

A Dario, Franca  
e tutto il loro staff -  
Con profondo affetto

Emanuela

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI GENOVA

Facoltà di lettere e filosofia

Corso di laurea in lettere

Le fonti e la messinscena di *Mistero Buffo*

Candidato:

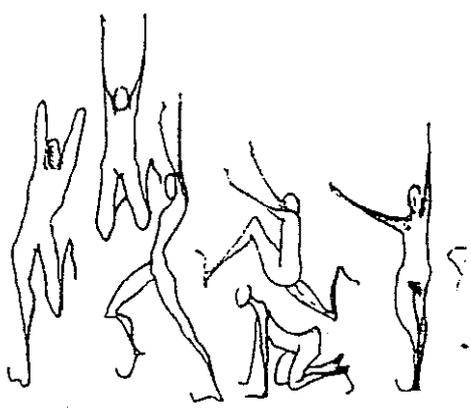
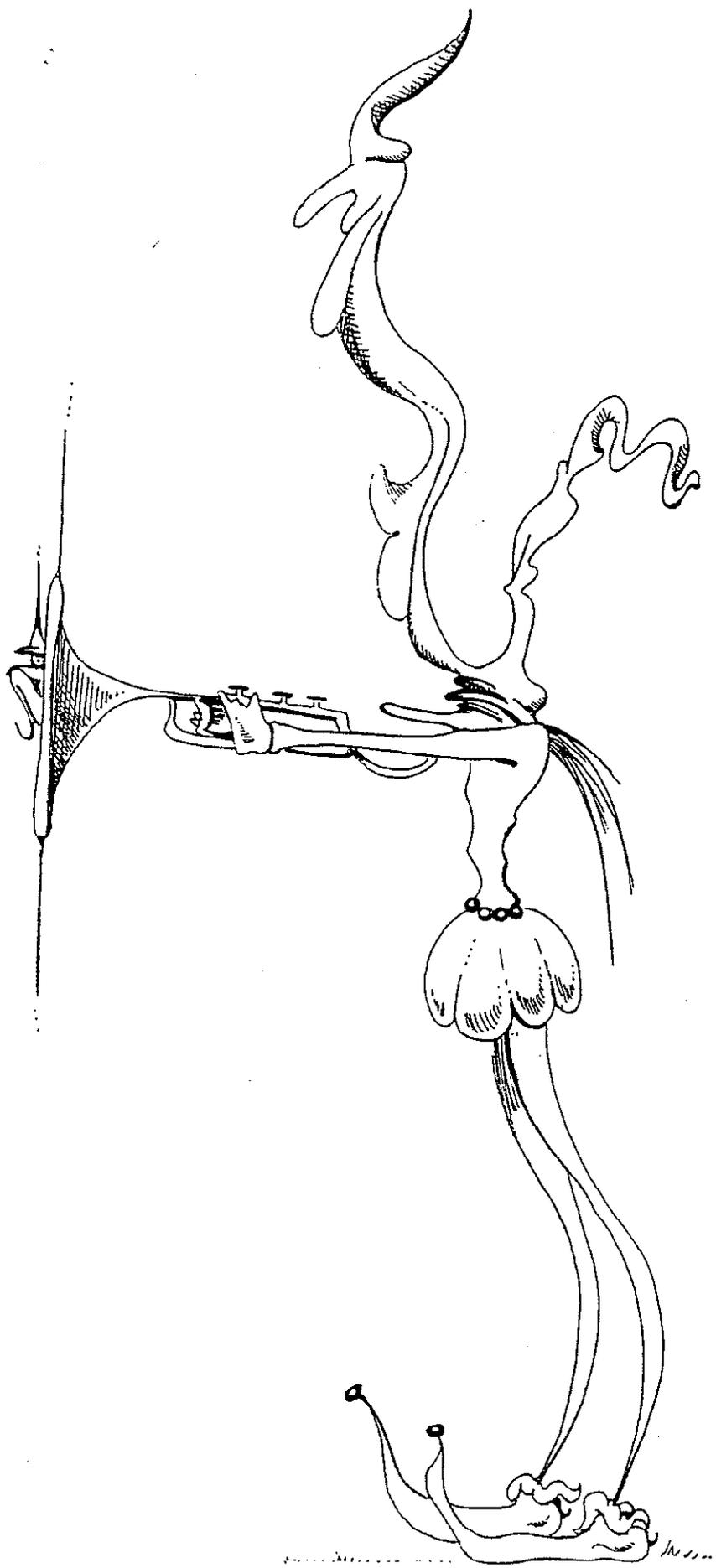
Emanuela Pacini

Handwritten signature of Emanuela Pacini in black ink.

Relatore:

Prof. Franco Vazzoler

ANNO ACCADEMICO 1996-97





## Introduzione

*Mistero Buffo, Giullarata popolare in lingua padana del '400*, debutta alla Casa del Popolo di Milano il 2 ottobre 1969; lo spettacolo si articola con un susseguirsi di brani dove l'attore, per più di tre ore, solo sulla scena, maglia e pantaloni neri, microfono al collo, recita testi 'medioevali' in un grammelot di sapore arcaico.

"Il termine 'mistero' - afferma Fo all'inizio di ogni rappresentazione - viene usato già nel II, III secolo dopo Cristo per indicare uno spettacolo, una rappresentazione sacra. [...] 'Mistero Buffo' vuol dire spettacolo grottesco. Chi ha inventato il mistero buffo è stato il popolo"(1).

Tutto questo materiale che viene da lontano, dai secoli passati, e raccoglie testi originali e reinventati da antiche giullarate medioevali, è spiegato ed illustrato dall'attore con l'ausilio di quadri, stampe e disegni; ogni brano è infatti introdotto da una sorta di prologo-commento che ne riassume sinteticamente il contenuto, ne indica le origini storiche, scopre la chiave di lettura e, in tal modo, fornisce le indicazioni necessarie per comprendere la rappresentazione.

*Mistero Buffo* è uno spettacolo in continua evoluzione: ne esistono tre versioni fondamentali, ma nella realtà, di volta in volta, i brani recitati subiscono variazioni, tagli e cambiamenti, nel continuo intento di adattarli al presente.

Inizialmente *Mistero Buffo* si configura come spettacolo d'intervento, ma a partire dal 1977, anno che segna la conclusione di una ricerca di teatro impegnato dal punto di vista sia politico sia di indagini sperimentali, lo spettacolo tende sempre più a farsi festa.

La prima pubblicazione della pièce risale all'ottobre del 1969 per l'edizione "Nuova Scena"; il testo è scritto in grammelot senza traduzione a fronte e la successione dei brani si presenta nel seguente modo: *Lauda dei battuti, L'ubriaco, Strage degli innocenti, Resurrezione di Lazzaro, Passione, Il matto e la morte, Moralità del cieco e dello storpio, Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio, La crocefissione.*

La seconda edizione è pubblicata da "La Comune" (Bertani editore) nel gennaio 1973, con traduzione a cura di Arturo Corso<sup>(2)</sup>, Milena Magni e Franca Rame; in questa occasione vengono aggiunti i brani: *Rosa fresca aulentissima, Nascita del giullare, Nascita del villano, Bonifacio VIII.* Per ciò che riguarda i testi della passione il brano detto de *La crocefissione* (nella versione precedente) assume come nuovo titolo *Gioco del matto sotto la croce*, inoltre viene inserita la *Passione. Maria alla croce.*

Nel 1977 esce una nuova edizione, aggiornata nei testi e nelle note ("La Comune", Bertani editore), a cura di Franca Rame e della redazione della Casa Editrice.

L'edizione da me adottata per questo studio sulle fonti è quella pubblicata da Einaudi nel 1977; l'indice divide il libro in due parti, *Mistero Buffo e Testi della Passione.* Nella prima parte i brani sono introdotti dal prologo e vengono riportate le foto di cui si avvale Dario Fo durante lo spettacolo, nella seconda i testi della Passione sono trascritti senza alcuna nota

introduttiva. Mi sembra comunque doveroso ribadire come i testi teatrali riprodotti nel volume di Einaudi, siano la fissazione letteraria di un copione aperto per definizione.

Questo studio si propone di analizzare il rapporto del testo di Fo con le fonti letterarie che hanno ispirato lo spettacolo; i modelli letterari, laddove esistano e siano ben chiari, vengono piegati e manipolati in modo tale da rendere meglio recitabile la scrittura originale e quindi più fruibile da parte del pubblico. Da qui deriva l'accusa, rivolta spesso a Fo, di falsificatore, a cui l'autore risponde così:

"Gli accademici della storia sono quelli che quando gli si indica la luna, loro guardano il dito e osservano che l'unghia è sporca. [...] La luna non gli interessa, né gli interessa il discorso con relativo contenuto, ma il nostro accademico 'guarda-dito' non perdona! [...] pretendono che su ogni aneddoto che noi raccontiamo si facciano precisazioni, si appongano note in calce e magari si alleghi un'estesa bibliografia... se no sei un falsificatore"<sup>(3)</sup>.

Naturalmente ogni polemica sul modo in cui sono trattate le fonti letterarie, è escluso; non si vuole scrutare il dito, onde ristabilire la verità filologica di *Mistero Buffo*, ma ricostruire il percorso che va dal dito alla luna.

Come afferma lo stesso Dario Fo (in maniera paradossale), la sua raccolta di brani è frutto di adattamenti, rimaneggiamenti e aggiunte successive:

"Quando svolgo questo genere di ricerca, tento di far rivivere i pezzi. Metto in essi il mistero, ma comincio immaginandomi in essi per impadronirmi del loro cuore, e poi ne riempio i buchi.

Si può dire che faccio una specie di restauro. Secondo alcune teorie del restauro, si deve essere assolutamente fedeli al testo; con la mia teoria, invece, alla fine potrebbe anche non esserci più niente dell'originale"<sup>(4)</sup>.

Risultato di questo 'restauro' è la rielaborazione di uno spettacolo unico, di successo europeo, tradotto e messo in scena in numerosi paesi<sup>(5)</sup>.

## NOTE

- (1) Fo D., *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi, 1977 (d'ora in poi citato come M.B.) pag.5.
- (2) Arturo Corso, attore e aiuto regista di Dario Fo, è stato anche il regista di alcune messe in scena di *Mistero Buffo* all'estero (in Germania, in Finlandia, ecc.).
- (3) Straniero M., *Giullari e Fo, Mistero bluff?* Roma, Lato Side, 1978, pag.144.
- (4) Fo D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, pag.368.
- (5) Il titolo "Mistero Buffo" richiama alla memoria l'opera omonima di Majakovskij, tuttavia non esiste alcuna affinità tra le due *pièces*.

## 1. La teatralità di *Mistero Buffo*

Per teatralità, si intende la resa scenica, mimica, gestuale e recitativa operata da Fo in *Mistero Buffo*.

La premessa necessaria per capire il teatro di Fo, nella fase in cui realizza *Mistero Buffo*, è sintetizzata nelle parole di Meldolesi, che lo definisce come un "andare alle masse", oltre il "teatro", dove tutto si costituisce e prende vita secondo le modalità di uno spettacolo d'intervento che "forza le leggi del teatro e procede per tempi di tensione (partecipativa), offre un'occasione di riflessione politica al pubblico nel pieno degli avvenimenti"(1).

L'ironia è la chiave utilizzata per offrire agli spettatori l'informazione: in questo risiede l'efficacia didattica di ciascuna giullarata, diversamente da una lezione o da un comizio. Come afferma Marisa Pizza:

"Il teatro è inteso da Fo come *rappresentazione* e non come *interpretazione*, per cui si presenta e si osserva la storia insieme al pubblico grazie alla comunicazione collettiva. Il palco non è un recinto per il personaggio, né la platea un recinto per gli spettatori"(2).

Attore e pubblico comunicano attivamente durante tutto lo spettacolo che si modifica di sera in sera per rispettare i tempi della platea. Fo afferma la necessità di "vedere le facce" per "notarne le reazioni, studiare l'effetto di ogni provocazione, rompere i ritmi, agganciare gli argomenti e le varianti"(3); quello che viene messo in scena è un teatro di piazza, non esiste lo spettatore che supinamente guarda un po' "alocchito" ed

"assonnato" ciò che avviene sulla scena, ma le costanti provocazioni, come spilli che bucano le vesciche parassite della società, obbligano il pubblico a reagire agli stimoli. Spesso l'ironia viene utilizzata per scalfire le coscienze, per lasciare qualcosa di amaro e di bruciato in ossequio alla tradizione giullaresca.

Tutto lo spettacolo è improntato all'*aggancio* di chi assiste: affinché il pubblico assuma la condizione di soggetto referente, la platea non è mai completamente buia durante la rappresentazione. Dario Fo entra in scena ed utilizza subito una sorta di antiprologo scherzoso che gli permette di conversare e rompere il ghiaccio con i presenti; Binni osserva come questa parentesi possa essere una delle chiavi del successo di Fo, che "coi suoi vestiti trasandati e la sua aria dinoccolata, accoglie gli spettatori come degli amici che lo vengono a trovare e lo trovano impreparato all'ospitalità"<sup>(4)</sup>.

Nell'antiprologo l'attore si preoccupa di 'smistare' le persone che man mano prendono posto in sala, ironizza sui ritardatari, su fatti di cronaca; insomma si dedica ad alcuni piacevoli pretesti che dimostrano un'attenzione particolare di Fo per chi è venuto alla rappresentazione, affinché la gente si sciolga e, come si dice in gergo teatrale, "si levi il cappello e si lasci scivolare sui glutei"<sup>(5)</sup> nell'abbandono più completo. Ma tutto questo nasce dalla necessità ben precisa, da parte dell'attore, di sapere con che razza di pubblico ha a che fare.

A questo antiprologo segue il prologo vero e proprio che introduce la giullarata ed illustra il lavoro di ricerca e di preparazione sul brano per poi andarlo ad eseguire subito dopo. Il valore del prologo, che Fo si

attribuisce il merito di aver ripristinato nelle sue messinscene, ha il ruolo di provocare il pubblico per inserirlo in un certo clima, è una scusa, per far rientrare la fantasia degli spettatori nei ritmi e nei tempi della rappresentazione: "Non incomincio di botto, mi permetto lo sganciamento dalla quarta parete che evita allo spettatore di porsi nella condizione del fammi ridere"(6).

Per Fo il problema consiste nell'indurre gli spettatori a familiarizzare ed amare lo spazio della rappresentazione; è necessario instaurare un rapporto col pubblico, ma può succedere che quest'ultimo non sia presente con il brio che ci si aspetta:

"Accade che il pubblico si riveli nient'affatto propenso al nuovo, addirittura scopri di avere di fronte a te una massa di reazionari. Il pubblico è spesso adulatore o abbioccolato in riverenze, arriva a teatro il più delle volte stupidamente condizionato o prevenuto. [...] Il pubblico, pur composto di individualità differenti, spesso si amalgama e ti impone i propri ritmi autonomi. [...] Se ti trovi di fronte un pubblico che ha bisogno di essere aggredito, una bestia masochista, sei costretto a sparargli addosso le battute, buttandole via"(7).

È chiaro che il problema di un pubblico reazionario si propone in maniera del tutto marginale. Chi assiste alle esibizioni di Fo sa in partenza che verrà messo di fronte ad un allestimento teatrale politico, con delle scelte ideologiche ben visibili; la platea si riempie di spettatori già consenzienti, solidali, nel gioco dei rimandi, a certi montaggi documentaristici o rievocazioni storiche proposte dall'attore (esiste comunque il rischio di abbassarsi a toni da realismo socialista, ad una visione populista della società).

Il pubblico dunque: bisogna essere "bastardi", abbassare il tono della voce, obbligare lo spettatore ad allungare il collo, per poi urlargli in faccia a piena voce, perché "il teatro è uno scontro a cazzotti e carezze senza

ring, dove l'arbitro è stato bendato e dove per vincere è permesso quasi tutto. Qui si applicano trucchi ed espedienti veramente infami, veramente da figli di puttana"(8).

Una volta stabilito il *feeling* con la platea l'attore può incominciare, come un incantatore che oramai ha catturato l'attenzione dei suoi ascoltatori. Tuttavia all'interno dello spettacolo, costante è il ricorso all'*incidente* e alle *parentesi*: il primo può essere un inciampo nelle battute, una qualsiasi digressione che ha a che fare con la scena, con lo spettacolo.

L'accaduto non viene mascherato ma utilizzato per stabilire un ulteriore mezzo d'intesa, dove gli incidenti sono sfruttati per la sensazione che recano dell'imprevisto, reale o pilotato che sia, incuriosendo il pubblico che è obbligato ad usare l'immaginazione.

Esempio estremo dell'utilizzo dell'*incidente* (provocato sfruttando magistralmente un clima di tensione politica, ben palpabile nell'Italia di quegli anni), è *Guerra di popolo in Cile* messo in scena nell'ottobre 1973; lo spettacolo proponeva la mobilitazione contro il golpe imperialista in Cile, ma dalla prima metà del secondo tempo un incidente cresceva e montava fino al finale, provocando la partecipazione collettiva di tutto il pubblico. Vale la pena riportare la descrizione della scena:

Il primo segnale è una voce dall'accento meridionale che esce improvvisamente dal microfono a pile che Dario Fo porta appeso al collo. -Pronto, pronto, qui Drago, Drago ordina alla pattuglia di spostarsi a nord.

Interrotto nel bel mezzo di un monologo su Augusto Pinochet, l'attore strabuzza gli occhi, tenta una battuta di spiegazione -Sempre vicino a noi, questi poliziotti. Riescono perfino ad arrivare nei nostri microfoni con le loro radio.

E prosegue come se niente fosse. Ma di lì a poco le interferenze riprendono. Si sentono ordini concitati, frasi in codice. -I telefoni non funzionano, grida improvvisamente un ragazzo dentro a un megafono. -Anche la radio è muta, afferma una voce dalla platea. - Su, su, non è niente compagni, manteniamo la calma, esorta Fo dal palcoscenico che però recita le sue battute con voce sempre più stentata.

Uno spettatore a cui sembrano saltati i nervi comincia un lungo monologo. -Ma qui non siamo mica in Grecia o in Cile. Qui c'è il partito comunista, ci sono i sindacati, il colpo di Stato è impossibile.

Il nervosismo comincia a salire tra il pubblico... Entra improvvisamente un commissario, salta sul palco: -Lo spettacolo è interrotto, le persone che adesso chiamerò dovranno seguirmi in Questura, e comincia a scandire i nomi dei rappresentanti più noti dell'ultra sinistra presenti in sala. La tensione è al massimo, molti cominciano a mormorare -Colpo di Stato. Qualcuno intona l'Internazionale e subito tutti sono in piedi, col pugno chiuso, a cantare a squarciagola quella che credono sia la ultima ora di libertà.

"A Torino un ragazzo si è mangiato dieci pagine della sua agenda, fitte di indirizzi che giudicava compromettenti. A Merano uno studente ha tentato di buttarsi giù da una finestra rompendo anche un vetro. A Nuoro, addirittura, dove erano arrivati due pulmann di pastori da Orgosolo, c'è stato chi, alla vista del finto commissario, ha fatto lampeggiare le lame dei coltelli con cui si taglia il formaggio" (Dario Fo, 22 novembre 1973).

Ma ecco che il commissario, un agente, gli attori che dalla pletea avevano simulato lo sviluppo dell'incidente, salgono tutti insieme sul palcoscenico e salutano con il pugno chiuso, cantando anche loro a squarciagola.

Il pubblico rimane attonito per un attimo, quindi si rende conto di essere stato giocato. Varie e sempre imprevedibili sono le reazioni<sup>(9)</sup>.

Differenti sono le *parentesi*; aperte su problemi di attualità o personaggi politici. Le parentesi sono dei chiarimenti (sorta di precisazioni volutamente sarcastiche), che si inseriscono in diversi momenti, su un gesto o su una battuta, interrompendo la recitazione.

Un esempio di parentesi lo possiamo ritrovare ne *La nascita del villano*, dove Fo, prendendo spunto dal brano di Matazone, si ferma ed informa il pubblico dello sciopero indetto dagli operai di Verona, obbligati a rispettare gli orari della 'ritirata fisiologica'.

Una volta analizzata la meccanica su cui si basa lo spettacolo, è necessario osservare la dinamica della rappresentazione, come Fo si muove sulla scena, in che modo anima i suoi personaggi, quali sono le scenografie, i tempi delle battute, come si articola il valore immaginativo dei monologhi.

La tecnica recitativa di Fo, pone le proprie basi nella ripresa della tradizione della Commedia dell'Arte (opportunamente mitizzata); a questo si lega il recupero della figura del giullare.

Per Fo un giullare

"è un mimo che, oltre ad usare il gesto, si avvale della parola e del canto, e che nella maggior parte dei casi, non si serve della scrittura per i propri testi, ma li rimanda oralmente, andando a memoria e spesso anche improvvisando"<sup>(10)</sup>.

Il giullare possiede uno stile recitativo molto particolare giacché racconta, affabula, drammatizza anche, in storie con più personaggi ai quali presta la voce, il gesto, ma non la propria immedesimazione. Non impersona il personaggio o i personaggi che utilizza, ma si limita a citarli e non si annullerà mai in essi.

Il buffone che recitava nella piazza non aveva a disposizione grandi scenografie o luci, doveva solo ed unicamente saper raccontare, riuscire ad evocare, a mostrare ciò che non c'è, indicando presenze ed assenze, colori, rumori, al limite odori, ribadendo il gioco del teatro dove la suprema verità coincide con la suprema finzione.

Ma chi erano questi giullari? Il primo documento che si riferisce ai giullari, risale al 436 d.C.; così vengono definiti coloro che si guadagnano la vita agendo davanti ad un pubblico<sup>(11)</sup>.

La realtà storica di questi personaggi è documentata dalle numerose interdizioni ecclesiastiche nei confronti dei giullari e di quei *clerici vagantes* che, a somiglianza di Segalello da Parma, vennero perseguitati dalla Chiesa come figli del demonio, colpevoli di trascinare nel fango il nome di Dio.

Altrettanto numerosi sono gli editti redatti dalle autorità civili per arginare il fenomeno dei *vagantes*, i vagabondi ed i giullari che, con la loro vita errabonda, erano un pericolo socialmente incontrollabile, specialmente quando si riunivano in consorterie.

Accanto ai giullari di piazza, che si spostavano di città in città, esistevano anche i giullari di corte che potevano gravitare attorno ad essa o esserne parte e, in tal caso, condurre una vita agiata, ma appartenere di diritto al signore come un oggetto.

Nella realtà medioevale il buffone era spesso oggetto delle battute e degli scherzi più crudeli; piuttosto che creatore di umorismo, essere un giullare significava vivere ai margini della società e spesso esserne usato come capro espiatorio. La consapevolezza politica lucidamente oppositiva al potere che Dario Fo mostra nel repertorio giullaresco, in realtà è caratteristica di una minoranza di testi, perché nella cultura popolare forti sono le componenti qualunquiste, quando non decisamente reazionarie.

All'interno della società medioevale il giullare svolgeva numerose funzioni: propagava idee e notizie di altri paesi, era strumento di circolazione delle mode, dei costumi, del pensiero, talvolta diventando veicolo di eresie o di idee politiche sovversive. Oltre a ciò era depositario di miti e leggende alla radice della memoria collettiva di ogni popolo.

Insieme al prete, il giullare spesso era l'unica autorità culturale con cui il villano veniva a contatto nel ristretto ambito della sua quotidianità.

Luogo privilegiato per le rappresentazioni giullaresche erano le città meta di grandi pellegrinaggi, i santuari o comunque i posti con tanta gente;

giullari se ne incontravano anche in occasione di incoronazioni, elezioni di pontefici, partenze di crociate, feste e soprattutto nozze.

Durante le sue esibizioni il giullare si presentava sul palco talvolta da solo, talvolta in compagnia di una spalla. Vestiva abiti bizzarri con colori sgargianti e variegati, frequente era l'uso di pellicce, barbe finte e maschere mostruose (segno del perpetuarsi nel Medioevo dell'istrionismo classico); spesso il giullare era un 'segnato': gobbo, nano, cieco. Ma anche quando non fosse stato deforme, tendeva a trasformare il proprio corpo attraverso il travestimento. Come colui che provoca il riso negli altri, il più delle volte col vilipendio di persone ed istituzioni, il giullare poteva partire dall'autodenigrazione, dal dispregio della propria persona fisica e morale; la sua funzione sociale era quella di offrire *solacium*, sollazzare, divertire con uno spettacolo a pagamento.

Per ciò che riguarda il repertorio, è evidente che (essendo lo spettacolo un canovaccio affidato all'improvvisazione, alla messa in atto con varianti estemporanee) le testimonianze delle quali siamo a conoscenza, non ci restituiranno mai questo tipo di rappresentazione; inoltre, quale che sia il repertorio, esso non può da noi essere ricostruito in partenza, come opera di giullari, ma solo in arrivo, come oggetto di spettacolo di giullari.

In generale un giullare poteva esibirsi in cantari e poemi epici, leggendari, cavallereschi, in sirventesi ispirati a fatti di cronaca o storici, leggende agiografiche e d'argomento sacro, frottole, profezie, vanti, contrasti, imbonimenti e canti d'amore. Quest'ampio repertorio poteva variare a seconda dei cantori, del pubblico o dell'area geografica.

Dario Fo si propone come continuatore della tradizione attorale medioevale, partendo dalla constatazione che "per il popolo il teatro, specie il teatro grottesco, è sempre stato il mezzo primo d'espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee"(12). Fo vuole dimostrare la capacità che ha il popolo di creare una sua controcultura di lotta e di derisione, dalla forte portata provocatrice e sovversiva. A questo lega strettamente la figura e la tradizione storica del giullare, con il monologo, con il virtuosismo di certi pezzi, fitti di personaggi, interpretati da un unico attore, con l'improvvisazione che permette di modificare il pezzo a seconda del pubblico, offrendo un recupero del giullare medioevale adattato ai nostri giorni.

Dunque Dario Fo tende a riconoscere nel giullare il proprio antenato artistico, prendendo in prestito da Brecht la formula del teatro epico, seppur con alcune differenze; i testi assumono la forma del monologo in cui l'attore senza l'ausilio di trucchi e costumi, ma con la sua sola presenza, "invade la scena, e mediante la stretta coordinazione di gesti, movimenti e parole riesce ad evocare innanzi al pubblico le immagini e le situazioni della storia"(13).

Allo spettatore viene "proibita" la possibilità di immedesimarsi nell'azione che si svolge sulla scena, nei personaggi presentati, in modo tale da poter conservare una capacità critica di giudizio; la chiave comica, il divertimento sostituiscono la tragicità (che svela una fiducia immobilistica, una tendenza alla rassegnazione). In questo modo non c'è catarsi, il pubblico non si libera delle proprie angosce perchè non può identificarsi con alcuno dei personaggi che agiscono in scena, non ci sono spettatori

che guardano come *voyeurs* oltre la quarta parete ma, attraverso la risata, chi assiste è sollecitato ad una presa di coscienza dei problemi.

L'operazione che Fo attua nei suoi testi, nasce dalla preoccupazione di legare strettamente la forza della tradizione popolare e non del teatro italiano (la Commedia dell'arte, i fabulatori, le marionette, i burattini) con l'attualità, per sollecitare, informare e allo stesso tempo divertire chi va a teatro; il pubblico viene in qualche modo stimolato a prendere delle posizioni.

Un'ultima considerazione, prima di passare all'analisi della teatralizzazione delle fonti in *Mistero Buffo*, riguarda la tecnica recitativa. Fo afferma come l'abilità di un attore che conosce il proprio mestiere risieda nella capacità di riuscire a far cambiare gli obiettivi (per usare una metafora cinematografica), e quindi l'attenzione immaginativa, al pubblico ogni qualvolta ne senta la necessità:

"Noi siamo abituati, e molte volte non ce ne rendiamo conto, ad eseguire delle zummate incredibili, a mettere in evidenza un dettaglio, questo perché il nostro cervello è una sofisticatissima macchina da presa. Un buon attore sa provocare gli spettatori condizionandoli a privilegiare un particolare dell'azione o la totalità di essa, stimolando quegli obiettivi che sono custoditi inconsapevolmente nel cervello"<sup>(14)</sup>.

Esiste un trucco per arrivare alla sintesi massima della giullarata, al suo cuore per poi da lì ricostruire la messinscena: basta individuare la chiave di lettura che l'attore utilizza nel presentare il brano.

Per *Rosa fresca aulentissima*, la chiave è quella erotico-oscena: non a caso il senso del primo verso può venir stravolto al punto di alludere alla rosa come simbolo fallico intravisto nel ti vedo e non ti vedo delle pieghe della *stafe*. La cosa più interessante è che la dimostrazione avviene attraverso la mimica perché "non c'è alcuna scissione tra la persona fisica

dell'attore e il testo da rappresentare. L'attore diviene il testo stesso in carne ed ossa"(15).

Ma in che modo il testo si incarna nell'esecutore? La spiegazione la ritroviamo nello stesso Fo che analizza in maniera dettagliata l'azione mimica del primo verso del *Contrasto*:

"Il giullare travestito da boemo si pone nell'atteggiamento della gru, solleva la *stati* e appare la rosa, ecco non ci vuole mica una fantasia morbosa fino alla zozzagine per intuire che con quel bocciolo di rosa si vuole alludere ad una parte vivace dell'apparato sessuale mascolo! [...] Riprendiamo con gesti appropriati: 'Rosa fresca aulentissima c'appari inver la stati' -e qui il giullare solleva la gonna, e allude al bocciolo che appare quasi a sorpresa, ammiccando con garbo e pudore, ma con malcelata soddisfazione- 'le donne ti disiano, pulzelle e maritate'. Certo questo è un testo osceno, completamente osceno"(16).

Altro esempio di come il testo offra lo spunto per la *gag* mimica è dato dalla spiegazione di cosa sia il *maiuto*; per Fo si tratta di un grembiulone usato dalle donne che andavano a lavare la biancheria:

"Ora, si sa benissimo in quale posizione si mettono le lavandaie... Oddio lo sanno le persone che le hanno viste, le lavandaie. Oggi ci sono le lavatrici, così una delle cose più belle della natura non si vede più. Alludo a quelle rotondità oscillanti in moto che le lavandaie offrivano ai passanti. Ecco perchè il giullare carogna, dice: 'Quando ti vidi nella posizione del lavare... quando avevi in dosso il saio, di te m'innamorai'. S'innamorò di quello che il Padreterno creò con grazia maestosa"(17).

Ancora una volta viene ribadito il taglio interpretativo dell'attore che espone *Rosa fresca aulentissima*, prima giullarata del teatro volgare. Il commento procede, ma il fulcro di tutta la scena è nelle prime battute, dove Fo si gioca la propria credibilità di fronte al pubblico; il gesto si fonde con la parola per dar vita ad un testo che fuoriesce dalla bidimensionalità, acquistando uno spessore mimico visivo nella persona dell'attore.

Quando l'attenzione degli spettatori è stata indirizzata su un binario, quello erotico in questo caso, diventa facile proseguire esaltando ed

eludendo i versi del componimento atti a dimostrare il vero valore del testo: una giullarata dove Fo offre una lezione mirabile sulla fabulazione del giullare.

Con la *Lauda dei battuti* ci immettiamo formalmente nello spettacolo.

In *Mistero Buffo, Giullarata popolare* come recita il titolo, il sipario si apre su questo Medioevo "restaurato" con il canto dei Battuti. Se risaliamo all'intento didattico della lauda, è chiaro che Fo vuole illustrare uno dei più ricorrenti spettacoli sacri a cui poteva assistere uno spettatore medioevale: il coro dei battuti.

"Ancora oggi in Puglia, durante i festeggiamenti per San Nicola da Bari, un santo che veniva dall'Oriente, famoso vescovo, si celebrano processioni. [...] Ebbene, nel Medioevo, queste processioni offrivano delle rappresentazioni sceniche sacre, per l'argomento che trattavano; dietro c'erano dei 'battuti', ovvero dei flagellanti che si davano delle pacche della madonna... [...] Si mettevano intorno al palco dove si svolgeva la rappresentazione e sottolineavano, indicavano cantando, urlando, lamentandosi e respirando perfino coralmente, i tempi drammatici e grotteschi della rappresentazione"(18).

Nell'Italia Meridionale esistono a tutt'oggi i 'battuti' o 'battenti' nelle processioni sacre. Marisa Pizza ricorda:

"i battenti a sangue dei riti settennali di Guardia Sanframondi (in provincia di Benevento) o quelli di Nocera Terinese in Calabria. Spesso si tratta di rituali della Passione di Cristo che mettono in scena un vero e proprio teatro popolare, con i fedeli in costume che procedono per quadri tematici fissi"(19).

Esiste dunque una cerimonia popolare dalla quale Fo ha attinto come spettatore e in seguito come interprete per la messinscena di questa lauda dei battuti; l'attore spiega come il canto venisse eseguito con un ritmo misurato da uno stesso urlo dopo ogni sei versi, per un totale di cinque strofe. L'urlo scandisce il momento della flagellazione sul tema della passione di Cristo.

Chi si vuole salvare, cantano i battuti, deve battersi e soffrire per avere coscienza del martirio sopportato da Gesù; il coro di flagellanti scandisce i momenti più dolorosi della passione di Cristo, per terminare con un monito severo:

"E vui signori de l'usura,  
vui n'avrit malavventura,  
vui c'havit spuat a Xristo  
col sciorirve al mal acquisto: bative!  
vui c'havit turciad 'm l'uga  
i danari a qui e che suda"(20).

Con questo stesso ritmo cadenzato dai tempi della flagellazione, il canto cambia argomento e accompagna il brano successivo della *Strage degli innocenti*.

Il prologo di questa giullarata è funzionale per spiegarne la dinamica, che prevede l'utilizzo di una statua mobile, in legno, raffigurante la Madonna; avere una macchina teatrale dalle sembianze divine nasce dalla necessità, per l'attore, di poter sviluppare la drammaticità della condizione umana, sottolinearla ancor di più attraverso la presenza simbolica della stessa divinità, muto testimone delle accuse a lei rivolte.

In questo modo è possibile sviluppare la narrazione secondo il gioco del personaggio doppio: una donna e la vergine Maria; "questo doppio gioco [...] è molto antico, viene addirittura dai greci; la donna può permettersi di dire delle cose che una Madonna vera, un'attrice che facesse la Madonna, non avrebbe mai potuto dire."(21).

La violenza verbale, la bestemmia feroce che questa donna, resa folle dal dolore, rivolge a Dio, si manifesta come un urlo devastante, nella desolazione di uno scenario ricoperto da cadaveri d'innocenti.

Il Padre che è nei cieli è, nella realtà del lutto tremendo che ha provocato, un "Deo tremend e spietat, at l'hait comandat ti sto 'mazament... a t'hait vorsud ti sto sacrifici in scambi de fag gni giò ol to fiol: mila fiolit scanat par vun de ti, un fium de sangu par 'na tasina! T'ol podevet ben tegnì in presa a ti sto fiol, se ag dueva costarghe tanto sacrifici a nun pover crist..."(22)

Il gioco del doppio registro interpretativo sta nell'impunità (necessaria) nei confronti di questa povera pazza, che non sa più quello che dice: come spesso accade anche in altri testi di Dario Fo (*Morte accidentale di un anarchico*, per citare l'esempio più conosciuto) e, del resto, anche nei *Testi della passione*, la follia è la chiave del capovolgimento, e proprio per questo più vicina alla verità.

Come è stato anticipato, *La strage degli innocenti* esordisce con l'entrata in scena del coro che introduce la vicenda riprendendo il lamento dei battuti:

"Cont duluri e cont lamenti  
par la straze d'innozenti,  
innozent mila fiolit  
i han scanà 'me pegurit  
da le mame stralunade  
ol Re Erode i ha scarpadi.  
Ohioihi batì, bative! Ehiaiehieh!"(23)

Penetriamo subito nell'azione, il palcoscenico si presenta con un unico attore, maestro magico che crea davanti ai nostri occhi lo sfondo, i personaggi, i dialoghi, pur essendo l'unico protagonista sulla scena.

Le prime battute recitate da Fo, presentano al pubblico due soldati alle prese con due madri che non vogliono cedere i loro bambini al gelo di una morte ingiusta. Una delle donne ha tra le braccia un agnello, ma è solo una veloce comparsa, l'attenzione si sposta (attraverso un cambio di ritmo mimico e fonetico dato dall'attore) su uno dei soldati. E' un momento drammatico e grottesco: uno dei militi ha la nausea, non ne può più di scannare innocenti e quando passa la Madonna con il bambino, causa di tutto quel macello, questo barbaro combattente si oppone al compagno:

"-Ag caghi su l'orden mi... no bogiarte de li loga che at s'ciunchi... -Disgrasiad... no t'è an 'mo capit che se a quel bambin ol resterà in vita, ol gnirà lu ol re de Galilea, al post d'ol Erode... che gl' l'hait dit la profezia, quel! -Ag caghi anco su l'Erode e la profezia, a mi! - At gh'hai bisogn de 'ndà de corpo, miga de stomeg te, alora... Fate in d'un prat e lasame pasar... che mi no voi perd ol premi, a mi! -No, gh'n'hait abasta de vidè amazar fiulit! - Alor sarà peyor par ti!"(24).

Tra soldati si va per le spicce, chi sbarra il passo dev'essere eliminato e poi lo dice anche il proverbio: "suldat ch'ol sent pità a l'è già bel a mort cupà"(25).

Ma nel frattempo la Vergine si è ormai dileguata, per incontrare il suo doppio umano, una donna con in braccio un agnello che, secondo una chiara allegoria, è l'*Agnus Dei*.

Come premesso nel prologo, l'interlocutore divino è simboleggiato da una statua mobile; Fo (che impersona questa povera pazza) inserisce il racconto del miracolo:

"A s'eri lì in dela corte che criavi ste besteme, quand, de bot, ho voltà là i ogi e, denter al uvil, in mez a i pegurì, ho descovrì ol me bambin che ol piangneva... de subet ag l'ho recognosud... l'hai catat in ti brazi... e ho scomensà a piangere de consolazion..."(26).

Costei, di fronte al suo alter-ego divino, racconta il miracolo del figlio fatto agnello e denuncia tragicamente la sua follia puntando il dito accusatore contro Dio.

La Madonna ha un malore:

"Oh Madonna, av senti mal? Fiv forza, no piagni... che ol peyor a l'è pasat... Ol andrà tuto a fomi ben, vedari... L'è abasta aveg fiducia in la Providenza che ghe aida a toti!"(27).

L'epilogo è commentato dal coro: "Segnor che ti è tanto misericordios de fag 'gni la folia a quei che non sont capaz de trars foera ol dolor..."(28), mentre in lontananza si perdono le parole di una ninna nanna cantata ad un "bestin", un "pegurin".

Questa prima giullarata, si delinea come un monologo emblematico e toccante, privo dell'elemento comico, affondato nel dolore; le figure principali della religione cristiana, vengono umanizzate al punto di bestemmiare contro Dio, per poi riconoscere la sua misericordia, il suo perdono. La donna folle (doppio umano della Madonna), dà voce ad un rovesciamento dell'etica cristiana che vede sempre i poveri bersaglio di ingiustizie, oggetto di sofferenza e di una rassegnazione guidata dal sogno di un Paradiso dopo la morte.

Le urla disperate che si levano contro Dio ne *La strage degli innocenti*, ricordano l'epilogo di *Maria alla croce*, dove la Madonna è presentata come madre e non come la prescelta del Signore; donna prima di tutto che, alla vista del figlio in croce, "la va in strambula, dona smarida... La g'ha i visiun..."(29), e in questo svenimento allontana (con tutta la forza della suo strazio di madre) Gabriele, l'angelo piumato, nunzio celeste che

neppure lontanamente immagina l'inferno di dolore in cui gli uomini trascorrono la loro vita.

Con la *Moralità del cieco e dello storpio*, Fo introduce il discorso della dignità. A supportare il prologo informativo viene proiettata in sala il frontespizio di una stampa che ritrae un cieco ed uno zoppo mentre si sorreggono a vicenda.

Le indicazioni fornite da Fo riferiscono al pubblico come l'attore andrà ad eseguire contemporaneamente due personaggi, sta alla fantasia di ciascuno di noi divertirsi con l'immaginazione.

Fo si muove sul palcoscenico a tentoni, brancolando di qua e di là, procede con cautela lamentandosi, invocando aiuto: è un cieco che ha perduto il suo cane ed ora non fa che dar capocciate a ripetizione contro tutte le colonne. Alle sue imprecazioni si aggiungono quelle di una voce nuova che maledice Dio: è uno storpio immobile, incapace di procedere essendosi rotte le ruote del suo carrettino.

Questi due disgraziati si incontrano e giungono alla soluzione dei loro problemi grazie ad un'idea del cieco:

"[...] agh staria fin a cargarte in sora a e spalle de mi tuto integro, salvo le rode e ol careti! Agh strasfurmarem in t'una criatura sola de doj che seremo... e g'averiem satisfasion intramboli. Mi n'andaria intorno co i to ogi de ti e ti co i me gambi de mi"<sup>(30)</sup>.

Il modo con cui il cieco si carica dello storpio viene eseguito dall'attore attraverso una mimica e una gestualità accompagnate da suoni onomatopeici; per rendere l'idea della difficoltà dell'operazione Fo si esprime con un gramelot di gorgoglii, contorcimenti e torsioni che disegnano a tutto campo le acrobazie del cieco che, privo della vista,

utilizza il tatto e l'olfatto per caricarsi in spalla lo storpio, il quale dal canto suo, non possiede l'uso delle gambe avendo la parte inferiore del corpo atrofizzata.

Dario Fo crea, davanti agli occhi del pubblico, due entità autonome e al tempo stesso complementari: uno zoppo a cavallo di un cieco che, seppur separati, mostrano un unico grottesco corpo, con due gambe e quattro braccia.

Tra un inciampo e l'altro questa strana creatura procede fino ad arrestarsi per il sopraggiungere della processione che accompagna Gesù Cristo alla crocefissione; lo storpio vuole evitare a tutti i costi un incontro con questo santone con doti da guaritore:

"Pensaghe un poc, se davvero ghe cata a tuti e doj la desgrazia de ves liberadi di nostri desgrazi! D'un boto ag s'trovariam in la cundision d'es obligat a tor via un mestier per impoder campare"<sup>(31)</sup>.

Ma il miracolo avviene ugualmente, la compassione, di questi due reietti deformati, per le torture che Cristo sta subendo, bastano per ridare la vista al cieco e due gambe sane allo storpio; quest'ultimo non è affatto grato della sua guarigione, d'ora in poi non potrà più vivere di carità, alla giornata, dovrà sudare e faticare e lavorare per poter mangiare. Il discorso del cieco è differente: come illuminato dalla luce che vede per la prima volta, osserva che la dignità per qualsiasi uomo è quella di combattere i soprusi dei padroni.

Nell'edizione Einaudi di *Mistero Buffo* il discorso apologetico sulla dignità viene anticipato da Fo durante il prologo ma non è recitato dal cieco che si limita a ringraziare il "Fioi de Deo meraviglioso", mentre lo storpio

continua a disperarsi: "dovaro 'ndarme intorna a cerciarne un altro santo col me faga la grazia de storpiarme de novo i garetì"(32).

Lo spettacolo prosegue con *Le nozze di Cana*. Sul palcoscenico viene proiettata una stampa del XVIII secolo: "è l'immagine di una rappresentazione che ancora oggi si esegue in Sicilia, esattamente nella Piana dei Greci"(33).

Fo spiega come la rappresentazione indichi tre momenti diversi di una stessa situazione: l'entrata di Cristo in Gerusalemme, Bacco e per finire la discesa di Dioniso all'inferno.

Secondo il mito, infatti, questa divinità discese nell'Ade per trarne fuori la madre Semele. Sappiamo che Dioniso aiutò Demetra nella ricerca della figlia Persefone, è dunque probabile che ci sia stata un'evoluzione del mito tale da attribuire al dio greco il ritorno della primavera, così come riferisce Fo:

"Di Bacco si racconta che era talmente preso d'amore per gli uomini che, quando un demonio venne sulla terra e rubò la primavera per goderla tutta per sé, [...] salì sopra in groppa a un mulo, scese all'inferno e pagò di persona, con la propria vita, pur di permettere agli uomini di riavere la primavera"(34).

L'ampio prologo didattico ha dunque il compito di dimostrare le affinità tra la figura di Bacco e quella di Cristo: entrambi sono scesi agli inferi, entrambi si sono sacrificati per fare un dono agli uomini. Gesù "è quel Dio che, quindici secoli dopo Dioniso, viene sulla terra per dare agli uomini una nuova primavera: la dignità, in mezzo c'è il vino, l'ebbrezza, l'allegrezza addirittura dell'andar sgangherati"(35).

A questo punto si inserisce il sunto della giullarata: la scena si apre presentando un angelo dalle maniere fini, come si addice al suo ruolo di

messaggero divino, che in un linguaggio veneto-aristocratico invita il pubblico a prestare attenzione perché quella che sta per essere narrata è una storia vera. Ma il pubblico non la conoscerà mai, a causa dell'importuna intromissione di un ubriaco che, con un dialetto campagnolo, becero, pesante e fortemente colorito, vuole a tutti i costi raccontare 'l'imbrigiadura', la 'cioca' strepitosa che si è preso a Cana, durante un matrimonio.

L'attore articola questo duetto evidenziando in maniera marcata due registri recitativi contrapposti, uno contenuto nei gesti e forbito nella parola, l'altro dirompente e volgare: "L'angelo vuol rappresentare un testo sacro, di quelli fissati ormai nel dogma, l'altro invece è libero, è per questo che vengono alle mani"<sup>(36)</sup>.

E' interessante notare come l'angelo, quando si rivolge al pubblico, sia estremamente compito ed aggraziato apostrofandolo con locuzioni come 'brava zente' o 'bona zente' che indicano chiaramente la dimensione orale propria del giullare (per l'aspetto dell'esordio la cui funzione è tesa a richiamare l'attenzione degli spettatori e introduce la narrazione), mentre assume un linguaggio differente, più basso, quando intima all'ubriacone di far silenzio ('te descasso fora a pesciade' o 's'ciopa').

Tra lazzi e battibecchi è l'angelo a dover cedere la scena a questo ubriaco prepotente e violento, che minaccia di spiumarlo come se fosse un tacchino.

La partenza frettolosa dell'angelo segna l'inizio del racconto:

"Mi s'eri invitado in un matrimonio, un spunsalizio, in un loegu chì tacat arent, che s'ciamen Cana... che aposta, dopo, ghe digarano: nozze di Cana"<sup>(37)</sup>.

I puntini segnano una pausa nella recitazione di Fo, il discorso si interrompe per sottolineare la battuta comica; l'esposizione in prima persona del racconto dell'ubriaco (attraverso un veloce straniamento) viene commentata dall'attore, che ad un certo punto si ferma ed ammicca allo spettatore affermando: 'proprio per questo, il matrimonio diventerà famoso col nome di Nozze di Cana'; è un paradosso che scatena la risata in sala.

La narrazione riprende: una volta arrivato, l'ubriaco vede il banchetto già pronto ma nessuno degli invitati a sedere, tutti in piedi

"ch'oi deveno pesciadi par tera... ch'oi biastemav... O gh'era ol padre de la sposa, davanti a un muro, col dava testunade... a rebatun, cativo!... [...] E tuti che piagneva, biastemava lo sposo, la madre de la sposa la se lasciava i cavej, la sposa la piagneva"(38).

La causa di questa tragedia è l'assenza di vino e una festa, perdipiù un matrimonio, non può essere gioiosa senza il vino.

Ma ecco arrivare un nuovo invitato, un certo Jesus, accompagnato dalla madre, la Madonna. Allo spettacolo di quella tristezza, Maria prega suo figlio di trarre fuori dall'imbarazzo quella povera gente, e Gesù

"fè un suriso inzi dolzu, ma inzi dolzu in su sti laver [...] l'ha insciuscicà un pò cui man, dando de s'cioch, de tiron cui dit, a s'cioch, e po l'ha valzà su una man, cun tri dit sulamente, chi i alter du i e tegneva schisciat, e l'ha cuminzat a far di segni suravia a l'acqua... di segni che fan solament i fiol de Deo. [...] D'un boto me senti rivà de dent i bocc del nas un parfum come de uva schisciada, nun pudeva cunfunderse... a l'era vin. Boja, che vin! Me n'han pasat una broca, g'ho pugià i lavre, hu mandà giò un gut, boja!... Oh...Oh... beati del purgatorio che vin!..."(39).

La descrizione che l'ubriaco fa del vino, viene recitata come se ogni parola fosse gustata in quel momento; il liquido viene analizzato da un vero intenditore che lo assapora in bocca valutandone la pastosità, esprimendo la sua meraviglia in un dialetto onomatopeico fatto di stupore e grugniti soddisfatti.

Il vino prodotto è un nettare meraviglioso degno degli dei: di colpo la festa si anima, gli invitati ridono, il clima si fa lieto, Gesù sale su un tavolo e distribuisce vino a tutti: "Bevè gente, feit alegria, inciuchive, imbrighive, no aspetì dopo, alegria!..."(40). La stessa Madonna viene invitata da suo figlio a bere un bicchierino:

"Ma no mama, no te pò far mal, te menarà solamente un pò de alegria! No te pò far mal, sto vino, a l'è vin s'ceto questo, a l'è vin bon... a l'hu fai me!..."(41).

Quest'ultima battuta è accompagnata da un'espressione del viso dell'attore, sorridente ed orgogliosa insieme, dove l'elemento comico risiede nel presentare Gesù come un fattore, un contadino orgoglioso dei prodotti della propria terra, genuini perché curati con amore. Quello delle *Nozze di Cana* è un Cristo gioviale e un po' alticcio, che assume atteggiamenti umani, fiero del proprio vino miracolosamente uscito da brocche piene d'acqua.

Il racconto dell'ubriaco prosegue sulla scia delle sue personali conclusioni riguardo il vino: questo dolce liquido, che riscalda e mette il buonumore, non può essere opera del diavolo. Se Dio avesse insegnato subito ad Adamo a schiacciare l'uva, di certo a quest'ora saremmo ancora in Paradiso; e nell'immaginario di questo avvinazzato l'Eden è un enorme tino, dove ci si immerge per l'eternità e si brinda alla gloria di Dio insieme a tutti i beati.

Quello che più colpisce in *Mistero Buffo* è il ritmo incalzante coniugato ad una scorrevolezza estrema. Siamo a metà dello spettacolo, non è dunque un caso se proprio a questo punto ritroviamo la *Nascita del giullare* che costituisce il punto focale di tutto lo spettacolo. La carica drammatica del

brano riprende in parte *La strage degli innocenti*, tuttavia l'elemento di novità è costituito dall'invito alla presa di coscienza che Gesù Cristo impone al contadino. Costui viene miracolato dal figlio di Dio, trasformato in un giullare, affinché adempia ad un compito ben preciso: coinvolgere tutti gli sfruttati nell'acquistare la consapevolezza della loro condizione, ribellarsi ai padroni, uniti dalla coscienza di appartenere ad una classe stufa di subire ogni tipo di angherie in attesa della Redenzione.

Oramai l'attore si è completamente appropriato dello spazio scenico, tiene gli spettatori tra le sue mani, non ci si può permettere un calo dell'attenzione e Fo, con questa giullarata, si propone come il giullare sulle piazze medioevali. Certo il contesto è differente ma il messaggio rimane invariato dal Duecento ad oggi, Fo riveste i panni del giullare per farsi portavoce di una giustizia sociale che proviene dal popolo, e, cosa molto importante, ha radici arcaiche.

La genesi di questa nuova creatura viene raccontata dallo stesso nella piazza, tra la gente che già lo conosce e accorre alle sue urla, alle sue capriole, alle sue beffe:

"Ah.. gent... vegni chi che gh'è 'l giular! Giular ca son mi... che fa i salt e ca 'l trambula e che... oh... oh... a u fai rider"<sup>(42)</sup>.

E' arrivato il giullare che canta e fa giochetti, con la sua lingua appuntita come un coltello. E' un lanciatore dalla mira infallibile, il bersaglio sono i gran ventri, le gran vesciche purulente della società che la lingua del giullare pungola continuamente; ma questa volta ci sarà un nuovo racconto, la storia della sua nascita:

"Mi non son nasuo giular, [...] mi a son el fruit d'on miracol! Un miracoles fait su d' me! Vurì credem? U l'è fait! Mi son nasut vilan"<sup>(43)</sup>.

La morale è un po' quella del non si nasce giullari, lo si diventa: il narratore prima era un villano che, un bel giorno, stanco di lavorare la terra altrui, occupa una montagna di pietra e che non apparteneva a nessuno.

Giorno per giorno, aiutato dalla moglie e dai figli, porta la terra e fa arrivare l'acqua e tutto fiorisce, sembra un paradiso terrestre. Finché arriva il padrone:

"- Du l'è ca l'è nassuda sta torre? De chi l'è sta tera? - Me - a g'ho dit, - a l'ho fajta me con sti mani, u l'era de nissun. - De nissun? L'è na parola ca nu gh'è. Nissun, a l'è la mea. - No! nun è la tua! [...] - L'è mea, te me l'hai a darne"(44).

Non si è mai visto un villano che possieda la terra, ciò che non è di nessuno appartiene sempre e comunque di diritto al padrone. Dopo la visita del nobile il villano riceve quella del prete, portavoce del potere spirituale da sempre solidale con quello temporale, seguita da quella del notaio, latore della legge: ma a nulla valgono preghiere e minacce, la terra, sostiene il contadino, è di chi la coltiva, di chi ci suda sopra, per niente al mondo lascerà la montagna.

Il padrone non si intimidisce di fronte ad un villano con la vanga sulla spalla: prima va a caccia sulla terra del villano e distrugge ogni cosa al suo passaggio, poi dà fuoco a tutta la montagna, finché un giorno arriva lui in persona, fiancheggiato dai soldati:

"U l'è vegnu, l'è descendu da cavalo, ul s'è cava le braghe, u l'è vegnu tacat a la mia mujer, u l'hai catada, u l'hai sbatuda par tera, [...] u l'ha feita come fudess una vaca"(45).

Un villano non ha diritto su nulla, neppure sulla propria moglie che in ogni momento può diventare oggetto di piacere nelle mani del padrone, un villano non può ribellarsi, perché come dice sua moglie

"No t'hait onor, ti set povero, set contadin, vilan, non puoi pensar dignitat, onore, [...] lassa far. Valse pi tera che l'onor de ti, de mi, che tuti. Manza son mi, manza per amor de ti"(46).

Il villano piange disperato insieme ai suoi bambini, mentre il padrone se la ride di gusto con i suoi scagnozzi. Ma che senso ha avere la terra, se il prezzo da pagare è l'infamia, il disonore?

La moglie del contadino scappa, i bambini muoiono entrambi; il padrone ha vinto, la terra sarà sua.

Dice il villano:

"Nun saveva cossa che fare. Una sera hu ciapai un toc de corda, hu buta su una trave, me la son metuda intorna al colo, hu dit - Bon, me lassi andà, adess!"(47).

Mentre il contadino sta per abbandonarsi alla morte, sente posarsi una mano sulla spalla: è uno con la faccia pallida, gli occhi grandi, che chiede da bere e da mangiare

"Ma te par el mument de vegni a dumandà de bevar a vun che fa l'impicat? Boja!"(48).

Eppure il volto di quest'uomo sembra quello di un povero Cristo, così il villano offre ospitalità al Redentore, che lo apostrofa in questo modo:

"Disgrassià, giusta che t'hai tegnìt la tera, giusta che no ti voi de padron, giusta che t'hai ut la forsa de no molar, giusta... At voi ben, aite forte, bon! ma t' manca un qui cos che t'ha d'aver"(49).

Il miracolo, il dono di Gesù è la facoltà della parola, una lingua veloce e tagliente come una lama, che denunci i soprusi dei padroni, affinché tutti i contadini che non hanno terra, soffrono soltanto e non hanno dignità da vantare, siano coscienti dei loro mali e sappiano che "patrun, previti, nodari, avogador e tuti quei che va d'intorna"(50) altro non sono che tumori, vesciche verminose e parassitarie all'interno della società, meritevoli soltanto di essere estirpate.

Cristo bacia il villano e di colpo quest'ultimo sente la lingua guizzare dappertutto, il cervello che si muove e tutte le gambe che vanno da sole, "sunt andà in mess a la piassa del paes a vusà: Gniii! Zente! Vegni chi! Giulare!"(51).

Per presentare la giullarata successiva, Dario Fo utilizza una miniatura che viene proiettata in sala; nel disegno dell'edizione Einaudi si vedono tre figure: un angelo, un personaggio maschile con delle capre (il padrone, nella spiegazione di Fo), un uomo vestito con delle braghe e uno strano cappello (il villano).

La miniatura è ricavata da un manoscritto trecentesco che ritrae la nascita del villano, "è la rappresentazione di un pezzo di un famoso giullare: Matazone da Caligano"(52).

L'esordio è favolistico: si racconta, in un libro ormai dimenticato, che dopo sette generazioni dalla cacciata dal Paradiso, i discendenti di Adamo si rivolsero al Padreterno perché erano stanchi di lavorare, gli animali non bastavano più e avevano perciò bisogno di qualcuno che vendemmiasse, zappasse, seminasse e raccogliesse al posto loro, affinché questi potessero riposarsi.

Dio, "che l'è tanto bon...s'è fait tor de cumpasion"(53), va da Adamo ma lui non ne vuole sapere di cedere un'altra costola. Il Padreterno si guarda in giro pensieroso e in quel mentre transita davanti ai suoi occhi un asino. Con la velocità di un baleno l'Onnipotente scaglia un fulmine e l'animale si gonfia a dismisura, e dopo nove mesi "l'asen ol trà una slofa tremenda e con quela salta foera ol vilan spusento"(54).

All'istante il cielo rovescia sulla nuova creatura fiumi di pioggia e grandine e fulmini in quantità per dargli subito coscienza di come sarà la sua vita. Una volta che il villano è stato così ripulito, l'angelo messaggero di Dio lo consegna all'uomo con un elenco di regole da rispettare.

"Mo est stabilicto et scripto..."<sup>(55)</sup>: da questo momento - annuncia l'angelo - è stabilito e scritto che il villano mangi poco e male, dorma per terra con pochi vestiti (giusto un paio di braghe veloci da sfilare) e lavori e faticchi dalla nascita alla morte, come un animale dalle fattezze umane ma senz'anima, docile e stupido, che tanto è villano nato dal peto di un asino; a questo punto segue il decalogo delle fatiche del villano, distribuite nell'arco dei mesi dell'anno.

Una volta esposta la condizione bestiale del villano, e chiusa la parentesi di attualità sulle operaie di Verona, che l'attore aveva inserito durante l'esposizione del *Detto*, con un veloce cambio di tono, Dario Fo effettua sul palcoscenico un mezzo giro su se stesso evidenziando il passaggio ad una nuova giullarata: la *Resurrezione di Lazzaro*.

Viene mostrato, al pubblico in sala, il disegno di una sinopia del Camposanto di Pisa raffigurante

"una folla di personaggi attoniti, che esprimono col gesto la meraviglia per il miracolo. [...] Un elemento grottesco: c'è anche un personaggio che infila le dita nella borsa di uno spettatore che gli sta vicino. Approfitta della meraviglia, dello stupore, del miracolo, per fregargli i quattrini"<sup>(56)</sup>.

La vicenda è ampiamente conosciuta, dunque Fo non inserisce alcun prologo. Si entra subito in *medias res*, ma con un'avvertenza: protagonista di questa giullarata non è Gesù, bensì la folla che assiste al prodigio, il popolo con la sua visione del momento mistico. Citando Fo:

"la satira si svolge contro l'esibizione del miracolistico, della magia, dello stregonesco, [...] il miracolo viene da sempre presentato come evento soprannaturale, laddove, all'origine del racconto, predomina il significato di amore e di attaccamento della divinità al popolo, all'uomo"(57).

L'esecuzione di questo pezzo (definito da Fo un cavallo di battaglia da virtuosi), prevede un testo, fissato a livello letterario, secondo la forma del dialogo a più voci, con la comparsa di svariati individui che assistono al miracolo. Quest'ultimo viene spogliato del tutto del suo valore mistico, per entrare in un clima più scanzonato, dove si accettano scommesse sulla riuscita o meno della resurrezione.

Seguendo l'edizione Einaudi del 1977 di *Mistero Buffo*, la battuta di apertura mostra il primo personaggio che entra nel cimitero e chiede al guardiano se è proprio lì "duè che vai a fà ol suscitamento d'ul Lazaro"(58). Il guardiano risponde: "Sì, l'è chi loga, doj bajochi par entrar"(59); imponendo il prezzo del biglietto, il miracolo si trasforma in un grandioso gioco illusorio, in uno spettacolo che non ha nulla a che vedere con il prodigio, con la vittoria dello spirito sulla morte per la generosità del Dio fattosi uomo.

Dentro al cimitero l'abilità dell'attore fa intravedere una folla di personaggi: con la battuta "non spingete, non spingete", vengono man mano presentati una donna col suo bambino, l'affitta-seggiole

"catè 'na cadrega par insetarve, done! Che quando gh'è ol miracolamento e ol santo el fa vegni feura ul Lazaro in pie, c'ul parla, ul canta, ul se move, ve catè un tal stremizo che andari dentra a picar par tera su una bocia, un sas, cù la testa, e restet cupati! Morti! E ul santo ne fa un solamente de miracolamento, int un ziorno, eh! Cateve! Cateve la cadrega! Doj bajochi!"(60)

e il venditore di sardine "che fanno resuscitare anche i morti".

È un continuo via vai attorno alla tomba, una vera e propria ressa all'interno della quale spiccano lo scettico che vuol vedere da vicino e

l'impaziente che è stufo di aspettare. La folla si muove, commenta, si riassetta compatta: è arrivato Gesù Cristo che viene descritto come un *fiulin*, un ragazzino giovane e minuto.

D'un tratto cala il silenzio, la tomba viene aperta e, attraverso i commenti, il pubblico continua a conoscere personaggi diversi, come il blasfemo che non vuole inginocchiarsi ed un nuovo personaggio che apre un giro di scommesse sulla riuscita o meno del miracolo. Il ritmo si fa più incalzante la resurrezione viene raccontata attraverso le reazioni dei presenti.

"-Bon, ecco, fet atension! Tuti in genogio, silensio! -U! cossa 'l fa? -U l'è li ch'el prega! -Cittu! Eh?! [...] -Oh varda! ol va, ol va, l'è in pie, ol va, ol va, ol borla, ol va, ol va, su, su, ol va, ol va, l'è in piè!... -Miracolo! Oeh! Miracolamento! Oh Jesus, dolze che ti set creatura, ca mi non credeva migal-Bravo Jesus! Bravo"(61).

Ma alle lodi verso Gesù sono frammiste le urla di qualcuno che è stato derubato della borsa; miracolo o gioco di prestigio che sia, il finale esprime a pieno la morale del popolo, che approfitta degli ingenui (i fedeli) per derubarli con destrezza mettendoli alla berlina.

L'esecuzione di questa giullarata necessita di una grossa concentrazione e bravura, perché il giullare si trova a dover eseguire qualcosa come quindici-sedici personaggi di seguito, senza indicare gli spostamenti se non attraverso il corpo, senza neppure variare la voce, con gli atteggiamenti soltanto.

"[...] E' uno di quei testi che costringe chi lo esegue ad andare un po' a soggetto, regolandosi sul ritmo delle risate, dei tempi e dei silenzi del pubblico. È in pratica un canovaccio, sul quale dovrò improvvisare di volta in volta"(62).

Nel *Manuale Minimo dell'attore* la terza giornata viene interamente dedicata all'analisi della tecnica recitativa del brano: la lezione è un saggio meraviglioso dell'abilità gestuale, vocale ed espressiva dell'attore,

dove Fo svela i trucchi del mestiere illustrando con precisione tutte le pause, i gesti e le parole che concorrono alla resa del testo.

Il miracolo della resurrezione di Lazzaro viene inteso da Fo come un dono d'amore immenso di Gesù a sua madre Maria, affranta per aver perso un congiunto; il divino viene visto e raccontato dal popolo prima di tutto come umano, con i suoi sentimenti, con le sue parzialità, in opposizione alla figura di Cristo tramandata dalla tradizione scritta, depurata dai Padri della Chiesa e resa strumento di controllo politico e sociale, così che l'istituto ecclesiastico è giudicato colpevole di aver tradito nel profondo il messaggio d'amore del figlio di Dio.

Non a caso il pezzo che solitamente segue il miracolo di Lazzaro è quello su *Bonifacio VIII*.

La giullarata si apre con un canto extra liturgico che Dario Fo dichiara essere molto antico, di provenienza catalana; tuttavia, come nota anche Marisa Pizza, è piuttosto un gramelot di canto gregoriano.

Questa melodia che accompagna la vestizione del papa verte sul tema del giorno del giudizio, in netto contrasto con l'azione di Bonifacio VIII. Il papa dirige i chierici addetti nell'aiutarlo ad indossare i preziosi paramenti sacri: e subito spicca la figura di uno "stunat", che maldestro e non intonato viene rimproverato ed in seguito minacciato di essere appeso per la lingua al portone.

Dopo il lungo procedimento della vestizione, che pone l'attenzione sulla ricchezza dell'abbigliamento papale, la processione si muove, ma non c'è nessuno ad attendere Bonifacio:

"Dove andí voialtre... dove partí?... dove va tûta sta zente?... a me impiantí chí da par mi solengo?... el papie a son! Bonifax me! mia son un careter..."(63).

Si apre a questo punto il secondo momento del brano: l'incontro con Cristo che porta la croce.

Consigliato da uno dei suoi chierici, il papa si presenta a Gesù dopo essersi liberato degli addobbi più fastosi:

"No far vede roba che sbarlûssega... oh a l'è gotico tremendo quello! A l'è un originalum... fora le scarpe... fora! El vol vedar zente a pie bioti, 'demo, fora!!... dame quai cossa da sbordegar... la tera in faccia. Dài, sbordegame tuto: el vor vedar cosí! Cosa vò, l'è mato!"(64).

Ma Cristo non si lascia ingannare, anzi non lo considera neppure, non gli dà ascolto; in un continuo cambio di registro recitativo, il papa alterna toni di grande umiltà, difendendosi dall'accusa di essere un torturatore e un carnefice, a toni aggressivi, mentre ordina a Gesù di rivelargli il nome di colui che mette in giro dicerie calunniose sul suo conto, per poterlo punire come si merita.

Quando Bonifacio si offre in aiuto al Redentore per portargli la croce, in maniera insistente ed arrogante, riceve una pedata nel sedere che lo scaraventa lontano:

"Cristu!! Una pesciada a mi?! Bonifax! Lo prenze! ah bon.. canaja... malnato... Ah, s'ol sapesse to padre... disgrasiò! Cap dè aseni! [...] mi sunt Bonifax.. prence son! Mantelon, capelo, baston, aneli... tuti!!! Và, 'me sbarlûscen... canaja... Bonifax sun! Cantare!"(65);

in questo modo si allontana tronfio ed impettito col suo seguito.

Ancora una volta la comicità scaturisce dal gusto del paradosso, sintetizzato nella battuta 'A se lo sapesse tuo padre!', dove il papa rimprovera Cristo come se fosse un giovinastro scapestrato e stravagante che non sa di aver a che fare con Bonifacio, principe della Chiesa di Roma.

Il punto di vista della narrazione è sempre quello di Bonifacio, è lui che definisce lo spazio, gli oggetti, le persone che lo affiancano: l'abilità di Fo crea nell'immaginazione dello spettatore la ricchezza degli abiti, il luccichio degli anelli, la pesantezza della mitria, riesce a far vedere tutto ciò che viene elencato nel momento della vestizione, con l'obbiettivo che va da un primo piano del papa intento ad indossare ricchi abiti all'inquadratura dell'uscita in processione con il conseguente allargamento di campo.

*Bonifacio VIII* chiude la prima parte di *Mistero Buffo* propriamente detta: i brani successivi raccolgono i *Testi della passione*, dove il protagonista di molte giullarate è la figura del matto.

Questa seconda parte si delinea a livello narrativo secondo due diversi punti di vista: quello del matto e quello di Maria. Già nella *Strage degli innocenti* la figura della madre folle racchiudeva in sé i due soggetti che qui si alternano in testi ben distinti.

Il matto ripropone le caratteristiche rivoluzionarie del villano, del giullare, dei mendicanti, a lui è affidato il racconto di come la Morte si commuova e pianga al pensiero di dover portare con sé Gesù (*Il matto e la morte*), ed è un giullare folle che assiste alla crocifissione di Cristo e narra come questo figlio di Dio rifiuti di porre fine al proprio martirio (*Gioco del matto sotto la croce*). In questo testo il matto vince ai dadi i soldati a guardia della croce e propone uno scambio: ridar loro tutta la vincita pur di liberare Gesù e mettere al suo posto Giuda. Gli argomenti che questo 'matazone' espone per convincere il figlio di Dio a scendere dalla croce,

ricordano in chiave capovolta gli stessi rimproveri di Cristo al villano che voleva impiccarsi ne *La nascita del giullare*, ma qui si deve adempiere la volontà di Dio che ha imposto al proprio figlio di "bere l'amaro calice".

La condizione di riscatto e denuncia che Cristo aveva offerto al giullare, non è presente nel *Gioco del matto sotto la croce*; il matto si allontana deluso, urlando la sua rabbia senza capire la scelta di Gesù, contrario a quel sacrificio che dal suo punto di vista consacra la potenza e l'abuso dei padroni.

Allo stesso modo Maria (sulla scena interpretata da Franca Rame) è la donna dilaniata dal dolore che vede il proprio figlio inchiodato e agonizzante; nella tragedia della disperazione la Madonna si abbandona all'imprecazione violenta contro Dio e contro Gabriele, in un crescendo continuo del ritmo che esplode in urla di protesta, gridate con la freddezza glaciale dello strazio.

I *Testi della passione*, si avvalgono di un registro recitativo prevalentemente drammatico che di rado lascia spazio alla risata; dall'Ultima Cena alla Passione sulla croce, ciascun brano tende alla drammatizzazione dell'evento evangelico (per ciò che riguarda il matto la chiave ironico-grottesca ha pur sempre caratteristiche tragiche).

In questo senso i *Testi della passione* si presentano distinti dal corpo centrale di *Mistero Buffo*, privi dell'elemento ridicolo, pongono l'attenzione sulla drammaticità, sul dolore. La morale che si desume è quella del matto ai piedi della croce:

"Ti g'hait ut un Giuda giamò? Bon, ti n'agarà tanti 'me furnighe, de Giuda, a traïte e a duvrarte par impagnutà i cujon!"<sup>(66)</sup>

con la conseguente risposta di Gesù che ribadisce il senso del suo martirio anche per un solo uomo che capirà ed attuerà la sua parola.

## NOTE

(1) Meldolesi C., *Su un comico in rivolta Dario Fo il bufalo bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, pag.184.

(2) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, Roma, Bulzoni, 1996, pag.81.

(3) Binni L., *Dario Fo*, Firenze, Il Castoro, 1977, pag.34.

(4) Binni L., *Dario Fo*, cit., pag.58.

(5) Fo D., *Manuale Minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987 (d'ora in poi citato come M.M.A.) pag.164.

(6) Fo D., *Fabulazzo*, cit., pag.108.

(7) M.M.A. pag.165.

(8) M.M.A. pag.165.

(9) Binni L., *Dario Fo*, cit., pag.74.

(10) M.M.A. pag.113.

(11) Le notizie sui giullari derivano dai seguenti testi: Faral E., *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, Champion, 1910; Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990;

AA.VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*,  
Roma, Bulzoni, 1978.

(12) M.B. pag.9.

(13) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.116.

(14) M.M.A. pag. 146.

(15) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.117.

(16) M.M.A. pag.117.

(17) M.B. pag.7.

(18) M.B. pag.23.

(19) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.195.

(20) 'E voi signori dell'usura, voi ne avrete malavventura, voi che avete sputato a Cristo, arricchendovi col malacquisto: battetevi! voi che avete torchiato come l'uva i denari a quelli che sudano' (M.B. pag. 27).

(21) M.B. pag.28.

(22) 'Dio tremendo e spietato, l'hai comandato tu 'sto ammazzamento... l'hai voluto tu questo sacrificio in cambio di far venir giù tuo figlio: mille bambini scannati per uno tuo, un fiume di sangue per una tazzina! potevi ben tenertelo vicino a te 'sto figlio se doveva costarci tanto sacrificio a noi poveri cristi...' (M.B. pag.37).

(23) 'Con dolori e con lamenti/ per la strage degli innocenti/ innocenti mille bambini/ li hanno scannati come agnellini/ dalle mamme stralunate/ re Erode li ha strappati./Ohiohio battete, battetevi!/ Ehiaiehieh!' (M.B. pag.31).

(24) '-Ci cago sull'ordine io... non muoverti da lì o ti stronco... -  
Disgraziato... ma non l'hai ancora capito che se quel bambino resterà in

vita, diventerà lui il re di Galilea, al posto di Erode... che gliel'ha detto la profezia, quello! -Cago anche su Erode e sulla profezia, io! -Hai bisogno di andar di corpo, tu, mica di stomaco, allora... Vai in un prato e lasciami passare... che io non voglio perdere il premio, io! -No, ne ho abbastanza di veder ammazzare bambini! -Allora sarà peggio per te!' (M.B. pag.32).

(25) 'Soldato che sente pietà è già bello morto accoppato' (M.B. pag. 35).

(26) 'Ero là nel cortile che gridavo queste bestemmie, come vi ho detto, quando, di colpo, ho voltato là gli occhi e, dentro all'ovile, in mezzo alle pecore, ho scoperto il mio bambino che piangeva... subito l'ho riconosciuto... l'ho preso tra le braccia... e ho cominciato a piangere di consolazione' (M.B. pag.39).

(27) 'Oh, Madonna, vi sentite male? Fatevi forza, non piangete... che il peggio è passato... Andrà tutto a finir bene, vedrete... Basta aver fiducia nella Provvidenza che ci aiuta tutti!' (M.B. pag. 39).

(28) 'Signore, che sei tanto misericordioso da far venire la follia a quelli che non sono capaci di tirarsi fuori il dolore... ' (M.B. pag.39).

(29) 'Va sonnambula (parla nel sonno), donna smarrita... ha le visioni' (M.B. pag.169).

(30) '[...] Ci starei perfino a caricarti tutto intero sulle mie spalle, salvo le ruote e il carretto! Ci trasformeremmo in una creatura sola da due che siamo... e avremo soddisfazione entrambi. Io andrei in giro con i tuoi occhi di te e tu con le mie gambe di me' (M.B. pag.45).

(31) 'Pensa un po' se davvero capita a tutti e due la disgrazia di essere liberati dalle nostre disgrazie! D'un tratto ci troveremmo nella condizione

di essere obbligati a prenderci un mestiere per poter campare' (M.B. pag. 48).

(32) 'dovrò andare intorno a cercare un altro santo che mi faccia la grazia di storpiarmi di nuovo i garetti' (M.B. pag. 53).

La variante sulla dignità (recitata dal cieco) compare nella registrazione sonora di *Mistero Buffo*, edizione La Comune, Roma, 1976 (vol.5).

(33) M.B. pag.53.

(34) M.B. pag.54.

(35) M.B. pag.54.

(36) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.201.

(37) 'Io ero invitato a un matrimonio, uno sposalizio, in un luogo qui vicino che chiamano Cana... Cana... che apposta, dopo, gli diranno: le nozze di Cana' (M.B. pag.63).

(38) 'Che davano pedate per terra... che bestemmiavano... C'era il padre della sposa, davanti ad un muro che dava testate a ripetizione, cattivo!... [...] E tutti che piangevano, bestemmiava lo sposo, la madre della sposa si strappava i capelli, la sposa piangeva' (M.B. pag.63).

(39) 'Fa un sorriso, ma un sorriso così dolce sulle labbra [...] si è stropicciato un pò le mani, dando di schiocco, e poi ha alzato una mano, con tre dita solamente, ché le altre due le teneva schiacciate (contro il palmo), e ha cominciato a fare dei segni sopra l'acqua... dei segni che fanno solamente i figli di Dio. [...] di colpo mi sento arrivare dentro i buchi del naso un profumo come di uva schiacciata, non ci si poteva confondere... era vino. Boia, che vino! Me n'hanno passato una brocca,

ho appoggiato le labbra, ne ho mandato giù un sorso, boia!... Oh... Oh...  
beati del purgatorio che vino!...' (M.B. pag.65).

(40) 'Bevete gente, fate allegria, ubriacatevi, non aspettate dopo, allegria!'  
(M.B. pag. 67).

(41) 'Ma no mamma, non ti puo' far male, ti portera' solo un po' di allegria!  
Non ti puo' far male, questo vino, e' un vino schietto questo, e' vino  
buono... l'ho fatto io!...' (M.B. pag. 67).

(42) 'Oh gente, venite qui che c'e' il giullare! Giullare sono io che salta e  
piroetta e che vi fa ridere' (M.B. pag.73).

(43) 'Io non sono nato giullare, io sono il frutto di un miracolo. Un miracolo  
e' stato fatto su di me! Volete credermi? E' cosi'! Io sono nato villano'  
(M.B. pag. 73).

(44) '- Da dov'è che è nata questa torre? Di chi è questa terra? - Mia - gli  
ho risposto - l'ho fatta io con queste mani, non era di nessuno. -  
Nessuno? E' una parola che non c'è, nessuno, è mia. -No! Non è la tua!  
[...] - E' mia e me la devi dare.' (M.B. pag. 75).

(45) 'E' venuto, è sceso da cavallo, si è calato le braghe ed è andato  
vicino a mia moglie, l'ha presa, l'ha sbattuta per terra, [...] se l'è fatta come  
se fosse stata una vacca' (M.B. pag. 77).

(46) 'Tu non hai onore, tu sei povero, sei un contadino, villano, non puoi  
avere dignità, onore, [...] lascia stare. Vale più la terra che il tuo onore, il  
mio, l'onore di tutti. Manza sono io, manza per amor tuo.' (M.B. pag. 77).

(47) 'Non sapevo cosa fare. Una sera ho preso un pezzo di corda, l'ho  
buttata su una trave, me la son messa attorno al collo, ho detto - Bene,  
adesso mi lascio andare!' (M.B. pag. 79).

- (48) 'Ma ti pare il momento di chiedere da bere a uno che sta per impiccarsi? Boia!' (M.B. pag. 79).
- (49) 'Disgraziato, è giusto che ti sei tenuto la terra, è giusto che non vuoi padrone, giusto che hai avuto la forza di non mollare, giusto... Ti voglio bene, sei forte, bene! ma ti manca qualche cosa' (M.B. pag. 81).
- (50) 'Padroni, preti, notai, avvocati e tutti quelli che stanno intorno' (M.B. pag. 81).
- (51) 'Sono andato in mezzo alla piazza del paese a gridare: gente! venite gente che c'è il giullare' (M.B. pag. 81).
- (52) M.B. pag.82.
- (53) M.B. pag.85.
- (54) 'L'asino tira una scoreggia tremenda e di botto esce fuori il villano puzzolente' (M.B. pag.87).
- (55) M.B. pag.87.
- (56) M.B. pag.97.
- (57) M.B. pag.97.
- (58) 'Dove vanno a fare il resuscitamento di Lazzaro' (M.B. pag.99).
- (59) 'Si, è questo il luogo, due baiocchi per entrare' (M.B. pag.99).
- (60) 'Comprate una sedia per sedervi, donne! Che quando c'è il miracolo e il santo fa venir fuori il Lazzaro in piedi, che parla, canta, si muove, vi prendete un tal spavento che andrete a picchiare per terra su un sasso con la testa, e resterete ammazzate! Morte! E il santo ne fa uno solo di miracolo in un giorno. Prendetevi una sedia! Due soldi!' (M.B. pag.101).
- (61) '-Bene, ecco, fate attenzione! Tutti in ginocchio, silenzio! -Cosa fa? - E' lì che prega! -Zitto eh! [...] -Oh, guarda! Va, va, è in piedi, va, va, cade!

Va su, è in piedi! -Miracolo! Oh! Miracolamento! Oh Gesù dolce creatura che sei, che io non credevo! -Bravo Gesù! Bravo' (M.B. pag.105).

(62) M.B. pag.96.

(63) 'Dove andate voi altri... dove partite?... dove va tutta sta gente?... mi piantate qui da solo?... io sono il papa! Bonifacio sono! mica un carrettiere...!' (M.B. pag. 117).

(64) 'Non far veder roba che luccica... è un fissato tremendo! un originalone... via le scarpe... via! Vuol vedere la gente a piedi, andiamo fuori!!... dammi qualcosa per sporcarmi... la terra in faccia. Dài sporcami tutto: vuol veder così! Cosa vuoi è matto!' (M.B. pag. 117).

(65) 'Cristo!! Una pedata a me?! Bonifacio! Il principe! Ah bene... canaglia... malnato... Ah, se lo sapesse tuo padre... disgraziato! Capo degli asini! [...] io sono Bonifacio... principe sono! Mantello, cappello, bastone, anelli... tutti!!! Guarda come luccicano... canaglia.. Bonifacio sono! Cantare!' (M.B. pag.119).

(66) 'Hai già avuto un Giuda? Bene, ne avrai tanti come formiche di Giuda, a tradirti, ad adoperarti per incastrare i coglioni' (M.B. pag.157).

## 2. Le fonti di Mistero Buffo

### 2.1 Rosa fresca aulentissima

La lezione che Fo attua per *Rosa fresca aulentissima* è quella del monologo applicato a commento del componimento di Cielo d'Alcamo. Tuttavia l'elemento più interessante riguarda la resa scenica e recitativa che Dario Fo effettua per questa poesia, tentando di dimostrarne l'origine popolare, giullaresca.

*Rosa fresca aulentissima* è composta da 160 versi e si può collocare tra il 1231 ed il 1250, dove la prima data si riferisce alla promulgazione delle Costituzioni Melfitane con l'istituto della *defensa* (citato nel testo) l'altra indica la morte dell'imperatore Federico II, responsabile del nuovo ordine legislativo.

Il *Contrasto* è arrivato sino a noi per mezzo del codice Vaticano latino 3793, di cui si è occupato per primo Angelo Colocci, filologo cinquecentesco (morì nel 1547)<sup>(1)</sup>, ed è un'opera che ha provocato una moltitudine di studi, pubblicazioni, discussioni e questioni che dal Colocci arrivano sino ai giorni nostri. Il motivo di tanta attenzione è dovuto all'unicità di tale testo, che coniuga insieme stilemi aulici propri di certa lirica cortese con un linguaggio diretto, caratteristico di ceti sociali inferiori.

L'analisi di Dario Fo si concentra su una cinquantina di versi, i più piccanti o espliciti (più spesso non commentati), quelli che smascherano il linguaggio aulico rivelando il gioco di due amanti che millantano la propria condizione, mettendo in evidenza la chiave dell'oscenità e del grottesco.

La lettura che Dario Fo suggerisce non appare certo scevra da manipolazioni, tuttavia è senz'altro accattivante; in questo capitolo vengono analizzate le scelte ben precise che l'attore opera nel presentare al pubblico il *Contrasto*.

Con *Rosa fresca aulentissima* si apre la rappresentazione di *Mistero Buffo*: "Questo è il testo più mistificato che si conosca nella storia della nostra letteratura, in quanto mistificato è sempre stato il modo di presentarlo"<sup>(2)</sup>. Attraverso un lungo preambolo, Fo attacca la censura che, soprattutto nell'ambito scolastico, avrebbe negato l'origine popolare del componimento.

A questo preambolo polemico segue l'esame del *Contrasto*: "Cominciamo col decifrare per bene cosa dice questa giullarata"<sup>(3)</sup>:

"Rosa fresca aulentissima ch'apari inver' la state"

E qui Fo traduce il verso per poi interrompersi affermando che chi declama queste parole è un gabelliere e spiega come questo ragazzo si rivolga ad una bella popolana, deducendolo dai versi 114-115

"[...] Di canno ti vististi lo maiuto

bella da quello jorno so' feruto",

dove il *maiuto* dovrebbe essere il saio, ma inteso in senso canzonatorio, non quello di frati e suore bensì una specie di grembiulone naturalmente apprettato che evitava alle lavandaie di bagnarsi.

Per Dario Fo la parafrasi dei versi 114-115 è su questo tono: "Bella da quando ti ho vista vestita di maiuto, di saio, da quel giorno mi hai ferito il cuore"<sup>(4)</sup>; dunque un giullare e una bella popolana colta con le sue "rotondità oscillanti"<sup>(5)</sup> mentre fa il bucato.

L'attore riprende i versi iniziali, per fornire la propria interpretazione sul secondo verso:

"le donne ti disiano pulzell'e maritate"

che viene così spiegato: "sei talmente bella che anche le donne, pulzelle e maritate, vorrebbero fare l'amore con te"<sup>(6)</sup>.

Dopo aver chiarito l'estrazione sociale (plebea, popolare) dei due protagonisti del componimento, Fo inserisce la dibattuta questione che riguarda il nome dell'autore del *Contrasto*.

Il manoscritto (codice Vaticano lat. 3793) che tramanda la poesia non riporta nessun nome: solo una seconda mano cinquecentesca aggiunse il nome "Cielo Dalcamo". Nel Vaticano lat. 4823, copia del precedente (commissionata da Angelo Colocci), si trova scritto direttamente "Cielo Dalcamo". Infine nel Vaticano lat. 4817 compilato da Angelo Colocci troviamo una breve nota a commento del componimento *Rosa fresca aulentissima*, in cui Colocci, ricercando quale fosse il primo rimatore italiano, scrive: "Io non trovo alcuno se non Cielo d'Alcamo, che tanto avanti scrivesse, quale noi chiameremo Celio. Costui fu dunque celebre poeta dopo la Ruina de' Gothi...".

L'autore è dunque "Cielo dal camo" (il Colocci propone la variante "Celio" più latineggiante); per ciò che riguarda i "Gothi" è probabile che

intendesse i Normanni, sicché "dopo la Ruina de' Gothi" indica la sconfitta dei Normanni e l'avvento della dinastia Sveva.

Nel corso del tempo vengono ipotizzati svariati nomi: "Cielo", "Ciulo", "Ciullo" (queste le forme più accreditate). La questione prende avvio, circa l'identità dell'autore, dalla particolare grafia del filologo cinquecentesco; nel Vaticano lat. 4817 (in cui è la nota che ho appena riportato) si vede sovrascritto per correzione alla e una *u*, in modo da potersi leggere "Ciulo".

Questa correzione non sembra opera del Colocci, che in altri due codici scrive appunto "Cielo" e che, soprattutto, se avesse inteso "Ciulo", di certo non avrebbe poi proposto la variante "Celio", bensì "Giulio", "Julio", "Julo" o qualcosa di simile.

Tutto ciò è importante per stabilire, documenti alla mano, come mai accanto a "Cielo" troviamo "Ciulo".

Il nome "Ciulo" viene usato da Ubaldini (1640), il quale non ebbe altre fonti che le carte dello stesso Colocci, e qui si moltiplicano le interpretazioni più diverse; la più probabile o comunemente accettata è che l'allotropo "Ciulo" per "Cielo", non sia che una svista di Ubaldini, in seguito ripresa da Allacci (1661).

Numerose sono anche le supposizioni per la parte che segue il nome ("dal camo" o "dal Camo" o ancora "d'Alcamo"): "dal camo" indicherebbe un tessuto e sarebbe dunque una sorta di soprannome che si riferisce ad un modo di vestire, mentre la terza ipotesi ("d'Alcamo") suggerirebbe la città di nascita dell'autore. Infine "Camo" potrebbe essere il feudo sul

quale imperava Cielo (quest'ultima ipotesi è formulata da chi ravvisa illustri origini per l'autore del *Contrasto*).

Nel corso del tempo, l'interesse per l'identità dell'autore è causa delle interpretazioni più diverse, ed è molto significativo che Cielo sia affiancato a Ciullo in un'altalena continua che oscilla tra le origini nobili e altolocate del poeta e quelle popolane, giullaresche.

Per alcuni studiosi quali Vigo e Caix, allievo del D'Ancona, Cielo è un nobile, legato alla corte e alla lirica della Scuola Siciliana, che racconta il suo amore per una nobile dama, la quale già tanti pretendenti ha disdegnato. L'appartenenza ad una classe sociale elevata sarebbe dimostrata dal vanto di avere "dumila agostari" (v.22), una cifra talmente alta da indicare certamente un notevole. Quanto poi al passo:

"[...] cercat'ajo Calabria Toscana e Lombardia

Puglia Costantinopoli Genoa Pisa e Sorìa

Lamagna e Babilonia e tutta Barberìa..." (vv. 61-63)

esso era giudicato un chiaro riferimento all'attività cavalleresca del protagonista che avrebbe viaggiato per mezzo mondo senza mai trovare una donna di così grande bellezza.

In conclusione ci si sarebbe trovati di fronte ad un illustre anche se ignoto cavaliere di Alcamo vivente alla fine del XII secolo.

Tuttavia la spiegazione più vicina al testo vede in Cielo d'Alcamo un giullare legato alla corte di Federico II, secondo Pagliaro<sup>(7)</sup> originario di Messina, per D'Ovidio<sup>(8)</sup> d'origine siciliana (ma operante a Salerno o Napoli).

E' interessante notare come Dario Fo citi De Bartholomaeis come il primo studioso che definisce Ciullo giullare (*Origini della poesia drammatica italiana* pag.37-49); per ciò che riguarda Toschi, anch'egli portato ad esempio in contrapposizione ai 'mistificatori', non ho trovato alcun riferimento particolare di sue ricerche sull'identità di Cielo d'Alcamo.

La dimostrazione dell'origine popolare dell'autore è nel componimento stesso, un contrasto le cui caratteristiche sono il vanto, compagno della vanagloria e dell'iperbole, con una chiara chiave di lettura ironica e burlesca, dove un giullare e una popolana si fingono ciò che non sono (un nobiluomo ed una gran dama), in un gioco continuo di botta e risposta a rincorsa, una sorta di gara, di burla a chi la dice più grossa sino alla chiusa, che non lascia dubbi sul reale intento e del "canzonero" e della "rosa fresca":

"[...] A lo letto ne gimo a la bon'ora

chè chissa cosa n'è data in ventura" (vv. 159-160)(9)

Per tornare alla strofa iniziale, la parafrasi di Fo prevede una spiegazione che trova il suo fulcro in *state*: inteso non come stagione - all'inizio dell'estate -, ma come mantello con cui il giullare-gabelliere nasconderebbe il libro delle gabelle. Dunque, la rosa che si schiude (quella che appare *inver la state*, tra le pieghe del mantello) altro non è che la rosa-sesso del giullare, desiderata da ogni donna che sia ancora ragazza o già sposata(10). L'attore prosegue col secondo verso:

"tragemi d'este focora se t'este a bolontate"

dove la *bolontate* è la graziosa richiesta del poeta per una notte d'amore, "perché si sa benissimo come riescano le ragazze a far uscire dal fuoco e

dal desiderio i ragazzi, quando ne abbiano la volontà"(11), e procede riassumendo la risposta della donna che si riferisce ai seguenti versi:

"[...] Se di meve trabagliti follia lo ti fa fare.

Lo mar potresti arompere a venti a semenare  
l'abere d'esto secolo tutto quanto asemprire  
avere me non poteri a esto monno  
avanti li cavelli m'aritonno." (vv.6-10)

Non mi puoi avere - afferma la donna -, piuttosto mi chiudo in convento; questa è la prima battuta della protagonista femminile. Più avanti, al verso 51, viene ripetuta la minaccia della clausura e qui, Fo inserisce la risposta del *canzonieri*:

"[...] Se tu consore arenneti donna col viso cleri

a lo mostero venoci e rennomi confleri" (vv.51-55)

dunque nel commento del componimento, esiste un salto che collega il decimo verso col cinquantesimo; il proposito del ragazzo suscita la reazione della dolce rosa che minaccia la morte per salvare il proprio onore. Saltiamo così ai versi 121-125, anche questi, come i precedenti, non citati per esteso, ma riassunti:

"[...] Se tu nel mare gittiti donna cortese e fina

dereto mi ti misera per tutta la marina

e da poi c'anegasseti trobarati a la rena

solo per questa cosa adimpretare

con teo m'ajo aggiungere a peccare" (vv.121-125)

Siamo arrivati alle ultime battute del componimento, sempre riassunte da Fo che tuttavia nel montaggio operato assumono un ordine diverso(12).

L'empietà del "da poi c'annegasseti...con teo m'ajo aggiungere a peccare", solleva l'indignazione della donna che minaccia

"[...] Se ci ti trova paremo cogli altri miei parenti  
guarda non t'arigolano questi forti correnti" (vv.17-18)

cioè se i miei parenti ti pescano vedi di scappare, se vuoi aver salva la vita.

Ma la risposta non tarda a venire e il tono è beffardo:

"[...] Se i tuoi parenti trovanmi e che mi pozzon fare  
una difesa mettoci di dumili' agostari  
non mi toccara padreto per quanto avere ha 'n Bari  
Viva lo 'mperadore grazi' a Deo  
Intendi bella quel che ti dico eo" (vv.11-15)

E qui si inserisce la spinosa questione della *defensa*, che verrà trattata in maniera più dettagliata nel capitolo seguente.

Fo opera delle scelte ben precise nel presentare il *Contrasto*: dopo i versi iniziali, citati per intero, viene taciuta una parte di *Rosa fresca aulentissima* (per l'esattezza dal vv.26 al vv.45) dove la protagonista femminile afferma la sua condizione assai agiata, e le viene replicato che per natura la donna è attratta dal genere maschile.

Il *Contrasto* continua con l'accusa da parte di lei di avere di fronte un *canzoneri*, un canterino da poco, che risponde:

"[...] Rosa invidiata  
ben credo che mi fosti destinata" (v.45)

e qui non ci sono dubbi su chi sia la rosa, *senhal* dell'interlocutrice.

Esiste poi un voluminoso taglio, dal verso 60 al 113, dove il protagonista dichiara d'aver viaggiato assai, ma di non aver mai incontrato una donna tanto cortese, e alla richiesta di lei di matrimonio la battuta:

"[...] Dunque se poti teniti villana" (v.75)

che secondo alcuni rivela le vere origini di questa rosa invidiata (in realtà questa battuta sta a significare "offenditi pure", ed è priva di qualsiasi connotazione sociale).

L'appartenenza sociale della figura femminile del *Contrasto* è stata oggetto di svariate discussioni; contrariamente a quanto dice Fo, autori come De Bartholomaeis<sup>(13)</sup>, D'Ovidio<sup>(14)</sup>, Cesareo<sup>(15)</sup> affermano che la rosa è una plebea, una donna villana (v.75), popolana, che tratta l'uomo dall'alto in basso, con l'ostentazione di ricchezze che la persona del popolo non è solita fare con i signori, ma con gli individui del suo stesso ceto. D'Ancona<sup>(16)</sup> suggerisce l'ipotesi che la donna nel momento in cui dichiara :

"[...] Di quel frutto non abberò conti nè cabalieri

molti lo disiarono marchesi e justizieri

avere no'nde pottero girònde molto fieri.

Intendi bene ciò che bolio dire?

Men'este di mill'onze lo tuo abere" (vv.86-90 )

si riferisca al prezzo del suo 'giardino' alludendo chiaramente alla sua vera occupazione: quella di prostituta.

Vigo<sup>(17)</sup> vede nella dolce rosa una nobile dama che tanti pretendenti ha rifiutato e pone in alto il suo onore. Per Caix<sup>(18)</sup> siamo di fronte ad una fanciulla del contado e ad un uomo, di ragguardevole condizione,

penetrato in casa per sedurla; il componimento viene inserito nel genere della pastorella, in grazia soprattutto della presenza del cavallo, fedele compagno di ogni nobile cavaliere che il Caix ritrova nel v.38 "[...] correndo alla distesa" (correre alla distesa inteso come correre velocemente, al galoppo).

La protagonista non cede alle lusinghe del suo corteggiatore, nega il frutto del suo giardino, neppure se il *canzonieri* cadesse angosciato o fosse agonizzante riuscirebbe ad ottenere qualcosa; ma l'uomo non si dà per vinto e con veemenza lusinga la sua donna dicendole: "Bella, da quando ti ho visto vestita di maiuto mi hai trafitto il cuore".

L'ultimo taglio operato da Fo si riferisce allo scambio di battute sul giuramento; la donna pone come condizione il giuramento sul Vangelo e l'uomo risponde:

"[...] Le Vangelie carama ch'io le porto in seno  
a lo mostero presile non ci era lo patrino  
sovr'esto libro juroti mai non ti vegno meno" (vv.151-153)

"Mia cara - dice - ho proprio qui il Vangelo, l'ho preso in chiesa quando non c'era il prete."(19)

Le ultime parole spettano alla rosa invidata: "finalmente, alla buon'ora ce ne andiamo a letto, ché chissà cosa ci serba il futuro!"; è la morale del giullare, il finale erotico-amoroso che il pubblico si aspettava.

Interessante è osservare come Fo non abbia bisogno di declamare gli ultimi versi, giacché la conclusione è implicita fin dalle prime battute.

## 2.2 Lauda dei battuti

La fonte di questa lauda è presumibilmente nel Laudario dei battuti di Modena; personalmente ho eseguito una ricerca su quasi tutti i laudari pubblicati, ma comunque non ho potuto rintracciare la fonte precisa del canto dei battuti che apre *Mistero Buffo*.

Le indicazioni fornite da Fo recitano: "Prototipi: Pordenone, Brescia, Campagna mantovana"(20). Marisa Pizza riguardo alla lauda si limita ad affermare che "Questo brano è il risultato di ricerche e studi di testi antichi, Fo ci dice che gli esemplari più caratteristici sono..."(21) e a citare i prototipi desunti direttamente dal testo di *Mistero Buffo*.

## 2.3 La strage degli innocenti

Anche per questa giullarata non esiste alcuna fonte, eccezion fatta per quella evangelica: "Il re Erode si accorse che i sapienti lo avevano ingannato e allora s'infuriò. Ricordando quel che si era fatto dire da loro, calcolò il tempo e quindi fece uccidere tutti i bambini di Betlemme e dei dintorni, dai due anni in giù.

Allora si adempì ciò che aveva detto il profeta Geremia:

*Un grido si è sentito nella regione di Rama  
pianti e lunghi lamenti.  
È Rachele che piange i suoi figli  
e non vuole essere consolata*

*perché essi sono morti" (22)*

Fo riferisce di essersi ispirato alla tradizione orale; nella presentazione introduce la questione della lingua, della resa recitativa di questo padano dei secoli XIII-XV, ma non viene riferito alcun testo scritto che abbia fornito suggerimenti per la stesura della *Strage degli innocenti*.

In *Mistero Buffo*, il racconto del massacro ordinato da Erode, viene affidato ad una donna uscita di senno per il dolore che, incontrando la Madonna, narra l'orrore di cui è stata insieme vittima e spettatrice impotente.

#### 2.4 Moralità del cieco e dello storpio

*La moralità del cieco e dello storpio* viene presentata in questo modo:

"È uno dei temi più famosi e diffusi nel teatro medioevale di tutta Europa; se ne conoscono versioni un po' dappertutto: più di una in Francia. In Italia una versione celebre, di Andrea della Vigna, è della fine del Quattrocento."<sup>(23)</sup>

Per ciò che riguarda la Francia esiste uno studio di Gustave Cohen che analizza l'evoluzione di una scena affine, quella del *Cieco e del suo valletto* nella letteratura medioevale. Veniamo a sapere che la prima farsa che ha come protagonisti un cieco e il suo accompagnatore risale alla seconda metà del XIII secolo.

Diverse allusioni permettono di collocare questo primo testo nel dominio linguistico piccardo, cosa che lo accomuna ai testi teatrali di Adam de Halle, per l'appartenenza alla stessa epoca e alla stessa regione.

Questa moralità ottenne un notevole successo, almeno a giudicare dai continui rifacimenti (il più tardo appartiene al XVI secolo).

La versione più antica è molto breve ed esordisce con i lamenti di un cieco che non ha più una guida che lo aiuti; gli si avvicina un giovane ragazzo, un miserabile in cerca di un posto nella società. I due si mettono d'accordo: il giovane condurrà il cieco che chiederà l'elemosina, mentre l'altro canterà e in questo modo ricaveranno i soldi con cui vivere. Tuttavia le elemosine tardano ad arrivare ed il cieco propone al suo giovane accompagnatore di mettere a disposizione di entrambi i suoi risparmi, a patto che quest'ultimo accetti di buon grado le sue *avances* che, riferisce Cohen, passano tutti i limiti della decenza. Il giovane alla fine vendica la propria morale oltraggiata contraffacendo la voce di un sergente che rimprovera il cieco, per poi abbandonarlo al suo destino.

Le versioni successive mantengono il gioco della voce simulata da parte dell'accompagnatore vedente, tuttavia l'ambiente è diverso: il cieco chiede di essere portato al sepolcro di Cristo nella speranza di riavere la vista, ma il suo compagno, che non vuole perdere il privilegio di derubarlo delle elemosine, finge l'arrivo repentino di alcuni soldati che pretendono il pagamento di dieci soldi, pena la morte. Il denaro viene intascato dall'autore della truffa che in questo modo si vendica dell'avarizia del cieco.

La variante più tarda, la *Farce de l'Aveugle et de son varlet tort*, rappresentata ad Angers nel 1512, vede il cieco ed il suo accompagnatore storpio a Gerusalemme per farsi miracolare da Cristo;

malgrado la grossolanità di questi due disgraziati, Gesù incontrandoli è colto da pietà e guarisce uno dalla cecità e l'altro dalla claudicazione.

È molto probabile che sia questa la fonte utilizzata da Fo, anche perché la moralità si apre col frontespizio di una stampa francese del XVI secolo che mostra il cieco e lo storpio; resta da definire l'esistenza di Andrea della Vigna, citato da Fo e Marisa Pizza come l'autore di una versione quattrocentesca della moralità (le mie ricerche non hanno trovato conferma alle indicazioni offerte da Fo).

Riguardo i rapporti con la fonte, è da notare l'aggiunta del ringraziamento a Gesù da parte del cieco il quale, miracolato, capisce il valore della dignità umana.

## 2.5 Le nozze di Cana

Anche per questo brano l'unica fonte è quella evangelica:

"Due giorni dopo ci fu un matrimonio a Cana, una città della Galilea. C'era anche la madre di Gesù, e Gesù fu invitato alle nozze con i suoi discepoli.

A un certo punto mancò il vino. Allora la madre di Gesù gli dice: 'Non hanno più vino.'

Risponde Gesù: 'Donna, perché me lo dici? L'ora mia non è ancora giunta.'

La madre di lui dice ai servi: 'Fate tutto quello che vi dirà.'

C'erano lì sei recipienti di pietra, Gesù disse: 'Riempiteli d'acqua!'

Essi li riempirono fino all'orlo. Poi Gesù disse loro: 'Adesso prendetene un po' e portatelo ad assaggiare al capotavola.'

Glielo portarono.

Il capotavola assaggiò l'acqua che era diventata vino. Ma egli non sapeva da dove veniva quel vino, quando lo ebbe assaggiato il capotavola chiamò lo sposo e gli disse: 'Tutti servono prima il vino buono e poi, quando si è già bevuto molto, servono il vino più scadente. Tu invece hai conservato il vino buono fino a questo momento.'

Così Gesù fece il primo dei suoi segni miracolosi nella città di Cana, in Galilea, e manifestò la sua grandezza, e i suoi discepoli credettero in lui."<sup>(24)</sup>

A partire dal racconto evangelico Fo amplia il momento della festa, focalizzando l'attenzione sulla gioia, sull'allegria del banchetto e sulla bontà del vino.

## 2.6 Nascita del giullare

"È un pezzo legato, nella propria origine, all'Oriente, ma che noi conosciamo in una versione di origine siciliana"<sup>(25)</sup>. La versione è quella riportata da Guastella ne *Le parità e le storie morali dei nostri villani*. Dario Fo riferisce poi di un altro testo, piuttosto antico, scritto in bresciano-cremonese, ma frammentario, che non mi è stato possibile rintracciare.

Questa giullarata ha come fonte il testo siciliano, tradotto in un dialetto settentrionale. Il libro di Guastella riporta i detti, le favole, le credenze dei contadini siciliani raccolti e opportunamente tradotti dall'autore stesso con qualche censura. La fonte utilizzata da Fo, in questo caso, risale al 1884, sebbene il materiale di questi contadini del ragusano sia antico quanto il mondo, cresciuto all'ombra di tante culture (bizantina, mussulmana, normanna e così via), generando forme di saggezza popolare estremamente sincretiche; un patrimonio culturale dalla portata mastodontica, in gran parte affidato alla sola tradizione orale.

In Guastella chi racconta la nascita del giullare è Mariano Marletta, villico di Chiaromonte, come lo definisce l'autore. La messinscena di Dario Fo presenta delle differenze nei confronti della fonte siciliana: la più vistosa risulta essere la parte che riguarda lo stupro della *dolze mujera* del

villano; il contadino Mariano racconta invece di come la moglie del villano vada ad amoreggiare col cavaliere, attratta dai doni, "perché si sa la femmina è canna"(26).

L'altra variante si riferisce al finale: nel testo siciliano, il villano urla i soprusi subiti, componendo versi così terribili, da costringere il ribaldo cavaliere a restituire la moglie e lasciare al villano-poeta, la terra.

## 2.7 La nascita del villano

La fonte è dichiaratamente la *Nativitas rusticorum* o *Detto dei villani* di Matazone da Caligano. Poco sappiamo sull'autore: seguendo le indicazioni del Contini, si tratta forse di un giullare, per il nome che è da collegare a "matto". Se poi si accetta che "Caligano" indichi "Calignano" o "Carignano" (come propone Contini sulla scia del Meyer), troviamo che quest'ultimo termine è un toponimo che si riferisce ad un piccolo paese nel Pavese.

Entrambi i nomi potrebbero essere pseudonimi. Il testo viene definito, da Contini, lombardo e databile intorno al 1300. I motivi sono i seguenti: il manoscritto, unica fonte è del 1400, il componimento è in linea con la letteratura di satira contro i villani che si sviluppa in quegli anni, inoltre la lingua è genericamente lombarda, in conformità al cosiddetto ibridismo trecentesco, e il metro lascia pochi dubbi sull'epoca del testo.

Di parere diverso è Cesare Molinari che data il *Detto* attorno al Duecento in riferimento ai vv.69-70

"[...] chè questo vol la leze

de l'imperator dire"

dove la legge in questione prevede che il villano e "lo feo" (il feudo) appartengano al signore. Quindi, secondo Molinari, "siamo ancora all'interno della servitù della gleba, dunque è molto più comprensibile ascrivere il *Detto dei villani* nel Due piuttosto che nel Quattrocento"(27).

Per Contini questo "è il primo componimento in volgare italiano che appartenga alla polemica contro i villani"(28), il dileggio dei quali troverà il suo culmine tra il Quattro e il Cinquecento, per reazione ai motivi bucolici della letteratura aulica.

Si assiste al ribaltamento del *locus amoenus* virgiliano; il pastore Tiro si trasforma nel villano rozzo e stupido, sporco, ignorante, avido, che vive a contatto con i rifiuti più ripugnanti; il profumo dei boschi diviene tanfo di stalla.

Questa forma di satira negativa contro il villano nasce dal disprezzo dei signori, affiancato da quello del clero, verso i propri servi lavoratori della terra. A questo si aggiunge l'odio della popolazione cittadina nei confronti degli abitanti della campagna(29).

La satira contro il villano nasce nella letteratura popolare; ma accanto al dileggio del campagnolo, si sviluppa una satira positiva, una contro-satira dove il villano possiede un'astuzia volpina contro la quale è impossibile lottare e grazie alla quale riesce sempre ad ottenere la vittoria sugli avversari più ostili nei suoi confronti: mercanti, chierici, cavalieri e, naturalmente, abitanti della città.

La nascita del villano di Matazone si inserisce all'interno della polemica della plebe urbana artigiana o mercantile contro il proletariato campagnolo; lo stile è basso, giullaresco, indizio della clientela. Tuttavia il componimento fin dalle prime battute corre sul filo di due interpretazioni possibili e opposte; accanto alla satira feroce contro il villano si può leggere il testo come atto di denuncia della condizione di quest'ultimi nei confronti dei *cortexi*.

Il *Detto* si sviluppa per 285 versi e si può dividere in sei parti:

- 1) Presentazione (vv.1-23)
- 2) Descrizione dei torti del villano verso il suo signore (vv.24-56)
- 3) Ira del signore e punizione del villano (vv.57-79)
- 4) Nascita del villano e suo destino (vv.80-128)
- 5) Nascita del signore (vv.129-202)
- 6) Rapporti signore-villano in forma di mesi (vv.203-284)

Dario Fo riprende tutti i punti del *Detto* di Matazone, eccezion fatta per i versi iniziali (1-80) e per la nascita del signore vv.129-202.

Mettendo a confronto la giullarata di Dario Fo con la fonte originale, si nota subito come l'esordio non abbia riferimenti nel *Detto* di Matazone, nel quale non è l'uomo a richiedere un servo, ma sono le "sex polzele ordinate" a dotare il cavaliere del villano, oltre che della pelliccia, della spada e del cavallo: il villano, dono superbo, con allegate le istruzioni per l'uso.

La chiave utilizzata da Fo è più burlesca: Adamo, appena si accorge che l'occhio di Dio si è posato su di lui per farlo oggetto di una nuova genesi,

"è s'ciupad a caragnà"<sup>(30)</sup>: la costola data per l' "Eva traditrice" è stata più che sufficiente.

È Dio stesso a ingravidare l'asino e dal suo peto nascerà il villano.

Appena nato il villano puzzolente viene accolto dalla pioggia: è la catarsi dopo la nascita, impietosa come d'ora in poi sarà la sua vita.

In *Mistero Buffo* si inserisce subito la voce dell'angelo del Signore che "ol chiama l'omo e ol ghe dise"<sup>(31)</sup>, mentre nel *Detto* è l'autore stesso a presentare la nuova creatura.

Da questo momento in poi Dario Fo segue il testo originale con alcune amplificazioni (evidenziate graficamente in corsivo):

Matazone:	Dario Fo:
"[...] Ora è stabilito	"[...] Mo est stabilicto e scripto
che deza aver par victo	che sto vilan debia aver par victo
lo pan de la mistura	pan de crusca con la sigola cruda
con la zigola cruda	faxoj fava alesa e spuda.
faxoy ayo a alesa fava	<i>C'ol debia dormir sora a un pajon</i>
paniza fredda e rava	<i>che d'ol so stato as faga ben rason.</i>
d'un canovazo crudo	Da po' che lu l'è nato snudo
pero' che naque nudo	deighe un toco d'canovazo crudo
abia braga e camixa	da quei c'as dopra a insacar sarache
fata a la strana guixa	parchè ol se faga un bel par de brache.
cento d'un sogayone	<i>Brache spacà in d'ol mezo e dislasà</i>
de drè un rancayone	<i>che n'ol debia perd trop ol temp in d'ol pisà.</i>
	Par insegna d'ol so casat zentil

lo badile e la vanga  
perché la tera franga

la folca su la spala  
per remondar la stala.  
[...] Del mese de Natale  
toge lo bon mazale  
lasege li sanguanaci

che li azi tosegati  
e lasege le sazise  
ma no ge le lasa tute  
che i è venenusi e intosigazi

ch'ele son bone arosto  
perch'ele se cosan tosto  
li bon persuti grasi  
guarda che no ge lasi

Del mese de febraro  
  
po' ch'è da carnevalo  
omnia di' un capon  
toge ch'el è raxon.

metighe in spala vanga e badil.  
*Fal'andà intorna semper a pie biot  
che tanto niun ol te dirà nagot.*

De zenaro daghe un furcun in spala  
e cascialo a remundà la stala.

D'otuber bel, faghe mazà ol purcel  
e a lu par premio lasighe i budel,  
ma non lasarghe proprio tute

[che vien bone

par sacar salsize.

Al vilan laseghe i sanguinazi

I bon parsuti stagni  
lasighe a quei vilani  
*lasegheli da salare,  
da po' fali menare  
a la casa de ti, che ol sarà*

*[un gran bel magnate.*

De febraro fà che ol suda  
[nei campi a franger zol  
*ma no fat pena se ol g'ha i fiac al col  
se ol 'gnirà impiegnid de piaghi e cal  
ag n'avria vantagio ol to caval  
liberat di moschi e di tafan*

*che toti 'gniran a stà de casa d'ol vilan.*

Ponighe 'na gabela su omnia roba ol faga

*metighe 'na gabela infine a quel che caga.*

De carnoval laselo pur balar

*e pur cantar che ol s'abia de legrar*

*ma poc, che no s'debia smentegare*

*co l'è a sto mundo per fatigare.*

De l[o] mese de marzo

Anco de marzo falo andar descalzo

falo andar descalzo

Faghe podar la vigna

e falo podar la v[i]gna

*c'ol se cati la tigna.*

tu n'azi la vendemia.

De l[o] mese d'avrile

Del mese d'avrile

te sti 'a mente a dire

*c'ol stia in d'el ovile*

omnia matinata

*co' e pegore a dormir*

t'aduga la zoncata.

*dormire desvegliato*

*che ol luvo el s'è afamato.*

*Se l'afamato luvo vol torse*

*[qualche armento*

*as' tolga ol vilan pure che mi*

*[no me lamento.*

D[e] mazo per l'erbatico

Mandalo a ranzar l'erba

a quel vilan salvatico

de majo con le viole

onna di' un castrato

*ma varda che no se perda*

toge po' ch'è tosorato

*corendo le bele fiole.*

non curar de soa lana

*Le bele fiole sane,*

poy che no è tenta in grana.

*n'importa se vilane,  
fale balar distese  
con ti par tutto ol mese.  
Das po' che at 'gnirà noiosa  
daghela al vilan in sposa  
in sposa già impregnida  
che no 'l debia far fadiga.*

Lo zugno el ceresaro  
togi a lo mercenaro  
d'omia setemana una opra  
che mala onta lo copra

*De zugno a tor scirese fait  
[che ol vilan vaghi  
su i arbori de brugne, de  
[peschi e de mugnaghi  
ma innanz parchè no debia  
[sbafarse le più bele  
faghe magnar la crusca  
[che 'ag stopi le budele.*

po' fà cercare in corte  
se tu g'[h]e aceto forte  
alora s'tu gèn day  
nulo peccato n'ay  
Lo ludio e l'avosto  
fin che avrà reposto  
falo zasere a l'ayera  
ben che inoya ge para  
Del mese de setembre  
per farlo ben destendre

*De ludio e de l'agosto  
col caldo che at manda a rosto  
per faghe pasar la set  
daghe de bevar l'azet  
e, s'ol biastema d'inrabiāt  
no te casciar de so peccat:  
che ol vilan sia bon o malnat  
sempr a l'inferno l'è destināt.  
D'ol mese de setembre  
per farlo ben destendre,*

falo vendemiare  
e po el v[i]n torcolare  
e lasage le scraze  
perché posca ne faze  
ma fale ben calcare  
ch'el no se posa ebriare  
De l[o] mese d'otovre  
perch'el no se recovre  
fa che la vigna cave  
e ch'el strepa le rave  
lasege la rav[i]za  
d'aver con la paniza.

Del mese de novembre  
perch'el no te posa ofendre  
el fredo che dè fare  
noi lasa riposare  
mandelo per [le] legna  
e fà che spesso vegna  
e ch'el le porta in spala  
perché la raxon no fala  
e quando el ven al foco  
falo mudar [de] locho.  
E con questa [fa]tiga  
el mal vilan se castiga.

mandelo a vendemiare  
ma innanz fale ben schisciare  
che no'l se poda imbrigare.

De novembre e ancor de dezembre  
c'ol fredo no deba ofendre,  
par farlo descaldare  
mandelo a camminare, mandelo  
[a taiar legna  
e fà che speso vegna,  
ch'ol vegna carigado  
che no 'l gnirà infregiado,  
e quando as presa al fogu  
casalo in altro logu,  
*casalo fora de l'us*  
*che ol fogo ol rimbambis.*  
*Se fora ol piov de spesa*

*digh' che vaga a mesa,  
in gesa l'è riparà  
e ol potrà anc pregà  
pregà per pasatemp  
che tanto ghe vegn nient,  
che tant no gh'n avrà salvament  
che l'anema no ghe l'ha  
e ol Deo nol po' scultà.*

*E come podria aveg l'anema sto vilan bec  
se l'è gni' foera d'un aseno cun t'un pet?*

Per ciò che riguarda il decalogo delle fatiche, distribuite durante i mesi dell'anno, la versione di Fo si accresce di particolari rispetto alla fonte. Matazone inizia dal mese di dicembre con l'uccisione del maiale e il sanguinaccio avariato. In Fo questo passo è spostato ad ottobre, inoltre il mese d'inizio è gennaio (l'anno nuovo) che prevede come fatica la pulizia della stalla in riferimento ai vv.111-112 del *Detto*.

A gennaio il villano di Matazone deve camminare, mentre a febbraio è bene togliere al rustico il cappone; questo mese è del tutto variato in *Mistero Buffo*, dove l'angelo del Signore dice: "fallo sudare nei campi a franger le zolle e se è pieno di piaghe non darti pena, ne avrà vantaggio il tuo cavallo, liberato da mosche e tafani che infestano le case del villano; metti una tassa anche su quello che caga e lascialo pure rallegrare a carnevale, ma poco perché non dimentichi mai che è nato per faticare".

Per il mese di marzo Fo si mantiene aderente alla fonte, aprile è trattato in maniera più diffusa; Matazone scrive che il villano si carichi di giunchi,

Dario Fo racconta di come il villano debba dormire con le pecore, ma "desvegliato", 'da sveglio', perché c'è il lupo e se proprio la bestia ha fame, sarà preferibile sacrificare il villano alle fauci del "luvo" piuttosto che un armento.

Anche maggio presenta varianti di rilievo tra fonte e testo: nella prima leggiamo come il signore, per l'erbatico, tolga al villano un agnello. In *Mistero Buffo* maggio prevede il taglio dell'erba, ma assai importante è che il rustico non si perda troppo dietro alle belle figliole, di queste deve averne cura il cavaliere, per farle ballare nel suo letto e una volta "impregnide" (pregne) del suo seme darle in sposa al villano il quale viene così assolto dal gravoso compito.

Per giugno nel *Detto* leggiamo che il villano deve continuare a lavorare e deve bere il vino andato a male, per gentile concessione del signore; l'angelo messaggero raccomanda all'uomo di ordinare al villano di raccogliere la frutta, facendo attenzione a nutrirlo con la crusca sicché non possa rubare nulla; il vino trasformato in aceto, bevanda del rustico, lo ritroviamo nei due mesi successivi, bevanda dissetante, adatta alla calura estiva.

Settembre è il mese della vendemmia e le due versioni (*Detto* e *Mistero Buffo*), non presentano particolari varianti; ad ottobre il villano di Matazone deve accudire la vigna e raccogliere le rape che costituiranno il suo pasto insieme alla panissa. Il villano di Fo ottiene, come compenso dell'uccisione del maiale, il sanguinaccio andato a male.

A novembre il villano deve raccogliere la legna, evitando il più possibile il fuoco che lo rimbambisce: infatti, conclude Matazone, solo attraverso queste fatiche si può *castigar*, domare, il villano.

Il finale di Dario Fo è differente: se proprio fa freddo e piove, il villano potrà andare a messa: lì è riparato e potrà anche pregare, così, per passatempo, visto che nessuno lo ascolterà, egli non ha un'anima e come potrebbe "sto vilan bec / se l'è gnì foera d'un aseno cun t'un pet"<sup>(32)</sup>.

A livello linguistico va notata la presenza di due registri: uno che riguarda il dialogo dialettale in prosa tra l'uomo e Dio, e tra Dio e Adamo, l'altro in dialetto, recitato tutto in versi prevalentemente a rima baciata, per l'elenco delle istruzioni dettate dall'angelo.

## 2.8 Resurrezione di Lazzaro

Dario Fo indica come fonte scritta un testo ottocentesco, una raccolta di detti popolari il cui possessore è il proprietario di una libreria fiorentina. Ho pensato di verificare di persona, ma il valore filologico del testo non avrebbe ricompensato la ricerca per la più che probabile scarsa attendibilità del testimone (solitamente queste collezioni che riprendono la tradizione popolare più antica sono dei falsi), così ho preferito riportare la notizia come curiosità, rivestendola in parte di sapore aneddottico.

Trovo che sia di notevole interesse il documento riportato da Marisa Pizza nel suo volume<sup>(33)</sup>: si tratta del primo foglio manoscritto della giullarata, in otto pagine, contenuto nella cartella n. 12, anno 1969/70, dell'archivio

C.T.F.R. (Compagnia Teatrale Fo-Rame); la carta è quella intestata dell'Hotel S. Lucia di Napoli.

È come toccare con mano la nascita di questa giullarata, e tuttavia la vera fonte, l'idea che sta alla base del manoscritto, è taciuta. Quelle che seguono sono mie ipotesi su probabili spunti che possono aver contribuito alla nascita di questo brano.

La resurrezione di Lazzaro è narrata dal solo Giovanni; nel *Nuovo Testamento* leggiamo:

"Intanto Gesù giunse al sepolcro e disse: -Levate la pietra! Gli rispose Marta, sorella del morto: -Signore, già emette fetore, perché è di quattro giorni. [...] Levarono dunque la pietra. E Gesù alzò gli occhi e disse: -Lazzaro, vieni fuori. Il morto uscì, con i piedi e le mani fasciati dalle bende, e il volto coperto da un sudario"<sup>(34)</sup>.

Nei vangeli apocrifi esiste una versione della resurrezione di Lazzaro contenuta nei frammenti copti<sup>(35)</sup>; la narrazione insiste sui particolari macabri del corpo di Lazzaro ormai sepolto da più di tre giorni: gli occhi infossati, le ossa disgiunte, la lingua liquefattasi per il pus, il fetore e i vermi. Il miracolo risiede tutto nel ritorno alla vita della carne decomposta; questo attira una folla di persone che accorre per vedere Lazzaro:

"C'era un gran vociare sul monte di Betania. Alcuni erompevano in grida di giubilo; altri si riunivano intorno a Lazzaro come le api sul favo di miele per il prodigio che era successo"<sup>(36)</sup>.

E' probabile che lo spunto per questa giullarata sia nato dalla lettura dei vangeli apocrifi, almeno per ciò che riguarda la folla; questo 'gran vociare' unito alla similitudine delle api indica una partecipazione popolare collettiva che viene esaltata nella riscrittura scenica operata da Fo.

Alla fonte scritta utilizzata si aggiunge lo spunto iconografico che l'attore cita all'inizio della giullarata; viene mostrato, al pubblico in sala, il disegno di una sinopia del Camposanto di Pisa raffigurante

"una folla di personaggi attoniti, che esprimono col gesto la meraviglia per il miracolo. [...] Un elemento grottesco: c'è anche un personaggio che infila le dita nella borsa di uno spettatore che gli sta vicino. Approfitta della meraviglia, dello stupore, del miracolo, per fregargli i quattrini"<sup>(37)</sup>.

## 2.9 Bonifacio VIII

Non esiste per questa giullarata una fonte letteraria: l'idea che sta alla base del brano, lo spunto creativo, è nato dall'importanza storica e politica di questa tirannica figura di papa. Non è un caso che autori come Dante o Jacopone da Todi, per citare i più illustri, si siano scagliati con veemenza contro Bonifacio. E' proprio attingendo alle accuse di questi letterati, contemporanei al pontefice, che Fo prende spunto per realizzare la giullarata.

Dante, con le parole di Guido da Montefeltro<sup>(38)</sup>, dannato per l'eternità tra i consiglieri fraudolenti, ritrae questa terribile figura di papa:

"Lo principe de' novi Farisei  
avendo guerra presso Laterano  
[...] né sommo officio, né ordini sacri  
guardò in sè, né in me quel capestro  
che solea far i suoi cinti più macri.  
[...] così mi chiese questi per maestro  
a guerir della sua superba febbre  
domandommi consiglio, e io tacetti  
perché le sue parole parver ebbre.  
E' poi ridisse: 'Tuo cuor non sospetti;

finor t'assolvo, e tu m'insegna fare  
sì come Penestrino in terra getti.  
Lo ciel poss'io serrare e disserare,  
come tu sai [...]"

Ugualmente i versi del XIX canto dell'*Inferno*, che collocano Bonifacio tra i simoniaci ancor prima della morte, sono indimenticabili:

"[...] Se' tu già costí ritto,  
se' tu già costí ritto, Bonifazio?  
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.  
Se' tu sì tosto di quell'aver sazio  
per lo qual non temesti torre a 'nganno  
la bella donna, e poi di farne strazio?"(39).

Allo stesso modo Jacopone da Todi accusa Bonifacio VIII di essere avido e avaro (40), testimoniando così l'odio condiviso da molti per questa figura.

Jacopone, insieme ai cardinali Iacopo e Pietro Colonna, firmò nel 1297 un manifesto di opposizione contro il papa, accusando Bonifacio di abusare della propria carica agevolando i propri interessi familiari, e soprattutto di aver trasformato la chiesa in un mercato volto ad arricchire le casse Vaticane, in completa opposizione al messaggio pauperistico di Gesù Cristo.

Nel 1298 la rocca di Palestrina, dove erano rifugiati i Colonna con gli altri oppositori, viene occupata dalle milizie papali; Jacopone è incarcerato a Castel S. Pietro dove rimarrà per altri cinque anni, "incatenato alle proprie feci", come sottolinea Dario Fo. Infatti sarà anche escluso dall'indulgenza

giubilare del 1300 attraverso una bolla speciale dello stesso Bonifacio VIII che si rivolgeva contro i Colonna ed i loro partigiani perché "Bonifacio era uno che le cose se le legava al dito"(41).

Queste precisazioni introducono e spiegano allo spettatore la personalità di tale papa, protagonista della giullarata.

In un colloquio avuto con Dario Fo, mi è stato riferito come lo spunto di tutto l'episodio sia stato la vista della statua ubicata a Bologna, raffigurante l'effigie di Bonifacio VIII:

"Quello che mi ha colpito è l'arroganza di questo papa, la sua sete sfrenata di potere, la sua completa assenza di moralità, che rispecchia in pieno la sostanza della chiesa come istituzione politica ormai del tutto sganciata dal messaggio evangelico e pauperistico del Cristo. Di fronte a questa statua mastodontica tutta d'oro è nata l'idea di dar vita a questa giullarata"(42).

## NOTE

(1) Dopo Angelo Colocci ad occuparsi di Cielo d'Alcamo è stato Ubaldini, studioso operante nella prima metà del Seicento, seguito da Allacci, che fu il primo a stampare la poesia nella sua raccolta dei *Poeti Antichi raccolti da codici manoscritti delle biblioteche Vaticana e Barberiniana*, pubblicata a Napoli nel 1661.

(2) M.B. pag.5.

- (3) M.B. pag.6.
- (4) M.B. pag.7.
- (5) M.B. pag.7.
- (6) M.B. pag.8 .
- (7) Pagliaro A., *Il contrasto di Cielo d'Alcamo*, Bari, Laterza, 1958, pag.232.
- (8) D'Ovidio F., *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano, Hoepli, 1910, pag.742.
- (9) Un'ipotesi circa l'identità dell'autore del *Contrasto*, mi è stata suggerita da un articolo di Rudolf Munz in "*Il teatro medioevale*" a cura di Joan Drumbl (Bologna, Il Mulino, 1989), in cui veniva presentato uno studio sulla figura dei chierici vaganti. Costoro agivano sulle piazze, nelle fiere, ai banchetti, all'interno dello spazio stesso dei giullari; le modalità recitative erano simili per entrambi, ciò che li differenziava era la base culturale, più elevata per i chierici, che s'intendevano di latino e sapevano leggere e scrivere, meno per i giullari, la cui cultura era data dall'esperienza e da doti personali.
- (10) L'ipotesi della rosa-sesso viene esposta in M.M.A. (pag.117), dove il commento serve a Fo come esempio per il discorso che sta conducendo sul gesto, sulla mimica.
- (11) M.B. pag.9.
- (12) I tagli operati in *Mistero Buffo* sono, per l'esattezza, i seguenti: vv.11-15, 26-50, 60-113, 126-160; i versi citati parola per parola dal *Contrasto* sono: vv.1-5, 114-115, 21-25.

- (13) De Bartholomaeis V., *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952, pag.87.
- (14) D'Ovidio F., *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, cit., pag.815.
- (15) Cesareo G.A., *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania, Giannotta, 1899, pag.31.
- (16) D'Ancona A., *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona, Morelli, 1884, pag.45.
- (17) Vigo L., *Ciullo d'Alcamo e la sua tenzone*, "Il Propugnatore", III (1870), pag.73.
- (18) Caix N., *Ancora del Contrasto di Cielo d'Alcamo*, "Rivista europea", II (1876), pag.552.
- (19) Nelle audiocassette inerenti *Mistero Buffo*, Fo riferisce di un modo scherzoso di chiamare il libro mastro dei gabellieri, "Vangelo" per l'appunto, motivo che secondo lui suffragherebbe l'ipotesi circa l'identità dell'autore del *Contrasto*.
- (20) M.B. pag.25.
- (21) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.194.
- (22) *Matteo* 1,16.
- (23) M.B. pag.40.
- (24) *Jov.* 2, 1-11.
- (25) M.B. pag.70.
- (26) Guastella S.A., *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Milano, Rizzoli, 1976, pag.164.

(27) Molinari C., *Il Detto dei villani in Matazone da Caligano*, "Biblioteca Teatrale", 4 (1972), pag.3.

(28) Contini G.F., *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pag.798.

(29) Nel 1289 a Firenze viene abolita la servitù della gleba: il bando vieta di vendere i coltivatori col terreno e nello stesso tempo annulla l'obbligo di prestazioni e servizi personali dovuti al padrone. In realtà il provvedimento mira a liberare l'agricoltura dai vincoli signorili, al fine di abbattere la potenza feudale; le disposizioni successive il bando del 1289 stabiliscono misure molto restrittive alla libertà dei villani, per immobilizzarli sul terreno ed impedire il loro inurbarsi. Negli stessi statuti troviamo, inoltre, non equiparati i diritti degli abitanti della città a quelli della campagna, sottoposti a pene più severe.

I villani giungono in massa nelle città creando disagi, portando la fame: in questo modo si scatena una guerra tra poveri, dove il proliferare di testi satirici contro il rustico rende un'ampia testimonianza.

(30) 'E' scoppiato a piangere' (M.B. pag.28).

(31) M.B. pag.87.

(32) 'Questo cornuto d'un villano che è venuto fuori dal peto di un asino' (M.B. pag.95).

(33) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.216.

Quello che segue è il testo del manoscritto della Resurrezione di Lazzaro:  
- Mi scusi è questo il camposanto dove andranno a fare la resurrezione del Lazzaro, quello che è morto di tre giorni e seppellito, che fra poco arriva un santone-stregone, Jesus Cristus, che con tre dita lo tira in piedi,

così che tutti griderà "è vivo è vivo!" e poi si andrà tutti insieme a bere da ubriacarsi "come Dio?"

-Sì è questo... due denari se volete restare a godervi lo spettacolo.

-Due denari a voi? E perché?

-Perché io sono il guardiano del camposanto, e devo pur essere risarcito dei danni che voi tutti, fedeli curiosi, venite a combinarmi qua dentro: chi mi calpesta l'erba delle tombe, sporcate i viali, vi andate a sedere sui bracci delle croci tanto da storceli tutti e mi rubate i lumini.

(34) *Jo.* XI, 38-45.

(35) Mario Erbetta, nella sua edizione degli apocrifi del Vecchio e Nuovo testamento, si avvale per il testo e per l'apparato critico dei manoscritti Borgia già editi da Guidi nel 1887: dunque anche Dario Fo potrebbe essere stato a conoscenza di questa versione della *suscitatio Lazari*.

(36) *Gli apocrifi del Nuovo Testamento* I, 1-2, pag.323

(37) M.B. pag.97.

(38) Dante, *Inferno* XXVII, 67-111.

(39) Dante, *Inferno* XIX, 52-57.

(40) "[...] Punisti la tua sedia da parte d'aquilone

[es] cuntra Deo altissimo fa la tua entenzione" (vv. 47-48)

"[...] Lucifero novello a ssedere en papato

lengua de blasfemia, ch'el mondo ai 'nvelenato" (vv. 51-52)

cito dalla lauda 83 in Jacopone da Todi, *Laude*, Bari, Laterza, 1974, pag.248.

(41) M.B. pag.106.

(42) Pacini E. 1997.

### 3. Il trattamento delle fonti

I brani di *Mistero Buffo* che si rifanno a fonti precise e documentate sono *Rosa fresca aulentissima*, *Nascita del villano*, *La nascita del giullare*, *Moralità del cieco e dello storpio*; inoltre non bisogna dimenticare, per l'interesse storico, il lungo prologo polemico-didattico che introduce la giullarata di *Bonifacio VIII*.

Nel momento in cui si apre il sipario sullo spettacolo vengono riferite allo spettatore alcune nozioni semplici su cosa sia un "mistero buffo", sulla struttura della società medioevale, con rapidi riferimenti all'elemento rivoluzionario popolare canonizzato ed inserito all'interno di feste rituali, fino alla sintesi che afferma: "Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato del popolo"(1).

Lo spettacolo prevede l'esecuzione di alcuni pezzi che variano da tournée a tournée e che sono stati ampliati di numero dal 1969 (anno della prima edizione di *Mistero Buffo*) ad oggi, dove nella stagione invernale Dario Fo recita brani scelti da *Mistero Buffo* affiancato da Franca Rame con brani de "Lo Zen e l'arte di scopare" di Jacopo Fo.

Tra le varie linee interpretative di *Mistero Buffo*, esiste la polemica con la filologia accademica; alcune *pièces* sono recitate come vere e proprie lezioni, dove Fo mette in discussione la storia ufficiale, presentando la raccolta dei suoi brani come materiale autentico, risalente al Medioevo,

sottoposto a lettura e analisi volte a confutare i postulati della cultura ufficiale.

L'inizio di *Mistero Buffo* - come s'è visto - è costituito dalla presentazione di quello che viene definito da Fo stesso uno dei primi testi di teatro comico-grottesco della nostra storia, *Rosa fresca aulentissima*, il cavallo di battaglia di questa polemica.

L'approccio è di tipo provocatorio nei confronti di quegli studiosi, chiamati letteralmente ciarlatani, che hanno completamente stravolto il significato del testo, occultandone l'elemento satirico-grottesco e facendo rientrare il componimento all'interno di una lirica di tipo cortese, alta, nobile; tutto ciò attraverso un'operazione che non riconosce la possibilità da parte del popolo di creare un gioiello quale *Rosa fresca aulentissima*.

Ciullo d'Alcamo, come appunto preferisce chiamarlo Dario Fo, viene definito come il primo vero giullare del popolo, il *Contrasto*:

"è il testo più mistificato che si conosca nella storia della nostra letteratura, in quanto mistificato è sempre stato il modo di presentarcelo. [...] ci fanno credere che sia un testo scritto da un autore aristocratico, che, pur usando il volgare, ha voluto dimostrare di essere talmente dotato da tramutare il fango in oro, [...] tanto da far giungere un tema così triviale, così rozzo come un dialogo d'amore carnale, a livelli straordinari di poesia culta, propria della classe superiore!"<sup>(2)</sup>.

La lezione prosegue denunciando i salti mortali di quelli che vengono identificati come i sacri autori borghesi: "Il primo a fare un gioco di truffa è stato Dante Alighieri"<sup>(3)</sup>. Fo afferma che nel *De Vulgari Eloquentia* il *Contrasto* viene riportato come esempio di poesia con "qualche rozzezza"<sup>(4)</sup>, ma indubbia è l'appartenenza ad una classe colta ed erudita da parte dello scrittore. In realtà Dante non prende nessuna posizione a proposito dell'appartenenza sociale dell'autore, ma cita semplicemente il

verso "Tragemi d'este focora" per indicare un esempio di volgare non illustre, ma proprio di "terrigenis mediocribus"(5).

È comunque significativo che la citazione dantesca non riguardi l'incipit "Rosa fresca aulentissima ch'apari inver la state" bensì il terzo verso, dove parole come *focora*, *boluntate*, *este* sono giudicate troppo plebee a livello linguistico.

Per ciò che riguarda l'appunto di Dario Fo nei confronti di Croce, "il filosofo liberale"(6), sono necessarie alcune precisazioni: nel saggio *Poesia popolare e poesia d'arte* non esiste nessun giudizio negativo nei confronti della poesia popolare. Certo, a quest'ultima spetta un ruolo di secondo piano riguardo alla poesia d'arte, giacché ritrarrebbe sentimenti semplici in forme altrettanto semplici; tuttavia, scrive Croce, "dove la poesia popolare è poesia, non si distingue da quella d'arte e, nei suoi modi, rapisce e delizia"(7).

Lo stesso si può dire per Francesco De Sanctis, che definisce il dialogo di Cielo d'Alcamo una canzone popolare, perché

"se l'ingegno del poeta apparisce ne' concetti e ne' sentimenti e nell'andamento vivo e rapido del dialogo, la forma è quasi impersonale, ritratto immediato e genuino di quei tempi"(8).

Anche D'Ovidio viene chiamato in causa da Fo, dunque riporto le sue conclusioni:

"Il fondo della poesia è comico [...], tuttavia il *Contrasto* è unico nel suo genere ed è l'opera di un poeta, un artista colto quantunque di cultura diversa dalla cortigiana, che, attraverso il suo quadretto erotico grossolanamente schietto, si burla dell'erotismo artificiato della poesia aulica"(9).

La chiave è quella erotico-sessuale e le interpretazioni di Fo tendono ad esaltare la tematica, dove questa è presente, oppure ad inventarla

forzando il testo e, attraverso un gioco mimico magistrale, ad esprimere teorie affascinanti.

È il caso dell'interpretazione che fornisce Fo riguardo alla posizione di chi declama: si tratta di un giullare, in piazza, che mima questo duetto in rima. E' un dialogo del popolo che parodizza l'amore dei potenti, degli aristocratici (proprio come pensava D'Ovidio), in particolare della lirica cortese del tempo e dunque i protagonisti fingono alti natali, ricchezza e potere mentre in realtà sarebbero solo un gabelliere e una donna del popolo.

Il gabelliere<sup>(10)</sup> ritirava le gabelle, le tasse, Fo riferisce come ancor oggi in Sicilia costoro si chiamano *bavaresi*<sup>(11)</sup> perché pare che l'ultima concessione fosse stata data da un re borbonico ai bavaresi. Anticamente questi personaggi si appellavano *gru* o *grue*, svolgevano il loro lavoro portandosi sempre appresso un registro dove venivano segnati i pagamenti; per far questo assumevano una posizione particolare: appoggiavano il piede destro al ginocchio sinistro, mantenendo l'equilibrio su una gamba sola come gli aironi o le gru, per l'appunto.

I tempi recitativi sono stretti, la lezione prosegue e con essa la spiegazione: questo giullare travestito da gabelliere nasconde il libro col suo mantello, fingendosi nobile e ricco. La donna d'altro canto millanta la propria condizione, simulando onore e averi in abbondanza. In realtà è una popolana e, nella parafrasi proposta da Fo la dimostrazione sta nell'ironia dei versi 114-115.

Qui si inserisce la questione di cosa sia il *maiuto*. La trascrizione grafica del codice riporta *lontaiuto* che non ha alcun significato. Secondo alcuni è

da leggersi *lo 'traiuoto*, cioè una veste con un lungo strascico (questo per coloro i quali avvallano la tesi delle origini nobili della dama), secondo altri è da leggersi *lo 'nsaiuto*, cioè vestito di saio, una sorta di grembiulone portato dalle popolane. Se poi si accetta la versione *maiuto*, esiste un documento in cui si legge che l'imperatore Federico II avrebbe ordinato di foggiare alcune giubbe "de mayuto" per le sue cameriere di Lucera.

A proposito dell'interpretazione di questo termine esiste un contributo assai recente di Cono Antonio Mangieri<sup>(12)</sup>: Mangieri ha scoperto che con *maiuto* non si indicava solo il tipo di stoffa, ma anche il colore (tale colore è menzionato nelle gabelle di un tintore palermitano del 1300), probabilmente una sorta di bianco sporco.

*Maiuto* deriva da *mayu*, l'asfodelo, fiore dei defunti per tutta l'antichità greco-romana; tuttavia l'uso dei fiori nei riti dei morti è proprio dell'Umanesimo, mentre nel Duecento l'uso dei fiori per occasioni funebri o per i defunti era proibito per bolla papale, dunque la "yuppa de mayuto" del documento federiciano non può aver ornato le ancelle di corte in occasione di un funerale ma per la festa di primavera.

La proposta di Mangieri sostituisce la parola senza significato del codice *lontaiuto* con *lo 'ntavuto* spiegando come il *tavuto* sia un abito da lutto. Era usanza infatti, durante il medioevo, foderare la cassa da morto e avvolgere il defunto in una stoffa nera, il *tavuto* per l'appunto. Da questa stoffa si foggiavano mantelli con cappuccio che venivano indossati dalla vedova e dai parenti.

Il senso della strofa sarebbe dunque questo: "Dal momento in cui ti ho vista vestita a lutto, o bella, mi hai ferito il cuore". Tale spiegazione, secondo Mangieri è suffragata in pieno dalla battuta della donna:

"[...] Ai tanto 'namorastiti tu luda lo traito

come se fosse porpore iscarlato o sciamito..."(vv.116-117)

che rimprovera l'uomo del bel complimento: innamorarsi di lei vestita a quel modo, come se avesse indossato vesti di seta, porpora o scarlato, stoffe oltre che preziose tendenti al rosso, estremamente variopinte in opposizione al nero vestito da lutto.

Il *maiuto* di Fo è la 'pazienza', una sorta di grembiulone che evitava alle donne di bagnarsi alla roggia e certo una vestita di *maiuto*, è la conclusione implicita, non può che essere di bassa estrazione sociale.

Si apre la parentesi polemica di Fo nei confronti di una scuola "dove l'ipocrisia e la morbosità cominciano fin da quando vai all'asilo"<sup>(13)</sup>: infatti una volta chiarita l'identità dei due protagonisti del *Contrasto* (bella popolana e gabelliere finto ricco), il discorso si sposta sulla persona dell'autore. E' il giullare Ciullo d'Alcamo, il cui nome deriva da *ciullare*, come Ruzante da *ruzzare* - accoppiarsi con gli animali -, ma Ciullo è del tutto improponibile a scuola per cui "i ricercatori hanno fatto carte false per indicare un'altra lettura"<sup>(14)</sup>; il nuovo nome, quello insegnato, è Cielo, di certo molto più *soft*.

Ciullo d'Alcamo sarebbe un giullare, ed il suo componimento viene definito da Fo come uno dei primi testi del teatro comico-grottesco: è dunque logico che la cultura al potere abbia sempre cercato di dimostrare

il contrario. La parafrasi della poesia si snocciola pian piano di fronte al pubblico:

"Il ragazzo declama: 'Rosa fresca aulentissima ch'appari...' è un linguaggio aulico, raffinato, proprio di chi vuol farsi passare per nobile. Egli ne fa una caricatura... dunque 'Rosa fresca aulentissima ch'appari inver' la state/ le donne ti desiderano pulzell' e maritate' cioè, sei talmente bella che anche le donne ti desiderano"(15).

A questo punto Fo sferra l'attacco al perbenismo di una scuola borghese che deforma la cultura pur di evitare alcuni argomenti: il sesso, la dignità della cultura popolare, l'abuso di potere evidenziato nella questione della *defensa*.

Tutto il *Contrasto* è un'esplicita richiesta d'amore carnale, mascherata con un linguaggio colto ma dal contenuto osceno: così per Fo la rosa che appare tra le pieghe della *state* è il sesso del ragazzo che implora la donna "trágemi d'este focora, se t'este a bolontate", fammi uscire da questo fuoco del desiderio se vuoi:

"Ma dico, è una pazzia! Ma pensate voi, a scuola, il povero professore che dovesse spiegare le cose così come sono dette... [...] viene mandato via, cacciato da tutte le scuole del regno (è proprio il caso di dire che siamo ancora un regno), e basta, è finito! Ecco perché il povero insegnante, che fra l'altro tiene famiglia, è costretto a mentire."(16).

La risposta della ragazza "che va giù un pochettino a piedi giunti e scopre proprio poca eleganza di modi"(17) è un rifiuto, ma il gabelliere non si dà per vinto:

"- Ah, sì? Tu ti vai a *aritonner* i cavelli? E allora anch'io mi faccio tondere il cranio... vado frate... vengo nel tuo convento, ti confesso... e al momento buono... *sgnácchete!*- Lo *sgnácchete* l'ho aggiunto io, ma è implicito."(18),

dove con questo suono onomatopeico viene sottinteso in maniera burlesca l'ardore che le parole del protagonista maschile fanno intuire.

Questo anticristo, non si ferma davanti a nulla, neppure di fronte al corpo annegato di lei:

"- Ti anneghi? E io mi butto nel mare, ti vengo a prendere laggiù, nel fondo, ti trascino sulla riva, ti stendo sulla spiaggia e, annegata come sei *sgnàcchete!* faccio all'amore-"<sup>(19)</sup>.

Poiché la donna non può più opporsi con le parole, minaccia di chiamare i suoi parenti che lo conceranno per le feste, ma la risposta è su un tono impertinente: "Se i tuoi parenti *trovanmi* che ti ho appena violentata o che ti sto facendo violenza, e che mi posson fare? *Una defenza méttoci di dumili' agostari*"<sup>(20)</sup>.

La *defenza* viene decretata dall'imperatore Federico II nel 1231 all'interno delle *Constitutiones Regni Sicilie* o *Costituzioni Melfitane*, il testo recita: "Presentis legis auctoritate cuilibet licentiam impartimur ut adversus aggressorem suum per invocationem nostri nominis se defendat".

Il significato è il seguente: qualsiasi suddito (anche giudeo o saraceno, si dirà più oltre) può difendersi invocando il nome dell'imperatore; l'aggressore è costretto a fermarsi altrimenti il suo verrebbe considerato un attacco alla persona stessa dell'imperatore.

Qui sono d'obbligo alcune precisazioni tecniche. Nelle *Costituzioni Melfitane* si fa riferimento a due tipi di *defensae*: quella semplice per l'aggressione con o senza armi e quella che prevede il pagamento di una multa in caso di stupro. I duemila agostari del verso 25, una grossa cifra che il *canzonieri* vanta di possedere e di versare se "[...] pareto cogli altri (*tuoi*) parenti" lo sorprenderanno in casa dell'amata, si riferiscono alla seconda parte, quella che prevede il pagamento della multa .

Tuttavia la questione è complicata dalla necessità di avere dei testimoni al fine di provare la propria innocenza quando si nomini la persona

dell'imperatore a motivo di difesa: senza testimoni non ci si può appellare alla grazia imperiale.

D'Ovidio vede nella *defensa* federiciana il tentativo da parte dell'imperatore di limitare le *defensae* private; della stessa opinione è Marcello Tartaglia, che ribadisce l'intento accentratore di Federico II puntualizzando come la *defensa* non garantisse l'impunità ai nobili ma anzi permettesse a chiunque di difendersi nel nome dell' imperatore.

Dario Fo è di tutt'altro avviso<sup>(21)</sup>: la *defensa* è l'ennesima legge ingiusta volta a proteggere solo i ricchi, quelli che possedevano i duemila agostari, così che l'aggressore sorpreso nel pieno della violenza se la cava con un "Evviva l'imperatore", il pagamento istantaneo della multa e nulla più. E' uno scherzo feroce dove il registro recitativo da adottare è un tono di scherno; le parole dell'autore rivelano al lettore o meglio al pubblico la possibilità di uno stupro reso legale da questo provvedimento.

Fo conclude definendo il componimento una giullarata opera del popolo; infatti come avrebbe potuto tollerare l'imperatore che un suo poeta, o comunque una figura legata al suo potere, potesse schernirlo così apertamente, rivelando il vero intento della *defensa*, l'ultima legge rivolta a privilegio di pochi?

Fornendo l'esempio grottesco di ragazzi che prima di uscire sono rincorsi dalla mamma che porge loro il borsetto con la somma di denaro pronta all'occorrenza, Fo introduce il problema dello scontro tra classi e cambia decisamente argomento proseguendo lo spettacolo.

Sempre all'interno della polemica-denuncia si colloca la *Nascita del villano*. Come riferito nel capitolo precedente, l'uomo stanco di lavorare

chiede a Dio qualcuno che lo sostituisca in tutto e per tutto; Dio, benevolo, lo accontenta e con un rapido gesto ingravida un asino; dopo nove mesi una *sfolia* tremenda mette a parte il mondo della nascita del villano, il servo dell'uomo per volontà divina.

È chiaro che la variante introdotta da Fo riguardo l'esordio mira a focalizzare il discorso sullo sfruttamento di classe operato dai padroni e dal clero.

Per ciò che riguarda la scansione delle mansioni mensili a cui il villano dovrà obbedire, il rapporto che Fo instaura con la fonte lo si può definire come una parafrasi amplificata del componimento di Matazone. I cambiamenti inseriti in *Mistero Buffo* hanno la funzione di caricare il testo a livello espressivo. Ciò che emerge è l'aggressività, l'exasperazione dei concetti per evidenziare il trattamento brutale riservato al villano.

Il villano è una bestia dalle fattezze umane, puzza come un animale (tant'è che tafani e parassiti dimorano volentieri nella sua casa), è nato solo per faticare; il padrone può disporre addirittura della vita del rustico, che comunque vale meno di quella di un armento, e della sua donna, dato che qualsiasi sopruso sarà ben tollerato. Che il villano sia buono o malvagio non è importante, tanto comunque non ha un'anima.

Negare l'anima al villano suona quasi come una bestemmia, tanto più che a scandire le fatiche mensili è un angelo che afferma anche l'inutilità del pentimento o dell'osservanza delle leggi cristiane da parte del villano; la chiesa è solo un posto dove stare al coperto, non c'è paradiso per questa creatura, né salvezza, né preghiere da rivolgere a Dio che di certo non ha il tempo di ascoltare chi è nato dal peto di un asino.

Il racconto della violenza delle angherie subite dal villano ha lo scopo di scuotere la platea, perché i villani esistono ancora oggi, sono gli operai che lavorano sotto un padrone, sono le operaie di Verona che hanno pochi minuti per andare al gabinetto<sup>(22)</sup> altrimenti la produzione ne risentirebbe. Il medioevo non è poi così lontano, la storia si ripete: questo è il messaggio che Dario Fo vuole comunicare al suo pubblico, il progresso è solo a livello tecnologico ma non a livello sociale.

I grandi istituti della Chiesa e del potere economico sono i bersagli contro i quali Fo si scaglia, la morale che si desume è quella di un gruppo sociale numericamente folto e detentore della produzione, con la sua forza lavoro che subisce ogni tipo di sfruttamento, docile come un mansueto animale da soma. Riflettendo meglio, il villano e, ampliando la metafora parodica, qualsiasi lavoratore sfruttato, sono parenti dell'asino: dunque quale metodo migliore per educarli se non il bastone e la carota? L'aggressività beffarda dell'angelo rivela nella maniera più dispregiativa la realtà della vita: non esiste né uguaglianza, né pietà e neppure la speranza di un premio dopo la morte: è tutto una grande truffa, uno scherzo grottesco, esiste una sola vita, questa che stiamo vivendo, e il potere, con la sua ristretta casta di individui che ad esso appartengono, ha trovato il meccanismo perfetto per farsi un Paradiso in questa vita sulla pelle di altre persone. Come afferma Dario Fo: "L'anima è il più grosso ricatto cui il padrone possa ricorrere contro di noi"<sup>(23)</sup>, perché solo così il padrone, o il prete per lui, riescono a soggiogare il popolo;

"-Io voglio il mio piccolo paradiso, piccolo ma tutto per me, subito, per il tempo che sto al mondo. Beato te che ce l'avrai tutto quanto, il paradiso! Dopo, è vero, ma per l'eternità!..."<sup>(24)</sup>.

L'assenza del riscatto, della ribellione, propria della *Nascita del villano*, si trasforma nella presa di coscienza dello sfruttamento e nel riconoscimento della dignità in grazia delle parole del cieco, protagonista della *Moralità*:

"No, dignità non è non avere padrone. Dignità è il fatto di lottare contro il padrone [...] non ha dignità quello che giovane e forte ha la possibilità di vivere tranquillo, senza problemi, dignitoso è quello che, anche con gli altri e per gli altri, lotta per migliorare insieme le situazioni!"<sup>(25)</sup>

Con questo discorso apologetico sulla dignità, Fo attacca nuovamente la scuola: "Naturalmente, sono cose che non ci insegnano, perchè [...] capire il significato dell'esser sfruttati, è molto pericoloso!"<sup>(26)</sup>, e prosegue ribaltando la moralità medioevale nel presente: "libertà vera è quella di non aver padroni, non soltanto io, ma vivere in un mondo dove anche gli altri non abbiano padroni. E questo, pensate!, intorno al 1200-1300."<sup>(27)</sup>.

Questo gioco parodico di Fo che pone in primo piano la fonte, in modo tale da tutelarsi a livello di credibilità storico testuale, e mantenere nello stesso tempo una forma di oggettività derivata dalla presenza di un modello letterario, viene utilizzato per poi ammiccare allo spettatore ricavando una morale o meglio un insegnamento che vale anche per i nostri tempi, dove il filo conduttore, che si svolge attraverso tutti questi secoli, è dato dal popolo e dalle sue miserie.

È il caso della *Nascita del giullare* e delle sue varianti rispetto al racconto riportato da Guastella. Il valore del primo cambiamento rispetto alla fonte (la moglie del villano preferisce la compagnia del ricco signore, mentre in *Mistero Buffo* il nobile violenta la donna) rientra a pieno titolo nella visione di storia alla rovescia appartenente all'immaginario compositivo di Dario

Fo; la chiave di lettura è la denuncia per arrivare all'autocoscienza e da lì costruire concretamente una nuova società, ecco perché le sue *pieces* sono caricate di un valenza politica ben precisa.

Operando questa modifica, Fo annulla tutta la tradizione misogina che occupa un largo spazio all'interno della satira medioevale, e sembra trasformare il racconto in un episodio di cronaca nera degli anni contemporanei, con le numerose donne vittime di stupro.

Ed il gioco continua, con questi veloci rimandi dal medioevo duecentesco al nostro medioevo tecnologico, secondo un effetto labirintico di specchi, di rinvii ironici, amari e rabbiosi, il tutto incarnato nella figura dell'attore che impersona per noi il Cristo Arlecchino.

La violenza del padrone e il finale tragico sono varianti necessarie per dare una coscienza rivoluzionaria al giullare. Che cosa rimane al villano?

Nulla, non ha più niente da fare sulla sua terra coperta d'infamia: Gesù Cristo dona la possibilità a quest'uomo di denunciare i torti subiti, di svegliare le coscienze sopite dei contadini. La terra è di chi la lavora, il profitto è di chi produce; il padrone, il prete, il notaio, simboli dell'autorità politica, ecclesiastica e legislativa, che tutelano i loro stessi privilegi, sono categorie che vivono sulle spalle di chi fatica ogni giorno della vita, sfruttato dalla nascita alla morte.

Ciò che emerge è la figura di un Cristo comunista; esaltando il messaggio evangelico di povertà, Dario Fo presenta al pubblico Gesù come il Dio dei poveri, degli sfruttati e dei diseredati che si indigna di fronte alle ingiustizie e propone un riscatto per chi soffre.

Questo stesso Cristo è quello che nella giullarata *Bonifacio VIII* scaccia il papa con una pedata dimostrando tutto il suo disprezzo per un'istituzione, quella dell'*ecclesia*, che oramai ha perduto il significato di comunità dei fedeli per diventare un ordinamento gerarchico completamente affondato nell'avidità e nella brama di potere.

In tale giullarata spicca il lungo prologo storico-polemico che presenta i nemici 'storici' di Bonifacio VIII, Dante e Jacopone da Todi. La lezione prosegue con l'illustrare la polemica di Gioacchino da Fiore contro la chiesa, le teorie di fra Segalello da Parma bruciato sul rogo come eretico ed infine le vicende del movimento pauperistico legato a fra Dolcino.

La vicenda narrata da Fo, per Gioacchino da Fiore, risponde a verità; nelle sue opere di esegesi biblica Gioacchino propugnava una profonda riforma religiosa, preannunciando il prossimo avvento di un mondo rigenerato moralmente e socialmente. Molte delle sue tesi furono condannate dalla chiesa (nel IV Concilio Lateranense del 1215), ma non venne scomunicato né si ha notizia che fosse stato mai condannato al rogo. Dante lo colloca nel cielo del Sole tra gli spiriti sapienti, accanto a S. Bonaventura (*Paradiso*, XII, 140).

Ugualmente veridiche sono le notizie su fra Dolcino, e di nuovo Dante è una fonte attendibile. Nel XXVIII canto dell'*Inferno* Maometto profetizza la sconfitta di Dolcino e dei suoi seguaci, vinti per fame (Dante considera Dolcino un seminatore di scisma, un eretico).

Dolcino predicava il ritorno della chiesa alle origini, la povertà assoluta, il matrimonio per i sacerdoti e, punto cardine della sua dottrina, la comunanza dei beni materiali, insomma un modello di vita fondato

sull'imitazione letterale del Vangelo. La sua opera di proselitismo comincia nel 1304, si rivolge alle classi più umili e accoglie numerosi seguaci in Lombardia e Piemonte. Il pellegrinare itinerante a piccoli gruppi ospitati e nascosti da case amiche, si trasformò in uno spostamento di massa che convogliava e raggruppava gli aderenti di varie zone, si organizzava, si difendeva, contrattaccava, sembrava cercare un suo stanziamento comunitario e antagonista rispetto ai poteri ed alle realtà istituzionali della zona.

Questi aspetti rendono la vicenda di Dolcino e dei suoi un episodio unico (per la risonanza che ha avuto nel corso del tempo, rispetto ad altri episodi del tutto simili alla rivolta dei dolciniani) e per questo affascinante nella storia dei movimenti ereticali del Basso Medioevo, tanto da colpire contemporanei e posteri e da farne, nel nostro secolo, occasione e pretesto di polemiche e di verifiche ideologico-politiche.

Nel 1306 Dolcino e la sua comunità, braccati da ogni parte, si rifugiarono sul monte Rubello. Il vescovo di Vercelli ottenne dal papa Clemente V le concessioni ed i benefici riservati ai crociati: l'indulgenza plenaria per quanti avessero preso le armi per combattere Dolcino e i suoi. I dolciniani resistettero a lungo, finché le grandi neviccate, impedendo i rifornimenti dei viveri, li costrinsero ad arrendersi per fame nel marzo 1307. Una volta catturato Dolcino venne sottoposto ad orrende torture e mutilazioni, fatto girare per le strade e le piazze di Vercelli ad ammonimento di tutti, ed infine fu arso vivo nel giugno dello stesso anno, insieme con la compagna Margherita di Trento e con molti altri.

Fo racconta che questi primi comunitardi avevano come centro di organizzazione la *credenza*:

"La credenza è oggi in tutta Italia quell'armadio che teniamo in casa per riporvi la roba da mangiare. Il sostantivo deriva evidentemente dal verbo credere, *credere in* qualcosa. Credenza: credere nella comunità, quindi."(28)

La credenza, intesa come mobile a sportelli e cassetti per conservare stoviglie o cibi, proviene dalla locuzione arcaica *fare la credenza* cioè assaggiare i cibi imbanditi per provare che non fossero avvelenati.

L'etimologia risale comunque al verbo "credere"; nel comune medioevale, e principalmente nei comuni lombardi, esisteva il *Consiglio di credenza*, un consiglio di persone esperte e fidate, destinato ad assistere i consoli nel disbrigo delle pratiche più delicate del governo comunale. Esso formava il germe del consiglio minore al quale venivano sottoposte le questioni più gravi, in segreto o almeno fuori dai pericoli della pubblicità.

A somiglianza di tale istituzione, si disse pure *credenza* la speciale organizzazione popolare, formata dall'unione delle arti minori, che, a cominciare dalla fine del XII secolo, si costituì nelle maggiori città lombarde (a Milano, a partire dal 1198, si istituì la *credenza di S. Ambrogio*), per effetto della progressiva tendenza democratica dei comuni italiani, contro il vecchio comune accusato di proteggere gli interessi delle classi aristocratiche o delle arti maggiori(29).

Perché Fo attua un'introduzione storica così dettagliata? E' lui stesso a dare una spiegazione:

"Di questa storia che vi ho così sommariamente raccontato, sui libri di testo in uso nelle scuole non si fa cenno. Ed è giusto, d'altra parte: chi organizza la cultura? Chi decide cosa insegnare? Chi ha l'interesse a non dare certe informazioni? Il padrone, la borghesia. [...] Ma immaginatevi un po' se questi qui, impazziti, si mettessero a raccontare che nel Trecento, in Lombardia e in Piemonte, ci fu una vera e propria rivoluzione, durante la quale, nel nome di Cristo, si riuscì a costruire una comunità in cui

tutti erano uguali, si volevano bene, non si sfruttavano l'un l'altro? C'è la possibilità che i ragazzini si esaltino e gridino: 'Viva fra Dolcino! Abbasso il papa!' E non si può, perdio, non si può!"(30)

Ancora una volta il dito accusatore indica una scuola parziale, legata al potere, che ha tutto l'interesse ad insegnare una storia, ma anche una letteratura, edulcorate, prive di qualsiasi spirito democratico o libertario, giungendo ad omettere deliberatamente un episodio quale la rivolta di Dolcino e spesso piegando e deformando i testi letterari antichi, anche qui attraverso un'operazione di "pulizia" dei contenuti.

## NOTE

(1) M.B. pag.5.

(2) M.B. pag.5.

(3) M.B. pag.6.

(4) M.B. pag.6.

(5) Dante A., *De Vulgari Eloquentia* (I, XII, 6).

(6) M.B. pag.6.

(7) Croce B., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, pag.17.

(8) De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli, 1983, pag.62.

(9) D'Ovidio F., *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, cit., pag.717.

- (10) M.B. pag.6.
- (11) M.B. pag.7.
- (12) Mangieri C.A., Dicanno e Iontaiuto *nel Contrasto di Cielo d' Alcamo*, "Studi e problemi di critica testuale", 50 (1996), pag.10.
- (13) M.B. pag.9.
- (14) M.B. pag.8.
- (15) M.B. pag.8.
- (16) M.B. pag.8.
- (17) M.B. pag.10.
- (18) M.B. pag.10.
- (19) M.B. pag.10.
- (20) M.B. pag.10.
- (21) M.B. pag.11.
- (22) M.B. pag.87.
- (23) M.B. pag.95.
- (24) M.B. pag.96.
- (25) Audiocassetta, M.B., La Comune, Roma, (1976), vol.5, lato B (dal prologo).
- (26) M.B. pag.40.
- (27) M.B. pag.40.
- (28) M.B. pag.108.
- (29) Enciclopedia Treccani, *Lessico universale italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, vol.V.
- (30) M.B. pag.110.

#### 4. La lingua

Le fonti di *Mistero Buffo*, come si è visto, sono di provenienza geografica eterogenea: estrema importanza assume dunque la lingua in cui è scritto il testo, che appare l'elemento unificante.

Dario Fo inventa una *koinè* di base padana (il cui lessico deriva dai dialetti dell'Italia settentrionale) con la quale costruisce ciascuna giullarata. L'idea nasce dallo studio delle tradizioni popolari e dal recupero di queste ultime in chiave moderna; in questa ricerca, arrivando sino al Medioevo, Fo si imbatte nelle sacre rappresentazioni, nei misteri, nelle moralità, tutti esempi di spettacoli che affondano le proprie radici nel popolo e che prendevano vita attraverso la voce dei giullari.

Parafrasando Fo, non solo il teatro era il giornale parlato e drammatizzato del popolo, ma lo stesso giullare, magistrato interprete di quel "giornale", era l'espressione del popolo.

Attraverso questa voce, il popolo parlava direttamente demistificando il sacro, utilizzando l'arma del riso e del grottesco; tuttavia il giullare per farsi capire, dal momento che non esisteva un'unica lingua, si sarebbe servito di una lingua inesistente, molto simile al grammelot, così come riferisce Fo:

"Questo attore doveva cambiare paese ogni giorno. Oggi era a Brescia, domani a Verona, a Bergamo ecc. ecc., quindi si trovava a dover recitare dialetti completamente diversi l'uno dall'altro [...] Non potendoli conoscere tutti, se ne inventava uno proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti, e quando si trovava nell'impaccio di non sapere quale parola scegliere per far capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi, così ognuno poteva scegliere il termine che meglio comprendeva. [...] Questa è una cosa sola, unica del giullare, del teatro del popolo, cioè, la possibilità di poter scegliere i suoni più adatti al momento"<sup>(1)</sup>.

Anche la lingua (intesa come il fenomeno primo di esplicitazione delle idee della cultura dominante) rientra nella polemica contro il potere; l'operazione attuata da Fo vede nel grammelot, ancor più che il recupero di una presunta tecnica recitativa giullaresca, la creazione di una lingua proletaria, di classe; il dialetto è l'accesso privilegiato alla via creativa, è la base autentica della cultura, perché nasce dal cuore, dal sentimento, mentre la lingua, quella che viene insegnata a scuola è qualcosa di imposto.

"Il dialetto non lo impari a scuola, non c'è la maestra e il professore che ti insegnano il birignao. [...] Le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito. Prendiamo l'esempio dei nostri maggiori scrittori, il teatro di Pirandello è imbevuto di dialetto siciliano, e Manzoni scrisse in dialetto milanese, [...] un dialetto che non è mai esistito. Si è inventato un espediente, forse necessario, ma pur sempre un espediente"(2).

Questo dialetto non richiede al pubblico, per essere inteso, specifiche competenze, perché la mimica, il suono onomatopeico, l'intonazione aiutano la comprensione. Da ciò è facilmente deducibile come qualsiasi testo scritto che sia destinato all'esecuzione orale si mostri solo come una traccia sbiadita; privato dell'espressività facciale e corporea e delle intonazioni vocali di Fo, assume la forma di canovaccio verbale a larghe maglie.

Il grammelot "ipotetica lingua giullaresca a cui Fo ha applicato questa misteriosa etichetta per l'informe borbottio semantizzato dal gesto teatrale"(3), viene definito il linguaggio senza parole, un'accozzaglia di suoni che riescono ugualmente ad evocare il senso del discorso, semplicemente un gioco dove scarse sono le parole di senso compiuto, per il resto è musica, termini onomatopeici, sonorità particolari dove lingua e mimica, parola e corpo sono strettamente legati, imprescindibilmente fusi, in perfetta sincronia. Se analizzati a livello filologico i testi

"sembrano costruiti per prendere in giro un dialettologo che volesse analizzarli o localizzarli nelle loro componenti, o uno storico della lingua che volesse datarne gli elementi: una fricassea di dialetti, [...] dove si mescolano elementi volgari vivi di lombardo e di altri dialetti dell'area settentrionale padana lombardo-veneta, talora friulana, con elementi arcaici derivati da questo dominio"<sup>(4)</sup>;

questo perché siamo di fronte ad una lingua inventata che mostra chiaramente l'intento di Fo: recuperare l'antica tradizione recitativa medioevale.

In realtà i testi giullareschi di cui siamo in possesso mostrano sì il tentativo di creare un linguaggio facilmente comprensibile (perché il pubblico in piazza doveva capire, divertirsi e quindi essere generoso con la borsa dei denari) ma, differentemente da quanto riferisce Dario Fo, tendono ad emulare ritmi, cadenze e lessico della cultura alta, accademica, generata dalle classi dominanti.

*Rosa fresca aulentissima* ne è un esempio; senza entrare nel merito della polemica se il *Contrasto* sia opera di un giullare o meno, certo non esistono dubbi nel definirlo un componimento raffinato nel linguaggio e nello stile; chiunque abbia scritto questa poesia conosceva profondamente il metodo compositivo della lirica cortese, lo padroneggiava talmente bene da riuscire a parodiarlo coi suoi stessi strumenti.

Attraverso questa lingua dialettale inventata e proposta al pubblico come lingua proletaria, specifica di una classe sociale ben definita, Fo tende ad attuare una forma di teatro immediatamente socializzabile; l'invenzione dello sproloquio onomatopeico, unito alla pantomima, permette lo sviluppo di una grande sintesi espressiva che attua la massima intesa col pubblico; l'improvvisazione si modifica e fa propri i tempi, le pause della platea, siamo di fronte ad una nuova grammatica scenica che attraverso la voce ed il gesto tende ad un rapporto simbiotico con lo spettatore.

Nelle giullarate analizzate in questo studio esiste un'unica parte dove il grammelot diventa puro e semplice borbottio (dove solo una parola su dieci è parola, il resto è affidato alla fantasia): è il passo della *Moralità del cieco e dello storpio*, in cui l'attore mima di caricarsi lo zoppo in spalla interpretando contemporaneamente la parte del cieco.

Nell'edizione Einaudi, questa scena viene resa secondo la forma del dialogo, ma sul palcoscenico Fo si esprime in maniera in traducibile a livello grafico.

I brani che Fo dichiara esplicitamente di aver tradotto da una fonte letteraria sono: *Nascita del giullare* e *La nascita del villano*. Per la prima, una comparazione tra il dialetto siciliano e la resa dialettale settentrionale fatta da Fo è praticamente impossibile. Diverso invece è il discorso per ciò che riguarda *La nascita del villano*.

Il componimento di Matazone viene riportato parola per parola in alcuni casi, altrove Fo inserisce degli ampliamenti "per dare maggior continuità logica al testo"<sup>(5)</sup>. Il *Detto* viene tradotto in modo tale da rientrare nel linguaggio padano con cui *Mistero Buffo* è scritto. L'operazione di adattamento lessicale che attua Fo vede l'eliminazione o la sostituzione di parole e locuzioni che il pubblico non riuscirebbe a capire: così *lo pan de la mistura*, diventa *pan de crusca*, *torcolare* (pestare il mosto), si trasforma in *schisciare*, le *scraze* (i raspi dell'uva) con cui il villano farà la *posca* (vinello) sono semplificate nel verso *daghe de beber l'azet*, i sanguinacci *tosegati* (tossici, andati a male) sono restituiti da Fo come *sanguinazi venenusi e intosigazi*, la *folca* è il *furcun* e così via.

Ogni personaggio, dall'ubriaco a Gesù, parla lo stesso linguaggio popolare; anche gli angeli dopo un esordio colto ricadono nel dialetto. Ne *Le nozze di*

*Cana*, l'angelo che vuole raccontare uno spettacolo sacro e, come specifica Fo, dentro i canoni tradizionali, si rivolge al pubblico in questo modo:

"Feite atenzion, brava zente, che mi voi parlarve de una storia vera, una storia che l'è cominzada [...] dai libri o dai vanzeli. Bona zente, tuto quello che andremo a contare ol sarà tuto vero, tuto recomenzao dai libri o dai vanzeli. Tuto quello che l'è sortio non elo de fantasia..."<sup>(6)</sup>.

La fonetica e l'inflessione vocale data dall'attore nel recitare, richiamano una cadenza dialettale veneta molto garbata, tuttavia quando l'arcangelo si rivolge all'ubriaco, oltre al tono sgarbato utilizza parole che non hanno nulla di aristocratico: "Cito... debio sprologare", "briagon", "s'ciopa" per arrivare all'ultima battuta che gli sarà concessa di dire, "te descasso fora a pesciade", ed assume lo stesso tono popolare con cui l'ubriacone continuerà il racconto. Ne *La nascita del villano* l'angelo, messaggero delle istruzioni divine su come utilizzare il villano, esordisce in modo solenne: "Mo è stabilito e scripto" arrivando addirittura a ricalcare il latino con la parola *scripto*, per poi proseguire su un registro decisamente più popolare.

Ciascuna giullarata viene recitata in questo "linguaggio padano" che fornisce unità a tutta quanta la rappresentazione. E comunque vedere questi testi è cosa ben diversa dal leggerli (tant'è vero che alcuni punti, senza la traduzione risulterebbero assai oscuri).

Il segreto di questa 'polilingua' inventata, ma resa comprensibile per il pubblico, sta nell'abilità mimica e gestuale dell'attore, ma è anche affidata al prologo dove la giullarata è riassunta e spiegata, non nei minimi particolari, ma dando due o tre indicazioni chiave per capire la situazione.

## NOTE

(1) M.B. pag.29.

(2) Fo, *Fabulazzo*, cit., pag.368.

(3) Folena G., *Il linguaggio del caos*, Torino, Boringhieri, 1991, pag.121.

(4) Folena G., *Il linguaggio del caos*, cit., pag.120.

(5) M.B. pag.83.

(6) M.B. pag.87.

## 5. La grande utopia di Dario Fo, giullare comunista

*Mistero Buffo* viene costruito secondo il filo rosso, che lega la successione di tutto lo spettacolo, della rivendicazione della *dignità* del popolo; il monito che campeggia a caratteri cubitali durante l'esecuzione è la scritta "fatta da un folle sulle pareti dell'università:

Da sempre il popolo fa la storia, ma poi sono i padroni che la raccontano"(1).

Parafrasando un'espressione di Mao Tse-Tung, Dario Fo si scaglia contro la storiografia borghese "che racconta, dal proprio punto di vista, le imprese dei suoi eroi a cavallo dello sfruttamento e del massacro"(2).

Le basi ideologiche dello spettacolo nascono dalla necessità di riappropriarsi della storia, per poi attuare un discorso di metodo sul presente, sollecitando il popolo a prendere coscienza della propria identità di classe. Viene denunciata l'opera di intervento censorio, da parte delle classi al potere, sui momenti di creatività, di produzione artistica del popolo, annullata da forme di acculturazione arbitraria e relegata ai margini della cultura.

Quando *Mistero Buffo* debutta, nel 1969, alla Casa del Popolo di Milano, Fo è già uscito dal circuito teatrale canonico, ma si appoggia per l'organizzazione all'Associazione Ricreativa Culturale Italiana (essenzialmente sulla rete di Case del Popolo gestite dal PCI); questi

sono gli anni caldi della contestazione e Fo, in linea con le ideologie del tempo, porta avanti il suo discorso politico di classe utilizzando il teatro.

Il medioevo viene riletto come un presente; si instaura un rapporto attivo con il passato, dove un periodo storico così lontano può essere fecondo quanto un periodo più vicino, individuando nelle ribellioni, nelle lotte degli sfruttati di oggi, il processo rivoluzionario in atto di un proletariato che ritrova i propri antenati nei villani medioevali.

Secondo una metodica definita da Puppa della *controstoria*, *Mistero Buffo* mostra un doppio registro dove

"[...] antico e nuovo sono fusi insieme; da un lato infatti è frutto di studi infaticabili, eruditi, condotti negli archivi poco frequentati che accumulano tutto un materiale eterogeneo, dalle moralità ai misteri, dalle passioni ai miracoli evangelici; [...] dall'altro lo spettacolo si ispira direttamente alle lotte religiose, alle esperienze delle comunità cristiane delle nostre province, unendo la lezione del passato con quella del presente"<sup>(3)</sup>.

È come se Fo avesse ben chiara la tripartizione della società medioevale in *oratores*, *bellatores*, *laboratores*, secondo il *topos* di una perfetta società trinitaria a struttura piramidale, e avesse deciso, col suo spettacolo, di assumere il punto di vista dei *laboratores*, dando loro un riconoscimento non solo politico ma anche culturale, elevando la tradizione popolare e reinventando un modo di comunicazione teatrale attraverso il recupero della tradizione medioevale e, in particolar modo, dei giullari.

Con una evidente semplificazione e deformazione, i villani medioevali, il popolo minuto ed i giullari erranti, diventano l'emblema della rivolta contro i padroni. La riscoperta delle feste medioevali (assunte come momento estremamente avanzato di autorganizzazione sociale, gestita secondo i principi di un comunismo primitivo, di ribellione organizzata e liberatoria)

è il pretesto teatrale necessario per dare una coscienza di classe al proletariato moderno.

*Mistero Buffo* si inserisce in una fase particolare dell'esperienza teatrale di Dario Fo; Fo si immerge nel movimento, per rispondere alle esigenze che stavano emergendo in quel periodo, per diventare il megafono del movimento stesso, per aprire un reale confronto. Si mette a servizio del popolo, abbandona il circuito di distribuzione e produzione vigente, rompe con il 'teatro borghese' (attraverso una svolta politica dei contenuti); va alla ricerca di un *suo* pubblico, magari un pubblico che non ha mai conosciuto il teatro, al quale propone i temi politici che gli stanno a cuore.

"Quando il pubblico della classe della quale ci siamo messi a disposizione avrà deciso che il teatro che andiamo facendo è il suo teatro, che è un arma per la sua lotta, per la sua fantasia, non ci sarà più alcun potere che ci potrà battere, né condizionare"<sup>(4)</sup>.

Interlocutore ideale diventa quindi il popolo, perché entrando nella dimensione ideologica del giullare, ciò che viene prodotto obbedisce al principio "dalle masse alle masse", per "imparare dalla creatività che si sprigiona nel corso delle lotte, nel momento conflittuale, di scontro, e poi riportare al popolo il prodotto del tuo lavoro"<sup>(5)</sup>.

*Mistero Buffo* si costruisce secondo due preoccupazioni fondamentali: avere un contatto il più possibile diretto col pubblico e far arrivare in maniera chiara, coincisa, il discorso. Per questo esiste un terzo atto dedicato al dibattito con gli spettatori, invitati a restare in sala anche dopo la conclusione dello spettacolo per costruire un momento concreto di confronto non solo sul lavoro messo in scena ma anche su tematiche generali.

Un altro tema presente in *Mistero Buffo* è l'attacco alla Chiesa (già simboleggiata da Bonifacio VIII), solidale col potere nel tenere in schiavitù i *laboratores*.

Dario Fo distingue tra la religione ed il sentimento religioso proprio del popolo:

"La religiosità popolare è sempre esistita ed ha carattere panteista... Ha radici davvero profonde, quando ne faccio uno spettacolo di fronte al pubblico contadino, non c'è nessuno che si lamenta, le lamentele vengono sempre dalle persone rozzamente schematiche, stupidi intellettuali, compresi quelli marxisti e comunisti"<sup>(6)</sup>.

Questa forma di cristianesimo popolare che dai *maggi* (feste antichissime, provenienti dalla cultura contadina legata ai culti di abbondanza primaverili) passa attraverso il Medioevo, per arrivare ai giorni nostri, viene rimodellata da Fo secondo i parametri della dialettica marxista.

Dio e Cristo, padrone e fornitore di manodopera, ricco e povero sono le categorie opposte che si fronteggiano durante tutto lo spettacolo; da questo punto di vista, il discorso che *Mistero Buffo* propone "è una lunga e ricca parabola a rovescio in cui Fo si aggiudica l'attribuzione dell'attore come Cristo-Arlecchino"<sup>(7)</sup>.

Viene esaltato il messaggio pauperistico ed egualitario di Gesù Cristo, così che partendo dai Vangeli Fo sviluppa un discorso organico storico-politico che ha come obiettivo quello di restituire al popolo ciò che i padroni gli hanno sottratto.

La figura del Cristo, Dio fattosi uomo, martire sulla croce per la redenzione di tutti gli uomini, diventa il simbolo della speranza e della ribellione, allo stesso tempo, del popolo schiacciato da sempre nella morsa dei ricchi, dei potenti.

"Gesù ce l'ha a morte coi ricchi: *È più facile che un cammello passi dalla cruna di un ago, che un ricco entri nel regno dei Cieli!*, sono parole mica da poco, ecco perchè di ricchi non se ne vedevano più in giro, appena svoltavano l'angolo...RICCO! tentavano una via di fuga e di nuovo quel Cristo stava dappertutto RICCO! Stavano tutti rintanati in casa a spiare dalle finestre.... è da lì che sono state inventate le persiane!"<sup>(8)</sup>.

Il miglior esempio di come il Vangelo venga letto e restituito sulla scena da Fo è il brano sulle Nozze di Cana; la festa e la gioia sono tutti elementi che spiccano nelle parole del Cristo e rispecchiano il punto di vista della religiosità popolare. Non a caso lo spettacolo si intitola *Mistero Buffo*; cioè rappresentazione sacra ripresa in forma ironico-grottesca (autore il popolo), intesa non solo come momento ludico di divertimento, ma anche come mezzo attraverso il quale il popolo prende coscienza della sua identità di classe per poi irridere il potere.

Quella popolare è una forma di religiosità libera e allo stesso tempo irriverente, dissacrante; in tal modo si nota l'opposizione esistente tra Gesù e Dio. Quest'ultimo è giudicato dal popolo il rappresentante immortale, celeste, dei padroni, colui che dà corone e privilegi, che non ha nessun rispetto della sofferenza ma che addirittura, creando il villano, sancisce la distinzione di classe, legittimando la legge dello sfruttamento dei più deboli.

Tuttavia Dio è anche misericordioso (così come lo invoca il coro della *Strage degli innocenti*); bestemmiato e benedetto appare come una divinità antropomorfa. Questo duplice aspetto del Padreterno è indicativo dell'atteggiamento "popolare" sospeso tra la fede nella Provvidenza e la denuncia delle ingiustizie di cui Dio è fautore.

La madre de *La strage degli innocenti* esprime a pieno tale atteggiamento, confidando nella Provvidenza divina. Dopo essersi scagliata violentemente in un atto di denuncia contro l'abuso divino che permette

ed autorizza una strage, riconosce a questo stesso Dio il valore della sua onnipotenza e misericordia.

Nei *Testi della passione*, il contrasto tra la figura di Dio, insensibile alle pene degli uomini, e Cristo, Redentore e martire per gli uomini, viene sottolineata in maniera evidente; quando il matto sotto alla croce predice a Gesù quale sarà il valore del suo sacrificio, in che modo i potenti restituiranno le sue parole, è come se le tematiche delle giullarate precedenti trovassero qui una sintesi.

Il matto racchiude in un'unica figura i personaggi precedentemente incontrati (la madre della *Strage degli innocenti*, il giullare baciato dal Signore, il villano senz'anima, il cieco miracolato) con le sue parole rimprovera a Cristo l'inutilità del martirio

"In prima at fagarano 'gnir tuto indurat, tuto d'oro, dal có fino ai pie, daspò sti ciodi de fero i t'ei fagarano tuti d'arzento, i lagrem egnerano tocheti sluzenti de diamante, ol sangu che at gota de par tuto ol s'ciamberano cont una sfilza di rubini sbarluscenti, e tuto quest a ti, che t'hai sguat a perlag d' la povertà"<sup>(9)</sup>.

Tuttavia la risposta di Cristo ribadisce il valore del suo sacrificio: verranno altri dopo di lui che porteranno avanti il suo messaggio (ribadendo ancora una volta la necessità di essere testimoni del messaggio di Cristo, un po' come il villano della *Nascita del giullare*).

*Mistero Buffo* non è un prodotto da guardare e digerire senza alcun rapporto con la realtà al di fuori del teatro; per questo critici come Binni o Puppa lo definiscono opera aperta per eccellenza, come un magma in continua via di riscrittura, di adattamento alla contemporaneità, di sintesi tesa ad una migliore comprensione da parte del pubblico.

È così che il carattere 'impegnato' di tale spettacolo, nel corso degli anni viene man mano stemperandosi; la lotta non è più presente e si trasforma

nella festa popolare, di piazza. Una volta esaurita l'esperienza del Sessantotto, la polemica contestatoria utilizzata per scuotere le coscienze perde di mordente.

Resta comunque la consapevolezza di come *Mistero Buffo* possa essere recitato solo da Fo, spettacolo unico nel suo genere che, a somiglianza del repertorio medioevale giullaresco, rimane patrimonio privato del creatore. Impossibile riproporlo a patto di non emulare in tutto e per tutto la sua personale tecnica recitativa. E questo perché il teatro di Dario Fo è Dario Fo: autore, regista, scenografo, compositore, attore, direttore di scena.

## NOTE

(1) Audiocassetta, M.B., La Comune, Roma, (1976), vol.3

(2) Binni L., *Dario Fo*, cit., pag.239.

(3) Puppa P., *Il teatro di Dario Fo*, cit., pag.97.

(4) Fo D., *Fabulazzo*, cit., pag.280.

(5) Binni L., *Attento a te*, cit., pag.236.

(6) Fo D., *Fabulazzo*, cit., pag.367.

(7) Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., pag.172.

(8) Audiocassetta, M.B., La Comune, Roma, (1976), vol.5.

(9) 'Dapprima ti faranno diventare tutto dorato, tutto d'oro dalla testa ai piedi, poi questi chiodi di ferro te li faranno tutti d'argento, le lacrime diventeranno pezzetti lucenti di diamante, il sangue che ti sgocciola dappertutto lo scambieranno con una sfilza di rubini luccicanti e tutto questo a te, che ti sei sgolato a parlar loro della povertà' (M.B. pag. 137).

## 6. Bibliografia

### 6.1 Testi di Dario Fo

Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987

Fo D., *Mistero Buffo*, in "Le commedie di Dario Fo", Torino, Einaudi, IV  
1977

Fo D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992

### 6.2 Fonti utilizzate in *Mistero Buffo*

Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La  
Nuova Italia, 1968

Alighieri D., *De Vulgari Eloquentia* a cura di P.G. Ricci, Firenze, La Nuova  
Italia, 1957

Bettarini R., *Jacopone e il laudario urbinato*, Firenze, Sansoni, 1989

Contini G. F., *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol.II  
(per Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima* e Matazone da Caligano,  
*De nativitate rusticorum*)

Croce B., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933

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

De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, 2 voll; I, Milano 1983,  
pag.59-62

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

*Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di M. Erbetta, Casale  
Monferrato, Marietti, 1981, vol.I, tomi 1,2

Guastella S.A., *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Milano, Rizzoli,  
1976

*Il laudario della compagnia di S. Gilio*, a cura di C. Del Popolo, Firenze,  
Olschki, 1990

*Il laudario "Frontini" dei Disciplinati di Assisi*, a cura di F. Mancini, Firenze,  
Olschki, 1990

*Il Nuovo Testamento*, a cura di P. Rossano, Torino, UTET, 1963

*Laudario di S.Maria della Scala*, a cura di R. Manetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1987

*Laude Cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Burgio, Firenze, Olschki, 1985

*Laude di Borgo S.Sepolcro*, a cura di E. Cappelletti, Firenze, Olschki, 1986

Toschi P., *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955

### 6.3 Bibliografia relativa a Dario Fo

Binni L., *Attento a te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975

Binni L., *Dario Fo*, Firenze, Il Castoro, 1977

Folena G.F., *Il linguaggio del caos. Studio sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Boringhieri, 1991

Meldolesi C., *Su un comico in rivolta Dario Fo il bufalo bambino*, Roma, Bulzoni, 1978

Pizza M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996

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

Straniero M., *Giullari e Fo, Mistero bluff?* Roma, Lato Side, 1978

#### 6.4 Bibliografia relativa alle fonti di *Mistero Buffo*

Caix N., *Ancora del Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in "Rivista Europea", II (1876), pag.547-558

Cesareo G. A., *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania, Giannotta, 1899

Cohen G., *La scène de l'aveugle et de son valet*, in "Romania", XLI (1912), pag.346-372

D'Ancona A., *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona, Morelli, 1884

De Bartholomaeis V., *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1907

De Bartholomaeis V., *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952

De Bartholomaeis V., *Alcune antiche rappresentazioni italiane*, in "Studi di Filologia Romanza", VI (1893), pag.161-246

Folena G. F., *Cultura e poesia dei Siciliani*, in *Storia della letteratura italiana*, I. *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1965, pag.271-279

Mangieri C. A., *La Strofa XIX del Contrasto*, in "Studi e problemi di critica testuale", 47 (ott.1993), pag.5-18

Mangieri C. A., *Dicanno e Iontaiuto nel Contrasto di Cielo d' Alcamo*, ivi, 50 (apr.1996), pag.7-16

Mangieri C. A., *Il verso 108 del contrasto "Rosa fresca e aulentissima"*, ivi, 52 (apr.1996), pag.5-18

Merlini D., *Saggio di ricerca sulla satira contro il villano*, Torino, Loescher, 1894

Molinari C., *Il Detto dei villani di Matazone da Caligano*, in "Biblioteca Teatrale rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo", 4 (1972), pag.3-18

Monteverdi A., *Testi volgari italiani dei primi tempi*, Modena, Soc. Tip. Modenese, 1941

Monteverdi A., *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano, Xenia, 1954

Monteverdi A., *Cento e Duecento*, Roma, Bulzoni, 1971

Pagliaro A., *Il contrasto di Cielo d'Alcamo*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953, pag.227-279

Pagliaro A., *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958

Pasquini E., *Poesia popolare e giullaresca*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol.1, tomo II, Bari, Laterza, 1975, pag.119-126

Tartaglia M., *Rosa fresca aulentissima e l'equivoco di Dario Fo*, in "Cultura e scuola", 129 (1994), pag.5-18

Vigo L., *Ciullo d'Alcamo e la sua tenzone*, in "Il Propugnatore", III (1870), pag.59-92

## 6.5 Altri riferimenti bibliografici

AA.VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, Bulzoni, 1978

Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988

Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979

Brecht B., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1971

Brusegan R., *Fabliaux, racconti francesi medievali*, Torino, Einaudi, 1980

Corti M., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978

Corti M., *Modelli e antimodelli nella cultura medioevale*, in "Strumenti Critici", 35 (1978), pag.3-30

Curtius F.R., *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993

Dazzi M. T., *Il fiore della lirica veneta*, Venezia, Antenore, 1956/59

*Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, a cura di Pozzoli A., Romani F., Peracchi L., Milano, presso Batelli e Fanfani, 1809

Drumbl J., *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989

*Fabliaux. Racconti comici medievali* a cura di G.C. Belletti, Ivrea, Hérodote edizioni, 1982

Faral E., *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, Champion, 1910

*La Commedia dell'arte. Storia e testi* a cura di Pandolfi V., Firenze, Le Monnier, 1961

Lovarini E., *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1894

Pitrè G., *Fiabe e leggende popolari siciliane*, "Biblioteca delle Tradizioni popolari siciliane", Bologna, Forni, 1969

Ripellino A.M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959

Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990

## Indice

Introduzione	1
1. La teatralità di <i>Mistero Buffo</i>	5
2. Le fonti	47
3. Il trattamento delle fonti	83
4. La lingua	102
5. La grande utopia di Dario Fo, giullare comunista	110
6. Bibliografia	118