HAL
open science

L'influenza della cultura popolare in Mistero Buffo e in particolare in Il miracolo delle nozze di Cana e La nascita del giullare

Fanny Raimond

To cite this version:

Fanny Raimond. L'influenza della cultura popolare in Mistero Buffo e in particolare in Il miracolo delle nozze di Cana e La nascita del giullare. Literature. 2012. dumas-00828634

HAL Id: dumas-00828634

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00828634v1

Submitted on 31 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'influenza della cultura popolare in *Mistero Buffo* e in particolare in *Il miracolo delle nozze di Cana* e *La nascita del giullare*

Nom : RAIMOND
Prénom : Fanny

UFR LLCE-LEA

Mémoire de master 1 professionnel 12 crédits

Spécialité ou Parcours : PLC Etudes Italiennes

Sous la direction de Mme Lisa El Ghaoui

Année universitaire 2011-2012

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat

Document à scanner après signature
et à joindre au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : RAIMOND..... PRENOM :...FANNY.....

DATE : ..06/04/18..... SIGNATURE : Raimond

Indice :

Introduzione. P.1

Prima parte : La cultura popolare: una fonte importante in *Mistero Buffo*. P.3

A. La tradizione della cultura orale. P.4

1. L'influenza dell'infanzia di Fo. P.4
2. La morfologia di un racconto orale. P.5
3. Le caratteristiche del linguaggio orale. P.7

B. Le fonti usate da Fo. P.8

1. La diversità delle fonti. P.8
2. Un lavoro di rielaborazione. P.9
3. Dei testi in perpetuo cambiamento. P.10

C. Il rapporto tra Fo e il pubblico. P.11

1. L'uso dei prologhi. P.12
2. La volontà di tenere sempre il pubblico attivo. P.13
3. Lo scopo delle interazioni con il pubblico. P.13

Seconda parte : La figura del giullare in: *Il miracolo delle nozze di Cana* e *La nascita del Giullare.* P.15

A. Riferimento al ruolo del giullare. P.16

B. L'atteggiamento del giullare in *Il miracolo delle nozze di Cana* e *La nascita del giullare.* P.17

1. Il raccontare la storia al pubblico. P.17
2. La dinamica del racconto. P.18

C. L'atteggiamento di Fo giullare nel prologo. P.21

1. Presentazione dello spettacolo nel prologo. P.22
2. Presentazione della giullarata. P.23

Terza parte : La figura di Gesù in *Il miracolo delle Nozze di Cana* e *La Nascita del giullare.* P.25

A.L'uso del tema della religione come riferimento alla cultura popolare. P.26

B. La rappresentazione di Gesù nei due episodi. P.27

1. La descrizione di Gesù. P.27
2. Il contrasto tra Cristo e Dio. P.29

C. Il ruolo di Gesù. P.30

1. In *La nascita del Giullare.* P.30
2. In *Il miracolo delle Nozze di Cana.* P.31

Conclusione. P.33

Bibliografia. P.36

Allegati. P.39

Riassunto e parole chiavi. P.46

Introduzione

Ho scelto di occuparmi del *Mistero Buffo* di Dario Fo innanzitutto perché incuriosita dalla forma dello spettacolo. In effetti è composto di una serie di monologhi divisi in misteri e grammelot, quasi tutti recitati da Dario Fo o dalla moglie, Franca Rame, e ogni monologo è ispirato ad una giullarata di origine medievale, e costituito da un antiprologo, di un prologo e del testo. Mi sono chiesta quali erano le fonti di queste giullarate e a cosa esattamente si era ispirato Fo per realizzare questo spettacolo.

Lo spettacolo è stato presentato per la prima volta nel 1969. Le giullarate sono le storie che i giullari raccontavano alla gente quando si spostavano di città in città, sono tratte dalla cultura popolare. La lingua usata da Fo sottolinea l'importanza di quest'elemento, perché notiamo che quasi l'insieme degli episodi narrati in *Mistero Buffo* sono scritti sia in italiano sia in dialetto o altre parlate. Alcuni sono pure scritti in grammelot cioè un linguaggio scenico che non è basato sull'articolazione delle parole ma riproduce certe particolarità del sistema fonetico di una lingua come l'intonazione, il ritmo, le sonorità e le ricompone in un flusso che sembra assomigliare ad un discorso ma in realtà è solo una sequenza di suoni. Si può capire il senso di quello che viene detto grazie alle mimiche e alla gestualità dell'attore.

Mistero Buffo instaura un rapporto stretto con il pubblico, ciò segna una svolta determinante nella produzione artistica di Fo. In effetti, si collega nel secondo periodo di produzione detto anche periodo impegnato o popolare (1968-1979), si oppone al primo periodo caratterizzato da commedie rappresentate in teatri classici davanti ad un pubblico borghese o piccolo borghese. I cambiamenti, le lotte, i movimenti che segnano l'Italia alla fine degli anni 60 determinano un nuovo modo di fare teatro per Fo. Infatti, la società, le sue trasformazioni, lo inducono a trasformare radicalmente il suo modo di fare teatro : ricerca nuovi luoghi come le università e le fabbriche, ma anche un nuovo pubblico composto di studenti, operai, disoccupati, nuove lingue come i dialetti, il grammelot, o i pasticci, una nuova forma ovvero dei monologhi ma soprattutto cerca di realizzare degli spettacoli che sono in perpetuo cambiamento.

La lettura dell'opera e il confronto con la bibliografia critica hanno messo in rilievo che l'attore era stato molto influenzato dalla cultura popolare per realizzare *Mistero Buffo*, ed è proprio su questo tema che mi sono concentrata per realizzare la tesi.

La mia lettura dell'opera è articolata in tre parti. La prima parte incentrata sulla cultura popolare : una fonte importante in *Mistero Buffo* mostrerà come Dario Fo si sia ispirato alla cultura popolare per creare il suo spettacolo cioè come si sia ispirato alla tradizione orale e abbia utilizzato numerose fonti per creare le giullarate che compongono lo spettacolo. Poi mettendo in evidenza l'influenza dell'immagine del giullare in *Mistero Buffo*, ci chiederemo quale conseguenza quest'ultima ha sul rapporto che Fo intrattiene con il pubblico. Per questa parte, il romanzo di Dario Fo, *Il Paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*[1], l'articolo di Myriam Tanant intitolato *L'héritage italien* in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*[2], il libro di Elena De Pasquale, *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*[3] e quello di Marisa Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo*[4] mi saranno utili per mostrare che la cultura popolare occupa un posto importante in *Mistero Buffo*.

Nelle due altre parti della tesi, mi concentrerò in particolare su due episodi dello spettacolo : *Il miracolo delle nozze di cana* e *La nascita del giullare.*

Nella seconda parte, metterò in evidenza l'importanza della figura del giullare come elemento della cultura popolare, nei due episodi. Per questo analizzerò l'atteggiamento dei giullari all'interno delle due giullarate, e in un secondo tempo mostrerò perché Dario Fo può anche essere paragonato ad un giullare. Qui ho ritenuto importante mettere in evidenza le opinioni espresse da Marisa Pizza e Elena De Pasquale nei libri appena citati. Le due autrice spiegano quali sono le origini del giullare.

Infine, nella terza parte mostrerò come Dario Fo insieme alla figura del giullare utilizza anche un'altra figura popolare : quella di Gesù Cristo. In un primo tempo analizzerò come Fo presenta la figura di Gesù nelle due giullarate *Il miracolo delle nozze di Cana* e *La nascita del giullare* e poi mi concentrerò sul ruolo che ha questa figura.

---

1 FO, D., *Il Paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

2 TANANT, M., *L'héritage italien* in «*Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*», Eybens, La Comédie-Française-L'avant-scène théâtre, 2010.

3 DE PASQUALE, E., *Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo,* Napoli, Liguori Editore, 1999.

4 PIZZA, M., *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni editore, 1996.

Prima Parte:
La cultura popolare: una fonte importante in *Mistero Buffo.*

A. La tradizione della cultura orale.

1. L'influenza dell'infanzia di Fo.

Dario Fo è nato nel 1926 in un paese Lombardo in provincia di Varese sul lago maggiore, da un padre ferroviere e da una madre contadina. È cresciuto in questa regione ed ha frequentato gli abitanti dei paesi intorno al lago. Ascoltava le loro storie e, a mano a mano, ereditò di una cultura basata essenzialmente sull'oralità. In effetti, il luogo in cui Fo ha passato la sua infanzia ha avuto molta importanza nella sua vita professionale perché determinò in qualche modo la sua carriera. D'altronde, Fo stesso lo afferma nel romanzo *Il paese dei Mezaràt* nel quale racconta con ironia i luoghi, gli eventi e le persone che lo hanno influenzato come lo possiamo vedere nella citazione seguente : «Tutto dipende da dove sei nato, diceva un grande saggio. E, per quanto mi riguarda, forse il saggio ci ha proprio azzeccato.»[5]

Le storie raccontate dalle persone intorno al lago erano sempre fantastiche e lasciavano molto spazio all'immaginazione come lo possiamo vedere per esempio nella storia raccontata da un maresciallo a Dario Fo e riportata da quest'ultimo in *Il paese dei Mezaràt* :

> Una volta il maresciallo della finanza mi ha prestato il suo cannocchiale : come ci ho attaccato l'occhio, mi sono visto venir contro il battello e l'imbarcadero svizzero. C'era anche Bedelià nell'immagine...poi ho puntato sulle casa e i tetti : “Beati loro”, ho esclamato, “che stanno dentro a tutto 'sto cioccolato e marzapane!”. Già... perché, fin dal giorno in cui sono arrivato a Pino Tronzano, mi hanno fatto credere che di là, in Svizzera, tutto fosse di cioccolato, canditi, pasta di mandorle e che perfino le strade fossero di torrone! A spararmi 'sta frottola è stato per primo il radiotelegrafista della stazione. Mi aveva offerto un quadretto di cioccolato e aveva aggiunto: “Come è ingiusta la vita! Noi qui a spiluccare miseri pezzettini e loro, di là, 'sti svizzeri del cavolo ce ne hanno da buttare, perfino sui tetti![6]

Anche il nonno di Dario Fo era un fabulatore. Faceva il venditore ambulante, andava di città in città per vendere la frutta e la verdura che coltivava. In *Il Paese dei Mezarat*, Dario dice che ad ogni fermata, suo nonno offriva un vero e proprio spettacolo alla gente che veniva a comprare da mangiare:

> Era chiaro che tutte quelle clienti venivano in così gran numero intorno al suo carro soprattutto per godersi lo spettacolo di quello spassoso ciarlatore. Ho sempre avuto il dubbio che spesso comprassero roba della quale non avevano 'sto gran bisogno quasi per ripagare il sollazzo che il Bristìn riusciva a regalare loro. Il rito della vendita con farsa si ripeteva per tutto il “percorso mercatale”. Ogni tanto il nonno mi faceva scendere dal gran cavallo e mi caricava in alto, sul carro, in cima alle ceste di cocomeri e meloni. Le donne chiedevano chi fosse quel ragazzino e lui faceva tutta una pantomima da stupito come se mi scoprisse lassù in quell'attimo : “Non so chi sia e da dove sia spuntato 'sto marmocchio!”[7]

---

5 FO, D., *Il Paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 9.
6 *Ibid*., pp. 19-20.
7 *Ibid*., p. 49.

Il ritratto che Dario Fo fa del nonno ci fa pensare alla figura del giullare perché va di città in città e racconta delle storie per divertire la gente proprio come facevano i giullari.

Per finire possiamo dire che è frequentando tutte queste persone che Fo ha imparato anche lui a raccontare delle storie, lo dice pure Fo stesso in *Il paese dei Mazaràt* : «Luciano di Samosata (Satirico greco del II secolo d.C) diceva : "Tutto dipende dai maestri che hai avuto. Ma attento, spesso i maestri non sei tu a sceglierteli, sono loro che scelgono te!" Mio nonno Bristìn mi aveva scelto come suo allievo di clowneria tenendomi in groppa a quel gigantesco bertocco manco fossi lo gnomo Patapò!»[8]

La cultura orale avrà molta importanza nelle opere di Dario Fo perché notiamo per esempio in *Mistero Buffo* che l'attore racconta delle giullarate, si ispira alle storie della sua infanzia, ai fabulatori del lago per creare il suo spettacolo, e in questo modo, trasmette a sua volta una cultura tipicamente orale.

2. La morfologia di un racconto orale.

Sul lago maggiore, Fo non ha solo imparato le storie ascoltando i fabulatori, ma anche il modo di raccontarle come lo fa notare Myriam Tanant nell'articolo *L'héritage italien* in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* parlando del libro scritto da Fo *Il paese dei Mezaràt:*

> Dans ce livre, Dario Fo s'attarde sur les gens "bizarres" qui peuplaient ces lieux et qu'il décrit comme de grands conteurs. [...] C'est à leur contact, et il ne manque jamais une occasion de le rappeler, que Dario Fo dit avoir appris les premiers rudiments de l'art difficile de racconter : commencer un récit par surprise, en y introduisant comme par accident dans le cours de la narration des allusions à la situation politique ou sociale qui actualisent et renouvellent sans cesse l'histoire.[9]

Notiamo in effetti che in alcune opere come per esempio in *Mistero Buffo,* Fo segue attentamente il modo di raccontare una storia proposta dai fabulatori perché riprende la forma della giullarata e allude alle situazioni sociali che segnano l'Italia degli anni sessanta. Per esempio nella *Nascita del villano*[10], Fo racconta come Dio ha creato il villano per aiutare l'uomo a fare i lavori più difficili e alla fine stabilisce pure un rapporto con la storia e il modo in cui alcuni imprenditori trattano i loro operai. In effetti allude allo sfruttamento degli operai attraverso una canzone nella quale questi ultimi chiedono al padrone di potere andare in bagno perché tutti i loro comportamenti sono controllati affinché perdano meno tempo possibile :

8 *Ibid*., p. 50.
9 TANANT, M., *L'héritage italien* in «*Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*», Eybens, La Comédie-Française-L'avant-scène théâtre, 2010, p. 22.
10 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame),* Torino, Einaudi, 2000.

Signor padron non si arrabbi
che al gabinetto vorrei andare.
Ci sei stato l'altro ieri
tutti i giorni ci vuoi andare
mi vuoi proprio rovinare
la catena fai rallentare.

Signor padrone ci prometto
che da domani non ci vado
mangio solo roba in brodo
e farò solo pipì la faccio qui !

Vai, ma sbrigati in tre minuti
come è scritto nel contratto
non si fuma al gabinetto
né si legge «l'Unità»
c'è il periscopio che ti vedrà.

Sei secondi per arrivarci
sei secondi per spogliarti
tre secondi per sederti
viene il capo a sollecitarti
non ti resta che sbrigarti
tre secondi per alzarti
due secondi per vestirti
se hai fortuna puoi pulirti
e corri subito a lavorar
a lavorar
a lavorar.[11]

Notiamo che *Mistero Buffo* appartiene al secondo periodo di produzione di Fo ovvero il periodo impegnato e popolare (1968-1979) che si oppone al primo periodo caratterizzato da commedie rappresentate in luoghi classici come per esempio nei teatri davanti ad un pubblico borghese o piccolo borghese. Nel secondo periodo di produzione invece, Fo è spinto dalle lotte e dai cambiamenti sociali e politici dell'Italia a scegliere un altro pubblico, altri luoghi, un'altra forma ovvero dei monologhi. A partire del 1968, Dario Fo si reca nelle università, nelle fabbriche e si rivolge ad un pubblico composto di studenti, universitari, operai ecc. Le storie raccontate in *Mistero Buffo* hanno quindi uno stretto rapporto con la vita del pubblico, riguardano degli eventi quotidiani perché il racconto è basato sulla vita reale e i valori culturali che appartengono ad una certa collettività.

In *Il segreto del giullare*, Elena de Pasquale afferma che tramite i racconti orali, sono trasmessi tutti i saperi dell'epoca : «Il cantore epico, attraverso la narrazione delle vicende eroiche, trasmette inoltre al pubblico tutto il sapere giuridico, religioso, scientifico e tecnico del proprio tempo. La narrazione diventa così lo strumento fondamentale per l'integrazione dell'individuo nel

11 *Ibid*., pp. 328-329.

contesto sociale.»[12]

Per concludere possiamo dire che Fo segue nei suoi spettacoli e in particolare in *Mistero Buffo* il modello dei cantori epici perché notiamo che in quell'opera stabilisce sempre un legame tra il racconto e la società.

3. Le caratteristiche del linguaggio orale.

Abbiamo visto che in *Mistero Buffo,* Fo si ispirava molto alla cultura orale. Scegliendo di fare uno spettacolo composto di giullarate, l'autore deve anche rispettare le caratteristiche del linguaggio orale che sono completamente diverse da quelle scritte.

In un primo tempo possiamo dire che il linguaggio orale ha la particolarità di instaurare una certa intimità tra l'attore e il pubblico e crea un distacco rispetto ad un ricevente che si trova in una situazione passiva. Per di più, invita alla partecipazione fissando il racconto in un momento ben preciso, che ci rinvia ad una situazione particolare della vita quotidiana come lo sottolinea anche Elena De Pasquale nel libro intitolato *Il segreto del giullare* : «Nelle culture orali il significato di ogni parola è "controllato" dalle situazioni della vita reale. Il fabulatore non si interessa alle definizioni perché l'uso appropriato delle parole emerge continuamente dal contesto. La scrittura utilizza, invece, un maggior numero di termini astratti ; vi sono una minore personalizzazione del evento narrato, una superiore elaborazione sintattica e un'attenta correzione formale.»[13] Il linguaggio orale sarebbe quindi il modo più naturale di rappresentare un evento, una cosa che ci può capitare nella vita di tutti i giorni perché rappresenta un modo personale di esprimersi.

Da un'altra parte notiamo che anche la lingua usata è importante. Nel suo secondo periodo di produzione, Fo sceglie un modo ben particolare per esprimersi. In effetti, se durante il primo periodo di produzione l'attore recitava in italiano, nel secondo invece si esprime in dialetto oppure in grammelot cioè in una lingua composta di parole inventate e di onomatopee. Il grammelot lascia anche molto spazio ai gesti e permette così di illustrare in qualche modo quello che dice l'attore. Il fatto di esprimersi in dialetto rinvia una volta di più alla cultura popolare perché all'inizio le giullarate erano recitate nella lingua del popolo, con lo scopo che tutti potessero capirle.

In *Mistero Buffo*, la maggior parte degli episodi sono recitati e scritti in dialetti o in volgari, citiamo l'esempio di *La nascita del villano,* scritto in volgare lombardo : «In quèl muménT, varda ti

12 DE PASQUALE, E., *Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo,* Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 11.
13 *Ibid*., pp. 15-16.

l'ucasiún, pasa de lì un àseno che al va intórna bighelón ...»[14] e l'episodio *La madonna e le Marie*, nel quale Franca Rame utilizza una lingua inventata dai giullari del Sud dell'Italia : «La Madonna jéva pe' la via, e quànno giònse d'apprèsso allo mercato vecchio, encontròe Amelia e Joànna amiche sòe.»[15]

Infine, possiamo anche notare che il linguaggio orale presenta alcune caratteristiche ben precise come per esempio l'uso di ripetizioni, di parole di uso comune e talvolta anche di parolacce. Per di più l'attore cerca anche di punteggiare il suo discorso in modo da fare capire al pubblico chi parla come lo dice anche Elena De Pasquale in *Il segreto del giullare* : «La letteratura orale dà al fabulatore la possibilità di "ri-creare" incessantemente il testo alla continua ricerca di chiarezza e vivacità. I suoi dialoghi spesso sono rapidi, punteggiati da esclamazioni e grida. Viene imitata la voce e il tono dei diversi personaggi.»[16]

Per concludere possiamo dire che Fo si è molto ispirato alla tradizione della cultura orale per realizzare *Mistero Buffo.* In effetti, abbiamo visto che è stato influenzato dalle storie dei fabulatori del lago maggiore e dal loro modo di raccontare le storie cioè dal fatto di inserire nei racconti dei problemi della vita quotidiana. Infine possiamo dire che per realizzare la sua opera, Fo ha anche usato le caratteristiche specifiche del linguaggio orale. Ma la cultura orale non è l'unico elemento della cultura popolare di cui Fo si è ispirato per realizzare *Mistero Buffo*. In effetti adesso vedremo che ha anche utilizzato numerose fonti.

B. Le fonti usate da Fo.

1. La diversità delle fonti.

Le fonti usate da Fo in *Mistero Buffo* sono varie. Abbiamo già accennato a quella dei fabulatori del lago maggiore ma ce ne sono in realtà altre come lo dice anche Elena De Pasquale in *Il segreto del giullare* :

> Le sue fonti sono diverse. Egli stesso parla di tre filoni : i fabulatori del lago, il teatro varietà, la sceneggiatura cinematografica. Della struttura fabulatoria ritiene fondamentale il rapporto tra lo spazio e il tempo, la meccanica pretestuale del racconto a cominciare dalla tecnica dell'approccio e l'introduzione che serve ad inquadrare il personaggio. La

14 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame),cit*., p. 321.
15 *Ibid*., p. 345.
16 DE PASQUALE, E., *Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo,cit*., p. 19.

> sua formazione di scrittore è stata influenzata dall'esperienza della sceneggiatura cinematografica, propedeutica alla drammaturgia per la sintesi, la chiave, il ritmo, il taglio delle scene, la chiusura comica e il gioco dei paralleli.[17]

Ricordiamo che Fo stesso si definisce come un «uomo totale di teatro» perché è : autore, attore, scenografo, costumista e anche pittore. In effetti, notiamo che Dario Fo nutriva sin dall'infanzia una passione per le storie e i fabulatori. Dopo, ha seguito una doppia formazione d'arte e di architettura all'accademia di Brera a Milano. A mano a mano si è avvicinato prima al mondo del teatro ma anche al mondo della radio e della televisione. Infatti nel 1952 viene proposto a Dario Fo di dare vita ad una trasmissione radiofonica intitolata *Il Poer nano*, e nel 1962 sappiamo che la televisione propone alla copia Fo-Rame di condurre una trasmissione intitolata *Canzonissima*. La formazione di Fo è stata quindi molto ampia e varia e tutto ciò ebbe poi un impatto molto forte sulla sua formazione di scrittore perché come lo ha sottolineato Elena De Pasquale, tutte le sue formazioni si influenzarono l'una con l'altra.

La diversità delle fonti in *Mistero Buffo* si vede anche attraverso la varietà dei testi, degli argomenti trattati da Fo. Notiamo per esempio che alcuni monologhi di *Mistero Buffo* sono episodi ispirati alla religione e a versioni popolari dei vangeli e trasformati da Fo in giullarate come per esempio *La strage degli innocenti, La moralità del cieco e dello storpio, Il miracolo delle nozze di Cana, La resurrezione di Lazzaro, La Madonna incontra le Marie, Maria alla croce, Il Matto e la Morte, I crozadór e Il primo miracolo di Gesù bambino*. Altri testi sono ispirati alle opere letterari di scrittori conosciuti come *Rosa fresca aulentissima* ispirato al testo di Cielo d'Alcamo. *Il Grammelot di Scapino, Il Grammelot dell'avvocato inglese* e *Il Grammelot la fame dello Zanni* provengono da canovacci della Commedia dell'Arte. Altri episodi riprendono delle giullarate medievali come *La nascita del villano* e *La nascita del giullare.* Infine notiamo pure un episodio di *Mistero Buffo* intitolato *Il rito dei mammuthones e dei capri* nel quale Dario Fo procede ad una spiegazione di immagini per dare ancora più credibilità alla storia che racconta.

2. <u>Un lavoro di rielaborazione.</u>

Abbiamo visto che Dario Fo si è ispirato a varie fonti per realizzare *Mistero Buffo*, però per molti episodi non ha utilizzato la fonte tale quale ma ha compiuto un lavoro di riscrittura e di rielaborazione come lo dice anche Franca Rame, le cui parole sono state riportate in *Il segreto del giullare* da Elena De Pasquale :

17 *Ibid*., pp. 43-44.

> Penso sia giusto raccontare un poco la storia di *Mistero Buffo* che ha creato molte polemiche. Dario a incominciato a metterlo insieme intorno al 1963, ma, ancora prima ha iniziato le ricerche, sia su testi, sia nella tradizione orale ; poi si è messo a tradurli, a riscriverli, a riadattarli e a dar loro una chiave teatrale.[18]

In effetti per *La nascita del villano* l'autore ha ripreso una giullarata di Matazone da Calignano[19] scritta e recitata o nel Duecento o nel Quattrocento, Fo mostra nel prologo di questo monologo, una certa incertezza per quanto riguarda il periodo in cui è stato scritto : «Per quanto riguarda il tempo in cui fu scritto e sicuramente recitato, alcuni ricercatori indicano la data sicura prima del Duecento, altri propendono per il Quattrocento.»[20] Ma Fo ha anche utilizzato alcuni brani di altri testi e degli elementi della cultura popolare : «Mi sono permesso di arricchire la fabulata originale inserendo brani e passaggi grotteschi tratti da Bescapè e Bonvesin de la Riva, il tutto condito di detti, proverbi della tradizione popolare padana e canzoni del Medioevo.»[21]

Per il monologo *Rosa fresca aulentissima* notiamo anche che Dario Fo non riprende il testo scritto da Cielo d'Alcamo, ma lo spiega.

Infine sottolineiamo che i monologhi creati da Fo non sono sempre recitati allo stesso modo, variano ad ogni rappresentazione.

3. <u>Dei testi in perpetuo cambiamento.</u>

Mistero Buffo si può definire come un «work in progress» cioè uno spettacolo che cambia ad ogni rappresentazione. In effetti visto che lo spettacolo è composto di monologhi, ad ogni rappresentazione può cambiare l'ordine in cui essi vengono recitati. Per di più, i brani presentati non sono sempre gli stessi come lo dice anche Marisa Pizza nel libro intitolato *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo* :

> Mistero Buffo, come si è detto, debuttò alla Casa del Popolo di Milano, Cusano Milanino, 2 ottobre 1969. Diversi sono i brani nuovi che durante gli anni Fo ha aggiunto e sostituito nel corso delle rappresentazioni : *Grammelot detto di Scapino (o Scaramuccia) dalla commedia "L'ipocrita" di Molière; Grammelot dell'avvocato inglese "Difesa dello stupratore"; Grammelot del tecnocrate americano; Grammelot della fame dello Zanni; Del vivere confezionati; Grammelot sulla morte del potere.* Spesso uno stesso titolo presenta un titolo diverso come ad esempio : *L'ubriaco* diventa *Le nozze di Cana* o *Miracolo del vino : le nozze di Cana*; *Il grammelot dello Zanni* diventa *La fame dello Zanni* o *Il lazzo della mosca.*[22]

18 *Ibid*., p. 38.
19 Allegato 1 : Il testo di Matazone da Calignano nell'antologia *Poeti del duecento Tomo 1* a cura di Gianfranco Contini, Napoli, Riccardo Ricciardi editore, pp.791-801.
20 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame), cit*., p. 318.
21 *Ibid*., p. 318.
22 PIZZA, M., *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni editore, 1996, p. 162.

Da un'altra parte possiamo dire che il linguaggio del corpo cioè tutti i gesti fatti dall'attore per illustrare al pubblico quello che sta dicendo sono molto numerosi nei monologhi di Fo e in particolare nei brani recitati in Grammelot, capiamo allora l'impossibilità per l'attore di fare esattamente gli stessi gesti allo stesso momento in tutte le rappresentazioni di *Mistero Buffo*, ciò spiega quindi perché ogni rappresentazione dello spettacolo non è esattamente identica a quella precedente.

Fo stesso evoca il carattere cangiante dell'opera in *Il segreto del giullare* : «Guardavo l'altro giorno un testo di *Mistero Buffo*, il testo originale : non lo riconoscevo più. Io leggevo e dicevo : "Questo l'ho tagliato, questo l'ho ricomposto più stretto." Oggi il testo che impiego è del tutto massacrato perché cambia il tempo, cambia la lettura, meglio l'ascolto da parte della gente.»[23]

Per concludere possiamo dire che per realizzare Mistero Buffo, Fo si è ispirato alla cultura popolare cioè a giullarate, a testi di altri autori e li ha rielaborati. Infine sottolineiamo che 43 anni dopo la prima rappresentazione di *Mistero Buffo*, Dario Fo continua a portare avanti lo spettacolo nelle città italiane. Si tratta quindi di uno spettacolo attuale e atemporale che l'autore adatta ad ogni rappresentazione in funzione del pubblico davanti al quale recita.

C. Il rapporto tra Fo e il pubblico.

Mistero Buffo è composto di una serie di monologhi che possiamo anche chiamare giullarate. Abbiamo visto prima quali erano le fonti a cui Fo si era ispirato per realizzare il suo spettacolo e tramite queste fonti abbiamo notato la presenza di molte giullarate. Il ruolo del giullare è molto importante in quest'opera perché Fo non riprende solo i loro discorsi ma assume lui stesso un ruolo di giullare.

Spiegheremo in dettaglio nella seconda parte del lavoro quale ruolo aveva il giullare nel medioevo e vedremo perché Fo riprende questa figura, ma per il momento ci concentreremo sul rapporto stabilito tra Fo e il pubblico, sulle conseguenze dell'uso di questa figura e vedremo come Fo la utilizza insieme al teatro varietà per fare partecipare il pubblico e per renderlo attivo insomma vedremo come Fo si serve una volta di più della cultura popolare per creare i suoi spettacoli.

23 DE PASQUALE, E., *Il segreto del giullare, la dimensione testuale nel teatro di Dario Fo, cit*., p. 43.

1. L'uso dei prologhi.

Possiamo notare che per tutti gli episodi di Mistero Buffo Fo spiega prima in un prologo la storia che sta per recitare. In effetti in un primo tempo, annuncia il tema della giullarata, le varie fonti che ha utilizzato per crearla, la riassume brevemente e da anche informazioni sulla lingua che userà durante la rappresentazione.

Vediamo l'esempio di *La nascita del villano :*

All'inizio del prologo Fo commenta un'immagine. Ciò gli da il punto di partenza per presentare al pubblico il personaggio principale della giullarata cioè il villano : «Nell'immagine ora proiettata sono rappresentati un angelo con le ali spiegate che si affaccia sul lato destro, che affida al suo padrone il servo appena creato : un villano malconcio che si appoggia a un grosso bastone.»[24]

In un secondo tempo, fa riferimento ad una giullarata di cui si è ispirato per realizzare l'episodio : «Questa miniatura ci porta alla memoria una famosa giullarata il cui testo si ritrova nelle pubblicazioni che trattano delle origini poetico-satiriche del volgare italiano. L'autore di questo testo è conosciuto come Matazone [...]»[25]

Poi, Fo presenta brevemente il brano : «La giullarata inizia con una lamentazione dell'uomo, figlio di Adamo, che ricorda a Dio la promessa di un aiuto e di uno sconto di pena trascorse le sette generazioni sette : "Signore, io non ce la faccio più! Il tuo castigo è stato davvero pesante : lavorare la terra mi abbrutisce e la mia donna invecchia anzitempo! Avevi promesso che, trascorse sette generazioni sette, mi avresti concesso un aiuto!"»[26]

Infine l'attore fa riferimento alla lingua che userà per recitare la giullarata e alle eventuali modificazioni che ha dato al testo originale : «Ecco : da questo punto recito il testo in volgare lombardo. Il giullare è Matazone da Calignano, ma mi sono permesso di arricchire la fabulata originale [...]»[27]

Così facendo l'autore da al pubblico alcuni elementi per introdurre la giullarata che sta per recitare. Suscita il loro interesse e soprattutto quest'intervento gli permette di stabilire un legame con gli spettatori : lo stesso legame che stabilivano i giullari con la gente che veniva ad ascoltarli. In effetti, anche loro facevano una specie di prologo il cui scopo era di incitare la gente ad avvicinarsi per sentire i loro racconti.

Quest'intervento da parte di Fo gli conferisce un rapporto particolare con il pubblico : si rivolge direttamente a lui per spiegare il suo lavoro, si tratta di un'interazione che ha tra l'altro lo

24 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame), cit.*, p. 318.
25 *Ibid.*, p. 318.
26 *Ibid.*, p. 318.
27 *Ibid.*, p. 319.

scopo di mantenere il pubblico attivo e attento.

2. La volontà di tenere sempre il pubblico attivo.

I prologhi degli episodi di *Mistero Buffo* sembrano quindi assumere una funzione di presentazione come lo nota anche Elena De Pasquale in *Il segreto del giullare :*

> L'idea di inserire questo commento Fo la riprende, senza dubbio, dal varietà. In quel contesto, però, il commento costituiva un vero e proprio ruolo interpretato da un attore con grandi qualità di improvvisazione. Questo personaggio-presentatore interviene e improvvisa tra un numero e un altro anche per esaltare maggiormente gli effetti di sorpresa. Con la sua abilità nel tenere in sospeso lo spettatore, nel presentare dei numeri che non arrivano, interviene come una vera e propria spalla e inventa una sorta di "contro-recitazione" che stimola il pubblico mantenendo vivo il contatto tra la scena e la sala. Fo in *Mistero Buffo* mantiene questo ruolo impersonandolo, però, lui stesso ; dunque, è insieme chi fa lo spettacolo e chi lo commenta.[28]

Secondo Elena De Pasquale, Fo si è quindi ispirato al teatro varietà per realizzare *Mistero Buffo* e possiamo dire che l'attore assume in quell'opera un ruolo di presentatore del proprio spettacolo.

Questa situazione crea un rapporto molto stretto tra il pubblico e l'attore e caratterizza bene il secondo periodo di produzione di Fo che abbiamo già evocato, e durante il quale Fo era molto vicino agli spettatori sia attraverso i commenti, le interazioni che faceva con il pubblico, come per esempio nei prologhi, sia perché era fisicamente vicino al pubblico. In effetti, nel periodo impegnato (1968-1979) e in particolare in *Mistero Buffo* Fo faceva accomodare il suo pubblico direttamente sul palcoscenico come lo possiamo vedere nei video dei suoi spettacoli, e recitava in mezzo alle persone sedute intorno a lui. Vediamo bene che questo modo di concepire il teatro è ancora una volta stato influenzato dai giullari che recitavano in piazza in mezzo alla gente.

3. Lo scopo delle interazioni con il pubblico.

Dario Fo non si rivolge direttamente al pubblico solo nei prologhi ma anche durante lo spettacolo che non esita ad interrompere per inserire dei commenti direttamente rivolti al pubblico come lo possiamo vedere in *Il segreto del giullare :*

> In *Mistero Buffo* questo legame con lo spettatore diviene fondamentale. Ce ne parla lo stesso attore durante una replica dello spettacolo quando interrompe il monologo sul ricco perché attirato da una risata particolare e afferma : Voi dovete sapere che anche per noi è un grosso piacere recitare perché anch'io faccio lo spettatore e ci sono certe volte in cui, a parte la sua risata a singhiozzo, ci sono delle risate incredibili, il pubblico cambia ogni sera e devo dirvi che questa sera non è un pubblico facile. Ci sono quelli che arrivano un po' in ritardo alle battute, o quelli che fanno le risate contro-tempo, o chi le fa

28 DE PASQUALE, E., *Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo, cit*., p. 33.

> all'incontrario, ad onda. E una serata molto divertente [...][29]

Tramite queste interazioni con il pubblico Fo cerca innanzitutto di mantenerlo attivo, di suscitare la sua partecipazione perché il suo teatro è un teatro in cui il pubblico stesso è attore in quanto è il destinatario di un messaggio che lo riguarda da vicino.

Elena De Pasquale insiste molto sugli interventi fatti da Fo per mantenere il pubblico attivo come lo possiamo vedere nella citazione seguente di *Il segreto del giullare :*

> Per Fo lo spettatore deve, però, essere messo nella condizione "di non sprofondare nella sua poltrona proteso solo a digerire." Non è vero che sia impossibile, come afferma Diderot nel suo *Paradosso dell'attore,* provare emozione e, nello stesso tempo, conservare il proprio senso critico.[30]

Per concludere, possiamo dire che la cultura popolare è molto presente in *Mistero Buffo* sia attraverso l'importanza della tradizione della cultura orale che si manifesta con l'influenza dei fabulatori presenti nel luogo in cui Fo ha trascorso la sua infanzia e delle caratteristiche del linguaggio orale. Ma si manifesta anche attraverso le varie fonti usate da Fo anche se quest'ultimo procede quasi sempre ad un lavoro di rielaborazione. Infine notiamo che la cultura popolare ha anche influenzato il rapporto che Fo trattiene con il pubblico durante i suoi spettacoli mettendo di nuovo in evidenza l'influenza dei giullari e del teatro varietà con lo scopo di mantenere gli spettatori attenti a quello che si sta svolgendo sul palcoscenico ma anche al messaggio che Fo vuole dare con il suo spettacolo.

Vedremo nel corso di questo studio come Fo è stato influenzato dalla cultura popolare in due episodi di *Mistero Buffo* ovvero *La nascita del giullare* e *Le nozze di Cana* e studieremo in particolare l'utilizzazione da parte dell'autore della figura del giullare e del tema della religione.

---

29 *Ibid*., p. 31.
30 *Ibid*em.

Seconda Parte :
La figura del giullare in: *Il miracolo delle Nozze di Cana* e *La nascita del Giullare.*

In questa parte vedremo come Dario Fo utilizza la figura di un personaggio appartenente alla cultura popolare, ovvero il giullare, in due episodi di *Mistero Buffo : Le Nozze di Cana* e *La Nascita del Giullare*. Vedremo che non si limita a recitare delle giullarate davanti ad un pubblico ma che assume lui stesso un ruolo di giullare. Analizzeremo in un primo tempo, dopo avere definito il ruolo del giullare, l'atteggiamento di quest'ultimo all'interno di ogni storia, e in un secondo tempo studieremo l'atteggiamento di Dario Fo come giullare in questi due episodi. Infine vedremo quale messaggio Fo vuole dare al pubblico tramite l'uso di questa figura popolare.

A. Riferimento al ruolo del giullare.

Edmond Faral parla del "giullare" nel libro intitolato *Les jongleurs en france au moyen âge,* e ne dà la definizione seguente :

> Un giullare è un essere multiplo, è un poeta, un attore, un saltimbanco; è una sorta di addetto ai piaceri alla corte dei re e dei principi; è un vagabondo che vaga nelle strade e dà spettacolo nei villaggi; è il suonatore di ghironda che, a ogni tappa, canta le canzoni di gesta ai pellegrini; è il ciarlatano che diverte la folla agli incroci delle strade, è l'autore e l'attore degli spettacoli che si danno i giorni di festa all'uscita della chiesa; è il conduttore delle danze che fa ballare la gioventù; è il cantastorie; è il suonatore di tromba che scandisce la marcia nelle processioni; è il cantore che rallegra festini, nozze, veglie; è il cavallerizzo, [...] il giullare è tutto ciò e altro ancora.[31]

I giullari erano considerati come i primi professionisti delle lettere perché diffondevano delle notizie, informavano il popolo su quello che succedeva nelle corti, ed erano l'unica possibilità per la gente che apparteneva ai ceti bassi di avere acceso all'informazione e alla cultura. Oltre questo, erano anche l'elemento di unione tra la letteratura colta e quella popolare, andavano da un paese all'altro e svolgevano la loro attività in diversi modi : facendo degli spettacoli tramite l'uso della parola o della musica, utilizzando delle forme metriche diverse come l'ottava o la ballata e dei generi letterari diversi.

In *Mistero Buffo*, Fo si è molto ispirato alla figura del giullare perché lo spettacolo è composto di vari episodi in cui l'attore riprende alcune giullarate, e la forma dello spettacolo mette Fo stesso nelle vesti di un giullare che si esibisce davanti ad un pubblico con lo scopo di dargli delle informazioni sulla società nella quale vive come lo afferma Elena De Pasquale in *Il segreto del giullare :*

> Accanto, infatti, all'influenza dei fabulatori, Mistero Buffo ruota intorno alla figura del giullare medievale di cui Dario Fo vuole essere il "moderno erede". Ma in che modo l'attore riprende questa figura? Il giullare era qualcuno che nel medioevo era parte del

31 FARAL, E., *Les jongleurs en France au moyen âge, Paris*, 1910, p. 1.

> popolo, come dice Muratori, il giullare nasceva dal popolo e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo mediata dal grottesco, dalla ragione perché il popolo prendesse coscienza della propria condizione. Fin dal 1000 il giullare andava in giro per le piazze a recitare le sue *clowneries,* che erano delle vere e proprie tirate grottesche contro i potenti. Per il popolo il teatro è sempre stato il mezzo principale di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione. Il teatro era il giornale parlato e drammatizzato dal popolo.[32]

Elena De Pasquale insiste molto sul carattere popolare del giullare : è colui che fa parte del popolo e che attraverso la sua attività aiuta la gente a prendere coscienza di quello che capita nella società a lei contemporanea.

Per concludere, possiamo dire che in *Mistero Buffo*, Fo riprende il modello del giullare per rivolgersi alla gente, per darle delle informazioni e farla riflettere su alcuni problemi. Adesso vedremo in dettaglio l'atteggiamento del giullare nei due episodi di *Mistero Buffo* che abbiamo scelto di analizzare.

B. L'atteggiamento del giullare in *Il miracolo delle nozze di Cana* e *La nascita del giullare.*

1. Il raccontare la storia al pubblico.

All'inizio della giullarata, Dario Fo riprende il modello dei giullari che cercavano di interessare il pubblico incitandolo ad ascoltare le loro storie come lo possiamo vedere in *La nascita del giullare :*

> Ahh...gente... venite qui c'è il giullare! Giullare, che sono io quello... che fa salti e che straparla folle e che... *(Esegue una piroetta buffa)* Oh... oh... vi ho fatto ridere! Venite che vi farò scompisciare... morire dalle risate quando farò scoprire i maggiorenti che vanno intorno tronfi e gonfiati come palloni a far guerra e a scannare... ma basta stapparli, cavargli fuori il tappo dal culo e ... PFF!!, si sgonfiano e scoppiano come vesciche!
>
> Venite qui... è il tempo e il luogo che io faccia il pagliaccio per voi! Tutti intorno a me! Venite! V'insegno un modo nuovo di stare al mondo. Venite... venite! Attenti che sgambetti e lazzi v'improvviso... una cantatina, e faccio pure i falsetti a saltabecco!
>
> Guardate la mia lingua come gira! Ah... ah... è un mulinello, un coltello... Vi mostrerò come si trasformano le parole in lame taglienti che mozzano i garretti ai bugiardi impostori! Ma avanti vi voglio raccontare di come mi sono ritrovato buffone che fa scompisciar la gente dalle risate! [33]

In questa citazione vediamo come il giullare incita la gente ad ascoltarlo : notiamo che si rivolge direttamente agli spettatori, utilizza la parola « gente » e il verbo « venire » all'imperativo : « Venite! », ripetuto più volte. In questa specie di prologo all'interno della giullarata, il giullare dà il

32 *DE PASQUALE, E., Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo, cit*., p. 33.
33 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame), cit*., p. 302.

motivo del suo racconto : « Vi mostrerò come si trasformano le parole in lame taglienti che mozzano i garretti ai bugiardi impostori! »[34] e sottolinea il registro comico della sua esibizione con le parole : « pagliaccio, sgambetti, lazzi, una cantatina, i falsetti a saltabecco, un buffone e scompisciar dalle risate »[35].

La nascita del giullare è una giullarata scritta e pensata per essere raccontata da un unico personaggio recitato dal giullare ma non è sempre il caso. In effetti nell'episodio *Il miracolo delle nozze di Cana* due personaggi, recitati da un unico giullare vogliono raccontare il miracolo fatto da Gesù durante la celebrazione delle nozze di una coppia a Cana come lo possiamo vedere all'inizio della giullarata :

> ANGELO *(si rivolge al pubblico sollevando le braccia a imitazione degli oranti)* Fate attenzione, brava gente, che io voglio parlare di una storia vera, una storia che è cominciata...
> UBRIACO *(interrompendolo)* Anch'io vi voglio raccontare una storia meravigliosa... di una ubriacatura bellissima che mi sono preso![36]

L'Angelo e l'Ubriaco vogliono tutti e due raccontare la stessa storia ma con un punto di vista molto diverso. In effetti l'Angelo vuole raccontare il miracolo di Gesù da un punto di vista canonico mentre l'Ubriaco vuole narrare come il miracolo fatto da Gesù abbia permesso a tutta la gente presente al matrimonio di bere a volontà il vino e di ubriacarsi.

Finalmente sarà l'Ubriaco a raccontare la giullarata perché è un personaggio più vicino al popolo rispetto all'Angelo ed era più logico sceglierlo come protagonista.

2. <u>La dinamica del racconto.</u>

All'interno di ogni episodio notiamo che Dario Fo segue una certa progressione per raccontare la sua storia. In effetti, si basa sul ruolo del giullare per dare una dinamica al racconto.

Per esempio in *Il miracolo delle nozze di Cana,* notiamo che tramite l'intervento dell'angelo, l'attore cerca di creare un prologo all'interno dello spettacolo, nel quale mette in scena un personaggio che vuole raccontare la storia delle nozze di Cana come è proposta dai vangeli. Però questo personaggio viene sempre interrotto da un ubriaco che vuole anche lui raccontare la stessa storia ma con un altro punto di vista ed alla fine è la versione dell'ubriaco che sarà scelta dall'attore

34 *Ibid*., p. 302.
35 *Ibid*., p. 302.
36 *Ibid*., p. 288.

come lo possiamo vedere nella citazione seguente :

> UBRIACO *(al pubblico, indignato)* Gente!... Avete ascoltato? Un angelo che mi vuol buttare fuori a pedate... a me! Un angelo!! *(Aggressivo, all'angelo)* Vieni, vieni angiolone, vieni gallinaccio! Che io ti strappo le penne a una a una, anche dal culo... (*gli si avvicina minaccioso)* dal di dietro... Vieni, gallinone... Vieni!
> ANGELO Aiuto... Non toccarmi! Aiuto! Assassinoo... *(Fugge spaventato)*[37]

Una volta che l'ubriaco ha cacciato via l'angelo, comincia a raccontare la storia delle nozze di Cana. Scopriamo che anche lui vi era invitato. In quanto testimone, l'ubriaco ci dice che appena arrivato al matrimonio scopre che gli sposi e i loro parenti erano molto tristi perché un tino di vino si era trasformato in aceto. Dopo avere presentato la situazione al pubblico, due nuovi personaggi entrano in scena : Gesù e la Madonna come lo vediamo nel brano seguente :

> In quel mentre arriva dentro un giovane, un certo Gesù... Figlio di Dio di soprannome. Non era solo, no, era accompagnato dalla sua mamma, una che le dicono [la chiamano] la Madonna. *(Accenna a una camminata elegante e fascinosa)* Gran bella donna! Erano invitati di riguardo che arrivavano giusto con un po' di ritardo. Appena questa signora Madonna è venuta a sapere di questo pasticcio che c'era in piedi [questo fatto] che si è mutato il vino in aceto, è andata vicino al suo Gesù, Figlio di Dio e anche della Madonna, e gli ha detto *(si esprime infilando le parole una dopo l'altra a grande velocità senza perder fiato)* : « Tu figlio mio che sei tanto buono giovane caro che fai delle cose meravigliose per tutti quelli che hanno bisogno, in questo momento di tristezza guarda se hai il piacere di tirar fuori da questo pasticcio che ha imbarazzato [messo nell'imbarazzo] questa povera gente e dar loro piacere allegria che si possano ricordare di 'sto santo giorno. Alleluia! Alleluia![38]

Notiamo che Dario Fo utilizza le caratteristiche linguistiche proprie ai giullari : quelle che abbiamo già analizzato nella prima parte di questo lavoro. In effetti possiamo innanzitutto sottolineare l'uso di un registro popolare come lo vediamo nella frase seguente : « Appena questa signora Madonna è venuta a sapere di questo pasticcio che c'era in piedi [questo fatto] che si è mutato il vino in aceto, è andata vicino al suo Gesù »[39] e vediamo che ricorre anche al discorso diretto per imitare la domanda che ha fatto la Madonna a suo figlio : « Tu figlio mio che sei tanto buono giovane caro che fai delle cose meravigliose per tutti quelli che hanno bisogno, in questo momento di tristezza guarda se hai il piacere di tirar fuori da questo pasticcio che ha imbarazzato [messo nell'imbarazzo] questa povera gente e dar loro piacere allegria che si possano ricordare di 'sto santo giorno. Alleluia! Alleluia! »[40] L'uso del discorso diretto ha lo scopo di rendere quest'interazione più viva.

Infine sottolineiamo l'importanza dei gesti fatti dall'attore, riportati nel testo con le didascalie : *(Accenna a una camminata elegante e fascinosa)* e *(si esprime infilando le parole una*

37 *Ibid*., p. 292.
38 *Ibid*., p. 294.
39 *Ibid*., p. 294.
40 *Ibid*., p. 294.

dopo l'altra a grande velocità senza perder fiato). Queste didascalie ci ricordano che la giullarata è innanzitutto stata concepita per essere recitata, fanno riferimento allo spettacolo, al teatro cioè ad una rappresentazione della storia e ciò si ricollega bene al ruolo del giullare che non raccontava solo una storia ma divertiva il pubblico, faceva delle *clowneries* mettendo in scena l'episodio che raccontava.

Alla fine della storia notiamo che il giullare inserisce un commento personale :

> Io sono sicuro che se il Dio Padre in persona, invece di insegnarglielo al Noè, tanto tempo dopo, questo trucco meraviglioso di schiacciare l'uva, di tirar fuori il vino, glielo avesse insegnato subito, fin dal principio, all'Adamo *(levando il tono della voce)*, subito, prima dell'Eva, subito come l'aveva costruito con il fango [...] non saremmo in questo mondo maledetto, saremmo tutti in paradiso *(fa il gesto di sollevare un bicchiere e brindare)* : salute![41]

Con questo commento Fo dà una sua visione della religione. Suggerisce al pubblico che non deve aspettare il paradiso per godersi la vita, e per questo, utilizza l'immagine di Gesù che presenta come una persona che invita la gente che era al matrimonio a festeggiare e ad essere allegri.

Nella giullarata intitolata *La nascita del giullare*, Dario Fo segue la stessa progressione che in *Il miracolo delle nozze di Cana*.

In effetti, come l'abbiamo mostrato in precedenza, all'inizio della giullarata incita il pubblico ad ascoltare la sua storia ovvero quella di un giullare che vuole narrare come da contadino è stato trasformato in giullare : « Non vado ciarlando, ve lo giuro! Un miracolo proprio di lui: Jesus Cristo in persona. È lui che mi ha trasformato in giullare! Non mi credete? Lo vedo bene! Allora ve lo vado a mostrare! D'accordo? »[42]

La storia di *La nascita del giullare* è quella di un contadino che non aveva terra e passava delle giornate intere a lavorare, era logoro dalla fatica. Un giorno tornando a casa scopre un monte che non appartiene a nessuno e decide di chiedere alle persone che incontra se sanno chi è il proprietario di questo terreno, tutti rispondono che non è di nessuno. È così che il contadino decide di coltivare questa terra con tutta la famiglia. Dopo un po', quando la terra comincia a dare i primi frutti del lavoro compiuto, un signore, un prete e un notaio vengono a trovarlo per chiedergli di dare loro la sua terra. Il neo proprietario rifiuta tutte le proposizioni e un giorno, il signore torna e si vendica bruciando la casa del contadino e violentando sua moglie. Di fronte a questa tragedia, il contadino decide allora di suicidarsi ma in quel preciso momento arriva Gesù che lo trasforma in giullare affinché possa raccontare a tutti la sua storia e denunciare gli atti commessi dal signore.

41 *Ibid*., pp. 296-298.
42 *Ibid*., p. 304.

Notiamo che come in *Il miracolo delle nozze di Cana,* è l'arrivo di Gesù a provocare il rovesciamento della storia come lo vediamo nel brano seguente : « Faccio per lanciarmi impiccato, mi sento appoggiare una mano qui sulla spalla, mi volto e c'è un giovane con i capelli lunghi... malmesso... la faccia pallida... gli occhi grandi, dolci e tristi che mi dice : - Potrei avere un po' d'acqua da bere che ho sete? »[43]

L'uomo di cui parla il giullare è Gesù. Darà al contadino il potere di raccontare le storie, lo trasformerà in giullare affinché possa raccontare a tutti la sua storia e denunciare le persone che gli hanno fatto subire umiliazioni : « -Io, Jesus Cristo, da 'sto momento ti do un bacio sulla bocca e tu sentirai la tua lingua frullare a cavatappi e poi diventare come un coltello che punta e taglia... smuovendo parole e frasi chiare come un Vangelo. E poi corri nella piazza! Giullare sarai! Il padrone sbragherà, soldati, preti, notai sbiancheranno scoprendosi nudi come vermi! »[44]

Abbiamo visto quali erano le differenti tappe del discorso del giullare, adesso vedremo che anche Dario Fo può essere paragonato alla figura del giullare.

C. L'atteggiamento di Fo giullare nel prologo.

In un primo tempo ricordiamo che tutti gli episodi di *Mistero Buffo* sono costituiti da un prologo e da una giullarata. Il prologo ha la funzione di presentare il brano che reciterà l'attore. Negli episodi di *Mistero Buffo* Fo recita sia nel prologo che nella parte dedicata alla giullarata, per di più notiamo che è l'unico attore dello spettacolo : ci rendiamo allora conto che talvolta deve recitare i ruoli di più personaggi come lo possiamo vedere nel prologo : *Il miracolo delle nozze di Cana* :

> La giullarata sarà da me realizzata senza l'aiuto di alcun attore di « spalla », non per eccesso di protagonismo ma perché me lo impone la struttura monologante del brano. Abbiamo tentato più di una volta di mettere in scena brani di questo tipo con diversi interpreti, ma abbiamo scoperto che non reggevano. L'azione nella versione dialogata ristagna, si creano continui vuoti di ritmo e spesso cala ogni tensione comica e drammatica.[45]

Questa scelta ci rinvia anche alla figura del giullare perché anche lui si esibiva da solo ma interpretava dei ruoli diversi.

43 *Ibid*., p. 314.
44 *Ibid*., p. 316.
45 *Ibid*., pp. 285-286.

1. Presentazione dello spettacolo nel prologo.

Nei prologhi l'attore presenta innanzitutto lo spettacolo che sta per fare e cerca di sollecitare l'attenzione del pubblico. Negli episodi che analizzeremo in questa parte : *Le nozze di Cana* e *La nascita del giullare* vedremo perché possiamo paragonare Dario Fo alla figura del giullare.

In un primo tempo possiamo dire che lo scopo dell'attore nel prologo è di sollecitare la curiosità dello spettatore, dargli voglia di sentire la storia che sta per raccontare. Quest'atteggiamento ci fa pensare a quello dei giullari che appena arrivati in un nuovo paese, facevano dei piccoli spettacoli in piazza per farsi notare dalla gente, suscitare il loro interesse e dare loro voglia di avvicinarsi per sentire le loro storie come l'abbiamo visto prima all'inizio della giullarata intitolata *La nascita del giullare*.

Notiamo in *Mistero Buffo* e in particolare nei due episodi che abbiamo scelto di analizzare che Dario Fo cerca anche lui di suscitare l'interesse della gente. Nei prologhi l'attore stabilisce un primo contatto con il pubblico, e vediamo che prima di presentare la storia, fa riferimento alle fonti che ha utilizzato per realizzare la giullarata.

In effetti nel prologo di *La nascita del giullare* Dario Fo dice al pubblico che per realizzare l'episodio che reciterà si è ispirato di due giullarate molto conosciute come lo possiamo vedere nella trascrizione scritta dello spettacolo :

> Questo è un testo ragusano, raccolto nel secolo scorso da un amico e collaboratore di Pitré, il famoso ricercatore di Palermo che ha pubblicato una mole incredibile di documentazione sulla tradizione popolare della Sicilia. Più tardi mi sono capitati per le mani frammenti di una giullarata che svolgeva lo stesso tema, provenienti dal Nord d'Italia, esattamente da Cremona. Ho innestato questi ultimi nel testo ragusano e né è venuta fuori « la conta » che vi presento. [46]

La nascita del giullare è quindi il frutto di una rielaborazione di due giullarate. Notiamo che presentando al pubblico lo spettacolo, le fonti che ha utilizzato per crearlo, Fo stabilisce una certa intimità con gli spettatori. Il suo modo di fare si inserisce bene nel suo secondo periodo di produzione nel quale come l'abbiamo già detto prima, Fo lascia i teatri classici e il pubblico piccolo borghese per cercare altri luoghi in cui fare le sue rappresentazioni come per esempio le fabbriche e le università ma cerca anche un altro pubblico composto di operai, studenti, ecc. Possiamo dire che come il giullare, Fo cerca di portare l'informazione ad un pubblico affinché capisca meglio la società nella quale vive.

46 *Ibid*., p. 300.

Da un'altra parte, vediamo che il prologo è strutturato molto bene perché l'attore comincia per spiegare come ha fatto per scrivere la giullarata che sta per recitare e si congeda con una frase che fa capire al pubblico che la giullarata sta per cominciare come lo possiamo vedere nel prologo di *La nascita del giullare :* « Ma quel discorso è meglio che lo ascoltiate direttamente e per intero nel linguaggio originale. »[47]

Tuttavia notiamo che Dario Fo non si ispira sempre di giullarate che esistevano già per realizzare il suo spettacolo ma ne crea anche come è il caso per esempio dell'episodio intitolato *Il miracolo delle nozze di Cana.* In questo caso vediamo nel prologo che per presentare l'episodio, Fo commenta prima un'immagine come lo fa anche notare Maria Pizza in *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo :*

> L'attore apre parentesi di commento su alcuni dipinti del veronese e di Pietro della Francesca raffiguranti Cristo alle nozze di Cana. Questi dipinti mostrano Cristo nella sua elegante bellezza, nel suo distacco etereo dalle crude scene terrene; un'immagine che l'attore pone in contrasto con quella del Cristo evocata nel racconto dell'ubriacone, che rispecchia una visione popolare :
> *Gesù Cristo come Bacco quindici secoli dopo è quel Dio che viene sulla terra per cercar di ridare la primavera agli uomini. La primavera [...] è la dignità [...] in mezzo c'è Bacco, il Dio dell'allegrezza, dell'ebbrezza addirittura, dell'andare in sgangherataggine ed essere felici. Questo incastrare le divinità l'una dentro l'altra non è casuale : è una tradizione continua nelle storie delle religioni di tutti i popoli.*[48]

Possiamo dire che la presentazione che fa Dario Fo dell'episodio che sta per recitare ci fa pensare all'atteggiamento che aveva il giullare perché come quest'ultimo, Fo incita la gente ad ascoltarlo. Il prologo ha la funzione di suscitare l'interesse del pubblico ed è per questo motivo che oltre a sollecitarlo, Fo ne approfitta anche per presentare il tema del suo spettacolo.

2. Presentazione della giullarata.

In effetti nei prologhi degli episodi di *Mistero Buffo*, Fo presenta al pubblico la sua storia e precisa la lingua nella quale il brano sarà recitato come lo dice anche Maria Pizza in *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo :* « Arrivando al brano da rappresentare, l'attore dispone i personaggi nello spazio scenico e spiega la scelta del monologo come esigenza propria delle giullarate. »[49]

Possiamo infatti vedere che nel prologo dell'episodio *Le nozze di Cana*, Dario Fo annuncia al pubblico l'argomento della storia che ha deciso di recitare :

47 *Ibid*., p. 301.
48 PIZZA, M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo*, *cit*., p. 200.
49 *Ibid*., p. 201.

> Due sono i personaggi che conducono questa rappresentazione : l'ubriaco e l'angelo. L'angelo meglio un arcangelo, vorrebbe raccontare il prologo di uno spettacolo sacro, dentro i canoni tradizionali; l'ubriaco sproloquiante vuole a sua volta, ad ogni costo, raccontare l'evento come lo ha vissuto di persona a testimoniare della sbronza procuratasi col vino delle nozze di Cana.[50]

Notiamo che la presentazione della giullarata fa pensare ancora una volta alla figura del giullare che come l'abbiamo già detto, prima di recitare il suo spettacolo, incitava la gente a venire ad ascoltarlo. Nel prologo Fo ne approfitta anche per spiegare in quale lingua l'episodio verrà recitato come lo possiamo vedere nella citazione seguente : « L'angelo parla un veneto aristocratico, elegante, forbito; l'altro in un volgare rozzo, becero e fortemente colorito. »[51]

Se ci sono degli episodi in cui Fo spiega la storia riassumendola come l'ha fatto per *Il miracolo delle nozze di Cana*, invece non è sempre il caso. In effetti, in altri episodi come per esempio in *La nascita del giullare*, l'attore recita un brano dell'episodio nel prologo, cioè recita il ruolo del giullare che spiega che prima era contadino, ma che è stato Cristo ad averlo trasformato in giullare dopo che gli sia successo una brutta cosa come lo possiamo leggere nel brano seguente:

> Il giullare ci appare inarrestabile nel suo sproloquio quando, all'istante, cambia tono e decide di raccontare di sé e delle sue origini : « Io ero contadino, - comincia, - non avevo nessuna intenzione di scegliermi questo mestiere. Non c'ero per niente tagliato ». E qui ci svela un accadimento davvero incredibile: ci assicura che chi l'ha convinto a scegliere il mestiere di buffone è stato Cristo in persona.[52]

Per concludere, possiamo dire che la figura del giullare ha un ruolo molto importante in *Mistero Buffo.* Abbiamo visto come Dario Fo usava questo personaggio come protagonista della storia che vuole raccontare.

Ma, possiamo anche dire che Fo stesso recita il ruolo del giullare perché oltre ad interpretare questi ruoli, il suo atteggiamento nel prologo cioè il fatto di presentare lo spettacolo incitando la gente ad ascoltarlo assomiglia molto agli atteggiamenti dei guillari perché anche loro cercavano di suscitare l'interesse della gente.

Abbiamo visto che i due episodi che abbiamo scelto di analizzare mettevano in scena la figura del giullare. Ma quest'elemento della cultura popolare non è l'unico presente negli episodi che abbiamo scelto di studiare. In effetti ora vedremo come Dario Fo tratta il tema della religione e in particolare la figura di Gesù.

---

50 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame), cit*., p. 285.
51 *Ibid*., p. 285.
52 *Ibid*., p. 300.

Terza Parte :
La figura di Gesù in *Il miracolo delle Nozze di Cana* e *La Nascita del giullare.*

A.L'uso del tema della religione come riferimento alla cultura popolare.

In alcuni episodi di *Mistero Buffo*, notiamo che Dario Fo ricorre a certi episodi dei vangeli (cioè alla religione cristiana). In effetti per realizzare *Il miracolo delle nozze di Cana*, come lo spiega bene il titolo, Fo si è ispirato al miracolo compiuto da Gesù durante un matrimonio a Cana : cioè il miracolo della trasformazione di un tino d'acqua in vino che possiamo d'altronde trovare nel Vangelo secondo Giovanni.

In *La nascita del giullare* invece Fo si è ispirato ai miracoli fatti da Gesù per realizzare la trasformazione di un contadino in giullare.

Se la religione occupa un posto importante in *Mistero Buffo,* è perché fa parte della cultura del popolo. Il popolo è anche il destinatario del messaggio dato dalla religione. Se prendiamo l'esempio della religione cristiana di cui s'ispira Dario Fo per creare *Mistero Buffo,* possiamo dire che attraverso la religione Fo vuole denunciare le inegalità e le ingiustizie subite dal popolo.

Da un'altra parte, notiamo che nell'antiprologo di *Mistero Buffo*, Dario Fo stabilisce un legame tra religione cattolica e culti esoterici come lo vediamo bene nel brano seguente : «Mistero, è il termine usato già dai greci dell'epoca arcaica, per definire culti esoterici dai quali prendevano vita le rappresentazioni di eventi sacri : misteri eleusini e dionisiaci. Il termine fu ripreso dai cristiani per indicare i propri riti dal III e IV secolo dopo Cristo.»[53] Possiamo quindi dire che con il termine “mistero”, Fo conferisce un carattere sacro alle pratiche cattoliche ma nello stesso tempo denuncia quelli che approfitano della religione.

Ricordiamo che lo spettacolo proposto da Fo s'intitola : *Mistero Buffo*. Ci possiamo chiedere come un mistero, cioè una rappresentazione sacra possa essere letta in chiave grottesca, ma una volta di più l'attore ci dà la risposta nell'antiprologo dello spettacolo : «Nel Medioevo, mistero acquista *tout court* il significato di rappresentazione sacra; *Mistero Buffo*, significa, dunque, rappresentazione di temi sacri in chiave grottesco-satirica. Ma sia chiaro che il giullare, cioè l'attore comico popolare del Medioevo, non si buttava a sbeffeggiare la religione, Dio e i santi, ma piuttosto si preoccupava di smascherare, denunciare in chiave comica le manovre furbesche di coloro che approfittando della religione e del sacro si facevano gli affari propri.»[54]

53 *Ibid*., p. 215.
54 *Ibid*., p. 215.

In *Mistero Buffo*, Dario Fo riprende quindi il tema della religione come elemento della cultura popolare non per criticarla o incitare il pubblico ad adottare questa religione, ma per potere anche lui dare un messaggio agli spettatori: cioè mettere in evidenza i rapporti tra i diversi ceti sociali, lo sfruttamento, le disuguaglianze, le ingiustizie.

Nei due episodi che abbiamo scelto di studiare notiamo la presenza della figura di Gesù: un personaggio molto importante perché il suo intervento è al centro della giullarata. In un primo tempo vedremo come Gesù viene rappresentato nelle due giullarate e poi analizzeremo in dettaglio il suo ruolo.

B. La rappresentazione di Gesù nei due episodi.

1. La descrizione di Gesù.

Nelle due giullarate Dario Fo fa intervenire la figura di Gesù all'improvviso. In effetti in *Il miracolo delle nozze di Cana* Gesù appare quando il contadino sta per suicidarsi come lo vediamo nel brano seguente :

> E allora ti voglio dire che 'sta vita di merda che mi hai dato, io te la ritorno indietro. Tientela 'sta vita!
> Faccio per lanciarmi impiccato, mi sento appoggiare una mano qui sulla spalla, mi volto e c'è un giovane con i capelli lunghi... malmesso... la faccia pallida... gli occhi grandi, dolci e tristi che mi dice: - Potrei avere un po' d'acqua da bere che ho sete?
> - Ma ti pare il momento di venire a domandare da bere a uno che sta per impiccarsi? Ma dov'è la creanza?[55]

Gesù non si presenta direttamente al villano, ed egli non lo riconosce subito, ma possiamo identificare due elementi : la descrizione fisica e la lingua usata, che ci aiutano a capire chi sia veramente.

In effetti per quanto riguarda la lingua, notiamo l'uso dell'indicativo presente all'inizio del brano : «Faccio per lanciarmi [...] mi sento appoggiare [...] mi volto [...]», ciò traduce delle azioni rapidi ed immediate, permette al pubblico di vivere ed immedesimarsi con il personaggio principale e innanzitutto, crea una specie di suspense. Ma possiamo anche dire che l'apparizione improvvisa di Cristo mostra anche la sua dimensione divina, miracolosa. Qui notiamo quindi il duplice aspetto del personaggio : è umile attraverso la sua descrizione ma anche divino perché compie un miracolo.

Subito dopo, appare quasi all'improvviso Gesù Cristo, e il villano ne fa una descrizione

55 *Ibid.*, p. 314.

fisica: viene presentato in dettaglio: «C'è un giovane con i capelli lunghi... malmesso... la faccia pallida... gli occhi grandi, dolci e tristi.» Notiamo la presenza di aggettivi come «pallida» e «tristi» che si ricollegano alla misera e alla povertà. Per di più, vediamo che l'uso dei puntini intensifica la suspense e la sorpresa del contadino, (ci può fare pensare al gioco degli indovinelli in cui gli indizi vengono dati l'uno dietro l'altro in modo crescente nello scopo di fare indovinare chi è la persona descritta.)

In questa descrizione, gli ultimi tre aggettivi sono molto significativi. Infatti, «grandi, dolci e tristi» descrivono gli occhi di Cristo. Il fatto che sia organizzata in gradazione sottolinea l'importanza del termine "triste" non solo legato all'aspetto fisico di Gesù ma anche alla sua psicologia, al suo stato d'animo. Qui Fo vuole mostrare una forma di empatia di Gesù nei confronti del contadino perché sono tutti e due tristi.

La descrizione fisica di Cristo è resa più viva e concreta grazie alla teatralità della scena. In effetti, all'inizio del brano, il contadino sta per impiccarsi quando all'improvviso è fermato da Gesù Cristo : «Faccio per lanciarmi impiccato, mi sento appoggiare una mano qui sulla spalla [...]» Per di più il contadino rimprovera l'atteggiamento di Gesù dicendo : «Ma dov'è la creanza?» mentre poco tempo prima è lui che bestemmiava Dio e che quindi non rispettava la creanza. Con questa battuta capiamo che il contadino con riconosce subito Gesù ed è appunto quest'elemento che rende la scena comica.

In quest'episodio viene innanzitutto sottolineata l'umiltà di Gesù. Altri episodi mettono in evidenza la sua bontà come per esempio l'episodio intitolato *Il miracolo delle nozze di Cana.* In effetti, in questo episodio Fo realizza una descrizione morale di Gesù, ma questa volta attraverso lo sguardo della mamma : «Tu figlio che sei tanto buono giovane caro che fai delle cose meravigliose per tutti quelli che hanno bisogno, in questo momento di tristezza guarda se hai il piacere di tirar fuori da questo pasticcio che ha imbarazzato [messo in imbarazzo] questa povera gente e dar loro piacere allegria che si possano ricordare di 'sto santo giorno. Alleluia! Alleluia!»[56] Notiamo che la richiesta della mamma ci fa subito capire l'amore e l'ammirazione che ha per suo figlio. In effetti utilizza il campo lessicale della bontà : «sei tanto buono», «cose meravigliose», «guarda se hai il piacere» e «dar loro piacere e allegria». Cosi facendo la Madonna mette in evidenza il carattere comprensivo di suo figlio e ne fa allo stesso tempo l'elogio. Possiamo anche dire che la volontà della mamma ha la forma di una preghiera : comporta una richiesta espressa con «guarda se hai il piacere di» e una formula che viene utilizzata per la preghiera : «Alleluia! Alleluia!».

56 *Ibid.*, p. 294.

A prima vista potremmo pensare che sia normale per una mamma sottolineare le qualità di suo figlio e potremmo immaginare che si tratti di un punto di vista soggettivo, ma notiamo che non è l'unica persona ad avere quest'atteggiamento, in effetti, anche l'ubriaco insiste sulla bontà di Gesù come lo possiamo vedere nel brano seguente : «Appena la Madonna è andata a dire 'ste quattro chiacchiere a suo figlio, abbiamo visto tutti fiorirgli sulle labbra di Gesù un sorriso così dolce... che se non stavi attento, ti si staccavano le rotelle [rotule] dalle ginocchia e tombolavano [cadevano] sui ditoni [alluci] dei piedi per la commozione.»[57] L'atteggiamento di Gesù conferma il suo affetto sia per la mamma perché accetterà la sua richiesta, e sia per gli sposi e la gente presente al matrimonio perché permetterà loro di tornare allegri e di festeggiare.

Per concludere, possiamo dire che nei due monologhi, Dario Fo realizza una descrizione positiva di Gesù, mostra che è una persona umile, buona e comprensiva. Vedremo adesso che per accentuare il carattere e l'atteggiamento di questo personaggio, Fo lo paragona ad un'altra la figura: quella di Dio.

2. Il contrasto tra Cristo e Dio.

In *La nascita del giullare*, il giullare dice al pubblico che è stato Gesù a trasformarlo in giullare affinché possa parlare e raccontare a tutti la sua storia. Ma notiamo che non rivela direttamente il responsabile della sua trasformazione. In effetti, procede ad un'eliminazione cioè comincia per dire chi non è stato impegnato come lo possiamo vedere nel brano seguente :

> Non è nemmeno per caso che sono saltato sul banco a farvi far sghignazzi... No, e nemmeno è successo che mia madre, guardandomi bambino spaparanzato nella culla che ridevo a sganascio abbia esclamato : "Ma che bella faccina simpatica... Allegria mi fai!, pagliacciolino ridente! Guarda, da grande ti faccio fare il giullare!» [...] E nemmeno è capitato che Dio Padre, che viene sempre a spiare fuori dalla nuvole... che non ha niente da fare quello... rimirando il suo creato, beato gridi : "Oh!, che bella terra che ho partorito! Oh!, che begli alberi ho messo in piedi! *(Cambia tono)* E chi è quello? È un villano! Con quella faccia! Simpatica! "Ehi, contadino... butta la vanga, molla 'sta terra, vai a fare il giullare e non rompere i coglioni!"
> No, no, non è stato lui! È stato suo figlio Gesù[58]

Notiamo che sottolineando che Dio non è responsabile della sua trasformazione in giullare, quest'ultimo oppone Dio a suo figlio Gesù, e nello stesso tempo esprime una certa antipatia per Dio dicendo : « non ha niente da fare quello». Più avanti, possiamo anche vedere che bestemmia pure Dio come è il caso per esempio quando il contadino non riesce a portare abbastanza acqua nel terreno che sta coltivando:

> Un giorno sono andato col piccone in spalla in cima a 'sta montagna bestemmiando : "Dio maledetto!" e pieno di rabbia ho picchiato una botta a zappata con forza là nella pietra:

57 *Ibid*., p. 294.
58 *Ibid*., pp. 302-304.

> PIUM! La pietra si è spaccata e SVUOOM!, SCCIHUUM!, è sortita una gran sbroffata d'acqua che mi ha inondato.[59]

In *Il miracolo delle nozze di Cana*, possiamo osservare lo stesso contrasto tra Dio è Gesù, ma non osserviamo però lo stesso atteggiamento del giullare perché quest'ultimo non bestemmia Dio, ma gli fa un rimprovero per non aver insegnato subito la vinificazione ad Adamo :

> Io sono sicuro che se il Dio Padre in persona, invece di insegnarglielo al Noè, tanto tempo dopo, questo trucco meraviglioso di schiacciare l'uva, di tirar fuori il vino, glielo avesse insegnato subito, fin dal principio, all' Adamo *(levando il tono della voce)*, subito, prima dell'Eva, subito, come l'aveva costruito con il fango [...] non saremmo in questo mondo maledetto, saremmo tutti in paradiso *(fa il gesto di sollevare un bicchiere e brindare)* : salute ![60]

Per concludere possiamo dire che nelle due giullarate che abbiamo studiato, Gesù viene opposto a Dio. Così facendo Dario Fo vuole sottolineare la particolarità di Gesù, che oltre ad essere umile, buono e comprensivo agisce per aiutare il popolo, fa anche lui parte del popolo mentre invece Dio fa parte delle istituzioni, è più distante e non agisce sempre a favore dei più deboli come è messo in evidenza nell'episodio intitolato *La nascita del villano* al quale abbiamo accennato nella prima parte di questa tesi, e in cui Dio crea un villano per aiutare il contadino a lavorare la terra, e dà anche a quest'ultimo dei consigli per sfruttarlo.

C. Il ruolo di Gesù.

In un primo tempo ricordiamo che il teatro permette di comunicare situazioni e sentimenti, attraverso il corpo e la parola e che secondo Fo, «il teatro è il mezzo primo di espressione e comunicazione.» In effetti, fare teatro significa per Dario Fo, comunicare nel miglior dei modi, ma anche provocare e “agitare” le idee. Vedremo adesso quali messaggi Fo vuole dare al pubblico tramite le sue giullarate e in particolare tramite la figura di Gesù.

1. In *La nascita del Giullare*.

La nascita del giullare è un testo emblematico perché dà delle informazioni molto chiare sul pensiero di Fo. In effetti in quest'episodio l'attore racconta come un contadino si trasforma in giullare grazie a Cristo e mette in evidenza l'importanza della lingua. Nella giullarata, è Gesù che dà la possibilità al contadino di esprimersi e di denunciare le ingiustizie che ha subito.

59 *Ibid*., p. 306.
60 *Ibid*., pp. 296-298.

Questo brano è quindi molto importante perché mostra che la rivoluzione si può fare soltanto con l'uso della parola. La lingua ha il potere di cambiare le cose. La figura di Cristo è utilizzata come potenza rivoluzionaria perché è quello che fa cambiare le cose, lotta e parla. Cristo è quello che si è sacrificato per gli uomini, e agisce per aiutarli come lo dice anche Marisa Pizza in *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo :* «È Cristo dunque a operare la metamorfosi, a dargli gli strumenti della denuncia, per portare la coscienza a chi non ce l'ha, a contro-informare, a demistificare.»[61] In questo brano Gesù è colui che permette la scoperta della verità e caccia l'ignoranza con l'uso della parola.

Notiamo che nella giullarata Fo parla del giullare per parlare del teatro in generale. Il contadino non può invece non essere collegato alla figura dei superiori, dei padroni e quindi allo stesso tempo allo sfruttamento. Infine, Dario Fo parla di Dio per parlare in generale delle istituzioni religiosi.

2. In *Il miracolo delle Nozze di Cana*.

In *Il miracolo delle nozze di Cana*, Dario Fo non dà a Gesù lo stesso ruolo che nell'episodio studiato in precedenza cioè non realizza il miracolo affinché la gente vada a raccontarlo dappertutto, ma lo compie soprattutto per comprensione e amore della mamma che glielo chiede.

Dario Fo non rappresenta Gesù Cristo secondo il modello canonico, ma come una persona allegra che incita il popolo ad approfittare del presente, e a non aspettare il paradiso come lo possiamo vedere nel brano seguente: «Gesù era montato all'impiedi su un tavolo, e mesceva vino per tutti : "Bevete gente, fate allegrezza, siete felici! Ubriacatevi, non aspettate dopo ... il paradiso ... subito, adesso prendetelo .. non dopo da morti!"»[62]

L'ubriaco cerca di dimostrare che festeggiare e bere del vino non è un peccato perché se ne fosse stato uno, Gesù non avrebbe proposto alla mamma, cioè alla Madonna di berne un po' come lo vediamo nel brano seguente :

> "Bevete un goccio di vino, mamma"!
> "No, no, figliolo, grazie, ti ringrazio, ma io non posso bere, ché io non sono abituata al vino... mi fa girar la testa... e dopo dico stupidaggini".
> "Ma no, mamma, non ti può far male, ti porterà solamente un po' di allegria! Non ti può far male 'sto vino è buono, è sano, è vino schietto... l'ho fatto io!" *(Al pubblico, cambiando tono e atteggiamento)* E poi, ci sono ancora delle canaglie maledette, che vanno in giro a raccontare che il vino è un'invenzione del diavolo satanasso... ma ti pare che se il vino fosse un'invenzione del demonio e peccato, Gesù l'avrebbe dato da bere alla

61 PIZZA, M., *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo*, *cit*., p. 209.
62 FO, D., *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame), cit*., p. 296.

> sua mamma? Alla sua mamma di lui? Che lui è preso da tanto amore per lei, che io non ho per tutta la grappa di 'sto mondo![63]

Con questa giullarata Dario Fo vuole incitare la gente a riflettere e a non seguire alla cieca alcuni elementi che ci vengono descritti come scontati. Notiamo che quest'episodio comporta una critica diretta contro le istituzioni religiose.

63 *Ibid*., p. 296.

Conclusione

Per concludere possiamo dire che abbiamo visto quanto l'influenza della cultura popolare è importante in *Mistero Buffo* e in particolare nei due episodi intitolati *Il miracolo delle nozze di Cana* e *La nascita del giullare*, e in che modo Dario Fo utilizza due immagini della cultura popolare in queste giullarate.

In un primo tempo abbiamo visto che per realizzare *Mistero Buffo*, l'attore si era ispirato alla tradizione della cultura orale e in particolare ai fabulatori del lago che ha frequentato nella sua infanzia. Abbiamo messo in evidenza l'uso di diverse fonti e il fatto che Dario Fo non si contentava solo di riprendere delle giullarate del Medioevo, ma compieva un vero e proprio lavoro di rielaborazione. Poi abbiamo mostrato che la figura del giullare aveva un ruolo molto importante nello spettacolo e abbiamo visto come quest'ultima influenzava il rapporto che Fo trattiene con il pubblico.

Nella seconda parte abbiamo visto perché possiamo considerare che l'immagine del giullare appartiene alla cultura popolare e come Fo utilizza questo personaggio nei due episodi che abbiamo scelto di analizzare, e alla fine abbiamo pure messo in evidenza che l'attore assumeva lui stesso un ruolo di giullare.

Infine, abbiamo visto che quella del giullare non era l'unica figura della cultura popolare di cui Dario Fo si era ispirato. In effetti abbiamo anche evidenziato quella di Gesù Cristo, e abbiamo visto quale era il suo ruolo all'interno delle due giullarate e perché Fo aveva scelto questo personaggio.

Studiare come la cultura popolare potesse influenzare un attore, scrittore, ecc. nell'elaborazione di uno spettacolo è stato molto stimolante, mi ha permesso di capire meglio il ruolo di alcune figure messe in evidenza dall'attore come quella del giullare che è innanzitutto stata utilizzata per svelare al pubblico delle situazioni, dei fatti sconosciuti o nascosti.

Dario Fo utilizzerà di nuovo la figura del giullare nel 1999 con lo spettacolo intitolato *Lu Santo giullare Francesco*. Lo spettacolo si divide in capitoli conformi alle vicende della vita di San Francesco. Come in *Mistero Buffo*, ritroviamo un prologo che apre lo spettacolo e nel quale Dario Fo contestualizza la storia e introduce la dimensione polemica riallaciando l'episodio di San Francesco ad episodi attuali, e notiamo che alla fine l'attore esce dal personaggio e spiega l'episodio appena recitato.

Dario Fo mette l'accento sulla dimensione popolare, umana del Santo, sulla sua personalità e sul suo carisma e lo descrive come un vero giullare. Il fatto di scegliere l'immagine di San

Francesco come personaggio storico per recitare il ruolo di giullare non è casuale perché in un primo tempo possiamo dire che il Santo si autodefiniva sé stesso giullare come lo possiamo vedere nel prologo dello spettacolo : « Nelle ricerche che ho condotto sul Santo d'Assisi ho scoperto, grazie a un testo fondamentale di Chiara Frugoni, che Francesco si era autodefinito giullare, dichiarando d'acchito: "Io sono il giullare al servizio di Dio"»[64]. Ma ciò permette anche a Fo di fare un riferimento alla storia del giullare e di insistere sul suo ruolo e sugli ostacoli che ha potuto incontrare. In effetti, nel duecento i giullari erano odiati da chi aveva il potere perché dicevano a voce alta quello che si doveva tacere o controllare. Notiamo anche che esisteva una legge emanata da Federico II di Svevia intitolata : « Contra Joculatores Obloquentes », Fo ne spiega il significato nel prologo dello spettacolo:

> Obloquentes significa sparlatore, infame, rozzo, ciarlone... c'è tutto in questo termine! Inoltre nell'editto Federico II incita il pubblico a insultare e bastonare i giullari scoperti sulle piazze durante le sagre e i mercati. Se poi, per eccesso di bastonatura, scappasse il morto... niente paura! Nessun problema, poiché i giullari e i loro familiari non godono del diritto di appellarsi alla giustizia in quanto ritenuti indegni di entrare nel novero delle persone civili e umane. [65]

Poi cambierà l'ottica con cui si vede il mondo giullaresco, e l'immagine del giullare sarà ripresa per esempio dalla Commedia dell'Arte, ma ancora oggi, possiamo dire che alcuni attori, scrittori o umoristi assumono il ruolo di giullare come è il caso di Dario Fo, ma possiamo anche citare Beppe Grillo ancora molto censurato in Italia (ma che è anche molto politicamente impegnato).

64 *Ibid*., p. 879.
65 *Ibid*., pp. 879-880.

Bibliografia

La bibliografia è organizzata in tre parti. La prima parte è dedicata alle opere di Dario Fo che ho utilizzato per il mio lavoro, sono elencate secondo l'ordine di pubblicazione.

La seconda parte raccoglie la bibliografia critica di riferimento a Dario Fo e l'ultima parte della bibliografia riguarda le opere che ho utilizzato per arricchire la mia ricerca sull'influenza della cultura popolare in Mistero Buffo.

Le opere di Dario Fo utilizzate per il mémoire.

- *Il manuale minimo dell'attore,* Torino, Einaudi, 1997.
- *Dario Fo Teatro (a cura di Franca Rame),* Torino, Einaudi, 2000.
- *Il Paese dei Mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Studi critici sulle opere di Dario Fo.

Monografie:

- ANGELINI, Franca, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1976.
- CAPPA, Marina, (a cura di, e di NEPOTI Roberto), *Dario Fo*, Roma, Gremese Editore, 1982.
- DE MARINIS, Marco, *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Milano, Strumenti Bompiani, 1987.
- DE PASQUALE, Elena, *Il segreto del giullare, La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo,* Napoli, Liguori Editore, 1999.
- PUPPA, Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1990.
- PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione, Poetica, Drammaturgia e Storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni editore, 1996.
- TRIFONE, Pietro, *L'italiano a teatro dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

Rivista :

- TANANT, Myriam., *L'héritage italien* in «*Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*», Eybens, La Comédie-Française-L'avant-scène théâtre, 2010, p. 22

Convegno :

- EL GHAOUI, L., TUMMILLO, F., DEL VENTO,C., CAPONE, R., e AIOSA, B., (2011). *«Traditions populaires dans les oeuvres de Pier Paolo Pasolini et Dario Fo», Colloque international organisé par le GERCI,* Université Stendhal, 1 e 2 dicembre.

Altre Opere

- Antologia, a cura di *«Poeti del duecento Tomo 1»* a cura di Gianfranco Contini, Napoli, Riccardo Ricciardi editore, pp. 791 à 801.
- FARAL, Edmond., *Les jongleurs en France au moyen âge, Paris*, 1910.
- FO, Dario, RAME Franca, *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame,* Italia, 1977, 301 min, DVD.

Allegati

NATIVITAS RUSTICORUM ET QUALITER DEBENT TRACTARI

A voy, sẹgnor e cavaler,
sì lo conto volonter
e a tuta bona zente,
tuta comunamente.
Intendì 'sta raxone, 5
la qual fé Matazone,
e fo da Caligano
e naque d'un vilano;
e d'un vilanọ fo nato,
ma no per lo so grato, 10
però che in vilania
no vose compagnia
se no da li cortexi,
da chi bontà imprexi
per bona nutritura; 15
ma fo contra natura:
cognosenza lo vole,
natura sì se 'n dole.
Però no taxo miga,
anz è mester che diga 20
costumo de vilan
che me va per le man.
Sé tu que fa lọ vilan
al so segnor chi è plan?
El no gẹ daria may tanto, 25
ch'el no gẹ toga altretanto;
po se 'n va lamentando

3. *bona zente*: tipica formula esordiale giullaresca, cfr. l'inizio dei *Proverbia* e del primo componimento dei Memoriali. 4. *comunamente*: «insieme». 5. *'sta*: codice *questa* (così *queste* 114), ma cfr. (con lo stesso sostantivo) 130; *raxone*: «discorso, poesia». 9. *fo nato* (variazione di *naque* 8): cfr. Bonvesin, L 33, ecc. 10. *per lo so grato*: cfr. Bonvesin, N 96 e 140. 12. *vose*: «volle». 14. *imprexi*: certo 3ª persona. 15. *nutritura*: «educazione» (cfr. Bonvesin, G 169 e N 131). 17. *cognosenza*: press'a poco «la cultura». 18. Perché il villano, quale Matazone era di nascita, dovrebbe restar tale. 21. *costumo*: un affine metaplasmo è attestato in rima (94). 22. *va per le man*: press'a poco «viene sotto la penna». 23. *que* (anche 137 e 148 e *perqué* 140): cfr. Bonvesin, G 29, ecc. (di contro *che* 206). 24. *plan*: «mite». 26. *toga*: congiuntivo di *tò*.

e al so segnor digando:
« Meser, tu me fê torto,
et eo me lo comporto.
To padre ni to avo
no m'era così pravo,
né mal luy me faxia;
benedetọ da Deo sia!
E tu chi me lo fay,
gran[de] pecato n' ay.
E' ò ben spera[n]za in Deo
che insirò del to feo,
sì acatarò un segnore
chi me farà più honore ».
Zó sedeva una vilana
chi petẹnava stopa on lana;
el segnor per lì pasava
et ela l'ovra lasava;
al cel levà le mane,
con boca dixe plane:
« Meser, vendeta fay
de colù che va lay ».
Ma unca De' no faza
che tal cosa Ie plaza,
che nesun zentil homo
habia ni sì ni como,
ni mala nominanza,
s'el no fosẹ ferù de lanza
in stormo on in batalia:
de quela no me 'n calia.
Ma lọ segnor comandava
e con furor parlava:

28. *digando*: con la solita desinenza settentrionale della 1ª. 30. *comporto*: « tollero ». 38. *feo*: « feudo » (anche 71). 39. *sì acatarò*: « e troverò ». 41. *Zó*: la forma non apocopata in 83. 42. *on* (anche 55, 119): cfr. Bonvesin, N 18 ecc. 45. *levà*: perfetto. 46. *plane*: latinismo o erroneo ripristino della finale? 52. *ni sì ni como*: varrà « nessuna sorta di male ». 54. *s(e)*: « a meno che ». 55. *stormo*: sinonimo di *batalia*. 56. *quela*: « quello », ma accordato a senso con *batalia*; *calia*: « importa », propriamente congiuntivo (« possa » o « debba importare »), fatto che si ritrova in Bonvesin (S III 266) ed è ben noto anche al toscano.

« Pïate quelọ vilano,
ligatege le mano,
metitel in presone,
ch'el no ci sa rasone
ni leze ni bon uso
quelọ vilan rampognoso;
e fati ch'elọ se renda
per far una tresenda,
che su per su li vada
chi vol pasar la strada;
ché questo vol la leze
de l'imperator dire,
che lo vilan e lọ feo
dé eser tuto meo
e d'ogni bon segnore
chi se manten a honore ».
Ma lọ vilan pur se rampogna,
perch'el no se vergogna:
ché s'el se vergognase
e ben se perpensase
e avese in memoria
como fo l[a] istoria
de soa natività,
voyo che vu intendà.

Là zoxo, in uno hostero,
sì era un somero;
de dré sì fé un sono
sì grande come un tono:

64. *rampognoso*: « recriminatore » (cfr. 75). 65. *se renda*: qualcosa come « sia abbattuto ». 66. *tresenda*: cfr. nota introduttiva. 70. *dire*: probabilmente guasto (si legga *reze* 'stabilire'?). 74. « Che si conserva onorevolmente ». Per *a* cfr. anche 92. 78. *se perpensase*: « riflettesse » (cfr. Cielo 42, *Proverbia* 35, ecc.). 82. Periodo ellittico, press'a poco « (se ne vergognerebbe; e) . . . ». 83. *hostero*: « casa » (è il non frequente francese *oster*, variante di *ostel* con altro suffisso). 85-8. Osserva il Merlini che un'origine simile attribuisce al villano l'*Orlandino* del Folengo (da « letame o d'asino o di bove ») e ai Friulani una tradizione popolare veneziana (da sterco di cane).

de quel malvaxio vento
nascé el vilan puzolento.
Unto ch'el fo de guay,
bagnado de †catelagi, 90
lo vento e la corina
l'azonse a gran ruina;
la pyoza e l'aquamento
l'azonse de presento:
zo fo per provedere 95
quen vita el deveva avere.
Ora è stabilito
che deza aver per victo
lo pan de la mistura
con la zigola cruda, 100
faxoy, ayo e alesa fava,
paniza freda e rava.
D'un canevazo crudo,
però che naque nudo,
abia braga e camixa 105
fata a la strania guixa;
cento d'un sogayone,
de dré un rancayone,
lo badile e la vanga

90. *catelagi*: incomprensibile e probabilmente guasto, comunque incerto anche graficamente (la sillaba *la* dall'interlineo). 91. *corina*: cfr. nota introduttiva. 92. *azonse*: «raggiunsero» (ripetuto in 94). 93. *aquamento*: sinonimo di *pyoza*. 94. *de presento*: «senza indugio». 96. *quen* (anche 167): cfr. Bonvesin, N 32; *deveva*: si corregga *-ia* (cfr. 33 in rima). 99. *de la mistura* (articolato perché è articolato il determinato): «(di) méscolo». Il milanese *pan de mistüra* è così illustrato nel vocabolario del Cherubini: «Altre volte anche fra noi era mescolo di segale, miglio e saggina; oggidì però il nome per sé generico è divenuto specifico del Pan mescolo di farine di grano e formentone. In Toscana intendono pane di grano e segala». 100. *cruda*: probabilmente, come il *cruda rava* del codice in 102, erroneo anticipo di 103. Nella stessa rima una satira veneta semilatina contro i villani (ed. Merlini, p. 175) usa *pura* («Ayo e cepole Cum l'aqua pura. Ex mestura Mangiati el pane»). 101. *alesa*: «lessa». 102. *paniza* (anche 272): «vivanda fatta d'acqua e farina cotta, usata da' poveri uomini e contadini». Così Antonio Tiraboschi, nel suo vocabolario bergamasco. 103. *canevazo*: tela grossolana, propriamente di canapa. 107. *sogayone*: certo «cordone» (con *soga*). 108. *rancayone*: sarà da correggere *ro-* e da riconnettere col milanese *roncaia* «roncone».

perché la tera franga, 110
la folca su la spala
per remondar la stala.
El vilan mala-fede
'ste parole no crede;
ma e' voyo che sapià 115
ch'ele son tute verità,
che nesun asino che sia
may no va solo per la via,
che un vilan on doy
no ge vada da poy; 120
e valo confortando
e sego rasonando,
però che son parenti
e nati d'una zente:
«An' va', lo fratelo meo, 125
ché tu sì e' lo ben meo,
va' drito per la strada
e pïa la ferata».
Alora Matazone
contava 'sta raxone 130
devanti a cavaleri
c[h]e l'intende volunteri.
Lì era un vilano
orgolioxo e grifano;
denanzi al so segnore 135
favelà con rumore:
«E voy, de que nassiste,
cavaler, con tal veste?
E' voreve savere
perqué dovite avere 140
cotanta dignità

111. *folca*: «forca», cioè «bidente» o «tridente». 112. *remondar*: è ancora voce lombarda. 114. *'ste*: cfr. nota a 5. 120. *da poy*: «dietro». 122. «E parlando con lui». 125. *An'*: forma apocopata di *anc* o interiezione («arri»)?; *lo*: col vocativo (cfr. Rohlfs, *Grammatik*, II 462). 128. *ferrata*: «strada battuta (selciata, lastricata)», come l'antico francese *ferree* (s'intenda *voie*), più frequente *chemin ferré* (con cui anche il *camin ferrao* dell'Anonimo Genovese). 134. *grifano* (col francese *grifain*): «malvagio». 139. *voreve*: «vorrei».

como vu domandà,
solazo e deporto,
a drito e a torto».
El cavaler respondeva: 145
«Diròtelo volontera
[per] zo che io ne sayo
e que veduto n'ayo.
L'altrer, una fïada,
a la fresca roxada, 150
zoè del mese de mayo,
quando el tempo è gayo,
un matin me levay,
in un zardin intray.
Guardà' per lo zardin; 155
soto un verde pin
li era una fontanela;
d'or fin è la canela.
Lì sopra m'asetay,
alquanto me demoray; 160
guardà' per lo verzero;

143. Il consueto binomio sinonimico provenzaleggiante. 147-8. *sayo, ayo*: tipo ancora conservato, nel Nord, dal piemontese e dai margini del territorio lombardo-veneto, anticamente anche della pianura (così nel codice Saibante), non però del milanese bonvesiniano, che conosce solo *so* e *ho*. 149. *L'altrer*: cfr. Memoriali, I 21. 156. *pin*. Entro l'inizio stagionale, proverbialmente diffuso dalla poesia occitanica (non soltanto strettamente lirica) su modello della latinità medievale, si riconosce il frequente fondale del pino. Il verziere risulta qui contestualmente meglio giustificato dall'origine vegetale del cavaliere, nato dal connubio di rosa e giglio, ma risponde a una tradizione. La *Santa Fede* provenzale comincia: «Legir audi sotz eiss un pin Del vell temps un libre latin». La 'firma' iniziale, ben probabilmente apocrifa, della canzone di gesta *Girart de Vienne* è così inquadrata: «Ce fu en mai, qu'il fait chaut et seri, Que l'erbe est vers et li pré sont flori. A Bair sor Aube, un chastel seignori, Lai sist Bertrans en un vergier pensis, Uns gentils clers qui ceste chanson fist»; nell'affine cornice d'una delle redazioni di *Bueve de Hanstone* s'insinua il pino: «A Bar seur Aube, deseur une colombe, Se sist Bertrans desous un pin, en l'ombre». La visione iniziale dell'*Anticristo* veneto (indebitamente assegnato a Uguccione) ha luogo, dice l'autore, «Cum eo me stava ad umbria sutu un pino» (ristabilito dal Levi, giusta l'assonanza, invece del «mello»). E il Levi rammenta, coi prologhi dei *Proverbia* (39 ss., cfr. specialmente 53-4 con Matazone 153-4, seguono fontana e pino) e della cosiddetta *Caducità*, l'altro dell'*Intelligenza* (st. 3, «Ed io, stando presso a una fiumana, In un verziere, all'ombra d'un bel pino – D'acqua viva aveavi una fontana»). Di maggio è anche la visione della *Rose*. 159. *asetay*: «sedetti». 160. *me demoray*: «indugiai».

soto un verde pomero
lì era dove flore
de diverso colore,
l'una blanca e l'altro vermelio, 165
zoè la roxa e lo zilio.
No so per quen raxon
la rosa con el zilion
alora s'aprosimò
e insema se conseyò; 170
e a lo departire
sì ne vite insire
un cavaler adorno
d'un molto bel contorno.
Vestito era de seta 175
fresca e colorita;
in man una guarnaza,
in doso se la laza;
[e] in man un penelo,
in doso un mantelo, 180
fodrato era de vayri
molto lucenti e clari;
zento d'una zentura
che era de gran cura;
calcato molto streto 185
d'un scarlatin bruneto;
in capo una g[h]irlanda
de flor de verde landa;
soto à un destrer,

162. *pomero* (gallicismo): «melo» (ancora del veneto). 163. *dove*: femminile (tale è *flore*) di *doy* (119). 165-6. La rima può essere esatta se sotto *zilio* si nasconde lo *zei* ancora bolognese-romagnolo, oltre che lombardo orientale (Bonvesin ha *lilio* o *lirio*). 168. *col*: cioè «e il»; *zilion*: sarà (il dubbio nasce dal carattere isolato della forma) il suffisso diminutivo (come in francese), con valore solo vezzeggiativo (cfr. il dantesco *rubinetto*). 170. «E si unirono segretamente». 171-2. «E al momento della separazione ne vidi uscire». 177. *guarnaza*: «sopravveste». Si noti l'anafora di 177-8 / 179-80. 179. *penelo*: «bandierina» (cfr. Serventese dei Lambertazzi, v. 710). 181. *vayri* (gallicismo): pelliccia d'una specie di scoiattolo, l'odierno *petit-gris*. 185. *calcato*: «vestito in modo aderente». 186. *scarlatin*: stoffa di scarlatto (che, secondo la sfumatura, poteva esser definito vermiglio o bianco ecc.).

in pugno un sparaver, 190
e brachi in cadena
e livrer[i] demena.
Alora sì fo nate
sex polzele ordenate:
Zoya e Alegreza, 195
Prodez[a e] Largheza,
Beleza e Ardire;
sì lo ven per servire,
e stavage devanti
con zoya e con canti, 200
e sì s'inzinogiò
e poy lo salutò:
"Tu sy lo benvenuto,
con gran zoya recevuto.
Tu e' un cavaler; 205
sapiemo che t'à mester.
Un vilan[o] è nato,
volemo ch'el te sia dato;
tu ne saray ben servuto
e asay plu temuto. 210
El menarà li boy;
n'avrà' zo che tu voy:
d'umia mese de l'ano
tu ge poneré lo bano.
Del mese de Natale 215

190. *sparaver*: lo stesso vocalismo si ritrova in antico toscano (*sparaviere* o *-i* ancora nel Cinquecento) e nel catalano occidentale (*esparaver*). 192. *demena*: « conduce ». 193. *sex*: correzione, imposta dal contesto, per *sete* del manoscritto. 209. *servuto*: forma inconsueta nel Nord (Bonvesin *servìo*), forse già di ascendenza letteraria centromeridionale (cfr. infatti la regolarità di *-ato*, *-uto* in Matazone). 212. *avrà'*: 2ª persona (probabilmente non direttamente da *-às*, tuttora di area piemontese e veneta, ma per riduzione di *-ay*). 213. *umia* (e cfr. *omia* 231, 239, 249): cfr. Bonvesin, G 202, ecc. Il *d(e)* che precede sarà per estensione dal tipo *d'inverno*, *di gennaio*. Le prestazioni descritte nei versi seguenti rammentano spesso le rappresentazioni figurative dei mesi, frequenti soprattutto nella miniatura e nella scultura romanica, e quelle letterarie, di cui insigni in Lombardia i bonvesiniani *Carmina de Mensibus* e *Tractato dei Mesi*. 214. « Gl'imporrai un tributo » (gallicismo). 215. *mese de Natale*: designazione del dicembre ancor viva nei dialetti ticinesi (Merlo, *I nomi romanzi delle stagioni e dei mesi*, Torino 1904, p. 174).

toge lo bon mazale;
lasege li sanguanaci
(che li azi tosegati!)
e lasege le sazise,
ma no ge le lasa tute, 220
ch'ele son bone arosto,
perch'ele se cosan tosto;
li bon persuti grasi
guarda che no ge lasi.
Del mese de zenaro 225
falo [pur] caminare,
se tu n[e] ày besogna,
a ben ch'el se rampogna.
Del mese de febraro,
po' ch'è da carnevalo, 230
omia dì un capon
toge, ch'el è raxon.
De l[o] mese de marzo
falo andar descalzo
e falo podar la v[i]gna, 235
tu n'azi la vendemia.
De l[o] mese d'avrile
te stï 'a mente a dire
omïa matinata
t'aduga la zoncata. 240
D[e] mazo, per l'erbatico,
a quel vilan salvatico
onna dì un castrato
toge, po' ch'è tosorato;
non curar de soa lana, 245
poy che no è tenta in grana.

216. *mazale*: cfr. nota introduttiva. 218. *azi*: parrebbe (cfr. 236) 2ª persona, ma cfr. *faze* di 3ª in rima (264). 219-20. Rima, anzi assonanza, sospetta, sicché non è raggiunta la prova di *ü* da *u*. 228. « Per quanto se ne lamenti ». 236. È forse da leggere (come in ligure) *vendegna*, che migliorerebbe la rima? (ma cfr. 261). 240. *aduga*: « porti ». 241. *erbatico*: prestazione a compenso del pascolo. 244. *tosorato*: « tosato ». Il toscano conosceva *tosolare*, ma il verbo di Matazone riconduce al tipo che sarebbe in toscano **tosoie*, da cui **te-* 'cesoie' (bolognese-romagnolo *t(u)sûr*; piemontese *tusòire* e più spesso *të-*, da cui anche il verbo *tësoiré* 'tagliare i panni addosso'; genovese *tesuie*). 246. *in grana*: « di carminio ».

Lo zugno, el ceresaro,
togi a lo mercenaro
d'omia setẹmana una opra
(che mala onta lo copra!), 250
po' fa' cercare in corte
se tu g'[h]e aceto forte;
alora, s'tu ge'n day,
nulo pecato n'ày.
Lo lulio e l'avosto, 255
fin che avrà reposto,
falo zasere a l'ayẹra,
ben che inoya ge para.
Del mese de setembre,
per farlo ben destendre, 260
falo vendemïare
e po el v[i]n torculare,
e lasage le scraze,
perché posca ne faze;
ma fale ben calcare, 265
ch'el no sẹ posa ebrïare.
De l[o] mese d'otovre,
perch'el no se recovre,
fa' che la vigna cave
e ch'el strepa le rave; 270
lasege la rav[i]za
d'aver con la paniza.
Del mese de novembre,
perch'el no tẹ posa ofendre
el fredo che dé fare, 275
nol lasa reposare;

247. *ceresaro*: designazione del giugno in antico aquilano e ancor oggi (*DEI*) dalle Marche all'Irpinia, come del resto in rumeno e in serbo (Merlo, *Nomi*, pp. 135-6). 251. *in corte*: « nel rustico ». 254. *pecato*: « danno ». 256. *reposto*: assolutamente, detto delle messi. 260. *destendre*: « riposare ». 262. *torculare*: « torchiare », in forma latina. 264. *posca* (con *ó*): « vinello » (ancora lombardo e piemontese). 266. *ebriare*: in Bonvesin (N 58-9) è *invriar*. 268. *recovre*: « riabbia ». 269. *cave*: « scalzi » (così in genovese). 270. *strepa*: « strappi » (con l'-*a* delle altre coniugazioni, cfr. anche *porta* 279). 271. *raviza*: « navone ». 274. *el*: anticipo del soggetto (*el fredo*).

mandelo per [le] legna,
e fa' che spesso vegna
e ch'el le porta in spala,
perché la raxon no fala; 280
e quando el ven al foco,
falo mudar [de] locho.
E con questa [fa]tiga
el mal vilan se castiga ».

284. *castiga*: « ammaestra, doma ».

PAROLE CHIAVI : cultura popolare, Mistero Buffo, immagine del giullare, religione, giullarata.

RIASSUNTO

In questa tesi mi sono concentrata sull'influenza della cultura popolare nello spettacolo intitolato *Mistero Buffo* di Dario Fo e ho studiato in particolare due episodi : *«Il miracolo delle nozze di Cana»* e *«La nascita del giullare».* In un primo tempo ho cercato di mostrare come Dario Fo si è ispirato della cultura popolare e in particolare della tradizione orale e ho fatto un lavoro sulle fonti che ha utilizzato per realizzare lo spettacolo. Poi, dopo avere messo in evidenza l'influenza della figura del giullare, ho analizzato quale conseguenza aveva questo personaggio sul rapporto che Fo trattiene con il pubblico. Nelle altre due parti della tesi mi sono concentrata su i due episodi che avevo scelto in *Mistero Buffo* e ho studiato in particolare il ruolo si due elementi della cultura popolare ovvero la figura del giullare e quella di Gesù.

MOTS-CLÉS : culture populaire, Mistero Buffo, saltimbanque, religion, spectacles de saltimbanques.

RÉSUMÉ

Pour réaliser ce mémoire j'ai choisi de concentrer mon travail sur l'influence de la culture populaire dans le spectacle intitulé Mistero Buffo et en particulier dans deux épisodes : *«Il miracolo delle nozze di Cana»* e *«La nascita del giullare».* Dans un premier temps, j'ai voulu montré comment Dario Fo s'était inspiré de la culture populaire et en particulier de la tradition orale et j'ai mis en évidence les différentes sources qu'il a pu utiliser pour réaliser le spectacle. Puis, après avoir souligner l'importance du rôle de saltimbanque, j'ai étudié quelles conséquences avait ce personnage sur le rapport qu'entretient Fo avec son public. Dans les deux autres parties du mémoire j'ai étudié en particulier le rôle de deux éléments issus de la culture populaire, à savoir l'image du saltimbanque et celle de Gesù.