle classi subalterne, da sempre messa in secondo piano e cancellata dalle classi dominanti. Questo sarà tutto un lavoro di studio e di elaborazione che sbaccherà, nel

1959, nella prima edizione di Mistero Buf-fo, dove Fo, autore-attore, rielabora spunti di "sacre rappresentazioni" irreligiose, giullarate, grammelot, presi da testi medioevali completamente riscritti.

Negli anni che vanno dal 1959 al '67, Dario Fo e Franca Rame mettono in scena moltissime commedie che sono caratterizzate dalla mancanza di carattere tradizionale. Infatti il testo non resta statico, ma subisce modificazioni ed elaborazioni. Un esempio di questo sono le invenzioni mimiche che fanno acquistare all'insieme delle battute un carattere più dinamico.

E' un repertorio, però, che Fo

innesta nel periodo "borghese" perchè agisce ancora nell'ambito del teatro "ufficiale" e davanti ad un pubblico "borghese".

Di questi anni è Gli arcangeli non giocano a flipper che trova antecedenti nel teatro plautino ed esprime una critica nei confronti dello Stato borghese. Altre commedie sono Settimo: ruba un po' di meno dove si parla di uno scandalo politico che scoppia in un manicomio e finisce insabbiato nello stesso manicomio e La signora è da buttare che apre un discorso contro l'imperialismo americano.

In questa fase teatrale "l'ironia, il grottesco diventano armi di critica, ed i bersagli inizialmente solo intravisti (le ba-

nalità della cultura ufficiale, i Caribaldi di cartapesta) vengono individuati per poi essere colpiti con sicurezza." Ma "si tratta naturalmente di un processo contraddittorio, con uno sviluppo coerente: dall'insoddisfazione per la cultura ufficiale alla satira sociale, dalla satira sociale alla satira politica, dalla critica all'impegno attivo". (I)

E' importante ricordare le vicende politiche che l'Italia, in questi anni, attraversa. "Nel luglio 1960 a Catania, a Reggio Emilia, la classe operaia scesa in piazza contro l'estremo tentativo della DC di bloccare ogni

(I) FO D., Mistero Buffo, appendice, -Bertani, Verona 1974, pp. 196-197.

apertura sociale alleandosi con i fascisti ha lasciato sull'asfalto delle strade i suoi morti. E' il momento in cui l'Italia della Resistenza, quella parte del paese che è rimasta tenacemente a sinistra, ghettizzata con l'epiteto di comunista, bersagliata dalle scomuniche di Papa Pacelli, sbeffeggiata dall'arroganza degli Scelba e dei Pella, fa sentire tutto il peso della sua presenza, fa balenare nella classe dirigente il terrore dello scontro aperto. Le lotte sindacali, che languivano da anni, riprendono improvvisamente fiato nelle mobilitazioni degli edili, dei portuali di Genova, dei metalmeccanici (alla FIAT per la prima volta dal dopoguerra la FIOM raggiunge la

maggioranza), fino al grande sciopero generale che blocca il paese e che a qualche giorno dall'eccidio di Reggio Emilia, fa cadere il governo Tambroni." (I)

Dopo la caduta del governo Tambroni, in coincidenza con la scelta del centro-sinistra, Fo viene chiamato in televisione e gli viene affidata la trasmissione "Ganzonissima". E' un'occasione. La televisione rappresenta un mezzo di comunicazione di massa molto esteso e Fo ne approfitta per portare avanti la sua critica alla struttura borghese dello Stato. La mafia, il clero, gli industriali sono messi alla

(I) VALENTINI G., La storia di Dario Fo, Feltrinelli, Milano, 1977, p.70.

berlina; i problemi delle masse popolari, anche se in modo superficiale, vengono presentati per la prima volta alla TV. Ma tutto questo per poco. Uno "sketch" sulle speculazioni degli impresari edili, proprio quando nel Paese è in corso una lotta dei lavoratori dell'edilizia, non è gradito. Si censurano così questo ed altri "sketch", cosa sgradita a Fo ed alla Rame perchè, fra l'altro, viene impedito loro il contatto con i telespettatori che avevano fatto sorgere in loro il problema del pubblico di massa, dello spettacolo fatto per molti. In questo modo Fo e la Rame vengono costretti ad abbandonare la televisione.

Scriva Franca Rame: "E' il solito

discorso: i grandi re, i potenti, che certe cose le capiscono, hanno sempre pagato buffoni di corte perchè recitassero, davanti ad un pubblico di cortigiani d'alto livello, filastrocche cariche di umori satirici e allusioni, anche irriverenti, al loro potere, alle loro ingiustizie. Così i cortigiani potevano ben gridare stupefatti: "Che re democratico! Egli ha la gran forza morale di ridere di sè stesso!" ma sappiamo bene che, se quel buffone ha avuto l'impudenza di uscire dalla corte per andare a recitare e a cantare quelle stesse satire in piazza davanti ai contadini, agli sfruttati, agli operai, allora il re e i suoi leccapiedi l'avrebbero subito pagato di ben altra moneta.

Perchè ci si può prendere gioco del potere,
ma se lo fai dall'esterno ti bruciano!" (I)

C'è adesso, in Fo e nella Rame, l' esigenza di fare degli spettacoli veramente diversi, spettacoli che nascano dalle lotte operaie e studentesche; e questo vuole dire per loro smettere di fare i semplici "intellettuai di sinistra" e diventare invece i "giullari degli sfruttati". Adesso la satira politica, che si esprimeva prima negli "sketch" di "Cansonissima", diventa impegno di intervento, diventa necessità di portare la lotta sul piano culturale.

(I) RAME F., Una testimonianza, in Le commedie di Dario Fo, Einaudi, Torino, 1975, pp. VII-VIII.

Si cerca di oltrepassare così il momento della denuncia per andare al momento dell'indicazione dell'alternativa rivoluzionaria.

A questo si arriva con la serie di Ci ragiono e canto che inizia nel 1966 con il n°1, e continua nel 1969 e nel 1973 col n°2 e 3. I testi di questi spettacoli, oltre che da Dario Fo, sono redatti da cantori e ricercatori popolari come il "gruppo padano di Piadena", il gruppo sardo dei "Galletti di Gallura", di Aegius, dalla mondina Giovanna Daffini, da Ivan Della Mea, da Quattiero Bertelli e da tanti altri.

Questi tre momenti di Ci ragiono e canto sono molto importanti perchè Dario Fo

con gli altri studia e presenta, in forma di spettacolo corale, i canti popolari come testimonianza della creatività, della vita e delle lotte del proletariato. Sarà proprio questa sensibilità che farà rifiutare a Fo i vecchi schemi; adesso il pubblico non ascolta soltanto, ma vive e partecipa agli spettacoli.

Nel periodo che va dal 1968-69 in poi, Fo diventerà testimone ed interprete delle lotte nelle fabbriche e nelle scuole e, conseguentemente, muterà il suo essere attore. Fo è infatti dell'idea che, per affrontare oggi una tematica rivoluzionaria nell'ambito di un teatro che vuole essere rivoluzionario, sia utile rifarsi anche alla storia passata e alle

musiche popolari; sia utile rifarsi ad un pas-
sato che sia radicato nel popolo. Ed insieme
al passato è d'insegnamento la vita di tutti i
giorni, con i momenti di rottura e di contrad-
dizioni che proprio nelle fabbriche e nelle
scuole esplodono. E così Fo si muove "da arti-
sta al servizio del movimento rivoluzionario
proletario, -'giullare' del popolo in mezzo al
popolo, nei quartieri, nelle fabbriche occu-
pate, nelle piazze, nei mercati coperti, nel-
le scuole." (1)

Il discorso che, in particolar modo
in Ci ragiono e canto n°3 va avanti, è quello

(1) BINNI L., Attento te! ... Il teatro poli-
co di Dario Fo, Bertani, Verona, 1975, p.224.

della cultura popolare vista non come recupero archeologico e catalogabile; discorso presentato non solo come "denuncia dello sterminio attuato dalle classi dominanti nei confronti della concezione del mondo delle classi oppresse, per privarle di ogni autonomia ed imporre loro i valori dello sfruttamento violento di pochi contro la stragrande maggioranza del popolo, ma anche - e questo è un reale passo avanti all'interno della produzione del Collettivo Teatrale - l'indicazione dell'alternativa, non più affermata a livello ideologico (il comunismo come obiettivo strategico) ma ormai presente nella realtà del movimento di lotta, e quindi anche nei nostri interventi che ne

esprimono i contenuti." (1)

Dalle canzoni del Collettivo di Ci
ragione e canto si sviluppa il discorso sulle
sradicamento dei contadini dalla terra verso
un inurbamento forzato, sulla fabbrica che
sfrutta e uccide, sull'emigrazione. Rifacendo
si ad una frase di Mao che dice 'un esercito
senza cultura è un esercito ottuso, e un eser
cito ottuso non può sconfiggere il nemico', il
collettivo teatrale di Fo cerca di investire
con il proprio lavoro di controinformazione e
di educazione politica il proletariato.

Sempre negli anni che vanno dal 1968

(1) COLLETTIVO TEATRALE "LA COMUNE", Introdu-
zione a Ci ragione e canto n°3, Bertani, Verona,
1973, p.7.

al 1974 il gruppo teatrale di Fo e della Rame subisce delle notevoli modifiche. Infatti nel 1968 l'"Associazione Nuova Scena" nasce sotto la spinta degli avvenimenti politici che, in Cina con la rivoluzione culturale, in Francia con il 'maggio', in Italia con i movimenti di lotte sindacali e studentesche, spingono Fo, la Rame e gli aderenti all'"Associazione" a porsi "al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo Stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia." (I)

(I) BINNI L., op. cit., p.225.

L'"Associazione Nuova Scena" si pone, in quegli anni, nel circuito teatrale del PCI, l'ARCI, ma per poco. Infatti le divergenze ideologiche con il PCI verranno presto fuori. I componenti l'"Associazione Nuova Scena" si avvicineranno sempre più alle tesi della rivoluzione culturale cinese, contro quello che Fo definirà 'togliattismo'.

Dice Dario Fo: "...Noi volevamo mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe. Ma per noi 'al servizio' non voleva dire infilarsi in un piatto già confezionato, essere insomma degli 'artisti di sinistra' che lasciano al partito il compito di elaborare la linea, che accettano direttive e compre-

messi. Noi eravamo decisi a contribuire al movimento, ad essere presenti, a collaborare alle lotte in prima persona. A essere insomma dei militanti rivoluzionari." (1)

In seguito a queste polemiche Fo e la Rame rompono definitivamente con il circuito dell'ARCI e, nell'ottobre del 1970, con altri compagni, costituiscono il "Collettivo Federale La Comune" proponendo di creare così un "circuito culturale alternativo della sinistra rivoluzionaria, alternativo non più soltanto alla borghesia ma anche ai revisionisti."(2)

(1) FO D., in VALENTINI C., op.cit., p.116.

(2) BINNI L., op.cit., p.262-263.

Si afferma, ancora più decisamente, la necessità di distinguere il modo di far teatro "della borghesia", da quello della "classe oppressa": l'uno, teatro fatto da pochi e per pochi; l'altro, che acquista l'aspetto di teatro-cronaca, "teatro che si pone interprete del movimento attuale della lotta di classe, teatro di presenza in funzione della conoscenza critica, contro ogni atteggiamento di piatta descrizione naturalistica dei 'fenomeni', e invece con cosciente compito di 'sintesi' storica e politica". (I)

Altro aspetto del modo alternativo

(I) FO D., Introduzione alla IIIa ediz. di Puni
Puni Chi è? La polizia, Bertani, Verona, 1974.

di Dario Fo di far teatro è il linguaggio "con le sue radici che affondano nel ricco patrimonio culturale del teatro popolare, della satira, della farsa grottesca." (1)

Nel marzo del 1974 il "Collettivo Teatrale La Comune" occupa la Palazzina Liberty a Milano, sita in uno dei più vecchi quartieri e ne fa la propria sede creando così un reale centro di ritrovo e di lotta per la sinistra rivoluzionaria. Le polemiche continuano sia con gli amministratori e i partiti della sinistra storica, sia con commissari di Pubblica Sicurezza e Questori, che hanno cercato e cercano ancora di non permettere le rappre-

(1) FO D., Ibidem.

sentazioni della "Comune".

La produzione della "Comune" continua a svilupparsi sui temi sempre inquietanti della vita e delle lotte quotidiane come la droga, la disoccupazione, le lotte femministe, con l'apporto di nuovi compagni come Ciccio Busacca entrato a far parte del "Collettivo Teatrale" nel 1973.

Siciliano, originariamente classico cantastorie che cantava vicende di "amore, tradimento e pistolettate", Busacca, venuto a contatto con Fo, ha sentito l'esigenza di modificare l'argomento delle storie fino a questo momento cantate e ha rinnovato non solo il linguaggio ma anche i temi affinché questi arri-

vine con maggiore incisività al pubblico.

Ultimamente Fo ha avuto nuovamente la possibilità di presentare i suoi spettacoli attraverso i canali televisivi della Rete 2. Questo è stato molto importante perché si è offerta a Fo e alla "Comune" la possibilità di far conoscere a moltissime persone il loro discorso di lotta e di impegno attraverso un mezzo di comunicazione molto diffuso e seguito.

CAPITOLO SECONDO

GENESI E SVILUPPO DI "MISTERO RUFFO"

La prima edizione di Mistere Buffe appartiene alla stagione teatrale del 1969-70. Alla base di questo spettacolo c'è la ricerca condotta in "Ci ragione e canto", che a sua volta vedrà diverse edizioni: ricerca di collegamento tra la cultura popolare del passato, anche quella più remota, con le lotte del presente del proletariato urbano e contadino.

Mistere Buffe, fin dalla prima edizione, sarà lo spettacolo più popolare di Dario Fo grazie anche al suo tentativo di ricerche complessive sulla cultura.

A proposito del discorso sulla cultura popolare, come lui stesso scrive (1), l'operaio, il proletario, spegliato della sua

steria, della sua cultura, diventa schiave del
la sottocultura del padrone. Dice Mao Tse Tung
"Niente cultura, niente rivoluzione", ed è
questa la base di partenza politico-culturale
di Fe per fare andare avanti la ricerca con-
dotta in un primo momento in "Ci ragione e
sante", e dopo in "Mistero Buffe".

Base di partenza, nel discorso com-
plessivo sulla cultura popolare, è quella del
la espropriazione da parte della letteratura
colta, nei confronti della produzione popula-
re. Secondo Fe, questa "espropriazione" conti-

(1) D. FO, Introduzione ad un discorso sulla
cultura popolare, manoscritte non ancora inte-
ramente pubblicate.

nua nei secoli anche da parte di coloro che sono definiti "I celti borghesi": Centini, Orso, De Sanctis, D'Annunzio che "non si preoccupano di individuare la chiave ironica e quindi il ribaltamento comico-satirico dei testi popolari, prendono tutto alla lettera e quindi (volutamente) travisano. Si preoccupano di far risalire tutto alla tradizione letteraria dei celti, mai alla tradizione "orale del popolo....." (1).

Dalla produzione giullaresca, Po trae molti spunti per avvalorare la sua ipotesi: le scherze, il gioco, le allusioni erano armi

(1) D. PO, op. cit., p. 81.

(molte spesso feroce) con cui i giullari di piazza (distinti da quelli di corte), diventavano i "giornali parlanti" del popolo che esprimeva così, attraverso i lazzi, l'odio contro i signori e i prepotenti.

Ed è seguendo l'indicazione del metode storicista, che Fe parla de "La disputa del Mese" di Benvenuto de la Riva come di un contraste a più personaggi in cui un mese alla volta istituisce un processo nei confronti del mese di Gennaio, accusate di essere prepotente e tiranne, sfruttatore e ladro, ipocrita e truffatore, cioè un PADRONE. E' evidente il pretesto del teatro allegorico per portare sette accuse i padroni e i tiranni.

(quelli veri) che in quel tempo (siamo interne al 1770-80) imperversavano a Milano" (1) . Quindi la "Disputa" essendo Fe può essere letta come produzione creata in un momento di "resistenza" alla monopolizzazione della produzione culturale da parte dei chierici e della borghesia.

Per apprezzare la sua tesi sul carattere originale della produzione popolare , Fe riporta le parole del Rubieri contenute nell'introduzione del suo libro "Storia della poesia popolare italiana": "Può stabilirsi senz'altre che se la poesia popolare precede la

(1) D. FO, op. cit., p. 83.

lingua scritta, e per conseguenza la poesia letteraria, nella primigenia favella, tanto più deve averla preceduta in tutte le altre, anche nelle più antiche e che dalla primigenia più direttamente derivano. Se i letterati possono perfezionare le favelle, quelle che lo fermano sono i popoli, e non è possibile che i popoli per cantare aspettassero il cenno dei letterati" (1).

La tesi di Fe parte, come quella di Teschi (2), dalla considerazione che la poe -

(1) HUBNERI, "Storia della poesia popolare italiana", 1877, introduzione contenuta in D. FO, op. cit., p. 115.

(2) P. TOSCHI, "Il Folklore", Universale Studium, Roma, 1951.

sia popolare è in costante e diretta rapporto con la vita: e questo si trova in tutto il ciclo della vita umana. Da ciò, per esempio, la concezione popolare sulla religione di cui il popolo si serve nei vari momenti della giornata, nelle circostanze svariate della vita.

Dice Benedetto Croce: "ora, la poesia popolare è, nella sfera estetica, l'analogo di quel che il buon senso è nella sfera intellettuale e la candidezza e innocenza nella sfera morale. Essa esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in correnti semplici ferme" (1). Con questa con-

cozione Croce considera la poesia popolare "in
genua", e certo, in queste mode non riconosce
e non definisce qualitativamente la ragione so-
ciale e culturale della poesia popolare. Ricor-
da Pagliaro (2) che il "popolare" non si deve
ricercare nel momento soggettivo (rappresen-
te del poeta), ma nel componimento, nella col-
locazione di quest'ultimo nel quadro della
realità che lo circonda. E sono rivolte in que-
ste senso le ricerche e le trasformazioni che
Dario Fo attua sui testi giullareschi e sulle

(1) B. CROCE, "Poesia popolare e poesia d'ar-
te", 2^a ed., Ba, 1946, p. 5.

(2) A. PAGLIARO, "Poesia giullaresca e poesia
popolare", Ba, 1958.

"Sacre Rappresentazioni": studio della tradizione "popolare" e, per lo meno non "cultura" delle produzioni letterarie di un periodo storico (il Medioevo) in cui le guerre contadine e le sommosse popolari in Italia spingono alla presa di coscienza "di classe". Di qui discende la figura del giullare visto come voce del popolo, come sfruttato, che avendo preso coscienza del proprio stato, parla nelle piazze agli altri sfruttati.

E così ... il tipo di rapporto che Fe cerca di instaurare con il pubblico in "Mistero Buffo" è proprio il rapporto dei giullari coi contadini.... il suo scopo è quello di far prendere coscienza agli spettatori delle

contraddizioni e delle repressioni del sistema capitalistico avanzate in tutte le forme assunte nella società italiana dei nostri giorni" (1).

Si può dire che, nelle sue accurate e ampie ricerche Mario Fe non si è interessato solamente della cultura agraria, tradizionalmente popolare, e sviluppatasi quasi esclusivamente nella società preindustriale. La sua attenzione si è rivolta anche (e non nei "testi" di "Mistero Buffe", negli "intermezzi") alla cultura operaia che è corrispondente ai rapporti di produzione capitalistici.

(1) M. PONZI, "L'uso politico del giullare", 'Rinascita', 28 maggio '76, n. 22.

La "costruzione" di *Mistere Ruffe* è molto semplice: è un susseguirsi di testi medioevali-grammelet, contrasti, giullarate, misteri.

Dario Fo riceve in questo spettacolo la cultura orale come tradizione popolare, e con essa la figura del giullare, figura che è opportuno tratteggiare brevemente per l'importanza che essa riveste in Fo.

Si comincia a parlare di giullari intorno al XII secolo nelle spazio però limitate dell'Europa occidentale e centrale. Il termine "giullare" (1) deriva dal latino iocu-

(1) Enciclopedia delle Spettacolo, Enciclopedia Treccani.

lari che vuol dire "imprevisare scherzi regi-
ni", infatti i primi giullari sono diretti di
scendenti degli "histriones" e mimi latini.

Erano funamboli, gioiellieri e ciar-
latani da fiera che davano spettacoli sia nei
le piazze delle città che nelle case dei nobi-
li per onorare le loro feste. Non passa tanto
tempo che i giullari vengono bollati d'infam-
ia dalle autorità comunali ed ecclesiastiche
soprattutto per il fatto che questi vengono
messi spesso in berlina e anche per il motivo
che praticano giochi proibiti dalle autorità
e cantano canzoni di argomento disonesto e
"lascivo". Sono inoltre le belle emanate in -
terno al '200 e al '300 contro i giullari, che

condannano anche al rogo coloro i quali trasgrediscono le norme delle autorità civili e religiose.

Con l'andare del tempo nasce una diversificazione nell'ambito della giuelleria. Da un lato c'è la formazione del monastrello che è ormai un "homo de Curte", entra cioè a far parte stabilmente della famiglia nobile ed è, nelle stesse tempo, cantore e saltimbanco.

Dall'altra parte ci sono i giullari che restano a vagare da città in città nelle piazze e nelle fiere. Fra questi i "clerici vagantes", studenti universitari che compaiono ormai in latino falsamente eruditi e adattati al ritmo della poesia volgare. Infatti,

anche quando i componimenti giullareschi prendono origine da spunti eruditi, vengono sempre vulgarizzati. La decadenza della giulleria avrà inizio nel '300 quando, con il mutare delle condizioni politiche, si perderà completamente la libertà di espressione propria dei giullari di piazza. La figura del giulliere si annullerà allora in quella del cantastorie e del "cantastanco" il cui repertorio era destinato ad essere detto e non recitato. Quando non diventa cantastorie, il giulliere si fa "uomo di corte", con la conseguente trasferimento della sua funzione culturale e della sua produzione.

Nel periodo della loro maggiore li-

bertà, i giullari rielaborano e s'impadroni - scene del patrimonio leggendario e folklori - stico del popolo, laicizzano la cultura eccle - siastica, si inseriscono nella tradizione spi - rituale con la presenza dei "giullari di Dio" che esprimevano fermenti eretici, quasi sem - pre legati a moti e a rivolte delle plebi.

Come dice De Bartholomaeis (1), la giulloria rappresenta una forma di teatro ti - pica che contribuì a dare forma alla Dram - matica in lingua volgare. Il vagabondaggio dei giullari porta da un lato a creare presso i vari uditori uno strato di cultura volgare e

(1) DE BARTHOLOMAEIS, "Origini della poesia drammatica italiana, TO, SEI, 1952

dall'altre ad unificare le diverse parlate regionali. Importante caratteristica dei giuliani, ripresa pienamente da Fe, è che quando passavano ad introdurre un personaggio che doveva parlare in discorso diretto, essi mutavano il tono della voce e gli atteggiamenti, esprimendosi attraverso il mime. Non dobbiamo dimenticare che con queste artificiose scene riuscivano a rappresentare, e Fe con loro, diversi e molteplici personaggi da soli e nell'ambito di una stessa rappresentazione.

Tutti i pezzi di Mistero Luffe sono recitati in dialette padane e in "gramsclet" che è una riproduzione fonetica di discorsi in lingua straniera, creata accostando suoni con

za sense e parole del dialetto padano usate dai giullari.

Queste strane tipi di linguaggio era molto usate anche dai comici del Quattro e Cinquecento che avevano subite censure, e si esprimevano allora in un linguaggio che riproduceva molto vagamente i ritmi e le cadenze della parlata ufficiale, ma dove le capacità espressive dell'attore puntavano al coordinamento del gesto con la voce.

Tutte è condotte solamente, tranne che nell'ultima edizione televisiva con una breve apparizione di Franca Rame, da un Fe-giullaro, interprete eccezionale di tutte le parti che modifica da una battuta all'altra l'-

espressione del volto, la mimica in generale, il modo di parlare, rompendo definitivamente la "quarta parete", la parete più decisiva per chi, come Fo, vuole comunicare continuamente, anche nel corso delle spettacoli, con il pubblico. Questa "parete" viene rotta con la trasfessione di Fo in giullare-giornale parlante del popolo. Infatti, oltre che riprendere gli antichi testi medioevali, Fo coglie sempre l'occasione per fare delle "divagazioni", parlate e mimate anch'esse, per parlare degli uomini e degli avvenimenti della nostra "storia" quotidiana.

In Mistero Buffo come precisa Chiara Valentini, "lo straniamento brechtiano vig

ne liberamente reinterpretate e saldate al recupero della cultura popolare, e la vocazione monolegante del Fo del "Peer none" (spettacole radiofonico di Fo degli anni '50), dei grandi comici della rivista italiana, si incentra con la passione civile e l'impegno politico"(1).

Mistère Duffe, come ho già accennato, è un testo che riprende, all'interno delle giullarate, dei contrasti e delle sacre rappresentazioni, tematiche contemporanee. Dario Fo ha infatti la capacità di leggere quelli che sono gli avvenimenti della politica nazionale (e non), farli suoi attraverso l'uso del mime

(1) CHIARA VALENZINI, "La storia di Dario Fo", Feltrinelli, 1977, p. 120.

e del grottesco, mettendoci così in berlina con
temperaneamente Bonifacio VIII e qualche car-
dinale a noi contemporaneo, facendo vedere la
continuità storica che li lega. Io coglio du-
rante i suoi spettacoli, proprio con la cadu-
ta della "quarta parete", tutte le minime rea-
zioni del suo pubblico, e recuperandole le fa
proprie, le elabora e si fa pubblico per il
pubblico, in un rapporto continuo con questo.

Mistero Buffo appartiene al filone
della passione "laica", "una passione come la
vedeva e la sentiva il popolo che assisteva
alle recite sul sagrato delle chiese e nelle
piazze nel medioevo.... Spettacolo di inven-
zione e spettacolo di vita, di satira e di rap

bia, in cui il fatto religioso è ascunto quasi sempre come pretesto per parlare del popolo, dei suoi problemi, della sua condizione, dei suoi rapporti con i potenti" (1).

C'è, in questo lavoro teatrale, una tendenza di fondo che mi sembra fondamentale: l'importanza delle storie della storia dimenticata, quella fatta dal "popolo minuto" in prima persona, quella promossa dai movimenti ereticali condannati dalla chiesa ufficiale.

E' anche importante (e i pezzi di Mistere Duffe si rifanno in buona parte a questo), sapere come il popolo ha perduto la pre

(1) Il teatro politico di D. Fe, Mazzetta, MI, 1977, p. 13.

pria cultura, anche questa misconosciuta dalla "cultura dominante"; il progetto politico di Mistère Buffe è che il popolo impari a riconoscere una propria cultura (che previsoriamente si intende come cultura delle classi subalterne, non tramandata, se non indirettamente) per riappropriarsene.

" ...esiste una ricchezza immensa di momenti culturali delle classi subalterne che fanno parte della storia cosciente e inconscia delle grandi masse popolari che in questi momenti sempre sono motivate a riconoscersi; sono i valori della cultura contadina in disgregazione, della storia politica del movimento operaio, della vita sociale nelle gran-

di metropoli industriali" (1).

I pezzi dello spettacolo si svolgono con una logica non di scena, ma di temi - ca: Fo bada molto di più a seguire la sequenza dei temi dello sfruttamento culturale e materiale del "popolo", senza, con questo, mantenere una "mosa in scena" particolare.

Aprono lo spettacolo (2) i "GRANIBLOT" dello ZANNI e quelle di San Benedetto da Nercia. Il primo presenta la disperazione di

(1) LANFRANCO BINNI, "Dario Fo", La Nuova Italia, il Castore, FI, 1977, pp. 43-44.

(2) Mi riferisco come testo base all'edizione di Mistero Buffo trasmessa in TV nel '77 e pubblicata a cura di F. Rame e della casa editrice Bertani, nel '77.

uno Zanni, prototipo delle maschere della Commedia dell'Arte. Come tutti i personaggi di questo genere di commedia, è un personaggio reale, legato al "tipo" di tutti i contadini delle valli del Po che erano divenuti poveri perchè i mercati erano stati invasi dai prodotti provenienti dall'Oriente.

La maggior parte di questi contadini si trasferisce nelle città accrescendo la formazione di proletariato urbano. E lo Zanni è proprio il rappresentante del popolo, privo di lavoro stabile, eternamente affamato. Il "grammelet" delle ZANNI presenta uno di questi affamati che sogna disperatamente di cucinare un pranzo pantagruelico solo per lui. Al

la fine, però, ci sarà soltanto un amore risveglie.

Il secondo "gramolet" narra la vita della comunità di Benedette da Nercia reinventata a fine "moralistico". I frati di questa comunità quando pregavano si libravano in aria per tornare dopo un pò a terra, tranne qualcuno che spariva per non tornare più. La preoccupazione cominciò quando il cuciniere, uomo che procurava e cucinava il cibo, cominciò anch'esso a "volare" e nessuno riuscì a farlo tornare indietro. Allora Benedette, capo della comunità, pensò che l'unico mezzo per evitare queste "levitazioni" che a volte facevano sparire del tutto i frati, era quello di

distribuire loro delle zeppe e delle vanghe per mettere fine alla vita esclusivamente ascetica, per non pesare più sulle spalle degli altri con la scusa che loro, pregando, avevano il diritto di non fare niente. E, come dice le stesse Po, "questa allegoria serve anche a tant'altra gente che non è che prego, ma pensa: gli intellettuali, che sono anche loro toccati da dio, loro non hanno l'obbligo di fare lavori pesanti, anzi guai, perché guaste avrebbero la mente, le dita, il linguaggio, i gesti, per loro volare è la vita. Anche per loro ogni tanto bisognerebbe pensare alla fatica e rimarrebbero sicuramente in questa terra. Sarebbe importante che restassero sulla

terra, anche con le idee" (1).

Questi due pezzi in "grammelet", come ho detto prima, rappresentano una "introduzione" alla nuova edizione di "Mistere Buffe" che fin dalla prima edizione del 1969 inizia con la presentazione di un "classico" della letteratura italiana: "Rosa fresca aulentissima" di Ciullo (o Cielo) d'Alcamo. Questo è un pezzo importantissimo per la dimostrazione che, fin dal medioevo, esisteva anche una cultura "altra" da quella erudita.

Interno al Contratto di Cielo d'Alcamo sono sorte diverse posizioni in campo let

(1) D. FO, "Mistere Buffe": giullarata popolare, Bertoni, VR, 1977, p. 8.

terario. Venne trascritto, per la prima volta, nel 1500 nel Codice Vaticano 3793 da uno scriba toscano, Angelo Colucci, e fu ritenuto per molte tempo il più antico componimento in volgare italiano. Può essere sicuramente databile intorno al 1231 (anno in cui fu pubblicata nelle Costituzioni di Melfi la legge della "difesa" e furono conosciuti gli "agostari" citati nel testo) e il 1250 (anno in cui morì Federico II, dato come vivo). Come è stato scritto (1), il Contrasto rivela una grossa presenza di poeta comico che, attraverso un gioco costruite sui dialoghi, rivela un linguaggio

(1) "Poesia del '200 e del '300", a cura di C. Muscetta e P. Rivelto, Einaudi, TO, 1956.

colorito di dialettismi popolari.

A proposito del nome e della persona del compositore di questo Contrasto, si sono fatte varie ipotesi. Ciele, Cheli (Michele), Ciulle d'Alesano sono i nomi dati all'autore di "Rosa fresca.....".

Si sa che caratteristica dei giullari era quella di cambiarsi il nome proprio per darsi un nomignolo buffo. Ricorda Fo, a questo proposito, che il "nome" "Ruzante viene da "ruzzare", andare con gli animali, e che in dialetto lombardo e in una forma di dialetto siciliano, "ciulle" indica il sesso maschile.

Riguardo alla persona di Ciulle d'Alesano ci sono posizioni nettamente diverse l'

una dall'altra: D'Ovidio (1) parte dalla considerazione di un rapporto tra la plebe e la classe colta con la conseguenza che l'una si è appropriata del modo di scrivere della seconda. Da ciò deduce che il Contrasto di Cielo d'Alcamo non è un canto "popolare vero e proprio, ma in esse il compositore ha imitato un modo di poetare 'popolare'".

Per G. A. Cesareo (2), Cielo d'Alcamo è un poeta popolare, probabilmente un giul

(1) F. D'OVIDIO, 'Il Contrasto di Cielo d'Alcamo', in "Versificazione italiana e arte poetica medievale, MI, 1910.

(2) G. A. CESAREO, "Origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi, Giannetta, CT, 1894.

lare "d'ingegno" che segue il suo signore per le corti e ne recepisce il linguaggio, lo cambia, lo prende in giro. Da ciò pensa che il Contrasto sia una poesia giullaresca sul motivo romanzo del seduttore e della donna, ripreso in modo popolare, con evidenza di caratteri popolari.

Per A. Pagliaro (1) il Contrasto è un mimo giullaresco che doveva adattarsi al canto più che alla recitazione teatrale. Pagliaro vede l'impostazione stilistica del Contrasto fondata sull'uso contrapposte del fra

(1) A. PAGLIARO, 'Il Contrasto di Cielo d'Alcamo', in "Saggi di critica semantica", NE-FI, 1953.

ario della scuola poetica siciliana e di quello di un genere più vicino al popolo. Nel suo ambito linguistico si incentra l'influenza provenzale e quella della poesia giullaresca di derivazione francese. Altrove (1) Pagliaro si trova a pensare con il D'Ancosa che, quando l'Amante nel Contrasto fa le sue vanterie per accattivarsi la Madonna con toni e mode di fare nobili, "non bisogna invece mai perdere di vista, questa poesia essere un Contrasto, ed essere propria al Contrasto la vantazione e l'...

(1) A. PAGLIARO, 'Il Contrasto di Cielo d'Alcamo', in "Poesia giullaresca e poesia popolare", BA, 1958.

iperbole" (1). Mentre il Vigo (2) pensava che la citazione dei "cumila 'gestari" poteva significare l'appartenenza di Ciele (che parlava nel Contraste in prima persona) ad una classe nobile; D'Ancona, negando ogni qualifica aristocratica sia all'uomo che alla donna, riporta l'attenzione sul componimento in sè, e dalla trivialità e dalle allusioni presenti prende motivo per dire che: "in queste canti si abbia un notevole esempio dell'antica poesia popolare siciliana"(3).

(1) A. D'ANCONA, "Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli", Ancona, 1884, p.248.

(2) L. VIGO, "Ciulle d'Alcorno e la sua tenzone: commento", DO, 1871.

(3) A. D'ANCONA, op. cit., p. 276.

Ma il Jeaurey afferma " ...ma chi ha assicurato al D'Ancona che un poeta certigiano non abbia mai preso dal popolo la sua maniera e il suo linguaggio, specialmente quando si trattava di far parlare e agire persone del popolo?" (1).

Anche Dante Alighieri (2) si è pronunziato a proposito dello stile del Contraste ritenendolo un prodotto letterario che sta in mezzo tra l'aristocrazia della lirica di corte e le forme più incolte e popolari. Il Contraste, secondo Dante, si può definire di

(1) Jeaurey, "La lirica francese in Italia nel periodo delle origini", trad. it., FI, 1897, p. 35.

(2) DANTE ALIGHIERI, "De Vulgari Eloquentia, I, XII, 6.

genere "medievale" perchè riflette i caratteri linguistici e la mentalità del "medio evo". L'appartenenza al genere "medievale" esclude che il *Contrasto* possa essere considerato manifestazione di poesia popolare: apparterebbe piuttosto al genere giullaresco che è a metà tra la poesia aulica e quella popolare.

Come si vede, quasi tutti i maggiori letterati, da Dante in poi si sono occupati di ricercare e studiare la popolarità e l'aulicità del componimento giullaresco.

In definitiva, la posizione quasi generale è che sia un testo composto da un autore "aristocratico" che ha usato il volgare, ma con ricercatezza, usando determinati termini

ni popolari, mettendoli al posto giuste tanto per dare un pò di tone popolare, ma non troppo, al tutto.

A questo punto Po si chiede se non sia al contrario: se invece non si può parlare di cultura popolare fin dal Medioevo, se non sia stato un giullare, visto come espressione teatrale del popolo, a produrre il Contraste, imitando il linguaggio dei "ricchi", dei "letterati" per prenderli in giro.

"Per quanto riguarda la nostra storia, e meglio la storia del nostro popolo, uno dei testi primi del teatro comico-grottesco, satirico, è "Reza fresca eulantissima" di Cui le (e Cielo) d'Alenno" (1).

(1) D. PO, "Mistero Buffo", ed. cit., p. 9.

Con queste parole Fe va a presentare al pubblico quelle che ritiene uno dei peggi fondamentali su cui basare la sua tesi del l' "esproprie", da parte della cultura dei "pe-
tenti", della cultura popolare. Fe, rifacendo
si anche a posizioni del Teschi e del De Bar-
thelomais, vuole dimostrare che il Contrasto
è una composizione popolare, contro la conce-
zione che "il popolo, si sa, non è capace di
creare, di elevarsi al di sopra di quelle che
è la banalità, la brutalità, il volgare, e quin-
di riesce al massimo a copiare "meccanicamen-
te"(1).

(1) D. FO, "Mistero Buffo", ed. cit., p. 10.

Fe ci presenta il personaggio ma -
schile di "Rosa fresca sulentissima" come un
gabelliere, che nel passato veniva chiamato
anche gru e grue perchè aveva un libro attac-
cato alla cescia e quando doveva scriverci di
importi, si metteva con la gamba nella posi-
zione della gru. La donna del Contrasto di Cig-
le d'Alcane si fa credere, dall'uomo, ricca.
In realtà è vestita con "le 'ntaiute", con il
saio e probabilmente è una sguattera della ca-
sa.

All'inizio del Contrasto di trevano
versi che potrebbero avere carattere "aulico":
"Rosa fresca sulentissima ch'apari inver la
estate / le donne ti disiano, pulzelle e mari-

tate" Non era difficile e raro che i giullari prendessero a prestito dai poeti "dot ti" il modo per fare poesia: e la scelta di queste prime parole sembra aiutare la tesi di chi pensa, come anche Fe, che chi le pronunzia voglia farsi passare per uomo nobile, e quindi dotto, mentre non lo è assolutamente.

Ma la vera intenzione dell'uomo esce subito fuori: "tragemì d'este fecera, se t' este a bolentate.... ". È già una richiesta precisa, e non certe metafisica, alla ragazza la quale non accetta assolutamente la richiesta e risponde che piuttosto diventa suora e si annega nel mare. La donna gli ricorda del possibile intervento del genitore e del fra -

talle, ma l'uomo risponde che ricorrerebbe alla "difesa di simili 'agostari". La "difesa" faceva parte di un gruppo di leggi volute da Federico II a favore dei nobili. I ricchi, grazie a questa legge potevano commettere un misfatto e se venivano scoperti e accusati, uscivano dalla tasca 2000 agostari invocando il nome dell'imperatore, salvandosi. E, a questo punto, come dice Fo, "il giullare che si presentava sulla piazza scopriva al popolo la sua condizione di 'cornuto e mazziato' ". Il giullare era qualcuno che, nel Medioevo, era parte del popolo; come dice il Muratori, il giullare nasceva dal popolo, dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo

mediata del grottesco, dalla "regione", per -
ché il popolo prendesse coscienza della pro -
pria condizione" (1).

Dice ancora Fo a proposito del Con-
trasto di Giulio d'Alcamo: "Rosa fresca aulan-
tissima.... è nata come fatto del popolo, ne-
poi viene presa, viene portata nel testo del-
la letteratura italiana, viene propinata come
fatto legato a Dante, al "Dolce Stil Novo" e
via dicendo diventa possedimento culturale del
la borghesia; la borghesia ne sviluppa i cano-
ni, li determina. Poi dice: "lo strumento è
reba nostra", non dice certo che lo strambot-

(1) D. FO, "Mistero Ruffe", ed. cit., p. 16.

to (otto sequenze di endecasillabi a rima ABA BCBDD) è il modo di cantare dei contadini di un tempo, degli artigiani, che aveva un significato legato al lavoro, al rito della terra. No, lo distrugge.

Quando va a teatro dove c'è "Rosa fresca sulentissima" il pubblico operaio, con tutto che è roba sua, non lo riconosce affatto, non gli appartiene. Per noi, invece, qual è l'operazione? Prendiamo "Rosa fresca sulentissima" e la mettiamo in scena restituendo - gli tutto quello che è la sua origine vera"(1).

"Nel medioevo esistevano due cultu-

(1) D. FO, intervista a Playboy, dicembre '74.

re ben distinte, quella dell'aristocrazia che non si interessava all'esistenza del popolo, veniva elaborata nelle abbazie, era legata alla tradizione bizantina. A fianco le collettività popolari hanno potuto elaborare da sole la loro cultura, legata concretamente al lavoro e che si esprime nei canti, nelle danze, nella medicina, nei riti. È una cultura dove si ritrovano i riti dionisiaci, i draghi, i fuochi fatui e i diavoli (visti in chiave positiva), e gli animali che parlano.

In questa cultura medioevale rivivono tutti i ritmi del lavoro manuale: dagli strambetti, ai cordari, alle pa-

vane.... " (1).

E' importante, a questo punto, precisare che -problemi filologici e storici a parte- la "popolarità" che Fe sostiene essere propria del "Contrasto", gli serve strumentalmente per il suo proposito di lettura dei testi popolari secondo le sue finalità politico-culturali. Infatti non è importante soffermarsi a quelle che potrebbe in lui sembrare velleitarismo di studioso da strapazzo quando sostiene che il "Contrasto" è una giullarata

(1) J. JOLY, 'Le théâtre militant de D. Fe', intervista a Fe pubblicata sul n. 4, inverno 1974, dalla rivista francese "Travail Théâtral".

popolare. Bisogna capire che questa è una delle strade (anche se per alcuni discutibile), per la quale Fe vuole portare ai discorsi della produzione letteraria autonoma delle classi subalterne e alla susseguente espropriazione da parte della cultura borghese e reazionaria.

Dario Fe trae, dalla collaborazione con Gianni Bosio (1) per lo spettacolo "Ci ragione e canto", le linee teoriche per seguire la sua ricerca sulla cultura popolare.

Dice Bosio: "ruolo del ricercatore non è quello del sociologo borghese, che natu

(1) intellettuale, animatore nel 1962 della rivista "Movimento Operaio".

realisticamente descrive proletari-oggetto, ma la funzione di un militante operaio sembra per noi essere essenzialmente quella di armare la classe della sua propria forza; in questo step no le indicazioni puramente didascaliche di una ricerca per l'emergere di un'altra cultura che solo appare là dove il proletariato si erge armato della propria forza. In questo contesto non vi è distacco e contraddizione fra chi fa professione di ricercatore intento a collegare per necessità e non per delega le gi tuzioni una a una per prepararla alle scene continue e colui che è immerso in una ste ria che egli deve rivoltare, insieme con tutti coloro che sono immersi nella stessa ste -

ria, profitto, sfruttamento, degradazione, e che appare ormai più come antistoria e proto-storia dell'uomo.... " (1).

Da questa base in cui la prospettiva politica è, evidentemente, di molto prevalente rispetto a quella filologica e tecnica, Fo parte per realizzare un'esperienza scenica che trova le sue radici nella cultura contadina che diventa spesso pretesto per improvvisati "excursus" sulla vita brutalizzante delle grosse città industriali. È evidente in questo che Fo prospetta tendenziosamente una continuità culturale nella storia delle classi

(1) G. BOSIO, "L'intellettuale rovesciato", MI zioni Della Cino, MI, 1975, pp.261-262.

subalterne, verificate sul comune denominatore
dello sfruttamento e della espropriazione cul-
turale.

Inoltre, determinante in questa ri-
cerca è il nuovo rapporto con il "pubblico"
del quale Fe recepisce diversi suggerimenti
culturali. I riferimenti e le interpretazioni
gramsciane di Fe, nati nel periodo di "Ci ra-
gione e canto", continuati nel corso degli al-
tri momenti di ricerca e spettacolo e soprat-
tutto in Mistero Duffe, sono fondamentali per
capire il passaggio dal momento dello spetta-
colo visto come "evasione", oppure in senso
didascalico-reterico, al momento dello spetti-
colo inteso come studio, riflessione e insie-

se lotta, denuncia, attraverso il "buffe", l'abnorme.

Vengono così privilegiati da Po momenti di studio, di riflessione, di rivisitazione della nostra storia, soprattutto della storia fatta dal "popolo" e non dai "potenti".

Scrivo Gramsci: "conoscere se stessi vuol dire essere se stessi, distinguersi, uscire fuori dal caos, essere un elemento di ordine, ma del proprio ordine e della propria disciplina ad un ideale. E non si può ottenere ciò se non si conoscono anche gli altri, la loro storia, il susseguirsi degli sforzi che essi hanno fatto per essere ciò che sono, per creare la civiltà che hanno creato e alla qua

le noi vogliamo sostituire la nostra.... Se è vero che la storia universale è una catena degli sforzi che l'uomo ha fatto per liberarsi o dai privilegi e dai pregiudizi e dalle ideologie, non si capisce perchè il proletariato, che un altro anello vuole aggiungere a quella catena, non debba sapere come e perchè e da chi sia stato preceduto, e quale giovamento possa trarre da questo sapere" (1).

Altra componente in Mistero Buffe sono le Sacre Rappresentazioni per le quali Fo prende spunto sia dalla tradizione dell'Eure-

(1) A. GRAMSCI, ne 'Il grido del Popolo', 29 gen.1916; citate in "Il teatro politico di D. Fo", Mazzotta, MI, 1977, p. 14.

pa dell'Est.

L'interesse di Fe nei confronti delle Sacre Rappresentazioni non è l'interesse di uomo religioso nei confronti di opere religiose, ma è ricerca del sentimento religioso popolare contro ogni processo di mistificazione, an- che religiosa, operata dalla cultura e dalle classi dominanti.

La figura di Cristo, presentata nel- le Sacre Rappresentazioni popolari nel Medio- evo fino al '400 e oggi nelle piazze e nei teatri da Fe, non è astratta dai problemi terreni, è la figura di un uomo che vuole creare "il regno dei cieli" qui in terra. Per questo Dario Fe rivolge il suo interesse al movimen-

ti ereticali del '200 e del '300, alla figura di Jacopone da Todi, di Fra' Dolcino, al movimento dei francescani minori. Il "divino" inteso nel senso comune del termine non interregna: la madonna che piange sotto la croce il figlio morto è in realtà una donna, fatta di carne e ossa che piange, che si disperava per il suo destino di madre cui hanno ucciso il figlio, sottomede ai "potenti", è una donna che non si rassegna al dolore terreno.

La Sacra Rappresentazione si è sviluppata nel corso dei secoli XIV e XV. Nata, originariamente, dallo sviluppo della Lauda, la Rappresentazione si sviluppa in modo autonomo dapprima nell'ambito delle chiese suben-

do in seguite modifiche a cause della messa
in scena nelle piazze davanti ad un pubblico
più vaste e popolare. Da ciò, da produzione es-
clusiva del clero, la Sacra Rappresentazione
diviene produzione del popolo.

Sono i secoli questi, della presen-
za del "terzo stato", è il periodo in cui si
richiede il rinnovamento della religione dal-
la pochezza e dalla ricchezza per ricondurla
verso un sentimento più popolare.

Naturalmente, anche questa forma di
produzione popolare viene appropriata al pogg-
io dalle classi colte e nascono così, a Firen-
ze e in Francia, Sacre Rappresentazioni che
assumono carattere letterario e che abbandonano

no le forme pittoresche e spettacolari che riflettevano una fede "ingenua" e popolare.

Il dramma sacro ha origini antichissime rintracciabili nei riti dionisiaci. Dice Paolo Toschi: "La prima messa sicura verso il dramma sacro si ebbe nelle cerimonie della settimana santa, cioè in occasione della Pasqua, della grande festa d'inizio d'un ciclo annuale a cui la religione di Cristo dette un nuovo sublime significato. Ai riti primaverili delle antiche religioni in cui pure spesso troviamo lo schema della morte e resurrezione di un dio, ma con un palese fondo e significato agreste, vennero a sostituirsi i riti attraverso i quali l'umanità si rinnova mercè il

rinnevarsi del sacrificio dell'Agnus Dei qui
tellit peccata mundi" (1). In seguito Toschi
descrive le derivazioni dai vangeli delle Rap
presentazioni: "Forse fin dal II secolo nelle
chiese romane, la domenica delle palme, non -
chè il martedì, giovedì e venerdì santo, ave-
va luogo la lettura della passione secondo i
quattro vangeli: essa assumeva carattere dram
matico in quanto il diacono, a cui era affid
to il compito, col mutare il tone della voce
metteva in rilievo il dialogo e l'intervento
dei vari personaggi.

.... E alle modulazioni della voce

(1) P. TOSCHI, "Le origini del teatro italia-
no", Boringhieri, TO, 1976 (1955), p. 656.

si univano atti e gesti di spiccato carattere teatrale.... (1).

Portate davanti ai sagrati delle chiese e nelle piazze, le Sacre Rappresentazioni non risultano più esclusivamente produzioni nate in chiesa per essere rappresentate in chiesa; diventano patrimonio collettivo del popolo che le fa proprie, le reinventa e le rappresenta con gran numero di personaggi.

E' da sottolineare che, come ho accennato prima, queste produzioni nascono da una religiosità popolare diffusa che trova origine dal moto dei Flagellanti e dei Discepoli -

(1) *ibidem*, pp. 656-7.

plinati, movimenti che ebbero molteplici diramazioni che non erano sempre accettate dalla Chiesa ufficiale e che furono, nella maggior parte dei casi, considerati ereticali.

La spinta che questi movimenti ereticali danno anche alla vita sociale è enorme: i moti contadini italiani, inglesi e cèchi negli anni intorno al '300, sono aiutati e, a volte, fomentati dai movimenti pauperistici. È del '300, in Italia, il moto di Gerardo Segarelli, arose in seguito a Parma, seguito da quello di Fra' Dolcino che assicura a questi movimenti il carattere di ribellione contro l'autorità del papa, dei vescovi e, cosa più importante, contro anche tutti i poteri

ti e i possidenti della società feudale. Come scrive Emilio Sereni (1), Fra' Dolcino ebbe un grandissimo seguito fra le masse, specialmente quelle contadine. Anche nella città scoppiano moti popolari della stessa origine: a Siena, Firenze, Lucca, Perugia e Venezia, fino a che, nel 1378, a Firenze scoppia il moto dei Ciompi: sono queste lotte che il nascente proletariato urbano porta avanti per inserirsi nella lotta sostenuta in tutti i maggiori Comuni cittadini da parte dei popolani contro i magnati, contro il ceto dei feudatari inurbati e i grandi mercanti.

(1) EMILIO SERENI, 'Agricoltura e mondo rurale', in "Storia d'Italia", vol.I, Einaudi, TO.

Partendo dal discorso di base che "è il popolo che crea la storia, ma è il padrone che la racconta", -come dice spesso Dario Fo, parafrasando un'espressione di Mao Tse Tung- Mistero Luffe si vuole porre, come scrive L. Minni, come un discorso di metodo: " con- tro la storiografia borghese, in cui la bor- ghesia racconta dal proprio punto di vista le imprese dei suoi "eroi" a cavallo dello sfrut- tamento e del massacro, contro la storiogra- fia revisionista che attraverso una lettura sociologica di Marx riconosce l'esistenza del- le classi e nella lotta di classe la molla del- lo sviluppo storico, ma non sottopone a ribal- tamento critico la storia passata, per ribal- tare la storia presente (senza cioè affermare

la necessità della "dittatura del proletariato" sulla borghesia), in Mistero Duffo si pone concretamente, nella pratica dell'azione svolta, la necessità insostituibile, irrinunciabile, di conoscere "da dove veniamo" per sapere "dove andare", secondo il concetto gramsciano, che significa conoscere la dinamica delle scontri di classe nel suo sviluppo storico, non in una dimensione statica -di astratta constatazione sociologica- ma dinamica; perchè ci serve sapere come si ribellavano i Cignoli, perchè sono state sterminate le sette eretiche dei Catari e dei Patari, cosa hanno fatto a stroncare sistematicamente con tutte le armi della repressione culturale e militare

le classi dominanti. E allora scopriamo che esistevano nel Medio Evo, nel passato della storia del nostro popolo, momenti estremamente avanzati di autorganizzazione sociali gestiti secondo i principi di un comunismo primitivo, di ribellione organizzata e liberatoria. Ed erano questi momenti di vita del popolo che esprimevano alti momenti di creatività, di produzione artistica, su cui le classi dominanti intervenivano sistematicamente attraverso i due momenti della violenza militare e dell'aggressione culturale, sia sotto forma di "acculturazione" (imposizione di propri valori, religiosi, di costume, ...) sia sotto forma di operazioni "rapina e distruzioni".

partendo cioè dai "dati" della creatività popolare e ritraducendoli secondo la propria concezione del mondo e dei rapporti fra gli uomini, distruggendone quindi i caratteri comunitari e di unità collettiva nella lotta per la trasformazione della natura e per la resistenza contro il potere reazionario, e riproducendoli in una chiave ideologica aristocratica, e quindi in un linguaggio elitario, in un linguaggio del potere, strumento di superiorità culturale nei confronti del popolo" (1).

Nell'ambito di Mistero Buffe hanno

(1) LANFRANCO BINNI, "Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo", Bertani, VR, 1975, pp. 233-234.

sempre avuto una grandissima importanza l'uso del mimo e l'improvvisazione che, per Fo, sono alla base del teatro popolare. Dice Fo: "... il gesto mimico.... determina una serie di situazioni; voglio dire che il risultato del gesto mimico è dato soprattutto dal modo stereotipato in cui se ne fa uso. Il gesto mimico è dentro la scena da sempre: risale a tradizioni antichissime, si rinnova nelle generazioni, permette di essere contemporaneamente con il passato e con i nostri giorni...."(1). Questa tesi, concretamente, è riportata benissimo soprattutto nella giullarata su Bonifa -

(1) "Dario Fo parla di Dario Fo", Lerici, Cosenza, 1977, p. 19.

cio VIII dove il giullare recita il personaggio del Papa mimando il gesto della preghiera e del canto.

La figura di Papa Bonifacio, tra le altre, ha particolarmente ispirato Fe per il periodo storico in cui è vissuto e per le sue azioni. Bonifacio VIII annullò completamente i precedenti decreti di Celestino V a favore dei Francescani Spirituali suscitando un grande risentimento fra il popolo e fra gli ecclesiastici nemici del pontefice. Interprete degli Spirituali si fece il frate Jacopone da Todi che non si limitò ad esprimere nelle sue "laude" la condanna della corruzione in ambito ecclesiastico, ma si unì concretamente ai segua

ei dei cardinali Pietro e Giacomo Colonna, fi
nendo però sconfitto con i suoi compagni di
lotta.

Bonifacio VIII è ricordato da Po
per le persecuzioni violentissime che conduce
va contro gli "eretici" (distruzioni di villag
gi e terribili torture), e per la pompa, per
il fasto che adottò nel periodo del suo ponti
ficato.

Nella "giullarata" di Mistero Buffe,
Bonifacio VIII, cantando un canto extra-litur
gico, inizia la vestizione per una cerimonia
importante. Dopo essersi parato lussuosamen -
te, si avvia alla processione; ma per strada
incontra Gesù Cristo che si avvia con la cro-

ce al Calvario.

Bonifacio si precipita allora ad aiutarlo dopo essersi spogliato dei gioielli per non farli vedere al Cristo. Ma questi, in tutta risposta, gli affibbia un calcione nel didietro: imbestialito dalla risposta di Cristo, si rimette gli anelli e i paramenti e, dopo averlo insultato, riprende il corso della processione.

Come si vede, ancora una volta Fortende a mettere sotto accusa la chiesa dei potenti con le istituzioni che la difendono e che vanno contro la chiesa dei poveri che rappresenta la comunità, il popolo, che si esprime attraverso l'appoggio ai noti dei Piagel -

lanti, dei Cateri, ecc.

Come ha scritto Ugo Betti, nel Doni
facio VIII "non è in gioco la disincenerazione
di un pontefice ma la disassociazione, lo smem-
bramento, lo svuotamento di un universo e di
un metodo, di una tradizione e di un'etica...
.dall'operazione comica di smembramento
che ha strappato al pontefice ogni addobbo ger-
rarchico, che l'ha spezzato e denudato, scatta
risce l'impressione.... che il pontefice sia
soltanto un uomo (con le sue caratteristiche
plebee), e che sia un uomo collerico e tiran-
nico, un oppressore crudele e ingiusto che si
avvale della 'stregoneria' religiosa per di-
fendere i privilegi propri e di casta. E ancor

ra: che i valori che la società ha posto a di
fesa e a conservazione di sé e che ha come un
tropomorfizzato nella religione e nei suoi sa
cerdoti, siano valori falsi e di classe (di
casta), ai quali è giusto ribellarsi e contro
i quali è giusto combattere" (1).

Un'altra giullerata, attraverso cui
si esplica la bravura e l'impegno politico e
minico di Fo-giullare, è la "Resurrezione di
Lazzaro". E' questo, come dice lo stesso Fo,
"un 'cavallo di battaglia' da virtuosi, per-
chè il giullare si trova ad eseguire qualcosa
come quindici-sedici personaggi di seguito,

(1) UGO DOTTI, "Un copricapo più leggero per
Donifacio VIII", Belfagor, luglio 1977.

senza indicarne gli spostamenti se non con il
corpo....." (1).

In questo pezzo, come si deduce dal
titolo, si parla del "miracolo" che Cristo at-
tua facendo rivivere Lazzaro: ma al solito, la
tematica religiosa viene presa a pretesto per
mettere in primo piano non la figura di Cri-
sto, ma quelle di coloro i quali si precipita-
no al campo per assistere al miracolo e
pensano poi, invece, o ai fatti propri, o a
parlare fra loro o a fare scommesse sulla riu-
scita o meno del miracolo. I personaggi de-
scritti sono presentati nei loro minuti parti-

(1) D. FO, "Mistero Ruffe", 'giulliarata popo-
lare', ed. cit., p. 100.

colari e vivono il momento del miracolo in
funzione spettacolistica e non divina.

Momento trascinate di Mistero Ruffe
è la "Nascita del Giullare". E' questa la sto-
ria della presa di coscienza del popolo come
classe e della sua crescita, anche se attraver-
sofferenze inumane.

Il testo così come è presentato, è
uscito dalla biblioteca di Ragusa: l'unica dif-
ferenza è che Fo l'ha "tradotte" in lombardo,
mentre il testo è stato trovato in dialetto si-
ciliano. Questa giullarata parla di un conta-
dino che aveva reso fertile, a furia di fati-
che sue, della moglie e dei figli, una monta-
gna arida: vi aveva trasportato la terra con

le mani, aveva trovato l'acqua, si era rotte la schiena ma era felice. Ma, all'improvviso, arrivarono ad uno ad uno i rappresentanti del potere per togliergli la terra: il notaio, il prete ed infine il padrone. Il contadino cacciò i primi due molto facilmente, ma il padrone arrivò con i soldati, violentò sotto gli occhi di tutti la moglie del contadino che si voleva ribellare e lo privò della terra che aveva amorevolmente coltivato. Tornato a casa, dopo la morte dei figli e la scomparsa della moglie, decise di impiccarsi, ma, all'improvviso apparirono tre uomini che gli chiesero da mangiare. Il contadino li accontentò, diede loro tutto il povero cibo che possiede -

va. Alla fine del pranzo i personaggi si rivela-
rono: uno era Gesù Cristo e gli altri Pie-
tro e Marco. Cristo disse al contadino che a-
veva avuto ragione e non aver voluto lasciare
la terra, e non volere padroni, e non avere
mollato, ma mancava qualcosa: "Non rimanere
qui attaccato a questa terra, vai in giro e a
quelli che ti tirano le pietre dagli occhi, fagli
comprendere, e fai in modo che questa vesci-
ca gonfia che è il padrone tu la buchi con la
lingua, e fai uscire il siero e, l'acqua a
sbrodolare marcio. Tu devi schiacciare questi
padroni, preti e tutti quelli che gli stanno
intorno.... Non per il bene tuo, per la tua
terra, ma per quelli come te che non hanno ter-

ra..... (1). Il contadino, a questo discorso replicò che lui non era capace, non aveva facilità di linguaggio. Cristo allora lo baciò e, grazie a questo bacio il contadino seguitò dentro la bocca e la testa, la lingua e il cervello che iniziavano a muoversi. Corse allora nella piazza del paese e cominciò a gridare: "-Venite gente! Venite qui! C'è qui il giullare! Vi faccio far satire, giustrare col padrone, che vescica grande è e io con la lingua la voglio bucare. E vi racconto di tutto, come viene e come va, e come Dio non è quello che ruba! E' il rubare impunito e le leggi sui

(1) 'Nascita del giullare', in D. Po, "Xistero Buffo", ed. cit., pp. 83-85.

libri che sono loro.... parlare, perlare. Chi gente! Il padrone si va a schiacciare! E' da schiacciare! -" (1).

Un'altra "giullarata" piena di mordente dal punto di vista politico è "La Nascita del villano" di Matorone da Caligano. Era questo un giullare del Medioevo: Matorone significa infatti "mattacchione" e Caligano è un paese nei pressi di Pavia. Come lingua è usato il dialetto Lombardo. In questa rappresentazione viene descritta la consegna al padrone del primo villano creato da Dio. Come

(1) 'Nascita del giullare', in D. FO, "Mistero Ruffo", ed. cit., p. 85.

scrive Emilio Sereni (1) , intorno ai secoli XII e XIV la vita cittadina entra nel pieno fiorire e si verifica l'acutizzarsi della contrapposizione città-campagna a causa dei loro rapporti. Nel mondo culturale delle città e' - è l'irruzione dei ceti proprietari feudali e borghesi e della popolazione contadina. Questa irruzione si concretizza in forme contraddittorie di indistinta coscienza sociale, facendo nascere, appunto, la "satira contro il villano". In questo tipo di satira, come nella novellistica e nella commedia il contadino è sì uomo rozzo e incolto, ma scaltro ed es -

(1) E. SERENI, 'Agricoltura e mondo rurale' , in "Storia d'Italia", vol. I, Einaudi, TO.

perfe in frodi. La concezione di pregiudizio sui contadini, la convinzione di una loro barbarie, continua nei secoli dopo il Mille e anche nel Basso Medioevo e oltre. Tutta la classe "borghese", gli artigiani, i mercanti, i chierici e oltre ancora gli umanisti, per motivi politici, economici o culturali contribuiscono agli sviluppi della satira del villano, che assume toni molto aspri nell'ambito dei contrasti tra città e campagna.

In seguito, dopo l'Alto Medioevo, nasce la "satira del villano" stesso, nella quale si può trovare, chiaramente espressa, la sua presa di coscienza e la protesta contro l'oppressione nei suoi confronti: ed è questa

una risposta polemica all'intellettuale cittadino e al padrone. Da ciò nasce, nell'ambito dei conflitti civili e bellici, una protesta contadina rivolta non solo contro i padroni, ma anche contro il potere costituito, contro lo Stato. Elemento importante è la rivendicazione dei propri meriti e del carattere produttivo del proprio lavoro contro, naturalmente, il parassitismo dei loro padroni.

La satira di Matzone è sì contro il villano; ma il contesto del Detto è tale che la satira, colpendo il villano, si rivoltò contro coloro che lo comandano e lo tengono in stato di subordinazione. Matzone si dichiara "villano", meglio, "figlio di villani

non per scelta sua" e presenta un "trattato" sul modo di governare i villani nati "dalla scorreggia di un asino" e quindi esseri volgari e senza anima adatti a fare i lavori più umili. Il modo di "governare" i villani è presentato con una ferocia tale per far vedere così l'arbitrio usato dal signore e l'orrenda schiavitù cui è sottomesso il villano.

Fin dal momento della nascita si fa capire al villano qual è il suo destino. Infatti, dopo essere uscito fuori da un asino insieme ad una scorreggia, "...in quel viene avanti un temporale diluvio e giù acqua a rovescio sul figlio dell'asino e poi grandine e tormenta e fulmini e tutti, sul corpaccione

del villano, perchè si faccia subito coscienza della vita che gli si presenta." (1).

E non finisce qui, naturalmente. Dopo l'elencazione di una serie di fatiche tremende destinate al villano, la dichiarazione finale della assenza dell'anima dal suo corpo: ".... Se fuori piove a diretto, digli che vada a messa, in chiesa è riparato e potrà anche pregare, pregare per passatempo, che tanto non gli viene niente, chè tanto non ne avrà salvamento, chè l'anima non ce l'ha e Dio non lo può ascoltare. E come potrebbe avere l'anima questo villano che è venuto fuori da un asino

(1) NATAZONE da CALIGANO, 'La Nascita del villano', in "Mistero Buffo", ed. cit., p. 91.

con una scureggia?" (1).

In questa prima parte di spettacolo vengono presentati dei testi in cui Fo sovrappone il suo intervento reinterpretativo:".... l'intervento di Fo (ne 'La Nascita del villano', in 'Rosa fresca aulentissima', ecc.) è di commento. Ed è nel commento che si esprime l'ideologia, la forza d'urto con l'ideologia corrente deformante quei testi, così come ci sono stati appresi.

Nello smontare le strofe, spiegarle e ricomporle è superfluo sottolineare quanto conti l'abilità della recitazione a renderce-

(1) MATAZONE DA CALIGANO, 'La Nascita del villano', in "Mistero Ruffo", ed. cit., p. 99.

ne l'inedito significato.L'intervento in
oide profondamente, e si fa creazione dramma-
turgica, su tutte le altre giullarate (quelle
della Passione) dove le fonti sono usate sola-
mente come "tòpoi", come archetipi, temi ri-
correnti di cui il teatro medioevale in tutta
Europa si è nutrito" (1).

Altra parte fondamentale di "Miste-
re Buffo" sono le Sacre Rappresentazioni, pre
se dalla tradizione del quattro-Cinquecento i
taliano e dell'Europa dell'Est e rivisitate da
Dario Fo.

Nella "Sacra Rappresentazione" si

(1) SERGIO VECCHIO, "Nota ai testi di Mistero
Buffo", Bertani, VR, 1973.

trova il modello dei "cantari" di argento d'oro e elementi carnevaleschi con l'introduzione di scene e personaggi comici nel dramma sacro.

La "Sacra Rappresentazione" ha rappresentato sempre, dentro le chiese prima e in seguito nelle piazze, uno spettacolo corale. Come scrive il Pitre (1), in Sicilia il "Mortorio" narrava la passione di Cristo ed era un momento di tragedia che veniva recitato da tutto il popolo che, nello stesso tempo, vi assisteva come ad uno spettacolo. Nei piccoli paesi la "Rappresentazione" avveniva nelle

(1) G. PITRE, "Delle sacre rappresentazioni popolari in Sicilia", ed. Virzi, PA, 1876.

piazze, alla maniera greca, e portava le ultime e più importanti scene davanti la chiesa maggiore dove veniva innalzato un palcoscenico.

La "Sacra Rappresentazione" nasce, in linea di massima, dal rifiuto di una religiosità "statica, che divideva, nell'ambito delle funzioni, il celebrante dai fedeli anche per l'uso, da parte del primo, della lingua latina.

E' dunque anche dall'esigenza di usare il volgare che nascono, nell'ambito stesso della chiesa, ad opera soprattutto dei "Flagellanti", dopo la celebrazione canonica, le laude in volgare che si trasformeranno in "Sa

ere Rappresentazioni". In queste mode le "cog
pagnie" arrivarono a gestire veri e propri
spettacoli.

I testi della drammatica liturgica
in Italia, come ci dice il De Bartholomaeis(1),
provengono da Montecassino, Nonantola, Ivrea,
Parma, Sutri, Cremona, Padova, Aquileia, Civi
dale, Sulmona, Bari, Barletta, Venezia, e dal
la Sicilia in generale.

Oltre a quelle che rappresentano l'
Ufficio del Sepolcro, vi sono quelle del Nata
le, dell'ascensione, dell'Annunciazione, della

(1) DE BARTHOLOMAEIS, "Laude drammatiche e
rappresentazioni sacre"; Le Monnier, Fi, 1943.
3 voll.

Purificazione, della Passione e della Pentecoste.

Come ho già detto, accanto alle saggi presentazioni legate ad una drammatica sacra, vi furono quelle "laiche".

Queste ultime -nate dall'esaltazione collettiva del popolo, desideroso di concordia nell'infuriare delle lotte politiche e nelle state di disagio morale e materiale in cui si trovavano- adottano la forma della "ballata". E' questa una delle forme più popolari che, grazie all'allacciamento delle stanze fra loro mediante il ricorrere dell'ultima rima, e alla struttura in generale, si adattava ai vari movimenti dell'azione coreografica col -

lettiva. Il De Bartholomaeis (1) non esclude la partecipazione dei giullari a questa produzione.

Rispetto all'Occidente, in cui il dramma sacro veniva rappresentato in modo semplice ed è stato per molto tempo legato alle formule liturgiche, nella chiesa di Oriente "le preoccupazioni teologiche si alternano con tratti realistici che raggiungono talvolta una comicità quasi triviale" (2). In linea di massima, a proposito dell'Uffizio romano, "il De Bartholomaeis riconosce che era inevitabi

(1) DE BARTHOLOMAEIS, op. cit.

(2) PAOLO TOSCHI, "Le origini del teatro italiano, Boringhieri, TO, 1976, p. 651.

le che queste "dovesse assumere, quanto più quando meno vivamente, degli atteggiamenti drammatici e addirittura teatrali" e li mette in rilievo con una minuziosa indagine. Siccome l'Uffizio comprende tutto il ciclo dell'anno, e incomincia con l'Avvento, da tale inizio il De Bartholomaeis prende le mosse per la sua ricerca....." (1).

A proposito della visione popolare della vita religiosa, De Sanctis (2) ci ricorda che in questo campo le tendenze troppo ascetiche e spirituali erano vinte dalla forte

(1) PAOLO TOSCHI, op. cit., p. 657.

(2) F. DE SANCTIS, "Storia della letteratura italiana", Feltrinelli, MI, 1964, 2 voll.

presenza popolare che paganizzava e umanizzava tutto. Nella vita religiosa l'uomo mescolava le sue passioni terrene, i suoi odi, i suoi amori.

In questo senso la figura della Madonna e di Cristo sono in primo piano soprattutto come esseri che, nati e vissuti sulla terra, ne vivono intensamente le contraddizioni, le passioni, i momenti di gioia e di dolore come gli uomini normali. Jacopone da Todi è stato uno degli esponenti, in campo letterario, di questa visione mistica e umana insieme di Maria. Nel "Pianto della Madonna", vi porta una grande ricchezza emotiva e di linguaggio. Il dramma umano è motivato in lei

dagli episodi concreti della Passione.

De Sanctis (1) ci fa ancora notare che in Jacopone c'è una vena di popolare e spontanea ispirazione: cosa che non si trova nei poeti colti. Quando parla di Maria, Jacopone vi esalta non tanto la divinità quanto le gioie e le dolcezze dell'amore materno: è in questo la concezione del divino visto sotto gli aspetti, le apparenze e gli affetti umani.

Come ho già accennato prima, Fo, nel presentare questi testi, prende solo le spunte da quelli del Tre-Quattro-Cinquecento: non

(1) F. DE SANCTIS, op. cit.

ne segue pedissequamente il testo ma ne rece-
pisce il significato di produzioni teatrali e
nelle stesse tempo religiose, che scardinano
il significato di produzione religiosa "tout
court".

Infatti nelle "Sacre Rappresentazio-
ni" scelte da Fo è la vita di tutti i giorni
che è in primo piano con tutti i vizi e le de-
bolezze umane. In queste "Rappresentazioni" "
si assiste alle vicende di un Cristo che scen-
de all'inferno e prende a calci i pontefici ,
in esse le pie donne sotto la croce sono rap-
presentate come comari al mercato, e le figu-
re di Cristo, della Madonna sono prive di o-
gni ierarchia, vivono spesso nella dimensione

del grottesco" (1).

Per Giosuè Musca (2) Dario Fo non si rivolge alla storia, alle tradizioni culturali del passato per conoscerle scientificamente, ma per usarlo in funzione del presente. Questa tesi, nell'ambito dei "testi della Passione" può essere avvalorata dal "mistero" recitato da Franca Rame. Maria, vista sotto la croce mentre piange suo figlio crocifisso, è una madre che soffre, è una Madonna nella quale si possono ritrovare alcuni echi della

(1) CHIARA VALENTINI, "La storia di Dario Fo", Feltrinelli, MI, 1977.

(2) GIOSUÈ MUSCA, 'Il Medioevo di Dario Fo', in "Quaderni Medievali", n. 4, dicembre 1977, ed. Dedalo.

louca di Jacopone. In un altre "temi", quelle delle "Nozze di Cana", la storia è raccontata da un ubriaco che ha preso parte al banchetto. In esse la figura di Cristo è giocosa, con rappresentazione da dio dionisiaco che invita a trovarsi il paradiso in terra.

Tutto ciò è spiegato (a parte le "divagazioni" e le invenzioni di Dario Fo su questi temi) dal fine moralistico, didattico e satirico del "Mistero" in se stesso, soprattutto da quando ha avuto una vita autonoma dal dramma liturgico rappresentato solo in chiesa e nato come produzione della classe colta.

Da quando nel "mistero" si inseriscono anacronismi ed elementi profani, essi -

stiamo alla sua modificazione in teatro di grande partecipazione, in espressione della religiosità popolare. Come fa notare ancora Musca (1), sia in questo "genere" di teatro medioevale, sia nel "Mistero Buffo", di D.Fo, il "popolo pubblico" è spettatore a momenti attore e nelle stesse tempo oggetto di rappresentazione.

(1) GIOSUE' MUSCA, op. cit.

CAPITOLO TERZO

FORTUNA DELL'OPERA

Tutte le commedie di Dario Fo, soprattutto quelle del "secondo periodo" hanno suscitato sempre le più svariate reazioni.

Prima, quando Fo recitava nei teatri "borghesi", il pubblico, non abituato alla satira mordente che Fo buttava dentro le sue commedie, rimaneva allibito dalle fantasmagoriche costruzioni che l'autore-attore, presentava sulla scena.

In seguito, con la maturazione di una diversa scelta politica, cambiano sia il luogo di rappresentazione che il pubblico.

Ma non per queste le commedie di Fo, e in particolar modo Mistero Buffo per i temi trattati, non suscitano reazioni e dibattiti.

Anzi, è Dario Fo, che nell'ambito stesso del

teatro, dopo la rappresentazione, invita alla apertura di un colloquio diretto tra lui e il pubblico.

Come abbiamo visto e soprattutto in Mistero Buf-fo - "giullarata moderna" come lo stesso Fo l'ha definita, - che vengono toccati, tutti insieme, i temi più scottanti e recenti della vita quotidiana: dai rapporti con la Chiesa, all'esproprio culturale da parte dei potenti, dalla satira nei confronti dei nostri uomini politici ai processi contro gli stupratori.

E' soprattutto il discorso dell'esproprio della cultura del "popolo" da parte della cultura "borghese" che interessa il pubblico.

Dice uno spettatore, al termine di una rappresen

tazione di Mistero Buffo : "ti ringrazio perchè questa sera per la prima volta mi sono sentito un intellettuale anch'io, perchè stasera ho capito che io ho una cultura, che dietro a me c'è una cultura, me l'hai fatta ritrovare, rivedere, e ho capito che certi modi di dire, certe cose, che io credevo banali, sono invece la cultura vera che i padroni ci hanno fragato. Da questo momento, mi voglio interessare ..."(1).

Una delle domande ricorrenti tra gli spettatori del "giullare" Fo di Mistero Buffo, è fino a che punto può servire l'uso delle "ri-sumazioni" delle giulliarate, per prendere co-

(1) da un intervento di un'operaio di Catagiro-
ne, contenuto in Il teatro politico di Dario
Fo, Mazzotta, Milano, 1977, pag. 57.

scienza della situazione di sfruttamento attuale.

"... fino a che punto non è un salto all'indietro colto e fino a che punto invece è effettivamente l'inizio di una presa di coscienza che deve andare indietro e molto lontano ..."(1).

Le risposte di Fo, in questo caso, si rifanno sempre alle parole di Gramsci : "Se non sappiamo da dove veniamo, difficilmente possiamo capire dove vogliamo andare" : in definitiva, sostiene Fo, che solo se lo sfruttato conosce la propria storia, solo se conosce i metodi con cui il padrone ha imposto lo sfruttamento, può portare avanti la sua lotta di classe.

(1) Intervento di uno spettatore, contenuto in op. cit., pag. 70.

"... cultura del popolo non significa soltanto prendere le cose che sono tout-court so lo esattamente del popolo, ma tutto quello che il padrone ha preso da questa cultura, ha svolto in un determinato modo, farle conoscere così come sono nate e sviluppate. ..." (1)

Da parte della critica sono giunte a Dario Fo particolari accuse, a proposito di Mi-
stero Buffo, che riguardano la sua visione di classe del cristianesimo. Dice: Fo : "Quando molto tempo fa ho cominciato a studiare la sto-
ria del teatro, a far ricerche sulle sue origi-
ni, mi sono accorto che la maggioranza dei suoi

(1) Intervento di Fo, contenuto in op. cit. , pag. 72.

testi sono basati su storie religiose. Che era impossibile far rivivere il teatro dei giullari senza fare i conti con il Cristianesimo, con i suoi protagonisti, con il suo potere temporale. E così ho messo insieme poco per volta, in anni e anni, questo spettacolo che ha per protagonisti Cristo, gli apostoli, la Madonna, dove si parla di santi, di miracoli, di vangeli. Non perché, come molti mi hanno chiesto, fossi diventato improvvisamente cristiano. Sono sempre stato ateo, marxista, materialista convinto e continuo ad esserlo. Ma ricercando nei testi medioevali ho incontrato troppo spesso per poterlo ignorare questo Cristo trasformato dal popolo in una specie di eroe da opporre ai potenti,

alle gerarchie ecclesiastiche. ...” (1)

Ed è proprio dalle gerarchie ecclesiasti-
che che giungono gli anatemi contro Fo, special-
mente per la giullarata di Bonifacio VIII, e per
la Resurrezione di Lazzaro. E' del cardinale
Ugo Poletti una delle prime "risposte" al Miste-
ro Buffo televisivo : "Interprete innumerevoli
cittadini et organizzazioni romane esprimo delo-
re et protesta per dissacrante e anticulturale
trasmissione televisiva Mistero Buffo di Dario
Fo, cui aggiungesi profonda umiliazione per in-
concepibile volgarità in pubblica trasmissione
che avvilisce nazione italiana davanti al mondo.

(1) Dario Fo, "Il mio Cristo è fatto così", in
Panorama, 26 Aprile 1977.

Quei telespettatori che avranno avuto il coraggio di resistere per quasi un'ora e mezza di fronte al lungo monologo del mimo-attore devono essersi resi perfettamente conto di quanto hanno perduto in questi anni di TV senza Fo ... Fo ha coinvolto nelle sue smorfie e nelle sue piroette i testi sacri, le persone di cui i testi sacri parlano, a cominciare dal Cristo, e inoltre il papato e la Chiesa ... Trasmissioni come questa rientrano, in ultima analisi, in quella strategia della violenza ideologica che ha come primo obiettivo i valori religiosi del popolo italiano, ma che in effetti è destinata a produrre la disgregazione di tutta la società italiana."(1).

(1) Ugo Foletti, telegramma inviato a G. Andreotti, pubblicato su "Osservatore Romano", 23/4/77.

Da parte sua "il Popolo", quotidiano della Democrazia Cristiana, ha sparato a zero nei confronti dell'attore e dello spettacolo in se stesso : "... Non è tanto la mancanza di ogni pur minimo rigore storico che offende in queste paradossali rivisitazioni di testi o presunti testi di rappresentazioni medioevali in dialetto padano, quanto la volgarità della dissacrazione, l'intollerabile disprezzo della coscienza comune. Non ne rimangono feriti soltanto i cattolici, ma l'intelligenza stessa dei cittadini. ..." (1).

Nell'ambito di questi severi censori,

(1) Anonimo, "Nuova provocatoria esibizione" in "Il Popolo", 30/4/77.

Mistero Buffo di Dario Fo viene contrapposto, "a volte con toni da match di boxe" (1) al "Gesù" di Franco Zeffirelli, trasmesso dalla 1^a rete RAI-TV, tra le lodi vaticane. E' lo stesso Zeffirelli, che, al contrario di Fo, riveste il "suo" Gesù di misticismo e la sua storia di episodi per niente "dissacranti", a ergersi ad "alfiere della moralità cristiana e democristiana" (2).

"Dario Fo ha offeso profondamente moltissimi italiani prendendo per i fondelli la religione. Non mi riferisco a Bonifacio VIII che è l'alibi di Fo. Mi riferisco alla riffa

(1) C. Valentini, La storia di Dario Fo, Feltrinelli, Milano, 1977, pag. 176.

(2) Chiara Valentini, op.cit., pag. 176.

prima della resurrezione di Lazzaro. Ma la goliardata è sempre dissacrante, offensiva. Il guaio è che Fo, i suoi compari, i cervelloni della 2^a rete TV, i critici del 90% dei giornali, tutti allineati e pronti al comando, hanno contraffatto una goliardata per operazione di cultura... La comicità di Fo, la sua arte è tagliata per i teatrini off ... Tutto mi sembra sproporzionato. Anche contrapporre Fo al mio Gesù, intenzionalmente, per fare trionfare le loro tesi..."(1)

E' da notare che, al tipo di censura politica che negli anni '60 ha colpito Fo, si aggiunge un altro tipo di censura politica :

(1) Intervento di F. Zeffirelli contenuto in "Paolo Grassi interviene sul programma di Fo", "Il Popolo", 27/4/77.

quella giustificata dalla violazione dei valori religiosi. Si giunge anche al paradosso : Paolo Vannoni, ragioniere, segretario del "centro antiblasfemo" di Roma, ha dichiarato, dice, guerra a Dario Fo e a Mistero Buffo mandando un esposto contro la trasmissione alla Procura della Repubblica.

Contemporaneamente alle richieste di censura televisiva nei confronti di Fo, viene stilato e diffuso un documento firmato da oltre mille operatori culturali interni ed esterni della RAI-TV : "Il ritorno in TV di uno dei nostri uomini di teatro più importanti dopo 15 anni di esilio ha rappresentato un fatto di apertura democratica del servizio pubblico

radiotelevisivo alla realtà culturale del paese e quindi un risultato coerente con lo spirito della riforma. Lo stesso Mistero Buffo, come molti hanno osservato, non si pone su una linea di provocazione anticlericale, ma al contrario accetta il dato di fondo rappresentato dall'esistenza nella società italiana di una diffusa religiosità popolare, sia pure vissuta in una chiave non gerarchica e non tradizionale. Per questo le reazioni di alcuni ambienti ufficiali della gerarchia ecclesiastica appaiono del tutto fuor di luogo e sono tali da rimettere in discussione il concetto stesso di pluralismo che è alla base della riforma e di cui

tutti a parole si dichiarano rispettosi" (1)

Come si vede, al di là delle singole posizioni politiche (ricordiamo che Dario Fo è entrato spesso in contrasto con la linea strategica della sinistra ufficiale), le forze culturali democratiche e cattolico-progressiste, sono contrarie all'avvio di una nuova censura nei confronti di Fo, e, generalmente ad una generalizzata politica di censura.

Le trasmissioni di Mistero Buffo fanno quasi scoppiare un "caso" : da una parte si collocano giornalisti come Gustavo Selva, direttore democristiano del GR 2 che dichiara :

(1) "Ampia risposta democratica ai crociati dell'intolleranza" in "l'Unità", 28/4/77.

"In Germania come negli USA non ricordo una trasmissione che colpisse in modo così duro certi valori tradizionali e popolari : su argomenti che possono ferire la suscettibilità dei gruppi religiosi o etnici, i mass-media si impongono maggiore prudenza e delicatezza... " (1) Ma, dall'altra parte, vi sono le dichiarazioni di Aldo Tortorella, responsabile culturale del PCI: "Una cosa è la polemica ..., altra è la richiesta di un intervento censorio. I due piani non si possono confondere ... " (2).

La visione gioiosa della religione,

(1) Dichiarazione di G. Selva contenuta in Lietta Tornabuoni, "Sul caso Fo il presidente della RAI afferma che non consentirà censura", in "Corriere della Sera", 26/4/77.

(2) Dichiarazione di A. Tortorella, in Lietta Tornabuoni, op. cit.

il recupero delle gioie terrene, della "povertà spirituale", dell'opposizione ai potenti sono gli spunti presi dai giornali democratici per spiegare meglio la reazione intorno a Mistero Buffe. "Scrivendo Antonio Gramsci nel suo primo quaderno dal carcere: "La "chiesa" come comunità di fedeli conservò e sviluppò (nel Medioevo) determinati principi politico-morali in opposizione alla chiesa come organizzazione clericale, fino alla Rivoluzione Francese, i cui principi sono propri della comunità di fedeli contro il clero, ordine feudale alleato al re e ai nobili Il vero punto di rottura tra democrazia e Chiesa è da porre però nella Controriforma, quando la Chiesa ebbe bisogno del

braccio secolare (in grande stile) contro i luterani e abdicò alla sua funzione democratica". Queste note di Gramsci possono aiutare a comprendere i termini della polemica sviluppatesi sul Mistero Buffo. Nelle sue note di regia, negli indirizzi complessivi del suo lavoro, a Gramsci e alle sue riflessioni intorno al tema dei rapporti tra cultura e popolo, dell'"unità della lingua", dei rapporti di produzione nel Medioevo, lo stesso Fo fa riferimento." (1)

A Mistero Buffo viene riconosciuta la capacità di portare una "satira violenta contro i potenti, specie quando si coprono di tiare e

(1) F. Laudadio, "Le idee in "Mistero Buffo", in "l'Unità", 30/4/77.

lustrini papali. Fondato su testi originali, in parte elaborati, mostra la complessità del ritrovamento di un'identità di classe, attraverso una critica spietata, spesso maliziosa, arguta, altre volte dissacrante, che ha per protagonista il popolino del Medioevo da una parte e il potere dall'altra : un potere precisato, anatomizzato, indagato attraverso le sue diramazioni economiche, politiche, religiose. Una cultura e una morale contadina, oppressa, che sul palcoscenico e nella realtà diventa egemone. Il mettere in berlina i valori ridondanti della religione porta diritte alla critica politica. E qui si innesta la seconda parte del discorso : il passaggio al l'attualità, il portare alla luce quel sottile

filo rosso della nascita e trasformazione delle classi. Entra in scena la lotta di classe nel senso pieno della parola ed acquista dimensione storica; viene attualizzata. Gli indiani metropolitani improvvisamente trovano dei padri e fratelli nella giocosa satira Medioevale. Questo comporta la rivalutazione di questa cultura. Si riscoprono le radici antichissime di certi atteggiamenti di ribellione. Il fanatismo religioso assume una precisa connotazione politica e culturale; i profeti veri o falsi che riempiono quelle storie sono umanizzati, capiti spiegati⁽¹⁾.

(1) C. Bevilacqua, "Il caso buffo : nessun taglio alle commedie televisive di Fo", in "quotidiano dei Lavoratori", 29/4/77.

Con la sua costante ricerca in campo culturale, gli interessi di Fo sono appuntati nel campo del rapporto tra circuito alternativo e canali ufficiali della cultura.

Come fa notare "il Manifesto", il teatro di Dario Fo impensierisce i portatori della cultura di regime per : " ... la particolare politicità del "comico" di Fo, l'intreccio costante tra riscoperta del sottile filo dell'espressività e della comunicazione popolare - secondo i canoni attualizzati della commedia dell'Arte - o il ribaltamento nella satira "rabbiosa" dei drammi del presente Intorno alla commedia di Fo, intorno alla ripresa e al ribaltamento delle Sacre Rappresentazioni come delle forme

popolari di comunicazione attraverso il teatro (dalla sceneggiata alla struttura capocomicale) si è sviluppata una concezione diversa di organizzazione della cultura. La nascita e la crescita dei circoli "La Comune", all'interno di un processo più generale di messa in discussione della consueta separatezza tra politica e espressione artistica che ha segnato i punti alti della stagione culturale recente, ha posto il problema dell'arretratezza del teatro come linguaggio elitario o strumento di puro prestigio, gestito dall'enorme carrozzone clientelario dei teatri stabili ..."(1).

(1) V. Vita, "Se parto dal video che male ti fo?" in "Il Manifesto", 26/4/77.

Un particolare interesse, da parte della critica, è sorto riguardo l'attenzione filologica con cui Fo ha studiato e presentato i pezzi del Mistero.

"Fo ha pescato, con mano filologicamente esperta, negli abissi della corposa tradizione del Medioevo, e del Rinascimento, dove i Carnina Burana e le oscenità del cardinale Bibbiena non facevano paura. Ripropone una cruda "jonglerie" che mai opprimendo con il giusto culto delle ricerche, proclama la tacita, millenaria storia delle classi subalterne. Qui scopriamo la grande risata che avrebbe capovolto il mondo, quale Fo annunciava negli anni '60 : ed è una risata che ha scisso l'esigua ed ossessiva schie-

ra dei luttuosi tartufi che si lacerano le vesti, e la folla di quanti si ritrovano in questo codice pagano di protesta, non gratuito, ma diretto a riacquistare, in un'operazione storicamente etica, la misura e la dignità perdute dell'uomo."(1)

Come è naturale, le critiche (e gli elogi) sono andati anche all'attore Dario Fo. Da un lato è stato giudicato un guitto, neanche tanto bravo, che approfitta del rientro in TV per fare comizi di estrema sinistra e anticlericalismo da strapazzo. C'è chi, come Natalia Ginsburg, sostiene che Fo non è un vero comico, rimproverandogli la "smania pedagogica", il tono "comizi

(1) A.M. Di Nola, "La grande risata e i falsi farisei" in "la Repubblica", 30/4/77.

sco" dello spettacolo. Sono queste accuse da cui Fo si difende con foga particolare : "Per la Ginzburg e per tanti altri il comico deve essere assolutamente un personaggio triste. Questo è un ideale da romanticismo di maniera ... Ma soprattutto il comico deve essere "solo". Che è una assurdità, è la negazione stessa del teatro, dove la risata del pubblico, l'applauso, il mor-
morio, il silenzio sono stati da sempre parte in-
tegrante della rappresentazio-ne. ... La Ginzburg rifiuta il lato didattico del teatro. Anche que-
sto fa parte di una visione romantica, idealisti-
ca" (1).

(1) Dario Fo in G. Valentini, La storia di Dario Fo, Feltrinelli, Milano, 1977, pagg. 177-178.

L'eccesso di "didascalismo" è stato criticato in Fo da parte della "sinistra storica". Spesso, dai giornalisti de "l'Unità", Fo è stato criticato "per mettere sempre tutto il bene da una parte, quella del popolo, tutto il male dall'altra, del potere e del suo dispotismo ottuso", ma è da dire che, "il teatro di Fo si è modificato, evoluto, e in certi momenti forse anche involuto, proprio nel gomito a gomito con la gente, con i flussi e i reflussi del movimento, con le contraddizioni e le lacerazioni della sinistra." (1).

In ogni caso, queste, sono critiche

(1) G. Valentini, op. cit., pagg. 178-179.

recepiti, contestate o accettate da Fo, proprio grazie alla continua dialettica esistente tra lui e il pubblico. E, in ogni caso, ricordiamo che non è il "didascalismo" di Fo che impaurisce i detentori del "potere del mass-media", e li porta a proposte di censura.

E' il discorso politico e sociale che si trova facile e comprensibile per tutti, alla base di Mistero Buffo; la politica culturale che Fo con questo discorso vuole portare avanti; il suo impegno attivo nello studio e nella ricerca, che infastidisce profondamente.

Infastidisce i "censori" di oggi, che come quelli di ieri, hanno paura delle novità, e che, penso, siano paragonabili a quelli descritti

ti in un articolo de "l'Unità" : "... In passato correva voce che, nella TV dominata dalla corrente fanfaniana della DC, Bernabei aprisse le riunioni sui programmi avvertendo : "Badate, i telespettatori sono come scimmie appena discese dagli alberi". E le scimmie non possono pensare : bisogna elargire loro qualcosa che le induca alla contemplazione passiva di verità rivelate, che le immerga nella oleografia comune..."(1).

(1) G. Cesareo, "Paura", in "l'Unità", 26/4/77.

BIBLIOGRAFIA

Testi di Dario Fo

Teatro comico di Dario Fo, Gar-
santi, Milano, 1962.

Compagni senza censura 1, Maz-
zotta, Milano, 1970.

Ci ragiono e canto n° 3, Ber-
tani, Verona, 1973.

Compagni senza censura 2, Maz-
zotta, Milano, 1973.

Guerra di popolo in Cile, Ber-
tani, Verona, 1973.

Mistero Buffo, (con nota ai testi di Sergio Vecchio), Bertani, Verona, 1973.

Ballate e canzoni, a cura di L. Binni, Bertani, Verona, 1974.

Le commedie di Dario Fo, Einaudi, Torino, 1974, 2 voll., con nota introduttiva di Franco Quadri.

Mistero Buffo, Bertani, Verona, 1974 (nuova edizione a cura di F. Rame; di questo volume è stata pubblicata l'edizione francese con testo a fronte Mystère Bouffe, jonglerie populaire).

Morte accidentale di un anarchi-

co, Einaudi, Torino, 1974.

Non si paga, non si pagai, Ber-

tani, Verona, 1974.

Pumi Pumi Chi è? La polizial,

Bertani, Verona, 1974.

Le commedie di Dario Fo, Einau-

di, Torino, 1975-77, 3 voll.,

con una testimonianza di F. Ra-

me.

Il Fanfani rapito, Bertani,

Verona, 1976.

La giullarata, Bettani, Verona,
1976.

La marijuana della mamma è la
più bella, Bertano, Verona, 1976.

Per una nuova gestione degli
spettacoli, in Franco Quadri,
in Il teatro di regime, Maz-
zotta, Milano, 1976.

La signora è da buttare, Einau
di, Torino, 1976.

Poer nano, con disegni di Jacopo
Fo, Ottaviano, Milano, 1976.

Mistero Buffo. Giullarata popolare, nuova edizione ampliata con i testi televisivi e il dibattito successivo a cura di F. Rame, Bertani, Verona, 1977.

Registrazione effettuata in settembre del 1976

Capitalismo moderno e medioevo, manoscritto in via di pubblicazione.

Introduzione ad un discorso sulla cultura popolare, manoscritto in via di pubblicazione.

Un teatro povero per i poveri.

in "Rinascita", n° 43, 29 OT

tobre 1976.

Dario Fo parla di Dario Fo.

Lerici, Cosenza, 1977.

Il teatro politico di Dario Fo.

Mazzotta, Milano, 1977.

Il mio Cristo è fatto così.

in "Panorama", 25/4/77.

Opere di carattere generale

- Barthes R. Elementi di semiologia, Einaudi, Torino, 1966⁶.
- Cirese A. Intellettuale, folklore, istinto di classe, Einaudi, Torino, 1976.
- Cirese A. Cultura egemonica e culture subalterne, Palumbo, 1974.
- Gramsci A. Articolo da "Il grido del popolo" 29 gennaio 1916.
- Guastella S.A. Le parità e le storie morali dei nostri villani, Rizzoli, Milano, 1976 (1884).

Lombardi Satriani L.M. Folklore e profitto, Guardaldi, Firenze, 1973.

Manacorda G. Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965), Editori Riuniti, Roma, 1972.

Sacre Rappresentazioni, Giullarate, Contrasti

- Barbi M. Poesia popolare italiana, Sansoni, Firenze, 1974 (1949).
- Bloch M. La società feudale, Einaudi, Torino, 1972.
- Bonfantini M. Le Sacre Rappresentazioni italiane, Bompiani, Milano, 1942.
- Cesareo G.A. Origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi, Giannotta, Catania, 1894.
- Contini G. Letteratura italiana delle origini, Sansoni, Firenze, 1970.

- Croce B. Poesia popolare e poesia d'arte,
Laterza, Bari, 1946.
- D'Ancona A. Origini del teatro in Italia, Le
Monnier, Firenze, 1877.
- D'Ancona A. Saggi di letteratura popolare,
Giusti, Livorno, 1913.
- D'Ancona A. Origini del teatro in Italia,
Loescher, Torino 1891².
- De Bartholomaeis V. Rime giullaresche e popolari di
Italia, Zanichelli, Bologna, 1962.
- De Bartholomaeis V. Origini della poesia drammatica
Italiana, S.E.I., Torino, 1952.

De Bartholomaeis V. Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, Le Monnier, Firenze, 1943.

De Sanctis F. Storia della letteratura italiana, 2 voll., Feltrinelli, Milano, 1964.

D'Ovidio F. Versificazione italiana e arte poetica medioevale, Hoepli, Milano, 1910.

Folena G. Cultura e poesia dei siciliani in Storia della letteratura italiana, vol. I, Garzanti, Milano, 1965.

- Levi E. Poesia di popolo e poesia di cor-
te nel Trecento. Giusti, Livorno,
1915.
- Merlini D. Saggi di ricerche sulla satira
contro il villano. Torino, 1884.
- Monteverdi A. Studi e saggi sulla letteratura
italiana dei primi secoli. Ric-
ciardi, Milano-Napoli, 1954.
- Pagliari A. Saggi di critica semantica. Mes-
sina-Firenze, 1953.
- Pagliari A. Poesia giullaresca e poesia popo-
lare. Bari, 1958.

- Pasquini E. Cultura e letteratura delle origini
ni in Letteratura italiana I/1 :
Il Duecento. Dalle origini a Dan-
te. Laterza, Bari, 1971. \$
- Pasquini E. La letteratura didattica e la poe-
sia popolare del Duecento. in Let-
teratura italiana. Laterza, Bari,
1971.
- Pasquini E. Quaglio A.E. Le origini e la scuola sicilia-
na in Letteratura italiana. Laterza,
Bari, 1971.
- Pasquini E. Quaglio A.E. Lo stilnuovo e la poesia reli-
giosa in Letteratura italiana. La-
terza, Bari, 1970.

Pitrè G. Studi di poesia popolare, Edizione nazionale delle opere di G. Pitrè, Barbera, Firenze 1872.

Pitrè G. Dalle sacre rappresentazioni in Sicilia, Virzi, Palermo, 1876.

Poesia del 4°200 e del 4°300, a cura di C. Mascetta e P. Rivolta, Einaudi, Torino, 1956.

Poesia lirica del Duecento, a cura di C. Salinari, Utet, Torino, 1951.

Salinari C. Storia popolare della letteratura italiana, vol. I, Editori Riuniti, Roma, 1962.

Sereni E.

Agricoltura e mondo rurale in
Storia d'Italia, vol. I; Einau-
di, Torino.

Teatro (il) italiano, Einaudi,
Torino, 1975, vol. I, Tomo I.

Toschi P.

Le origini del teatro italiano,
Boringhieri, Torino, 1976.

Toschi P.

Il Folklore, Universale Studium,
Roma, 1951.

Pubblicazioni su Dario Fo

- Binni L. Attento te! ... il teatro politico di Dario Fo, Bertanò, Verona, 1975.
- Binni L. Dario Fo, La Nuova Italia, il Castore n. 123, Firenze, 1977.
- Musca G. Il Medicevo di Dario Fo, in "Quaderni Medicevali" n° 4, Dedalo, dicembre 1977.
- Norén K. Lingua teatrale di Dario Fo, Convegno Internazionale sulle "Strutture semiotiche e strutture ideologiche", Palermo, 5-8 dicembre 1976.

Valentini C. La storia di Pierio Fo, Feltrinelli
11, Milano, 1977.

ARTICOLI DI QUOTIDIANI

Abruzzese A. "Quale politica per il teatro?"
in "Rinascita", n° 39, 1 ottobre
1976.

Altarocca C/ "Tati e Brecht a spasso con Fo",
in "Il Giorno", 30/4/77.

Anonimo "Nuova provocatoria esibizione",
in "Il Popolo", 30/4/77.

"Intervista a M. Fichera, direttore della rete 2" in "La Repubblica", 26/4/77.

"Protesta del Vaticano per lo spettacolo di Fo", in "La Sicilia", 24.4.77.

"Ampia risposta democratica ai crociati dell'intolleranza", in "L'Unità", 26/4/77.

"La Chiesa ha la coda di paglia", in "Quotidiano dei lavoratori", 26/4/77.

"Paolo Grassi interviene sul programma di Fo", in "Il Popolo", 27/4/77.

Arbasino A.

"Dario Fo : la farsa diventa
dramma", in "La Repubblica"
30/4/77.

Augias G.

"Botta e risposta tra Fo e Zef-
firelli", in "la Repubblica",
27/4/77.

Augias G.

"Hanno riso anche in Vaticano",
in "la Repubblica" 30/4/77.

Bevilacqua G.

"Il caso buffo : nessun taglio
alle commedie televisive di Fo"
in "quotidiano dei lavoratori"
29/4/77.

- Cesareo G. "Paura", in "l'Unità", 26/4/77.
- De Monticelli R. "Fo non dissacrà, critica", in "Corriere della sera", 30/4/77.
- Di Nola A.M. "La grande risata e i falsi farisei", in "la Repubblica", 30/4/77.
- Einaudi G. "I crociati silenziosi", in "la Repubblica", 30/4/77.
- Girardet G. "Perchè il Gesù di Dario Fo dà fastidio al potere", in "Quotidiano dei lavoratori" 1-2/5/77.

- Grasso L. "Dario Fo 'l'irriverente", in "la Sicilia", 23/4/77.
- Laudadio F. "Le idee in Mistero Buffo", in "L'Unità", 30/4/77.
- Laudadio F. "Fo ha offeso i cristiani o solamente i potenti?", in "L'Unità", 27/4/77.
- Piccoli F. "Troppo rumore per Fo", in "Oggi", illustrato, n° 16-17, 23/4/77.
- Poletti U. "Telegramma inviato ad Andreotti", in "Osservatore Romano", 23/4/77.

- Ponsi M.** "L'uso politico del giullare",
in "Rinascita" n° 22, 28 maggio
1976.
- Tornabuoni L.** "Sul caso Fo il presidente della
Rai afferma che non consentirà
censure", in "Corriere della se-
ra", 26/4/77.
- Viola S.** "Sequestro d'attore", in "La
Repubblica", 26/4/77.
- Vita V.** "Se parlo dal video che male ti
fo?", in "Il Manifesto", 26/4/77.
- Velli U.** "Un giullare, solo, contro il po-
tere", in "la Repubblica", 23/4/77.