

SANE DA LEGARE: LA PAZZIA NEI PERSONAGGI DI FRANCA RAME

Luciana d’Arcangeli

Flinders University

Il numero delle pazze nella produzione teatrale di Dario Fo e Franca Rame è notevole, anche se spesso si ha l’impressione che si tratti di personaggi più sani degli altri, proprio come nello spettacolo *Sani da legare* del 1954 da cui il presente intervento ha preso in prestito il titolo. Scritto a sei mani da Dario Fo, con Franco Parenti e Giustino Durano, è “un teatro, aperto, quanto possibile, all’invenzione critica della realtà” (Colombo, Piraccini, 1998: 45) – come lo ha commentato Salvatore Quasimodo nel dépliant dello spettacolo stesso. La brochure indica come gli autori qui “affrontano la cronaca contemporanea, cioè l’uomo del nostro tempo – sano da legare – non per giudicarlo... ma per rappresentarlo” con quella satira che Fo descrive come “indignazione acerba, dura, ostica, paradossale, ai limiti della follia” (Di Giammarco, 1997: 17). È già chiaro dal titolo che Fo qui adotta il tradizionale rovesciamento dei ruoli dove il pazzo è, in effetti, l’unico personaggio sano di mente che riesce a vedere la realtà con chiarezza e quindi può denunciarne le nefandezze. Il primo personaggio femminile di questo stampo è Giovanna la pazza in *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963) e si intuisce subito che, come per le controparti maschili, si tratta di un personaggio che vede troppo chiaramente la realtà e sarebbe da rinchiudere in manicomio, in quanto pericoloso per la verità di cui potrebbe rendere partecipi gli ignari, se non fosse per le sue nobili origini che le garantiscono un minimo di libertà. Eppure la storia delle pazze in poco meno di un decennio andrà definitivamente a staccarsi da quella dei pazzi nel teatro Fo-Rame, man mano che Franca Rame troverà una sua voce, come andremo a vedere.

Giovanna la pazza appare solo nel secondo atto di *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963), una commedia che narra, con l’espedito del teatro nel teatro, della condanna a morte di un comico – censura ultima. Il “cacciaballe” del titolo è sia il comico cui viene concesso di recitare un’ultima volta prima che la condanna venga portata a termine, sia Cristoforo Colombo, ovvero il protagonista della commedia che narra le sue vicende, dalla ricerca di fondi per arrivare alle Indie alla sua misera fine. A far da spalla al protagonista, Fo crea per la Rame due protagoniste femminili: bionda la Regina Isabella I di Spagna (regina di Castiglia ed Aragona), presente solo nel primo atto, e svincolata da

suo marito, un “cretino reale”; bruna Giovanna la Pazza, sua figlia, presente esclusivamente nel secondo atto.

In questa commedia Fo torna alle origini del *Poer Nano* radiofonico nel presentare Colombo in tutta la sua umanità di “cacciaballe” e di arrampicatore sociale, che si arricchisce troppo e ne paga il prezzo personalmente, e nel contempo fa di Giovanna la Pazza – un personaggio storico femminile veramente esistito che aveva effettivamente sofferto di disordini mentali³³⁴ – una “giullaressa”, ovvero una versione femminile del Lungo de *Gli arcangeli non giocano a flipper* del 1959. Infatti la pazzia, ed i suoi privilegi, vengono qui utilizzati in quel ruolo tradizionale del teatro che la vede rivelare verità scottanti senza pagarne il fio, come vedremo. Il personaggio, infatti, nei suoi primi scambi di battute prepara il pubblico al proprio particolare tipo di pazzia e non appena viene apostrofata da Colombo come “Giovanna la Pazza”, la donna precisa “per carità, mica m’offendo. Anzi, ti dirò che il ruolo di pazza mi piace da morire...” (Fo, 1966: 56). È proprio l’autore, attraverso il personaggio, a suggerire, quindi, che la malattia della futura regina di Castiglia sia stata “scelta” per convenienza: come modo per eludere le imposizioni ed i doveri di corte che il suo essere principessa le avrebbe altrimenti imposto, preferendo un ruolo che le dà la libertà di girovagare per la corte senza essere soggetta a nessun tipo di censura.

Le prime provocazioni della pazza si incentrano sulle catene imposte a Colombo e sulla quantità di catene presenti a corte, tanto da paragonarle ad accessori di moda. Giovanna condanna l’ingiustizia subita da Colombo, mentre, tramite la metafora del filtro temporale, fa allusione alla censura e all’ingiustizia del regime franchista in Spagna e alla posizione dell’intellettuale in Italia nei confronti del potere (Fo, 1966: 68). Questa provocazione continua più in là, durante il processo a Colombo ovvero il “macello che una congrega di lividi fegatosi sta compiendo” - come lo chiama la nostra pazza. Giovanna mostra quindi di possedere un preciso potere di analisi della realtà e, di conseguenza, la sua pazzia è senza dubbio alcuno modo per evadere i suoi obblighi di

³³⁴ Giovanna la Pazza, regina di Castiglia, figlia di Isabella I detta “la Cattolica” e Ferdinando II, a soli sedici anni viene portata alla corte degli Asburgo dove sposa il principe Filippo “il Bello” Koenig Von Castile (figlio di Massimiliano I, Imperatore del Sacro Romano Impero). Il matrimonio di convenienza diviene d’amore ed Isabella, per motivi politici, invita la coppia in Spagna dove Giovanna rimane più a lungo del dovuto per via di una gravidanza. Questa separazione tra i due fa comparire i primi segni di squilibrio mentale, ma la donna riesce comunque a raggiungere il marito nei Paesi Bassi. Poco dopo muoiono sia Isabella che Filippo ma Giovanna - ora vedova, regina di Castiglia, oltre che madre di sei figli - a soli ventisei anni ormai vive tra la depressione e la follia. Il padre si rimpossessa quindi della corona e la rinchiude nel castello di Tordesillas, dove rimane imprigionata per ben quarantasei anni. Alla morte di Ferdinando, nel 1516, Carlo (il futuro Carlo V) viene proclamato co-regnante con la madre. Vedi <http://www.bartleby.com/65/jo/JoannaMad.html>

corte, ovvero le sue “catene”, libera da ogni vincolo e restrizione - sempre che rimanga entro certi limiti, limiti che Giovanna mette continuamente alla prova. Attraverso la pazzia il suo ruolo dissacrante è, quindi, come abbiamo detto, strumento di verità per l'autore, che scostandosi da quell'uso teatrale più recente che vede le donne impazzire o per delusione amorosa o per mancata integrazione con le regole dettate dalla società, o ambedue le ragioni, opera una scelta ben precisa nel volersi riallacciare alla tradizione antica per il suo primo personaggio affetto da pazzia, al mito della pazzia come “dono” divino dionisiaco³³⁵ che permette una visione profetica, corredata da affermazioni tanto veritiere quanto incomprensibili, e che nasce proprio nell'antica Grecia.³³⁶ La produzione Fo-Rame si riallaccia quindi, tramite il noto artificio della pazzia utilizzata per ventilare scomode verità e per evadere la censura – d'altronde chi darebbe retta alle locuzioni di una pazza –, a quella tradizione teatrale iniziata dai greci già nel V secolo a.c.³³⁷

La caratterizzazione di Giovanna come personaggio privo di autocensura e succube dell'impellente necessità di dire quello che pensa prosegue con un'accentuata sessualità che la vede fare delle *avances* al prigioniero. Infatti, la sessualità sfrenata è un tradizionale ingrediente della follia, in modo particolare per i personaggi femminili, ed in questo caso le offre la possibilità di riassumere la vicenda storica del giovane fratello malaticcio che, sposo novello, morirà a breve per consunzione sessuale senza che i potenti dell'epoca muovano un dito. Giovanna offre un'ironica e diversa lettura della realtà: “i teologi hanno detto che no, che è grave peccato rifiutarsi ai desideri della sposa; e, dal momento che la nostra dolce Maria d'Austria è tutt'altro che propensa a concedere una tregua... (*Declamando*) ‘Tempo verrà che il talamo del tenero Hidalgo si tramuterà in catafalco’” (Fo, 1966: 68). Puntando il dito sull'ipocrisia degli intellettuali di corte che, per paura di inimicarsi la Chiesa, ovvero il potere più forte, lasciano addirittura che un giovane (malato) muoia. Anche questa denuncia di assoggettazione al potere clericale viene, ovviamente, estesa al presente.

³³⁵ Ricordiamo come anche Dioniso fu castigato con la pazzia da Era.

³³⁶ Anche se le origini possono venir fatte risalire all'Asia - vedi Feder, L., *Madness in Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1980: 40-1). Infatti, i *loci classici* di questa tradizione sono Platone che vede l'uomo colpito da pazzia come avente accesso a verità nascoste ai comuni mortali - nel *Timeo*, ma, soprattutto, nei dialoghi *Fedro* e *Ione* dove elenca vari tipi di pazzia secondo la gravità, enunciandone le singole virtù -, e Aristotele che vede tutti i grandi uomini delle arti toccati in qualche modo dalla malinconia – ai tempi sinonimo di pazzia XXX.I in Aristotle, *Problems* translated by W. S. Hett, Loeb, London, 1957).

³³⁷ La storia della pazzia, entro e fuori il teatro, è complessa e si rimanda a d'Arcangeli (2005, 138-165 e 2009: 63-89).

Nell'economia del testo gli interventi della pazza sembrano non solo indicare scomode verità tramite l'uso del paradosso e dell'ironia, ma anche avere l'intento di alleggerire i toni cupi del processo e di rendere molto trasparente il velo temporale della metafora, come si evince dal seguente scambio:

ARALDI	Evviva, evviva! La Spagna ha dichiarato guerra alla Francia!
CORO	A morte, a morte! Il franco è l'infidel! Sì!
ARALDI (<i>arrivati al limite della scena, rientrano subito</i>)	Vittoria, vittoria! Il franco è caduto, fuggito...
GIOVANNA	Evviva! Evviva! La Spagna è libera, è libera!
COLOMBO	Macché libera!? Che avete capito, principessa, di che Spagna state parlando?
GIOVANNA	Ah, non è... Eh, già, è vero, non può essere quel Franco: siamo nei primi anni del Cinquecento... (<i>Tra sé</i>) Sono proprio pazza... (Fo, 1966: 78).

Nell'intervenire e "scandalizzare" la corte Giovanna riafferma che lei, in quanto pazza, ha il diritto al *fool's licence*, ovvero il diritto di libertà di parola su tutto: di ridimensionare la magnanimità materna dei mezzi concessi a Colombo per la sua spedizione, di "dare i numeri" della condanna del prigioniero e fargli lo sconto delle amnistie, di tirare in ballo la dittatura di Franco con qualche secolo d'anticipo. Il ruolo di pazza sembra creato e giocato ad arte: Giovanna esagera fin quando le sue "stoccate" vengono tollerate e, non appena le sue analisi oltrepassano il limite, si cela dietro lo scudo immunitario della sua malattia "ricordando" agli astanti la sua pazzia, mettendosi a dare il becchime alle galline nel bel mezzo di una stanza, piangendo e/o dandosi della pazza da sola (Fo, 1966: 57, 69, 70 e 71). "Ricordiamo, però, che in questo caso la 'matta' è anche figlia di re e che, se può indicare quale follia si annida nelle pieghe del potere, lascia il dubbio che anche la libertà d'espressione non a tutti sia concessa, ma solo a chi con tale potere convive." (Cappa, Nepoti, 1997: 60).

Giovanna è quindi una (finta) pazza da manuale condensata in quindici battute racchiuse in nemmeno due pagine di testo. Pina Piccolo osserva come il ruolo sia "quello di una portatrice di verità, una che le autorità tollerano in quanto esiste la garanzia che i "sani" ne interpretino le verità semplicemente come il prodotto distorto di una mente malata" (Piccolo, 2000: 121), ma allo stesso tempo nota come il personaggio non porti avanti alcuna problematica relativa al proprio sesso di appartenenza e che, anche per come sono scritte le battute, potrebbe altrimenti essere stato un personaggio maschile. Si tratta quindi di un personaggio femminile per motivi storici e pratici: solo Franca Rame è in grado di sostenere in maniera credibile il ruolo del pazzo/giullare all'interno della

compagnia Fo-Rame e Fo, in qualità di autore-attore-capocomico, ha ben presente le risorse a sua disposizione.

La linea di confine adottata per separare le giullaresse, come Giovanna di Castiglia, dalle pazze che seguiranno è la scelta di comodo operata dalle prime di optare per l'estrema ingenuità e lo "sferrare la corda pazza"³³⁸ a piacere, ovvero di poter agire in maniera "inconsulta" scaricando la colpa sul momentaneo attacco di follia per poi rientrare nei canoni della normalità, mentre per le seconde non viene palesata una scelta tra follia e ragione. Come ci illustrano le parole del pirandelliano Ciampa, "Non ci vuole niente a *far la pazza*, creda a me! Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza!" (Pirandello, 1990: 105) e questa verità, così urlata e palese, diviene inattaccabile dietro lo scudo difensivo della follia. Le connessioni tra le due sono ovvie quanto imprecise ma l'idea dell'una spesso coinvolge l'idea dell'altra. Sia la giullaressa che apprezza la follia e la emula e la pazza che l'impersona danno voce, dai margini della società stessa, a verità nascoste o difficili. Quindi, per muoverci all'interno di questo universo parallelo, bisogna operare una distinzione arbitraria tra le pazze che verranno qui esaminate e le *étourdies* che sono, a tutti gli effetti, delle giullaresse, qui rappresentate, una per tutte, da Giovanna la pazza. Laddove l'elemento scelta è assente le cose si complicano, come vedremo, ma tutti i personaggi saranno portatori di una "verità" che diviene inattaccabile quando difesa dallo scudo della pazzia. Non sorprende, quindi, che l'uso di personaggi affetti da pazzia – e quindi non censurabili per quello che dicono – aumenti nel teatro Fo-Rame con l'aumentare del loro impegno politico alla fine degli anni sessanta.³³⁹ Infatti, nel '68, Dario Fo e Franca Rame, seguendo la loro coscienza politica, lasciano il circuito teatrale gestito dall'ETI a favore del circuito culturale ARCI (l'associazione culturale del PCI), e si dedicano ad un teatro dichiaratamente politico indirizzato alle masse con il dichiarato intento di politicizzarle.

³³⁸ Ciampa "Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati – Non si può. [...] E che faccio allora? Do una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa [...] Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio!" (Pirandello, 1990: 72-3).

³³⁹ Per uno studio più dettagliato della censura e di come abbia toccato il teatro dei Fo vedi d'Arcangeli, L., 'Dario Fo, Franca Rame and the Italian Censors' in Bonsaver, G., Gordon, R., (a cura di) *Culture, Censorship and the State in 20th Century Italy*, Oxford, Legenda, 2005: 158-167.

Questo periodo vede uno dei maggiori successi teatrali dell'autore, il *Mistero Buffo* (1969). Lo spettacolo, costituito da una serie di monologhi separati ispirati alla tradizione biblica e popolare, viene creato da Fo con l'intento gramsciano di mostrare al "popolo" l'esistenza di una propria cultura – derubata dalle classi "superiori". Questi raccolgono al loro interno dei monologhi sulla passione di Cristo e ospitano spesso un pazzo o una pazza, eppure è interessante notare come i "matti" tendono ad essere dei giullari mentre le "matte" sono veramente impazzite. In *Passione, Maria sotto la croce*, l'ultimo testo dello spettacolo che appartiene alla sezione di chiusura intitolata *Testi della passione* – solo in un secondo tempo recitati dalla Rame, successivamente coinvolta in quello che è, per lungo tempo, un *one-man show* – troviamo la madre di Cristo che impazzisce di dolore.

Non si tratta della tradizionale morte di Cristo e della sua deposizione,³⁴⁰ in quanto questa rappresentazione è ben lungi dalla serena accettazione dell'iconografia classica e presenta il personaggio più popolare della *Mater Dolorosa*, che non accetta la morte di suo figlio con quel decoro e accettazione che viene normalmente associato alla sua figura. Qui Fo si riallaccia, per la sua rappresentazione della Madonna, alle dee elleniche pre-cristiane, come Iside,³⁴¹ ed i riti ad esse associati in un suo caratteristico scavare nella tradizione fino a trovare un elemento utile al suo teatro. Infatti, questo episodio vede Franca Rame interpretare Maria che arriva sotto la croce e tenta di tutto, anche di corrompere un centurione, pur di salvare suo figlio - anche se lui non vuole essere salvato. Questo è solo uno degli echi che accomuna il presente "episodio" con il precedente della *Strage degli innocenti*; questo gioco di specchi crea un'immagine della madre di Cristo che è molto umana, un'altra vittima del dio padre. Per ottenere questo effetto l'autore crea per la Madonna una versione teatrale del *planctus Mariae*³⁴² dove la donna si sofferma sui dettagli del corpo morente del figlio ricordandone il passato splendore "morte le man, morta la boca e i ogi... morti i cavej?" (Fo, 1993: 165). De

³⁴⁰ Ovvero della XIII Stazione della Via Crucis, tradizionalmente associata, nelle rappresentazioni, con il dolore della Madonna.

³⁴¹ Nelle fasi iniziali del cristianesimo queste dee dovevano essere sostituite da una figura femminile e questo ha portato a delle forme di sincretismo tra la figura della madre di Maria e le figure femminili pre-esistenti. Vedi Magrini, T., 'La Madonna Addolorata'. Internet. <<http://muspe.unibo.it/period/MA/index/number3/magrini/magr5i.htm>>; Schneider, C., "Il cristianesimo" ne *I propilei* a cura di Mann G. e Heuss A., Milano, Mondadori, vol.IV, 1967: 487-556) e Baltrusaitis, J., *La quête d'Isis*, Paris, Perrin, 1967.

³⁴² Koehler, Th., "L'espressione Planctus Mariae designa una composizione liturgica, devozionale o teatrale, nella quale l'autore vuole esprimere le "lamentazioni", la compassione di Maria davanti alle sofferenze del proprio Figlio, nostro Salvatore, in particolare ai piedi della croce". È un genere letterario e musicale molto conosciuto nel XII secolo in Italia. Th Koehler, *Planctus Mariae*, in Dictionnaire de spiritualité, Paris: XII, 1986, coll. 1795-1800.

Martino, nel 1958, scrive che il *planctus* rappresenta il passo finale del sincretismo tra riti pagani riguardanti le dee antiche, che davano spazio ad una espressione più fisica del dolore, con quelli cristiani che insegnano l'accettazione e la sublimazione del dolore terreno in vista del premio ultraterreno.³⁴³ Ma mentre questa lamentazione preannuncia l'accettazione del dolore, la Maria di Fo si adira e confessa che se avesse saputo "questa" verità non avrebbe accettato di diventare "Regina" e diventa blasfema, la più blasfema tra le donne; a questo punto il Cristo interviene e le dice di non bestemmiare e le chiede di andarsene a casa: Dio stesso, quindi, la interrompe e la riporta al suo dolore e alla sua "cristianità".

Fin qui Fo si muove all'interno dei canoni della tradizione della *Mater lacrymosa*, ma lo *Stabat Mater* dell'autore si sposta verso una versione più pagana della *Donna di Paradiso* di Jacopone da Todi. Infatti Maria sviene, come nell'*Acta Pilati* (apocrifo del V secolo) dove Maria, in un atto di dolore molto poco cristiano, una volta ripresa conoscenza, si graffia il volto e si batte il seno, ma qui lei non si sveglia, rimanendo quindi nell'artificio del sogno. Il "sogno" diventa quindi uno stratagemma – usato fin dalle antiche tragedie Greche – per dare una versione molto "pagana" della Madonna sotto la croce. La donna, nel sogno, non accetta la Resurrezione di Cristo come mezzo per battere la morte e, in ultima istanza, il suo dolore. Sono gli anni della guerra del Vietnam, la prima guerra "televisiva" le cui immagini straziavano i teleschermi e alla quale non si doveva, secondo i Fo, rimanere inerti. Per smuovere le coscienze ecco quindi la figura della madre impazzita di dolore, non una madre qualsiasi come lo è la madre nella *Strage degli innocenti*, interpretata sempre in questo spettacolo da Dario Fo – il cui dolore e la cui figura vengono quindi accomunati a quello della madre di Cristo – ma proprio la figura della madre, colei il cui destino è la maternità, colei che si compie nel figlio: l'archetipo della Madre, così come Gesù è l'archetipo del figlio, l'agnello sacrificale, l'innocente per eccellenza. Maria però non accetta il suo destino con rassegnazione e procede a inveire contro l'arcangelo Gabriele per aver sorvolato su un dettaglio così importante della vita di suo figlio mentre le aveva portato la buona novella. L'arcangelo viene rispedito a male parole in paradiso dove il dolore non esiste. Il messaggio di rivolta verso il potere, verso il sacrificio dei propri figli, sempre in chiave allegorica, assume qui dei toni altamente simbolici che rinforzano quelli dati nei precedenti monologhi, e vanno a chiudere con toni tragici uno spettacolo caratterizzato

³⁴³ Vedi un esempio di *planctus Mariae* in Safioti, T., *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990: 383-392; esso illustra anche altri *Testi della Passione*.

da una maggiore leggerezza iniziale. La voluta inversione, in finale, del tragico al comico, di nuovo contrario alla norma teatrale, vuole essere una chiusa forte, anticatartica, che lascia ed invita a pensare, al dibattito, quel “terzo atto” in cui il pubblico veniva invitato a rimanere a teatro dopo lo spettacolo per discutere le proprie idee.

In questa giullarata la morte del Cristo non è catartica, come non lo è la cacciata dell’arcangelo - in quanto sognata -, né, tantomeno, la pazzia tragica della Madonna. Questa si stacca, di nuovo, da quelle rappresentate precedentemente, e trova radici profonde nella tradizione popolare, in linea con la ricerca dell’epoca,³⁴⁴ una *mater dolorosa* colpita da una pazzia lucida quindi, espiatoria e propiziatoria ma non consolatoria, come nella precedente figura femminile, che conferma il dramma in atto con la radice umana del personaggio stesso. Anche questo episodio portava il messaggio politico dei Fo: oltre alla guerra, già menzionata in precedenza, qui si vuole indicare che il paradiso, o la religione, non deve “interferire” con la vita reale sulla terra in quanto riguarda una sfera altra e non può comprendere le difficoltà ed il dolore del vivere. Una pubblica “rinuncia” a dio padre, all’ordine costituito, a tutto ciò che simboleggia il potere a discapito altrui ed un abbracciare Gesù, l’uguaglianza, la dignità del povero, della donna, del lebbroso.³⁴⁵ L’autore usa una potente e condivisa simbologia per portare avanti la sua lotta politica su un piano allegorico fruibile dal suo nuovo pubblico, in effetti usa gli stessi mezzi del potere in maniera totalmente sovversiva concentrandosi sul basso, sull’umano, sulla non accettazione del proprio destino mettendo in discussione tutto ciò che deve essere accettato in quanto dettato dall’alto in nome di una promessa di una miglior vita nell’aldilà, in quanto prima bisogna garantire una buona vita (possibilmente a tutti) sulla terra.³⁴⁶

³⁴⁴ In Grecia esiste uno strano collage cristiano pagano (e lo stesso tipo di veemenza e ribellione) nel *Christòs pàschròn* o *Christus patiens*, attribuito prima a San Gregori Mazianziano, detto “il teologo”, del IV secolo d.C., e poi riportato al secolo XI e ascritto ad ignoto, dove viene creata “un’arte teatrale bastarda, costruita con i cascami di tragici greci applicati a soggetti sacri. Maria parla come Ecuba, impreca come Medea, medita il suicidio come la nutrice di Fedra!” Vedi Moretti, M., Costantini, E., *La scena delle donne*, Roma, Editori & Associati, 1998: 69.

³⁴⁵ Vedi anche Fo, D., Fo, J., Rame, F., “Il vangelo e le donne”, in *Il Cacao della Domenica*. Internet. 14 e 21/11/2004. <www.alcatraz.it>

³⁴⁶ È per questo motivo che il finale più tradizionale non è stato rappresentato e non è stato più pubblicato dopo il 1993, in particolare modo nel volume dell’opera omnia dell’autore. Questo, ricordando a Maria che il suo dolore e quello di suo figlio riaprivano all’uomo la via della salvezza, era in contrasto con il messaggio politico dell’autore.

Nello stesso anno, altro personaggio impazzito è la madre di *Michele lu Lanzone* (1969), monologo che nasce all'interno del testo *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* (Fo, Rame, 1989), che Franca Rame portava in tournée mentre Fo rappresentava *Mistero Buffo*. L'episodio viene stralciato dall'opera originale ed acquista, in seguito, importanza a sé stante ed entra a far parte dei tanti quadri femminili, in chiave giullaresca, di *Tutta casa letto e chiesa* (1977). Si tratta di Rosa, una siciliana “senza età”, che viene presentata da Franca Rame (nel suo primo monologo epico che la vede recitare un ruolo di donna non attraente e di età indefinita) come la madre di Michele lu Lanzone e che racconta, dal manicomio dove è rinchiusa, la storia di suo figlio, sindacalista ucciso dalla mafia collusa con il governo nel tentativo di costruire una diga in Sicilia che avrebbe permesso ai lavoratori di coltivare la terra e vivere meglio – senza dover lavorare nella zolfatarata o alle saline o a giornata la terra di altri – sottraendosi, insomma, all'oppressione. Sulle parole di una ninna nanna entra in scena, scarmigliata ed insaccata in un camicione bianco che si siede su uno sgabello al centro dello spazio scenico “tenendo in grembo un pupazzo di stracci, una *pigotta* grande come un bambino di cinque anni [che] ogni tanto pettina e culla” (Fo, Rame, 1989: 83) ed al quale riferirà come Cenzino, figlio di Michele.³⁴⁷ Iconograficamente la composizione dei corpi in scena è quella classica, triangolare, della Madonna con bambino ma il vuoto scenico, l'età della donna, i suoi capelli scarmigliati ed il suo camice distruggono il senso di tranquillità che questa rappresentazione normalmente presenta. Ancora una volta siamo di fronte ad una donna che ha perso la mente – quindi una pazza vera e non una giullaressa – per via del dolore, un'altra crocifissione. Viene il dubbio, forte, che la donna non sia affatto pazza ma sia stata rinchiusa in quanto testimone scomodo e non deve passare inosservata la classe sottoproletaria di appartenenza di questa donna ed il fatto che la sua “voce” venga fatta forzatamente tacere nella finzione con la chiusura in manicomio prima e all'interno dell'istituzione stessa con il metodo della “strozzina”, ovvero avvolgendola in un lenzuolo bagnato facendole mancare l'aria e svenire, in quanto sono due tratti che la distanziano dai precedenti personaggi affetti da pazzia. *Gender*, classe, oppressione e mancanza di “voce” sono tutte caratteristiche che separeranno, da questo momento in poi, i pazzi dalle pazze nel teatro Fo-Rame fino agli anni Ottanta.

³⁴⁷ Qui si crea il dubbio che si tratti della moglie di Michele e madre di Cenzino – come sembra probabile – o, come preannunciato, della madre di Michele quindi nonna di Cenzino; l'atteggiamento materno della donna lascia intendere il contrario. Il continuo “tagliare” e riutilizzare materiale dei Fo sembra qui aver creato un qui pro quo riguardo questa figura femminile.

Questo cambiamento è dovuto non solo alla presa di posizione politica della coppia Fo-Rame ma anche alla loro amicizia con Franco Basaglia³⁴⁸ e Franca Ongaro Basaglia che lottano, negli anni sessanta e settanta, per il reinserimento dei malati mentali in società, per offrire loro un trattamento più umano, per la creazione di nuove terapie alternative come la *teatro terapia*,³⁴⁹ e per offrire loro spazi nuovi e diversi dove guarire mentre vengono, in seguito alle loro lotte, chiusi i manicomi istituzionali.³⁵⁰ Nella loro “missione” per liberare la popolazione italiana di “matti” i Basaglia sostengono che “nei manicomi sono internati i poveri, e le donne povere – per i pregiudizi e le paure che hanno incorporato e da cui sono state condizionate” (Ongaro Basaglia, 1977: VIII). A queste donne Dario Fo e Franca Rame si ispirano per le pazzie³⁵¹ – e non pazzi – che da quel momento in poi hanno popolato il loro teatro con un nuovo approccio tragico.

La giullarata femminile *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) che vede sola protagonista la Rame in scena annovera anch'esso una sua pazza, si tratta della una prostituta del *Monologo della puttana in manicomio*. Dalle battute iniziali la donna viene presentata come “una malata da curare” piuttosto che “pazza da rinchiudere” che in scena è collegata, con fili, tubi ed apparecchiature elettroniche ad una macchina da dove, presumibilmente, una dottoressa sta monitorando delle misurazioni. Dal finto dialogo – in realtà un monologo – con l'inesistente dottoressa diviene chiaro che la paziente ha bisogno di contatto umano, di qualcuno cui raccontare la sua storia ma, per via del macchinario, la protagonista rimane sola in scena a raccontarla al pubblico. Già dall'impostazione del pezzo quindi Fo e Rame prendono una posizione ben precisa rispetto al trattamento dei malati mentali che si sposta dalla tradizione “clinica” verso una posizione di cura più attenta all'essere umano ed ai suoi “sconvenienti” problemi. Inoltre, con la scelta di una protagonista femminile nel rappresentare la malattia gli autori vanno al di là dei muri del manicomio per toccare anche il tema della *doppia oppressione* delle donne nella cultura italiana. La questione, all'epoca, è al centro del fervido dibattito femminista ed è anche di grande interesse per la coppia Basaglia (Ongaro Basaglia, 1977:

³⁴⁸ Fo racconta delle sue esperienze dirette con la pazzia “incontrate” mentre recita all'interno dei manicomi, scrive della sua amicizia con Franco Basaglia e di come rispetti il suo lavoro tanto da recitare in tutti i manicomi da lui gestiti (2001: 186-9). Vedi anche Gigli, L., “Tra i matti” (*Gazzetta del Popolo*, giugno 1979) in Fo (1992: 257-8).

³⁴⁹ Tradizionalmente i malati mentali recitavano in alcune forme di teatro popolare, in particolar modo durante il Carnevale ma questo era un teatro con una funzione completamente diversa e non terapeutica. Vedi Sordi, I., *Teatro e rito*, Milano, Xenia, 1990: 1, dove cita A. Rossi e R. De Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma, 1977: 145.

³⁵⁰ Battaglia che vincono con la ratificazione della Legge n.180 del 1978.

³⁵¹ Cfr. Ongaro Basaglia, F., Prefazione a Morandini, G., *...E allora mi hanno rinchiusa* (Milano: Bompiani, 1977).

VI), oltre ad essere un punto chiave di tutto lo spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*. Quindi, quando la donna comincia a parlare, in maniera tragi-comica e senza vittimismo, delle sue esperienze sessuali negative e prosegue illustrando la mancanza di educazione sessuale ed i soprusi che le vengono fatti quando ha le crisi che caratterizzano la sua malattia, gli autori stanno dando voce alle preoccupazioni così riassunte dall'analisi di Franca Ongaro Basaglia:

il quadro si apre allora su ciò che informa la nostra cultura e che determina e condiziona la donna ad essere ciò che è: un corpo di cui non è mai padrona e attorno al quale, tuttavia, si incentra una vita che non può essere ciò che essere la storia di una espropriazione. Il suo essere considerata e voluta "corpo", è ciò che ha impedito alla donna di essere soggetto storico-sociale, avendo questo corpo solo in quanto oggetto per altri, mai per sé. Il fatto che tutta la vita della donna sia stata culturalmente incentrata sulla sessualità che, proprio in quanto enfatizzata ed esaltata come sua unica funzione, doveva contemporaneamente venire repressa, ha fatto sì che la sua storia – salvo casi eccezionali – sia sempre stata soltanto la storia del suo corpo, dei meccanismi di difesa che essa doveva mettere in atto per non esserne totalmente espropriata, dei meccanismi di attacco-seduzione che poteva sfruttare per venderlo in un contratto che fosse almeno vantaggioso. [...] Le voci di queste donne internate in manicomio confermano, al di là dell'ulteriore distruzione operata dalla segregazione, come l'unica storia che affiori sia quella di questo corpo espropriato, quindi la storia comune a tutte le donne. (Ongaro Basaglia, 1977: VI-VII)

La storia di vita che la puttana in manicomio racconta sembra essere un *pastiche* delle molte storie vere riportate nel libro della Morandini *E allora mi hanno rinchiusa...* uscito proprio nel 1977. La protagonista ha una vera malattia attraverso la quale offre un panorama dell'oppressione della donna, diventando una *maschera universale* per il paradosso della condizione femminile. La prostituta racconta della mancata educazione, anche sessuale, della vergogna vissuta con il sesso pre-matrimoniale, degli inizi della sua malattia, la perdita del lavoro in fabbrica, la prostituzione, gli abusi subiti e l'arrivo in manicomio in una progressione che non lascia alcun dubbio rispetto alla mancanza di scelte a lei prospettate. Per questa donna il manicomio ed i suoi tranquillanti sono quasi un rifugio dall'emarginazione sociale, dal suo essere una donna sfruttata prima in casa, poi in fabbrica, sul marciapiede e per finire nella malattia "non [le] resta niente cui agganciarsi, niente per cui esistere, dato che la vita della donna ha significato solo se vista in funzione di altri" (Ongaro Basaglia, 1977: VIII). Una protagonista senza amor proprio che potrebbe essere chiaramente reinserita in società, se solo esistessero le condizioni e le strutture adatte, così come viene a trovarsi meglio con le altre malate che le offrono conforto e sostegno – anche di natura politica.³⁵² La pazza quindi dice la verità, come i

³⁵² Esiste una contraddizione nel monologo tra il manicomio presentato all'inizio come luogo di prigionia ma che diventa, con il racconto, sempre più moderno. Infatti la protagonista parla di permessi di uscita per motivi di lavoro e, soprattutto, di come il manicomio offra una *comunità terapeutica* dove trovare conforto e sostegno dalle altre internate.

suoi predecessori, ma queste sono verità sociali, sia ad un livello personale più tragico che ad un livello sociale di natura corrosiva e satirica. C'è anche una lezione di natura politica da apprendere, una che verrà impartita spesso in questi anni, e che predica la presa di coscienza politica e sociale per rendere le persone partecipi della società ed apportarle i dovuti e necessari cambiamenti.

La puttana in manicomio è l'ultima pazza nel teatro Fo-Rame: la fine delle contestazioni e l'apertura dei manicomi segna la fine dei personaggi affetti da follia: i pazzi lasciano il passo ai giullari mentre le pazze diventano "escluse" affette da malesseri lievi che ad una vera e propria malattia, più relativi al loro ruolo in una società sempre più aliena e alienante, ricca di macchine e povera di persone. Sempre in *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), inizia questo nuovo trend. Infatti nel monologo *Una donna sola*, troviamo macchine alienanti, anche se qui non si tratta di macchinari medici, bensì di elettrodomestici. Questi abbondano proprio per segnalare la solitudine della protagonista nella nuova ricchezza consumistica. Non solo la donna ma l'intera società viene distratta da "falsi" bisogni, teorizzati nel 1967 dal filosofo Herbert Marcuse come

quelli che vengono sovrapposti all'individuo da parte di interessi sociali particolari cui preme la sua repressione: sono i bisogni che perpetuano la fatica, l'aggressività, la miseria e l'ingiustizia. Può essere che l'individuo trovi estremo piacere nel soddisfarli, ma questa felicità non è una condizione che debba essere conservata e protetta se serve ad arrestare lo sviluppo della capacità (sua e di altri) di riconoscere la malattia dell'insieme e afferrare le possibilità che si offrono per curarla. [...] La maggior parte dei bisogni che oggi prevalgono, il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi e di consumare in accordo con gli annunci pubblicitari, di amare e odiare ciò che altri amano e odiano, appartengono a questa categoria di falsi bisogni. (Marcuse, 1967: 25)

Secondo Fo e Rame gli elettrodomestici aiutano a distogliere l'attenzione dal pubblico verso il privato inquinandone l'essenza; vengono usati in un sistema patriarcale per "premiare" chi vi aderisce e per creare una sensazione di valore e ricchezza, in particolare nelle donne, mascherando il vuoto creato loro attorno nel tentativo di rinchiuderle in una alienante prigione dorata. Gli autori cercano quindi di mettere in guardia le donne e la società rispetto a questi bisogni artificialmente creati e all'alienazione che ne consegue.

Ricca di elettrodomestici e povera di calore umano, in uno spazio al confine tra la malattia mentale e l'emarginazione sociale troviamo Giulia in *Una giornata qualunque* (1986). Qui la protagonista viene presentata circondata da aggeggi elettronici (TV, videoregistratori, telecamere, allarmi, ecc.) mentre sta girando un video testamento per il marito, dal quale si è separata dopo trentacinque anni di vita insieme. La vita della donna

è sconvolta, lei non si accetta e non si sente accettata, la realtà che si trova intorno le è aliena e Giulia ne viene emarginata. Eppure, nell'ascoltare i problemi di altre donne come lei, che la chiamano pensandola una psichiatra per via di un errore di stampa in un giornale, la tragedia della protagonista passa in secondo piano. Nel finale tragicomico, dove Giulia chiama la polizia per cercare di salvare una delle donne che l'ha chiamata e che si sta suicidando con il gas, la protagonista si rende conto della sua follia e ritrova la forza di vivere. Per rimanere nel comico, la polizia - che non ha capito granché, o forse ha capito tutto - si presenta a casa sua. La donna non ha più intenzioni suicide, il problema non è più soltanto il "suo" problema ma un problema comune, da affrontare insieme alle altre donne, eppure, paradossalmente dalla polizia le viene prospettato solo il ricovero coatto, l'esclusione dalla società.³⁵³

Gioca sulle stesse corde di Giulia uno degli ultimi personaggi femminili non solo portato in scena ma anche scritto da Franca Rame; si tratta di Mattea ne *La donna grassa* (1991) - che con la precedente Giulia condivide una dieta a base di pollo lesso per cercare di ritrovare una figura più consona ai dettami della società, con scarsi risultati. In questa pièce si affronta il tema della donna che viene lasciata per una ragazza più giovane - già affrontato in precedenza nel teatro Fo-Rame - ma vi si affiancano temi più innovativi quali i disturbi alimentari. La sofferenza fisica e quella psicologica sono, qui, indissolubilmente legati nella fame insaziabile di Mattea cui non basta cibo, successo e ricchezza che, anzi, creano nuovi falsi bisogni. Quando la protagonista ha un momento di lucidità denuncia le colpe della cultura patriarcale e consumistica e le difficoltà che sovvertire un sistema così radicato comporta, pronto com'è ad approfittarsi di ogni debolezza ma il finale anticatartico la vede sprofondare nella poltrona dell'amore, una macchina di sua invenzione, che, con voce maschile le sussurra: Oh cara... dove sei stata fino adesso?... Mi sei mancata tanto!... Vieni che ti abbraccio... sprofondati addosso a me... Splendida creatura... ti amo... lasciati andare... Non pensare a niente... a niente. Ti amo... Ti amo! (Fo, Rame, 1998: 75)

Il cerchio si chiude, la tecnologia torna a riempire il vuoto d'amore.

Le pazze nel teatro Fo-Rame nascono quindi da una costola dei giullari, per difendere gli oppressi, per poi evolvere verso il lato più drammatico della pazzia, riuscendo al massimo a difendere sé stesse. Perdono man mano la "leggerezza" comica delle giullaresse, andando a prediligere i contorni della realtà e dell'alienazione, della

³⁵³ Con l'attuale legislazione la polizia può richiedere il ricovero coatto, ovvero forzato, di malati il cui stato mentale potrebbe causare danni a sé stessi e ad altri.

tragedia. Questa evoluzione verso una pazzia più intimista, più moderna, anche come radici letterarie, può sembrare dovuta alle corde recitative comico grottesche di Franca Rame ma è frutto di osservazione della realtà e risulta pur sempre rivelatrice di verità scomode ed universali.³⁵⁴ Le pazze non hanno grande libertà di azione, né con l'esterno né con il loro stesso corpo, che anzi viene continuamente "attaccato" dall'esterno; tendono ad essere passive, ad accettare con "garbo" le ingiustizie loro imposte – o, quando hanno una voce forte, vengono messe a tacere con un qualche metodo coercitivo. Sane da legare, appunto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Cappa, M., R. Nepoti, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997.
- Colombo, E., Piraccini, O., (Eds.) *Pupazzi con rabbia e sentimento*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998.
- d'Arcangeli, L., "Madness in the Theatre of Dario Fo and Franca Rame", *Forum Italicum*, Spring 2005, 138-165.
- d'Arcangeli, L., *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati Editore, Strumenti di letteratura italiana, n.32, 2009.
- De Martino, E., *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1958.
- Di Giammarco, R., "La controrisata: Dario Fo", "Musica", supplemento a *La Repubblica*, n. 124, 19/11/1997, 17.
- Fo, D., *Le commedie di Dario Fo II*, Torino, Einaudi, 1966.
- Fo, D., Rame, F., *Le commedie di Dario Fo VIII*, Torino, Einaudi, 1989.
- Fo, D., *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992.
- Fo, D., *Le commedie di Dario Fo V*, Torino, Einaudi 1993.
- Fo, D., Rame, F., *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame XIII*, Torino, Einaudi, 1998
- Fo, D., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 2001.
- Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1967.

³⁵⁴ Cfr. d'Arcangeli, L., "Franca Rame giullaressa" in *Franca Rame: A Woman on Stage* a cura di W. Valeri (West Lafayette: Bordighera, 2000, pp.157-174). Vedi anche Farrell, J., "Franca Rame's nose" nello stesso volume, pp.205-219.

Ongaro Basaglia, F., Introduzione, *Le donne e la pazzia* di Chesler, P., Torino, Einaudi, 1977.

Piccolo, P., "Rame, Fo and the Tragic Grotesque: The Politics of Women's Experience". W., Valeri (Ed.), *Franca Rame: A Woman on Stage*, West Lafayette, Bordighera, 2000, 115-138.

Pirandello, L., *Il berretto a sonagli*, J.C., Barnes (Ed.), Dublin, The Foundation for Italian Studies, 1990.