

UCLA

Carte Italiane

Title

Il teatro come denuncia e strumento di espressione del popolo: " I Dialoghi" di Ruzzante e "Morte accidentale di un anarchico" di Dario Fo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2kn7x5zv>

Journal

Carte Italiane, 2(7)

ISSN

0737-9412

Author

Zamboni, Camilla

Publication Date

2011

DOI

10.5070/C927011421

Copyright Information

Copyright 2011 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Il teatro come denuncia e strumento di espressione del popolo: *I Dialoghi di Ruzzante e Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo

Camilla Zamboni

University of California, Los Angeles

Perché, seguendo la tradizione dei giullari medioevali,
dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi.
(Motivazione del Premio Nobel per la letteratura a Dario
Fo, nel 1997)

Non vi sono dubbi a proposito dell'influenza di Angelo Beolco, o Ruzzante,¹ sul teatro di Dario Fo; lo stesso Fo, in numerose interviste e nelle introduzioni di diversi spettacoli, parla di Ruzzante come del "mio più grande maestro insieme a Molière," ponendosi come erede moderno del commediografo rinascimentale padovano. L'elogio di Fo però non si limita al riconoscimento di una filiazione intellettuale, ma lascia intendere un rispetto e un'ammirazione sconfinata per Ruzzante. Di particolare interesse a questo proposito è il discorso che Fo tiene alla cerimonia per la consegna del premio Nobel nel 1997, in cui egli definisce Ruzzante "uno straordinario teatrante della mia terra [...] che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare." Tale fervore nel celebrare la memoria del predecessore è giustificata, secondo Joseph Farrell, dal fatto che, sebbene "Fo is incapable of appreciating writers whose approach differs widely from his own,"² nel caso di Ruzzante "the affinities between the two are so deep that the one may be viewed as the alter ego of the other. Fo is a modern-day Ruzzante, or Ruzzante a Renaissance Fo."³ Farrell suggerisce quindi un rapporto simbiotico tra i due, articolato in una serie di elementi comuni: entrambi sono attori e autori di teatro, entrambi danno vita a personaggi che appartengono alle classi popolari e che parlano una lingua non letteraria, ed entrambi

combinano l'elemento tragico e comico per esprimere, attraverso il teatro, le emozioni e gli istinti primitivi dell'uomo, dal sesso alla violenza e alla paura. C'è tuttavia un elemento, menzionato ma non messo in evidenza da Farrell, che emerge come fondamentale nei due autori: sia Ruzzante sia Fo si focalizzano sulla realtà e i fatti storici che li circondano, e presentano un teatro "in which the attitudes displayed toward power structures [are] always adversarial, and voiced in tones of satirical derision."⁴ Lo stesso Fo spiega, durante il discorso per la consegna del premio Nobel, che Ruzzante fu sbeffeggiato e disprezzato "dai sommi letterati del [suo] tempo [...] soprattutto perché portava in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia."

Queste qualità, attribuite a Ruzzante da Fo, saranno il punto di partenza per uno studio comparato dei due autori; sebbene lontani dal punto di vista cronologico, e vissuti in ambienti socio-politici differenti, Ruzzante e Fo condividono una viva attenzione per le classi subalterne, un desiderio di denuncia dei potenti e un utilizzo del teatro come "strumento per portare cultura" ad un pubblico sia erudito che popolare, in quanto l'esercizio teatrale, stando alle parole di Fo, "appartiene originariamente al popolo."⁵ In questo saggio, utilizzerò queste coordinate per analizzare e mettere a confronto alcune tra le opere più esplicitamente politiche e controverse dei due autori, *I dialoghi* di Ruzzante e *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo, allo scopo di sottolineare l'importanza sociale e politica di un teatro che si pone come critico del potere costituito; discuterò anche le reazioni, talvolta sorprendenti, di pubblico e critica verso queste opere di grande impatto sociale.

Allo scopo di comprendere le differenze sociali e storiche tra i due commediografi, è opportuno definire il contesto storico in cui essi vivono e operano. Angelo Beolco, uno dei più innovativi drammaturghi del Rinascimento, nasce intorno al 1500 vicino a Padova,⁶ poco prima che i tragici eventi della Guerra della Lega di Cambrai si abbattano sulla Serenissima.⁷ In quanto figlio naturale, non ha accesso alla carriera universitaria sebbene le sue opere rivelino studi approfonditi dei commediografi latini e greci. Sotto la protezione del nobile Alvise Cornaro inizia a scrivere, dapprima in versi e ispirandosi alla tradizione idilliaca pastorale; tuttavia, si allontana presto da questi modelli teatrali e adotta il pavano, un dialetto popolare della zona di Padova, e la prosa come mezzi per esprimere la situazione di miseria estrema e incertezza in cui versano i contadini in seguito agli scontri sui territori veneziani.

Le opere che meglio esprimono questa denuncia sociale e che saranno oggetto di analisi in questo saggio sono *I Dialoghi* del 1529 circa, cioè i due atti unici che prendono il nome di *Parlamento di Ruzante qual era stato in campo* (*Parlamento*) e *Bilora*.⁸

Dario Fo è invece uno dei più importanti attori e autori di commedie teatrali contemporanei, premiato con il premio Nobel per la letteratura nel 1997 e attivo con la sua compagnia di attori in tutta Italia e all'estero. Nasce nel 1926 vicino a Varese e diventa famoso per il suo teatro di satira politica e sociale, che, come nel caso di Ruzante, fa uso di dialetto e lingua popolare per commentare e denunciare la realtà contingente all'autore in chiave tragicomica. In questo saggio, non sarà preso in esame il testo di Fo che per primo viene alla mente se si pensa al rapporto tra l'autore e la tradizione teatrale, *Mistero buffo* (1969), che rappresenta un omaggio al teatro popolare medievale e rinascimentale; al contrario, la scelta di un testo come *Morte accidentale di un anarchico* (*Morte*, 1970), che nasce da un fatto di cronaca ed è profondamente legato agli eventi del dicembre 1969, fa leva sugli aspetti di immediatezza e analisi del reale che caratterizzano le opere sia di Fo che di Ruzante e saranno i fili conduttori della mia analisi. In *Parlamento* e in *Bilora* come in *Morte*, l'attenzione dell'autore è puntata su fatti recenti o ancora in corso, i loro effetti sulle classi subalterne e le reazioni degli appartenenti a queste categorie sociali. Vi sono prevedibili differenze tra le due opere, a partire dalla diversa natura, per ragioni storico-politiche, della classe sociale in esame; Ruzante porta in scena i contadini pavani nel contesto della Guerra di Cambrai nel sedicesimo secolo, mentre Fo parte dalla controversa 'morte accidentale' di un anarchico a seguito delle indagini sulle bombe di Piazza Fontana nel 1969, e discute lo stato degli appartenenti al movimento anarchico e degli operai nell'Italia degli anni '70. Anche a livello linguistico i due testi sono molto distanti: sebbene scritti entrambi in modo da ricalcare un linguaggio reale e in uso, i testi di Ruzante sono in dialetto pavano arcaico, mentre *Morte* è scritto in italiano comune. Tuttavia, le due opere presentano anche forti elementi comuni, che emergono dall'analisi testuale e che legano questi testi alla problematica della rappresentazione del potere e del perverso rapporto tra padroni e sottoposti.

Innanzitutto, entrambe le opere descrivono un momento storico incerto, e creano un'atmosfera d'inquietudine in cui si muovono dei personaggi che danno voce a passioni umane primordiali come la violenza, la paura e l'odio. In *Parlamento*, il contadino Ruzante, partito per

la guerra per diventare ricco, torna più povero e miserabile di prima; sin dal primo monologo di Ruzante, la descrizione del campo di battaglia è agghiacciante:

RUZANTE – A' no sentiré zà pí ste remore de tramburlini con a' fasea; ni è trombe mo, criar 'Arme!' mo... Aretu mo pí paura, mo? Che, com a' sentia criar 'Arme!', a' pareo un tordo che aesse abú una sbolzonà. Schiopitti mo, trelarí mo? a' sé che le no me arvisinerà; sí, le me darà mo, in lo culo. Ferze mo, muzare mo? A' dromiré pur i mié soni. A magneré pur, che me farà pro. Pota, mo squase che qualche volta, a' no avea destro de cagare, che 'l me fesse pro. Oh, oh, Marco, Marco! A' son pur chì, e a la segura.⁹

[RUZANTE — Non sentirò certo più questi rumori di tamburini, come sentivo. Né (vi) sono trombe, ora, gridare 'All'armi!', ora... Avrai tu ora più paura? Che, come sentivo gridare 'All'armi', sembravo un tordo che avesse avuto una frecciata. Schioppi ora, artiglierie ora? so che non mi verranno vicine; sí, mi daranno ora, nel culo! Freccie ora, scappare ora? dormirò infine i miei sonni. Mangerò anche, che mi farà pro. Potta, pure che qualche volta quasi non avevo modo di cacare, che mi facesse pro. Oh, Marco, Marco! Sono infine qui, e al sicuro.]

I riferimenti seguenti ai giubbotti di ferro e al “mal bere e 'l piezo mangnare” contribuiscono a creare un'immagine ripugnante delle condizioni di vita dei soldati, che culmina nella descrizione dei pidocchi:

RUZANTE — Poh, de piuoche no favelé! Le fregugie del pan in campo, con le caze adosso, de fato le fa i piè e 'l beco, e diventa piuochi. E 'l vin? com te 'l bivi, perché sempre se è de volenté de far male, e perché no se ghe po' far tanto co' a' se vorae, el fa colore e mal sangue, e buta stiza, rupa, roгна e giandussaminti per adosso.¹⁰

[RUZANTE — Poh, di pidocchi non mi parlate. Nell'accampamento le briciole del pane, come esse cadono adosso, tosto esse fanno i piedi e il becco, e diventano

pidocchi. E il vino? Appena te lo bevi, poiché sempre si ha volontà di far male e poiché non se ne può fare tanto come si vorrebbe, causa collere e sangue cattivo, e fa venire sul corpo prurito, croste, rognia e pustole.]

Qui persino il pane e il vino, elementi tradizionalmente positivi, divengono causa di mali e malattie. L'impressione di sconsolato disastro continua, con estrema vividezza e realismo, nella descrizione della battaglia:

RUZANTE — Oh, compare, se a foessè stè, on son stato io mi haessè fato an pí de quatro de g' invò. Che crú che supia a essere in quel paese, che no te cognossi negún, te no sé onca anare, e te vi tanta zente che dise «Amaza, amaze, daghe»? Trelarí, sciopiti, ferze, e te vi qualche to compagno muorto amazò, e quel'altro amazarte apè. E com te vuò mozare, te vè in tigi anemisi: e uno che muza darghe un sciopeto in la schina. A ve dighe che l'è un gran cuore chi se mete a muzare. Quante fiè crú che a m'he fato da muorto, e sí me he lagò passare per adosso i cavagi? A no me saræ moesto, chi me haesse metú el monte Venda adosso. A ve dighe la veritè mi, e sí me pare che chi se sa defendere la so vita, quelú sea valent'omo.¹¹

[RUZANTE – Oh, compare, se foste stato là dove sono stato io me, avreste fatto anche più di quattro di voti. Che credete che sia ad essere in quel paese? Che tu non conosci nessuno, tu non sai dove andare, e che tu vedi tanta gente che dice: “Ammazza, ammazza! Dagli, dagli!”. Artiglierie, schioppi, balestre, frecce; e tu vedi quel tuo compagno morto ammazzato, e ammazzarti quell'altro sui piedi. E quando credi fuggire, tu vai in mezzo ai nemici; e uno che fugge, dargli una schioppettata nella schiena. Vi dico che ha gran coraggio che si mette a fuggire. Quante volte credete che io ho fatto da morto, e cosí mi ho lasciato passare addosso cavalli? Non mi sarei mosso, se mi avessero messo addosso il monte di Venda! Vi dico la verità, io: e sí mi pare che chi sa difendere la sua vita, colui sia valentuomo.]

In questo passo, il “valent’omo” assume connotazioni egoistiche e disperate, e la virtù militare si riduce alla sopravvivenza ad ogni costo. Attraverso le parole di Ruzante, che continua a ripetere “Oh, compare, se a foessè stè, on son stato io mi,” Beolco effettivamente porta il lettore sulla scena, a provare le stesse emozioni del protagonista popolano.¹² Grazie a una precisa descrizione della ‘realtà’ (sempre di finzione teatrale si tratta) del combattimento, egli offre una dura critica della guerra – esempio più unico che raro nel periodo in cui scrive, ricco invece di resoconti di battaglie dai toni celebrativi; gli scontri sono presentati attraverso la prospettiva di un miserabile e perdente, che non capisce le politiche e gli equilibri del potere ma prova sulla pelle lo spaesamento e l’orrore del campo di battaglia. In modo semplice e diretto, nella sua lingua pavana, Ruzante esprime la rabbia e la paura di una classe che, impotente, si trova a dover subire le conseguenze delle decisioni dei potenti sulla propria pelle, senza poterne prendere parte. Attraverso il suo alter ego, quindi, Beolco denuncia le condizioni disperate dei contadini al pubblico:

RUZANTE – [...] Cancaro a i campi, e a la guerra e a i soldé, e a i soldé e a la guerra! A’ sé che te no me ghe archiaperé pì in campo!¹³

[RUZANTE – Canchero alla vita militare, e alla guerra e ai soldati, e ai soldati e alla guerra! So che tu non mi ci acchiapperai più a fare il soldato!]

Di particolare importanza sono anche le parole di Gnuà, moglie di Ruzante, che lo abbandona mentre egli è a combattere al fronte per mettersi con un bravo locale, e, una volta tornato il marito dalla guerra, rifiuta di tornare alla vita di stenti precedente. In modo diretto e senza fronzoli, ella si lamenta:

GNUA – Mo vuotu ch’a’ viva de agiere? E che a’ staghe a to speranza? E che a’ muora a l’ospeale? [...] El ghe vuol altro cha vender radichio né polizuolo, com a’ fazo, a la fe’, a vivere!¹⁴

[GNUA – E vuoi che io viva di aria? E che stia alla tua speranza? E che muoia all’ospedale? [...] Per vivere, in fede, ci vuol altro che vendere radichio né insalata, come faccio!]

Beolco usa tutti i personaggi in scena, in vari punti del testo, per denunciare una società sconvolta dalla guerra e dalla miseria, in cui gli unici valori rimasti sono quelli della “roba:”

RUZANTE – Oh, morbo a la roba e chi la fě mé!¹⁵

[RUZANTE – Oh, morbo alla roba e a chi la inventò mai!]

I soldati, la guerra e la “roba” sono ripetutamente citati come cause della miseria dei contadini, e, più specificamente, il motivo per cui Gnuia lascia Ruzante. I tre elementi sono riconducibili alle classi alte della società, soprattutto l’insistenza negativa sulla “roba,” che separa i miserabili dai benestanti e si contrappone nettamente alle qualità umane positive che Ruzante invoca per sé: l’amore, la lealtà e l’essere un uomo “dabbene e costumato.” Il valore fondamentale diventa il denaro, come Gnuia spiega al marito:

GNUA – E mi l’amore me è andò via dal culo per ti, pensando che te n’he guagnò come te divi.¹⁶

[GNUA – E io, l’amore mi andò via dal culo per te, pensando che tu non hai guadagnato come dicevi.]

In questo senso Ruzante mette in atto una coraggiosa critica ai ricchi e aristocratici signori veneti, che probabilmente componevano la maggior parte del suo pubblico e assistevano alle sue commedie. Una critica simile, ancor più spiccata, è presente in *Bilora*, opera gemella di *Parlamento*, in cui il contadino Bilora si reca a Venezia per riprendersi la moglie Dina, rapita dal ricco mercante veneziano Andronico e decisa a restare a vivere nel lusso della città:

BILORA – E sì a’ cherzo che, se ‘l n’aesse bue l verrin al culo, che ‘l no m’arae manò via la me femena che ghe ‘l cavasse. Gh’aéssela cavò el cuore, viegio desborozzò! Cancaro el magne, ello e chi ‘l mené in quella villa, usularo che l’è! Che no pòsso mé aer legrezza d’i suò dinari, né gnam galdimento pì co’ ‘l me laga aer mi de me mogiere.¹⁷

[BILORA – E così credo che, se (quel vecchio) non avesse avuto la stizza al culo, non mi avrebbe condotto via la mia

femmina ché glielo cavasse. Gli avesse cavato il cuore, vecchio incapace di stare in piedi! Canchero lo mangi, lui e chi lo condusse al mio paese, usuraio che è! Che non possa mai aver allegrezza dei suoi denari, né anche godimento più di quel che lui mi lascia avere a me di mia moglie.]

Sebbene il monologo iniziale sia motivato dall'infedeltà e dalla gelosia tra coniugi, tema tradizionale nei *mariazi* dell'epoca, è chiaro l'intento dell'autore di mostrare un abuso attuato da un cittadino ricco su un contadino povero. Come infatti nota il curatore della traduzione in italiano Giorgio Padoan, l'uso della parola "usularo" rappresenta "un'accusa tradizionalmente rivolta dai contadini ai cittadini ricchi" che indica "genericamente il profittatore e l'imboscatore di granaglie, insomma lo sfruttatore della miseria contadina."¹⁸ Vi sono quindi pochi dubbi sull'intento polemico di Beolco, che ancora una volta denuncia la situazione disperata dei contadini nel monologo iniziale dell'opera, dove è ribadito che il valore fondamentale della società in scena, specchio di quella reale, è il patrimonio. Ciò è ribadito da Andronico, certo che Dina non lo lascerà per tornare con il povero Bilora:

ANDRONICO – No mancando da essa e fagando el so debito, e' ghe farò anche tal parte del mio, che la se porà forsi contentar; e sì no digo minga a menuo, e' digo in grosso: e sì infina adesso la ghe n'ha bona caparra, ché la maniza el mio a che muodo la vuol essa, e sì puol spendere e spander, dentro e fuora de casa, che no ghe digo niente. E nianche nessun no ha da darghe rason; ché sé una bella cosa esser dona e madona: la fa alto e basso, e comanda, che la no ha fadiga si nomé de avrir la boca... E bià essa, sì la saverà far con mi!¹⁹

[ANDRONICO – Se ella non mancherà e farà il suo dovere, le farò anche tal parte del mio, che ella si potrà forse chiamare contenta; e sì non dico mica di cose da poco, dico di cose cospicue: ed anzi fin da adesso ella ce n'ha buona caparra, perché maneggia il mio nel modo che ella vuole, e così può spendere e spandere, dentro e fuori casa, che non le dico niente. E neanche deve rendere conto a nessuno; perché è una bella cosa essere la padrona: ella fa alto e basso,

e comanda, che non ha fatica se non di aprire la bocca... E
beata lei, se saprà fare con me!]

Andronico non offre il suo amore, bensì il suo denaro a Dina per tenerla vicina; la loro relazione assomiglia più a un contratto di affitto che a una fuga romantica. In particolare, Andronico utilizza l'espressione idiomatica "esser dona e madona," che unisce una definizione della donna basata sul sesso a una basata sul rango; Dina, donna e madonna della casa, acquista potere e status, ed è vista positivamente nell'ottica di Andronico e della società benestante che egli rappresenta. Dina stessa poi confermerà il suo assenso a privilegiare la dimensione economica rispetto a quella affettiva, e quindi a preferire il ricco Andronico al povero Bilora, sebbene si lasci andare a reazioni più pietose di quelle di Gnuia in *Parlamento*.

Ai soprusi continui da parte del potere, il protagonista-contadino, sia esso Ruzante o Bilora, reagisce infuriandosi e promettendo violenza. Nella scena finale di entrambi i *Dialoghi*, i protagonisti sono arrabbiati e pronti ad attaccare, rispettivamente, il bravo e il mercante veneziano. Tuttavia, mentre Ruzante fantastica una punizione per il bravo e la moglie ma non la mette in pratica, anzi, egli stesso viene picchiato e lasciato dolente sulla strada, Bilora effettivamente uccide il mercante Andronico. Le reazioni di entrambi i contadini sono tuttavia presentate in modo molto simile, tanto che Beolco pare aver creato un dialogo diretto tra i due testi. Dove Ruzante promette:

RUZANTE – Poh, compare! Che me fa a mi? Oh, cancaro,
la sarae stà da riso, s'a'ì ligava!²⁰

[RUZANTE – Poh, compare! Che mi fa a me? Oh, can-
chero, la sarebbe stata da ridere, se li legavo!]

Bilora sembra rispondere:

BILORA – Te l'hegi dito?

[BILORA – Te l'avevo detto?]

Alla fine dei due *Dialoghi*, quindi, il contadino da forza passiva e sfruttata diventa una minaccia, prima immaginata e poi portata a termine, in grado di sovvertire l'ordine stabilito dalle leggi dei potenti. Come spiega Bilora dopo aver pugnalato Andronico:

BILORA – Fuogo, fuogo! A’ te ‘l parerè ben dal culo, el fuogo! Dame mo la mia femena. Te la divi lagar stare. Poh, moa, a’ cherzo che ‘l sea morto, mi. Mo no ‘l sbatte pì né pé né gamba... Poh, oh, l’ha tirò i lachiti, ello. Miedio, bondi! L’ha cagò le graspe, ello...²¹

[BILORA – Fuoco, fuoco! Te lo caccerò ben io dal culo, il fuoco! Dammi su, la mia femmina. Tu la dovevi lascia stare. Poh, via, credo che lui sia morto, io. Pure non muove più né piede né... poh, oh, l’ha tirato le cuoia, lui. Suvvia, buondi! L’ha cacato i rospi, lui...]

Le parole e le azioni di Bilora rappresentano una delle innovazioni più grandi di Ruzzante rispetto alla tradizione delle commedie dell’epoca: innanzitutto è pressoché unico, nel teatro rinascimentale, che una commedia si chiuda con un omicidio, soprattutto se come in questo caso la vittima appartiene alle classi dominanti e l’assassino al popolo; inoltre, il desiderio finale di Ruzante in *Parlamento* viene esaudito alla fine di *Bilora*, con un gesto che, sebbene violento, mostra la vulnerabilità della vita umana a prescindere da qualsiasi ceto sociale. Infine, è significativo che Bilora utilizzi l’espressione “a’ te ‘l parerè ben dal culo, el fuogo” per rivolgersi ad Andronico. Le parole del contadino richiamano quelle di Gnuia in *Parlamento* (citate in precedenza in questo articolo) e ricorrono nel linguaggio dei contadini per indicare l’impossibilità di provare veri sentimenti a causa delle povertà estrema; il fatto che Beolco utilizzi gli stessi termini per riferirsi alla passione di Andronico cancella le distinzioni tra gruppi sociali, in quanto tutti i personaggi dei *Dialoghi* risultano mossi dai medesimi istinti, paura, appetito sessuale, avidità e violenza. All’interno di questa omogeneità sociale, tuttavia, l’autore fa chiaramente emergere i contadini come figure positive nei testi, nonostante il sangue sparso, la vigliaccheria dei protagonisti maschili e l’apparente avidità delle loro donne. Beolco esplicita questa sua empatia verso le classi umili nella *Seconda Orazione* al cardinale Francesco Cornaro, del 1528:

[[...] quanti è in Pavana saræ vegnù ani gi, s’a’ no foesse che gi è sì sichi e sì desconi da fame che i se supieræ via e, com disse questù, i n’ha pì lesura com ha un bossoli; [...] ché adesso no se sente nomé de guerra, de deroina, de moralité e de fame, e, dal tempo de le muzarole in fuora, a’

seom piezo che a' foessam mé. [...] In colusion, l'è doventò sto mondo co' è una terra vegra. Guardé che a' vezé pì un inamorò. A' ve sé dire che la fame ghe ha cazò via l'amor dal culo, che i no se aldega pì a innamorare per no tuorse spesa a ca'; e qui susti e qui sospiri che se solea trar d'amore, adesso se tra' d'affanno.²²

[...] quanti sono in Pavana sarebbero venuti anch'essi, se non fosse che essi sono così magri e così consunti da fame che si soffierebbero via e, come dice costui, essi non hanno più leggerezza di quanta ha un moscerino; [...] ché adesso non si sente se non di guerra, di rovina, di moria e di fame, e, fatta eccezione del tempo delle fughe, siamo peggio che fossimo mai. [...] In conclusione, questo mondo è diventato come è una terra incolta. Guardate se vedete più un innamorato. Vi so dire che la fame gli ha cacciato via l'amore dal culo, che essi non osano più innamorarsi per non prendersi spesa a casa; e quei gemiti e quei sospiri che si solevano trarre per amore, adesso si traggono per affanno.]

La stessa espressione vista in precedenza è ripresa qui, “a' ve sé dire che la fame ghe ha cazò via l'amor dal culo,” e viene applicata a “questo mondo;” in questo modo, Beolco estende la sua critica oltre i limiti di scena, e include in essa il pubblico dei suoi spettacoli, ribadendo l'idea di un sentimento universale di orrore e miseria, dovuto alle difficoltà della guerra, che unisce potenti e umili. La visione del mondo, tuttavia, è ancora una volta filtrata dalla prospettiva contadina (il mondo come “terra vegra”), elemento innovativo di Ruzzante, che si esprime con una carica umanistica e sociale che non si riscontra in altri autori contemporanei o successivi.

Un simile atteggiamento si ritrova molto più tardi nel teatro di Dario Fo, e in particolare in *Morte accidentale di un anarchico*; la commedia fu scritta nel 1970, subito dopo la controversa “morte accidentale” dell'anarchico Giuseppe Pinelli, volato dal quarto piano della questura di Milano durante l'interrogatorio riguardo le bombe esplose a Piazza Fontana. L'urgenza che permea l'opera, la necessità di ‘fare caciara’ per denunciare una situazione percepita come ingiusta e i mezzi scelti da Fo, l'ironia e la farsa tragicomica, richiamano l'accorata *Seconda Orazione* e le vivide descrizioni della guerra di Cambrai con cui Ruzzante dà inizio

al suo *Parlamento*. Nonostante i secoli di differenza, Farrell fa notare che Fo “had given Ruzzante credit for helping him to identify the inner essence of popular theater and the most appropriate theatrical approach to the complex tangle of historical and political events from which he was to shape *Morte accidentale di un anarchico*.”²³ Fo stesso, in *Compagni senza censura 2*, afferma:

Il nostro teatro, a differenza di quello di Pirandello o di Cechov, non è un teatro borghese, un teatro di personaggi che si raccontano le proprie storie, i propri umori, che poi sono le chiavi di conflitto meccaniche. Ci siamo sempre preoccupati di riprendere, invece, un'altra chiave, la chiave della situazione. Per esempio, in *Morte accidentale di un anarchico*, la situazione è un evento reale. Dove in Ruzzante c'è un reduce (dalla guerra), qui c'è un matto che si trova in una stazione di polizia [...]²⁴

Il concetto di “situazione” è complesso e andrebbe affrontato in altra sede, ma è importante notare che, nell'interpretazione data da Fo, esso si riferisce al complesso delle contraddizioni, passioni, istinti dei personaggi determinati in scena da fatti che rientrano nel contesto dello scontro di classe, e quindi sono implicitamente politici. Di conseguenza, adottando un teatro ‘della situazione’ e mantenendo un vivo interesse per gli eventi sociali e storici che lo circondano, Fo riprende i *Dialoghi* ruzzantiani e crea un testo che mostra la stessa volontà di denunciare gli abusi dei potenti e la condizione delle classi subalterne. Certamente i protagonisti non possono essere gli stessi, soprattutto trattandosi in entrambi i casi di un teatro che Costantino Maeder definisce “built on the simultaneity between performance and context of enunciation;”²⁵ tuttavia, sebbene in *Morte* non si parli di contadini disperati, ma di anarchici perseguitati e di operai oppressi, lo stesso Fo esplicita un legame con il suo predecessore:

Quando io parlo del villano, è l'operaio della ferriera uguale preciso il contadino ancora oggi, è l'impiegato, è perfino lo studente che è il povero villano. Il villano nato dal sedere dell'asino, è presente, costante, in ogni momento. [...] Il medioevo è uguale preciso [...] Chi ti ha detto che è archeologia. [...] Se tu invece lo vedi non di fuori del tempo, ma fatto continuo di tutta la civiltà, di tutta la persecuzione,

costante e presente ancora oggi, che nulla è cambiato, che il padrone è ancora uguale preciso, che ha lo stesso aspetto, la stessa forma; vedi che non diventa più il fatto di sapere qualche cosa...²⁶

È chiaro quindi che, sebbene siano mutati i tempi e i personaggi si siano evoluti, Fo si riconosce nello stesso spirito che infiammava i commedionografi rinascimentali, in particolar modo Ruzzante. Inoltre, egli vede una continuità ininterrotta dal medioevo ad oggi nel rapporto sbilanciato tra le classi dominanti e il popolo, e pone il suo teatro come continuazione ideale di quello ruzantiano. Come suggerisce Maeder, “just as the peasant lost everything, so too the worker will remain a victim of the system.”²⁷

Un altro elemento di collegamento con Ruzzante, che Fo menziona quando afferma “dove in Ruzzante c’è un reduce (dalla guerra), qui c’è un matto che si trova in una stazione di polizia,” è la figura centrale in *Morte*, il Matto, che nel testo muta identità continuamente; questo personaggio da un lato si prende gioco delle figure tradizionali del potere come la magistratura e le forze di polizia, dall’altro inserisce nei suoi lunghi interventi una spassionata denuncia di un sistema sociale classista in cui operai e impiegati sono sempre in posizione subordinata rispetto a chi detiene il potere:

MATTO – [...] Per un operaio alla catena o alla trancia dopo i cinquant’anni è finita: combina ritardi, incidenti, è da scartare! Il minatore a quarantacinque anni ha la silicosi... via, scartato, licenziato, svelto, prima che scatti la pensione! Così anche per l’impiegato in banca, a una certa età comincia a sbagliare i conti, non si ricorda più i nomi delle ditte, dei clienti [...] Via, a casa... sloggiare... sei vecchio... rincoglionito! Invece per i giudici no, per i giudici è tutto l’opposto: più sono vecchi e rinco... svaniti, più li eleggono a cariche superiori, importanti, assolute!²⁸

[MATTO – [...] Un anarchico, diciamoci la verità, ci tiene più di tutti al posto... in fondo sono dei piccoli borghesi... attaccati alle loro piccole comodità: lo stipendio fisso tutti i mesi, la gratifica... la tredicesima, la pensione, la mutua, una vecchiaia serena... Nessuno più dell’anarchico pensa alla propria vecchiaia, credetemi... sto parlando degli anarchici

nostrani, naturalmente... quei pantofolai di adesso... Niente da fare con quelli di una volta...quelli scacciati di terra in terra...]²⁹

Le arringhe sono chiaramente ironiche, e l'effetto comico-grottesco si ottiene grazie al ribaltamento della prospettiva, al paradossale:

MATTO – Gli anarchici sono molto conservatori.³⁰

MATTO – Ma ha idea lei di cosa sia un operaio? Quando arrivano alla pensione, e dalle ultime statistiche ci arrivano sempre in meno... quando ci arrivano, sono ormai strizzati come limoni, delle larve, con riflessi ridotti al minimo... allo straccio!³¹

MATTO – [...] La colpa è della società! Ma noi mica siamo qui per fare i processo al capitalismo e ai padroni!³²

MATTO – Sì, lo ammetto, è vero, la nostra è una società divisa in classi... anche per quanto riguarda i testimoni. [...] Non è mai questione d'età ... E che, scherziamo, perdio! Uno si fa la laurea per che cosa? Allora, per che cosa si diventa un azionista privilegiato? Per essere trattato alla stregua di un pensionato morto di fame?³³

Grazie alla sua posizione indefinita e mutevole, il Matto può affrontare temi controversi e persino scandalosi per l'epoca, come la responsabilità dei "padroni" o le pessime condizioni lavorative degli operai. Anche in questo senso Fo riprende Beolco; Douglas Radcliffe-Umstead, infatti, conclude su Ruzzante che "in his peasant works he showed himself totally free of intellectual prejudices and thus able to eliminate the barrier between aristocratic culture and peasant psychology. He stood between two worlds."³⁴ Grazie alla sua posizione esterna ma familiare a entrambe le classi sociali, Beolco riesce a rappresentarle in modo veritiero e convincente. Anche il personaggio che crea, e con cui viene a identificarsi, Ruzante, è più di un mero protagonista che ricorre nelle sue commedie. Come giustamente nota Richard Andrews, "it was when he turned to address the audience directly, outside the *fabula*, that Ruzante perhaps became something more complex."³⁵ Beolco-Ruzante

diventa autore, attore e oratore allo stesso tempo, quel *giullare* che Fo tanto ammira. Lo stesso vale per il Matto, che, come Ruzante, funge da alter ego dello stesso Fo; in quanto figura al di fuori della *fabula*, può trattare padroni e sottoposti allo stesso modo, al punto da poter prendere le sembianze sia degli uni che degli altri senza alcuna difficoltà, e può rivolgersi al pubblico. In questo modo, Fo diventa un'altra figura complessa di autore-attore-oratore, un altro giullare; di conseguenza, ciò che scrive Enrico Malato a proposito di Ruzante, "il contadino pavano è perciò la cavia attraverso cui ispezionare, riducendolo al grado zero delle elucubrazioni intellettuali e astratte, l'ineludibile scontro di necessità storiche e bisogni individuali che è proprio di tutta l'umanità (...)",³⁶ può valere anche per il Matto-Fo.

Il risultato dell'apparizione di queste figure, capaci di mettere a nudo le strutture su cui si regge il potere e ridicolizzare le differenze tra potenti e oppressi, è uno scandalo per la società, che si sente chiamata in causa, e solitamente una stroncatura da parte della critica letteraria, che non approva la provocazione; tuttavia, gli esiti negativi si accompagnano generalmente ad un grande successo di pubblico. Per Fo, infatti, la vera ragione della popolarità del suo teatro e di quello di Ruzante è proprio questo elemento di scandalo, che funziona come "catarsi liberatoria del sistema, il rutto liberatorio che esplose spandendosi nell'aria, l'Alca-setzer che libera lo stomaco offeso della cattiva coscienza."³⁷ Nel caso di Ruzante, Ronnie Ferguson afferma che "external evidence from contemporary sources, fragmentary but convincing in its cumulative effect, confirms [the] intense popularity – sometimes notoriety – enjoyed by Beolco during his performing career."³⁸ Ferguson elenca quindi una serie di testimonianze, più o meno attendibili, che attestano l'attenzione ricevuta da Ruzante, che il critico definisce "a star attraction" persino "in the most intense and interesting period of theatrical activity in Venice's history."³⁹ Non solo il pubblico di Ruzante è composto sia di popolani sia di appartenenti ai ceti nobili; la sua influenza e fama si estende anche al di là dei confini del Veneto, la regione natia, fino alla corte Estense di Ferrara.⁴⁰ Che poi questa fama fosse accompagnata da approvazione e rispetto, perlomeno nell'ambito delle *Accademie* e tra i colleghi scrittori, pare essere chiaro da scritti di nomi ben conosciuti durante la vita di Beolco, quali Sperone Speroni, Paolo Manunzio, etc.;⁴¹ ciò risulta abbastanza sorprendente, considerate le esplicite provocazioni e i tentativi di rompere le convenzioni linguistiche, letterarie, sessuali, politiche e sociali che ogni lavoro firmato da Beolco presenta,

soprattutto se si tiene conto che, come sottolinea Ferguson, “social and political controversy is unknown in the *buffonesca*, *bulesca* and *vilanesca* ‘popular’ theatrical tradition on which Beolco drew.”⁴²

È tuttavia opportuno distinguere tra la produzione più accademica di Beolco, come la sua prima commedia *La Pastoral* (1518–20) e le tarde *Fiorina* (1531–32), *Piovana* (1532) e *Vaccaria* (1533), e *I Dialoghi* del 1528–29: sebbene tutta la produzione teatrale di Beolco si caratterizzi per una lingua volutamente volgare, tematiche oscene, riferimenti sessuali e omosessuali, turpiloquio e persino bestemmie, tali elementi sembrano essere tollerati nelle commedie della Venezia tardo rinascimentale; l’elemento distintivo de *I Dialoghi*, che rende questi lavori sgraditi agli spettatori nobili e particolarmente veneziani,⁴³ è invece l’esplicita allusione e critica alla *Serenissima* e alle guerre di Cambrai e Cognac, soprattutto per la particolare prospettiva adottata dall’autore, che prende le parti dei contadini e non risparmia critiche alla classe dominante. Se in *Parlamento* le descrizioni agghiaccianti dei campi di battaglia spogliano la guerra della sua patina di eroismo attraverso “the terrified sincerity of the traumatised,”⁴⁴ in *Bilora* è la stessa classe dominante veneziana ad essere attaccata da Beolco, che attraverso il suo protagonista Bilora arriva persino ad uccidere Andronico, il ricco mercante simbolo dello sfruttamento veneziano dei territori circostanti, in una scena che non ha precedenti nelle commedie italiane del sedicesimo secolo e che mette in discussione il concetto stesso di ‘commedia’ attraverso l’accostamento di elementi parodici e tragici. Proprio in virtù di questa costante sfida alle convenzioni in ogni aspetto della produzione teatrale e della sua fine abilità di mettere in scena grottesche rappresentazioni della società del suo tempo, dopo la sua morte e in particolare dopo il 1600 Beolco sarà vittima di una consapevole opera di censura, dovuta al clima più restrittivo e severo del periodo della Controriforma. Solo nel diciannovesimo secolo, dopo un silenzio impostogli dai posteri per diverse centinaia d’anni, Ruzzante tornerà essere studiato e apprezzato.

Come il suo predecessore, anche Fo è un autore e attore di grande successo: oltre al premio Nobel assegnatogli nel 1997, egli è uno dei pochi commediografi italiani contemporanei conosciuti e rappresentati all’estero. Figura controversa fin dall’inizio della sua carriera e soprattutto per il suo teatro d’impegno sociale, Fo porta in scena l’attualità e,⁴⁵ in perpetuo conflitto con i canali d’informazione ufficiali, la rappresenta in modo grottesco e parodico.⁴⁶ *Morte accidentale di un anarchico* viene scritta nel 1970 a seguito della controversia sulla morte dell’anarchico

Pinelli, e rappresenta un ottimo esempio delle reazioni che il teatro “radicale” di Fo può suscitare,⁴⁷ grazie alla capacità dell’autore di usare elementi di cronaca per creare una critica più generalizzata dell’uso (e abuso) del potere da parte delle autorità e al preciso desiderio di evocare rabbia nel pubblico, come esplicitato dallo stesso Fo: “noi non vogliamo liberare nella indignazione [...] la gente che viene[,] noi vogliamo che la rabbia stia dentro, resti dentro e non si liberi, che diventi operante.”⁴⁹ Prevedibilmente dunque, *Morte* incontra grandi difficoltà persino prima di essere rappresentata, anche a causa della decisione di Fo di distanziarsi dalla sua affiliazione con il Partito Comunista nel 1970 e di fondare la propria compagnia teatrale, La Comune. Al di fuori dei circuiti teatrali regolari, la prima rappresentazione di *Morte* avviene il 10 dicembre 1970 nel Capannone di via Colletta a Milano, una fabbrica abbandonata e convertita a sede del circolo teatrale privato della compagnia;⁵⁰ il materiale rappresentato, basato sulla documentazione sul caso Pinelli raccolta da Fo e dalla moglie, è talmente esplosivo da costare al commediografo numerosi processi per diffamazione. Tuttavia, varie recensioni e articoli parlano di un “vivo successo” e celebrano Fo come un novello Brecht,⁵¹ in particolare, Arturo Lazzari sull’*Unità* del 12 dicembre 1970 celebra “il gioco sarcastico di cui tutto il pubblico comprende immediatamente i riferimenti e il senso” e la scelta di usare un personaggio come il *Matto*,⁵² che si situa al di fuori degli eventi e allo stesso tempo si ricollega alla tradizione dei giullari di cui Ruzzante è esponente di primo piano.

Sia Beolco che Fo affrontano quindi pesanti conseguenze a causa del loro impegno nel portare in scena la società in cui vivono nei suoi aspetti più controversi. Come afferma Fo: “il compito del teatro è servire e rafforzare il potere. Per quelli che si oppongono al potere, si tratta di battersi, di conquistare spazi, di far intravedere alla gente un altro sistema, un’altra cultura, un’altra visione del mondo. Per questo molti attori e saltimbanchi, soprattutto nel Medioevo, sono finiti arrostiti sul rogo.”⁵³ Sia Ruzzante che Fo, con le opere prese qui in esame, si collocano tra coloro che “si oppongono al potere;” e come tali, devono affrontare le conseguenze che derivano dall’essere ‘contro.’ Sebbene nessuno dei due abbia rischiato la vita, entrambi hanno consapevolmente messo in gioco la loro reputazione e carriera in nome di un’idea di teatro come mezzo privilegiato per esprimere la loro critica sulla realtà che li circonda. Entrambi prendono ispirazione dagli eventi che accadono nel periodo in cui scrivono e trasformano i nudi fatti in spettacoli e farse; la scelta della *tragicommedia*⁵⁴ come modalità espressiva di questo

tipo di teatro e della dimensione del grottesco come “atteggiamento abnorme per smontare i meccanismi di una realtà fasulla” è motivata, per entrambi,⁵⁵ da un desiderio di raggiungere e toccare a fondo il proprio pubblico. Come afferma Fo, “la beffa, il riso, fanno capire molto meglio alla gente la realtà e la imprimono nella mente molto, molto più a fondo.”⁵⁶ Fo afferma ancora nel *Fabulazzo* che “il teatro è il più vecchio e il più vivo strumento di espressione del popolo” e che è “strumento di diffusione delle idee destinate al popolo;”⁵⁷ proprio il popolo, quindi, diventa l’interlocutore ideale dei due commediografi, il cui scopo comune è, attraverso il loro teatro, “di mostrare al pubblico il deretano nudo e orrendo dell’ipocrisia” attraverso la rappresentazione grottesca dell’attualità.⁵⁸ Allo stesso tempo, è proprio grazie al pubblico che i due autori hanno successo e possono quindi rappresentare una voce autorevole contro il potere, come Fo sottolinea: “[il pubblico] ci ha resi forti nel rapporto col potere.”⁵⁹ Padoan puntualizza che “solo attraverso questi drammi beolchiani [...] siamo in grado di percepire voci di quella classe sociale subalterna, tagliata via dal fluire della storia, e ricordata altrove [...] solo caricaturalmente o per scherno;”⁶⁰ la farsa di Fo funziona allo stesso modo, dando spazio alle voci che non trovano posto nei mezzi di comunicazione ufficiali e restituendo loro dignità attraverso l’ironia che, nei suoi testi, colpisce le classi al potere. In questo senso, Beolco non è solo fonte di tecniche teatrali e di sperimentazione linguistica per Fo, ma è anche ispirazione per un costante impegno politico e sociale.

Note

1. Angelo Beolco è il nome di battesimo, sebbene il commediografo sia più noto con il nome di Ruzzante, mutuato dal suo personaggio principale, che appare in quasi tutte le sue commedie, il contadino pavano Ruzante. Nel saggio, alternerò i due appellativi Beolco e Ruzzante parlando dell’autore, e userò lo spelling Ruzante per il personaggio, seguendo il nome usato da Giorgio Padoan nella traduzione del padoano.

2. Joseph Farrell, “Fo and Ruzzante: Debts and Obligations,” in *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, ed. Joseph Farrell and Antonio Scudieri (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000), 80–100; 86.

3. *Ibid.*, 84.

4. *Ibid.*, 91.

5. Dario Fo, *Fabulazzo* (Milano: Kaos Edizioni, 1992), 77.

6. La data di nascita di Angelo Beolco è ancora incerta e oggetto di discussione. L'anno più probabile è il 1496.

7. La Guerra di Cambrai (1508–9) fu combattuta tra la Repubblica di Venezia e una coalizione di stati italiani e stranieri, preoccupati per la crescente influenza della Serenissima. Attraverso tradimenti e cambiamenti di alleanze, il conflitto si risolse in un nulla di fatto e la situazione geopolitica non mutò; tuttavia, i vari scontri sul territorio dell'Italia settentrionale produssero pesanti conseguenze economiche per i contadini pavani, i quali combatterono in condizioni disperate contro vari eserciti regolari e mostrarono, al contrario dei nobili, grande fedeltà alla Repubblica.

8. In Italiano, *Discorso di Ruzzante che era tornato dalla guerra*. Per le citazioni, sarà utilizzata la versione bilingue: Giorgio Padoan, ed., *I Dialoghi* (Padova: Editrice Antenore, 1981). Le citazioni saranno riportate in lingua originale, con traduzione di seguito.

9. Giorgio Padoan, ed., *I Dialoghi* (Padova: Editrice Antenore, 1981), 105.

10. *Ibid.*, 113.

11. *Ibid.*, 113.

12. Non a caso, nello spettacolo “Fo recita Ruzzante,” Dario Fo sceglie proprio queste descrizioni tra gli stralci da presentare al pubblico.

13. Padoan, *I Dialoghi*, 105.

14. *Ibid.*, 127.

15. *Ibid.*, 131.

16. *Ibid.*, 129.

17. *Ibid.*, 139.

18. *Ibid.*, 139.

19. *Ibid.*, 155.

20. *Ibid.*, 135.

21. *Ibid.*, 171.

22. *Ibid.*, 49–50.

23. Farrell, “Fo and Ruzzante,” 82.

24. Dario Fo, *Compagni senza censura 2* (Milano: Edizioni Mazzotta, 1970), 8–9.

25. Costantino Maeder, “‘Mistero buffo:’ Negating Textual Certainty, the Individual, and Time,” in *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, ed. Joseph Farrell and Antonio Scudieri (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000) 65–79; 65.

26. Fo, *Compagni senza censura 2*, 67.

27. Maeder, “‘Mistero buffo,’” 79.

28. Dario Fo, *Morte accidentale di un anarchico* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1974), 14.
29. Ibid., 32.
30. Ibid., 55.
31. Ibid., 65.
32. Ibid., 66.
33. Ibid.
34. Douglas Radcliff-Umstead, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1969), 229–230.
35. Richard Andrews, *Scripts and Scenarios: The performance of comedy in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 131.
36. Enrico Malato, a cura di, *Storia della letteratura italiana* (Roma: Salerno Editrice, 1996), Vol. I: Il Primo Cinquecento.
37. Ibid., 5.
38. Ronnie Ferguson, *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante): Text, Context and Performance* (Ravenna: Long Editore, 2000), 73.
39. Ibid., 75.
40. Ferguson riporta varie testimonianze di alcune rappresentazioni de *La Moscheta* di Ruzante a seguito delle commedie di Ariosto *La Lena* e *Il Negromante*, a Ferrara, nel 1529 (Ibid., 77).
41. Ferguson riporta vari commenti incensatori, da Bernardino Scardone, primo biografo di Beolco, a Sperone Speroni, Daniele Barbaro dell'*Accademia degli Infiammati*, Paolo Manuzio e persino Bembo e Berni. Quest'ultimo scrive nel 1533: "sono certissimo che quel Ruzante è divino." (Ibid., 79)
42. Ibid., 85.
43. Si vedano i numerosi esempi e documenti citati da Ferguson (Ibid., 70–90).
44. Ibid., 88.
45. Si vedano, tra gli altri, lavori come *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa quello non è il padrone?* (1971), *Pum! Pum! Chi è? La polizia!* (1972), *Guerra di popolo in Cile* (1973), *Non si paga! Non si paga!* (1974), *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983).
46. Fo stesso racconta: "Prima calci nelle gengive. Poi, avendo dovuto prendere atto di una certa misura che travalicava l'Italia, le blandizie. I premi [...] e poi le scritture. [...] Ahì, ahì, mi son detto. Qui bisogna stare attenti." (*Fabulazzo*, 42)
47. Jennifer Lorch, "Introduction," in *Dario Fo. Morte accidentale di un anarchico*, ed Jennifer Lorch (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), 1–35; 1.

48. Lorch scrive: “[Fo] transcended the particular incident through the presentation of socialist ideas concerning property, inequality, authority and corruption, which challenged the notion of representational democracy.” (Ibid., 24)

49. Fo, *Compagni senza censura* 2, 189.

50. Nel *Fabulazzo*, Fo lamenta: “Possiamo fare gli spettacoli soltanto in circoli privati.” (*Fabulazzo*, 76)

51. Si vedano le rassegne stampa pubblicate sull’archivio Fo-Rame online: <http://www.archivio.francarama.it/cronologia.asp?idtipologia=REST&descrizione=MOAN> (consultato il 6 maggio 2011)

52. Arturo Lazzari, “Morte accidentale di un anarchico’a Milano. Un Matto scomodo per ‘defenestratori’ e soci,” in *L’Unità*, 12 dicembre 1970.

53. Fo, *Fabulazzo*, 349.

54. Il genere della tragicommedia si afferma nei secoli XVI–XVII, e la sua codificazione ufficiale si deve ai trattati di Giambattista Giraldi Cinzio del 1554.

55. Fo, *Fabulazzo*, 35.

56. Ibid., 355.

57. Ibid., 76.

58. Fo, *Morte*, 6.

59. Fo, *Fabulazzo*, 351–2.

60. Giorgio Padoan, *L’avventura della commedia rinascimentale* (Padova: Piccin Nuova Libreria, 1996), 97.

