

## MATTE PER FORZA.

### LA FOLLIA FEMMINILE NELLA DRAMMATURGIA DI DACIA MARAINI

*Antonella Capra*

*Université de Toulouse-Jean Jaurès*

Dacia Maraini, insieme a Franca Rame è senza dubbio una delle «donne di teatro» che hanno maggiormente segnato la scena italiana tra gli anni '60 e gli anni '80.

E il termine «donna di teatro» non è scelto a caso. Dacia Maraini, nota più come scrittrice di narrativa (in Italia e all'estero), è prima di tutto drammaturga, ed è stata regista, capocomico, direttrice di teatro. Cresciuta in Giappone e in seguito in Italia, vive e lavora a Roma dove ha debuttato la sua carriera d'impresaria nel contesto delle cantine teatrali degli anni '70. Ha scritto anche sul teatro: articoli, critiche, interviste e recensioni su attori, autori e spettacoli, fortunatamente raccolti in saggi che danno un ritratto abbastanza preciso della situazione teatrale italiana degli ultimi 40 anni<sup>1</sup>.

Dacia Maraini, come Franca Rame e altre drammaturghe di quell'epoca, si distingue nel panorama del teatro per il suo impegno politico e sociale, che passa, molto spesso dalla militanza per la questione femminile: tematica centrale degli anni della contestazione, nella Maraini, si esprime attraverso la creazione di personaggi marginali e scandalosi, figure femminili condannate dalla morale benpensante della società tradizionale. Fra queste figure tipiche emergono naturalmente quella della strega (comme nel noto slogan femminista), quella della puttana (altro topos della visione maschilista) e infine quella della pazza che tratteremo più particolarmente qui<sup>2</sup>.

#### 1. L'IMPEGNO E IL TEATRO ALTROVE

Per capire la valenza e la portata di una tale scelta da parte di Dacia Maraini, si deve ricontestualizzare il teatro degli anni '70 all'interno delle lotte sociali che hanno scosso il decennio più buio della recente storia italiana. Ricordiamo una dichiarazione molto

---

<sup>1</sup>Tutto il materiale è raccolto in D. Maraini, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*. Bompiani, Milano, 1974.

<sup>2</sup>Cf. A. Capra, « Putes, folles et sorcières. Le théâtre au féminin de Franca Rame et Dacia Maraini », in *Opera Contro. L'œuvre de rupture dans la scène contemporaine italienne (de 1960 à nos jours)*, Atti del Convegno del 26-27 marzo 2015, Université de Toulouse –Jean Jaurès, di prossima pubblicazione nella Collection de l'ECRIT.

nota di Dario Fo e Franca Rame tratta da un'intervista al quotidiano francese *Libération*, nel 1974:

Vorrei innanzi tutto dire come siamo usciti dal teatro borghese e perché. Perché ci siamo accorti che nel teatro 'normale', nonostante un grande successo e un pubblico che rappresentava la più alta percentuale che ci fosse mai stata in questo teatro 'normale', cioè sovvenzionato dallo stato ecc., noi eravamo diventati un po' i buffoni della borghesia. La borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera violenta, attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione di criticarla all'interno delle sue strutture. [...] Ci si può prendere gioco del potere all'interno del potere stesso, ma se lo fai all'esterno non te lo permetterà mai"<sup>3</sup> (Binni, 1975: 225-226)

Era ed è tutt'ora naturale che artisti impegnati, desiderosi di portare un messaggio civile attraverso la loro drammaturgia, operino una scelta alternativa alla rappresentazione tradizionale, scelta che si focalizza soprattutto sui luoghi. Nel caso di Dacia Maraini l'alternativa è rappresentata, in un primo tempo, dal teatro popolare di piazza, in cui musica, pantomima e uso di immagini e luoghi legati alla storia sono riuniti per cambiare l'approccio al teatro e soprattutto per scuotere le mentalità. La drammaturga ricorda : «Il teatro di strada nasceva dalla nostra voglia di rimboccarci le maniche e fare qualcosa per 'cambiare la testa alle persone', come dicevamo fra noi, ma anche per testimoniare dei disagi e delle ingiustizie» (Maraini-Murralli, 2013 :28). In un secondo tempo, affiancata da altri artisti, si lancerà nell'esperienza del 'tetaro di cantina', dove gli argomenti e la maniera di fare teatro tentano di diminuire la distanza tra pubblico e artisti<sup>4</sup>.

Il suo teatro di strada ritraccia le lotte sociali e racconta dei problemi dei quartieri popolari di Roma (resistenza, lotte contadine, lotte per gli alloggi, ma anche la guerra del Vietnam). Porta il teatro, là dove il teatro 'ufficiale' non era presente, non era nemmeno immaginabile, e non solo per questioni economiche, ma soprattutto perché non parlava di ciò che quella società viveva e poteva capire. «Cambiare la testa alle persone» scriveva Dacia Maraini, «spalancare i cervelli» dicevano Dario Fo e Franca Rame: ecco il fine di quella ricerca di novità nel teatro dell'epoca, per rompere con le vecchie mentalità, con le tematiche classiche e banali, con le convenzioni benpensanti del mondo artistico e denunciare le ingiustizie sociali.

---

<sup>3</sup> Queste affermazioni si trovano riportate, in modo quasi identico, nell'introduzione curata da Franca Rame al volume III di *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi, 1975.

<sup>4</sup> Carlo Cecchi dichiara : «Era molto di più di un tetaro di cantina, era un tetaro di rottura» in Maraini D., Murralli E., 2013: 109.

## 2. “TREMATE, TREMATE, LE STREGHE SON TORNATE<sup>5</sup>”: LA QUESTIONE FEMMINILE

In pieno movimento di protesta, il teatro di Dacia Maraini nasce da una convinzione politica forte che segue il movimento di rivolta sociale degli anni '60 e '70. È quindi evidente che le tematiche sociali passino dall'analisi e dalla denuncia della condizione femminile. Non dimentichiamo che l'Italia, con un certo ritardo rispetto ai paesi d'Europa, vota per referendum la legge sul divorzio nel 1974 e la legge sull'aborto nel 1978, sconvolgendo, con un intervento legale dello stato, l'organizzazione e il futuro della società tradizionale e cattolica, aprendo alle donne altre prospettive esistenziali e altre posizioni sociali. E il teatro coevo non può e non vuole ignorare questa tappa fondamentale nel movimento per i diritti della donna. Nel 1977 Franca Rame dichiarava: «Per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile oggi è troppo importante» (Cappa-Nepoti, 1982:119)<sup>6</sup>.

D. Maraini comincia molto presto a lavorare sulla condizione femminile, se si considera il primo spettacolo *Manifesto* del 1969 o quello più noto e più chiaramente femminista e polemico *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, del 1973.

Il suo vero debutto teatrale è legato all'avventura del «Teatro della Maddalena», a Roma:

Il Teatro della Maddalena [...] è nato da un gruppo di femministe che avevano la passione per il teatro. Non era un teatro 'solo per donne', come commentavano con ironia. Noi volevamo dare spazio alle donne perché si esprimessero in prima persona. [...] Bisogna pensare che allora non c'erano registe in teatro, non c'erano musiciste, non c'erano drammaturghe. Erano ammesse solo le attrici, perché non potevano farne ameno. E bisogna anche ricordare che tutta la storia del teatro si basa sull'esclusione delle donne dalla scena. Quindi la nostra scelta era anche simbolicamente importante. (Maraini-Murrari, 2013: 37)

La ricerca sul teatro femminile (o forse si dovrebbe dire al femminile) va al di là del testo o degli argomenti trattati, e assume un forte valore rispetto al posto della donna nella storia del teatro: il Teatro della Maddalena diventa infatti un laboratorio di formazione per registi donne, per tecniche luci e suono, per amministratrici teatrali.

Negli stessi anni, altre drammaturghe italiane fanno sentire la propria voce, a teatro e nelle piazze: il centro di drammaturgia del *Teatro delle donne* di Calenzano-Firenze ne

---

<sup>5</sup> Celebre slogan dei cortei femministi dell'epoca.

<sup>6</sup> La dichiarazione completa si trova in Da *Isabella* a *Parliamo di donne*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.

è il testimone. Il catalogo che racchiude testi scritti tra il 1960 e i giorni nostri, con 932 *pièces* repertoriate e 183 drammaturghe iscritte, è un oggetto di lavoro molto prezioso.

Nell'introduzione del catalogo si può leggere:

Negli anni '70, con il movimento femminista, le donne trovano un interesse più ampio per la scrittura teatrale. Significativa l'esperienza del teatro La Maddalena a Roma che vedrà coinvolta in prima persona come autrice e regista Dacia Maraini e molte altre, impegnate a portare in teatro le battaglie sociali e il 'privato' delle donne. Ma è solo dalla fine degli anni '80 che i frutti di queste esperienze possono dirsi maturi per un confronto a livello nazionale e non solo. [...] È da allora che emerge la novità di una drammaturgia delle donne che affronta la scena da un'angolazione diversa, quella delle donne appunto. I testi non sono più diversi solo perché affrontano problematiche specificamente femminili: la maternità, la vita domestica, ma perché affrontano argomenti sociali e di attualità dal loro punto di vista, che è un punto di vista nuovo e che proprio per questo riscuote un meritato riscontro dalla critica e dagli organismi specializzati.<sup>7</sup>

### 3. MATTE DA LEGARE

Zena indiolata, potete pure squarciarla,  
Potete pure sputarla,  
Ma non riuscite a morirla !  
Zena sono io, la diavola incarnata

(Maraini, 2000: 452, Vol I)

Come ogni forma di ribellione che tenti di sovvertire non solo l'ordine costituito, ma persino i costumi e la morale di una intera società, anche il movimento femminista suscita una reazione negativa del sistema e provoca paura nel popolo. Si crea allora una mitologia in negativo della donna ribelle: le femministe dell'epoca (come le loro antenate, le suffragette) vengono demonizzate e affiliate alle categorie più pericolose che la Storia ci abbia tramandato: streghe, peccatrici, tentatrici o allora pazze scatenate da dover controllare e allontanare.

Pare quindi logico che le drammaturghe dell'epoca, come Dacia Maraini, Franca Rame o Maricla Boggio tra le altre, mettano al centro delle loro indagini teatrali proprio queste figure che assumono tanti volti e diversi ruoli: cartine al tornasole di una società che cambia, voci sperdute in un deserto di sordi difensori dell'ordine sociale, o allora vittime del sistema e di se stesse. Esseri diversi, le ribelli tentano e pagano con la loro vita o con la loro libertà il «peccato», di aver cercato non tanto di cambiare le mentalità, ma forse solo di vivere una vita diversa da quella che la Storia aveva loro imposto.

Tra tutti i personaggi di donne, forti e ribelli oppure fragili e vittime, che ha potuto mettere in scena (e sono tantissime), emergono nella drammaturgia di Dacia Maraini le

---

<sup>7</sup> [http://www.teatrodelledonne.com/Catalogo\\_archivio\\_testi\\_2011.pdf](http://www.teatrodelledonne.com/Catalogo_archivio_testi_2011.pdf)

figure delle pazze, ovvero delle «matte per forza», allontanate dal consorzio umano, obbligate alla reclusione.

Le pazze di Dacia Maraini, infatti, non sono “matte classiche”, “matte del villaggio”, per intenderci; non hanno un ruolo sociale tollerato, non sono accettate; non sono nemmeno le sciocche, patetiche e divertenti, a cui è attribuita la facoltà di dire quel che non si può dire, una verità scomoda, ma ammessa perché nata dalla bocca del pazzo. Sono quindi lontane dalla figura del folle che mette in evidenza l’analisi di Michel Foucault sul teatro post medievale, quella ripresa e utilizzata, per intenderci, da Dario Fo e Franca Rame nella loro produzione comica<sup>8</sup> [ad esempio in *Settimo ruba un po’ meno* del 1964 o in *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* del 1963]. Per Foucault, nelle farse il personaggio del folle o dello sciocco, prende sempre maggiore importanza, occupa il centro del teatro, come colui che detiene la verità. Riprendendo il discorso di Foucault, D. Maraini, ricorda che: “Contrariamente a quello che succedeva nel mondo antico e nel Medio Evo, in cui il pazzo era considerato il portatore di un dolore oscuro che apparteneva alla società intera, nell’epoca moderna il pazzo diventa una persona consapevole, un pericoloso delinquente da cui guardarsi” (Maraini-Murrari, 2013: 43).

E in effetti, la visione della pazzia al femminile in Dacia Maraini va oltre un ruolo sociale, in fondo positivo (come parte complementare e necessaria), per assumere, invece, il ruolo di capro espiatorio. La pazza che si presenta in scena è una pazza malata, a cui si attribuisce il compito di svelare una sua verità intima, grave e sofferta, di cui si fa portatrice solo perché sta pagando, con la propria vita, il prezzo della libertà e della ribellione. Lo sguardo quindi che il pubblico rivolge a queste matte è diverso: qui non c’è la distanza brechtiana della risata che rende il discorso razionale, qui il sorriso non rinvia a una verità lontana; il sentimento che si vuol far nascere tra personaggio e pubblico è più dell’ordine della compassione, della condivisione, è un’intesa più profonda, perché la folle è condannata – dalla gente, dalla società, dalla Chiesa o dalla morale – e questa condanna chiede comprensione e solidarietà.

Tre testi, scritti in epoche distanti e influenzate da incontri e da esperienze differenti, verranno qui analizzati, per mettere in evidenza un filo rosso che caratterizza la drammaturgia di Dacia Maraini, pronta a dare voce a coloro che vengono private della propria voce.

---

<sup>8</sup>A questo proposito bisognerebbe approfondire la differenza che esiste tra il personaggio del pazzo e quello della pazza: si ci accorgerebbe così che il ruolo sociale è alquanto diverso, e che la pazzia femminile riguarda molto spesso la dimensione intima e familiare, oltre che un rapporto diverso con il corpo, come si vedrà oltre.

In *Zena* (1974), due donne che portano lo stesso nome ma che vivono in due epoche diverse (1512 e 1975) sono condannate dalla società: l'una sarà bruciata come strega, l'altra rinchiusa in un manicomio dopo essere stata violentata da un gruppo di giovani. La *Zena* contemporanea, sottoposta ad interrogatorio, è umiliata dal tipo di domande intrusive e rifiuta di rispondere:

GIUDICE: Come le tenevi le gambe?  
ZENA: Non ricordo  
GIUDICE: Provavi eccitazione?  
ZENA: Che cazzo di domanda!  
[...]  
GIUDICE: Eri vergine?  
ZENA: Che cazzo c'entra?  
GIUDICE: Parla pulito, non siamo in caserma. Eri vergine?  
ZENA: Sono affari miei  
GIUDICE: Con quanti uomini ti eri accompagnata prima di quella sera?  
ZENA: Dodicimilatrecentoquarantadue  
GIUDICE: Come eri vestita ?  
ZENA: Nuda con una piuma nel culo (Maraini, 2000: 416-417, Vol I)

La sentenza del giudice suona come una denuncia moraleggiante (di grande attualità, purtroppo)<sup>9</sup>:

Giudice: I giovani, denunciati per violenza carnale, qui presenti [...] sono assolti per non aver commesso il fatto. L'imputata è condannata a due mesi di reclusione per offesa alla Corte e comportamento osceno in luogo pubblico. Provvisoriamente, dato il suo evidente stato di alterazione psichica, sarà inviata alla clinica neurologica di stato, in osservazione. La seduta è tolta (Maraini, 2000: 418, Vol I).

In seno alla famiglia si parla dell'abituale stranezza di *Zena*, una stranezza che viene interiorizzata dalla protagonista, che non può evitare di sentirsi in colpa, nonostante l'atteggiamento strafottente che ostenta di fronte ai giudici. La madre *Zaira* rappresenta qui il 'buon senso' della società tradizionale, che non sa accettare la stravaganza della figlia e che, inconsciamente, asseconda la condanna.

ZENA: Un po' storta di cervello lo sono sempre stata, l'hai detto, no?  
ZAIRA: Bé, indisciplinata, ribelle, questo sì, stravagante....  
ZENA: Che hai raccontato al medico, spia ?  
ZAIRA: Io? Solo la verità... che hai sempre avuto un carattere difficile, che la notte spesso ti alzi cogli incubi... che non hai mai obbedito né a me né a tuo padre... tutte cose vere...  
ZENA: Hai fatto la spia, come una deficiente, e per giunta senza saperlo, con tutta innocenza... mamma, sei proprio una deficiente! ecco cosa sei.  
ZAIRA: Io l'ho fatto per il tuo bene... (Maraini, 2000: 432, Vol I)

---

<sup>9</sup>Ricordiamo qui l'impegno di personalità di spicco, tra cui Franca Rame, che lottarono perché lo stupro fosse finalmente riconosciuto come delitto contro la persona e non come delitto contro la morale, cambiamento ottenuto infine nel 1996, con la legge 66/1996 «Norme contro la violenza sessuale».

Il messaggio sulla condizione universale della donna – grazie al ponte cronologico creato tra la Zena cinquecentesca e la Zena contemporanea – è chiaramente espresso. Le donne sono evocate come gruppo, che conosce le stesse esperienze, che subisce le stesse ingiustizie e le drammaturghe rivendicano il diritto di parlare in nome di tutte le donne, per la causa comune e per una storia comune, come ricorda la stessa Maraini :

Le donne che scrivono hanno in comune un passato storico da cui attingono sentimenti e vocazioni che hanno introiettato.[...] lo spirito d'indipendenza che ogni donna porta con sé, anche quando non lo esprime, passa di madre in figlia, e serpeggia nell'animo delle donne quando si sentono trattate come inferiori, come diverse, come pericolose (Maraini-Murralli, 2013: 23).

In *Stravaganza*, del 1986, Dacia Maraini ritorna sull'argomento dei manicomi e dei pazzi. Il titolo della *pièce* riprende un termine già incontrato in *Zena*: etimologicamente «estravagante» significa che«divaga», si pone al di fuori dei limiti, delle regole, della consuetudine, del normale. Questa volta non si tratta solo di follia al femminile ma della situazione a cui si dovette far fronte a seguito dell'apertura dei manicomi, grazie alla legge Basaglia del 1978, che Dacia Maraini definisce: «una delle più grandi rivoluzioni del nostro tempo» (Maraini-Murralli, 2013: 42). Sensibile al problema dei manicomi e da sempre interessata ai linguaggi 'altri'<sup>10</sup>, l'autrice frequenta gli ospedali psichiatrici:

Io avevo fatto molte inchieste sui manicomi. Andavo spesso a trovare il dottor Antonucci al manicomio di Imola dove stava facendo degli straordinari esperimenti, slegando e riportando alla normalità i «matti», considerati irrecuperabili e pericolosi. Conoscevo bene i manicomi: erano delle prigioni puzzolenti dove i ricoverati erano considerati come persi per sempre alla società. Non avevano né diritti né credibilità. C'erano sbarre a tutte le finestre, porte blindate, chiavi e chiavistelli per ogni porta, regolarmente tenuta chiusa. Come diceva Michel Foucault, la parola che indicava il matto era «furioso» e in effetti c'era di che diventare furiosi in quegli orrendi manicomi. Era l'istituzione che creava la malattia.(D. Maraini-E. Murralli, 2013:42-43)

Nella *pièce* i reclusi, gli esclusi non sono più mantenuti a distanza, sono liberati, e si trovano a dover reintegrare quella stessa società che li aveva allontanati e che, visibilmente, non è disposta a accettarli, con le loro particolarità, le loro «stravaganze,» appunto, accentuate dopo anni di incarcerazione. Ancora una volta non decidono da soli, ma sono costretti da altri a ritornare in un mondo che non li vuole più.

---

<sup>10</sup>In quell'epoca ero molto interessata ai linguaggi 'altri', quelli non presi in considerazione dal potere: il linguaggio dei contadini meridionali, il linguaggio dei pazzi, il linguaggio delle sepolte vive. (D. Maraini-E. Murralli, 2013:39)

Il mondo della malattia mentale viene qui descritto proprio come l'impossibilità di prendere decisioni autonome e come la condanna ad essere considerati persone di seconda categoria:

ADA: Tutte le mattine mi svegliavo con quel pensiero: lo vedrò, appena sarò nella sala ricreazione lo vedrò... ma prima devo alzarmi. Lavarmi con l'acqua gelida mentre sento le urla di quelle che le lavano per forza. Poi devo scendere in refettorio, sedermi accanto a quella demente di Pina che mi versa il latte sulle ginocchia, devo ingollare un caffè che sa di uovo, un pezzo di pane che sa di pesce... qui mescolano i coltelli, Attilio, qui tagliano il pane col coltello che sa di aglio. Ti dicono tanto è guale, siete uguali, i cibi sono uguali, le giornate sono uguali, le teste sono uguali, le bocche sono ugualissime, la malattia poi è uguale... che volete? (Maraini, 2000: 184, Vol II).

Quando torna fuori, alla vita normale, il malato disturba; il padre di Elvira è il personaggio a cui, principalmente, viene attribuito il ruolo di trasmettere l'opinione delle famiglie:

PADRE: Che vuoi?

ELVIRA: Sono uscita.

PADRE: Lo vedo

ELVIRA: I manicomi chiudono. Ci mandano tutti a casa.

PADRE: Tanto per lavarsene le mani.

[...]

PADRE: Non potevano avvertire per lo meno che ti mandavano a casa?

[...]

PADRE: Se ne fregano quei cornuti... se ne fregano... tanto qualcuno dovrà pur occuparsene... c'è sempre un familiare disposto a incollarsi un matto sulla schiena. (Maraini, 2000: 192, Vol II).

Solo alla fine, i matti esprimeranno la loro crescita con la scelta di vivere insieme, liberi, ma con le loro regole stravaganti, senza dover accettare quella norma che non li vuole più.

ATTILIO: Sai che mi è venuto in mente? e se ci mettessimo a vivere insieme? prendiamo una casa e...

ADA: Una casa? E dove?

ALCIDE: Sì, una casa...

[...]

ATTILIO: Niente iniezioni, elettrochoc, Largatil, letto di contenzione!

[...]

ATTILIO: Ci pensi, Elvira, una camera per uno e niente chiavistelli, catene, catenacci...

ADA: Niente calmanti, sedativi, lassativi...

[...]

ATTILIO: Dio come staremo bene! (Maraini, 2000: 212-213, Vol II).

Nel 1995 (gli anni '90 sono caratterizzati da testi scritti su ordinazione e molto spesso incentrati su figure storiche, come la cortigiana veneziana Veronica Franco – ricoverata nel lazzaretto – o Isabella Morra – poetessa del 500 uccisa dai fratelli – o ancora Caterina da Siena, anoressica mistica), Dacia Maraini scrive un dramma in due



atti, *Camille*, sull'artista Camille Claudel, innamorata senza freni di Auguste Rodin e dedita anima e corpo all'arte, alla quale sacrifica la sua vita. Ed è proprio Rodin il narratore ormai lontano, e poi già morto, che guarda la vita di Camille e ne descrive le tappe, fino al ricovero al manicomio:

RODIN: Fu proprio il fratello a portarla alla Maison de Santé di Ville-Evrard. Pensando di aiutarla... di metterla in mano ai medici... e i medici, si sa, amano i malati, li amano tanto che non vogliono mai separarsene. Se ne innamorano perdutamente, diventano gelosi, come dei mariti possessivi.

Ormai Camille è dentro da dieci anni e nessuno pensa di tirarla fuori. Nemmeno io, del resto, nemmeno io... come si può affrontare la furia di una persona che si sente perseguitata? come si può aiutare una persona che ha ucciso se stessa e la sua gioia di vivere? (Maraini, 2000: 608, Vol II)

I dialoghi con la madre e il fratello, nel secondo atto, sono strazianti: nel primo caso, si ripresenta il rapporto ambiguo e impossibile tra la madre e la figlia, come in *Zena*, ma esacerbato dalla chiara volontà della madre di allontanare dalla società una figlia che è fonte di vergogna, a causa del suo comportamento:

MADRE: Sempre beffarda e ostile, ma che t'ho fatto, Camille? Il tuo orgoglio è insopportabile, terribile. Non mi stupirei che fosse proprio per orgoglio che sei voluta diventare pazza...

CAMILLE: L'hai detta la parola proibita: pazza! e questa sarebbe la tua carità? Mamma, perché sei venuta? per vedere come si comporta una pazza di fronte ad una madre caritatevole?

MADRE: L'orgoglio ti toglie il fiato... tu l'intelligenza la usi solo per ferire gli altri, per vendicarti... non è neanche vera pazzia la tua, è puro teatro...(Maraini, 2000: 610, Vol II).

La 'segregazione' di Camille, che grava finanziariamente sulla famiglia, viene trasformata, con abile manovra burocratica, in un ricovero volontario; il fratello e la madre le domandano apertamente di scegliere l'internamento, per salvare la famiglia:

MADRE: Sono stata a trovarla Paul. Mi ha minacciata... è pericolosa quella ragazza, non si può rischiare di farla uscire...

PAUL: Che ne sanno questi imbecilli? l'hanno mai vista? hanno mai assistito alle sue scenate? sanno che da ultimo mordeva chi le si avvicinava? sanno che ha spaccato a martellate molte delle sue statue? sanno che non mangiava più? che si vestiva come una mendicante, che andava in giro con le unghie sporche e i capelli unti, che parlava da sola e che aggrediva chiunque? (Maraini, 2000: 612, vol II).

La situazione di isolamento si inasprisce e Camille è separata da tutti, non potendo ricevere né soldi, né lettere. La sua morte (a 48 anni, dopo trent'anni d'internamento) fu probabilmente causata da malnutrizione e maltrattamento :

CAMILLE: C'è la guerra, mamma, lo sapevi?... non più lettere di Paul... sua moglie aspetta il quinto figlio... la chiameranno Camille, se è una femmina... sono stata declassata, per via dei soldi che non arrivano... Così dicono... in terza classe disponiamo di una zuppa di centocinquanta grammi per il pasto del mezzogiorno, di trenta grammi di formaggio più quaranta grammi di legumi per la cena. La domenica: dolce alla crema. La crema è particolarmente squisita qui dentro, sa di suola di scarpa... ma io non ne lascio nemmeno un

grammo, perché ho fame. Il vino che berrei volentieri per scaldarmi è aceto... a meno che, a meno che tu non sia disposto a pagare in soldi o in natura, con qualche servizio extra come pulire le latrine, cucire la biancheria del signor direttore... il caffè è fatto con la cicoria... in quanto al freddo, mamma cara, la stanza in cui dormo è talmente gelata che non riesco a stare seduta. La mani mi tremano, sono coperte di geloni, e così anche le caviglie. Perciò mi ficco a letto e ci rimango. Sono ghiacciata fino alle ossa, tagliata in due dal freddo. Vi prego, riprendetemi a casa con voi... non farò scandali, non fiaterò nemmeno, sarò buona come un angelo... tiratemi fuori di qui, ve ne prego! (Maraini, 2000: 613, vol.II )

Parlare della situazione tragica di queste donne pazze equivale, lo abbiamo visto, a evocare anche i luoghi isolati, gli spazi coercitivi, in cui vengono rinchiusi le *personae non gratae*, dalle abitudini e dalla moralità scomode: prigioni, manicomi, lazzaretti e conventi. La drammaturgia di Dacia Maraini è ricca di luoghi di clausura, di prigionia, che sono sempre – malgrado la loro natura molto diversa – luoghi di sofferenza e di espiazione. Le donne che si ribellano –perché strane, diverse, amorali, immorali – sono ridotte al silenzio; potranno gridare la loro disperazione e la loro verità solo lontano dagli altri, in luoghi dove la loro parola non sarà presa in considerazione.

L'autrice confessa il suo interesse per i luoghi di concentrazione, che hanno segnato la sua vita:

Credo che il mio interesse quasi ossessivo per le situazioni di detenzione derivi dalla mia esperienza in un campo di concentramento in Giappone; due anni che mi sono restati stampati nella memoria e da allora mi interessa tutto quello che succede dentro un mondo concentrazionario, dentro una cella di convento, dentro una prigione, dentro un campo. (Maraini-Murralli, 2013: 54-55).

In modo più generale, la scelta di rappresentare gli spazi di incarcerazione, è simbolica del discorso sul potere che la società ha sempre esercitato sulla donna: il concetto di “prigione” è sfruttato in tutte le sue sfumature, nel momento in cui si mette in evidenza la necessità di liberare la donna dal ‘giogo’ dell’uomo e della società. Ricordiamo le parole dell’introduzione a *Medea* di Franca Rame :

[La nostra Medea] non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza. Infatti Medea dice una frase a mio avviso straordinaria: ‘I figli sono come il basto di legno duro alla vacca che voi uomini ci mettete al collo, per meglio tenerce sotto, mansuete, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per questo io li uccido, perché possa nascere una donna nuova’. (Rame, 1989: 69-70).

#### **4. IL CORPO DA DOMARE**

Se volessimo mettere in evidenza ciò che caratterizza la pazzia al femminile, nel teatro di Dacia Maraini è la presenza scomoda e ingombrante del corpo. Il corpo della donna è fonte di desiderio, e per questo oggetto di perdizione, luogo della passione e

della maternità mancata, incarnazione della doppia natura femminile (santa e peccatrice, Madonna ed Eva). Il corpo non è libero: nella società, perché alla donna non è dato di gestirlo come vorrebbe, in quanto è controllato dalle regole della comunità, e dentro al manicomio, perché è controllato da medicine e mezzi di coercizione. Quando quelle regole sono infrante, dunque, il corpo viene punito.

Dacia Maraini dichiara, a proposito del suo testo *Zena*, del 1974: “Il controllo sul corpo delle donne è sempre stato la maggior preoccupazione di ogni potere, laico o religioso che sia. E lo è ancora anche se in forme meno evidenti”(Maraini-Murrall, 2013: 45).

Le pazze, nel teatro di D. Maraini, hanno spesso un rapporto perverso con il loro corpo, e la malattia sopravviene spesso quando il corpo è stato ferito o offeso. Questa relazione morbosa è diversa da quella che si può incontrare nei pazzi, perché nelle donne la malattia prende spesso valenze sessuali che contrariamente alle pulsioni degli uomini, vengono immediatamente attribuite a una forma di colpa, d'amoralità. La scatologia o la sessualità che si può incontrare nei malati maschi di *Stravaganza* non viene mai condannata: è una forma della malattia, non un peccato da spiare. In *Zena*, invece, si legge: GUARDIANO: Qui il pollice per l'impronta. Dunque (*leggendo*) Comportamento violento; atti osceni in luogo pubblico; paranoia sessuale... tutte qui le mandano queste troie...; ce l'hai la roba da metterti? (Maraini, 2000: 426, vol.I).

Il rapporto con il proprio corpo comporta anche, nelle figure femminili, la gestione della maternità; nei tre testi in questione, le donne che presentano un comportamento strano, sono anche donne che vogliono gestire la loro sessualità e la loro maternità liberamente, al di là delle convenzioni sociali; sono invece spesso proprio quelle convenzioni, le regole del mondo benpensante, che decideranno per loro. Messe di fronte a una scelta che, in ogni caso, lascerà il segno e le porterà a una forma di inadeguatezza, le donne non possono che lasciarsi sopraffare dal senso di colpa.

Questa colpevolezza in *Zena* è svelata dal medico, figura equivoca, che simboleggia, nella sua ambivalenza, il passaggio fra due epoche, fra due metodi di cura per i malati: l'analisi e l'elettroshock. Egli stesso non può esimersi dal portare un giudizio morale sul comportamento di *Zena*:

MEDICO: Ora parliamo di te, *Zena*... parliamo di te... la bambina dei sogni sei tu... è il tuo senso di colpa per quell'aborto fatto a quindici anni... quella bambina sei tu che guardi te stessa e ti condanni.

ZENA: (*riprendendo la canzone*) Tutto il giorno, Melina, mi dole la pancia...

MEDICO: Ti ribelli perché vuoi essere punita. Tu fai l'insolente per ribadire ossessivamente la tua colpevolezza: tu provochi la società perché ti punisca per un peccato che hai commesso e di cui non puoi perdonarti. (Maraini, 2000: 423, vol.I)

In *Camille*, la maternità mancata segnerà l'inizio della fine della relazione con Rodin e anticiperà i segni del comportamento deviato dell'artista:

RODIN: No Camille, questo bambino non deve nascere affatto... conosco io una levatrice molto brava...

CAMILLE: Sono due mesi che faccio lo stesso sogno, Auguste. Sogno una camera piena di luce e vedo in alto, sopra di me, un paniere per la frutta appeso al soffitto. Mi chiedo: ma cosa ci sarà dentro? E non arrivo mai a scoprirlo... adesso lo so cosa c'è dentro... e voglio tenerlo [...]

CAMILLE: Se un vile, un egoista vigliacco... tu pretendi che tutti facciano solo quello che fa comodo a te... io questo bambino lo tengo, hai capito, lo tengo... e vai in malora tu con tutte le tue maledettissime sculture.

RODIN: (*da solo*) L'ho portata dalla levatrice. È stato semplice anche se doloroso. Non me l'ha mai perdonato. (Maraini, 2000: 594, vol II)

Anche in *Stravaganza*, la maternità viene a turbare la vita, già abbastanza caotica di Elvira, la cleptomane dalla sessualità sfrenata. In questo caso, però, la sua decisione equivale a una presa di posizione per quella libertà – condivisa con gli stravaganti compagni di manicomio – che è il messaggio della *pièce*.

GEGÈ: Sono io il padre.

ELVIRA: No... questo bambino sarà di padre ignoto. I-gno-to!

GEGÈ: Finirai per rovinare tutto, lo so, finirai per rovinare tutto.

ELVIRA: Non glielo dico che è tuo. Non glielo dico. È mio e basta. (Maraini, 2000: 200, vol.II)

Infine, l'esperienza del manicomio marca il corpo delle donne, trasforma il luogo del desiderio, in luogo dell'assenza e della malattia. Il padre di Elvira glielo notifica senza compassione: PADRE: E tu sì? pazza come sei, con due anni di manicomio sul gobbo, non ti vuole nessuno, nessuno... (Maraini, 2000: 201, vol.II).

In *Zena*, le sensazioni del corpo martoriato dagli elettrochoc si mescola al ricordo dell'aborto provocato, in *Stravaganza* si insiste invece sulla medicazione forzata e la perdita dell'identità :

ZENA: La scarica, signori e signore, entra sull'onda della lingua e batte contro le costole, in quel freddo di neve che fai, balorda? Sono io che cammino verso la finestra per buttarmi, ma ho le braccia legate e i piedi incatenati, che fame, Melina, che fame! la scarica ecco si butta nelle viscere, scuote le buche del sentimento di me, scarica, signori e signore, ha arraffato le anguille del sesso... ora le agguanta a una a una, ora le morde a sangue, ora le uccide facendole a pezzi... com'è calmo il mio ventre dopo la furia. (Maraini, 2000: 424, vol.I)!

ADA: Il Largatil lo conosco bene, mamma. Appena dicevi una parola a voce alta, appena dicevi no, questo non ti va, ti prendevano in quattro, la suora te la cacciava nella vena. Dopo dieci secondi cominci a sentirti andare via. Vai vai vai... ma non voli, precipiti, giù giù giù nel profondo dell'inferno e quando ti svegli non ricordi niente e hai la lingua spessa, gonfia e gialla, puzzi di vecchio. (Maraini, 2000: 199, vol.II).

## 5. CONCLUSIONI

Matte da legare: come si è cercato di mettere in evidenza attraverso l'analisi di alcuni brani, le pazze che abitano la drammaturgia di Dacia Maraini sono personaggi dalla forte personalità, maltrattate dal genere umano e dalle sue leggi sociali, ma in fondo estremamente lucide sulla loro situazione e sul ruolo che la società ha già scritto per loro. La loro malattia è meno un problema psichiatrico di quanto si voglia far credere; è prima di tutto una rivolta muta e sofferta. Di fronte al veto dell'ordine costituito, alle manovre per privarle della loro libertà di scelta, alle parole prive di compassione, le pazze si ribellano. E lo fanno non solo con l'indecenza della disperazione, con le grida e le esplosioni di rabbia, ma soprattutto con una sofferenza profonda che le brucia da dentro. La frontiera tra follia, provocazione e disperazione è sempre molto sottile. Sempre capri espiatori di una mentalità che non riesce ad accettare la diversità di comportamento e che usa quella diversità come exemplum in negativo, le pazze sono punite. Il castigo che è loro destinato deve passare attraverso la sofferenza del corpo, quel corpo che si è esposto, ma che è stato usato e svuotato della dignità.

Metterle in scena, renderle protagoniste significa farle uscire dal silenzio e dal vuoto, sollevare il sipario su segreti taciuti e realtà sofferte. E nello stesso tempo di partire alla ricerca di un fenomeno culturale ricco e fondamentale, una tappa nell'affermazione dell'universo femminile. Fortemente influenzata dalle lotte e dalle conquiste sociali, la drammaturgia di Dacia Maraini è lo specchio dei cambiamenti della società occidentale, al di là delle frontiere geografiche o culturali.

*Le dramatis personae* ancestrali – reali o immaginate – da sempre scandalose e messe al bando sono un aspetto fondante che ha contribuito al rovesciamento dei codici, al cambiamento dello statuto delle donne, sulla scena e nella vita.

Attraverso un teatro impegnato, ma non politicizzato, la militanza nella drammaturga romana è alla base della creazione di figure femminili forti e fragili nello stesso tempo, anonime o passate alla Storia per le loro azioni, che hanno però pagato a caro prezzo le loro scelte. Nel saggio qui proposto, ci siamo soffermati sulla figura delle pazze – le reclusi incomprese – che nascondono spesso un problema che è più sociale che psicologico: le disadattate, le ribelli sono state per secoli punite con l'annullamento della loro identità.

A queste figure di pazze, si devono però affiancare altre figure marginali; la drammaturgia di Dacia Maraini ne è ricchissima: prostitute, donne vittima di violenza, ma anche suore di clausura, regine perseguitate e assassine sanguinarie. L'analisi di un così vasto panorama di personaggi può mettere in risalto quello sguardo particolare di cui il teatro delle donne è testimone.

E il vero filo conduttore della drammaturgia di D. Maraini è forse proprio il farsi portavoce di situazioni di segreto e di silenzio, per svelare alla società quello che le protagoniste, non possono o non riescono a dire. Pensiamo alla Marianna Ucrìa del romanzo e nella versione teatrale – per la quale vennero utilizzate tre attrici diverse per dare voce alla muta Marianna – o il romanzo dal titolo emblematico *Voci* (1999), o al testo *A passi affrettati* (2007) in cui la famiglia, in situazioni di violenza domestica, diventa prigioniera e incubo, o infine alle storie di donne ridotte al silenzio ne *L'amore rubato* (2012). Il discorso che Dacia Maraini porta avanti ormai da più di quarant'anni è dell'ordine dell'universale e coinvolge generazioni di donne che hanno ancora lotte da sostenere perché l'uguaglianza non sia solo e sempre teoria.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Archivio Franca Rame e Dario Fo <http://www.archivio.francarame.it/>

Binni L., *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani Editore, 1975.

Cappa M., Nepoti R., *Dario Fo*, Roma, Gremese Editore, 1982.

Centro di drammaturgia del Teatro delle donne:

D'Arcangeli L., *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.

Fo D. – Rame F., *Le commedie di Dario Fo, venticinque monologhi per donna*. Vol. VIII, Torino, Einaudi, 1989.

Fo D. – Rame F., *Le commedie di Dario Fo*. Vol. III, Torino, Einaudi, 1975.

Foucault M., *Storia della follia nell'età classica*, Milan, BUR, 1973 (2010).

[http://www.teatrodelledonne.com/Catalogo\\_archivio\\_testi\\_2011.pdf](http://www.teatrodelledonne.com/Catalogo_archivio_testi_2011.pdf)

Maraini D.- Murrari E., *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, BUR saggi, Milano, 2013.

Maraini D., *Fare Teatro, 1966-2000*, Milano, Rizzoli, 2000, vol. I e II.

Maraini D., *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.

Maraini D., *Passi affrettati. Testimonianze di donne ancora prigioniere della discriminazione storica e familiare*, Ianieri edizioni, 2007