**Dario Fo**

Βιογραφικά στοιχεία για τον Dario Fo σ. 2

Βασιλική Τσίμα

Ο πολιτικός Dario Fo & *Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού* σ. 3

Δήμητρα Λουκίνα

«Το *Mistero Buffo* και ο αφηγητής Dario Fo» σ. 9

Βιβλιογραφία σ. 17

**Βιογραφικά στοιχεία για τον Dario Fo**

*Γνήσιος απόγονος των μεσαιωνικών παλιάτσων και τροβαδούρων, ηθοποιός, θεατρικός συγγραφέας, γελωτοποιός, ζωγράφος, ιστορικός της τέχνης, επαναστάτης, πολιτικός, ο* ***Ντάριο Φο*** *είναι από κείνους τους μεγάλους καλλιτέχνες που άφησαν έντονο αποτύπωμα στην εποχή μας.*

*Γεννήθηκε στις 24 Μαρτίου του 1926 στο Λεγκιούνο-Σαν Τζιάνο της επαρχίας Βαρέζε. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στην Ακαδημία Τεχνών της Μπρέρα, στο Μιλάνο, όταν ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος τον ανάγκασε να διακόψει τις σπουδές του και να πάρει μέρος στον αντιφασιστικό αγώνα. Μετά τον πόλεμο, συνέχισε τις σπουδές του, αλλά δεν άργησε να ανακαλύψει την έφεσή του για το θέατρο και τη σάτιρα. Αναμείχθηκε με τα λεγόμενα μικρά θέατρα (teatri piccoli), στα οποία άρχισε να παρουσιάζει τους αυτοσχέδιους μονολόγους του.*

*Γρήγορα έγινε ένας από τους γνωστότερους ηθοποιούς και συγγραφείς του ιταλικού θεάτρου, ένας γνήσιος απόγονος της Commedia dell’ Arte.*

*Μαζί με τη σύζυγό του,* ***Φράνκα Ράμε****, θα πορευτούν και θα ανεβάσουν πολιτικά έργα που θα αντιμετωπίζουν προβλήματα με τη λογοκρισία. Θα εξασκηθούν σε ένα είδος λαικού θεάτρου που ανεβαίνει σε εργστάσια, σε δρόμους, σε πλατείες.*

*Η ευρεία αναγνώριση θα έρθει το 1997 με την απονομή του Βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας* (Φο 2008: εξώφυλλο).

***Ο πολιτικός Dario Fo***

***&***

***Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού***

**Τζίμα Βασιλική**

**Το πολιτικό κλίμα στην Ιταλία**

Το Ιταλικό σοσιαλιστικό κίνημα ήταν ενεργό από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα αλλά γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη τον 20ό αιώνα άντλησε τις επιδράσεις του από τις αναρχικές απόψεις. Μετά τα τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1919) ακολούθησε οικονομική και πολιτική κρίση. Έτσι καταγράφεται μια έκρηξη εργατικών κινητοποιήσεων στον Ιταλικό Βορρά με αποκορύφωμα τις απεργίες με την πολιτική καθοδήγηση του Antonio Gramsci. Αυτή η ριζοσπαστικοποίηση των κοινωνικών αγώνων θα οδηγήσει στη διάσπαση του Ιταλικού Σοσιαλιστικού Κόμματος και την ίδρυση το 1921 του Ιταλικού Κουμμουνιστικού Κόμματος. Η πορεία ανάπτυξης του κόμματος θα ανακοπεί βίαια από την άνοδο του φασισμού και την απαγόρευσή του το 1926.

Η άνοδος των φασιστών στην εξουσία είχε ως αποτέλεσμα να τεθούν εκτός νόμου το Κ.Κ.Ι. και οι άλλες δημοκρατικές οργανώσεις και να συλληφθούν οι ηγέτες τους, ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο Gramsci. Μέσα στη φυλακή ο Gramsci δε σταμάτησε ν’ αγωνίζεται. Μελετά και γράφει με σκοπό να προετοιμάσει ένα μεγαλόπνοο έργο πάνω στα θεωρητικά και πρακτικά προβλήματα του εργατικού κινήματος και τα εθνικά και πολιτιστικά προβλήματα της Ιταλίας. Ατυχώς το έργο αυτό δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, διότι υπήρξε στο μεταξύ επιδείνωση της ήδη κλονισμένης από τις κακουχίες υγείας του που τον οδήγησε στο θάνατο στις 27 Απριλίου το 1937 (βλ. Παναγιώτη Σωτήρη 2008).

**Η επιρροή του Gramsci στον Dario Fo**

Το έργο του Dario Fo επηρεάστηκε από τον Gramsci, δηλαδή τα άρθρα, τα βιβλία του αναφέρονταν συχνά στην περίοδο που έδρασε και στην εμπλοκή του στους αγώνες των ριζοσπαστικών κοινωνικών ομάδων. Ο Fo χρησιμοποίησε την ποιητική ιδεολογία του Gramsci. Στα έργα του δεν ακολουθεί συγκεκριμένη δομή. Με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να προσαρμόσει το έργο του με τις καταστάσεις της εποχής και να δώσει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να αντλήσει πραγματικές πληροφορίες. Ο Gramsci προσπαθεί να χτίσει έναν ιδεολογικό άνθρωπο το ίδιο και ο Fo. Εστίασε στην ιδέα της *Ιδεολογίας*, που ο Μαρξ αποκαλούσε *λανθασμένη συνείδηση*. Η ιδέα της *Ιδεολογίας* ορίζεται ως ένα μίγμα αξιών, αντιλήψεων και συμπεριφορών μέσω των οποίων αντιλαμβανόμαστε τον υπάρχοντα κόσμο και συνδεόμαστε μαζί του. Με την έννοια αυτή ο Gramsci εννοούσε ότι δεν βλέπουμε τον κόσμο με ουδέτερο αντικειμενικό τρόπο αλλά υπό την οπτική εκείνη γωνία που καθορίζεται από συμπεριφορές τις οποίες θεωρούμε δεδομένες. Με τη θεωρία αυτή αναδείκνυε τον ρόλο του ανθρώπινου παράγοντα, της βούλησης και επιλογής, διατηρώντας παράλληλα ως κέντρο του όλου θεωρητικού του σύμπαντος τη μαρξιστική οπτική της πάλης των τάξεων, εκτρέποντάς την όμως στο πεδίο των ιδεών και όχι της οικονομίας. Κατά τον Gramsci η πάλη των τάξεων έπρεπε να λαμβάνει μέρος στο ιδεολογικό πάντοτε πεδίο, με τη θεμελιακή παραδοχή ότι μόνο οι ιδέες μπορούν να επιφέρουν την επανάσταση ή να την ανατρέψουν.

Τον Ιούνιο του 2006 ο Dario Fo δημοσιεύει στην καθημερινή κομμουνιστική εφημερίδα *Liberazione* ένα άρθρο που αναφέρεται στο πορτραίτο του Gramsci, βέβαια ξέσπασε κατά των νέων καθώς πίστευε πως έχουν ελλιπείς γνώσεις γι’ εκείνον. Έτσι λίγα χρόνια αργότερα αποφασίζει να γράψει δύο καινούργια άρθρα που θα αναφέρονται σε μία πιο ολοκληρωμένη έκδοση της βιογραφίας του. Το ένα άρθρο είναι «Alla ricerca di Gramsci» που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *La Repubblica* και το άλλο «Noi e la voce di Gramsci» στην εφημερίδα *l’ Unità*. O Dario Fo χάραξε την δική του ερμηνεία για τον Gramsci και ο χαρακτηρισμός του προς εκείνον έμεινε αμετάβλητος για όλη του τη ζωή, ακόμα και όταν υπήρξαν διαμάχες, μεταξύ τον διανοουμένων και του Gramsci εκείνος κράτησε μια ουδέτερη στάση (βλ. Scapolo 2014: 275-278)..

**Ο Dario Fo** **ένας αιρετικός αφηγητής**

Ο θεατρολόγος Μπερνάρ Ντορτ τον παρουσίασε ως μια εξέχουσα περίπτωση επικού ηθοποιού κατά το μπρεχτικό πρότυπο. Ο πολυμήχανος και αγωνιστικός Fo ήταν άνθρωπος του θεάτρου με τη πλήρη σημασία του όρου, συνδυάζει τέλεια στο πρόσωπο τον συγγραφέα, το σκηνοθέτη, ηθοποιό και εμπνευστή θεατρικών επεμβάσεων. Ήταν βέβαια αρκετά προκλητικός, αλλά και βάρδος του πολιτικού θεάτρου για τη γενιά του Μάη του ’68 καθώς είχε αναλάβει το ρόλο του θεατρικού δυναμίτη, στόχοι του ήταν οι μηχανισμοί της εξουσίας και οι κατεστημένοι θεσμοί, οι στερεότυπες ιδέες και οι προκαταλήψεις των κοινωνικών αξιών.

Ο Dario Fo ήταν ανοιχτός στα προβλήματα του καιρού και τις πολιτικές αντιπαραθέσεις γι’ αυτό συγκαταλέγεται στους σημαντικούς θεατρικούς δημιουργούς, ο οποίος με αποτελεσματικότητα ανέδειξε το θέατρο σε μια δυναμική πολιτικο-καλλιτεχνική οντότητα, ικανή να διασκεδάζει να καταδεικνύει τις σκληρές όψεις της πραγματικότητας, να προβληματίζει με τη συνδρομή του κωμικού. Μέσα από το θέατρο θέλησε να μεταφέρει τις λαϊκές φωνές, δηλαδή ένα θέατρο που αποκαθιστάται ως χώρος των πολιτών μέσα στη πόλη καθώς σ’ αυτό θα γίνεται ο λόγος για τα κοινά με τρόπο άμεσο και απλό. Το ιστορικό παρελθόν ζυμώνεται με την επικαιρότητα και την καθημερινότητα, καθώς οι λαϊκές διηγήσεις μετατρέπονται σε σωματική επίδειξη, δράση και αναπαράσταση.

Η θεατρική δημιουργία του Dario Fo ήταν ένα θέατρο προσανατολισμένο στη χειρονομιακή έκφραση, είχε διάφορα στοιχεία παρμένα από το πλανόδιο θέατρο του Μεσαίωνα και τα λαϊκά πανηγύρια της Ιταλίας που δεν λειτουργούσαν απλώς σαν αναφορές σε θεατρικές κουλτούρες του παρελθόντος προσφέροντας «πολιτιστική αρχαιολογία» αφού η φάρσα, το καρναβάλι, η παντομίμα, απέβλεπαν όχι στο να αποδώσουν το κλίμα περασμένων εποχών αλλά να μεταδώσουν ένα πολιτικό μήνυμα και να βοηθήσουν στη διαμόρφωση της γνώμης του κοινού. Το θέατρο του Dario Fo ζητούσε από τον ηθοποιό μια έντονη σωματική και εκφραστική δράση, ένα σώμα πλήρως ενεργοποιημένο για την μετάδοση του μηνύματος. Η επέμβαση των ίδιων των θεατών ήταν συχνή καθώς βοηθούσε στο να προχωρήσει η δράση (βλ. Βαροπούλου 2002: 256-259).

***Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού*** **του Dario Fo**

Η επαναστατική έκρηξη του 1968 δεν περιορίστηκε στον Γαλλικό Μάη. Εξαπλώθηκε σε όλο τον κόσμο: Ιαπωνία, Γερμανία, Λατινική Αμερική, ΗΠΑ και, φυσικά στην Ιταλία. Ο ιταλικός Μάης, εξαιτίας της φύσης της ιταλικής κοινωνίας, κράτησε περισσότερο και ήταν πιο εκρηκτικός: οι εργάτες κάνουν μαζικά απεργίες, οι νέοι, οι φοιτητές, οι γυναίκες, οι φυλακισμένοι, οι ψυχασθενείς ξεσηκώνονται. Γίνονται μερικές θεσμικές αλλαγές αλλά ο κόσμος δεν αρκείται σ' αυτές. Αρνείται ριζικά και μαζικά τις καθημερινές συνθήκες ζωής στην κοινωνία της μισθωτής εργασίας. Για ν' αμυνθεί απέναντι στους φασίστες και την αστυνομία αρχίζει να εξοπλίζεται. Ξεσπούν ταραχές στις φάμπρικες, στις φυλακές, στους δρόμους. Η κατάσταση ξεφεύγει απ' τον έλεγχο του κράτους, αλλά και του ΚΚΙ και της συνδικαλιστικής γραφειοκρατίας. Μέσα στο 1969, οι αρχές παραπέμπουν στα δικαστήρια 10.000 εργάτες, οι δίκες, δεν γίνονται ποτέ. Στις 19 του Νοέμβρη, γίνεται στο Μιλάνο μεγάλη απεργία και συγκέντρωση για το ζήτημα των ενοικίων. Έχουν προηγηθεί συγκεντρώσεις, απεργίες και κάθε λογής εκδηλώσεις, που σκοπό έχουν να κάνουν τους ανθρώπους ν' αποκτήσουν ξανά τον έλεγχο πάνω σ’ όλες τις πτυχές της ζωής τους. Η κατάσταση φαίνεται να ξεφεύγει από τον έλεγχο του κράτους και των θεσμοθετημένων εξουσιών. Η Ιταλία οδεύει προς την επανάσταση.

*Έτσι ο κυβερνητικός μηχανισμός περνάει στην αντεπίθεση, υπερβαίνοντας τη νομιμότητα και χρησιμοποιώντας κάθε παρανομία που μπορεί να του φανεί χρήσιμη. Η πρακτική αυτή (μαγειρεμένη από την αμερικάνικη CIA) που έγινε γνωστή ως strategy of tension, […] στρατηγική έντασης, είναι μια τακτική που σκοπεύει να διχάσει, να πατρονάρει και να ελέγξει την κοινή γνώμη, χρησιμοποιώντας το φόβο, την προπαγάνδα, την παραπληροφόρηση, τον ψυχολογική πόλεμο με προβοκατόρικες ενέργειες και ψευδεπίγραφες πράξεις τρομοκρατίας. Έτσι η ιταλική κυβέρνηση επένδυσε στην τρομοκρατία. Νεοφασιστικές παρακρατικές ομάδες ανέλαβαν δράση υπό την καθοδήγηση της SID (Ιταλικών μυστικών υπηρεσιών) και στις 12 Δεκεμβρίου του 1969 μια βόμβα εκρήγνυται στην Banca Nazionale dell’ Agricoltura [Αγροτική Τράπεζα] του Μιλάνου.*

Την ίδια περίοδο κι άλλες βόμβες έχουν τοποθετηθεί σε άλλες περιοχές στο Μιλάνο και τη Ρώμη, ενώ στοχοποιούνται για την τοποθέτησή τους άτομα προερχόμενα από τον ευρύτερο αριστερό χώρο. Η αστυνομία συλλαμβάνει στο Μιλάνο τον "αναρχικό σιδηροδρομικό" Giuseppe Pinelli, ή Pino όπως τον έλεγαν οι φίλοι του, έγγαμο με δυο θυγατέρες και πάει να του φορτώσει την ευθύνη για τις βόμβες. Οι αρχές "βασίζουν" την κατηγορία στο ότι είχε κάνει ένα αδικαιολόγητο ταξίδι στη Ρώμη τον Αύγουστο, τότε που είχαν τοποθετηθεί οι βόμβες στα τρένα. Ο Pinelli έχει άλλοθι: έπαιζε χαρτιά με κάτι γέρους συνταξιούχους σ' ένα καφενείο όλη τη μέρα στις 12 του Δεκέμβρη. Η μαρτυρία των συνταξιούχων χαρακτηρίζεται "αναξιόπιστη" και δε λαμβάνεται υπόψη. Παράλληλα, συλλαμβάνεται στη Ρώμη, κι ένας ακόμη, ο "αναρχικός χορευτής" Πιέτρο Βαλπρέντα, που κατηγορείται κι αυτός για τη βόμβα στην Αγροτική Τράπεζα στην Πιάτσα Φοντάνα, με 9 νεκρούς και 100 τραυματίες. Ένας ταξιτζής, τον αναγνώρισε δήθεν στο Μιλάνο και υποστηρίζει ότι τον πήρε ταραγμένο από την Πιάτσα Φοντάνα.

Στις 15 του Δεκέμβρη, στις 12 παρά 3 τη νύχτα, η Διοίκηση της Αστυνομίας του Μιλάνου καλεί ασθενοφόρο. Στις 12 και 2, αυτόπτες μάρτυρες βλέπουν να ρίχνεται στην αυλή του κτιρίου από το τέταρτο πάτωμα ο Pinelli. Τα στοιχεία δείχνουν ότι στη διάρκεια της ανάκρισης ο επιθεωρητής Καλαμπρέζε έδωσε στον Pinelli μια κοφτή στον λαιμό και τον σκότωσε. Μέσα στην αναμπουμπούλα, κάποιος αστυνομικός κάλεσε ασθενοφόρο. Έπειτα, όμως, οι αστυνομικοί σκέφτηκαν να σκηνοθετήσουν την "αυτοκτονία" του Pinelli. Τον πέταξαν νεκρό στο κενό και υποστήριξαν ότι "πήδηξε μονάχος του απ' το ανοιχτό παράθυρο" (βλ.Φο 1986: 5-7).

*O τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού* πραγματεύεται την "υπόθεση Giuseppe Pinelli ", και η ουσία της πλοκής στηρίζεται στα πραγματικά γεγονότα. Συγκεκριμένα γράφτηκε το 1970 και έχει ως άξονα τον μυστηριώδη θάνατο του ιταλού αναρχικού Giuseppe Pinelli, που είχε συλληφθεί και κατηγορηθεί για την τοποθέτηση βόμβας στην Αγροτική Τράπεζα της Πιάτσα Φοντάνα. Ο θάνατος του Pinelli προκλήθηκε, σύμφωνα με τις αστυνομικές αρχές, έπειτα από πτώση από το παράθυρο του αστυνομικού τμήματος. Πρόκειται για μια αμφιλεγόμενη υπόθεση που ταλάνισε την ιταλική κοινή γνώμη. Κάποιες αριστερές εφημερίδες κατηγόρησαν τους αστυνομικούς για τη δολοφονία του Pinelli. Ένας από τους αστυνομικούς κατέθεσε μήνυση εναντίον της εφημερίδας *Lotta Continua* και βρέθηκε δολοφονημένος λίγες μέρες αργότερα. Μια δεκαετία αργότερα, στελέχη της εφημερίδας συνελήφθησαν και κατηγορήθηκαν για τη δολοφονία του. Το όνομα του Pinelli είχε, εν τω μεταξύ, απαλλαγεί από όλες τις κατηγορίες, αν και κανείς δεν είχε προσαχθεί για τον "τυχαίο" θάνατό του. Ο Pinelli θεωρήθηκε μάρτυρας και θύμα μιας πολιτικής ατμόσφαιρας τρόμου και εκφοβισμού, που είχε μετατρέψει την ιταλική κοινωνία σε ιδεολογικό πεδίο μάχης και είχε ως αποτέλεσμα τον θάνατο, αριστερών και δεξιών πολιτικών και πολιτών. Ο Dario Fo συλλαμβάνει και αναδεικνύει με επιδέξιο τρόπο αυτή την ατμόσφαιρα. Ορμώμενος από αυτά τα τραγικά περιστατικά, έγραψε μια ανελέητη σάτιρα της εξουσίας. (βλ. Φο 1986: 5-10).

**Υπόθεση του έργου**

Η υπόθεση του έργου εξελίσσεται μέσα στα γραφεία της Κεντρικής Αστυνομίας ένας τρελός μεταμφιέζεται ως ανώτατος ανακριτής και διεισδύει στα γραφεία. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να διαλευκάνει την υπόθεση αυτοκτονίας ενός αναρχικού που έπεσε από τον 4οόροφο της Ασφάλειας κατά την διάρκεια της ανάκρισή τους που τον κατηγόρησαν ότι τοποθέτησε βόμβες. Ο τρελός μέσα από τις ερωτήσεις ανάγκασε τους ανθρώπους της Ασφάλειας να τρομοκρατηθούν και να γίνονται έρμαια της εξυπνάδα και της ευφυΐα του, έτσι πέφτουν στις παγίδες που τους στήνει. Από άγριοι και απότομοι μετατρέπονται σε αξιοθρήνητα ανθρωπάκια που αλληλοκατηγορούνται για να αποφύγουν τις κατηγορίες, επίσης είναι έτοιμοι να πηδήξουν από το παράθυρο. Στο τέλος του έργου εμφανίζεται ο πραγματικός ανακριτής αν και στην αρχή πίστευαν ότι ο τρελός ξανά-εμφανίστηκε. Μέσα σε δύο ώρες κατάφερε να κάνει μπάχαλο την Γενική Ασφάλεια.

**Το *Mistero Buffo*και ο αφηγητής Dario Fo**Λουκίνα Δήμητρα

Πρόλογος

Λαμβάνοντας εφόρμηση από το μάθημα *Νεότερη και Σύγχρονη Δραματολογία: Θέατρο του Παραλόγου έως το Μεταμοντέρνο* της διδάσκουσας Μηνιώτη Ναταλίας, του τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, ασχολήθηκα με το έργο *Mistero Buffo* του Dario Fo. Η παρακάτω εργασία αποτελεί μία απόπειρα αποκρυπτογράφησης του έργου και των επιρροών που δέχθηκε ο συγγραφέας του.

Η εργασία αποτελείται από τις εξής ενότητες:

* Σύντομος πρόλογος.
* Παρουσίαση του έργου *Mistero Buffo.*
* Η επίδραση του giulare στο *Mistero Buffo.*
* Σύντομος επίλογος
* Βιβλιογραφία

Παρουσίαση του έργου *Mistero Buffo*

Το 1963, ο Ντάριο Φο ξεκινά τη συγγραφή του έργου *Mistero Buffo* και έξι χρόνια αργότερα το παρουσιάζει σε ένα χωριό του Μιλάνου. Παρόλο που ο Φο δεν είχε κάνει την κατάλληλη προετοιμασία για το ανέβασμα του έργου, το κοινό ενθουσιάστηκε. Το έργο, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αποτέλεσε την ιδρυματική στιγμή του ιταλικού αφηγηματικού θεάτρου (*teatro di narrazione*).

Το 1997, ο Ντάριο Φο έλαβε το βραβείο Νόμπελ γιατί, όπως δήλωσε η Σουηδική Ακαδημία, *«μαζί με την Φράνκα Ράμε, συνεχίζοντας την παράδοση των μεσαιωνικών giullari, περιγελά και καυτηριάζει την εξουσία, αποκαθιστώντας έτσι την αξιοπρέπεια των καταπιεσμένων και ταπεινών ανθρώπων»*. Αιτία της βράβευσής του αποτελεί του δημοφιλέστερο έργο του, *Mistero Buffo.*

Ακολουθεί η ανάλυση του έργου που αποτελείται από οκτώ αυτοτελείς σκηνές με κοινό θρησκευτικό περιεχόμενο.

**Πρώτη σκηνή: *Η σφαγή των αθώων****.*

H συγκεκριμένη σκηνή αφορά τη γνωστή ιστορία της Καινής Διαθήκης που πήρε το όνομα «Η σφαγή των νηπίων», όπου ο βασιλιάς της Ιουδαίας Ηρώδης, διατάζει τη σφαγή όλων των αγοριών κάτω των δύο ετών, στην πόλη Βηθλεέμ. Σκοπός του ήταν να θανατωθεί ο νεογέννητος Χριστός, που σύμφωνα με την προφητεία θα αμφισβητούσε την εξουσία του.

Στη σκηνή έχουμε τρία πρόσωπα, δύο στρατιώτες και μία μητέρα. Όταν οι δύο στρατιώτες αρπάζουν από την αγκαλιά της μητέρας το παιδί της για να το θανατώσουν, συνειδητοποιούν ότι στην πραγματικότητα είναι ένα προβατάκι και έτσι το αφήνουν ελεύθερο. Στη συνέχεια, οι δύο άνδρες εντοπίζουν τον μικρό Χριστό, ο δεύτερος στρατιώτης αρνείται να τον σκοτώσει κι έτσι, ο πρώτος δολοφονεί τον συνάδελφό του για την δειλία του, στο μεταξύ ο Χριστός έχει εξαφανιστεί. Στο τέλος, η μητέρα ευχαριστεί τον Θεό που μεταμόρφωσε το παιδί της σε πρόβατο για να γλιτώσει τη ζωή του, παρόλα αυτά εκφράζει την νέα της αγωνία λέγοντας: *«πρέπει όμως να προσέχω την ημέρα του Πάσχα γιατί τότε όλοι σφάζουν προβατάκια, όπως σήμερα παιδάκια»* (Ράμε, Φο χ.χ.: 27).

ΜΗΤΕΡΑ: (νανουρίζοντας το αρνάκι)

*Νάνι - νάνι όμορφο αγοράκι μου.*

*Η Παναγιά κι οι Άγγελοι τραγουδούσαν.*

*Ο Άγιος Ιάκωβος κοιμόταν όρθιος κι ο μικρός Χριστός γελούσε,*

*ενώ ο Ηρώδης έβριζε.*

*Χίλια μωρά στον ουρανό πετάξανε.*

Νάνι – νάνι (Ράμε, Φο χ.χ.: 27).

**Δεύτερη σκηνή: *Η ηθική του Τυφλού και του Ανάπηρου****.*

Δύο άνδρες, ένας τυφλός και ένας ανάπηρος, αποφασίζουν να συνεργαστούν ώστε να καταφέρουν να επιβιώσουν: ο τυφλός παίρνει στην πλάτη του τον ανάπηρο και ο ανάπηρος με την σειρά του, κατευθύνει τον τυφλό. Πλησιάζουν στο πλήθος που είναι μαζεμένο γύρω από έναν άντρα, τον οποίο χλευάζουν, βρίζουν και χτυπούν, είναι ο Χριστός. Ο ανάπηρος παροτρύνει τον τυφλό να απομακρυνθούν γρήγορα από το σημείο, καθώς ο Χριστός κάνει θαύματα και θεραπεύει αρρώστους. Σύμφωνα με τον ανάπηρο δεν πρέπει να θεραπευτούν, γιατί μετά θα αναγκαστούν να δουλέψουν και δεν θα μπορούν να ζουν ζητιανεύοντας. Οι στρατιώτες φορτώνουν στην πλάτη του Χριστού τον ξύλινο σταυρό. Ο τυφλός στην προσπάθεια του να τρέξει μακριά χτυπάει το πόδι του με αποτέλεσμα να πέσουν και οι δύο στο έδαφος, τότε συνειδητοποιούν πως οι αναπηρίες τους έχουν θεραπευτεί. Ο ανάπηρος σε πλήρη εκνευρισμό βλασφημά, βρίζει και καταριέται, ενώ ο τυφλός δοξάζει τον Χριστό λέγοντας: *«σε ευχαριστώ που με θεράπευσες γιε του Θεού, βλέπω αυτά που στερήθηκα μέχρι τώρα στη ζωή μου… ήμουν βλάκας, ζώο, να θέλω να σε αποφύγω, δεν υπάρχει πιο γλυκό και χαρούμενο πράμα στη ζωή από το φως»* (Ράμε, Φο χ.χ.: 33-34)*.*

**Τρίτη σκηνή: *Ο γάμος στη Κανά****.*

Εμφανίζονται δύο πρόσωπα, ο Άγγελος και ο Μεθυσμένος. Ο Άγγελος απευθύνεται στο πλήθος που έχει συγκεντρωθεί να τον ακούσει, ξανά να διηγείται μία ιστορία για τον Χριστό. Ο μεθυσμένος τον διακόπτει διαρκώς λέγοντας: *«Κι εγώ θα ήθελα να σας διηγηθώ για μια σούρα…»* (Ράμε, Φο χ.χ.: 35)*.* Ο Άγγελος νευριάζει και τον αποπαίρνει, τελικά μετά από έναν διαπληκτισμό, φεύγει βιαστικά. Τότε ο μεθυσμένος αρχίζει να λέει την ιστορία του, που είναι ο μύθος του «Γάμου της Κανά», όπου ο Χριστός μετέτρεψε τον νερό που ήταν συγκεντρωμένο στις κανάτες, σε κρασί, γεγονός που προκάλεσε τον ενθουσιασμό του μεθυσμένου.

**Τέταρτη σκηνή: *Η δημιουργία ενός Γελωτοποιού.***

Ένας γελωτοποιός βρίσκεται στη μέση του χωριού και καλεί τους περαστικούς να πλησιάσουν για να μάθουν την ιστορία του. Εξηγεί πως δεν ήταν ανέκαθεν γελωτοποιός, κάποτε ήταν ένας φτωχός αγρότης που βρήκε έναν ανεκμετάλλευτο λόφο και δούλεψε σκληρά για να τον μετατρέψει σε ένα πανέμορφο αγρόκτημα. Όταν πια τα είχε καταφέρει και ζούσε χαρούμενος με την οικογένειά του, τον προσέγγισε ο αφέντης της περιοχής, ζητώντας του να του πουλήσει το κτήμα. Ο αγρότης αρνήθηκε γιατί δεν ήθελε να δουλεύει για τα αφεντικά, αλλά για τον εαυτό του και την οικογένεια του. Έπειτα ο παπάς και ο συμβολαιογράφος βάλθηκαν να του αλλάξουν την γνώμη, αλλά μάταια. Ο αφέντης έκανε επιδρομή στον λόφο και κατέστρεψε όλες του τις φυτείες, αλλά ο αγρότης τις ξανά έφτιαξε από την αρχή. Μετά έβαλε φωτιά, καίγοντας ολοκληρωτικά το αγρόκτημα. Κι όμως, ο αγρότης άρχιζε να καθαρίζει τις στάχτες με σκοπό να το ξανακτίσει. Ώσπου, μία μέρα ο αφέντης πήγε στο αγρόκτημα και βίασε την γυναίκα του αγρότη μπροστά στα παιδία τους. Ο αγρότης θέλησε να αντιδράσει, αλλά η γυναίκα του τον έπεισε να μην δώσει συνέχεια, να το ξεχάσουν και να κρατήσουν την γη τους. Ωστόσο, η κοινωνική κατακραυγή σε βάρος της οικογένειας, οδήγησε τη γυναίκα στην εγκατάλειψη του σπιτιού της. Λίγο καιρό μετά τα παιδιά τους αρρώστησαν και πέθαναν από την θλίψη. Ο αγρότης ήταν αποφασισμένος να αυτοκτονήσει, μέχρι που τον επισκέφθηκε ο Χριστός και του είπε: *«σωστά κράτησες τη γη, σωστά δεν θέλεις αφεντικά, σωστά έχεις τη δύναμη να μην τα παρατήσεις μετά από τόσες ατυχίες… αλλά σου λείπει κάτι που έπρεπε να είχες εδώ και καιρό … δώσε να καταλάβουν, σε αυτούς που σου πετούσαν πέτρες ότι τα αφεντικά είναι μια πληγή με πύον, που εσύ θα την καθαρίσεις με την γλώσσα σου... πρέπει να διώξεις τα αφεντικά, τους παπάδες κι όλους όσους τους στηρίζουν»* (Ράμε, Φο χ.χ.: 46)*.* Κι έτσι, του έδωσε το χάρισμα της πειθούς. Από τότε γυρνάει σε όλων τον κόσμο μιλώντας στους φτωχούς ανθρώπους για τα δεινά που προκαλούν τα αφεντικά.

**Πέμπτη σκηνή: *Η Ανάσταση του Λαζάρου****.*

Στη Πέμπτη σκηνή παρουσιάζεται η Ανάσταση του Λαζάρου, σαν ένα έργο που παίζεται ξανά και ξανά, με στόχο την είσπραξη χρημάτων από τους ανθρώπους που συγκεντρώνονται να την παρακολουθήσουν.

* *Συγνώμη, εδώ είναι το νεκροταφείο όπου θα γίνει η Ανάσταση του Λαζάρου;*
* *Ναι, εδώ είναι.*
* *Α! Πολύ καλά.*
* *Μια στιγμή, που πας; Η ταρίφα για να μπεις είναι δέκα τάλιρα* (Ράμε, Φο χ.χ.: 48)*.*

Το πλήθος συνωστίζεται γύρω από τον τάφο του Λαζάρου και τσακώνεται για την απόκτηση καλύτερης οπτικής. Ακόμη, υπάρχουν μικροπωλητές που εμπορεύονται καρέκλες και τρόφιμα. Στο τέλος, ο κόσμος ξεκινά να στοιχηματίζει για το αν θα καταφέρει ο Χριστός να αναστήσει τον Λάζαρο και ένας κλέφτης, εκμεταλλευόμενος το θαύμα, αρπάζει την τσάντα μίας γυναίκας.

**Έκτη σκηνή: *Η Παρθένα Μαρία μαθαίνει την καταδίκη του γιου της.***

Η Μαρία και η Ιωάννα συναντούν στον δρόμο την Αμέλια, εκείνη γνωρίζει ότι ο Χριστός έχει φυλακιστεί από τους στρατιώτες και οδηγείται στην σταύρωση και το αποκαλύπτει στην Ιωάννα. Οι δύο γυναίκες προσπαθούν να αποκρύψουν την αλήθεια από την Μαρία. Ωστόσο, στο βάθος έχει κόσμος, που βρίζει και χτυπά τον Χριστό, από το σημείο εκείνο έρχεται η Μαγδαληνή με σκοπό να ειδοποιήσει την Μαρία. Η Ιωάννα και η Αμέλια την προλαβαίνουν και της επιτίθενται κάνοντας διάφορα κακεντρεχή σχόλια για το παρελθόν της. Τελικά, μία άγνωστη γυναίκα αποκαλύπτει άθελα της την αλήθεια.

**Έβδομη σκηνή: *Το παιχνίδι του Τρελού κάτω από τον σταυρό****.*

Τα πρόσωπα της σκηνής είναι ο Χριστός, δύο στρατιώτες, ο αρχηγός τους και ο τρελός. Οι στρατιώτες σταυρώνουν τον Χριστό, τότε ο τρελός τους προκαλεί να παίξουν ζάρια και κερδίζει σε αυτά τον μανδύα του Χριστού και τους μισθούς των στρατιωτών. Στην συνέχεια, προτείνει να τους δώσει πίσω όλα όσα κέρδισε, με αντάλλαγμα τον Χριστό. Για να γίνει αυτό πρέπει κάποιος άλλος να πάρει τη θέση Του στον σταυρό, ώστε να μην αντιληφθεί την απουσία του ο βασιλιάς. Ο τρελός υποδεικνύει στους στρατιώτες το μέρος που κρεμάστηκε ο Ιούδας, του οποίου το σώμα βρίσκεται ακόμα εκεί και τους παροτρύνει να τον φέρουν, ώστε να πάρει την θέση του Χριστού. Μόλις οι στρατιώτες φύγουν, ο τρελός προσπαθεί να κατεβάσει τον Ιησού από τον σταυρό, όμως Εκείνος τον σταματά λέγοντάς του πως θέλει να θυσιαστεί για την σωτηρία των ανθρώπων. Ο τρελός δυσκολεύεται να καταλάβει το σκεπτικό του Χριστού, γιατί θεωρεί πως η θυσία του δεν θα έχει κανένα θετικό αποτέλεσμα στην ανθρωπότητα.

* *Πρώτα θα σε χρυσώσουν από την κορυφή ως τα νύχια, έπειτα θα ασημώσουν αυτά τα σιδερένια καρφιά που σε κάρφωσαν, τα δάκρυα θα τα αντικαταστήσουν με διαμάντια, ενώ το αίμα σου που χύθηκε παντού θα το αντικαταστήσουν με κόκκινα ρουμπίνια. Όλα αυτά θα τα κάνουν σε εσένα που μάλλιασε η γλώσσα σου να τους μιλάς για φτώχεια και απλότητα.*

*Στη συνέχεια, θα τοποθετήσουν παντού τον σταυρό του μαρτυρίου σου: στις ασπίδες, στις πολεμικές σημαίες, στα σπαθιά, για να σκοτώνουν ανθρώπους σαν μοσχάρια στο όνομά σου, ενώ εσύ φώναζες ότι όλοι είμαστε αδέρφια και δεν πρέπει να αλληλοσκοτωνόμαστε* (Ράμε, Φο χ.χ.: 62).

Ο Χριστός λέει στον τρελό πως δεν θα τον προδώσουν όλοι και πως ακόμα και ένας άνθρωπός να σωθεί, τότε αξίζει η θυσία του. Οι στρατιώτες επιστρέφουν, αλλά ο τρελός τους ενημερώνει ότι άλλαξε γνώμη κι ότι είναι καλύτερα ο Χριστός να μείνει στον σταυρό. Η σκηνή τελειώνει με τα λόγια του τρελού: *«Ακόμη και για έναν που θέλει να σώσει την ψυχή του, αξίζει να πεθάνει σταυρωμένος. Είσαι τρελός για δέσιμο Χριστέ, γιε του Θεού* (Ράμε, Φο χ.χ.: 63).

**Όγδοη σκηνή: *Ο Τρελός και ο Χάρος.***

Τέσσερα άτομα παίζουν χαρτιά σε μία ταβέρνα, ανάμεσά τους είναι ένας τρελός. Η ταβερνιάρισσα τους πληροφορεί ότι στη σάλα βρίσκονται για δείπνο ο Χριστός μαζί με τους δώδεκα Αποστόλους.

Ο τρελός χάνει την παρτίδα και διαμαρτύρεται πως κάποιος του έκλεψε το χαρτί που αναπαριστά τον ασπρόμαυρο Χάρο. Τότε, εμφανίζεται στην ταβέρνα ο Χάρος, που είναι μία γυναίκα με λευκό δέρμα, ξανθά μαλλιά και μαύρους κύκλους γύρω από τα μάτια. Όλοι φεύγουν από το δωμάτιο εκτός από τον τρελό, που της πιάνει την κουβέντα και αρχίζει να την φλερτάρει, ενώ ο Χάρος κολακεύεται από το ενδιαφέρον του. Τέλος, ο Χάρος ρωτά τον τρελό ποιος από όλους είναι ο Χριστός κι όταν αυτός της δείχνει τότε εκείνη ξεσπά σε κλάματα και εξηγεί στον τρελό πως ήρθε για να Τον πάρει, αλλά στεναχωριέται για όπως λέει χαρακτηριστικά *« είναι πολύ συμπαθητικός».*

Η επίδραση του giullare στο *Mistero Buffo*

Η βράβευση του Ντάριο Φο στηρίχθηκε στην αξιοποίηση της παράδοσης των giullari, στις δημιουργίες του. Η λέξη giullare, σημαίνει παιγνιώδης και γελωτοποιός, αντιπροσωπεύει ένα είδος θεάτρου των μεσαιωνικών χρόνων, το οποίο άκμασε από τον 10ο έως τον 15ο αιώνα και θεωρήθηκε «κατώτερο», ευτελές και παράνομο.

Χαρακτηριστικός της κακής φήμης των giullari είναι ο ορισμός της λέξης σύμφωνα με την Ιταλική Εγκυκλοπαίδεια (*Enciclopedia Italiana*) που έχει ως εξής: *«η λέξη giullare είναι ένα συνώνυμο του υστερικού μίμου με μία αίσθηση χυδαιότητας»*. Ο Φο εναντιώθηκε σε αυτή την άποψη και υποστήριξε πως ο giullare, αντιμετωπίζεται κατά αυτόν τον τρόπο γιατί είναι ο φορέας μιας διαφορετικής ηθικής και ενός εναλλακτικού τρόπου ζωής, γεγονός που «ενοχλεί» το κυρίαρχο καθεστώς και συνεπώς, προκαλεί την αντίδρασή του. Ενδεικτικό είναι το γεγονός, πως κατά τον Μεσαίωνα, ο giullare είχε ταυτιστεί με το ερασιτεχνικό δράμα του λαού, το οποίο αντιτάχθηκε στο κυρίαρχο θρησκευτικό δράμα της εποχής. Σύμφωνα με τον ορισμό που έδωσε ο Φο, ο giullare είναι ένας μίμος, που εκτός από την κίνηση και τη χειρονομία, χρησιμοποιεί τον λόγο και το τραγούδι και που τα κείμενά του δεν τα καταγράφει, αλλά τα απομνημονεύει και συχνά αυτοσχεδιάζει.

Ο Ντάριο Φο επεδίωξε να προσδώσει στο θέατρο του giullare μία ξεχωριστή γλώσσα με ταξικό χαρακτήρα, το λεγόμενο «grammelot». Ήταν ουσιαστικά μία σειρά από ήχους και χειρονομίες, που μπορεί να γίνει ένας τρόπος έκφρασης και επικοινωνίας των λαϊκών μαζών. Το grammelot αποτελούσε σύνθεση της λαϊκής λομβαρδικής διαλέκτου με άλλες διαλέκτους της περιοχής του Πάδου, στη βόρεια Ιταλία. Ο όρος «grammelot», που επέλεξε ο Φο ως ονομασία αυτής της γλώσσας, σημαίνει «το άμορφο μουρμούρισμα» και συνδέεται με τις χειρονομίες της θεατρικής κινησιολογίας. Ο ίδιος ανέφερε σε κείμενά του: *«Το grammelot είναι μία ονοματοποιημένη μορφή έκφρασης ή καλύτερα αναπαράστασης αποκλειστικά θεατρικής. Είναι το ίδιο μία ονοματοποίηση, που σημαίνει να καταφέρεις να γίνεις κατανοητός, μη χρησιμοποιώντας λέξεις και φράσεις με την καθιερωμένη σημασία αλλά κυρίως ήχους, που επινοούνται και υπαινίσσονται έννοιες και εικόνες τοποθετημένες με χειρονομίες και μουσικούς ρυθμούς κατάλληλους ώστε να αντιληφθείς μία αφήγηση… Είναι τελικά, μία γλώσσα που δεν μπορεί να είναι προνόμιο μίας εξουσίας, δεδομένου ότι κάθε εξουσία έχει ανάγκη να κωδικοποιήσει μία γλώσσα για να μπορέσει να την επιβάλει με τους δικούς της κανόνες στις κατώτερες τάξεις»* (Πριόβολου 2001:17).

Οι giullari, κατά τον 12ο αιώνα, εξελίσσονται και γίνονται από μίμοι, ηθοποιοί και ποιητές. Γνωρίζουν καλά την λατινική γλώσσα και ασχολούνται με την λογοτεχνία και τα εκκλησιαστικά κείμενα, τα οποία απλοποιούν, ώστε να είναι κατανοητά στον λαό. Η ενασχόλησή τους με τα κείμενα της Εκκλησίας είναι ο λόγος που συχνά συγχέονται με τους giolardi.

Οι giolardi ήταν μία κοινότητα περιπλανώμενων κληρικών και σπουδαστών του 12ου και 13ου αιώνα, που είχαν επαφές με τα νεοϊδρυθέντα πανεπιστήμια της Ευρώπης. ‘Ήταν συνήθως λαϊκής καταγωγής και καυτηρίαζαν μέσω της ποίησής τους τον εκφυλισμό της παπικής Εκκλησίας, την φιλοχρήματη και εξουσιαστική τάση των κληρικών και την ανήθικη συμπεριφορά τους.

Με τη δημιουργία των *Carmina Burana*, ασκούσαν κριτική στην Εκκλησία, επιδιώκοντας την επιστροφή της στα διδάγματα του Θεού. Η ποίηση τους είναι κάθε άλλο παρά αντιεκκλησιαστική και ανίερη, όπως κατηγορήθηκε από την Καθολική Εκκλησία, στο στόχαστρο της βρίσκονται οι αυθαιρεσίες της παπικής εξουσίας και όχι η πίστη. Οι giolardi πίστευαν πως η πνευματική κατάπτωση της Εκκλησίας προκλήθηκε από τις πολιτικές επιδιώξεις και τα σχίσματα που αυτές προκάλεσαν κατά τον 11ο και 12ο αιώνα. Η αποσάθρωση της Εκκλησίας είχε συνέπειες σε όλους τους τομείς της ζωής στον Μεσαίωνα και οδήγησε στην εξάλειψη των ηθικών αρχών και οι αξιών, γεγονός που οι giolardi εξέφρασαν μέσα από τους στίχους τους.

Η Αυτοκρατορία και η Εκκλησία είχαν αναπτύξει καθ’ όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα μία σχέση ανταγωνιστική, που κατά τον 13ο αιώνα, με τον ερχομό του Πάπα Βονιφάτιου Η’, έγινε καταστρεπτική. Ο Βονιφάτιος Η’ προσπαθώντας να αποκαταστήσει την παπική εξουσία, αναμίχθηκε στην πολιτική ζωή της Ευρώπης, καθώς πίστευε πως η εξουσία του δεν είναι μόνο θρησκευτική αλλά και κοσμική, με αποτέλεσμα να προκαλέσει την οργή του Γάλλου Αυτοκράτορα Φιλίππου Δ’ ο οποίος διέταξε την σύλληψή του. Ο Πάπας απελευθερώθηκε, αλλά μόλις ένα μήνα μετά πέθανε από μελαγχολία. Η προσωπικότητα του Πάπα Βονιφάτιου Η’ χρησιμοποιείται από τον Ντάριο Φο στο έργο του *Mistero Buffo*, ακριβώς για να καταδικάσει μέσω της χρήσης αυτού του προσώπου, τον εκφυλισμό της παπικής Εκκλησίας και την μανία της εξουσίας και του πλούτου που χαρακτηρίζει τους θρησκευτικούς ηγέτες. Η καυστική διάθεση του Φο αποτυπώνεται και στον τίτλο του έργου «Mistero Buffo», καθώς η λέξη «Mistero» σημαίνει «ιερή αναπαράσταση», ωστόσο ολόκληρη η φράση σημαίνει «θέαμα γκροτέσκο», δηλαδή αλλόκοτο θέαμα.

Τέλος, ο Ντάριο Φο δήλωσε πως παρουσιάζει ένα θέατρο με ηθικό που εκφράζεται μέσα από το γκροτέσκο*.* Όπως ακριβώς και στα κείμενα των giolardi, ο Φο χρησιμοποιεί την ηθική σάτιρα με σκοπό να ασκήσει κριτική στην αυθαιρεσία της παπικής εξουσίας και όχι να υποβαθμίσει το ζήτημα της πίστης στον Θεό. Ακόμη, ο Φο ταυτίζεται με τους giolardi ως προς την αντιεξουσιαστική διάθεση των κειμένων τους, καθώς επιδιώκει να προβληματίσει γύρω από το ζήτημα των σχέσεων υποτέλειας του λαού και των εξουσιαστών του, είτε αυτή η εξουσία είναι εκκλησιαστική, είτε πολιτική, είτε οποιαδήποτε άλλη σχέση εξουσίας μπορεί να αναπτυχθεί σε όλους τους τομείς της ζωής.

Επίλογος

Ο Ντάριο Φο είναι ένας συγγραφέας όχι και τόσο διαδεδομένος στην Ελλάδα, γεγονός που αποδεικνύεται απο τη δυσκολία εύρεσης πληροφοριών στα Ελληνικά. Ακόμα και οι παραστάσεις των έργων του Φο δεν είναι τόσο συχνές, όσο αυτές άλλων θεατρικών συγγραφέων. Συνεπώς, η εργασία αυτή με βοήθησε να γνωρίσω, έστω και στο ελάχιστο, έναν συγγραφέα που μου κέντρισε την προσοχή και μου έδωσε το έναυσμα να αναζητήσω επιπλέον στοιχεία σχετικά με το έργο του.

Βιβλιογραφία

Έντυπες εκδόσεις:

* Βαροπούλου, Ελένη, (2002) *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Αθήνα: Άγρα.
* Φο, Ντάριο, (1986) *Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού κ΄ μερικών άλλων ανατρεπτικών*, μτφ. Τομάνας Βασίλης, Αθήνα: Κατσάνος.
* Φο, Ντάριο, (2008) *Ο τυχαίος θάνατος ενός αναρχικού και μερικών άλλων ανατρεπτικών*, μτφ. Τίτος Βερύκιος, Αθήνα: Clip Books.
* Παναγιώτη, Σωτήρη (2008), « ‘La rossa Primavera’. Σημειώσεις για τον Ιταλικό Μάη»*,* *Θέσεις*, τεύχος: 104.
* Πριόβολου – Γεωργαλά *,* Στέλλα, (2001) *«Dario Fo, ένας σύγχρονος giuliardus»*, Αθήνα: Περίπλους.
* Ράμε, Φράνκα, Ντάριο Φο, (χ.χ.) *«Η μαμά φρικιό & Μυστήριο Μπούφο»*, μτφ. Σωτήρης Μαγκριώτης, επιμέλεια: Βασίλης Τομανάς, Θεσσαλονίκη: Κατσάνος.
* Scapolo, Andrea, (2014) «Dario Fo’s Uses o Gramsci: Notes or a case study*», Italica*, τμ. 91, (4): σ. 586-701.
* Scuderi, Antonio, (2003) «Un masking the Holy Jester Dario Fo», *Theatre Journal*, τμ. 55, (2), σ. 275-278.