



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO**  
**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**  
**CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE**

**TESI DI LAUREA**

**DARIO FO: L'ULTIMO DEI GIULLARI**

Relatrice:  
Prof.ssa Sandra Pietrini

Laureando:  
Nicola Parzian

**Anno Accademico 2005/2006**

## Indice

|   |       |
|---|-------|
| <i>Introduzione</i>   | p. 3  |
| I. La vita di Dario Fo  | p. 6  |
| II. <i>Mistero buffo</i> : il giullare popolare                                     | p. 12 |
| 1. I giullari nel Medioevo  | p. 13 |
| 2. La vicenda pubblica di <i>Mistero buffo</i>                                      | p. 15 |
| 3. Tra patrimonio popolare e critica letteraria:<br><i>Rosa fresca aulentissima</i> | p. 17 |
| 4. Il <i>grammelot</i>  | p. 21 |
| 5. Un messaggio sociale   | p. 26 |
| 6. Un Cristo ribelle  | p. 34 |
| 7. I temi di <i>Mistero Buffo</i>   | p. 39 |
| III. <i>Morte accidentale di un anarchico</i> : il Matto contro "Il Palazzo"        | p. 44 |
| 1. Venerdì 12 dicembre  | p. 45 |
| 2. <i>Morte accidentale di un anarchico</i>   | p. 46 |
| 3. Successi e critiche  | p. 56 |
| <i>Bibliografia</i>   | p. 59 |

## *Introduzione*

Dario Fo rappresenta senz'altro una delle figure più controverse del teatro italiano del secondo dopoguerra. Un autore-attore molto noto alle cronache che evoca commedie dai titoli paradossali, scandali televisivi, satira dura contro i politici, polemiche e arresti. Un comico che non ha mai fatto parte della cultura alta, ma che ha cavalcato fino all'ultimo l'agitazione degli anni Settanta continuando poi ad utilizzare questa sua comicità contro chi comanda.

In cinquant'anni di carriera ha pubblicato una cinquantina di farse e di commedie, ha diretto film, ha firmato più di ottanta regie teatrali e liriche sui palcoscenici di tutto il mondo, ha prodotto un numero imprecisato di quadri, disegni e testi di canzoni. E' però anche finito decine di volte in tribunale, oggetto di almeno quaranta processi per diffamazione, per offesa a pubblico ufficiale, al governo e allo Stato italiano.

Dal momento della rottura, nel '68, con il cosiddetto teatro borghese e poi con il PCI e le sue organizzazioni di base, il teatro di Fo fu messo a dura prova, destinato, secondo i più, a dover tornare nei ranghi in poco tempo. Invece la sua vena creativa fiorì e diede vita ad opere che lo resero uno dei grandi della scena mondiale.

Il primo capitolo riassume brevemente la vita di Dario Fo, mettendo in luce le opere più rappresentative della sua produzione, il rapporto altalenante con il mezzo televisivo, ma anche evidenziando le lotte delle quali si è reso protagonista, prima fra tutte la scelta di una progressiva autonomia dai circuiti teatrali convenzionali, sia quelli borghesi sia quelli affiliati all'ARCI.

Questo lavoro si concentra, però, sulle due opere che mettono maggiormente in luce il suo estro attorico e la sua *verve* polemica: *Mistero buffo* e *Morte accidentale di un anarchico*.

Il secondo capitolo analizza *Mistero buffo*, che sviluppa e approfondisce la ricerca sulle origini della cultura popolare. Questo spettacolo vuole opporsi alla storiografia ufficiale, nella quale l'aristocrazia prima e la borghesia poi raccontano, dal proprio punto di vista, le imprese dei loro "eroi". In *Mistero buffo* si pone concretamente la necessità insostituibile di conoscere «da dove veniamo» per sapere «dove andare», mettendo così in luce la dinamica della lotta di classe. Dario

Fo mostra allora come nel passato della storia del popolo esistevano momenti estremamente avanzati di autorganizzazione sociale gestita secondo i principi di un comunismo primitivo. Egli vuole restituire al popolo la cultura che gli è stata sottratta, rifacendosi al principio gramsciano secondo il quale la cultura è il quinto dito della lotta operaia<sup>1</sup>. Nel capitolo sono state analizzate le principali giullarate che compongono *Mistero buffo*, sia dal punto di vista della loro messa in scena, sia dal punto di vista della portata ideologica che vogliono trasmettere al pubblico.

Una posizione di rilievo è riservata alla rilettura di *Rosa fresca aulentissima*. In *Mistero buffo* Dario Fo dedica la sua attenzione anche a questo classico della letteratura italiana mostrandone l'estrazione prettamente popolare. Servendosi delle ricerche svolte da Paolo Toschi e Vincenzo De Bartholomaeis l'attore tiene una vera e propria lezione costituita da una confutazione globale delle abituali letture del "Contrasto" di Cielo d'Alcamo. Il pezzo si interroga su chi parla e su chi riceve le battute per mettere a fuoco mittente e destinatario, un gabelliere e una sguattera. La rilettura di Dario Fo, pur non innalzandosi al livello della critica letteraria, fornisce senza dubbio degli affascinanti spunti di riflessione.

Il terzo capitolo si occupa di *Morte accidentale di un anarchico*, spettacolo che ripercorre i fatti relativi alla misteriosa morte del ferroviere anarchico Pinelli. Spinto dalla necessità di colmare il vuoto d'informazione che nei primi anni '70 si era venuto a creare intorno a questo caso, Fo scrisse questo testo che rifletteva le proteste e la rabbia del momento diffuse negli ambienti della sinistra extra-parlamentare. L'*Anarchico* rappresentò immediatamente un violento "pugno allo stomaco del potere", soprattutto perché venne messo in scena in un periodo nel quale chiunque osasse insinuare che Pinelli "era stato suicidato", veniva immediatamente denunciato. In questo spettacolo Fo impersona un matto che, vestendo i panni di un giudice, interroga gli autori del "defenestramento" mettendo così in luce tutte le contraddizioni nelle quali le forze di polizia erano cadute durante gli interrogatori e i processi ufficiali. Nell'analisi prenderò principalmente in considerazione i

---

<sup>1</sup> Questo concetto viene ripetuto molto spesso, soprattutto nel periodo '68 - '70. Fo espone chiaramente il suo pensiero durante il dibattito dopo una rappresentazione di *Mistero buffo*: «Per uno sfruttato, conoscere la propria storia, come è arrivato ad essere sfruttato, quali sono le ragioni, i perché, i metodi che il padrone ha imposto per lo sfruttamento, è determinante a una lotta di classe. È un momento della cultura. Cultura — dice Gramsci — è il quinto dito per la lotta operaia.» cfr. L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, pp. 240 - 243.

collegamenti tra la messa in scena e i fatti di cronaca, basandomi in primo luogo sul volume *La strage di stato. Controinchiesta*<sup>2</sup>, principale fonte della farsa.

Così come il giullare ricopriva nel passato un'importante ruolo culturale, in questi due spettacoli si nota l'aspirazione di Fo a ricalcare la medesima funzione nel contesto sociale e politico degli anni Settanta.

---

<sup>2</sup> E. M. Di Giovanni M. Ligini e tanti altri compagni e compagne, *La strage di Stato. Controinchiesta*, Cles, Libera informazione editrice, 1993.

## I. La vita di Dario Fo

Dario Fo nasce a San Giano, una cittadina in provincia di Varese, il 24 marzo 1926. Il padre è ferroviere e la madre appartiene ad una famiglia contadina. All'età di 14 anni si trasferisce a Milano per studiare pittura all'Accademia di Brera. In seguito si iscrive alla facoltà di Architettura del Politecnico, ma interrompe gli studi quando gli mancano sette esami al conseguimento della laurea<sup>3</sup>.

Tra il 1947 e il 1952 comincia ad avvicinarsi al teatro improvvisando monologhi comici e partecipando alla creazione di decorazioni teatrali; inoltre scrive per la RAI una serie di testi che vengono trasmessi per diciotto settimane con il titolo *Poer nano*:

Ho imparato a raccontare le storie del *Poer nano* dai fabulatori del mio paese, sul lago Maggiore, quand'ero ragazzo. Erano storie antiche, parafrasi della Bibbia. Mentre rammendavo le reti, i vecchi pescatori raccontavano di Isacco che discute con il padre sull'opportunità o meno di farsi tagliare la testa come ad un capretto: «Guarda che il Padreterno ti ha fatto uno scherzo papà» e Abramo cocciuto che insiste: «tira giù la testa che mica voglio grane con quello... giù la testa... e spicciamoci... che già sta venendo a piovere, e fra poco vedrai che mi arriva un fulmine!»<sup>4</sup>

Gli *sketch* di *Poer nano* sono storie paradossali, invenzioni fantastiche che rifiutano la logica convenzionale e mostrano, fin da subito, il gusto per la dissacrazione, elemento che diverrà fondamentale per il suo teatro.

Il 1953 vede già le prime polemiche. Insieme a Franco Parenti e Giustino Donato, Fo scrive, dirige e interpreta *Il dito nell'occhio* e *Sani da legare*, prime vere riviste satiriche e cabarettistiche che appaiono in Italia nel dopoguerra, suscitando una tempesta di approvazioni e di bocciature da parte della critica. *Sani da legare* subirà interventi della censura per il contenuto politico<sup>5</sup>.

In questo contesto avviene l'incontro con Franca Rame, che aveva già una sua piccola esperienza di attrice, essendo nata in una famiglia di attori girovaghi dai quali aveva appreso la tecnica dell'improvvisazione. Nella compagnia Parenti-Fo-Durano, Franca era la soubrette parlante. Lei stessa racconta come, un giorno,

---

<sup>3</sup> cfr. A. Bisicchia, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003, p. 5.

<sup>4</sup> C. Casarico, *La vera storia di Dario Fo*, Bergamo, Gremese, 1998, p. 6.

<sup>5</sup> cfr. D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1966, I, pp. VI – VII.

durante le prove al cinema-teatro Colosseo, sbattè Dario sul muro e lo baciò. Nel 1954 si sposarono.

Tra il 1955 e il 1957 Fo è occupato nella realizzazione di alcuni film, tra cui *Lo svitato* di Carlo Lizzani, che uscirà nel 1956. Il suo rapporto con il cinema si dimostra fin dall'inizio tutt'altro che facile; lo stesso film dell'amico Lizzani nasce come compromesso per cercare di accontentare le esigenze della confezione cinematografica, sacrificando la carica polemica e i contenuti politici<sup>6</sup>.

Nel 1959 viene costituita a Milano la compagnia Dario Fo-Franca Rame. Nei sette anni successivi scrive le cosiddette "commedie borghesi" grazie alle quali ottiene molto successo e popolarità. Tutte queste commedie sono contraddistinte da una forte satira sociale e da un'esplicita condanna della vita politica contemporanea in Italia. Nel frattempo scrive i testi, dirige e presenta, insieme a Franca, *Canzonissima* (1952). A causa del contenuto esplicitamente politico degli *sketch* satirici, la trasmissione verrà censurata. Dopo alcune settimane, Fo e la Rame romperanno clamorosamente il contratto con la RAI per protesta contro le restrizioni e le pressioni del governo.

Nel 1968 gli eventi politici europei, la discesa nelle piazze degli studenti e degli operai, la guerra del Vietnam, la rivoluzione culturale cinese costituiscono la base per quella svolta che darà un'impronta decisamente nuova allo scrittore e all'attore Dario Fo, il quale scioglie la compagnia per organizzarne un'altra, con il sostegno dell'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale del PCI), che prende il nome di "Nuova Scena".

In un'intervista al quotidiano francese *Liberation*, spiega i motivi del suo allontanamento dal teatro borghese:

La borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarla all'interno delle sue strutture. Nello stesso modo il buffone del Re può permettersi di dire le cose più pesanti nei confronti dello stesso Re, se lo fa alla corte, fra i cortigiani che ridono, applaudono e dicono: "Ma guarda com'è democratico questo sovrano". Per la borghesia era addirittura un modo per dimostrare a se stessa quanto era comprensiva, democratica... I grandi Re, i potenti, che capiscono bene certe cose, hanno sempre pagato i buffoni di corte perché facessero dell'ironia su di loro. Ma ogni volta che uno esce da questa dimensione per andare a parlare ai contadini, agli operai, agli sfruttati, per

---

<sup>6</sup> cfr. C. Valentini, *La Storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 53.

dire loro certe cose, allora non si accetta più. Ci si può prendere gioco del potere all'interno del potere stesso, ma se lo fai all'esterno non te lo permetterà mai.<sup>7</sup>

Vengono pertanto abbandonati i teatri dei circuiti tradizionali, sostituiti con sedi alternative quali piazze, fabbriche, cooperative di lavoratori e case del popolo. Fo realizza la prima serie di *Mistero buffo* mentre Franca Rame diventa protagonista di due testi, scritti dallo stesso Fo: *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone* e *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*.

La satira che "Nuova Scena" sviluppa nei confronti della burocrazia e del revisionismo politico del PCI, dell'Unione Sovietica e di numerosi altri bersagli, provoca un'aspra critica da parte dello stesso Partito, seguita dal ritiro dell'appoggio precedentemente assicurato e dal boicottaggio delle rappresentazioni del gruppo. A seguito di un lungo conflitto e un dibattito interno, Fo e Franca Rame lasciano "Nuova Scena" per fondare, nel 1970, il Collettivo Teatrale "La Comune"<sup>8</sup>.

Dopo i tragici eventi di venerdì 12 dicembre 1969 e la successiva morte di Pinelli, Fo scrive uno dei testi più scottanti e politici della sua produzione: *Morte accidentale di un anarchico*, rappresentato per la prima volta il 10 dicembre 1970 al Capannone di Via Colletta<sup>9</sup>.

Gli anni successivi saranno i più problematici. Nel 1973 un gruppo di fascisti sequestra e aggredisce Franca Rame; Fo viene arrestato e detenuto a Sassari con l'accusa di aver violato gli accordi per l'affitto del teatro; il Collettivo Teatrale è soggetto a varie azioni repressive da parte della polizia e a tentativi di censura. Nel 1974, Fo viene addirittura indicato, da un informatore che si faceva chiamare Anna Bolena, come capo delle Brigate Rosse<sup>10</sup>.

All'inizio dell'aprile dello stesso anno Dario Fo proclamava, in piena occupazione della palazzina Liberty:

Abbiamo scoperto l'uovo di Colombo. Che le città sono piene di edifici pubblici abbandonati e che i gruppi, le compagnie, i produttori di cultura possono anche prenderseli.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 225- 226.

<sup>8</sup> cfr. C. Valentini, *op. cit.*, pp. 105 – 119.

<sup>9</sup> cfr. L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 264 – 312.

<sup>10</sup> cfr. A. Bisicchia, *op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup> L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 180.



La battaglia con le autorità per questo stabile acquista risonanza nazionale, suscitando vaste adesioni in Italia e all'estero.

Il 1977 vede il ritorno di Fo in televisione. La RAI concede un nuovo contratto per trasmettere un lungo ciclo delle sue commedie, lasciando uno spazio molto ampio, addirittura quattro puntate, a quella che la critica ha sempre considerato il risultato massimo raggiunto dall'attore, *Mistero buffo*. In questa circostanza scrive, per la prima volta in collaborazione con Franca, *Tutta casa, letto e chiesa*, un testo che affronta i problemi della condizione femminile. L'immediata accettazione della proposta della RAI è legata al fatto che Fo era perfettamente cosciente della diffusione di un mezzo come la TV tra i ceti popolari. I patti sono chiari fin dall'inizio, soprattutto con chi l'ha chiamato, il direttore della seconda rete Massimo Fichera: niente censure e interventi sui testi, ma solo un accordo preventivo di massima.

Il successo si fa via via maggiore, soprattutto all'estero, dove partecipa al Festival Internazionale di Berlino con *Mistero buffo*. Tra il 1978 e il 1980 recita in Germania, Svezia e Danimarca.

Nel 1981 scrive una commedia sul terrorismo italiano, *Clacson, trombette e pernacchi*, che viene rappresentata in Italia per due anni consecutivi e in seguito, sarà tradotta e messa in scena in Germania e Spagna.

Il 1982 vede Fo impegnato in una rivisitazione di *The Beggar's Opera* di John Gay, tradotta liberamente come *L'opera dello sghignazzo*, prodotta dal Teatro Stabile di Torino. Da *The Beggar's Opera*, Bertold Brecht aveva tratto *L'opera da tre soldi*, ma l'allestimento di Dario Fo si colloca su un livello tematico completamente diverso. Vengono affrontati temi scottanti degli anni Ottanta: droga, sequestri, terrorismo internazionale, mercato del sesso, trivialità della politica, il mondo delle carceri, seguendo il consiglio brechtiano di portare sempre il testo nel tempo attuale. A livello musicale le *songs* sono ispirate alle ballate rock di Allen Ginsberg, Patti Smith, Jimi Hendrix, David Bowie e Frank Zappa<sup>12</sup>.

Il visto d'ingresso negli Stati Uniti è concesso su intervento di Reagan nel 1986, e dal 9 maggio al 20 giugno avrà luogo la tournée americana incentrata su

---

<sup>12</sup> La spregiudicatezza con la quale Fo rielabora l'opera del grande drammaturgo tedesco trova ragione nelle parole dello stesso Brecht: «Quando vi trovate davanti ad un'opera d'autore illustre da mettere in scena sfuggite al terrorismo dei classici, trattateli senza rispetto se volete dimostrare una minima considerazione per le idee che essi, classici, esprimono.» cfr. D. Fo, *L'opera dello sghignazzo*, Milano, F.R. La Comune, 1982, p. 5.

*Mistero buffo* e *Tutta casa, letto e chiesa*, ma anche su stage e seminari in varie Università<sup>13</sup>.

Il 1990 è l'anno del debutto nell'ex-Unione Sovietica, al Taganka di Mosca, mentre negli anni precedenti la censura russa aveva considerato antisociale il suo teatro.

Nel 1991 Fo scrive due nuove opere: *Johan Padan e la scoperta de la Americhe* (che diventerà un film di animazione nel 2003), uno spettacolo sulla lotta di tanti popoli americani contro l'invasione e *Parliamo di donne*, scritto con Franca Rame, che tratta di droga e Aids.

Il 10 dicembre 1997, Dario Fo ritira nella capitale svedese il premio Nobel.

Il premio Nobel per la Letteratura viene assegnato a Dario Fo perché, insieme a Franca Rame, attrice e scrittrice, nella tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere e restituisce la dignità agli oppressi.

(L'Accademia di Svezia)

Le reazioni del mondo culturale sono contrapposte. Lapidario il parere di Rita Levi Montalcini, Nobel per la medicina nel 1986: «Non conosco Dario Fo, non so proprio chi sia. È italiano?». I due scrittori Fruttero e Lucentini affermano provocatoriamente: «Lì per lì verrebbe da ridere, per il Nobel alle farse di Dario Fo. Ma cosa è successo a questi svedesi, una ciucca collettiva mediante la loro squisita vodka Absolut?». Il poeta e scrittore Mario Luzi vive il Nobel a Fo come una sconfitta personale e un oltraggio alla letteratura: «Accolgo la notizia con grande amarezza. Evidentemente, sono meno fortunato di lui, comunque su questa vicenda metto una pietra sopra. Ormai non mi stupisco più di nulla [...]. Beato lui e complimenti». Per Giorgio Strehler la notizia del Nobel a Fo ha rappresentato un motivo di soddisfazione: «Ci sentiamo onorati come europei e come teatranti». Positivo, anzi entusiasta il giudizio dello scrittore Stefano Benni, grande amico di Dario Fo: «So che scriveranno molte cose su di te, ma so anche che leggerai queste righe con speciale attenzione, perché speciale è la nostra amicizia. Che farai adesso, volerai

---

<sup>13</sup> La stampa americana si dimostrò subito favorevole nei confronti del lavoro di Dario Fo. Il *New York Times* scrisse " Si capisce che Fo è un sovversivo. Ma ce ne fossero di sovversivi intelligenti come lui" e il *Washington Post* "Dario Fo è un genio. C'era bisogno di una parola dinamitarda come la sua".

verso l'Olimpo dei monumenti e le vette della storia? No, sono pronto a scommettere che resterai con noi».

Negli ultimi anni, la produzione di Fo ha continuato a seguire le due strade parallele della commedia farsesca *Il diavolo con le zinne* (1997) e del monologo costruito sul modello archetipico di *Mistero buffo*, da *Lu santo jullare Francesco* (1999) allo spettacolo-lezione *Il tempio degli uomini liberi* (2004). L'avvento del secondo governo Berlusconi lo ha nuovamente sospinto verso una produzione civile e politica, che si è infine concretizzata nell'allestimento di opere satiriche proprio su Berlusconi, da *Ubu rois*, *Ubu bass* a *L'Anomalo Bicefalo*, scritta insieme a Franca Rame. Quest'ultima è una commedia sulle vicende giudiziarie, politiche ed economiche dell'ex Presidente del Consiglio, in cui Fo impersona Berlusconi che, dopo aver perso la memoria in seguito ad un incidente, riuscirà a riacquistarla confessando la verità sulle sue vicende. Della commedia è stata temporaneamente impedita la diffusione televisiva, a causa della querela presentata da Marcello Dell'Utri, in quanto l'opera citava alcune sue vicende giudiziarie.

Nel 2006 Fo viene insignito di una laurea *honoris causa* dall'Università "La Sapienza" di Roma (ed è stato l'unico insieme a Luigi Pirandello e Eduardo de Filippo).

## II. *Mistero buffo*: il giullare popolare

Questo capitolo verterà sull'opera che ha maggiormente creato un ponte tra il teatro popolare dei giullari medievali e il clima di contestazione sociale degli anni Sessanta-Settanta.

*Mistero Buffo*, lo spettacolo di Dario Fo più celebrato e declamato, rappresenta l'apice della valorizzazione di una cultura popolare, quasi sempre tenuta nascosta dalla cultura ufficiale; Fo è riuscito riportarla alla luce dopo secoli di oblio e il successo è stato clamoroso. Attraverso la storia delle classi subalterne medievali viene creato un filo conduttore con il mondo operaio contemporaneo, sviluppando un parallelo tra passato e presente al fine di dare un'antecedente storico alla lotta di classe. *Mistero buffo* si pone infatti la necessità gramsciana di conoscere "da dove veniamo" per sapere "dove andare".

Ecco allora che si scopre come nel Medioevo, epoca ritenuta buia e sospesa nell'ignoranza, esisteva un "estremista" come Segarello da Parma che andava affermando che «la dignità della Chiesa si fonda sulla dignità dei poveri» e canzonava i braccianti: «C'è un padrone della terra? Voi credete davvero che sulla Bibbia il tal appezzamento di terra sia assegnato al tal dei tali... Cretini! Deficienti! La terra è vostra: loro se la son fregata [...] La terra è di chi la lavora! » oppure come Fra' Dolcino e i suoi Comunitardi che instaurarono, sui monti del vercellese, il primo esempio di socialismo. Grandi episodi, oggi ricordati appena, di Storia che accarezza l'Utopia.

L'adeguamento continuo ad una storia contemporanea in rapida trasformazione porta anche i testi di Dario Fo a subire notevoli modificazioni nel corso degli anni. Si possono però individuare, almeno preventivamente, delle caratteristiche che ritornano in tutte le rappresentazioni. Il contatto iniziale con il pubblico si realizza sempre attraverso un'introduzione allo spettacolo in cui Dario Fo parla di fatti legati alla cronaca politica del momento e illustra le *giullarate* medievali, sulle quali è costruito lo spettacolo. *Mistero buffo* viene inoltre recitato in prima persona dal solo Fo, che arriva anche a rappresentare situazioni collettive, questa è la vera novità dello spettacolo. La lingua utilizzata è generalmente costituita da un miscuglio di dialetti appartenenti all'area lombardo-veneta, ma compare anche l'innovativa tecnica del *grammelot*, che sarà illustrata di seguito.

Il '68 è l'anno nel quale l'autore-attore vede la necessità di allontanarsi dai circuiti teatrali tradizionali, prima avvicinandosi all'ARCI e poi fondando il collettivo autonomo "La Comune". Questa scelta è dettata dall'importanza sempre maggiore che viene attribuita alla qualificazione politica del destinatario. Fo vuole smettere con le sottili allusioni per lanciarsi in una denuncia palese attraverso lo strumento della satira e *Mistero buffo* rappresenta il primo passo in questa direzione<sup>14</sup>.

Nel mio approfondimento mi riferirò al testo "D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, a cura di F.Rame, Torino, Einaudi, 2006", di cui resta memoria nel documento audiovisivo dello spettacolo registrato alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977 dalla RAI Radiotelevisione Italiana.

## 1. I giullari nel Medioevo

Quando si parla di *giullari*, nel Medioevo, ci si riferisce ad un mondo variegato e una multiformità di prestazioni professionali: cantastorie, suonatori, mimi, pantomimi, buffoni, equilibristi, giocolieri, prestigiatori, acrobati, danzatori, contorsionisti, ammaestratori di animali, incantatori di serpenti e marionettisti<sup>15</sup>.

Il giullare rappresenta il portatore di una cultura orale fruibile anche da una platea di estrazione popolare; nei testi cristiani, però, esso appare sempre privato della parola, descritto come pura corporeità. Mostrare tale figura in questi termini significava renderla un bersaglio più agevole da attaccare e un soggetto più facile da tenere a distanza riuscendo così ad eliminare un pericoloso antagonista. La Chiesa, portatrice istituzionale della parola, non poteva riconoscere un ruolo analogo ad un altro soggetto sociale, anzi, nel momento in cui la parola diverrà gran parte dell'operare dei giullari, com'è il caso dei cantori di gesta, la strategia dell'istituzione ecclesiastica sarà volta maggiormente all'assorbimento piuttosto che alla contrapposizione<sup>16</sup>.

Il non riconoscimento del giullare come soggetto teatrante era legato a due aspetti: la privazione di uno spazio specifico e la privazione della parola.

---

<sup>14</sup> cfr. P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 95.

<sup>15</sup> cfr. S. Pietrini, *I giullari nella vita e nell'immaginario medievale*, Università di Firenze. Centro didattico televisivo, 1999.

<sup>16</sup> cfr. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 67-68.

Ugo di San Vittore riferisce quanto lo spazio teatrale fosse un luogo di segregazione istituzionalizzata di un contagio che non doveva toccare gli altri spazi del sociale:

probabilmente gli antichi vollero fissare luoghi ben definiti per gli spettacoli pubblici, ritenuti di tanto in tanto necessari, per impedire che nelle locande si verificassero scandali e delitti.<sup>17</sup>

Una volta che quel contenitore si rompe e il contagio dilaga, non più circoscrivibile e non più controllabile, come avviene con il disperso mondo attoriale medievale, la linea di difesa è di negare l'esistenza del morbo: era questa la posizione della cultura ufficiale. Allora l'attore non potrà ottenere una legittimazione culturale, un suo ruolo riconosciuto, finché non ritroverà un suo luogo specifico d'azione<sup>18</sup>.

L'altra privazione, egualmente decisiva, è quella dell'interdizione ad essere portatori di parola. Quando i giullari raggiungeranno la padronanza della scrittura diverranno il prodotto di un processo che li porterà a sfociare nella figura di *trovatore*, che è poeta, intellettuale, operatore di cultura ma tendenzialmente non più attore. La tradizione vuole, infatti, che il giullare sia colui che recita o canta composizioni non sue, mentre il trovatore è il compositore che spesso si serve proprio del giullare per far eseguire in pubblico le sue opere. Il risultato finale è quindi la differenziazione degli operatori dello spettacolo in due figure distinte, con funzioni culturali contrapposte.

I giullari si inserivano in ogni ambiente dove la vita si addensava, presso ogni soggetto sociale e vicino ad ogni nucleo di potere. Accadeva talvolta che gli stessi giullari che si esibivano ai mercati o per strada erano quelli che accorrevano alle feste bandite dagli ambienti aristocratici<sup>19</sup>.

La loro legittimazione culturale si avrà soltanto quando essi cominceranno ad esibirsi stabilmente presso le corti, dove ricopriranno il ruolo di musicista: una volta avvenuta l'assunzione arriverà anche la promozione sociale decisiva, ottenendo un riconoscimento della propria professionalità e una sicurezza giuridica ed economica.

---

<sup>17</sup> Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, trad. it. e note di V. Liccaro, Milano, 1987, p. 114.

<sup>18</sup> cfr. L. Allegri, *cit.*, p. 71.

<sup>19</sup> cfr. S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 65.

Da questo momento di stabilizzazione della società medievale al giullare portatore dei valori della festa e della trasgressione non resta che marginalizzarsi a figura popolare, o trasformarsi in *menestrello* stanziale e stipendiato dalla corte. Rimarranno comunque attribuite a loro caratteristiche quali l'irriverenza, il rovesciare le situazioni, il ricorso continuo al grottesco, l'ostentazione della corporeità e delle sue funzioni più *basse*.

Dal punto di vista dei meccanismi dello spettacolo, questa dimensione popolare si traduce in un'estrema convenzionalità dei segni utilizzati, che è figlia della povertà dei mezzi ma anche madre di un rapporto più stretto e più complice con il pubblico<sup>20</sup>.

La visione del giullare che Dario Fo vuole trasmettere attraverso il suo *Mistero buffo* è certamente carica di fascino e di attrazione, ma non esaurisce il discorso intorno a queste figure. Non sarebbe storicamente corretto far ricoprire ai giullari essenzialmente il compito, altamente lodevole, di portatori di una coscienza sociale e di classe verso i subalterni. Nello stesso tempo, però, il loro attaccamento al popolo, legato anche ad un rifiuto subito da parte della cultura ufficiale, ha contribuito a sviluppare nei loro confronti un alone di mistero, facendoli diventare emblemi di uno stile di vita che, rifiutando le convenzioni, si contrappone al potere costituito.

## 2. La vicenda pubblica di *Mistero buffo*

Con *Mistero Buffo* ci si riferisce ad un agglomerato di monologhi, *giullarate*, che danno vita a spettacoli sempre diversi: tradizionalmente si considera come "la prima" il 1 ottobre 1969, ma il testo è stato letto, prima di essere messo in scena, in varie Case del Popolo e Università.

Questo spettacolo è costituito da una moltitudine di *giullarate* che, spesso, non sono identificabili in maniera completa e chiara da rappresentazione a rappresentazione. Utilizzando il criterio cronologico possiamo individuare tre serie<sup>21</sup>:

- la Prima Serie ricopre il periodo che va dal 30 maggio 1969 (data della prima prova pubblica all'Università di Milano), al 1973 (anno che vede due

---

<sup>20</sup> cfr. L. Allegri, *cit*, p. 108.

<sup>21</sup> cfr. R. Nepoti, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997, p. 77.

rappresentazioni in città estere: Avignone e Locarno). Si possono enumerare le seguenti *giullarate*: *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 Crocifissione/ Bonifacio VIII/ La nascita del villano.*

- La Seconda Serie coincide con l'occupazione della Palazzina Liberty, nel 1974. Le *giullarate* sono le seguenti: *Rosa fresca aulentissima/ Lauda dei battuti/ Strage degli innocenti/ Moralità del cieco e dello storpio/ Le nozze di Cana/ La nascita del giullare/ La nascita del villano/ Resurrezione di Lazzaro/ Bonifacio VIII.*
- La rappresentazione registrata dalla RAI nel 1977, invece, contiene le seguenti *giullarate*: *grammelot la fame dello Zanni/ Storia di San Benedetto da Norcia/ La resurrezione di Lazzaro/ Bonifacio VIII/ grammelot di Scapino/ grammelot dell'avvocato inglese/ Maria alla Croce/ Il miracolo delle nozze di Cana/ Rosa fresca aulentissima/ La nascita del giullare/ grammelot del tecnologo inglese/ Caino e Abele/ Moralità del cieco e dello storpio/ La strage degli innocenti/ Il Matto e la Morte.*

Come si può facilmente immaginare i cambiamenti sono molto frequenti.

Di seguito analizzerò i brani più significativi, valutando le loro possibili ricadute sulla storia contemporanea. Innanzitutto prenderò in considerazione la rilettura di *Rosa fresca aulentissima* che Fo propose durante alcuni suoi spettacoli, in contrasto con le abituali interpretazioni del testo. Verranno di seguito analizzate le *giullarate* rappresentate mediante la tecnica del *grammelot*, che costituiscono certamente una delle maggiori innovazioni di *Mistero buffo*. Le altre *giullarate* verranno raggruppate in due paragrafi: "Un messaggio sociale", che raccoglie i brani contraddistinti da un forte messaggio politico e "Un Cristo ribelle", dove la figura di Cristo si colloca su un piano nettamente diverso da quello canonicamente trasmesso.



### 3. Tra patrimonio popolare e critica letteraria: *Rosa fresca aulentissima*

Nella rilettura del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, Dario Fo impiega tutte le sue forze per argomentare la tesi che il testo fosse di origine popolare, contrapponendosi alla tradizione letteraria italiana che lo vuole di origine "colta".

E' importante ricordare che questa interpretazione non si prefigge di rispettare rigorosi canoni storici e filologici, ma ha fundamentalmente una funzionalità dissacratoria e polemica nei confronti di una storiografia (anche letteraria) che tende ad ignorare il ruolo delle classi popolari nella costruzione della cultura, tema che verrà riproposto anche in altri luoghi di *Mistero buffo* (cfr. "Il Miracolo delle Nozze di Cana").

Questa rilettura deve molto agli studi compiuti nella prima metà del Novecento da Paolo Toschi e Vincenzo De Bartholomaeis, che si muovevano proprio nella direzione poi riproposta da Fo, ovvero motivando le origini popolari del testo in questione<sup>22</sup>.

L'intera chiosa di *Rosa fresca aulentissima* si presenta come una sorta di lezione tenuta sul palcoscenico, infarcita di battute comiche e motivi erotici, trapelanti sotto i versi del brano, liberando così la comunicazione dalla tipica ossessione dell'osceno, dalle inibizioni piccolo borghesi, accentuate nelle aule scolastiche<sup>23</sup>. Questo tipo di recitazione è un'eccezione nel contesto di *Mistero buffo*, benché all'inizio di ogni *giullarata* Fo ricorra a questa tecnica per introdurre i brani, in questo caso la lezione diventa il vero fulcro della rappresentazione.

Questa modalità teatrale prende il nome di "teatro di narrazione"<sup>24</sup>, dove gli attori-autori si presentano sulla scena senza lo schermo del personaggio, con la propria identità non sostituita per raccontare storie in funzione della conoscenza critica, contro un atteggiamento di rappresentazione naturalistica dei "fenomeni". Seguendo l'insegnamento di Dario Fo, attori quali Marco Baliani, Marco Paolini, Laura Curino si sono avventurati in un territorio che ha rivelato subito grandi possibilità di

---

<sup>22</sup> cfr. V. De Bartholomaeis, *Un mimo giullaresco del Duecento: il contrasto di Cielo*, Milano, Unitas, 1992.

<sup>23</sup> cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p.101.

<sup>24</sup> Relativamente al Teatro di narrazione si può consultare: G. Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Audino editore, 2005.

ricostruzione di un rapporto significativo tra palcoscenico e spettatori, soprattutto per l'ambizione di questi giovani attori di raccontare la Storia ricostruendo alcune delle tragedie che hanno insanguinato l'Italia nei decenni del dopoguerra (Ustica, l'omicidio Moro, il Vajont...). Hanno ottenuto un grandissimo successo di critica e pubblico gli spettacoli *Kohlhaas* e *Corpo di stato* di Baliani; *Passione* e *Olivetti* della Curino; *Il racconto del Vajont* e *I-TIGI* di Paolini<sup>25</sup>.

Fo comincia la contro-analisi del "Contrasto" fin dal nome dell'autore, Cielo d'Alcamo. Egli dimostra come il nome effettivo sia *Ciullo*, vocabolo scurrile indicante l'organo genitale maschile. Nel *Manuale minimo dell'attore* viene spiegato come i nomi dei giullari si rifacessero spesso a termini volgari:

il nome Ruzante<sup>26</sup>, il più grande dei nostri giullari, deriva da "ruzzare", che in padovano significa andare con animali [...]. La stessa espressione "giullare" viene da "ciullare", che vuol dire sfottere e fottere, nel senso di fare l'amore.

e da ciò deriva il nome del nostro autore:

Quindi il "ciullo" è lo strumento principe per realizzare l'atto suddetto, cosicché Ciullo d'Alcamo significa sesso maschile d'Alcamo.<sup>27</sup>

Solo il dato anagrafico deve allontanare l'ipotesi che il "Contrasto" sia opera di un autore aristocratico. Una volta stabilita l'origine popolare del poeta, inizia la vera e propria analisi del brano che, nella versione televisiva di *Mistero buffo* del 1977, si estende per tre stanze: nelle prime due viene sollevata e confermata la tesi delle origine popolari dei due protagonisti, nella quinta si denuncia l'ingiustizia di una legge emanata da Federico II.

---

<sup>25</sup> In un'intervista del 15 Ottobre 2006 al programma televisivo "Parla con me" condotto da Serena Dandini, Dario Fo ha dichiarato di aver apprezzato molto il lavoro di Paolini, citandolo come un suo possibile continuatore.

<sup>26</sup> Angelo Beolco, detto *Ruzante* (1496- 1541), commediografo e attore, divenuto celebre, anche tra i contemporanei, per le sue opere in dialetto pavano, caratterizzate da una polemica culturale; attraverso i suoi personaggi appartenenti alle classi subalterne, si pose in netta antitesi con la letteratura artefatta e convenzionale. cfr. S. Torresani, *Invito alla lettura di Ruzante*, Milano, Mursia, 1994.

<sup>27</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, pp. 114- 115.

I

«Rosa fresca aulentis[s]ima ch'apari inver' la state

le donne ti disiano, pulzell' e maritate;

tràgemi d'este focora, se teste a bolontate;

per te non ajo abento notte e dia,

penzando pur di voi, madonna mia.»

L'*incipit* è subito l'occasione per puntualizzare una delle caratteristiche del testo, ovvero l'erotismo del quale è cosperso. Soprattutto i primi due versi sono stati oggetto di numerose controversie: secondo la maggior parte degli studiosi la Rosa sta ad indicare la ragazza che sta entrando nella gioventù, talmente bella da farsi desiderare perfino dalle donne, sia da quelle giovani, sia da quelle sposate.

L'interpretazione di Dario Fo, invece, offre qualche altro spunto. Pattuito che il brano vada inserito in una tradizione popolare, il protagonista maschile del "Contrasto" non può che essere un popolano. C'è un riferimento che lo dimostra chiaramente: la *state*, ovvero il gonnellone, abito tipico dei gabellieri.

E' necessario, perciò, partire con l'immagine del gabelliere, il cui ruolo era quello di riscuotere le tasse per il diritto di occupare lo spazio pubblico, che venivano poi segnalate su un libro legato ad una gamba: era pertanto necessario alzare la *state* per registrare l'avvenuta riscossione. In questo contesto rientra anche il riferimento alla *Rosa*, poiché era una consuetudine che il fioraio del paese donasse una rosa al gabelliere il quale la infilava nel "mastro" come segnalibro. Il gioco allusivo al quale vuole ricondurci Fo si fa più chiaro: il gabelliere, alzando la *state*, mostra il libro mastro e la *Rosa* in esso contenuta, che indica l'organo sessuale maschile. Ecco perché il secondo verso recita che (la *Rosa*) è desiderata dalle donne, sia giovani sia sposate<sup>28</sup>.

Nella seconda stanza del "Contrasto", la ragazza assume subito posizioni di rifiuto e di sfida, dice al gabelliere che potrebbe arare il mare, seminare il vento, raccogliere tutte le ricchezze del suo secolo, ma non potrà mai averla perché piuttosto si farebbe tagliare i capelli per farsi suora. Alla profferta d'amore dell'amante, la giovane fa quindi seguire risposte caratterizzate da metafore

---

<sup>28</sup> cfr. Rai2 Palcoscenico presenta *Albertazzi/ Fo raccontano "il teatro in Italia" (i giullari e Federico)*.

iperboliche. Il linguaggio è colorito e popolaresco, le immagini stesse sono tratte da espressioni di tipo proverbiale. Questo può far desumere che nessuna delle due figure appartiene alla nobiltà, anche se entrambi fingono di parlare il linguaggio dei signori.

V

«Se i tuoi parenti trova[n]mi, e che mi pozzon fare?

una difesa mèt[t]oci di dumili' agostari:

non mi toc[c]ara pàdreto per quanto avere ha 'n Bari.

Viva lo 'mperadore, graz[i'] a Deo!

Intendi, bella, quel che ti dico eo?»

Nella stanza precedente la ragazza aveva avvertito l'amante del rischio concreto che, se i suoi parenti l'avessero trovato mentre faceva violenza su di lei, lo avrebbero inseguito e infine acciuffato, per punirlo.

Il giovane, invece, ostenta una notevole sicurezza, convinto che i suoi inseguitori non lo avrebbero potuto toccare, perché sapeva come fermarli nel nome dell'Imperatore. Questa strofe è importante per il suo richiamo alla legge della difesa, contenuta nei capitoli XVI-XIX del primo libro delle "Costituzioni melfitane" promulgate da Federico II nel 1231. La difesa era l'ammenda che i nobili, sorpresi a violentare una donna, dovevano pagare seduta stante, se possibile addirittura sul corpo della ragazza. Il rito voleva che il violentatore sollevasse le mani gridando "Viva lo 'mperadore, grazi' a Deo!". Se i parenti avessero continuato l'aggressione, questa sarebbe stata giudicata come se fosse stata perpetrata contro la persona stessa dell'Imperatore e immediatamente punibile con l'impiccagione<sup>29</sup>. Adesso risulta più semplice capire il senso del discorso: «Se i tuoi parenti arrivano, e che mi posson fare? Ci metto una "difesa" di duemila augustari. Non mi può toccare tuo padre, per quanto possa vantare ricchezze, giacché io ho compiuto il rito: "Viva lo 'mperadore, grazi' a Deo!" Intendi, bella, quello che ti dico?».

Si può intendere bene, quindi, il ruolo che Dario Fo attribuiva ai giullari, i quali rappresentavano una sorta di giornale parlante per il popolo analfabeta. Si può

---

<sup>29</sup> cfr. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 119- 120.

anche immaginare il risultato che poteva avere la messa in scena di giullarate come questa, che avevano senza dubbio la funzione di denunciare le ingiustizie alle quali il popolo era indubbiamente soggetto.

Non sempre, però, i giullari rivestivano questa funzione:

Non vorrei però che il mio discorso sul ruolo del giullare alle sue origini avesse ingenerato qualche equivoco, inducendo qualcuno a vedere il giullare come l'emblema di una rivolta costante al potere, un fautore della presa di coscienza del popolo minuto, una specie di intellettuale a tempo pieno, tutto proteso alla formazione culturale delle classi degli sfruttati.[...]C'erano giullari di parte popolare, ma c'erano anche quelli a tutto servizio del potere, reazionari e conservatori, c'erano gli agnostici e c'erano quelli che si buttavano allo sbaraglio: un po' da una parte, un po' dall'altra.<sup>30</sup>

Dario Fo non è uno storico e nemmeno un critico e, come ho detto in precedenza, questa sua rilettura non ha l'ambizione di porsi a livelli che non sono propri. Le motivazioni e le argomentazioni riportate forse non sono sempre attendibili, ma risultano certamente affascinanti e, attraverso la sua arte, è possibile che sia riuscito ad andare molto vicino allo spirito di quello che *Rosa fresca aulentissima* voleva dire.

#### **4. *Il grammelot***

La lingua utilizzata da Dario Fo nelle *giullarate* di *Mistero buffo* è una lingua inventata, una *koiné* dialettale basata sulle parlate medievali del nord d'Italia, specialmente dell'area padana lombarda e veneta, ricca di asprezze fonematiche e urla, al fine di mimare un parlare basso, gergale e colloquiale<sup>31</sup>. In questo spettacolo l'innovazione linguistica acquista il valore di mezzo espressivo dei poveri e dei diseredati che non hanno accesso alla lingua colta. Il lessico è volutamente basso, banalizzato, con un preciso attacco alla lingua letteraria. Nello spettacolo assumono importanza la pantomima, la pausa e l'improvvisazione, tecniche che vengono

---

<sup>30</sup> *ivi.*, p. 121.

<sup>31</sup> cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro, dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa- Roma, istituti poligrafici e editoriali internazionali, 2000, p. 146.

considerate fondamentali nel teatro popolare. In questo contesto sono inseriti anche i monologhi in *grammelot*, termine poco conosciuto se non collegato all'attività di Fo, che ha reso celebre questo artificio espressivo.

Nel *Manuale minimo dell'attore* ne viene proposta una definizione:

*Grammelot* è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'Arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano *gramlotto*. E' una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente ad evocare il senso del discorso. *Grammelot* significa appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto. In questa chiave è possibile improvvisare *grammelot* di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse. La prima forma di *grammelot* la eseguono senz'altro i bambini con la loro incredibile fantasia quando fingono di fare discorsi chiarissimi con farfugliamenti straordinari.<sup>32</sup>

Il ricorso al *grammelot* fa parte di un percorso di semplificazione del linguaggio, proprio della poetica di Fo, che esordisce con le parlate gergali e colloquiali per terminare con il *grammelot* stesso, in chiara contrapposizione alla lingua colta del teatro ufficiale.

Se i dialetti padani rappresentano in *Mistero buffo* la "lingua di classe", può essere determinato dal fatto che, dopo l'unificazione d'Italia, sono stati celebrati come i modi più autentici di parlare e, dato che il fascismo li aveva sempre ostacolati, il mito del "buon dialetto" era divenuto prerogativa delle sinistre, quindi il loro uso al posto dell'italiano ha assunto la qualità di espressione particolarmente rivoluzionaria<sup>33</sup>. Anche al *grammelot* sono stati attribuiti questi caratteri, rendendolo a sua volta una "lingua di classe". Si presenta infatti come una lingua elementare che abolisce ogni regola grammaticale e si piega ai bisogni dei poveri e degli illetterati, soppiantando anche il dialetto in qualità di mezzo espressivo alla portata di chiunque. Questa estremizzazione del linguaggio elaborata da Fo colloca il *grammelot* in una posizione diametralmente opposta alla lingua ufficiale utilizzata nel teatro e, favorendone la fruizione da parte delle fasce popolari, assume la connotazione di linguaggio rivoluzionario.

---

<sup>32</sup> D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 9.

<sup>33</sup> cfr. T. De Mauro, M. Lodi, *Lingua e dialetti*, Roma, Editori riuniti, 1979; p.13.

Per giustificare l'utilizzazione, Fo si richiama alla tradizione giullaresca itinerante: poiché il giullare recitava in una vasta area geografica e aveva la necessità di farsi comprendere sempre e comunque, doveva utilizzare questi miscugli dialettali. Il *grammelot*, però, non viene adottato proprio per questa necessità, autentica in passato, ma per sviluppare un discorso parallelo di adesione alle classi popolari<sup>34</sup>.

Questa tecnica è stata utilizzata per la prima volta durante la fortunatissima tournée in Francia del 1973 per superare le difficoltà della lingua<sup>35</sup>. In questa circostanza Fo ha creato il "*grammelot* di Scapino", riproposto anche nella rappresentazione del 1977 alla Palazzina Liberty, registrata dalla RAI. Scapino, maschera della Commedia dell'Arte ripresa da Molière, insegna al giovin signore come deve comportarsi un potente: come deve vestirsi, camminare, gestire le circostanze, come non deve mai alzare la voce, mai dare in escandescenze, senza mancare di colpire violentemente e poi, per difendersi, piangere con abilità.

Proprio la Commedia dell'Arte garantisce a Fo un antecedente storico a questa sua tecnica attoriale. Nelle introduzioni dei sempre più frequenti pezzi in *grammelot*, Fo spiega che questo linguaggio onomatopeico è stato inventato dai comici del Quattrocento e del Cinquecento che si esprimevano in una lingua che riproduceva vagamente i ritmi della parlata ufficiale. I motivi per i quali era stata inventato questo linguaggio erano legati alla censura alla quale erano sottoposti i loro testi oppure perché dovevano semplicemente esportare i loro spettacoli in paesi stranieri.

L'importanza che Fo attribuisce a questa tecnica la si può desumere anche dal ruolo di rilievo che questi *grammelot* rivestono nella versione televisiva delle sue commedie. *La Fame dello Zanni* inaugura infatti la trasmissione e questo ha certamente permesso una più ampia divulgazione del *grammelot* presso il grande pubblico<sup>36</sup>. Nell'introduzione l'attore spiega che la recitazione sarà: "in *grammelot*, cioè, la forma è il dialetto di Brescia, di Bergamo... e via dicendo, però pochissimi sono i termini chiari, gli altri sono tutti inventati".

---

<sup>34</sup> cfr. A. Pozzo, *Grr... Grammelot parlare senza parole, dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 76.

<sup>35</sup> cfr. C. Valentini, *op. cit.*, p. 126.

<sup>36</sup> cfr. A. Pozzo, *op.cit.*, p. 82.

Segue lo *sketch* vero e proprio nel quale Fo mima lo Zanni che, sopraffatto dalla fame, vorrebbe mangiare sé stesso, i monti, le nuvole e perfino Dio, che si salva solo perché è lontano. Ad un certo punto crolla esausto e inizia a sognare, vede una splendida cucina dove sogna di cominciare a cucinarsi una polenta e della carne che mangia voracemente, ma al risveglio tutto è rimasto come prima, anzi, la fame è sempre più forte. Attraverso il recupero di un lazzo codificato dagli attori della Commedia dell'Arte si ha il rovesciamento dell'iperbolico-gigantesco in minuscolo. Lo Zanni vede d'un tratto un moscone e inizia a rincorrerlo fino a quando non riesce a catturarlo e se lo mangia. Deglutisce e con un gran sospiro si batte una manata sulla pancia: "Che magnàda!"<sup>37</sup>.

Una delle attrattive principali del gioco comico è proprio il miscuglio dialettale. Nel momento in cui il pluridialeto scompare, compare il *grammelot* vero e proprio, cioè un biascichio inarticolato, interrotto, di tanto in tanto, da qualche espressione dialettale riconoscibile. Nel continuo sonoro le frasi, infatti, sono delimitate dall'inserzione di parole vere e proprie, appartenenti alla lingua di riferimento, si tratta per lo più di modi di dire o di vocaboli che sono passati nella consuetudine e che quindi risultano riconoscibili a tutti. In questo caso il campo semantico è quello culinario e il registro vocale è composto prevalentemente da onomatopee e interiezioni di questo genere.

Mediante questa tecnica viene narrata anche la storia di San Benedetto da Norcia. Il *grammelot* utilizzato è costruito sul lombardo, per cui le sequenze onomatopoeiche sono alternate da elementi dialettali di un'area ben definita. Questa *giullarata* si riferisce alla nascita della Regola benedettina che, durante l'impero di Carlo Magno, verrà estesa a tutti i monasteri europei. Il tema fondamentale è essenzialmente rappresentato dall'aggiustamento della Regola che da "prega e contempla" diventa "prega e costruisci" da cui "ora et labora". La motivazione riportata è legata ad uno strano accadimento che accadde nel monastero di San Benedetto, ovvero il misterioso volo dei monaci in preghiera. Il Santo risolse la questione offrendo ai compagni degli strumenti da lavoro. Lavorando non avrebbero

---

<sup>37</sup> Questo lazzo veniva recitato da Arlecchino ed è costituito dall'inseguimento dello zanni, perennemente affamato, di una mosca: quando la cattura inizia tutta una serie di *gags* con le quali Arlecchino, rivolgendosi al pubblico, esprime la sua felicità a gesti e grida di gioia e durante il quale gioca con la mosca stessa prima di mangiarsela. Per una descrizione approfondita della figura di Arlecchino si può consultare C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 107 – 112.



certo preso il volo, ma sarebbero rimasti ben ancorati a terra. I frati dediti essenzialmente alla preghiera vengono paragonati da Fo a tutti quegli intellettuali che, troppo impegnati nella meditazione, dimenticano troppo spesso le contingenze terrene per volare, attraverso i loro pensieri, lontano da questa terra, mentre invece dovrebbero rimanere ben ancorati al suolo.

Il miscuglio dialettale permette allo spettatore di comprendere il gioco onomatopeico chiamato in causa dal *grammelot*. Dario Fo, però, è in grado di utilizzare anche lingue straniere per svolgere questa funzione, come nel caso del *Grammelot di Scapino*, affrontato in precedenza, che si basa sulla lingua francese. Ma esse si possono riconoscere anche in altri due casi: il *Grammelot del tecnocrate inglese* e il *Grammelot dell'avvocato inglese*.

Il *Grammelot del tecnocrate inglese* utilizza il *grammelot* americano. Il protagonista che sviluppa il discorso è uno scienziato che spiega il funzionamento di una serie di macchinari davanti ad una platea di giovani studenti. Il tentativo di mostrare la loro infallibilità tecnologica, però, è destinato ogni volta a fallire. Il protagonista, infatti, illustra il funzionamento di due macchine volanti che finiranno per precipitare inesorabilmente a terra. Dietro a questi fallimenti viene evocato da Fo, durante l'introduzione, il pensiero maoista: "Voi americani avete davvero una grossa tecnica, mezzi straordinari [...] eppure voi perderete perché vi dimenticate sempre di un particolare, piccolo, vi dimenticate sempre dell'uomo". La polemica antiamericana trova terreno fertile negli spazi sociali occupati dai nemici per eccellenza del sistema capitalistico di cui gli Stati Uniti rappresentano la bandiera, ovvero gli ambienti dell'estrema sinistra. Dario Fo vuole mostrare quanto una società come quella americana, che trae la sua forza essenzialmente dalla tecnologia, dalla scienza e dal potere finanziario è destinata al fallimento, perché scorda di porre al centro dell'attenzione l'uomo e la sua dignità.

Il *Grammelot dell'avvocato inglese* utilizza, invece, il *grammelot* inglese cinquecentesco, una lingua elegante e ricca di orpelli. Una figura rappresentata spesso in queste *giullarate* era l'avvocato, poiché era molto conosciuta la grande abilità retorica degli inglesi, tale da convincere il giudice della ragione di chi, invece, aveva torto. Il protagonista di questo *grammelot* infatti è proprio un avvocato, o meglio un millantatore, intento a convincere una giuria dell'innocenza del suo cliente, un violentatore recidivo. Fo, utilizzando questo linguaggio gentile, descrive il

giovane, un ragazzo a modo, benestante, dedito a letture sacre e profane, in grado di recitare egregiamente i versi di Shakespeare. La sventurata ragazza è splendida, con dei lunghi capelli legati in una treccia, proprio la sua avvenenza avrebbe provocato il giovane che era impegnato nelle sue letture. Naturalmente egli non riuscì a frenare i suoi istinti e saltò letteralmente addosso alla ragazza che, invece di difendersi decisamente, pronunciò solo qualche timida parola.

Il tema della legge sempre a vantaggio dei potenti riprende un concetto già emerso nella rilettura di *Rosa fresca aulentissima*, ovvero la legge della *defensa*, emanata da Federico II di Svevia. Il motivo della violenza carnale sulle donne verrà invece ripreso, negli anni successivi, da Franca Rame, la quale scriverà un memorabile monologo intitolato proprio "Lo stupro", che si riallaccia alla sua tragica esperienza personale.

## 5. Un messaggio sociale

La *giullarata* "La Resurrezione di Lazzaro", mette in luce l'eccezionale estro attorico di Dario Fo che si esibisce da solo in una rappresentazione corale. L'attore deve infatti impersonare una moltitudine di personaggi senza l'aiuto di scenografia o attrezzi di scena. Questa modalità di rappresentazione, apparentemente limitativa, consente invece una straordinaria rapidità di azione. Durante una delle prime messe in scena di questa *giullarata* al teatro Manzoni di Milano, le parti erano affidate a più attori, che recitavano in un curioso dialetto "padano", un impasto di antico lombardo, di veneto, di piemontese che in parte si rifaceva a fonti storiche ma che in buona misura era stato rielaborato da Fo. L'azione però languiva e i personaggi non riuscivano ad assumere una propria dimensione teatrale, restando così personaggi letterari. Da quel fallimento nacque l'intuizione di trattare questo materiale che viene da lontano, da secoli passati, da una diversa cultura, come se fosse un'opera in una lingua straniera, da spiegare e illustrare da un unico attore proprio mentre la sta recitando<sup>38</sup>.

L'affermazione che questo tipo di recitazione è stata scelta perché era quella che usavano i giullari medievali è una delle tipiche giustificazioni a posteriori che Fo

---

<sup>38</sup> C. Valentini, *op. cit.*, p. 119.

ha usato in una fase della sua vita, quella dei primi anni Settanta, in cui tendeva ad ammantare di dotte giustificazioni ogni sua azione.

La *giullarata* alterna sostanzialmente due registri: sono presenti scene narrative, dove Fo descrive attraverso lo stupore dei suoi personaggi le varie fasi del miracolo e scene più propriamente comiche, finalizzate al divertimento del pubblico in sala. All'inizio della *giullarata*, la sequenza dell'entrata degli apostoli nel Camposanto viene rappresentata mediante l'incredulità di uno spettatore che grida un invito a pranzo all'apostolo Marco e l'ingresso di Gesù viene accompagnato da sollecitazioni a ripetere il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci. L'introduzione al personaggio e il motivo ironico che lo accompagna fanno parte di una tecnica studiata da Fo per fare in modo che le sequenze più narrative, in questo caso la chiamata per nome dei singoli santi, permettano al pubblico di prendere respiro, senza tempestarlo di battute comiche che tenderebbero a fargli perdere la giusta concentrazione e il divertimento<sup>39</sup>.

La *giullarata* va inserita in un contesto storico particolare, il 1274 è l'anno in cui viene definito il Purgatorio, con il Concilio di Lione<sup>40</sup>. Questo avvenimento diede il via ad una serie di pratiche che perdurarono fino a Martin Lutero, ovvero la vendita delle indulgenze e la vendita delle reliquie, consuetudini che indignavano la popolazione.

Il gioco allegorico di questo brano è molto sottile. Il custode del Camposanto dove Gesù si reca per compiere il miracolo riveste, infatti, il ruolo di un venditore di reliquie, millantando l'eccezionale levatura del suo santo rispetto a tutti gli altri. I personaggi, invece, non vengono mai presentati come fedeli perché la loro presenza non è assolutamente legata alla fede in Cristo, bensì al desiderio di assistere ad uno spettacolo straordinario. Gesù stesso appare quasi come un santone orientale e il suo intervento non viene accompagnato da un coinvolgimento emotivo dei presenti, che sono più preoccupati a scommettere i loro soldi sul successo o l'insuccesso del miracolo, senza percepire minimamente il senso mistico dell'evento al quale assistono.

---

<sup>39</sup> cfr. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 141-154.

<sup>40</sup> cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, introduzione di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1944, p. XI.

Nella presentazione, Dario Fo, chiarisce un ulteriore aspetto: Gesù fece questo miracolo per amore della madre, poiché Lazzaro era un parente stretto di Maria e, dopo la sua morte, la donna cadde in uno stato di profonda sofferenza. Questo può suggerire un'ulteriore lettura della *giullarata*: quello che viene spiegato dalla Chiesa ufficiale come direttamente legato alla volontà divina, si rivela, in realtà, un ineguagliabile gesto d'amore che Cristo fece a sua madre, ovvero all'uomo stesso; predomina, sull'avvenimento sovranaturale, un vero attaccamento al popolo.

Il fulcro della *giullarata* è pertanto il pubblico: uno dei miracoli più importanti della tradizione evangelica, viene narrato attraverso un coro di popolani che prendono parte all'avvenimento giudicando e partecipando in maniera attiva. Viene mostrata una platea cosciente, seppur non in termini religiosamente corretti, e quindi avvicicabile a quel pubblico desiderato da Fo stesso: forse la realtà spirituale del miracolo sfugge, forse l'attenzione è volta ad un particolare che non è quello per cui si è sviluppato l'evento, ma il pubblico c'è, con le sue convinzioni e le sue speranze. Uno *spettacolo-festa* che vuole sviluppare un pubblico cosciente: è proprio questo l'antenato del *pubblico politico* che *Mistero buffo* si prefigge di formare<sup>41</sup>.

La *giullarata* di "Maria alla croce" è l'unica che, nella registrazione del 1977, viene recitata da Franca Rame. Anche in questo caso è lei stessa che impersona tutti i personaggi della passione: Maria, Gesù, le donne e i soldati presenti durante la crocifissione.

Questa *giullarata* raggiunge uno degli apici drammatici dell'intero *Mistero buffo*. Si può infatti vedere una Madonna completamente diversa da quella canonicamente trasmessa, combattiva nei confronti della volontà divina e non rassegnata alla morte del figlio, tanto da inveire contro l'Arcangelo Gabriele che le appare in visione colpevole di averla ingannata, un'accusa rivolta al potere, sia quello terreno sia quello divino, del quale lui è il messo, che rende inderogabile il sacrificio del figlio. L'interpretazione di Franca Rame si distingue da quella di Fo per il fatto che i toni della *giullarata* non sono mai comici. La voce spezzata e la mimica più dolce e lenta, ma per questo non meno tragica, sono in grado di trasmettere l'estremo dolore di una madre che vede morire il proprio figlio.

---

<sup>41</sup> cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p. 112.

Nei vangeli canonici non viene mai riferito un comportamento analogo da parte della Vergine. Il vangelo apocrifo di Nicodemo riporta tuttavia un lamento verso l'Arcangelo Gabriele, che può essere considerato una fonte della *giullarata*:

O Gabriele, dove sei perché io possa discutere con te? Questo è l'augurio che tu mi hai rivolto? Perché non mi hai detto già allora dei martirii senza misura del mio dolcissimo e diletto figlio e della ingiusta morte del mio unigenito?[...]<sup>42</sup>

Le parole di Maria si ritrovano nella *giullarata*:

Gabrièl... Gabrièl [...] Parchè no' te'l m'hàit dit avente ol segn? O mi, te stà segùo... mi no' gh'avarìa gimài vorsüdo vès pregnida ...no!... gimài a'sta condisiün!<sup>43</sup>

Viene pertanto portata in luce l'umanità della Madonna. E' solo madre quando, nel salire la croce dice: «a vòj montàrghe a rénta al ma nann... nan, oh bèlo smorto fiòl de mi» e cerca di rassicurarlo dicendo: «'dès la 'riva la tòa mama»<sup>44</sup>.

Dietro la disperazione della Madonna si può leggere l'immutabile condizione degli umili, che soffrono quotidianamente e gridano, umiliati e sottomessi, la loro rivolta contro l'ingiustizia e il male<sup>45</sup>. Nella disperazione per la tragica condizione terrena c'è l'invettiva nei confronti di coloro che, vivendo nel benessere, pretendono di dettare la legge ai sottomessi.

La "Moralità del cieco e dello storpio" rappresenta il fondamento medievale della lotta di classe. Dario Fo ha qui occasione di una maggiore rielaborazione e invenzione testuale, perché deve sdoppiarsi negli idioletti fisici opposti del cieco che ha perduto il suo cane e dello storpio rimasto senza carrettino. I due vivono inizialmente delle elemosine che riescono a raccogliere, fino a quando Gesù li scorge e li guarisce. Il cieco allora si lascia andare in toccanti, naturalistiche scoperte del proprio corpo e qui Fo può sfoggiare i toni ingenui, la meraviglia straniante con cui si scopre il banale:

---

<sup>42</sup> *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, Einaudi, 2005 p. 340.

<sup>43</sup> D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, A cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2006, p. 203.

<sup>44</sup> *ivi*, p. 199.

<sup>45</sup> *cfr. ibi*, p. 193.

Me vedo i piè! O che bèi dòj piè che gh'ho! Santi, bèi... con tûti i didi... quanti didi! Sinco par piè... e coi òngi grosète e picinìne disgradànte in fila! (Rivolto ai piedi) Oh, vòj basàrve tòti... a ùna par ùna! (Si abbassa)

Mentre lo storpio inizia a bestemmiare e insultare il figlio di Dio che gli ha concesso questa grazia tanto inaspettata quanto sgradita. La guarigione lo priverà, infatti, del privilegio che lo accomuna ai signori, ovvero poter vivere alle spalle degli altri uomini che gli concedono la carità. La necessità di un lavoro e il conseguente sfruttamento lo porteranno a voler immediatamente ritornare alla sua vecchia condizione: vivere di poco pane ma di una completa libertà. La morale viene espressa dal cieco, che capisce che la vera dignità non si ha senza avere padroni, ma riuscendo a guadagnarsela contro i padroni stessi.

Il registro alto-angelicante del cieco si alterna con quello basso-cinico dello storpio. Quest'alternanza non è semplicemente legata a scelte stilistiche ma evidenzia anche una certa prospettiva in termini di classe<sup>46</sup>. Da una parte si assiste al lamento disperato e confuso dello storpio, convinto che la dignità derivi dall'assoluta libertà, anche se questa si realizza alle spalle degli altri. Dall'altra viene rappresentato il cieco, ricco di una nuova convinzione che si lega strettamente al concetto di lotta di classe. Alla visione individualistica del suo compagno lui oppone la volontà di lavorare assieme per guadagnarsi i diritti fondamentali:

Mejòr andar sòta padròn ma co' tûte gambe e ogi sani e brigar per cavarsélo da le spale quèl che te ciùcia ol sangue.<sup>47</sup>

La *giullarata* punta il dito contro coloro che, nella miseria, rifiutano di voler partecipare alla lotta di classe solo per riuscire a difendere qualche loro ipotetico privilegio.

“La strage degli innocenti” non è propriamente una *giullarata*, ma piuttosto una *passione laica*. In queste rappresentazioni veniva portato in scena il “doppio”, ovvero un manichino, che aveva gli arti mobili e il cui movimento era regolato da una serie di leve e di ganci manovrati da un burattinaio, posto dietro un apposito fondale. Molto spesso, nelle rappresentazioni di questi misteri medievali, gli

---

<sup>46</sup> cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p. 106.

<sup>47</sup> D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., p.87.

organizzatori preferivano portare sulla scena queste immagini scultoree per i ruoli dei santi, evitando così di intaccarne la sacralità attraverso l'interpretazione attoriale.

In questo caso, la statua della Madonna viene accompagnata sul palco da un attore che interpreta il ruolo di una madre impazzita per via dell'omicidio del figlio da parte dei soldati di Erode. La condizione di follia nella quale si trova la donna le permette di pronunciare frasi provocatorie contro il Signore, senza essere passibile di condanna, mentre un attore nel ruolo di Maria non avrebbe potuto nemmeno permettersi di accennare parole di tal genere. Questa tecnica si configura come una sorta di "doppiaggio" dove un attore interpreta il ruolo "consimile e opposto" dell'immagine scultorea portata in scena e, nel suo ruolo di interprete, può anche creare un sottile parallelismo tra le sue parole e quelle del santo. *Doppiare* la Santa Vergine permetteva, perciò, di pronunciare frasi di inaudita violenza, proprio come in questa *Passione*, dove la madre impazzita grida un lamento fuori dal comune nel teatro convenzionale.

La *Passione* si apre con due soldati intenti a compiere la strage dei bambini fino a quando uno dei due non si oppone a questo esecrando massacro, scatenando le ire del compagno. Qui Dario Fo mette in scena, con estrema precisione, il contrasto tra i due, l'uno pietoso e l'altro cinico e spietato. Dallo scontro verbale si passerà poi allo scontro fisico e sarà il primo ad avere la peggio. La rappresentazione di questo scontro dimostra ancora una volta la grande capacità istrionica dell'attore che riesce ad interpretare da solo un duello mortale di forte impatto sullo spettatore.

Dopo questo scontro entra in scena la pazza che si rivolge alla Madonna-manichino, mentre tiene stretto a sé un agnello (chiara allegoria dell'*Agnus Dei*) e le narra la sua storia. La mattina di quel giorno orrendo alcuni soldati massacrarono suo figlio e lei, per disperazione, si rivolse a Dio con frasi cariche d'ira:

Deo tremènd e spietàt, at l'hàit comandàt ti 'sto 'mazamènt... at l'hàit vorsüdo ti 'sto sacrifici in scambi de fagh 'gni giò ol to' fiòl: mila fiolìt scanàt par vün de ti! Un fiüm de sàngu par 'na tasina![...] Patre... no' ti è bòn, ti... no' ti è padre! Che niùno patre in sü la tèra gh'avaria gimài ut ol cœur de 'mpòrghe a un so' fiòl l'incrusàda... per quant fudèss malvaz!<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., pp. 47 – 49.

Ma fortunatamente era solo un terribile sogno; al risveglio infatti ritrovò l'amato figlio che se ne andava a gattoni in un ovile e tutti quanti lo scambiavano per un agnello vero, lasciandolo vivere.

Questo *Mistero* contrappone due sequenze molto diverse tra loro. La prima scena è caratterizzata dall'azione violenta e veloce, Fo rappresenta infatti la "strage degli innocenti" e il duello tra i due soldati di Erode. La seconda scena presenta caratteri più riflessivi, viene impersonata esclusivamente la madre e lo spettacolo assume la forma di un monologo.

La madre, nel doppio ruolo di folle-Madonna, grida verso Dio la più grande bestemmia mai udita in una rappresentazione sacra, scagliandosi contro l'*auctoritas*, secondo una prospettiva umana che rifiuta il metafisico e il concetto di atto sacrificale di Gesù, perché "sono sempre gli altri a dover pagare". Vengono rovesciati i misteri e i dogmi secondo l'ottica del raggiro e di concreto rimane solo la reale privazione, la miseria del mondo contadino.

"Il Matto e la Croce" è una delle *giullarate* più antiche, la versione rappresentata da Dario Fo è in dialetto dalmato. Il monologo si divide in due parti: la prima è ambientata in un'osteria, mentre la seconda si svolge sotto la croce.

La rappresentazione si apre con il Matto, *fool*, che gioca a carte in una locanda con un soldato, un prete, un mercante e un notaio, ma può solo perdere e quando riesce a ribaltare la sorte avversa gli altri giocatori cambiano repentinamente le regole. Qui è già possibile notare un'allegoria abbastanza palese. Il Matto corrisponde, naturalmente, al popolo minuto, costretto a mendicare un briciolo di dignità puntualmente negata dai potenti, rappresentati dai quattro giocatori (i mestieri indicano la loro condizione sociale altolocata).

Successivamente si sente provenire da un'altra stanza un certo frastuono: è Gesù Cristo, con i dodici apostoli, che sta celebrando l'ultima cena. Ad un certo punto l'aria si fa fredda e un vento gelido entra nelle stanze facendo rabbrivire gli astanti: è arrivata la Morte per portare via Cristo. Solo il Matto, grazie alle sue lusinghe, riuscirà a farle dimenticare il suo triste ufficio. Anche questa scena è emblematica. Infatti a rimanere al cospetto della Morte non è altri che il solito matto, intorpidito e costretto ad avere la peggio, mentre gli altri personaggi non esitano a fuggire impauriti. Sul finire, però, ecco arrivare il riscatto, proprio quando



sembra non esserci più alcuna via d'uscita: il matto veste i panni di un doppio di Cristo, che, conquistando la morte, sacrifica sé stesso per liberare gli uomini<sup>49</sup>.

Se la prima parte si interrompe con una rivalse, la seconda sequenza è l'emblema della sofferenza e della delusione nei confronti di una storia già scritta. Ritroviamo il Matto sotto la croce che continua il gioco delle carte contro i soliti giocatori, i quali, poco prima, avevano inchiodato Cristo. Il Matto chiede a Gesù un ultimo miracolo, quello di farlo vincere almeno una volta: dopo essere stato esaudito il protagonista ottiene una ricca vittoria, con la quale vorrà comprare lo stesso Cristo.

Inizia ora il dialogo tra i due, perno dell'intera *giullarata*. Gesù rifiuta di essere portato in salvo, affinché avvenga la Redenzione degli uomini. Preso alla sprovvista, il Matto conclude con una violentissima tirata con la quale aggredisce il Figlio di Dio mostrandogli l'inutilità del suo sacrificio, cercando di fargli capire che non serve qualcuno che insegni come si sta sulla croce a chi, su quella croce, ci è nato. Fo abbandona il tono affettuoso e comprensivo per lasciare spazio ad una gestualità estrema: con gli occhi sgranati, fissati sul proscenio e la bocca spalancata mostra tutta la rabbia della delusione.

Il vertice del messaggio giullaresco si individua proprio in questo lamento contro Gesù: la delusione per il rifiuto di Cristo di guidare la lotta di classe si mescola con una disillusione totale verso la storia divina e dunque verso la storia terrestre<sup>50</sup>. Come il Figlio di Dio, crocifisso dai potenti, non riuscirà ad ottenere il mondo di pace e carità per il quale si è fatto carne e si vedrà tradito dai suoi discendenti ai quali chiedeva di perpetuare il suo insegnamento, così le classi subalterne, altrettanto soggiogate, non potranno mai vedere soddisfatte le loro istanze di diritti e dignità, potendosi limitare solo ad un feroce grido d'accusa contro una storia che le è sempre nemica. In questa *giullarata* non vi è alcun invito ad iniziative, né rincorse ad utopie: rimane solo un'amara coscienza di un futuro fin troppo chiaro.

Il mistero rappresentato raggiunge un apice di tensione drammatica che sfocia inevitabilmente in un nichilismo totale. Un livello analogo è raggiunto solo in "Maria alla Croce". Confrontando queste due rappresentazioni è possibile vedere la differenza di recitazione tra Fo e Franca Rame accennata in precedenza. In "Maria

---

<sup>49</sup> cfr. D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., p. 210.

<sup>50</sup> cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p. 117.

alla Croce” i toni drammatici non vengono mai smorzati e l’intera *giullarata* è costruita su una tensione continua che raggiunge il *climax* con la violenta tirata di Maria contro l’Arcangelo. La *giullarata* “Il Matto e la Croce”, invece, è caratterizzata da un’alternanza tra motivi drammatici e motivi comici necessari, secondo Fo, per sensibilizzare il pubblico in modo semplice e diretto.

## 6. Un Cristo ribelle

La *giullarata* di “Bonifacio VIII” inizia con il mostrare il papa intento ad acconciarsi per uscire in processione. Durante la vestizione si fa aiutare da chierici, evocati dai movimenti dello stesso Fo, i quali mostrano di non saper adempiere al loro compito, anzi causano notevoli ritardi, tanto che Bonifacio li minaccia ripetutamente di inchiodarli per la lingua sui portoni delle case nobiliari. La consuetudine della *lenguada* a danno dei frati pauperisti, legati all’eresia catara<sup>51</sup>, era effettivamente attribuita a questo Pontefice.

Bonifacio, mostra la sua doppiezza quando si spoglia di tutti i gioielli e del grande mantello per avviarsi verso Cristo e presentarsi vantandosi della prestigiosa carica, ma si vede accusato di trovarsi in contrasto con la dottrina di carità e amore verso il prossimo. Tanto che Cristo (mai impersonato da Dario Fo, ma soltanto evocato attraverso le battute e mediante i suoi gesti) lo liquiderà con un calcio che lo farà rovinare a terra. Gesù viene dunque trasformato in revisore e giudice, tornato per punire i falsi eredi.

Una volta umiliato, Bonifacio riprende subito la sua tracotanza, riesce ad avere l’ultima parola, con un’invettiva blasfema e irriverente, senza più remore e compromessi giura di festeggiare con donne di malaffare il giorno della morte del Messia. Quest’ultima battuta si rifà all’orgia che Bonifacio organizzò il venerdì santo del 1301, per vendicarsi degli insulti ricevuti quel giorno proprio da una processione di catari presenti a Roma per la celebrazione della morte di Cristo<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Relativamente all’eresia catara si può consultare:

M. Roquebert, *I catari : eresia, crociata, Inquisizione dall’XI al XIV secolo*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline, 2003.

<sup>52</sup> cfr. D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, cit., p. 90.

L'introduzione a questa *giullarata*, nello spettacolo registrato dalla RAI nel 1977, è una sorta di lezione di contro-storia, poiché vengono passate in rassegna le figure che si sono opposte a questo pontefice: a partire da Dante, che lo mise anzitempo all'Inferno e Jacopone da Todi con il suo celebre lamento «Ah! Bonifax, che come putta hai traïto l'Ecclesia». Ma un ruolo ideologicamente più importante lo ricoprono Segarello da Parma, dell'ordine degli insaccati, che pretendeva che il papa e la Chiesa fossero poveri, che tutto venisse consegnato nelle mani della gente più umile, e fra' Dolcino con i suoi comunitari, che instaurarono nel vercellese il primo esempio di socialismo ma, non andando bene ai Signori locali, vennero sterminati dai crociati papali<sup>53</sup>.

La *giullarata* si articola sul filo della blasfemia, dato che si scaglia contro la figura di un papa. Ciò ha causato a Dario Fo accuse di anticlericalismo, respinte in un'intervista a Chiara Valentini dove dice:

C.V.: Lei si considera anticlericale?

D.F.: No, e lo dimostra il mio teatro, a cominciare da *Mistero Buffo*, che irride Bonifacio VIII, il potere temporale, non certo chi crede in Dio.<sup>54</sup>

"Bonifacio VIII" rappresenta l'accusa più forte contenuta in *Mistero buffo* verso una Chiesa che si dissocia apertamente dalla dottrina di Gesù, mostrando nei suoi comportamenti un'eresia molto più profonda di quella che la storia ufficiale vuole far passare per tale.

I rapporti di Dario Fo con le istituzioni religiose sono sempre stati abbastanza tesi; dopo la messa in onda da parte della RAI di *Mistero buffo*, la segreteria di Stato vaticana lo definì come «lo spettacolo più blasfemo mai trasmesso al mondo da quando c'è la televisione». Alla campagna della Chiesa contro Dario Fo si era unita l'accusa del deputato democristiano Bubbico che definisce l'attore come:

---

<sup>53</sup> Relativamente a fra' Dolcino si possono consultare:

R. Orioli, *Fra Dolcino : nascita, vita e morte di un'eresia medievale*, Milano, Jaca book, 2004.

C. Mornese, *Eresia dolciniana e resistenza montanara*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

<sup>54</sup> C. Valentini, *op. cit.*, p. 191.

Un imbroglione ideologico, un bugiardo, il fratello mongoloide di Tati, la vera espressione dell'arroganza del potere televisivo.<sup>55</sup>

Le polemiche non mancarono neppure dopo l'assegnazione del Nobel, quando la Curia di Milano annunciò con disprezzo «Dopo tanti poeti, un giullare».

Nella *giullarata* de "Il miracolo delle nozze di Cana" viene esplicitata chiaramente la contrapposizione tra la levatura angelica e la bassezza popolare. Il pezzo comincia infatti con un prologo dell'evento recitato con stilemi opposti da un Arcangelo e da un ubriaco. Dario Fo si dissocia passando da una posa elegante e composta quando impersona l'Arcangelo che narra l'evento in un veneto aulico, ad una maniera saltellante e "scimmiesca" quando impersona il villano ubriaco. Ognuno dei due è deciso a presentare il miracolo a modo suo, dando vita ad un contrasto che vedrà fuggire il messo celeste, sotto la minaccia di trovarsi spiurato.

La diatriba tra i due personaggi iniziali rappresenta senza dubbio l'eterna disputa tra una cultura elevata contro una cultura popolare. In linea con il pensiero dominante di *Mistero buffo*, si celebra la vittoria delle classi subalterne e, per una volta, è l'Arcangelo ad avere la peggio.

Dopo aver cacciato il messo celeste, l'ubriaco potrà finalmente raccontare la storia a modo suo. La narrazione del miracolo delle Nozze di Cana diventa pertanto una goliardica festa dove non si celebra più lo sposalizio ma si festeggia a suon di bicchieri di vino ed è Gesù stesso ad invitare all'ubriacatura:

" Bevé zénte, fèite 'legrèsa, fèite bòn!, inciuchìve, imbrighive, no' aspetì dòpo... ol paradiso... subit, adèso catélo... no' dòpo, de morti!"<sup>56</sup>

E' il suggerimento a cercare il Paradiso terrestre, senza aspettare quello celeste. Nel contrapporsi alla visione della terra come una valle di lacrime, Gesù indossa gli abiti di Dioniso, amorevole verso gli uomini tanto da sacrificarsi egli stesso per poter restituire la Primavera alla terra, concetto scandito dalla battuta di un cavaliere presente: «A l'è primavera! ».

---

<sup>55</sup> C. Cairns, *Dario Fo e la "pittura scenica" arte teatro regia 1977-1997*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000.

<sup>56</sup> cfr. D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., p. 90.

Questa *giullarata* celebra la vittoria di una controcultura sia informativa, poiché è il villano a narrare i fatti, sia religiosa, poiché Gesù ricopre un ruolo antitetico a quello trasmesso canonicamente: è davvero il Dio degli uomini calato nelle contingenze terrene che vuole mostrare la via della felicità verso un Paradiso palpabile e gustabile, anche solo attraverso un bicchiere di vino.

La *giullarata* "La nascita del giullare" ha origini siciliane, ma la versione recitata da Dario Fo è in una koinè dialettale "padana".

Il brano è un racconto autobiografico del villano che, grazie all'intervento divino, si trasforma in giullare. Fo si presenta sulla scena saltando e sbracciando, cercando di attirare l'attenzione della gente con la promessa di far morire dal ridere coloro che vorranno ascoltarlo. Ben presto, però, il giullare cambia registro e comincia a raccontare la sua storia. Narra di essere stato in passato un contadino sfruttato, al quale era stata perfino rubata la terra lavorata con le proprie braccia. Questo rappresenta uno dei temi mobilitanti per l'intera messa in scena di *Mistero buffo*, la vicinanza alle istanze delle classi subalterne si esplica con i concetti di esaltazione del lavoro e "la terra a chi la lavora" che, nella *giullarata*, viene rappresentata attraverso l'ingiustizia subita dal contadino, il quale si vede tolta la sua "torre di Babele fiorita", intimidito da un prete e da un notaio, figure topiche significanti il potere avverso al popolo<sup>57</sup>.

Inoltre compare anche il tema riconducibile al filone della dignità. A seguito della violenza subita dalla moglie il villano rinuncia alla giustizia privata contro il padrone dispotico, seguendo il consiglio della donna:

No' darghe ol pritèsto de 'copàrte. No' i spècia òltro. Ti zùsto ti pénsi de crepàr pitòsto de spatasciàr el to' onor... ma ti no' ti gh'ha onor![...] Nostro onor è la tèra! Salva la tèra, tégna la tèra e spüdaghe sòra a 'sto onor!<sup>58</sup>

L'onore dei villani non è l'onore degli aristocratici e la paradossale fierezza del contadino, mista ad un cinismo esasperato, lo trattengono dal farsi vendetta da sé. I

---

<sup>57</sup> Le lotte del *movimento contadino* sono di estrema attualità soprattutto nel biennio '67 – '68 in relazione agli episodi di Avola, dove le manifestazioni dei braccianti per l'aumento del salario portarono a proteste clamorose nei confronti dei dirigenti sindacali, accusati di troppa moderazione, e a duri scontri con le forze di polizia. cfr. G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 277 – 280.

<sup>58</sup> D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., p. 127.

codici aristocratici vengono ribaltati in un'ottica che ha dell'incredibile, ma certamente efficace per mostrare l'immensa distanza che esiste sia sul piano umano sia sul piano ideologico tra il mondo della nobiltà e il mondo del popolo<sup>59</sup>.

L'epilogo è tragico e il villano, sopraffatto dal dolore, decide di impiccarsi. Un istante prima del suicidio, però, interviene Gesù che gli spiega dove aveva sbagliato: l'errore fu quello di non rendere partecipi gli altri della propria situazione. Il villano avrebbe dovuto condividere con gli altri quel poco che aveva, perché è dal poco che si è in grado di offrire che si può sperare di ottenere il "tanto" di cui si ha bisogno, in questo caso la solidarietà e l'aiuto. Il peccato fu, allora, quello di non parlare con gli altri per renderli partecipi della propria situazione, ma il contadino non sapeva parlare, aveva il cervello ubriacato dal sole e dalla fatica, la lingua gli si attorcigliava dietro ai denti. Ecco il miracolo di Gesù, donare la facoltà di parlare, tramutare la sua lingua in un coltello, "Ziulàre ot sarai!".

Il giullare è nato, e lo stesso Dario Fo, che finora ha recitato in maniera composta, riprende i movimenti eccessivi dell'inizio della *giullarata*, mostrando anche fisicamente la trasformazione da contadino a uomo che sa ridere e sa far ridere, per distruggere attraverso lo sghignazzo.

Il ciclo di morte e rinascita prende origine dallo stesso Gesù, è lui che si fa portavoce di un messaggio rivoluzionario e si rende protagonista dell'investitura del giullare. Questa *giullarata* rappresenta infatti l'attribuzione "divina" dell'accezione giullaresca di Fo, secondo il quale il giullare «nasceva dal popolo e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo perché prendesse coscienza della propria condizione».

Sembra davvero finito il tempo degli ubriachi, delle madri piangenti e dei subalterni deformi, ora la scena passa ad un giullare-contadino che sembra chiuso in una dimensione radicalmente antagonista. L'attore militante Fo, che va a scuotere "la classe" dal letargo, trova quindi in questa figura del giullare una nuova linfa, un'identificazione dinamica. Questa sarà la strada che verrà seguita una volta lasciati i circoli dell'ARCI per fondare il Collettivo Teatrale "la Comune", un gruppo teatrale politicamente ed economicamente indipendente, vicino alle organizzazioni della sinistra extraparlamentare<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p. 109.

<sup>60</sup> cfr. A. Bisicchia, *op. cit.*, p. 13.

## 7. I temi di *Mistero buffo*

Tutti i testi di *Mistero Buffo* si riferiscono ad un periodo storico ben preciso: il Medioevo. Essi si presentano come una sensazionale prova della ricchezza culturale delle classi subalterne. Il teatro si fa scuola, accentuando i suoi collegamenti con la contestazione studentesca. Il giullare del XX secolo si presenta sul palcoscenico per insegnare, tra un brano e l'altro, quanti momenti estremamente avanzati di autorganizzazione sociale esistevano nel Medioevo, quanta ricchezza culturale apparteneva al popolo e quanti "furti" furono compiuti prima dagli aristocratici e poi dai borghesi. Operazioni di svuotamento culturale delle classi subalterne, ripetute tanto da rendere i giullari che, secondo Fo, erano nati come arditi contestatori, dei "poetuncoli di corte", il cui unico fine era quello di intrattenere i cortigiani narrando le storie di contadini immersi in un'astratta vita campestre e rapiti da dolci languori d'amore per splendide "ninfe". Ai signori, però, non bastava qualche suonatore di liuto, avevano bisogno di qualcuno in grado di riscrivere la loro storia giustificando i bagni di sangue che accompagnavano ogni presa di potere<sup>61</sup>. Fo smaschera questa storia "patinata" per far tornare a galla eventi non dimenticati ma fatti dimenticare, fa satira a modo suo: «la satira è scopercchiare la truffa»<sup>62</sup>.

Il teatro si fa "epico", utilizzando una terminologia brechtiana,<sup>63</sup> perché il suo scopo non è affatto quello di far immedesimare il pubblico, ma piuttosto quello di scuoterlo, "violentarlo" per indicare, scagliandosi contro gli antenati dei padroni d'oggi, la via verso una lotta di classe auspicata dal "vento del '68". Fo, però, si distanzia del teatro di Brecht in quanto raggiunge il suo scopo di tener sveglio lo spettatore senza suggestionarlo attraverso strade autonome, mediando la denuncia con la comicità popolare delle maschere della Commedia dell'Arte e dei giullari.

---

<sup>61</sup> cfr. L. Binni, *Dario Fo*, Collana "Il Castoro", Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 52.

<sup>62</sup> *Comiciamo bene Prima*. Trasmissione televisiva prodotta da Rai3, andata in onda il 3 ottobre 2006.

<sup>63</sup> Brecht oppone al "teatro drammatico" il "teatro epico". Questa forma di teatro nasce per raccontare, non per rappresentare qualcosa che si suppone avvenire nel momento dello spettacolo e l'attore diviene più propriamente un narratore, piuttosto che un attore naturalista. La tecnica fondamentale del "teatro epico" è quella dell'"estranamento". Questa tecnica respinge l'immedesimazione, ma ciò non significa respingere ogni emotività: le emozioni dell'attore, i suoi sentimenti non sono quelli del personaggio, anzi possono essere anche radicalmente opposti. "Teatro epico" significa insomma rifiutare l'immedesimazione per fare in modo che gli spettatori assumano una posizione critica nei confronti dello spettacolo al quale stanno assistendo. cfr. C. Molinari, *Bertold Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 61- 69.

La tradizione giullaresca, infatti, costituisce la giustificazione storica dell'intero *Mistero buffo*. Essendo i giullari degli attori itineranti che rappresentano il fulcro di una cultura medievale di estrazione prettamente popolare, Dario Fo attribuisce loro un ruolo fondamentale nella società del Medioevo: i portatori di una coscienza di classe. Avvicinandosi a *Mistero buffo* non si può prescindere da questo punto, anche se, come detto in precedenza, questo non esaurisce completamente il discorso intorno alle figure dei giullari.

Nel messaggio che Fo vuole trasmetterci il giullare utilizzava il linguaggio "epico" per partecipare alla vita e alla trasformazione della comunità, parlando con il fine principale di farsi capire da chi lo ascoltava perché nelle sue parole si doveva trovare un terreno comune agli altri per affrontare insieme i problemi, non utilizzava certo il linguaggio di "Stanislavskij" che ricerca la sua funzione unicamente nella proiezione dell'individualità attoriale sul pubblico, seduto in platea a spiare "attraverso il buco della serratura"<sup>64</sup>.

Tutti i brani di *Mistero buffo* hanno come matrice fondamentale la religione (eccettua solamente *Rosa fresca aulentissima*), lo stesso titolo di *Mistero* rende palese il collegamento cristiano. Il motivo del recupero di temi evangelici viene esposto chiaramente in un'intervista:

Quando molto tempo fa ho cominciato a studiare la storia del teatro, a far ricerche sulle sue origini, mi sono accorto che la maggioranza dei suoi testi sono basati su storie religiose. E così ho messo assieme poco per volta, in anni e anni, questo spettacolo che ha per protagonisti Cristo, gli apostoli, la Madonna, dove si parla di santi, di miracoli, di vangeli. Non perché, come molti mi hanno chiesto, fossi diventato improvvisamente cristiano, ma ricercando nei testi medievali ho incontrato questo Cristo troppo spesso per poterlo ignorare.<sup>65</sup>

All'interno delle *giullarate* che compongono lo spettacolo si trovano due livelli di divinità. La prima, rappresentata da Dio, è l'*auctoritas* contro la quale il popolo combatte: è Dio che ha creato il villano dal "peto" di un asino per alleggerire del

---

<sup>64</sup> cfr. L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 54- 55.

<sup>65</sup> C. Valentini, *op. cit.*, p. 176.



lavoro il signore ("La nascita del villano"<sup>66</sup>); la seconda, rappresentata da Gesù, è la divinità umana, scesa sulla terra per diffondere la dottrina di amore e carità. È lui che paga lo scotto di un messaggio che non è piaciuto al Potere e muore crocifisso in "Il matto e la Croce" e come lui anche Maria riveste un ruolo assolutamente umano, quando viene a conoscenza della condanna del figlio e si lancia in una disperata invettiva contro l'Arcangelo Gabriele in "Maria alla Croce". Ma la religione è chiamata in causa anche quando la casta clericale decade tanto «sì ch'è la muffa dov'era la gromma»<sup>67</sup> e Gesù non esita a sferrare un calcio a Bonifacio VIII, che aveva tradito la sua legge, così come San Benedetto da Norcia offre ai suoi monaci una pala e un badile per rimanere ben inchiodati a terra senza volare via presi dal fervore religioso.

Nei vari brani proposti si può notare l'attaccamento ad una religione autentica e ad un legame forte con il messaggio cristiano. Quando la religione ufficiale, però, abbraccia il potere temporale, diventa la nemica del popolo in quanto abbandona l'insegnamento di Cristo. Ecco allora che si sviluppano polemiche forti soprattutto nei confronti delle alte istituzioni ecclesiastiche, tra le quali primeggia la figura del papa, fatto mettere addirittura in discussione da Gesù stesso in "Bonifacio VIII":

Son ol Pàpie... Bonifax, Maximun... Prènze de la Romana Eglésia[...]. No' te se regòrdi che te gh'ha dito a Pietro: "Pietro, adèso che gh'avemo l'Eglésia, fasemo el capo de l'Eglésia. E ti, te sarét ol prim cap" (Come ascoltando il commento di Gesù, Bonifacio atteggia un moto di meraviglia, trattenendo a stento la risata). Non te ghe l'aveva gimài dito ti a Pietro? Alòra se l'era inventàt!<sup>68</sup>

Un trattamento particolare viene riservato alla figura di Cristo. Egli non viene quasi mai rappresentato ad eccezione di una *giullarata*, "Maria alla croce". In questa circostanza Franca Rame volge le spalle al pubblico aprendo le braccia come fosse inchiodata sulla croce e, con voce sommessa, si rivolge alla Madonna la quale,

---

<sup>66</sup> La *fabula* è molto semplice: l'uomo, stanco di faticare da solo, chiede a Dio un aiuto per i lavori più umili e snervanti, e poiché Adamo non intende cedere un'altra costola, il Padreterno ricorre all'asino. Con un gesto magico della mano lo ingravida e il contadino nasce da un peto dell'animale. Al nascituro viene spiegato, in un catalogo allucinante, il suo futuro con le mansioni dettagliate del suo sfruttamento. L'apice lo si raggiunge quando si dichiara che il contadino non ha anima, accentuando a dismisura l'essere subalterno nella scena, in modo che l'indignazione e la rivolta passino nella sala. cfr. D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., pp. 136 – 149.

<sup>67</sup> D. Alighieri, *Commedia*, Par. XII, 114.

<sup>68</sup> D. Fo, *Mistero Buffo, Giullarata popolare*, cit., p. 279.

disperata, bestemmia contro Dio che le ha causato tanto dolore. In questa *giullarata* l'immagine sacra di Cristo non viene minimamente intaccata in quanto risponde comunque al ruolo assunto canonicamente di Salvatore degli uomini attraverso il sacrificio umano e il messaggio giullaresco è attribuito essenzialmente alla madre e alla sua disperazione. In altri casi, invece, Gesù andrebbe a rivestire un ruolo troppo scandaloso e provocatorio. Ecco perché la *giullarata* "Bonifacio VIII" già citata in precedenza è fondamentalmente un monologo e le battute attribuite a Cristo vengono recitate dallo stesso papa sottoforma di una sorta di ripetizione.

Un altro caso può essere rappresentato da "La nascita del giullare", anch'esso un monologo. In questo brano Gesù spinge il villano a ribellarsi verso i padroni e verso le autorità, compresa quella ecclesiastica, per fare in modo che tutti conoscano la sua storia e possano così unirsi per ottenere una giustizia. Il ruolo di Cristo come istigatore alla rivolta non sarebbe certamente stato accettato e, seppure il brano mantenga comunque un messaggio politico molto forte, la scelta di non far comparire in scena, almeno direttamente, la figura di Gesù, può rientrare nell'ottica del rispetto della sacralità.

Lo stesso vale per "Il Miracolo delle nozze di Cana", il narratore ubriaco riporta infatti come Gesù avrebbe spinto i presenti a bere il vino e ad ubriacarsi, per trovare una felicità anche sulla terra, senza aspettare quella celeste. Se un giullare avesse impersonato Cristo mentre recitava queste parole sarebbe stato certamente tacciato di blasfemia, mentre se a dirle era un ubriaco non avrebbero causato alcun scalpore.

Nonostante queste osservazioni il Cristo proposto da Fo in *Mistero buffo* si oppone radicalmente a quello canonico e trova conferma nelle testimonianze dei Vangeli apocrifi e dei testi medievali, i quali trasmettono un Cristo diverso, più umano e sempre dalla parte dei più deboli. Dotato di una gioia pagana, quasi dionisiaca, per l'amore, le feste, la bellezza e le cose terrene e allo stesso tempo è carico d'odio, di violenza per i preti ipocriti, per l'aristocrazia che vuole assoggettare i più umili, per la Chiesa trionfante e per il suo potere temporale. Questo non sarà probabilmente il Cristo storico, ma è il Cristo prodotto dalla grande tradizione culturale del popolo.

Un altro motivo che si può facilmente desumere in alcune *giullarate* è l'opposizione dialettica tra tipi umani che trasmettono determinate ideologie. Dario

Fo carica i suoi personaggi di caratteri legati al discorso che portano in scena, perciò la loro connotazione positiva o negativa è strettamente legata alla loro vicinanza o alla loro lontananza dal tema mobilitante della *giullarata* nella quale compaiono.

Questa dialettica si può notare chiaramente nella "Moralità del cieco e dello storpio". Una volta miracolato da Gesù il cieco innalza il suo registro linguistico ad un tono aulico in quanto riconosce l'importanza della grazia ricevuta e, rifiutando il suo passato da mendicante, vuole mettersi al servizio degli altri per costruire un mondo socialmente più giusto. Lo storpio, invece, non accetta di esser stato guarito e preferisce tornare alla sua vecchia condizione, perché gli permetteva di poter vivere alle spalle della gente che lavorava, libero dalle oppressioni e dagli sfruttamenti dei padroni. Fo caratterizza questo personaggio con una parlata bassa, gergale, infarcita di ingiurie e bestemmie, volendo così sottolineare la bassezza di chi bada solo ai propri piccoli interessi, senza lottare a favore della comunità.

Una caratterizzazione analoga, anche se di senso opposto, la si nota in "Il Miracolo delle nozze di Cana". La sequenza iniziale è infatti costruita su un contrasto tra l'Arcangelo, definito con una maniera elegante e un ubriaco, rappresentato con goffaggine e volgarità. Tali differenze, in questo caso, vogliono indicare la distanza tra la cultura ufficiale e la cultura popolare. La caratterizzazione dell'ubriaco si prefigge perciò lo scopo di mostrare un esponente del popolo che è in grado di raccontare una Storia genuina, non filtrata attraverso la revisione dei potenti.

*Mistero buffo* è l'emblema della concezione teatrale di Fo, il teatro viene infatti inteso come un momento di sintesi dialettica dei problemi della collettività. Esso si fonda sulla partecipazione cosciente, non sull'immedesimazione di chi guarda. Al teatro borghese della "quarta parete" e del pubblico acritico perché immedesimato, Dario Fo contrappone un teatro che si preoccupa solo di mantenere il contatto con gli spettatori, tenerli "avvitati alle sedie" per far arrivare in modo più diretto possibile il discorso. La scelta di presentare sul palco l'attore da solo, pone *Mistero buffo* ad un livello molto diverso dal teatro tradizionale, ma gli conferisce più forza comunicativa perché l'intero spettacolo si basa solo sul messaggio che si vuole trasmettere.

### III. *Morte accidentale di un anarchico: il Matto contro "Il Palazzo"*

L'opera politicamente più esplosiva dell'intera produzione di Dario Fo si basa su due eventi avvenuti nel dicembre del 1969: la "Strage di Stato", il massacro nella Banca dell'Agricoltura di Piazza Fontana a Milano e il presunto suicidio dell'anarchico Pinelli. Il titolo *Morte accidentale* ricalca il verdetto dell'inchiesta del maggio 1970 condotta da Gerardo d'Ambrosio e l'intera farsa grottesca prende origine dal clima di sfiducia che permeava sia le sinistre sia una fetta della borghesia radicale, da quel momento-chiave nel quale giornalisti e avvocati si accorsero che anche la magistratura poteva mentire preordinatamente, che i funzionari ministeriali potevano sottrarre prove determinanti, che una parte dell'apparato statale era inquinato a fondo<sup>69</sup>.

Il tentativo di rendere attraverso la farsa un tragico assassinio rappresenta una delle chiavi di lettura essenziali per comprendere il teatro di Dario Fo e in particolare proprio *l'Anarchico*:

Perché una farsa grottesca? Noi facciamo del teatro popolare. Il teatro popolare ha sempre usato del grottesco, della farsa - la farsa è un'invenzione del popolo - per sviluppare tutti i discorsi più drammatici... Perché la risata rimane veramente nel fondo dell'animo con un sedimento feroce che non si stacca. [...] Ora, che questo spettacolo abbia dentro tutto il gioco del grottesco, è fatto apposta. Noi non vogliamo liberare nella indignazione la gente che viene. Noi vogliamo che la rabbia stia dentro, resti dentro e non si liberi, e che diventi operante con lucidità nel momento in cui ci troviamo, e portarlo alla lotta.<sup>70</sup>

Lo spettacolo, perciò, non deve porsi verso il pubblico come un manifesto dell'indignazione e lo scopo di Fo non è solo quello di mostrare il lato violento dello Stato, affinché si possa uscire dal teatro scaricati e liberi di tutta quella rabbia che deve rimanere dentro; *l'Anarchico* è invece un "teatro-cronaca", che racconta tutto sulla strage di Stato e sull'omicidio di Pinelli, ma "dice e non dice", ammicca, allude, stabilisce così un legame diretto con l'intelligenza critica degli spettatori.

Come nel caso di *Mistero buffo*, anche in *Morte accidentale di un anarchico* le variazioni al testo, nel corso degli anni, si sono fatte evidenti. Nella presentazione

---

<sup>69</sup> cfr. C. Valentini, *op. cit.*, p.135.

<sup>70</sup> L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp.310- 311.

dell'autore dello spettacolo registrato al Teatro Cristallo di Milano nel 1987 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, Fo espone la tormentata genesi dell'opera che, basandosi su documenti giudiziari ufficiali del processo riguardo all'*affaire* Pinelli allora in corso, si nutrive ogni giorno di nuova linfa e perciò di nuove battute. Il documento audiovisivo registrato nel 1987 al quale farò riferimento, può essere considerato il punto di arrivo di una scrittura e riscrittura durata due anni. Il testo su cui mi baserò è "D. Fo, *Morte Accidentale di un Anarchico, Due atti*, A cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2006".

## 1. Venerdì 12 dicembre

E' necessario ricordare il clima venutosi a creare venerdì 12 dicembre del 1969, per comprendere il contesto nel quale *l'Anarchico* va inserito.

Le bombe scoppiarono tra le 16.37 e le 17.24, a Milano e a Roma. La strage è a Milano, alla Banca Nazionale dell'Agricoltura di Piazza Fontana, affollata come ogni venerdì<sup>71</sup>. I morti sono sedici, molti dei novanta feriti hanno gli arti amputati dalle schegge, gli orologi si fermano alle 16.37. Poco dopo viene trovata la seconda bomba milanese nella Banca Commerciale Italiana, in piazza della Scala, un'altra potenziale strage. La bomba non è scoppiata, forse a causa del mancato funzionamento del "timer" del congegno d'innescio, ma viene fatta esplodere in tutta fretta alle 21.30 dagli artificieri, «la polizia, come uno dei propri talenti, è quello di depistare, sono bravissimi. Depistare ed insabbiare sono le loro prerogative massime» (sic)<sup>72</sup>.

Le bombe di Roma sono tre. La prima esplode alle 16.45 in un corridoio sotterraneo della Banca Nazionale del Lavoro, tredici feriti tra gli impiegati. Tra le 17.16 e le 17.24 scoppiano altre due bombe sull'Altare della Patria.

La reazione del Paese è di sdegno per gli attentati, ma non si assiste a fenomeni di isteria collettiva, nemmeno contro la sinistra, anche se le indagini e le dichiarazioni ufficiali si muovono esclusivamente in quella direzione e in particolare

---

<sup>71</sup> cfr. I. Montanelli, *Storia d'Italia. L'Italia del Novecento*, Milano, Fabbri editori, 2001, pp. 457 – 458.

<sup>72</sup> *Morte accidentale di un anarchico*, registrazione effettuata al Teatro Cristallo di Milano nel 1987 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, regia: Gianni Ubaldo Canale.

negli ambienti anarchici<sup>73</sup>. Il 15 dicembre 1969, Giuseppe Pinelli, maggiore indiziato per le stragi, precipita dal quarto piano della Questura di Milano e muore nella notte durante il ricovero all'ospedale<sup>74</sup>.

Nei mesi successivi a queste vicende si assiste ad un completo vuoto di informazione. Passato lo shock iniziale la stampa tace: i giornali della sinistra ufficiale, "l'Unità" in testa, non si sbilanciano e non vanno oltre sporadici commenti, si aspetta soltanto che qualcosa venga chiarito. È la sinistra rivoluzionaria a svolgere un ruolo di denuncia e di smascheramento: viene pubblicato il libro *La strage di Stato* dalla casa editrice Samonà-Savelli, un documento straordinariamente preciso, scritto con decisione e grande coraggio. *Lotta continua* inizia un'inchiesta che porterà fino al processo Calabresi, interrotto per il sopraggiungere dell'omicidio dell'imputato<sup>75</sup>. Si vuole rimandare indietro la provocazione facendone pagare un alto prezzo politico a chi l'ha organizzata ed eseguita. In questo compito generale che mobilita tutti i militanti della sinistra extraparlamentare rientra anche lo spettacolo di Fo *Morte accidentale di un anarchico*, definito subito come «un violento colpo allo stomaco del potere»<sup>76</sup>.

## **2. Morte accidentale di un anarchico**

La stesura della commedia venne preceduta da un importante lavoro di contro-inchiesta svolto con l'ausilio di giornalisti e di avvocati che fornirono documenti riguardanti le inchieste giudiziarie. Al termine dell'introduzione del testo *Morte accidentale di un anarchico* venne stampata la seguente nota:

Bisogna ribadire con chiarezza che i dialoghi sono stati ricostruiti su documenti autentici, non c'è stato alcun bisogno di inventare alcuna situazione. "Nulla eguaglia, come nella realtà, la stupidità degli uomini, specie quando costoro detengono il potere!"<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> cfr. G. Crainz, *op. cit.*, pp. 364 – 375.

<sup>74</sup> cfr. E. M. Di Giovanni M. Ligini e tanti altri compagni e compagne, *op. cit.*, pp. 11- 12.

<sup>75</sup> cfr. G. Crainz, *op. cit.*, pp. 394 – 395.

<sup>76</sup> L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 267.

<sup>77</sup> D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico. Due atti*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2004, p. 6.

Un ruolo fondamentale nella stesura della commedia lo rivestì il libro pubblicato da Samonà-Savelli *La strage di stato*, dove “un gruppo di compagni e compagne”, diretti da Marco Ligini, ripercorrono gli eventi del 12 dicembre fino ad arrivare alla morte di Pinelli, mettendo il luce i collegamenti tra i vari organi dello Stato e i gruppi eversivi di destra presenti nei vari ambienti anarchici a scopo provocatorio al fine di attivare la “strategia della tensione”.

Dopo questa prima e fondamentale fase di documentazione era necessario trovare una chiave per la rappresentazione teatrale. Dario Fo racconta di essersi imbattuto, durante una vacanza a Cesenatico, in un pescatore matto. Questo fortunoso incontro gli diede l’ispirazione per la commedia: un giudice matto avrebbe giudicato i protagonisti della vicenda<sup>78</sup>.

*L’Anarchico* fu rappresentato per la prima volta in pieno clima di “caccia al rosso”, un periodo nel quale veniva denunciato chiunque osasse insinuare che Pinelli “era stato suicidato”<sup>79</sup>. Durante le rappresentazioni di quel periodo, per evitare gli interventi censori e minacce di sequestro, a scena aperta, Dario Fo diceva poche parole di introduzione, sotto forma di prologo:

Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in America nel 1921. Un anarchico di nome Salsedo<sup>80</sup>, un emigrante italiano, “precipitò” da una finestra del quattordicesimo piano della Questura centrale di New York. Il commissario della polizia dichiarò trattarsi di suicidio.

Fu condotta una prima inchiesta e quindi una superinchiesta da parte della Magistratura e si scoprì che l’anarchico era stato letteralmente scaraventato dalla finestra dai poliziotti durante l’interrogatorio.

Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda, ci siamo permessi di mettere in opera uno di quegli stratagemmi ai quali spesso si ricorre nel teatro. Cioè a dire: l’abbiamo ambientata in qualunque città italiana... facciamo conto Milano. È logico che, per evitare anacronismi, siamo stati costretti a chiamare commissari i vari sceriffi, questori gli ispettori e così via.[...]

---

<sup>78</sup> *Presentazione di Dario Fo*, in *Morte accidentale di un anarchico*, cit.

<sup>79</sup> si veda il processo a Pio Baldelli, direttore responsabile di *Lotta continua* nel '70.

<sup>80</sup> La notte del 2 maggio 1920 il corpo di Andrea Salsedo cadde da una finestra del 14° piano del Park Row Building di New York.

L'artificio era congegnato perfettamente: in via teorica non potevano essere individuate correlazioni con il caso di Pinelli, perché a New York era stato accertato l'omicidio, mentre a Milano, secondo la giustizia, si era trattato di un suicidio.

Oltre alle questioni legate alla censura, con questo prologo Fo voleva dimostrare, *attualizzando il passato e storicizzando il presente*, la continuità di un atteggiamento di regime, in America come a Milano, ieri come oggi<sup>81</sup>.

Nella versione analizzata di seguito, risalente al 1987 e quindi in "tempo non sospetto", questi stratagemmi spazio-temporali sono assenti e le allusioni alla vicenda di Pinelli si mostrano molto più chiare fin dalla presentazione dello stesso Fo, che richiama direttamente il clima politico e sociale all'indomani della "Strage di Stato".

La prima scena dello spettacolo è ambientata in una normale stanza della Questura centrale di Milano, i mobili presenti sono una scrivania, un casellario, un armadio, qualche sedia, un attaccapanni, una macchina da scrivere e un telefono, sullo sfondo c'è una finestra dalla quale si vede la città e una grande foto del presidente Saragat<sup>82</sup>.

In questo ambiente il commissario Bertozzo, sta cercando di interrogare il Matto, denunciato poiché si era millantato come psichiatra. La lista dei vari professionisti per i quali il Matto si è spacciato da la possibilità a Fo di poter fare immediatamente della satira nei confronti della magistratura, quando il commissario fa notare che nel suo curriculum non appare l'esperienza di giudice né quella di avvocato la risposta è tempestiva:

Ah no, l'avvocato non lo farei mai. A me non piace difendere, è un'arte passiva; a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguire! Io sono uno dei vostri! [...]

La dose viene rincarata quando il Matto vuole fare un confronto tra il mestiere del giudice e gli altri lavori; quando un qualsiasi lavoratore invecchia, viene licenziato perché non è più produttivo, mentre:

---

<sup>81</sup> cfr. P. Puppa, *op. cit.*, p. 202.

<sup>82</sup> Nel discorso di fine anno del 1969, il Presidente Giuseppe Saragat si scagliò contro la contestazione che "trascende in atti violenti che minano la base del sistema democratico", in linea con le dichiarazioni della polizia e della magistratura che instaurarono immediatamente un nesso tra la strage di Piazza Fontana e le organizzazioni di estrema sinistra.



Invece per i giudici no, per i giudici è tutto l'opposto: più sono vecchi e rinco...(si corregge) svaniti, più li eleggono a cariche superiori, importanti... assolute! Vedi dei vecchietti di cartone tutti impaludati: cordoni, mantelline d'ermellino, cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto di Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della Val Gardena...

Naturalmente non bisogna dimenticare che si ha a che fare con un matto, il primo a non dimenticarselo è Fo stesso che, subito dopo queste battute e la relativa reazione intimidatoria del commissario, inizia a fingere mosse di karate verso lo stesso e verso l'agente, minacciando di morderli. In questa circostanza Fo dimostra ancora una volta la grande abilità nel tenere da solo la scena grazie alla sua gestualità che, in questo caso, vuole mimare le movenze tipiche delle arti marziali.

Il cambio di umore, però, è immediato e alla crisi aggressiva segue una tristezza profonda che sfocia quasi nella tragedia quando il Matto decide di buttarsi dalla finestra. In questo luogo della messa in scena, un'intera battuta del testo viene eliminata, il fatto che Fo non sia esattamente fedele al copione lo si può notare in molti altri momenti, ma questa volta è sicuramente degno di nota. La battuta "cassata" è la seguente:

Mi butto! Mi butto, e quando sono sotto, ormai morente, sfracellato sul selciato, che rantolo... perché io sono duro a morire... io non sono fragile come l'anarchico, che per un salto di soli quattro piani, dopo il botto era già in coma... così che ai giornalisti che sono accorsi non è riuscito a dire niente... No, io ai giornalisti racconto... sempre col rantolo, che siete stati voi a buttarmi giù! Mi butto!<sup>83</sup>

Ad un primo sguardo il "sacrificio" di questa battuta sembra inspiegabile, dato che rappresenta il primo atto di accusa esplicito verso la polizia riguardo al defenestramento di Pinelli. Inoltre l'argomento di una possibile rivelazione dell'anarchico ai giornalisti è un fatto riportato dalle cronache. Aldo Palumbo de *l'Unità*, il primo ad avvicinarsi al corpo dell'anarchico, dopo un mese dal fatto ritrovò la sua abitazione sottosopra, ma gli oggetti di valore e i soldi non erano stati trafugati, indizi chiari facenti desumere che i "ladri" erano alla ricerca di ben altro

---

<sup>83</sup> D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico. Due atti*, cit., p.16.

materiale, forse proprio di un'ultima frase del morente<sup>84</sup>. Il motivo di questa eliminazione deve ricercarsi nel movente dell'intera commedia, nata non solo per mostrare, ma anche per indignare e aumentare la rabbia del pubblico, ecco perché, talvolta, un "non detto" è più efficace di una battuta fin troppo chiara.

Sopraggiunge ora il momento-chiave della rappresentazione che permette al Matto, grazie ad un equivoco, di potersi calare nei panni del Giudice. Fo può mostrare ancora una volta le sue grandi abilità istrioniche quando passa in rassegna una serie di ipotesi mimico-gestuali, giocando su un repertorio di movimenti tipici del cinema muto, dalla camminata claudicante da cancelliere a quella «artritica ma con dignità», da quella «scivolosa con scattino finale» a quella «rigida a saltabecco», proprio come un attore che dietro le quinte studia i suoi potenziali trucchi.

Il Matto, ormai nel ruolo di Giudice, sale al quarto piano della Questura, nell'ufficio di Calabresi: i mobili sono più o meno gli stessi, inoltre è ben evidente il riquadro con una finestra spalancata, che riporta al tragico *memento* della commedia. I personaggi di questa seconda scena sono, oltre al Giudice, un commissario definito "sportivo", che in realtà è immediatamente riconoscibile come Calabresi per via della dolcevita e il questore Guida al quale viene subito indirizzata una freddura riguardo al suo ruolo di funzionario fascista al confino di Ventotene:

Guardi, mi permetta di dirglielo immediatamente: lei mi è... come dire... quasi familiare... come se l'avessi già conosciuto... tanti anni fa. Non è che è stato al confino?[...] Ma cosa dico? Un questore al confino? Ma quando mai?! Veniamo piuttosto a noi!

Si entra nel vivo della vicenda quando il Giudice inizia ad investigare, appena si viene a sapere che Guida e Calabresi hanno lanciato all'anarchico accuse infondate riguardo all'attentato di Milano solo per stappargli una confessione, il Giudice mette in atto una sorta di contrappasso, una torva e demoniaca inversione dei ruoli: Pinelli era stato preso da un raptus a seguito di queste continue accuse e quindi ai due ufficiali, colpevoli di aver fermato arbitrariamente un libero cittadino e di avergli causato quella reazione estrema, sarebbe dovuto accadere lo stesso:

---

<sup>84</sup> cfr. E. M. Di Giovanni M. Ligini e tanti altri compagni e compagne, *op. cit.*, pp. 48- 49.

Eh no, eh no, mi spiace ma voi a mio avviso siete colpevoli eccome! Siete totalmente responsabili della morte dell'anarchico! Da incriminare subito per istigazione al suicidio! E allora vi voglio dire che a Roma hanno le prove schiacciante di colpe gravissime nei vostri riguardi. Che ambedue siete spacciati; e che i ministri di Giustizia e degli Interni hanno deciso di scaricarvi! [...]Ma che aspetti? Cosa aspettate? Che ci state a fare su sta terra schifa? Ma è vita questa? Mondo bastardo, governo bastardo... Tutto è bastardo! Buttiamoci! (Li trascina verso la finestra con veri e propri strattoni).

I due vengono salvati dall'entrata in scena di un agente che li sorprende aggrappati alla balaustra. All'improvviso il matto ritira tutto e, con il suo abituale cambiamento di atteggiamenti, modifica la propria versione, spiegando di essersi inventato le accuse solo per dare una lezione ai due e mostrare quanto questo metodo per estorcere una confessione fosse criminale.

Il dialogo può riprendere e, questa volta, ha come oggetto le contraddizioni nelle quali sono caduti gli agenti di polizia riguardo al presunto "raptus" dell'anarchico. Queste battute sono state scritte basandosi fedelmente sulle affermazioni della polizia. In un primo momento sembra che Pinelli si sia buttato una volta accortosi di essere stato scoperto, gridando: «E' la fine dell'anarchia»<sup>85</sup>, la seconda versione, invece, riferisce che l'interrogatorio si svolgeva in un'atmosfera del tutto civile, tranquilla, con scambi di sigarette e altre delicatezze, e nessuno dei presenti avrebbe pensato ad un gesto tanto estremo<sup>86</sup>.

La rappresentazione di queste varie "delicatezze" raggiunge uno degli apici comici di tutta la rappresentazione. Per far credere all'atteggiamento umano tenuto nei confronti dell'anarchico, il Giudice fa dire a Calabresi di avergli dato un "buffetto" di consolazione, rincuorando così il povero malcapitato con un improbabile «Vedrai, l'anarchia non morirà!» e raggiungendo l'apoteosi dell'assurdità quando il gruppo, in una progressione delirante, si porterà in proscenio a scandire le parole di "Nostra patria è il mondo intero". E su queste note si chiude il primo atto.

---

<sup>85</sup> Giovanni Raboni gioca sul nome del questore Guida componendo una poesia che riassume la rabbia e l'indignazione del momento: «Giuda dice che l'alibi del morto/ era crollato: per questo il morto è sceso nel cortile/ [...] L'assassino si è affrettato a sparare del morto./ S'era sentito un assassino compatire un morto./ S'era visto un assassino baciare la fronte d'un morto/ Vedi che gli assassini non trascurano i morti». G. Raboni, *L'alibi del morto*, in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1977, pp.128 – 129.

<sup>86</sup> cfr. E. M. Di Giovanni M. Ligini e tanti altri compagni e compagne, *op. cit.*, p. 50.

La seconda parte riprende con il dibattito tra il Giudice e i poliziotti, questa volta la questione è quella del suicidio "improvviso". Il Matto smonta tutti i vari pezzi della ricostruzione ufficiale che vengono definiti come: «Uno di quei giochi per deficienti e ritardati che si leggono sulla Settimana Enigmistica», rivisitandoli attraverso raddoppiamenti sarcastici per mostrarne le insostenibili argomentazioni. Così, per esempio, per controbattere la tesi delle tre scarpe, apparsa sul *Corriere della sera* il 17 gennaio, dove si diceva che il brigadiere Vito Panessa, con un balzo «cercò di afferrarlo e salvarlo: in mano gli rimase solo una scarpa del suicida» mentre ai piedi le furono ritrovate tutte e due<sup>87</sup>, il Matto ventila la possibilità che l'anarchico fosse stato tripede, oppure indossasse delle calosce.

Ad interrompere questa serie di inverosomiglianze sopraggiunge una giornalista de "L'Espresso", esplicita raffigurazione della Cederna, maltrattata nello spettacolo forse perché rappresentante della stampa scandalistica contro cui Fo si scaglierà nel finale. Il Matto, allora, non potendosi rivelare come Giudice, si trasforma in un Capitano della scientifica e, dopo un breve armeggiare di spalle, si volta con baffi finti, una benda nera sull'occhio, una mano inguantata e una gamba di legno, fatti passare per residui di varie guerre "imperialiste". I segni del nuovo personaggio servono per far scoppiare continue *gags* secondo stereotipi tipici del cinema muto americano, tipo Marx Brothers, e della tradizione dello *spettacolo basso*, dal circo alla farsa<sup>88</sup>. Nello stesso tempo l'allusione alle "guerre imperialiste" mira a denunciare i relitti fascisti che erano ancora ben ospitati all'interno degli apparati statali.

La giornalista inizia le sue domande imbarazzanti sull'*affaire*, elencando tutti i vuoti nel decreto di archiviazione, in una sorta di parodia del processo vero e proprio, ripresentando su basi più serie i punti già riportati dall'intervento del finto magistrato. Si passano in rassegna, in una tirata declamatoria, tutti i nodi più clamorosi e le omissioni più inquietanti. Questo intervento sembra sintetizzare i dubbi e i sospetti che si stavano diffondendo nell'opinione pubblica, volendo quasi puntualizzarli e fissarli definitivamente nella memoria e nella rabbia della sala.

Nonostante le divagazioni degli "imputati" il fuoco di fila delle domande continua, la giornalista vuole far luce su uno dei punti più misteriosi della vicenda: la

---

<sup>87</sup> *ivi*, p. 50.

<sup>88</sup> P. Puppa, *op. cit.*, p. 206 – 207.

caduta del presunto suicida. Nel decreto del giudice archiviatore, infatti, manca la perizia delle parabole di caduta, per capire se, al momento dell'uscita in volo dalla finestra, l'anarchico fosse ancora in vita o se fosse caduto inanimato. Un aspetto che stupì i medici fu che il corpo presentava una lesione bulbare all'altezza del collo, forse derivante dalla caduta, ma non perdeva sangue dalle orecchie e dal naso e il volto non presentava lesioni evidenti, quali si sarebbero potute produrre battendo violentemente al suolo con il capo. Inoltre il cadavere non presentava escoriazioni sulle braccia e sulle mani, vale a dire che il presunto suicida non aveva portato le mani in avanti a proteggersi nel momento dell'impatto, gesto normale e istintivo. Sembra perciò prendere piede il sospetto che l'anarchico, già prima della caduta, non fosse cosciente<sup>89</sup>.

Un altro particolare sconcertante riportato dalla giornalista è quello relativo all'ora dell'incidente, i giornali che avevano il cronista in Questura, riportano che il suicidio è avvenuto a mezzanotte e tre minuti. Nei giorni seguenti questo particolare viene modificato: prima lo si corregge con "circa mezzanotte", poi lo si sposta ancora indietro fino al tempo ufficiale, ovvero 23.57 di venerdì 15 dicembre. Ai primi di febbraio, però, trapela una notizia: la chiamata fatta quella notte per richiedere l'intervento di un'autoambulanza è stata registrata a mezzanotte e 58 secondi, circa due minuti prima della caduta di Pinelli, se si sta al tempo segnalato da tutti i giornalisti. Tutte queste argomentazioni sono rintracciabili nelle cronache, a riprova dell'attenzione con la quale vennero scritti i dialoghi dell'*Anarchico*.

Durante questi interrogativi scottanti gli interventi del Matto permettono in un primo momento di salvare la situazione, meritando manate robuste dei funzionari riconoscenti, tanto da provocare delle piccole *gags* quando gli schizza via il finto occhio di vetro e una stretta di mano troppo vigorosa gli stacca «l'arto ortopedico» ovvero la mano sostituibile. Poi, stimolato dal gioco della giornalista, risponde per le rime, riportando le tesi più convincenti, quelle che si stavano facendo strada tra i settori della sinistra e dell'opinione pubblica "democratica", con la caduta dei tanti enigmi:

Si mormora che durante l'ultimo interrogatorio all'anarchico, uno dei presenti... giusto qualche minuto prima di mezzanotte, si sarebbe spazientito e avrebbe sferrato un gran colpo con la

---

<sup>89</sup> cfr. E. M. Di Giovanni M. Ligini e tanti altri compagni e compagne, *op. cit.*, pp. 51- 52.

mano sul collo dell'anarchico suddetto... costui sarebbe rimasto semiparalizzato. Per di più rantolava, non riusciva a respirare. Allora si sarebbe chiamata l'autoambulanza. Nel frattempo, nel tentativo di rianimarlo, avrebbero spalancato la finestra e portato l'anarchico al davanzale facendolo sporgere un po'[...] si dice fossero in due a sorreggerlo... e come succede spesso in questi casi, ciascuno fidava nell'altro... lo tengo io? Lo tieni tu? Patapum, è andato di sotto.

Dopo questa confessione, secondo i canoni del genere poliziesco, i responsabili non possono non tradirsi, ed ecco quindi Calabresi scivolare imbestialito sull'occhio di vetro perso in precedenza dal Capitano. Questa sequenza comica vuole senz'altro mostrare lo smascheramento al quale i protagonisti della vicenda vengono sottoposti.

Ovviamente, compiuta la *gaffe*, il Matto dovrà riparare, smentendo completamente le confessioni precedenti, nella delusione della giornalista che aveva già fiutato lo *scoop*. Anche questo è collegabile alla polemica di Fo contro la stampa scandalistica e la sua continua alternanza tra dichiarazioni e smentite.

Rientra successivamente in scena il commissario Bertozzo, già apparso all'inizio dello spettacolo, per portare un *fac-simile* della bomba scoppiata nella Banca dell'Agricoltura e a poco a poco riconosce, dietro le nuove sembianze, il Matto. Mentre lui allude alla sua vera identità, gli altri due funzionari, che si riferiscono alla seconda, vogliono impedirgli di rivelarla alla giornalista. Lo scambio contagioso di pedate, spinte per zittirlo con pacche sul sedere, in un gioco infantile che porterà a bloccare il commissario con cerotti sulla bocca, può rappresentare l'enigmatico comportamento, nella scena reale, con il quale la Questura ha fatto esplodere la bomba trovata inesplosa, eliminando così preziosi indizi sugli autori della stage.

Il Matto improvvisa, in questo frangente, virtuosistiche competenze tecnologiche con cui giustifica il disinnescamento eseguito dalla polizia ma, nell'incalzare delle domande, il questore si tradisce e ammette che nei gruppi extraparlamentari esistono infiltrati provocatori, agenti fascisti, spie del ministero per colmare il vuoto di vigilanza politica esistente in quegli ambienti. Come esempio di questa presenza, ecco ricorrere ad un tipico espediente meta-teatrale, il funzionario, esposto verso la platea, chiama confidenti che rispondono puntualmente dalla sala, Fo puntualizza la

situazione: «Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti.»

Ormai la commedia è al termine e quest'ultima sequenza è completamente incentrata sulla polemica contro lo scandalismo. Il Matto, travestito da vescovo per confondere Bertozzo che ormai lo aveva riconosciuto, cita S.Gregorio attraverso un curioso *grammelot* latino il quale, appena diventato pontefice e accortosi che si stavano nascondendo enormi scandali, avrebbe detto:

Lo si voglia o non lo si voglia, giustizia e verità io impongo... farò il possibile perché gli scandali esplodano nel modo più clamoroso... e non temiate che, nel loro marcio, venga sommersa ogni autorità. Ben venga lo scandalo che, su di esso, si fonda il potere più duraturo dello stato!"

Lo scandalo, secondo Fo, non è fautore del progresso di una società, ma è il «concime della socialdemocrazia», è la «libertà di ruttino» che mostra ai cittadini la liberalità del potere il quale permette che trapelino determinate notizie. La Cederna è l'esempio di un giornalismo scandalistico, *liberal-chic*, volto a indignare falsamente la popolazione, ma in realtà esorcizzando la rabbia attraverso le pagine patinate di un giornale.

Il Matto, ormai smascherato, dovrà abbandonare il Palazzo ma, riprendendo i suoi attributi di antagonista, si concederà un'ultima *performance*, come congedo: estrae il *fac simile* della bomba, di cui si era impossessato di nascosto e, ricattando i presenti con la minaccia della catastrofe, potrà andarsene trionfante con l'assicurazione di far scoppiare bombe metaforiche, cioè le verità apprese e registrate che porterà a tutti i partiti e giornali, contraddicendo di fatto le dichiarazioni fatte in precedenza; il paese potrà così passare da uno stadio borbonico a uno socialdemocraticamente avanzato ed esclamare: «Siamo nello sterco fino al collo è vero ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta! »

### 3. Successi e critiche

Con questa commedia Fo dimostra come anche fuori dalle sale e dai circuiti tradizionali può nascere un teatro diverso, irriverente, popolare. *L'Anarchico* è opera di informazione, di denuncia e allo stesso tempo è un meccanismo teatrale perfettamente funzionante, che sarà ripreso sui palcoscenici di mezzo mondo. Proprio la conoscenza internazionale di Fo, soprattutto nel nord Europa, sarà uno dei meriti essenziali che gli permetteranno di ricevere il Premio Nobel<sup>90</sup>.

In questo spettacolo il nemico da combattere è l'informazione manipolata dalla polizia, dalla magistratura, insomma dagli apparati dello Stato, alla quale viene contrapposta la controinformazione intesa come "arma di classe". Questo dimostra come Dario Fo abbia scelto di essere un artista che vive della vita del popolo esprimendone così la propria naturale partecipazione, in opposizione a tutti quegli intellettuali che possono essere paragonati ai frati nella *giullarata* "San Benedetto da Norcia", troppo presi dal loro fervore intellettuale per rimanere ben ancorati sulla terra.

In *Mistero buffo* come in *Morte accidentale di un anarchico*, che ne rappresenta la versione di intervento politico diretto, Fo si dimostra autore di un teatro fazioso, partigiano, provocatorio, che mette sempre tutto il bene da una parte, quella del popolo, e tutto il male dall'altra, quella del potere e del dispotismo. Vittorio Spinazzola scrisse su *l'Unità* che questo teatro «si nutre solo di certezze, senza i benefici del dubbio, senza mai rimettersi in discussione»<sup>91</sup>, ma è proprio da questo che trae la sua linfa. Fo scelse di fare un teatro di parte fin dai tempi della rottura del '68 e questo ha prodotto uno strumento che non si può prestare alla chiave saggistica, ai sottili distinguo perché nasce in una certa ottica e si sviluppa di conseguenza.

L'accusa rivolta da molti sia da destra sia da sinistra al teatro di Fo è di essere un puro strumento di propaganda e di ripetere ad un pubblico già convinto verità risapute, polemica che cade se si prende in considerazione lo stesso *Anarchico*

---

<sup>90</sup> cfr. Dario Fo, *Pagine scelte delle commedie del Premio Nobel per la Letteratura*, supplemento a Panorama n. 42 del 23-20-1997, Milano, Mondadori, 1997, p. 7.

<sup>91</sup> cfr. *Il personaggio Fo, il pubblico, le polemiche* in *l'Unità*, 8 maggio 1977.



poiché, nel momento della sua uscita, le teorie proposte erano di certo conosciute negli ambienti della sinistra, ma trovavano ancora notevoli difficoltà nell'attecchire.

Come aveva affermato ironicamente uno spettatore durante il dibattito, dopo una rappresentazione a Forlimpopoli: «anche questa volta quel che ci ha fatto vedere Fo è un mistero buffo, solo che qui il mistero lo si capisce benissimo»<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Chiara Valentini, *op. cit.*, p. 138.

### Ringraziamenti:

Ringrazio la mia famiglia che mi è stata sempre vicina, Federica, gli amici di "vecchia data" Alessandro Luca Michele Serena Ulisse, gli amici di "nuova data" Alberto Alessandro Arianna Deborah Francesco Giulia Manuela Matteo Mauro Nikka Silvia Tiziana Veronica.

## Bibliografia

- Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di Chiavacci Leonardi A. M., Milano, Mondadori, 1994.
- Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Artese E., *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977.
- Binni L., *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975.
- Binni L., *Dario Fo*, collana "Il Castoro", Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Bisicchia A., *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia, 2003.
- Cairns C., *Dario Fo e la "pittura scenica" arte teatro regia 1977-1997*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2000.
- Casarico C., *La vera storia di Dario Fo*, Bergamo, Gremese, 1998.
- Crainz G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2003
- De Bartholomaeis V., *Un mimo giullaresco del Duecento: il contrasto di Cielo*, Milano, Unitas, 1992.
- De Mauro T., M. Lodi, *Lingua e dialetti*, Roma, Editori riuniti, 1979.
- Di Giovanni E. M. Ligini M. e tanti altri compagni e compagne, *La strage di Stato. Controinchiesta*, Cles, Libera informazione editrice, 1993.
- Fo D., *L'opera dello sghignazzo*, Milano, F.R. La Comune, 1982.
- Fo D., *Le commedie di Dario Fo*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi, 1977.
- Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- Fo D., *Mistero buffo. Giullarata popolare*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi, 2003.
- Fo D., *Morte accidentale di un anarchico. Due atti*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi, 2004.
- Fo D., *Pagine scelte delle commedie del Premio Nobel per la Letteratura*, supplemento a Panorama n. 42 del 23- 20- 1997, Milano, Mondadori, 1997.
- M. Roquebert, *I catari : eresia, crociata, Inquisizione dall'XI al XIV secolo*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni Paoline, 2003.
- Martin S., *Dario Fo : il teatro dell'occhio : uno straordinario personaggio attraverso trent'anni di disegni, studi, schizzi, dipinti, manifesti ed altro*, Firenze, La Casa Usher, 1985.

- Molinari C., *Bertold Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Molinari C., *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- Montanelli I., *Storia d'Italia. L'Italia del Novecento*, Milano, Fabbri editori, 2001
- Mornese C., *Eresia dolciniana e resistenza montanara*, Roma, DeriveApprodi, 2002.
- Nipoti R. Cappa M., *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997.
- Orioli R., *Fra Dolcino : nascita, vita e morte di un'eresia medievale*, Milano, Jaca book, 2004.
- Pietrini S., *I giullari nella vita e nell'immaginario medievale*, Università di Firenze. Centro didattico televisivo, 1999.
- Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Pizza M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Pozzo A., *Grr... Grammelot parlare senza parole, dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB, 1998.
- Puppa P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Raboni G., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1977.
- Silva L., *Una vita per l'arte l'arte di una vita : Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Elle Esse, 2002.
- Torresani S., *Invito alla lettura di Ruzante*, Milano, Mursia, 1994.
- Trifone P., *L'italiano a teatro. Dalla Commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti poligrafici e editoriali internazionali, 2000.
- Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, trad.it. e note di Liccaro V., Milano, 1987.
- Valentini C., *La Storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977.