

Il grottesco nel teatro di Dario Fo e di Michel de Ghelderode

GRAZIANO BENELLI

UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Nei numerosi interventi che hanno sempre preceduto le rappresentazioni di *Mistero Buffo*, questo «grand moment de théâtre politique [qui] a été reconnu comme tel dans toute l'Europe»¹, Dario Fo ha sempre chiaramente palesato le fonti del suo lavoro – paradossale e talora grottesco – senza risparmiare né riferimenti culturali né momenti strettamente personali.

Tali preziose informazioni, specialmente durante le repliche² dei primi anni, hanno probabilmente avuto il compito di far da scudo alle innumerevoli aggressioni provenienti dal potere politico democristiano (allora imperante) e dalla gerarchia cattolica, aggressioni spesso accompagnate da denunce e da forzate sospensioni delle recite, ad opera di questori per così dire molto ligi al proprio dovere.

Citando autori illustri che hanno fondato la letteratura italiana e che all'epoca erano talora presenti nei testi scolastici, come Bonvesin de la Riva, Cielo d'Al-

¹ Come si può leggere nella *Présentation* (anonima) al secondo tomo dell'edizione francese di *Mystère bouffe*, Paris, Dramaturgie, 1984, p. 7.

² Si ricorda che il debutto avvenne a Sestri Levante il 1° ottobre 1969; da allora le repliche sono state davvero innumerevoli, inizialmente in sale improvvisate presso le Camere del lavoro, le Case del Popolo, i Circoli Arci, successivamente in veri e propri teatri. Fo terrà l'ultima rappresentazione all'Auditorium Parco della Musica di Roma, il 1° agosto 2016, due mesi prima della sua scomparsa (13 ottobre 2016).

camo e soprattutto il Ruzzante³, Dario Fo ha voluto creare uno stretto legame culturale tra la nostra consolidata tradizione letteraria e il suo testo, per far fronte in primo luogo alle denunce (tanto infondate quanto infamanti) di blasfemia. Nel difendere il proprio lavoro dagli attacchi della borghesia benpensante, Fo ha sempre affermato di aver costruito *Mistero Buffo* partendo da «documenti di teatro popolare di varie regioni italiane e di altri paesi [...] Il filone è una passione 'laica': una passione come la vedeva e la sentiva il popolo che assisteva alle recite sul sagrato delle chiese e nelle piazze del Medio Evo»⁴.

Per meglio combattere le accuse della destra cattolica e dare una patente di legittimità scientifica alla propria ricerca teatrale, Dario Fo include, nella medesima plaquette, anche alcune *Note bibliografiche*, una vera bibliografia sull'argomento, in cui spiccano i nomi di noti e affermati studiosi medievalisti, da Gustave Cohen a Paolo Toschi. Una volta placatasi la crociata anti-Fo, sull'onda del grande successo di pubblico e della critica laica non solo italiana, le *Note bibliografiche* hanno perso la loro funzione e infatti sono sparite dalle successive edizioni di *Mistero Buffo*.

Sono invece rimaste le parole con cui spesso Fo iniziava le rappresentazioni e con cui definiva, in maniera chiara e convincente, la metodologia del suo lavoro, se non proprio l'ideologia in esso contenuta:

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.⁵

Riproponendo testi improntati (e rivisitati non sappiamo quanto liberamente) a quelli dei giullari medievali, Fo vuole «denunciare in chiave comica» chi si serve della religione per fini di potere, chi interpreta in modo autoritario e repressivo gli episodi legati ai testi sacri. Non è la religiosità che Fo vuole combattere; diversamente dal *Dom Juan* di Molière, in *Mistero Buffo* nessun personaggio fa proclamazioni di ateismo, nessuno sfida Dio.

Tuttavia nei primi anni Settanta questo teatro appariva, anche alla critica a esso favorevole, profondamente ironico nei confronti della società dell'epoca, del-

³ «Questo straordinario autore mi aveva impressionato soprattutto per il modo paradossale e al contempo satirico con cui sapeva mettere in ridicolo la poesia aulica, arcadico-bucolica, dei vari Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Giambattista Marino»: Dario Fo, *Mistero Buffo*, p. 4, plaquette che accompagna il DVD omonimo edito da "L'Espresso" e distribuito nell'ultima settimana di ottobre 2016 per commemorare la morte di Dario Fo.

⁴ La citazione è tratta dalla *Introduzione* (non firmata) della prima edizione di *Mistero Buffo*, curata dallo stesso Fo ed edita dal gruppo politico-culturale Nuova scena, da lui fondato; si tratta di una plaquette di sole 58 pp., che porta la data "ottobre 1969" e che veniva venduta nel corso delle rappresentazioni.

⁵ Dario Fo, *Presentazione*, in D. F., *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

la cultura allora dominante e soprattutto della gerarchia cattolica. Si presentava prima di tutto come un testo irriverente, e tale era in una società in cui la satira non poteva estendersi al potere politico e tanto meno poteva riguardare aspetti e personaggi legati alle sacre scritture e all'insegnamento della Chiesa.

L'irriverenza che emanava da *Mistero Buffo*, sempre contenuta in una *bienséance* per così dire di sinistra, consisteva nella forma con cui venivano raccontati certi episodi evangelici, una forma certamente non blasfema, ma totalmente inconsueta per la cultura del tempo. Gli episodi erano presentati in una chiave profondamente umana e popolare, priva di quella severa e intoccabile sacralità con cui fino ad allora queste tematiche erano state trattate. Irriverente appariva il fatto che figure come Gesù o Lazzaro potessero essere viste anche in chiave comica, potessero suscitare il riso (anche se benevolo) del pubblico.

E la comicità nasce appunto dal fatto che i personaggi evangelici vengono privati della loro autorità sacrale, per cui appaiono in scena come uomini e donne del popolo, con i loro pregi e i loro difetti, con le loro incertezze, i loro dubbi e le loro debolezze. In questo risiede la grandezza di *Mistero Buffo*, la sua originalità, che comunque non può essere disgiunta dalle straordinarie e sorprendenti doti di attore e di mimo possedute da Dario Fo, il Molière del Ventesimo secolo:

La matière théâtrale de *Mistero Buffo* est continue dans sa discontinuité même. Le sens court du passé au présent, du geste à la parole, de l'individu à la foule. [...] Il ne cesse de s'engendrer dans le fonctionnement multiple de cet acteur-commentateur qu'est Dario Fo.⁶

Né si dovrà dimenticare l'originalità della lingua con cui sono composti e recitati questi testi, una lingua che Dario Fo ha scelto, se non inventato, con grande abilità; si tratta di una imitazione dell'italiano arcaico che si suppone parlato nella Pianura Padana o in una parte di questa. L'invenzione di una tale lingua, tra l'altro molto comprensibile in tutta la nostra penisola, è già di per sé fonte di straniamento e di grande comicità. Se leggiamo la versione in un italiano odierno di *Mistero Buffo*, che a un certo punto Dario Fo ha inserito a fronte del testo originale per meglio aiutare la sua fruibilità⁷, avremo subito l'impressione di un lavoro diverso, meno avvincente, meno entusiasmante; la versione in un italiano corrente perde di molto lo smalto originale, fino a diventare in taluni passi quasi banale.

Osserviamo, nella versione originale, questo breve passo tratto da *Il Miracolo delle nozze di Cana*:

⁶ Bernard Dort, *Dario Fo: un acteur épique*, in "Travail théâtral", n. 15, printemps 1974.

⁷ È probabile che tale versione sia stata effettuata soprattutto per far conoscere *Mistero Buffo* all'estero e per facilitare la sua traduzione nelle altre lingue. Anche la numerosa accentuazione delle parole, assente nella prima edizione dei testi, va in questa direzione.

E tuti che piagnévan, ol sposo biastemàva, la matre se strasciàva i cavèi, la sposa la piagnéva, ol padre de la sposa devànti al muro ch'ol dava testunàde a rebatùn, cativo!⁸

La particolarità della lingua, che appare al pubblico come un italiano per così dire storpiato, dialettale e dunque popolare, produce già un effetto straniante che va nella direzione della comicità; questa lingua anticata più che antica predispone lo spettatore ad accettare un contenuto anche alternativo alla cultura finora appresa. Non così accade per la versione perfettamente italiana:

E tutti che piangevano... lo sposo bestemmiava, la madre della sposa si stracciava (strappava) i capelli, la sposa piangeva, il padre della sposa davanti al muro che dava testate a ripetizione, cattivo!⁹

La traduzione in un italiano attuale dà origine a un testo profondamente diverso, a tal punto che non sembra neppure dire la stessa cosa; e in effetti si tratta di tutt'altra atmosfera, di un clima molto diverso che non aiuta lo spettatore/lettore a immergersi in una visione alternativa a quella proposta dalla cultura ufficiale.

Se l'originalità di *Mistero Buffo* non è assolutamente da mettere in discussione, va comunque detto che nel Ventesimo secolo questo genere ha altri precedenti, anche se non in Italia. Ci riferiamo soprattutto a diverse pièces del grande drammaturgo belga Michel de Ghelderode, autore che però Dario Fo non ha mai citato, né nelle sue pubblicazioni, né nei suoi non brevi interventi effettuati durante le rappresentazioni teatrali.

Anche Ghelderode (Bruxelles 1898-1962) si è a lungo interessato agli antichi misteri medievali, probabilmente sull'onda di alcune rappresentazioni avvenute, sia in Francia sia in Belgio, nei primi quindici anni del Novecento. Ricordiamo che dal 1906 al 1913 a Parigi viene più volte rappresentato, con notevole successo popolare, *Le Vray Mistère de la Passion*, adattamento del regista Antoine del celebre mistero medievale di Arnoul Greban (1420?-1471). Né va dimenticato che nel 1913 viene pubblicato il dramma *Marie-Magdeleine* del belga Maurice Maeterlinck, che due anni prima era stato insignito del premio Nobel per la letteratura.

Tali rappresentazioni non hanno potuto non influenzare il giovane Ghelderode, la cui educazione cattolica si trovava in una fase di problematico quanto doloroso ripensamento, soprattutto a causa dell'atteggiamento secolare del clero belga, con cui Ghelderode spesso si era scontrato. Attratto dalla vasta popolarità

⁸ Dario Fo, *Il Miracolo delle nozze di Cana*, in D. F., *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, cit., p. 101.

⁹ *Ivi*, p. 100.

di cui godevano le pièces che si rifacevano ai temi e agli stilemi degli antichi misteri, in particolare a quelli legati alla figura di Cristo, il drammaturgo belga opera sovente una sorta di contaminazione intertestuale, attingendo – come Dario Fo – a figure ed episodi tratti dai Vangeli.

E come Dario Fo anche Ghelderode è mosso dal carattere popolare che rivestono tali rappresentazioni; rivolgendosi a quella produzione teatrale che è alle origini della letteratura francese, il Belga vuole «réclamer non seulement que le théâtre soit spectacle, mais vouloir encore qu'il redevienne point de réunion de groupes sociaux différents, rassemblés en peuple, pour communier avec la représentation des grandes choses de la vie et de la mort, du bien et du mal, de la liberté et du destin»¹⁰. Intenti questi che saranno anche di Dario Fo.

Il primo testo ghelderodiano che rientra in questo genere letterario appare nel novembre del 1924, nella rivista «La Renaissance d'Occident» alla quale Ghelderode collabora da qualche mese; si tratta di *Le Mystère de la Passion*, che si presenta subito come atto provocatorio, essendo un testo scritto (e rappresentato) per il teatro di marionette. Come in *Mistero Buffo*, qui si assiste alla contaminazione del sacro col profano, a cominciare dalla battuta iniziale con cui si apre la pièce, pronunciata da un anonimo personaggio femminile, che appare molto scettico nei confronti delle parole di Gesù, definite in maniera sbrigativa ma risoluta come *blagues*:

Ce sont des blagues! Il y a longtemps que votre Jésus Christ vous a promis le royaume du ciel, qui est peut-être sur la lune.¹¹

Spiazzante è anche l'intervento di Giuda che troviamo poche righe dopo:

Je ne peux tout de même voler puisque je suis catholique!¹²

La motivazione adotta da Giuda per non rubare («puisque je suis catholique») appare indubbiamente comica, perché mescola personaggi tratti dal Vangelo (Giuda) a motivazioni secolari estranee alle Scritture (*je suis catholique*). Questa alternanza sacro/profano, che dà origine a una certa comicità, negli anni Venti (e successivi) viene considerata irriverente dalla borghesia europea, che invece sostiene un teatro che esalti i cosiddetti buoni sentimenti e che, per creare comicità, non utilizzi in nessun caso personaggi e temi religiosi.

¹⁰ André Vandegans, *Aux origines de "Barabbas". Actus tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 144.

¹¹ M. de Ghelderode, *Le Mystère de la Passion*, «La Renaissance d'Occident», novembre 1924, p. 336.

¹² *Ibidem*.

Contro il teatro “dei buoni sentimenti” si era sempre scagliato anche Dario Fo, a cominciare dalle sue precedenti commedie, che sebbene fossero rappresentate nelle sale per così dire ufficiali, proponevano una pungente satira del mondo borghese (*Gli arcangeli non giocano a flipper*, 1959), della corruzione dilagante (*Settimo: ruba un po' meno*, 1964), dei partiti di governo (*La colpa è sempre del diavolo*, 1965) e dell'imperialismo americano (*La signora è da buttare*, 1967).

Ora la scelta di un soggetto strettamente legato ai Vangeli permette, sia a Ghelderode sia a Fo, di accentuare la provocazione antiborghese, di portarla al suo massimo livello, radicalizzando la contestazione. Anche se in anni diversi, la reazione della società e della stampa perbenista nonché della gerarchia ecclesiastica è stata identica in entrambi i casi; i due drammaturghi infatti sono stati accusati nientemeno che di blasfemia e di ateismo, in un'epoca storica in cui tali accuse erano ritenute infamanti.

Ciò che accomuna il teatro ghelderodiano a quello di Fo è innanzitutto il fatto che i personaggi evangelici vengono presentati con molta semplicità e umanità, come donne e uomini del nostro tempo, privi di quell'alone mistico e divino che la religione ufficiale ha loro imposto. Anche Gesù, gli apostoli e i santi possono commettere errori, avere atteggiamenti discutibili, proferire parole non sempre eleganti ed esemplari.

È così che nelle produzioni teatrali dei nostri due autori può accadere che un personaggio non gradisca l'atto miracoloso di cui è stato oggetto passivo, dal momento che non lo ha richiesto. In effetti la figlia di Giairo – che Ghelderode presenta (col nome di Blandine) in *Mademoiselle Jaire*, pièce che trae le proprie fonti dai Vangeli di Matteo (9,18-19 e 23-26), di Marco (5, 21-24 e 35-43) e di Luca (8, 40-42 e 49-56) – non gradisce che Le Roux (parodia di Gesù) l'abbia resuscitata, poiché se ne stava «heureuse au centre d'une sphère bleuâtre», dove vorrebbe ritornare al più presto. Ed è appunto dalla costante ricsuzione dell'operato di Le Roux da parte della diretta beneficiata che emerge il lato grottesco del dramma, perché Blandine denuncia l'intervento divino come improprio, come un atto autoritario che non ha voluto tenere in alcuna considerazione la volontà dell'interessata.

Troviamo una situazione analoga in uno dei testi di *Mistero Buffo*, forse il meno rappresentato da Fo, ma fra i più divertenti. Si tratta della farsa medievale *Moralité de l'aveugle et du boiteux* scritta nel 1496 dal poeta francese André de la Vigne¹³ e che Fo riprende col medesimo titolo¹⁴, integrandola con episodi decisamente comici. Analogamente alla figlia di Giairo che aveva detestato con

¹³ Nel testo francese non c'è la presenza di Gesù; il miracolo avviene per l'intercessione delle reliquie di san Martino.

¹⁴ «La versione che noi recitiamo è molto simile a quella francese di André de la Vigne, autore satirico della fine del Quattrocento»: Dario Fo, *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, cit., p. 55.

risolutezza la propria resurrezione, così lo storpio impreca contro Gesù che lo ha miracolato senza chiedergli il consenso:

Ol diàvol gh'hàbia a menàrselo via, e col lu inséma lo quèi ch'agh sont recognisénti! [...] A son desesperà! Am tocherà morir de buèle svoje¹⁵

Ora che ha le gambe risanate, dovrà «andar de sòta a un padròn a sudà sangu per magnàre»¹⁶, sarà costretto a perdere la propria libertà e la propria dignità. La comicità, e con questa l'irriverenza (benevola) nei confronti della figura di Cristo, aumenta poco dopo, quando lo storpio va alla ricerca di un altro *santo* perché «me faga la gràsia de storpiàrme de nòvo i garèti»¹⁷.

Le affinità tra *Mistero Buffo* e alcune pièces di Ghelderode non si fermano certo qui; né va dimenticata la particolarità degli attori chiamati a recitare questi testi. Da una parte (Fo) abbiamo il giullare, dall'altra (Ghelderode) le marionette; entrambe le figure nascono dal popolo e sono sempre vissute tra il popolo, lontano dai riflettori dei teatri della borghesia perbenista.

Ciò che forse può stupire è che Dario Fo non abbia mai parlato del dramma-turgo belga, di cui difficilmente ignorava l'esistenza, dal momento che in Italia, negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Ghelderode ha goduto di un notevole successo, accompagnato da una vivace e talora aspra polemica da parte della stampa e delle istituzioni cattoliche, polemica dagli argomenti molto simili a quelli che verranno messi in campo un decennio dopo contro *Mistero Buffo*.

È comunque probabile che Fo, nonostante le analogie del suo teatro con quello ghelderodiano, percepisse maggiormente le differenze; in effetti mentre il *Mistero* di Fo rimane sempre *buffo*, di una comicità grottesca ma solare, il teatro di Ghelderode assume spesso la connotazione di un grottesco tragicamente amaro, che scaturisce da un mondo intessuto di relazioni morbose. Ma ciò nulla toglie alle analogie che abbiamo messo in evidenza.

¹⁵ Dario Fo, *Moralità del cieco e dello storpio*, in D. F., *op. cit.*, p. 69 e p. 71.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.