

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Departamento de Filologías Integradas
Curso de Doctorado en Filología Italiana
Tesis doctoral



ZONA FRANCA (RAME)

Candidado: *Fabio Contu*

Tutor y Directora de Tesis: profesora *Mercedes Arriaga Flórez*

Co-directora de Tesis: profesora *Milagro Martín Clavijo*

Tesis Doctoral

Año Académico 2016-2017

In copertina:

Franca Rame alla Sala Chiamata del Porto di Genova, nel 1969 (particolare)

in occasione dell'allestimento alla Sala Chiamata della Compagnia Unica del Porto di Genova di:

Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso (7 novembre 1969),

L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone (8 novembre 1969).

(Coop Dinegro, Piazzale dei Traghetti "Iqbal Masih", Genova)

INDICE

Introduzione:

LA COSTRUZIONE DELLA “ZONA FRANCA” p. 1

Capitolo I:

UNA QUESTIONE DI PUNTO DI VISTA:

IL FEMMINISMO DI FRANCA RAME p. 10

Capitolo II:

ABBASSO LA QUARTA PARETE!

LA RIGENERAZIONE DEL TEATRO p. 44

1. Premessa: Dario Fo e Franca Rame, maestro e maestra d’utopia p. 44

2. La riscoperta della Commedia dell’Arte nel teatro italiano p. 46

2.1. Fare o rifare? p. 46

2.2. Lo stereotipo della Commedia dell’Arte p. 52

2.3. La Commedia dell’Arte nel primo Novecento europeo p. 57

2.4. La riscoperta italiana della Commedia dell’Arte p. 62

2.5. La Commedia dell’Arte contemporanea in Italia p. 69

3. I maestri del secondo Novecento in Italia p. 78

3.1. Il trionfo della regia e la nascita dei Teatri Stabili p. 78

3.2. Il grande attore p. 83

3.3. La nuova generazione p. 84

3.4. Gli anni Sessanta e il teatro di contraddizione p. 85

3.5. Il “terzo teatro” p. 91

3.6. Gli ultimi vent’anni del Novecento p. 92

Capitolo III:

FIGLIA D’ARTE:

FRANCA RAME ATTRICE p. 104

1. Una coppia d’arte p. 104

1.1. L’ombra p. 104

1.2. Gesto e parola p. 115

2. Il retroterra di Franca: la Compagnia Rame p. 119

3. Il retroterra di Dario	p. 143
4. L'arte attoriale di Franca Rame	p. 149

Capitolo IV:

TEATRO, IMPEGNO E CONSAPEVOLEZZA FEMMINILE:

FRANCA RAME AUTRICE **p. 179**

1. Il punto di partenza: l'autonomia politica **p. 179**

2. La concezione: il teatro come spazio di libertà **p. 183**

3. "Autorialità" e "maternità" dei testi di Franca Rame **p. 188**

3.1. Premessa: il principio di autorialità nel teatro **p. 188**

3.1.1. "Macbeth", di William Shakespeare... e Thomas Middleton **p. 192**

3.1.2. "Enrico IV", di William Shakespeare... e Christopher Marlowe **p. 196**

3.1.3. "Il gabbiano", di Anton Čechov... e Konstantin Stanislavskij **p. 197**

3.2. Il principio di "autorialità" nel teatro di Dario Fo e Franca Rame **p. 201**

3.3. La "maternità" dei testi di Franca Rame **p. 213**

3.3.1. Del concetto di "maternità" **p. 216**

3.3.2. Il problema del metodo **p. 221**

3.4. Il tema dello stupro in Dario Fo e in Franca Rame **p. 226**

4. I testi di Franca Rame **p. 256**

4.1. Verso il "ruolo preminente e determinante" **p. 256**

4.2. Le scritture a quattro mani **p. 259**

4.2.1. Le fabulazioni sulla Resistenza (1970-1973) **p. 266**

4.2.2. I monologhi sul terrorismo e sulla repressione (1975-1980) **p. 304**

4.2.3. Lisistrata romana (1975) **p. 320**

4.2.4. Parliamo di donne (versione del 1977) **p. 326**

4.2.5. Madre Pace. Decidano le madri per la guerra (2006) **p. 346**

4.2.6. Una Callas dimenticata (2013) **p. 375**

4.3. Il ruolo preminente e determinante nella scrittura **p. 382**

4.3.1. Tutta casa, letto e chiesa (1977-1985) **p. 385**

4.3.2. Coppia aperta, quasi spalancata (1983) **p. 442**

4.3.3. Parliamo di donne (versione del 1991) **p. 452**

4.3.4. Sesso? Grazie, tanto per gradire! (1994) **p. 476**

4.3.5. La scelta di Eva (2013) **p. 486**

Capitolo V:

POTERE MASCHILE E AUTORITÀ FEMMINILE:

FRANCA RAME E LA POLITICA

p. 492

1. Soccorso Rosso (1969-1985)

p. 492

2. Il Comitato «Il Nobel per i disabili» (1998-2013)

p. 520

3. In Senato (2006-2008)

p. 524

4. La politica secondo Franca Rame

p. 539

Capitolo VI:

NARRATRICI, AFFABULATRICI, GIULLARESSE:

L'EREDITÀ TEATRALE DI FRANCA RAME

p. 550

1. Dario, Franca e i loro figli teatrali: dal Teatro di Narrazione e oltre...

p. 550

2. Le narratrici

p. 554

2.1. Laura Curino

p. 558

2.2. Giuliana Musso

p. 563

3. Le affabulatrici

p. 568

3.1. Roberta Biagiarelli

p. 570

3.2. Elena Guerrini

p. 579

4. Le giullaresse

p. 586

4.1. Marina De Juli

p. 590

4.2. Paola Cortellesi

p. 598

4.3. Sabina Guzzanti

p. 605

Conclusioni:

LA MASCHERA RIVELATRICE

p. 613

ABSTRACT (Resumen de la tesis en español)

p. 618

1. La construcción de la “Zona Franca”

p. 618

2. La máscara reveladora

p. 626

BIBLIOGRAFIA

p. 632

1. Opere e studi di carattere generale.

p. 632

2. Studi di genere.

p. 638

3. Opere e Studi di carattere generale di teatro.

p. 647

4. Opere e interventi di Dario Fo, Franca Rame e Jacopo Fo.	p. 657
5. Studi generali su Dario Fo e Franca Rame	p. 660
6. Opere e interventi di Franca Rame.	p. 664
7. Studi specifici su Franca Rame	p. 666
8. Riferimenti videografici e audiografici.	p. 670

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare in questa sede tutti coloro che hanno reso possibile questo lavoro:

- la professoressa Mercedes Arriaga Flórez, tutor e direttrice della tesi;
- la professoressa Milagro Martín Clavijo, dell'Universidad de Salamanca, co-direttrice della tesi;
- la professoressa Luciana D'Arcangeli, della Flinders University (Adelaide – Australia), massima esperta della figura di Franca Rame;
- la professoressa Maria de Fátima Sousa e Silva, della Universidade de Coimbra, esperta di ricezione del mito antico nella letteratura contemporanea.

Desidero, altresì, esprimere la mia gratitudine, per i preziosi e dotti consigli, al professor Paolo Puppa, dell'Università Ca' Foscari (Venezia), e a Marisa Pizza, attuale responsabile dell'«Archivio Fo-Rame» (www.archivio.francarame.it).

E davvero grazie infinite a Monica: *non so dire in che Era fossimo la prima volta; abbiamo vissuto tante vite, finché ti ho ritrovata in quest'ultima.*

Introduzione

LA COSTRUZIONE DELLA “ZONA FRANCA”

Tecnicamente, per “Zona Franca” s’intende una porzione del territorio doganale, separata dalle aree circostanti, dove le merci vengono introdotte in regime di esenzione dai dazi e dalle misure di politica commerciale. Volendo intendere l’espressione in un’accezione più vicina al pensiero anarchico, la Zona Franca è un territorio considerato fuori dalla linea doganale, fuori dunque dagli Stati: un’area dove lo Stato fa un passo indietro e l’individuo libero un passo avanti.

Facendo un *calembour* col suo nome, ho voluto intitolare questo mio lavoro dedicato a Franca Rame “Zona Franca”, perché essa è, essenzialmente, uno spazio politico libero, nel quale è possibile immaginare relazioni umane e sociali che si ridefiniscono dal basso, per opera di coloro che le mettono in atto, senza controlli da parte di qualunque potere: esattamente la concezione che Franca Rame ha sempre avuto sia del teatro sia dell’attività politica. La “Zona Franca”, in questo senso, è anche uno spazio politico concepito al femminile, perché rinuncia al concetto (elaborato, nel corso dei secoli, al maschile) di *potere*, per sostituirlo con quello -elaborato dalla riflessione femminista- di *autorità*.

Come spiega la filosofa italiana Luisa Muraro, infatti, “autorità” deriva dal latino “*auctoritas*”, che, a sua volta, deriva da “*augere*”, che vuol dire “*far crescere*”. Per questo, nell’etimologia dell’*autorità* è inclusa l’idea secondo cui l’essere umano realizza la propria *humanitas* quando si libera dal proprio stato di schiavitù e arriva, quindi, alla liberazione. Il termine “potere”, invece, evoca inevitabilmente i concetti di potenza e di forza. Con il “potere”, coloro che siano gerarchicamente superiori schiacciano coloro che stiano sotto di essi e si oppongono a ogni forma di cambiamento nelle relazioni gerarchiche di dipendenza; con l’“*autorità*”, invece, si lavora per far crescere l’altro: la superiorità di chi abbia *autorità* è provvisoria ed è posta al servizio altrui.

Quella dell’“*autorità*” è, per la Muraro, la via femminile alla politica -se non altro perché quella del “potere”, storicamente, è sempre stata la via maschile-, per cui l’unico modo per dare al mondo un’alternativa politica non consiste nel dare alle donne potere (perché, essendo declinato al maschile, lo eserciterebbero secondo dinamiche maschili), bensì nel rifondare la politica da capo -e dal basso-

sul principio femminile (e femminista) dell'“autorità”. Una posizione molto più radicale.

L'esercizio dell'autorità, in questo senso, crea spazi di *politica prima*, cioè di politica ripensata e rifondata a partire dal basso, quindi nei comitati, nei quartieri, nelle associazioni...

Quello della *politica prima* è il tipo di spazio che, per tutta la vita, Franca Rame ha cercato di costruire col proprio lavoro teatrale e col proprio impegno politico: un lavoro svolto con una profonda consapevolezza femminile e femminista – sebbene lei dichiarasse di avere un rapporto complesso e non lineare con i gruppi femministi. Quale che sia lo stato attuale di questo lavoro intrapreso dalla Rame, certo è che esso sia ancora da terminare. Non resta che cominciare, dunque, creando spazi culturali, artistici, filosofici alternativi, luoghi di discussione e di confronto, luoghi in cui spargere il seme della società che si vuol costruire: in questo io credo risieda la prima (e forse la più profonda) eredità lasciataci da Franca Rame.

Questa è la ragione per cui ho escluso di menzionare, dal titolo della mia tesi, Dario Fo. So bene che tutta la drammaturgia che, per anni, è stata attribuita al solo Fo, in realtà, è opera del lavoro di entrambi. Da questo punto di vista, chi ritenesse di avere tra le mani una tesi solo sul teatro della Rame potrebbe giustamente sostenere che non abbia senso non menzionare anche Dario Fo.

Tuttavia, il mio non è uno studio solo sul teatro, bensì *sulla figura di Franca Rame*, sul piano attoriale, autoriale e del pensiero (in rapporto al femminismo, alla concezione del teatro e alla politica). Del resto, bisogna dire che, ancora oggi, persiste la tendenza a parlare di un “teatro di Dario Fo”, senza menzionare Franca Rame, ma, di fronte a questo, purtroppo, raramente si alzano voci a puntualizzare che bisognerebbe parlare di un “teatro di Dario Fo e di Franca Rame”.

Ma qual è la situazione degli studi sulla Rame?

Prima di tutto, la maggior parte della saggistica che parli di lei riguarda entrambi i membri della “coppia d'arte”. Quindi, la maggioranza degli studi che la menzionano sono riferiti a Dario e Franca, insieme. Decisamente poca attenzione, quindi, è stata rivolta specificamente a lei, il che vuol dire che poco si è riflettuto sulla necessità di definire un “soggetto Franca Rame”, distinguendolo da un “soggetto Dario Fo”.

La maggior parte degli scritti dedicati in particolare a lei, inoltre, è costituita da articoli o interventi, indubbiamente preziosi, ma che, per lo spazio di cui dispongono, non hanno la possibilità di sviluppare compiutamente un'analisi della sua figura. In questo contesto, si segnalano, tuttavia, quattro eccezioni.

La prima, risalente al 2000, è la miscellanea di studi su Franca intitolata *Franca Rame. A Woman on stage*, curata da Walter Valeri, che include, tra gli altri, uno studio di Luciana D'Arcangeli, la più importante esperta al mondo della Rame. Il volume si sofferma, in particolare, su Franca Rame attrice.

La seconda è il fondamentale lavoro della D'Arcangeli intitolato *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, pubblicato (in Italia) nel 2009. Il lavoro, in realtà, è la traduzione di un precedente studio elaborato dall'autrice e uscito, prima di tutto, in inglese. Questa -sia detto tra parentesi- sembra essere una costante degli studi sulla Rame: Franca è, di fatto, studiata più all'estero che in patria. Il volume si sofferma anch'esso su Franca attrice, ma, nel tracciare l'evoluzione dei personaggi interpretati da lei nell'intero arco della drammaturgia Fo-Rame, mette in evidenza il sempre maggiore apporto anche autoriale di lei. Il lavoro autoriale della Rame è visto come un *crescendo*, ma si riconosce un suo contributo in questa direzione lungo tutta la storia del teatro di Dario, che quindi va decisamente ridefinito come opera di entrambi. Il lavoro è, tutt'oggi, l'unica monografia organica mai scritta su di lei.

La terza eccezione è il convegno "*Estupro*". *Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, celebrato a Siviglia nel 2014 e organizzato dal gruppo di ricerca "Escritoras y Escrituras", coordinato da Mercedes Arriaga Flórez, con la collaborazione, per l'occasione, di Milagro Martín Clavijo, docente di Teatro Italiano Contemporaneo presso l'Università di Salamanca. Dalla morte della Rame (avvenuta nel 2013), mi risulta che siano stati celebrati solo due convegni dedicati specificamente a lei: questo e uno svoltosi nello stesso periodo a Brighton. Solo di quello sivigliano, tuttavia, sono usciti gli atti. Il congresso (al quale ha partecipato anche la D'Arcangeli e a cui ho avuto l'onore di partecipare io stesso come relatore) interpreta il lavoro teatrale e politico della Rame non solo come oggetto di studio, ma anche come sollecitazione tematica per sviluppare altre riflessioni *a latere*.

Quarta e ultima eccezione, infine, è il volume di studi critici sulla Rame intitolato *Franca, pensaci tu!*, edito per Aracne nel 2016, a cura di Daniele

Cerrato, che contiene contributi di Concetta D'Angeli, Luciana D'Arcangeli, Milagro Martín Clavijo, Loretta De Stasio e Margherita Rubino, cui si aggiunge anche un mio saggio. Il volume è costruito sull'idea che Franca sia stata autrice almeno prevalente di alcuni lavori della drammaturgia Fo-Rame, per cui sviluppa ulteriormente il problema dell'apporto autoriale della Rame nelle opere della coppia.

A queste eccezioni, poi, vanno aggiunti alcuni brevi contributi -pubblicati su riviste varie o in volumi collettanei-, ma molto importanti: da quelli (molto numerosi) di Luciana D'Arcangeli, a quelli di Concetta D'Angeli, di Eva Marinai, di Serena Anderlini e di Marisa Pizza, fino all'unico -ma fondamentale- contributo di Paolo Puppa sul rapporto della Rame col tragico.

Di tutto ciò, naturalmente, do notizia in Bibliografia.

Il mio lavoro, dunque, s'inserisce in questa tradizione di studi, per farsene erede e per sviluppare alcuni punti ancora poco affrontati.

Veniamo, ora, alla struttura del lavoro.

Dopo la presente *Introduzione*, il *Capitolo I* delinea il contesto politico e culturale dei movimenti e dei gruppi femministi sorti e attivi in Italia a partire dagli anni Sessanta. Si tratta di un contributo necessario, perché la Rame matura la propria coscienza femminista proprio confrontandosi con questo contesto, dal quale si fa certamente influenzare e nei confronti del quale, però, mantiene anche sempre una propria autonomia di pensiero. Si è spesso definito quello della Rame come un femminismo di matrice marxista-leninista. Nel capitolo tento di spiegare perché questa definizione sia vera solo molto parzialmente. Di certo, la matrice marxista influenza tutto il pensiero di Franca -incluso anche quello sulle donne-, ma la subordinazione della questione femminile alla questione proletaria -l'idea, cioè, che i problemi delle donne si potranno affrontare e risolvere davvero solo dopo la rivoluzione comunista e con l'instaurazione della società senza classi- introdotta da Lenin non trova traccia in quello che la Rame afferma in palco nei monologhi in cui più pesante è il proprio ruolo autoriale. Al contrario, in sintonia con l'Engels di *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* e con il femminismo più radicale (come quello di Rivolta Femminile, il gruppo creato da Carla Lonzi, da cui deriverà il Femminismo della Differenza), Franca, nell'elaborazione del proprio femminismo, sembra riconoscere nella schiavitù

femminile -a tutti i livelli- una specificità che la rende diversa e peggiore di quella proletaria.

Il *Capitolo II* delinea ancora il pensiero della Rame, qui in relazione alla propria concezione del teatro. Franca proviene da una famiglia d'attori girovagli risalente almeno all'Ottocento, il che la pone nel solco dell'eredità lasciata, nei secoli, dalla Commedia dell'Arte. È lei a far conoscere le tecniche di questo tipo di teatro a Dario, il che fa della Rame uno dei capisaldi di quel processo (tardivo in Italia, rispetto al resto d'Europa) di rivalutazione, riscoperta e rielaborazione della Commedia dell'Arte, che aprirà la strada alle esperienze di teatro alternativo, d'avanguardia, *underground* che fioriranno a partire dagli anni Sessanta. Ma, a differenza di quanto sarà per altri grandi nomi di questa stagione teatrale italiana, per Franca non si tratterà mai di fare un teatro nuovo, bensì di tornare alle radici autentiche dell'arte teatrale, che pongono l'enfasi sugli strumenti essenziali del teatro: il corpo e la voce, senz'altri appigli. In questo capitolo, dunque, si delinea anche il contesto dell'evoluzione teatrale italiana (con forti riferimenti al contesto europeo) nel Novecento, con particolare riferimento alla seconda metà del secolo.

Il *Capitolo III* affronta il problema della definizione dell'arte attorica di Franca Rame. Franca, come attrice, è stata spesso considerata una sorta di Dario Fo in versione minore, un'attrice dalla tecnica inferiore rispetto al marito, una teatrante che, senza il sodalizio con Dario, avrebbe fatto solo la *soubrette*, sfruttando la propria bellezza. In realtà, è proprio la Rame (che, come abbiamo detto, proviene da una famiglia d'attori di lunga tradizione) a insegnare a Dario l'arte di recitare *a soggetto* e *all'improvvisa*. Ed è sempre Franca a far scoprire a Fo il patrimonio della Commedia dell'Arte. Inoltre, Franca ha una propria specifica arte attorica, diversa da quella di Dario. Fo ha una recitazione istrionica, carica, connotata da un uso ampio e marcato del corpo: una recitazione basata sull'"aggiungere"; la Rame, invece, ha una recitazione molto più contenuta, sobria, essenziale, fatta di movimenti generalmente più piccoli e di un uso del corpo in cui si privilegia lo strettamente necessario: una recitazione basata sul "togliere" (o "per sottrazione", come dice Paolo Pappa). Infine, in Franca si manifesta una più netta inclinazione verso il politico e il tragico, mentre Dario predilige il poetico e il grottesco.

Il *Capitolo IV* è il più ampio e complesso di tutto il lavoro. Qui si affronta il tema dell'autorialità di Franca Rame. Che cosa abbia scritto, nello specifico, la Rame, è una domanda che ricorre molto spesso negli studi di Luciana

D’Arcangeli, e anche in quelli di Joseph Farrell. Prima di tutto, dobbiamo ribadire che tutta la drammaturgia attribuita a Dario Fo è, in realtà, opera di entrambi. L’unica eccezione è rappresentata dal monologo *Lo stupro*, scritto unicamente da Franca, nel quale lei racconta la propria personale esperienza. Per quel che riguarda il resto dei testi, però, possiamo distinguere tre gruppi: quelli scritti prevalentemente da Dario, con l’aiuto successivo di Franca (come *Mistero buffo*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Johann Padan a la scoperta de le Americhe* e molti altri...); quelli scritti paritariamente a quattro mani (come, per esempio, i monologhi sulla Resistenza e quelli sul terrorismo); quelli scritti prevalentemente da Franca, cui Dario ha collaborato solo per l’allestimento (si tratta della maggior parte dei testi che affrontano tematiche prettamente femminili). Nel mio lavoro, volendo ragionare sull’autorialità della Rame, mi sono occupato solo degli ultimi due gruppi menzionati (le scritture a quattro mani e quelle prevalentemente di Franca). Per farlo, però, ho dovuto, in primo luogo, rielaborare il concetto di autorialità. Questo, infatti, è normalmente inteso al singolare, come espressione della creatività e dell’inventiva di un’unica mente. A teatro, invece, il principio è sempre plurale, prima di tutto, perché il copione non è un testo da leggere, ma uno strumento di lavoro per mettere in piedi uno spettacolo; in secondo luogo, perché allo spettacolo (che è la vera opera d’arte, in teatro) danno un apporto autoriale tutti coloro che vi lavorano, ciascuno con la propria creatività: gli attori, il regista, l’autore delle musiche, il *light designer*, il *sound designer*... Per evitare equivoci, allora, nel caso di Franca Rame, ho sostituito il termine “autorialità” con “maternità”. L’ho fatto per tre ragioni: la prima è che generare significa dare alla luce una vita per farla crescere sempre più indipendente da chi l’ha generata e questo è il rapporto che Franca ha col teatro: i propri lavori nascevano da lei, ma poi crescevano in virtù di circostanze ed eventi anche imprevedibili, di sera in sera e di replica in replica. La seconda è che l’approccio all’opera e alla figura di Franca Rame vuole essere, in questo lavoro, un approccio di genere: la maternità è anche un fatto creativo, di cui, per secoli, si sono appropriati indebitamente solo gli uomini, affermando che la capacità inventiva fosse una prerogativa solo maschile, di cui le donne erano prive. Infine, la terza è che ogni nato ha una madre e un padre: la maternità, per definizione, non esclude l’apporto di altri. In secondo luogo, ho dovuto elaborare una specifica metodologia d’attribuzione. Ogni spettacolo teatrale (a maggior ragione per quelli della “coppia d’arte”) è, per sua

natura, *instabile*, perché il suo copione non ha mai una versione definitiva e finale, ma cambia sempre in funzione della messinscena, e *plurale*, perché -come abbiamo già detto- plurale è la quantità dei suoi autori. Date queste premesse, la filologia testuale comunemente intesa non è uno strumento adeguato per analizzare il testo teatrale. Se cercassimo di capire che cosa è di Franca e che cosa è di Dario in un testo, raramente riusciremmo a ricostruirlo correttamente, perché spesso i testi sono in partenza dattiloscritti e le correzioni scritte a mano potrebbero essere anche suggerite da altri. Per questo, ho adottato un metodo filosofico, ereditato dalla teoria femminista della *Standpoint Theory*. Secondo questa teoria epistemologica, la differenza tra donne e uomini si mostra anche in una differenza di prospettiva da cui guardano alla realtà e al mondo: quella delle donne è storicamente marginale, ma, proprio per questo, sa cogliere elementi della realtà che chi sta in posizione privilegiata non sa cogliere; per questo, il punto di vista femminile, in quanto marginale, sa essere centrale. Le donne non vedono tutto, ma vedono meglio. Sono dunque andato alla ricerca delle tracce di questa diversa prospettiva, nei testi che ho analizzato, e in base a quello che ho riscontrato, ho elaborato un'ipotesi di attribuzione. I temi della riflessione e della protesta dei gruppi femministi degli anni Settanta, per esempio, si ritrovano chiaramente espressi, in alcune opere (per esempio *Tutta casa, letto e chiesa*, del 1977), in forme e contenuti tali da farmi propendere che lì fosse riscontrabile una prevalenza autoriale di Franca, una “maternità” teatrale di Franca. L’approccio a quei temi, infatti, è lo stesso -con i medesimi toni e i medesimi contenuti- espresso dai gruppi e dai movimenti femministi con cui Franca (più di Dario) era venuta a contatto. Per esempio, la concezione della maternità biologica come strumento maschile di supremazia e quella della prole come elemento che imprigiona le donne nel ruolo di proprietà nelle mani degli uomini sono i temi principali della riflessione espressa da Rivolta Femminile e si ritrovano in testi come *Medea*, *Una donna sola* o *Abbiamo tutte la stessa storia*. L’analisi dei testi è ogni volta puntuale e approfondita, ma -come il lettore potrà notare- vi sono testi la cui analisi è più ampia rispetto a quella di altri: questo non avviene per una questione di diversa importanza tra i lavori, ma perché alcuni copioni della Rame (come *Madre pace* o le *Fabulazioni della Resistenza*) sono particolarmente ricchi di numerosi riferimenti extra-testuali, i quali vanno spiegati e questo rende alcune analisi inevitabilmente più lunghe. Non si tratta, in ogni caso, di digressioni

fuorvianti: ogni riferimento è fatto sempre con l'obiettivo di chiarire i passaggi dei testi. Altri testi (per esempio, *Lisistrata Romana*) si basano, invece, su un unico riferimento, adoperato solo come spunto, si centrano su un solo tema o sono più brevi, per cui la loro analisi è meno ampia, sebbene ugualmente approfondita. Nei casi di ricezione, nella drammaturgia Fo-Rame, di fonti classiche (come *Medea* o *Lisistrata Romana*), ho tracciato anche dei confronti con altre rielaborazioni di altri autori che possano avere analogie con i testi presentati in questo lavoro: credo, infatti, che sia necessario un approccio comparatistico alle discipline, per non costruire una falsa immagine della cultura come una serie di materie non comunicanti tra di loro. Infine, il lettore noterà anche che alcune citazioni sono particolarmente lunghe e poi vengono spiegate dettagliatamente. Ho fatto questa scelta -un po' inconsueta- per dovere di completezza, soprattutto per quel che riguarda le citazioni da testi inediti, o molto difficili ormai da rintracciare, o elaborati in versioni diverse da quelle pubblicate. Il mio desiderio è che il lettore possa accedere facilmente alle mie stesse fonti.

Il *Capitolo V*, poi, si sofferma sull'attivismo politico della Rame. Non si parla di teatro, qui, ma, prima di tutto, dell'esperienza di Franca come fondatrice e direttrice di Soccorso Rosso, l'organizzazione che si occupava di fornire assistenza legale e aiuti economici e materiali ai detenuti politici di sinistra in Italia: un'esperienza che le ha attirato addosso le ire dei suoi oppositori politici, dei fascisti e di ampi settori dello Stato e delle forze dell'ordine. In queste pagine si affronta il tema dello stupro subito dalla Rame nel 1973, non in chiave drammaturgica (di questo parlo nel *Capitolo IV*), ma in chiave politica. Quello di Franca Rame è stato uno "stupro di Stato", organizzato da alte sfere della politica e delle forze dell'ordine italiane, per punirla del suo attivismo. Si parla, poi, del lavoro del comitato «Il Nobel per i disabili», fondato e diretto da Franca per gestire la donazione dell'intero premio in denaro ricevuto nel 1997 -in occasione del conferimento a Fo del Premio Nobel per la Letteratura- e interamente devoluto in beneficenza. Successivamente, si parla dell'esperienza di Franca da senatrice. Alla luce di tutto questo, si tracciano, infine, le linee del pensiero politico di Franca Rame, che, coerentemente col pensiero femminista di Luisa Muraro, predilige la *politica prima* alla *politica istituzionale*.

Il *Capitolo VI*, infine, rintraccia, nel teatro italiano contemporaneo, le eredi teatrali di Franca Rame: dalle "narratrici" (Laura Curino e Giuliana Musso), che

ereditano da lei, oltre allo stile attoriale “*per sottrazione*”, la concezione del teatro come mezzo per affrontare temi politici e civili; alle “affabulatrici” (Roberta Biagiarelli ed Elena Guerrini), che costruiscono un teatro inteso come seduzione, cioè come spazio intimo di dialogo col pubblico (in linea con la Franca Rame di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*); fino alle “giullaresse” (Marina De Juli, Paola Cortellesi e Sabina Guzzanti) che, come Franca, fanno del teatro il luogo da cui scagliare la propria durissima satira sociale e politica. Tutte -anche se ognuna in modi diversi- mostrano (e, a volte, dichiarano) di essere figlie del magistero teatrale e politico di Franca Rame.

La “Zona Franca”, dunque, è ancora in costruzione: a noi Franca Rame ha lasciato il compito di partecipare -ciascuno a proprio modo- ai lavori.

Capitolo I:

UNA QUESTIONE DI PUNTO DI VISTA: IL FEMMINISMO DI FRANCA RAME

La pubblicazione postuma di *In fuga dal Senato*, libro terminato da Franca Rame nei giorni finali della sua vita¹, non rappresenta semplicemente l'occasione di incontrare la sua ultima testimonianza civile e politica, ma permette di comprendere in misura completa il *rapporto* che l'attrice ha intessuto con la politica (intesa non solo in senso istituzionale), nella sua forma più nobile di incessante impegno quotidiano, vissuto non solo con la sua breve attività parlamentare, ma soprattutto attraverso le organizzazioni a cui lei ha dato vita o alle quali ha partecipato, oltretutto tramite lo stesso lavoro teatrale.

Non solo: il volume rappresenta anche la chiarificazione dell'*approccio* alla politica costruito da lei, approccio di cui la prospettiva femminile, basata -come vedremo- su un'empirica -ma non per questo meno chiara- consapevolezza della differenza fra *potere* e *autorità*, è l'elemento fondante e caratterizzante, non solo sul piano delle battaglie (Franca Rame non si è occupata solo della condizione delle donne), ma soprattutto sul piano della prospettiva, della visione, ovvero sul piano del cosiddetto "punto di vista".

Una delle più importanti intuizioni di quell'orientamento dell'epistemologia femminile che va sotto il nome di *Standpoint Theory*² (appunto, teoria del punto di vista), è che, siccome le donne hanno minori riconoscimenti all'interno della società³, tale esclusione sociale rende il loro punto di vista più corretto. Si tratta di

¹ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, Milano, Chiarelettere, 2013.

² Ne fornisce un'ampia trattazione Luciana Di Serio. Vedi: DI SERIO, Luciana, "Le donne come soggetti di conoscenza: una questione di stile (cognitivo)", in: MARSONET, Michele (a cura di), *Donne e filosofia*, Genova, Erga edizioni, 2001, pp. 269-284, e DI SERIO, Luciana, "Breves consideraciones sobre las mujeres, el conocimiento y la prosocialidad", in: ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles e ORTÍZ DE ZÁRATE, Amalia (ed.), *Feminismos e Interculturalidad*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008, pp. 133-143.

³ La sfera della politica istituzionale, naturalmente, riflette in modo chiarissimo questa situazione, come si evince anche dalle caratteristiche e dalle vicende del recente governo italiano presieduto da Matteo Renzi, nel quale, sebbene il numero di donne responsabili di Ministeri fosse pari a quello degli uomini, era stato abolito il Ministero delle Pari Opportunità, cioè quello preposto a intervenire sulle politiche di parità. A questo proposito, si legga: DE GREGORIO, Concita, "La finzione della parità. Il governo Renzi passi dalle parole ai fatti", in: «la Repubblica», 7 marzo 2014, interamente leggibile sul sito del quotidiano, al link alla pagina web: http://www.repubblica.it/politica/2014/03/07/news/de_gregorio_8_marzo-80403020/?ref=HRER1-1, consultato il 7 marzo 2014. Ancora Matteo Renzi, inoltre, presentandosi come candidato *premier* (in quanto segretario nazionale del Partito Democratico) per le elezioni politiche italiane,

un pensiero di derivazione chiaramente marxista (Marx sosteneva gli stessi concetti a proposito del punto di vista del proletariato), ma l'elemento veramente interessante di questa teoria sta nell'attribuzione alle donne, nella dialettica fra i sessi (come per Marx al proletariato, nella dialettica tra le classi), di un punto di vista sulla realtà al contempo marginale e centrale. O meglio, centrale proprio perché marginale, nel senso che lo sguardo posto sulla realtà da chi si trovi in una posizione socialmente avvantaggiata, inevitabilmente, si rivela distorto e poco capace di cogliere tutte le sfaccettature e le implicazioni della realtà stessa.

Ma come si connota, nello specifico, questo punto di vista femminile?

Al contrario di quanto succeda nella tradizione filosofica occidentale, in cui il soggetto declinato al maschile, pur non rappresentando l'intera umanità, pretende di porsi come soggetto universale, secondo la *Standpoint Theory* ogni punto di vista è necessariamente parziale e non può pretendere di esaurire in sé tutta la conoscenza. La marginalità del punto di vista femminile, quindi, non le conferisce un carattere di absolutezza, ma una prospettiva privilegiata. Il soggetto-donna, cioè, prima di tutto, non vede ogni cosa, però vede meglio e a più ampio raggio.

Si tratta di un'intuizione importante, anche perché si colloca nel solco del nodo su cui si sono costruite tutte le epistemologie femministe del secondo Novecento: la diversa nozione, rispetto a quella elaborata dal pensiero maschile, di *soggetto di conoscenza*.

Il pensiero filosofico occidentale, infatti, per secoli ha fondato un canone di soggetto di conoscenza con caratteristiche precise. Il soggetto deve essere necessariamente autonomo, indipendente, capace di accedere liberamente e totalmente agli strumenti per produrre il sapere, nel pieno possesso delle proprie facoltà mentali e percettive, freddo (cioè, non emotivamente coinvolto con il suo oggetto) e fuori dalla Storia, cioè non concepito in una dimensione evolucionistica. In questo modo, il soggetto giunge sempre a una conoscenza assoluta e oggettiva: vede il suo oggetto dal punto di vista di Dio.

ha sintetizzato in tre parole il proprio programma di governo: lavoro (e non assistenzialismo – termine con cui ormai si è soliti bollare, in Italia, ogni forma di politiche sociali e di *welfare*), casa (nel suo senso di comunità, ambiente e sicurezza – tema, quest'ultimo, trasmigrato nel programma del PD dalla propaganda di destra) e mamme (non donne – riducendo, di fatto, il tema dell'identità personale e sociale femminile all'esercizio della maternità). A tale proposito, si legga: ZANARDO, Lorella, "Assemblea Pd, Renzi celebra le mamme e dimentica le donne", in «IlFattoQuotidiano.it», 8 maggio 2017, articolo interamente leggibile alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2017/05/08/assemblea-pd-renzi-celebra-le-mamme-e-dimentica-le-donne/3570160/>, consultata l'8 maggio 2017.

Questa concezione del soggetto genera degli esclusi: gli schiavi, i malati psichici, i poveri, i vecchi, i bambini... Naturale, quindi (come hanno notato Pieranna Garavaso e Nicla Vassallo⁴), che il soggetto che domina la filosofia tradizionale non corrisponda mai neanche -vorrei dire: soprattutto- alla donna. È un soggetto autonomo, autosufficiente, razionale e privo di legami materiali, corporei ed emotivi con la realtà esterna. Il concetto di *io* della gnoseologia tradizionale non corrisponde a un vero vissuto o, quanto meno, riflette esperienze di soggetti reali molto rari e sicuramente privilegiati, per i quali autonomia e indipendenza sono possibili. Gli esseri umani che non si possono permettere di avere le caratteristiche del soggetto sono esclusi dalla conoscenza.

Ovviamente, nella storia, le donne (come i poveri o i vecchi o le persone di colore) non hanno avuto il livello di autonomia e indipendenza necessario per poter essere partecipi della conoscenza, a cui potevano accedere -evidentemente- solo uomini giovani e forti, di pelle bianca e classe sociale elevata.⁵ Se a fondare la nozione di soggetto fossero stati membri della categoria degli esclusi -come le donne- essa sarebbe certamente diversa. Le donne (abituato storicamente ad occuparsi della crescita dei bambini o della cura dei malati o degli anziani) hanno una concezione evoluzionistica della conoscenza dipendente da un'idea evoluzionistica del soggetto. Per loro il soggetto non può essere autonomo e indipendente: al contrario, sarà del tutto *interdipendente*.

Su questa rielaborazione della nozione di soggetto riflette la filosofa francese Luce Irigaray, che elabora una teoria della costruzione del soggetto-donna fondata sul principio della relazione con l'altra (da quella con la madre a quella con le altre donne). Al contrario della filosofia maschile, che intende il soggetto come monade individuale ed espelle l'irrazionale e il femminile (perché li fa coincidere), per la Irigaray la donna possiede una naturale predisposizione a una visione complessa del soggetto, inteso come risultante delle sue molteplici relazioni con gli altri e con l'esterno. Si tratta di una visione che ribalta e supera perfino la visione marxiana del proletariato come soggetto collettivo. Il

⁴ Vedi: GARAVASO, Pieranna e VASSALLO, Nicla, *Filosofia delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 18-19.

⁵ Pierre Bourdieu definisce molto bene le implicazioni dell'appartenenza alla classe sociale elevata (che, nel corso dei secoli, sempre più ha corrisposto alla borghesia), individuando in essa la classe che possiede le due forme di capitale: quello economico e quello culturale. Vedi: BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979 (trad. it.: *La distinzione, critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001).

proletariato, per Marx, deve ragionare e comportarsi come fosse un singolo. La donna, per la Irigaray, è un soggetto plurale: ragiona e si comporta guardando la realtà con uno sguardo che tiene conto di una molteplicità di visioni che convergono. Scrive Luce: “*Il corpo femminile ha la prerogativa di tollerare in sé la crescita dell’altro, senza che nessuno dei due organismi viventi si ammali, venga rigettato o muoia.*”⁶

E, dato che tale interdipendenza passa attraverso una forte relazione col corpo, il soggetto non si considererà svincolato neanche dalla dimensione materica del corpo (che la filosofia occidentale maschile -si pensi a Cartesio e alla sua distinzione gerarchica fra *res cogitans* e *res extensa*- ha sempre subordinato alla mente).⁷

Per queste ragioni, la donna avrebbe un approccio alla realtà che tende ad essere più olistico, perché considera la conoscenza come qualcosa che investe tanto la componente razionale quanto quella emotiva, e concepisce il rapporto tra soggetto e oggetto come relazione e non come autonomia del primo rispetto al secondo. Come afferma Hilary Rose⁸, tutte le attività che storicamente o biologicamente si attribuiscono alle donne (il prendersi cura o la gravidanza) coinvolgono “*hand, brain and heart*”, cioè mani, cervello e cuore, e implicano un “*labour of love*”, un lavoro d’amore: tutti questi elementi entrano in gioco nella costruzione della conoscenza.

Si tratta, del resto, di una riflessione che ha radici profonde, non solo nel pensiero femminile – a dimostrazione di come il pensiero elaborato dalle donne, al contrario di quello maschile, non escluda il riferimento all’altro genere e alle sue elaborazioni intellettuali. Erich Fromm, infatti, sottolinea come molti aspetti propri dell’amore siano insiti nella donna (nelle sue caratteristiche biologiche, ancor prima che in quelle sociali). Scrive:

⁶ IRIGARAY, Luce, *Io tu noi. Per una cultura della differenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 41.

⁷ Peraltro -come nota Luciano Malusa-, in realtà mente e corpo collaborano strettamente, tanto da costituire una realtà unitaria. Solo a livello di astrazione si può pensare di attribuire all’una o all’altro cose differenti. Vedi, a questo proposito: MALUSA, Luciano, “Alcune considerazioni sulla terza edizione del concorso ‘Caffè Shakerato’ dedicato al tema ‘Il corpo e le emozioni’”, in: MALINI, Daniela (a cura di), *Caffè Shakerato*, Genova, Centro Risorse Alunni Stranieri, 2007, pp. 26-28.

⁸ ROSE, Hilary, “Hand, Brain and Heart: A Feminist Epistemology for the Natural Sciences”, in: «Signs: Journal of Women in Culture and Society», vol. 9, n. 1, Women and Religion, Autumn 1983, pp. 73-90.

Al di là dell'elemento del dare, il carattere attivo dell'amore diviene evidente nel fatto che si fonda sempre su certi elementi comuni a tutte le forme d'amore. Questi sono: la premura, la responsabilità, il rispetto e la conoscenza. L'amore è premura soprattutto nell'amore della madre per il bambino. Noi non avremmo nessuna prova di questo amore se la vedessimo trascurare il suo piccolo, se lei tralasciasse di nutrirlo, lavarlo, curarlo; e restiamo colpiti dal suo amore se la vediamo assistere il suo bambino.⁹

Anche nella sfera sessuale, la donna sviluppa una forma d'amore volta all'accettazione dell'altro, al suo accoglimento. Lei dà attraverso il ricevere. Questo aspetto investe e può caratterizzare il comportamento a livello sociale:

L'esempio più elementare sta nella sfera del sesso. Il culmine della funzione maschile è l'atto di dare; l'uomo dà se stesso, il suo organo sessuale, alla donna. Nel momento dell'orgasmo le dà il suo seme [...]. Per la donna il processo non è diverso anche se in un certo senso più complesso. Anche lei si dà; apre tutto il suo essere; nell'atto di ricevere, dà. Se è incapace di questo atto di dare, se può solo ricevere, è frigida. L'atto di dare si ripete, per lei, oltre che nella sua funzione di amante, in quella di madre. Dà al bambino che cresce in lei, dà il suo latte al neonato, gli dà il suo calore fisico.¹⁰

Non stupiscono, alla luce di quanto detto fino ad ora, le parole di Roger Garaudy, che auspica addirittura la realizzazione, in seno al marxismo, di un processo di "*femminilizzazione*" della società:

Nelle donne, ciò che è più calpestato e beffeggiato, da tutte le strutture e culture animate dall'uomo dagli inizi della storia umana, è ciò che, nell'essere umano, è più specificatamente umano, e più carico di tutte le promesse di liberazione: l'amore.¹¹

Questo spiegherebbe psicologicamente il perché della sottomissione delle donne da parte degli uomini: la donna è l'emblema di tutto ciò che, specificamente umano, contraddice l'affermazione del potere, è lo specchio in cui l'uomo vede tutto ciò che, in quanto essere umano, è anche lui, ma che tenta di non essere, perché ha timore di riconoscerlo. Non è un caso che oggi proprio una filosofa donna, Michela Marzano, abbia fatto del concetto di "fragilità", intesa come elemento costitutivo dell'essere umano, il centro della propria riflessione filosofica.¹²

⁹ FROMM, Erich, *L'arte di amare*, Milano, il Saggiatore, 1971, p. 41.

¹⁰ *Ivi*, p. 38.

¹¹ GARAUDY, Roger, *Pour l'avènement de la femme*, Paris, Albin Michel, 1981. Cit. in: CAMPARINI, Aurelia, "Donna, donne e femminismo", in: BRAVO, Gian Mario e ROTA GHIBAUDI, Silvia (a cura di), *Il pensiero politico contemporaneo*, vol. III, Milano, FrancoAngeli, 1987, p. 641.

¹² Cfr., fra gli altri: MARZANO Michela, *Cosa fare delle nostre ferite. La fiducia e l'accettazione dell'altro*, Trento, Edizioni Erickson, 2011; MARZANO, Michela, *Avere fiducia*.

Questa visione del soggetto di conoscenza, che la *Standpoint Theory* ha elaborato negli anni Novanta del Novecento, è un'eredità ricevuta dalla riflessione filosofica costruita, negli anni Settanta del secolo appena passato, dal Femminismo della Differenza Sessuale, che trova la sua iniziatrice in Luce Irigaray e che, in Italia, trova le sue radici e il suo centro nevralgico nel gruppo di Rivolta Femminile, animato da Carla Lonzi a Milano: la città in cui, negli stessi anni, vive, lotta e opera anche Franca Rame. La teoria si fonda sulla constatazione che il concetto di individuo sia stato elaborato da un pensiero filosofico che, nel corso della storia, ha posto al centro del proprio discorso la ragione e la razionalità e che ha espulso dal proprio orizzonte teorico il femminile e ne ha esclusi gli strumenti di conoscenza (il corpo, la materia, l'irrazionale), dando, così, una giustificazione teorica al patriarcato.

Il problema investe tutto il pensiero occidentale e ha ricadute sul grado di democraticità delle società in cui viviamo. Come spiega Markus Raskin,

Ciò che riesce più difficile da accettare e spiegare non sono gli sbandamenti dei grandi filosofi, ma l'arroganza antidemocratica che deforma tanta parte della filosofia occidentale, la visione agghiacciante della natura umana che è poi sfociata nell'odio per i plebei, gli schiavi, le donne e, più tardi, per i lavoratori, i servi della gleba, i braccianti...¹³

Potremmo dire che la discriminazione contro le donne, essendo la più antica forma di discriminazione elaborata dall'essere umano (prima ancora delle discriminazioni di classe), sia anche la madre di tutte le discriminazioni, per cui, riconoscendo le sue dinamiche di fondo, riconosceremo le dinamiche di ogni forma di esclusione sociale e di razzismo e porremo, così, solide basi per combatterli.

A tale proposito, proprio Luce Irigaray ha messo in evidenza la necessità di compiere questo tipo di percorso:

L'apprendistato della coesistenza con l'altro, l'escluso dalla costruzione della nostra tradizione, ci inizia a una coesistenza mondiale che corrisponde a una delle sfere della nostra epoca. Aprire uno spazio all'altro, a un mondo differente dal nostro, all'interno stesso della nostra propria tradizione, è il primo, e il più difficile, gesto multiculturale. Incontrare lo straniero fuori dalle nostre frontiere è relativamente facile, e soddisfa anche le nostre aspirazioni, finché possiamo rientrare da noi e appropriarci fra noi di ciò

Perché è necessario credere negli altri, Milano, Mondadori, 2012; e MARZANO, Michela, *Il diritto di essere io*, Roma-Bari, Laterza – Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2014.

¹³ RASKIN, Markus, "Introduzione" a: CHOMSKY, Noam, *I padroni dell'umanità. Saggi politici (1970-2013)*, Milano, Ponte alle Grazie, 2014, p. 17

che abbiamo così scoperto. Essere costretti a restringere e a modificare questo «da noi», il nostro modo di essere «a casa», è molto più difficile [...]. Finché l'altro non sarà riconosciuto e rispettato come ponte fra natura e cultura, com'è, prima, il caso per l'altro genere, ogni tentativo di mondializzazione democratica resterà un imperativo morale senza realizzazione concreta. Finché l'universale non sarà considerato essere due, e l'umanità un luogo di coesistenza culturalmente feconda fra due generi irriducibilmente differenti, sempre una cultura vorrà imporre il suo colore ed i suoi valori all'altro, anche mediante la sua morale e la sua religione.¹⁴

Allo stesso tempo, il dominio sul corpo femminile da parte dell'uomo (che è il luogo in cui si esprime la discriminazione delle donne) è, di fatto, la prima forma di proprietà mai elaborata nella Storia, secoli prima della nascita della proprietà privata: in questo senso, nella discriminazione di genere troviamo, ancestralmente espresse, le dinamiche della concezione capitalistica dei rapporti sociali. Già Friedrich Engels (1820-1895), infatti, osserva che, se cadessero tutte le discriminazioni giuridiche, emergerebbe chiaramente il vero rapporto fra uomo e donna. Allora apparirebbe evidente che, nella famiglia, la donna ricopre il ruolo che nella società è quello del proletario e il marito il ruolo del borghese. Scrive:

La moderna famiglia singola è fondata sulla schiavitù domestica della donna, aperta o mascherata, e la società moderna è una massa composta nella sua struttura molecolare da un complesso di famiglie singole. Al giorno d'oggi l'uomo, nella grande maggioranza dei casi, deve essere colui che guadagna, che alimenta la famiglia, per lo meno nelle classi abbienti; il che gli dà una posizione di comando che non ha bisogno di alcun privilegio giuridico straordinario. Nel mondo dell'industria lo specifico carattere dell'oppressione economica gravante sul proletariato, spicca in tutta la sua acutezza soltanto dopo che tutti i privilegi legali particolari della classe capitalistica sono stati eliminati, e dopo che la piena eguaglianza di diritti delle due classi è stata stabilita in sede giuridica. La repubblica democratica non elimina l'antagonismo tra le due classi: offre al contrario per prima il suo terreno di lotta. E così anche il carattere peculiare del dominio dell'uomo sulla donna nella famiglia moderna, e la necessità, nonché la maniera, di instaurare un'effettiva eguaglianza sociale dei due sessi, appariranno nella luce più cruda solo allorché entrambi saranno provvisti di diritti perfettamente eguali in sede giuridica. Apparirà allora che l'emancipazione della donna ha come prima condizione preliminare la reintroduzione dell'intero sesso femminile nella pubblica industria, e che ciò richiede a sua volta l'eliminazione della famiglia monogamica in quanto unità economica della società.¹⁵

Per questo, oggi come in ogni tempo, il grado di civiltà di una società si vede da come tratta *in primis* le donne.

Alla luce di quanto detto fino a ora, l'affermazione della supposta incapacità delle donne di fare filosofia (e, in conseguenza a ciò, di avere visione politica)

¹⁴ IRIGARAY, Luce, *Condividere il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (edizione originale 2008), pp. 128-130.

¹⁵ ENGELS, Friedrich, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, versione digitale in PDF alla pagina web: http://www.centrogramsoci.it/classici/pdf/famiglia_engels.pdf, consultata il 14 agosto 2016, pp. 35-36 del file.

deve cessare, ma non in nome di un semplice atteggiamento *politically correct* ispirato a un generico concetto di uguaglianza (quello, per intenderci, da cui scaturisce la proposta politica delle cosiddette “quote rosa”). Anzi, le femministe degli anni Settanta mettono in dubbio la soluzione del rapporto dialettico uomo/donna nei termini dell’uguaglianza. Scrivono Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti, nel 1970:

L’uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli. Identificare la donna all’uomo significa annullare l’ultima via di liberazione. Liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell’uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell’esistenza.¹⁶

Non si tratta, quindi, di mutare il soggetto-donna in modo che sia identico al soggetto-uomo, ma, al contrario, di rilevare le specificità del soggetto-donna come *altro* rispetto al soggetto-uomo. E, proprio in questo senso, cercheremo di rilevare la specificità del “soggetto Franca Rame”, in tutte le sue declinazioni, come *altro* rispetto al “soggetto Dario Fo”. Scrivono ancora la Lonzi, la Accardi e la Banotti:

La donna non va definita in rapporto all’uomo. [...] L’uomo non è il modello a cui adeguare il processo di scoperta di sé da parte della donna. La donna è l’altro rispetto all’uomo. L’uomo è l’altro rispetto alla donna. [...] La donna come soggetto non rifiuta l’uomo come soggetto, ma lo rifiuta come ruolo assoluto. Nella vita sociale lo rifiuta come ruolo autoritario.¹⁷

E questo senso forte della differenza sessuale non può essere superato neanche attraverso il principio della complementarità, perché: “*Finora il mito della complementarità è stato usato dall’uomo per giustificare il proprio potere.*”¹⁸

Qui, in particolare, la Lonzi, la Accardi e la Banotti centrano un bersaglio sensibile, inquadrato chiaramente anche da Françoise Collin a proposito del pensiero del filosofo madrileno Ortega y Gasset, ma il concetto è ovviamente riferibile a tutto il pensiero maschile:

¹⁶ LONZI, Carla, ACCARDI, Carla e BANOTTI, Elvira, *Manifesto di Rivolta Femminile*, in: BANOTTI, Elvira, *Una ragazza speciale*, Aprilia, Ortica editrice, 2011, p. 28. Rivolta Femminile, fondata a Milano nel 1970 da Carla Lonzi, Elvira Banotti e Carla Accardi, insieme a Marta Lonzi, Anna Jaquinta, Maria Grazia Chinese, Alice Martinelli e Ginevra Bompiani, è il movimento da cui deriva la corrente epistemologica del Femminismo della Differenza Sessuale. Nel 1971, il gruppo fonda anche una propria piccola casa editrice (Scritti di Rivolta Femminile). Nel 1972, lo sappiamo già diffuso anche a Roma, Genova, Torino e Firenze. Testi di riferimento sono *Sputiamo su Hegel* e *La donna clitoridea e la donna vaginale*, entrambi del 1974. Vedili in: LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel – La donna clitoridea e la donna vaginale* (volume che raccoglie anche altri scritti del gruppo), Milano, Gammalibri, 1982.

¹⁷ LONZI, Carla, ACCARDI, Carla e BANOTTI, Elvira, *Manifesto di Rivolta Femminile*, cit., p. 28.

¹⁸ *Ibidem*.

La differenza dei sessi vi è spesso descritta in termini di meno e di più e non in termini di alterità, ed è interamente articolata all'uomo, in rapporto al quale la donna ritrova la sua posizione di complementarità e di valorizzazione dell'uomo. Egli non sottolinea mai la struttura di potere che ordina il rapporto tra i sessi e l'ingiustizia che l'uno dei due subisce.¹⁹

Questo contesto femminile -che potremmo definire, a un tempo, filosofico e di lotta-, anima tutta la riflessione delle donne italiane (principalmente a Milano, ma non solo), tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento e, benché Franca Rame non abbia mai amato definirsi femminista (per il suo categorico rifiuto delle etichettature), esso è fondamentale per l'elaborazione del suo pensiero.

A Milano, dal 1966, si forma il primo gruppo femminista italiano: il Gruppo di DEMistificazione Autoritarismo (DEMAU). Sull'onda del '68 si formano collettivi femministi a Milano (Anabasi, con Serena Nozzoli, e Rivolta Femminile, con Carla Lonzi), a Roma (il Gruppo di Pompeo Magno e ancora Rivolta Femminile, con Elvira Banotti), a Trento (il Cerchio Spezzato) e a Padova (Lotta Femminista).

Anche nel Veneto le donne furono protagoniste di questa rivoluzionaria realtà: presero la parola, si organizzarono, promossero iniziative esterne per manifestare il malessere e la ribellione che le pervadeva, impararono a sentirsi, e a dirsi, soggetti ormai completi.²⁰

A Padova, nel maggio del 1971, sulla base delle tesi di Mariarosa Dalla Costa (espresse in *Potere Femminile e sovversione sociale*) e di Selma James (espresse in *Il posto della donna*), nasce Lotta Femminista.²¹ Punto di partenza della riflessione delle due autrici è che la donna, sfruttata in casa anche quando non è sfruttata fuori, produce per il capitale: nella famiglia quotidianamente produce la forza-lavoro. Contro questo assoggettamento che vuole che sia lei sia lui siano

¹⁹ COLLIN, Françoise, "La disputa della differenza: la differenza dei sessi e il problema delle donne in filosofia", in: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (a cura di), *Storia delle donne. Il Novecento* (volume a cura di Françoise Thébaud), Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 310-311.

²⁰ DANESIN, Luccia e ZANETTI, Anna Maria, *Le ragazze di ieri. Immagini e testimonianze del movimento femminista veneto*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 5.

²¹ Il percorso del collettivo (animato da Mariarosa Dalla Costa), nato a Padova e ben presto estesosi in diverse altre realtà (Ferrara, Venezia, Firenze, Milano, Bologna, Modena, Gela, Bolzano) si concentra sull'analisi del ruolo sociale, economico e politico della donna nella società capitalistica. Viene rivendicato un salario per il lavoro domestico (lavoro femminile produttivo non riconosciuto come tale), nodo centrale su cui si basa lo specifico sfruttamento capitalistico della donna. In sintonia con Engels, per il gruppo la liberazione della donna passa attraverso la sovversione non solo della fabbrica e dell'ufficio, ma dell'intero contesto sociale. Vedi: DALLA COSTA, Mariarosa, *Potere femminile e sovversione sociale* (con JAMES, Selma, *Il posto della donna*), Venezia, Marsilio editori, 1972.

niente altro che operaie e operai, Lotta Femminista apre la prospettiva di un'azione rivoluzionaria delle donne: un taglio netto a un passato di ricatto e di pacificazione.

Attorno a questo nucleo si stringono molte donne che cercano di cambiare il loro personale e collettivo rapporto con la realtà, perché comprendono che ciò può cambiare immediatamente la propria vita e che questo, a sua volta, potrebbe cambiare la società: *“Hanno cominciato a lottare al centro del loro sfruttamento, contro il loro principale lavoro. Hanno cominciato da se stesse e dalla casa.”*²²

Lotta Femminista, in particolare, individua

l'origine dello sfruttamento e dell'oppressione della donna [...] nel lavoro di riproduzione, il lavoro domestico gratuito in quanto ascritto alle donne nella divisione sessuale capitalistica del lavoro.²³

e definisce *“la famiglia come luogo di produzione in quanto quotidianamente vi si produceva e riproduceva la forza-lavoro”*²⁴ e conseguentemente chiede *“salario al lavoro domestico.”*²⁵ Si tratta di una rivendicazione condivisa anche con Rivolta Femminile, che nel proprio Manifesto scrive: *“Noi identifichiamo nel lavoro domestico non retribuito la prestazione che permette al capitalismo, privato e di stato, di sussistere.”*²⁶

Centrale nell'elaborazione teorica femminista è soprattutto la ridefinizione di sé.

Lo slogan *“la donna definisce la donna”* significa riscoperta e ridefinizione della sessualità, del ruolo biologico e del ruolo sociale, nella consapevolezza che, se essere femmina è un fatto biologico ed essere donna è -in qualche modo, anche- un ruolo sociale, essere femminista è una scelta di vita. La ridefinizione del sé-donna, portata avanti con i gruppi di autocoscienza o con strutture, istanze e obiettivi politico-sociali, si concretizza nella cosiddetta “separatezza” dal maschio-uomo e nell'autonomia di pensiero teorico, strategico e di azione da

²² CENTRO FEMMINISTA DI PADOVA, *L'erba sotto l'asfalto*, Milano, Collettivo editoriale Calusca, 1976, p. 17.

²³ DALLA COSTA, Mariarosa, “La porta dell'Orto e del Giardino”, <http://www.generation-online.org/p/fpdallacosta.htm>, consultato il 30 giugno 2014. Vedi anche: DALLA COSTA, Giovanna Franca e DALLA COSTA, Mariarosa (a cura di), *Donne, sviluppo e lavoro di riproduzione. Questioni delle lotte e dei movimenti*, Milano, FrancoAngeli, 1996 (2° ed., 2003).

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ LONZI, Carla, ACCARDI, Carla e BANOTTI, Elvira, *Manifesto di Rivolta Femminile*, cit., p. 29.

gruppi, partiti e ambiti sociali maschili. Le forme organizzative autonome delle donne subiscono molte aggressioni, il che dimostra la necessità delle donne di difendersi e di rispondere colpo su colpo alla violenza, anche fisica, maschile e dello Stato.

Rivolta Femminile per prima rivendica, con il pamphlet *La donna clitoridea e la donna vaginale* di Carla Lonzi, una sessualità autonoma femminile non legata né alla procreazione né al piacere maschile, distruggendo millenni di demonizzazione del sesso femminile e di caccia alle streghe. Ripartendo, per svilupparle, dalle tesi engelsiane (abbandonate dal pensiero marxista successivo e dal comunismo reale) espresse in *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, le femministe identificano nella famiglia la sede storica della servitù femminile, il luogo nel quale si va perpetrando la trasmissione dei ruoli maschile e femminile e in cui la donna svolge il ruolo oscuro, quotidiano, non pagato e non riconosciuto socialmente. “Una prigioniera è migliorabile?” è la domanda delle donne sia di Rivolta Femminile che di Lotta Femminista. Col matrimonio la donna passa dalla potestà paterna a quella del marito²⁷, venduta con un contratto a vita, per ricoprire il suo ruolo di moglie e di madre esemplare. Chi non si adegua è una “puttana”, o un’isterica.²⁸ Esaltata a parole, la maternità è “affare di donne” portata avanti in solitudine, e il modificarsi del corpo viene spesso vissuto con ostilità e rifiuto. La decisione di tenere il bimbo o di abortire resta tutta sulle spalle della donna. Le femministe richiedono e, intanto, organizzano consultori autogestiti, dove medici, psicologi e sociologi non interpretino il loro rifiuto della sessualità e della maternità imposte a forza come nevrosi, malattia, colpa. Fondamentali, in questo senso, si rivelano i Centri per la Salute della Donna autogestiti che sorgono in molte città.

A Padova, intanto, il 5 giugno 1973, si svolge il processo contro Gigliola Pierobon, accusata di aver abortito a diciassette anni. Lotta Femminista decide con lei di fare dell’evento un processo politico. Centinaia di donne, provenienti da tutta Italia, danno vita alla prima grande manifestazione femminista a livello nazionale per chiedere l’aborto libero, gratuito e assistito. In molte città italiane si

²⁷ Il passaggio ci risulta chiarissimo nel momento in cui analizziamo il rituale del matrimonio cattolico dell’accompagnamento all’altare della sposa da parte del padre, il quale consegna la donna a colui che sta per diventarne il marito.

²⁸ Qui si trova la radice della critica che le filosofe femministe muovono alla psicanalisi e a Freud.

svolgono azioni per richiamare l'attenzione dell'opinione pubblica sul processo e sull'aborto, che in Italia è condannato come reato contro “la sanità e l'integrità della stirpe”²⁹.

Per gli uomini l'aborto è una questione di scienza, di leggi, di morale. Per noi donne l'aborto è questione di violenza e di sofferenza. Quasi ogni donna (da 1.500.000 a 3.000.000 l'anno) conosce l'orrore dell'aborto, le condizioni che l'hanno costretta ad abortire e le condizioni in cui l'hanno costretta ad abortire. [...] chiediamo l'abrogazione di tutte le leggi punitive dell'aborto e la realizzazione di strutture dove sostenerlo ottimali [...].”³⁰

Grazie alla mobilitazione e all'autodenuncia di molte donne, Gigliola ottiene il “perdono giudiziale”. Ma soprattutto: dal processo inizia quel percorso di lotta che porterà all'approvazione, nel 1978, della Legge 194 sull'interruzione volontaria di gravidanza.

Nel 1975 a Roma, al Circeo, altre due donne -Rosaria Lopez e Donatella Colasanti- vengono stuprate e sequestrate: Rosaria muore per le violenze subite, Donatella scappa perché creduta morta³¹. A Verona, nel 1976, è Cristina Simeoni ad essere violentata, ma lei non subisce in silenzio: il processo politico contro i suoi stupratori diventa il primo processo contro la violenza maschile.

Lo stupro, l'incesto, la violenza domestica e il femminicidio poggiano sul concetto che la donna sia “proprietà” dell'uomo: in questo senso, ogni uomo che non abbia esplicitato questo problema a se stesso e non ne abbia realmente preso le distanze è potenzialmente uno stupratore. Le femministe venete di Lotta Femminista affermano che tutta la vita della donna, fin da quando nasce, è violenza, a causa del lavoro domestico non riconosciuto né pagato, mentre gli

²⁹ Così recitava il Titolo X (“Dei delitti contro la integrità e la sanità della stirpe”) -poi abrogato dall'art. 22 della Legge n. 194, del 22 maggio 1978- del Libro Secondo (“Dei delitti in particolare”) del Codice Penale: “[...] Art. 546. Aborto di donna consenziente. Chiunque cagiona l'aborto di una donna, col consenso di lei, è punito con la reclusione da due a cinque anni. La stessa pena si applica alla donna che ha consentito all'aborto. Art. 547. Aborto procuratosi dalla donna. La donna che si procura l'aborto è punita con la reclusione da uno a quattro anni. [...] Art. 551. Causa di onore. Se alcuno dei fatti preveduti dagli articoli [...] 546, 547 [...] è commesso per salvare l'onore proprio o quello di un prossimo congiunto, le pene ivi stabilite sono diminuite dalla metà ai due terzi. [...] Art. 553. Incitamento a pratiche contro la procreazione. Chiunque pubblicamente incita a pratiche contro la procreazione o fa propaganda a favore di esse è punito con la reclusione fino a un anno o con la multa fino a lire quattrocentomila.” Contro la sanità e l'integrità della stirpe è stata considerata anche la contraccezione, fino al 1971.

³⁰ Volantino di Lotta Femminista del 5 giugno 1973.

³¹ Si tratta del fatto di cronaca nera noto come “massacro del Circeo”. Uno dei responsabili, Angelo Izzo, militante neofascista, già autore di due violenze sessuali, rivelerà, nel 1987, al giudice Guido Salvini che a compiere lo stupro contro Franca Rame del 1973 fu una squadraccia neofascista, e soprattutto che l'ordine di “punire” Franca con lo stupro, per la sua attività in Soccorso Rosso, venne dall'Arma dei Carabinieri.

uomini, mediatori del capitale, con la violenza sessuale, impongono alle donne di sottomettersi alla disciplina familiare e a erogare lavoro gratuito, compreso quello sessuale. Di fronte a questa situazione, però, la scelta è quella di rifiutare il vittimismo: al processo Simeoni le donne arriveranno a minacciare gli stupratori: “Vi aspetteremo nel buio... come voi!” E al grido di “Riprendiamoci la notte!” scendono in piazza e cominciarono a organizzare centri antiviolenza come avevano fatto con i consultori³². Grazie a queste battaglie, nel 1975, il nuovo diritto di famiglia sancisce l’eguaglianza tra uomo e donna nel matrimonio.

Ora, quali collegamenti possiamo riscontrare tra questo contesto di riflessione e di lotta e l’azione di Franca Rame?

Situandosi sulla stessa linea interpretativa di Sharon Wood³³, anche Concetta D’Angeli è molto netta nell’inquadrare il femminismo della Rame. Scrive infatti:

Il femminismo che la Rame trova più affine è quello rivendicazionista, d’ascendenza marxista-leninista, che lega la subalternità femminile alle leggi generali del profitto nella società capitalista, allo sfruttamento del lavoro, all’alienazione degli operai, all’ingiusta proprietà dei mezzi di produzione; e per quanto riguarda i ruoli all’interno della famiglia, chiede la parità con gli uomini, la condivisione delle responsabilità domestiche, pretende un’educazione sessuale adeguata. Però non contesta i compiti tradizionali della donna né l’organizzazione della famiglia.³⁴

E, per avvalorare tale lettura, la D’Angeli si riferisce a quanto la stessa Rame afferma nel 1977:

Io ho una grande stima delle femministe, specie di quelle che non si mettono in totale antagonismo col maschio, di quelle che operano coraggiosamente per trasformare la realtà, lavorando nei quartieri, facendo gli aborti, ecc. Non sono una femminista militante.³⁵

³² “Riprendiamoci la notte” è lo slogan di una serie di cortei notturni, svoltisi in diverse città italiane, a partire dal dicembre 1976, contro le violenze sessuali. I gruppi femministi ne organizzano tuttora: a Genova, per esempio, se n’è svolto uno il 5 giugno 2015, con lo slogan “*Le strade sicure le fanno le donne che le attraversano*”. Così riportava il manifesto dell’evento: “*Contro chi insegna ad avere paura. Contro chi ci relega al ruolo di vittime, oggetti, prede. Contro ogni forma di sessismo, omofobia e transfobia. Riprendiamoci le strade, costruiamo relazioni libere dalla violenza, dalla paura, dall’oppressione. Lottiamo insieme: forti, indipendenti, autodeterminate.*”

³³ Cfr.: WOOD, Sharon, “*Parliamo di donne. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*”, in: FARRELL, Joseph, SCUDERI, Antonio (eds.), *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.

³⁴ D’ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d’arte”, in: D’ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d’arte – Dario Fo e Franca Rame* (con contributi critici su Franca Rame a firma di Concetta D’Angeli, Luciana D’Arcangeli e Silvia Varale), Pisa, Edizioni Plus, 2006, p. 30.

³⁵ FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 144.

In base a questi riferimenti, Concetta D'Angeli situa, dunque, il femminismo di Franca all'interno del suo orizzonte politico e dello spirito sessantottino. Del tutto estraneo le sarebbe, di conseguenza, il Femminismo della Differenza:

Le rimane dunque estraneo quanto le neo-femministe degli anni Ottanta, soprattutto in Italia e in Francia, vanno proponendo in termini di differenza sessuale; rispetto e attenzione per i patrimoni culturali e memoriali trasmessi di madre in figlia (la 'genealogia' al femminile); affidamento tra donne; valorizzazione di altre identità sessuali (quella lesbica in particolare) e sociali (le *single women*, per esempio). Forse perciò Franca Rame è stata accettata con cautela e apprezzata, sì; ma con una certa freddezza dalle donne del movimento, e mai considerata davvero parte del teatro che esse promuovono.³⁶

Mi sembra, tuttavia, che una tale interpretazione non permetta di delinearne compiutamente il pensiero della Rame.

Prima di tutto, è un equivoco intendere le femministe della differenza come donne che “*si mettono in totale antagonismo col maschio*”. Come abbiamo già visto, Manifesto di Rivolta Femminile dice: “*La donna come soggetto non rifiuta l'uomo come soggetto, ma lo rifiuta come ruolo assoluto. Nella vita sociale lo rifiuta come ruolo autoritario.*”

Cioè, quando le femministe della differenza dicono “*uomo*” non intendono il puro individuo singolo di sesso maschile, ma la cultura di cui è referente.

In secondo luogo, è necessario intendersi su che cosa sia il femminismo “*d'ascendenza marxista-leninista*”, perché -sebbene l'espressione sia entrata da decenni nell'uso- nell'impianto ideologico marxista, in realtà, c'è un'enorme differenza tra il femminismo *marxista-engelsiano* e la concezione specificamente *leninista* del ruolo delle donne. Sarà utile ora chiarire la questione.

Come abbiamo già visto, il primo testo classico che ci permette di delineare i termini di un femminismo marxista è *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* (1884) di Friedrich Engels. Qui, l'autore, rivolge una critica sostanziale al femminismo borghese che aspira alla sola conquista dei diritti e all'emancipazione, perché -pur riconoscendo che una simile presa di coscienza delle donne in merito alla loro subalternità sociale non potesse che partire in senso alla borghesia (lo stesso discorso, del resto, si può fare per l'elaborazione economico-politica degli stessi Marx ed Engels)- tende a isolarsi dalle altre lotte nate a partire dalla Prima Rivoluzione Industriale, ovvero le lotte del proletariato.

³⁶ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, cit., p. 30.

Ma, in questo modo, il femminismo mitiga il proprio potenziale rivoluzionario, perché non smantella l'ottica liberale della famiglia borghese: la donna, quindi, fuori casa studia, vota e lavora, mentre dentro casa resta l'*angelo del focolare*. E l'ordine sociale borghese è così fatto salvo, anzi: con l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro, s'incrementa la quantità di forza-lavoro al servizio del capitale.

Tuttavia, allo stesso tempo, Engels mette anche in guardia gli operai (e i comunisti) dalla tentazione di credere che le lotte del proletariato possano avere alcun esito, nel momento in cui si isolino dalle lotte delle donne. Anzi: in virtù della loro condizione storica di schiavitù, nelle donne gli operai devono imparare a riconoscere *le prime proletarie della storia*. Le due lotte devono dunque legarsi tra loro *paritariamente*, perché ciascuna ha bisogno dell'altra.

Quando Engels scende sul piano dell'analisi storica, poi, identifica nella famiglia il primo luogo in cui si è costituita la proprietà (essa è, infatti, all'origine della proprietà privata e, per questo, fondamento dello Stato). Esprimendo un'intuizione che sarà ripresa anche di Thorstein Veblen³⁷, il matrimonio (in particolare quello monogamico) è per Engels il luogo in cui nasce il concetto di proprietà, in quanto realizzazione della proprietà della donna da parte dell'uomo.

Rispetto all'origine dell'istituzione familiare, infatti, le forme più antiche citate da Engels riguardano la "famiglia di gruppo" (poligamica e poliandrica) e, poi, la "famiglia di coppia" (intesa come famiglia di gruppo costituita da due coppie), le quali, dunque, non hanno nulla a che vedere con la famiglia comunemente intesa. Esse, però, progressivamente, evolvono verso la famiglia patriarcale monogamica.

Nelle forme di famiglia più antiche (la "famiglia di gruppo") è riconosciuta la discendenza per via materna e i rapporti ereditari sono matriarcali. Da ciò deriva, per Engels, la costituzione della *gens* (o *clan*) come comunità derivata, organizzata in tribù. In questa comunità -dalla struttura di tipo "comunista"-, il ruolo della donna è centrale: essa è rispettata non solo come potenziale madre, ma vive anche una condizione di libertà e svolge un ruolo determinante nell'elezione e nella destituzione dei capi e nelle decisioni assembleari. Il passaggio, poi, dalla "famiglia di gruppo" alla "famiglia di coppia" vede un restringimento degli accoppiamenti sempre più in direzione della monogamia, che fa dissolvere il "comunismo" antico.

³⁷ Cfr.: VEBLÉN, Thorstein, *Il matrimonio. La vera origine della proprietà* [1898-1899], traduzione dall'inglese di Nicola Zippel, Roma, Castelvocchi, 2015.

Perché si verifica tale cambiamento? Veblen, in sintonia con Engels, spiega che il rapporto di possesso con gli oggetti di uso comune ha avuto inizio quando un uomo ha detto di una donna “è mia”. La proprietà, infatti, implica diritti pieni e assoluti da parte del padrone nei confronti di ciò che è posseduto: è un “*potere discrezionale accreditato su un oggetto per mezzo di un diritto convenzionale*”³⁸, per cui -per esempio- quella della terra, essendo collettiva, non è tecnicamente una forma di proprietà -a dispetto di quanto dica Rousseau ne *Il contratto sociale*³⁹-, ma solo una sua forma di gestione, ancora sostanzialmente “comunistica”. La proprietà come diritto assoluto sull’oggetto posseduto, invece, nasce con la famiglia monogamica, che costituisce l’atto che sanziona l’appropriazione di un altro essere umano, all’interno di un rapporto asimmetrico e sbilanciato verso la componente maschile della società, gettando così le basi per la successiva appropriazione di qualsiasi altro bene materiale. La proprietà, inoltre, è per sua natura un atto predatorio e nasce nel momento in cui gli uomini rapiscono e s’impossessano delle donne. Il dominio sulla donna è l’origine della proprietà, perché esse sono le prime prede (prima degli schiavi). Ma perché sono le donne le prime prede? Veblen lo motiva spiegando che esse

sono più utili, e insieme più facilmente controllabili, nel gruppo primitivo. Il loro lavoro ha per il gruppo più valore del loro mantenimento [...]. Funzionano molto bene come trofeo, e vale quindi la pena per il predatore di mettere in risalto il loro legame con lui proprio in quanto predatore. A tal fine, lui assume un atteggiamento di dominio e coercizione delle donne catturate, e dato che testimoniano il suo valore, non tollera che siano alla mercé di guerrieri rivali. [...] quando la pratica diventa usanza, il predatore finisce per esercitare un diritto consuetudinario all’uso e all’abuso esclusivo della donna che ha catturato, e [...] le donne, controllate in maniera così evidente, finiranno per ricadere in una relazione con il loro predatore convenzionalmente riconosciuta come matrimoniale. Il risultato è una nuova forma di unione, nella quale l’uomo è il padrone. questa proprietà-matrimonio sembra sia stata l’origine sia della proprietà privata, sia della famiglia patriarcale.⁴⁰

L’unione coniugale monogamica è l’istituzionalizzazione della proprietà come atto predatorio e, per questo, mette fine alla caccia, alla solidarietà di *clan* e alla condivisione dei bottini e dà inizio al senso del “*mio*” e del “*tuo*”, che è all’origine del fenomeno storico della proprietà privata e della guerra (che nasce come difesa della propria proprietà e offesa alla proprietà altrui), da cui si origina la schiavitù.

³⁸ *Ivi*, p. 16.

³⁹ Cfr.: ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Il contratto sociale* [1762], a cura di Roberto Gatti, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2005.

⁴⁰ VEBLEN, Thorstein, *Op. cit.*, pp. 27-29.

La proprietà della donna (cioè l'essenza pura del patriarcato) è dunque precedente allo schiavismo e al capitalismo. Scrive Engels:

La monogamia così non appare in nessun modo, nella storia, come la riconciliazione di uomo e donna, e tanto meno come la forma più elevata di questa riconciliazione. Al contrario, essa appare come soggiogamento di un sesso da parte dell'altro, come proclamazione di un conflitto tra i sessi sin qui sconosciuto in tutta la preistoria. In un vecchio manoscritto inedito, elaborato da Marx e da me nel 1846, trovo scritto: «La prima divisione del lavoro è quella tra uomo e donna per la procreazione di figli». Ed oggi posso aggiungere: il primo contrasto di classe che compare nella storia coincide con lo sviluppo dell'antagonismo tra uomo e donna nel matrimonio monogamico, e la prima oppressione di classe coincide con quella del sesso femminile da parte di quello maschile.⁴¹

C'è una sintonia straordinaria tra Engels, che scrive che la monogamia “*appare come soggiogamento di un sesso da parte dell'altro*”, e Rivolta Femminile, che, nel proprio Manifesto, afferma: “*Verginità, castità, fedeltà non sono virtù; ma vincoli per costruire e mantenere la famiglia. L'onore ne è la conseguente codificazione repressiva*”⁴² e “*Riconosciamo nel matrimonio l'istituzione che ha subordinato la donna al destino maschile*”⁴³. Peraltro, analoghe riflessioni su amore, matrimonio e famiglia saranno elaborate anche da un'importante figura del Comunismo primo-novecentesco: Aleksandra Kollontaj (1872-1952).⁴⁴

Già Marx, poi, nel 1846, intuisce che la prima forma di produzione è la riproduzione e che lì si riconosce la prima forma di sfruttamento del lavoro (intuizione che verrà ripresa dal gruppo Lotta Femminista). Ecco perché la donna è il primo proletario della storia. Ed ecco perché le lotte operaie e quelle femministe si devono legare, per Engels: perché non è pensabile il superamento della forma dello Stato e della proprietà privata, senza il superamento della famiglia e del patriarcato, perché la proprietà e lo Stato hanno nella famiglia e nel patriarcato il loro fondamento. La conquista della libertà da parte delle donne, allora, è il fondamento della stessa lotta di classe.

Ora, il problema comincia a porsi storicamente quando, nel 1917, in Russia scoppia la Rivoluzione Bolscevica. Nel 1925, Lenin incontra la più importante

⁴¹ ENGELS, Friedrich, *Op. cit.*, p. 31 del file.

⁴² LONZI Carla, ACCARDI Carla, BANOTTI, Elvira, *Manifesto di Rivolta Femminile*, cit., p. 28.

⁴³ *Ivi*, p. 29.

⁴⁴ Vedile negli articoli del 1923: “Fine del matrimonio monogamico”; “L'amore e la nuova morale”; “Rapporti tra i sessi e lotta di classe” e “Rivoluzione nella vita quotidiana”, tutti riportati alla pagine web: <https://www.marxists.org/italiano/kollontaj/amore-matrimonio-comunismo.htm>, consultata il 1° novembre 2016.

esponente del femminismo marxista: Clara Zetkin (1857-1933). L'incontro tra i due è testimoniato accuratamente da lei stessa⁴⁵ e si configura dapprima come un dialogo piuttosto serrato, poi sempre più come una sorta di lungo monologo di Lenin, in cui *lui* decide la linea politica e di lotta delle donne (non senza un malcelato disappunto della Zetkin).

Che cos'è successo? In sostanza, Lenin è venuto a sapere che, nelle riunioni che Clara organizza con le operaie (riunioni la cui partecipazione è consentita solo alle donne, il che anticipa l'avvertimento "*Comunichiamo solo con donne*"⁴⁶ in calce al *Manifesto di Rivolta Femminile*), le convenute riflettono e si confrontano sul tema della loro schiavitù in famiglia, sul patriarcato espresso dal matrimonio e sulla sessualità imposta loro dai mariti -proletari, beninteso- e, per questo, lui la rimprovera duramente e accusa le donne di occuparsi troppo di cose che non contano (noncurante del fatto che *esattamente quelle* siano le cose di cui si occupa Engels nel suo saggio). Dice Lenin:

Il primo stato in cui s'è realizzata la dittatura proletaria è accerchiato dai controrivoluzionari di tutto il mondo. La situazione della Germania stessa esige la massima coesione di tutte le forze rivoluzionarie proletarie per respingere gli attacchi sempre più vigorosi della controrivoluzione. Ed ora, proprio ora, le comuniste attive trattano la questione dei sessi, delle forme del matrimonio nel passato, nel presente e nel futuro! Esse ritengono che il loro primo dovere sia di istruire le operaie in quest'ordine di idee. Mi si dice che l'opuscolo di una comunista viennese sulla questione sessuale abbia una larghissima diffusione. Che sciocchezza, questo opuscolo! Le poche nozioni esatte che contiene, le operaie le conoscono già da Bebel⁴⁷, e non già sotto la forma di uno schema arido e fastidioso, come nell'opuscolo, ma sotto la forma di una propaganda tagliente, aggressiva, piena di attacchi contro la società borghese.⁴⁸

Le affermazioni di Lenin sono quanto meno incaute per un rivoluzionario. Clara, in realtà, sembra avere facile gioco a replicare e spiega a Lenin che la questione sessuale e il matrimonio sono, nella società borghese, causa di grandi sofferenze per le donne proletarie. Se queste tematiche suscitano tanto interesse, ciò esprime il bisogno pressante di darsi nuovi orientamenti: le donne comuniste

⁴⁵ ZETKIN, Clara, "Lenin e il Movimento Femminile" [1925], leggibile per intero alla pagina web: <https://www.marxists.org/italiano/zetkin/lenin.htm>, consultata il 13 agosto 2016.

⁴⁶ L'avvertimento -che, in sé, non fa parte del testo del Manifesto- è assente dalla versione stampata in: BANOTTI, Elvira, *Op. cit.*; è invece presente nella versione pubblicata in: LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel – La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., p. 22.

⁴⁷ Il riferimento è a: BEBEL, August, *La donna e il socialismo. La donna nel passato, nel presente e nell'avvenire*, Roma, Savelli reprint, 1973. Bebel (1840-1913) è un dirigente della socialdemocrazia tedesca.

⁴⁸ ZETKIN, Clara, *Op. cit.*

hanno cominciato a farlo e gli uomini comunisti non possono sottovalutarlo. Ma Lenin, non senza un certo sarcasmo, riattacca:

Voi avete l'aria di un avvocato che difende i suoi compagni e il suo partito. [...] Ma [...] un errore commesso resta un errore. Potete garantirmi seriamente che le questioni sessuali e matrimoniali non sono discusse nelle vostre riunioni che dal punto di vista del materialismo storico vitale, ben compreso? Ciò suppone conoscenze vaste, approfondite, la conoscenza marxista, chiara e precisa, di un'enorme quantità di materiali. Disponete in questo momento delle forze necessarie? Se sì, non avrebbe potuto accadere che un opuscolo, come quello di cui abbiamo parlato, fosse usato come materiale di insegnamento nelle vostre riunioni serali dedicate alle letture e alle discussioni. Quell'opuscolo lo si raccomanda e lo si diffonde, invece di criticarlo. A che cosa conduce, in fin dei conti, questo esame insufficiente e non marxista della questione? A questo: che i problemi sessuali e matrimoniali non sono visti come una parte della principale questione sociale e che, al contrario, la grande questione sociale stessa appare come una parte, un'appendice del problema sessuale. La questione fondamentale è ricacciata in secondo piano, come cosa secondaria. Non solo ciò nuoce alla chiarezza della questione, ma oscura il pensiero in generale, la coscienza di classe delle operaie.⁴⁹

Ecco, qui è la svolta: accantonando le intuizioni di Engels, Lenin, di fatto non lega più, bensì *subordina* la questione femminile a quella sociale (ovvero a quella della rivoluzione proletaria), attribuendo alle due questioni un ordine di priorità -a svantaggio, ovviamente, di quella femminile- che diviene, inevitabilmente, ordine gerarchico d'importanza e di valore rovesciato, rispetto a quanto sostiene Engels. Il problema genererà molto turbamento, fin dagli anni Sessanta del Novecento, nelle prime femministe italiane: formatesi -anche come femministe- negli ambienti comunisti, scopriranno infatti con sgomento che alla loro oppressione è dato meno credito che alla lotta di classe. Riporterà il *Manifesto di Rivolta Femminile*:

Permetteremo ancora quello che di continuo si ripete al termine di ogni rivoluzione popolare quando la donna, che ha combattuto insieme con gli altri, si trova messa da parte con tutti i suoi problemi?⁵⁰

Ora, la riflessione del Femminismo della Differenza (che, peraltro, è improprio attribuire alle “*neo-femministe degli anni Ottanta*”, perché affonda le sue radici profonde nell'azione e nel pensiero del gruppo di Rivolta Femminile, creato da Carla Lonzi, Elvira Banotti e Carla Accardi e attivo a Milano fin dalla primavera del 1970, e trova il suo primo centro propulsivo in Italia nell'esperienza teorica e

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ LONZI Carla, ACCARDI Carla, BANOTTI, Elvira, *Manifesto di Rivolta Femminile*, cit., p. 30.

pratica della Libreria delle Donne, fondata a Milano, da Adriana Cavarero e Luisa Muraro, nel 1975, anno in cui esce in Italia *Speculum* di Luce Irigaray⁵¹) critica aspramente la posizione leninista -che sarà la posizione ufficiale di tutta la sinistra, almeno in Italia, sia parlamentare sia extra-parlamentare-, mentre esprime, di fatto, una consonanza straordinaria con quanto espresso da Engels⁵².
Scriva Elvira Banotti:

il Partito Comunista era il più retrivo verso le donne: i “compagni” con piglio severo dicevano “Voi donne dovete tacere, perché noi ci occuperemo dei vostri problemi solo dopo la conquista del potere da parte del proletariato operaio”.⁵³

Del resto, molti contenuti di fondo che saranno espressi dal Femminismo della Differenza si ritrovano già *in nuce* in Gramsci. Recensendo, per l’«Avanti!», *Casa di bambola* di Ibsen, nel 1917, questi sollecita i lettori a comprendere il dramma umano della protagonista Nora Helmer, una donna borghese che “*abbandona la casa, il marito, i figli per cercare solitariamente se stessa*”⁵⁴, esortandoli con energia ad aprire la mente a una nuova morale e ad un nuovo costume “*per il quale la donna [...] è una creatura umana a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua e una dignità di essere indipendente*”⁵⁵. La vicenda di Nora appare a Gramsci così emblematica, che diventa l’occasione per una riflessione critica sulla famiglia borghese, nella quale la donna è schiava,

sottomessa anche quando sembra ribelle, più schiava ancora quando ritrova l’unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria. Rimane femmina che nutre di sé i piccoli nati, la bambola più cara quanto più è stupida, più diletta ed esaltata quanto più rinuncia a se stessa, per dedicarsi agli altri, siano questi suoi famigliari, siano gli infermi, i detriti dell’umanità che la beneficenza accoglie e soccorre maternamente. L’ipocrisia del sacrificio benefico è un’altra delle apparenze di questa inferiorità interiore del nostro costume.⁵⁶

Sono parole forti, quelle di Gramsci: la donna rifiuta matrimonio e famiglia e lascia quest’ultima in cerca “*solitariamente*” di se stessa, il che sembra anticipare

⁵¹ IRIGARAY, Luce, *Speculum. L’altra donna* [1974], Milano, Feltrinelli, 1975. Ora riedito come: IRIGARAY, Luce, *Speculum. Dell’altro in quanto donna*, a cura di Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁵² Ben si comprende la solidarietà espressa da Elvira Banotti verso “*i tormenti di Alessandra Kollontayn e Clara Zetkin*”, in: BANOTTI, Elvira, *Op. cit.*, p. 4, nota 1.

⁵³ BANOTTI, Elvira, *Op. cit.*, p. 19.

⁵⁴ GRAMSCI, Antonio, “La morale e il costume”, in: «Avanti!», ed. torinese, 22 marzo 1917.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

il concetto di *single woman*, che si nega all'obbligo riproduttivo, esaltato dalle femministe della differenza. Ma, soprattutto, l'affermazione per cui la donna "è una creatura umana a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua" è una grande anticipazione al tema della differenza. Qui Gramsci, inoltre, sfiora un problema enorme, che, negli anni Settanta del Novecento, sarà al centro dell'elaborazione del movimento delle donne: quello della dedizione totale e della cosiddetta "complementarietà" della donna all'uomo, sotto la quale si è mascherata nei secoli -e si maschera tuttora- la giustificazione patriarcale dell'oppressione del genere femminile.⁵⁷

Ora, come si pone la Rame, rispetto a tutto questo? Come vedremo nel terzo capitolo di questo lavoro, Franca, nei suoi testi femministi, attacca ferocemente la persistenza della mentalità borghese nella famiglia proletaria (e comunista), così come polemizza vivacemente contro la subordinazione della questione femminile a quella sociale, nonché contro l'ipocrisia del finto femminismo degli ambienti comunisti (specie dei compagni maschi). In questo, la critica rivolta ai partiti e ai movimenti di tutta la sinistra (tanto parlamentare quanto extra-parlamentare) è esattamente la stessa che viene mossa nei loro confronti dalla Lonzi, dalla Banotti e dalle femministe della differenza.

Inoltre, non è propriamente vero che Franca Rame "*non contesta i compiti tradizionali della donna né l'organizzazione della famiglia*", a giudicare dalla denuncia che lei fa della condizione normalmente subita dalla donna, "*umiliata ... cancellata, inesistente, non rispettata*"⁵⁸ in quanto moglie:

Per tutta la vita ho sperimentato quanto sia pesante la condizione della donna, se poi 'sta donne è pure "moglie" è la fine.

Non esisti, non ci sei. Per fortuna ho avuto anche persone che mi hanno frequentata, collaboratori, editori, visto il lavoro che portavo avanti, e hanno quindi sempre saputo quale fosse il mio ruolo, il mio peso, nella vita di un uomo di altissimo livello come Dario.⁵⁹

⁵⁷ Come abbiamo già detto, il *Manifesto di Rivolta Femminile* afferma: "Finora il mito della complementarietà è stato usato dall'uomo per giustificare il proprio potere." (LONZI, Carla, ACCARDI, Carla e BANOTTI, Elvira, *Manifesto di Rivolta Femminile*, cit., p. 28.)

⁵⁸ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, prefazione di Ferruccio Marotti, postfazione di Dario Fo e Franca Rame, Roma, Bulzoni editore, 2006, p. 366.

⁵⁹ *Ivi*, p. 367.

Anche più tardi ribadirà il concetto: “*Il guaio è che sono la moglie, e la moglie, talvolta, è un mobile di casa, un quadro alla parete, qualcosa che ti sta vicino ma che non vedi. Conosco centinaia di sfoghi di donne sull’argomento.*”⁶⁰

Difficile non sentire, in queste parole, un’affinità con la riflessione condotta da Carla Lonzi nei dialoghi con il suo storico compagno Pietro Consagra:

Certo, i problemi dell’uomo esistono. Esistono anche i problemi della donna. Fino adesso sono andati insieme sul fatto che la donna rinunciava ai suoi problemi, li accantonava, li minimizzava per dare spazio a quelli dell’uomo, ecco. Naturalmente mettendo ognuno i suoi le cose cambiano e si arriva a dei punti di attrito fortissimo, in cui non è che respingo i tuoi, ma respingo la maniera di risolverli tradizionale [...]. il bisogno di autonomia entra in un tale contrasto col bisogno di amore, e il bisogno di amore è sentito così forte che prende il sopravvento sul bisogno di autonomia. Però questa è la fine [della donna, *N.d.R.*]. Sparisce, diventa un’ombra accanto all’uomo.⁶¹

Entrambe sentono (e denunciano) il fatto che la condizione di moglie produca spesso “*la fine*” della condizione di donna come soggetto, la quale finisce così per diventare oggetto (“*un mobile di casa, un quadro alla parete*”) e quindi per essere “*cancellata, inesistente*” (“*non esisti, non ci sei*”): lei “*sparisce, diventa un’ombra accanto all’uomo*”, “*qualcosa che ti sta vicino ma che non vedi*” (specie se l’uomo -come nel caso di Carla e di Franca- è una personalità “*di altissimo livello*”, tanto significativa quanto anche ingombrante). La sintonia concettuale -e addirittura lessicale- tra le due donne è lampante. Certo, al contrario di Carla Lonzi, la Rame non giunge al rifiuto della propria unione e al principio del *separatismo femminista*, ma questo, più che evidenziare un’estraneità di Franca col pensiero della differenza sessuale, ne evidenzia -semmai- un’affinità vissuta esattamente in quell’“*autonomia*” di cui già Carla sente e proclama il bisogno.

Certo, dobbiamo sempre tener presente che Franca Rame è una teatrante, non una teorica o una filosofa, per cui mai potremo, dalle sue parole, ricostruire un pensiero organico, tuttavia non per questo ciò che pensa può essere facilmente incasellato in una categoria esistente: anzi, l’inquadramento del suo femminismo è molto più complesso e richiede lo sforzo di rinunciare alle etichettature, per delineare i contorni di una posizione assolutamente personale e autonoma. È in questo senso che va intesa l’affermazione di Franca: “*Non sono una femminista*

⁶⁰ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 87.

⁶¹ LONZI, Carla, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* [1980], Milano, et al./edizioni, 2011, pp. 8-9.

militante.” E questo spiega anche i difficili rapporti della Rame con quelle femministe che si sono inquadrate in movimenti specifici.

Oltre a tutto questo -sebbene non ci sia al momento possibile stabilire se la Rame sia venuta effettivamente a contatto con le teorie e i testi di riferimento (degli anni Novanta) della *Standpoint Theory* e di Hilary Rose-, sappiamo che vi furono sicuramente rapporti, intessuti insieme a Dario Fo, tra lei e i movimenti femministi (non solo milanesi), fin dagli anni Settanta.

La prima prova di questi rapporti è la partecipazione, tra i “produttori culturali” attivi in quegli anni in Italia, del gruppo di Lotta Femminista al “Convegno sulla cultura”, tenutosi alla Palazzina Liberty di Milano, dal 13 al 15 giugno 1974, organizzato dal Collettivo Teatrale “La Comune” di Dario Fo e Franca Rame e dal “Comitato per l’utilizzazione popolare e democratica della Palazzina Liberty”.⁶² Da altre fonti, però, ricaviamo che, proprio nell’ambito di quel convegno, è stato presentato in prima visione il film documentario manifesto di Lotta Femminista, *Siamo tante, Siamo donne, Siamo stufe!*, girato nel 1974 da Grazia Zerman, Chiara Gamba, Franca Barda e Adriana Monti.⁶³ Si tratta di un audiovisivo di circa trenta minuti, tra i primi in Italia a parlare della condizione delle donne, che ha girato il territorio nazionale in lungo e in largo per diversi anni ed è stato usato per la campagna elettorale per il referendum sul divorzio.⁶⁴

La presenza di Lotta Femminista fra i “produttori culturali” alla Palazzina Liberty non è un fatto episodico. Nel marzo del 1973, il circolo milanese aderente al circuito culturale alternativo “La Comune”, sorto come emanazione del collettivo teatrale di Dario Fo e Franca Rame, pubblica un documento di linea dell’intero movimento, intitolato “Per una cultura rivoluzionaria al servizio della lotta di classe sotto la direzione delle avanguardie operaie”⁶⁵, nel quale, trattando il tema dei rapporti del collettivo teatrale e dell’intero circuito con gli altri organismi di produzione culturale “*che si pongono all’interno della sinistra*

⁶² Se ne fa un rapido riferimento in: BINNI, Lanfranco, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani editore, 1975, p. 129, nota n. 1. Purtroppo l’autore, oltre a menzionare -in una nota- la presenza del gruppo al convegno, nulla riporta in merito alle questioni poste dalle femministe all’evento...

⁶³ Cfr. ZONTA, Dario, “Chi è cosa. «Vogliamo anche le rose» e il cinema underground italiano”, in: MARAZZI, Alina (a cura di), *Le Rose*, volume allegato al DVD *Vogliamo anche le rose*, di Alina Marazzi, Mi, Feltrinelli, 2008, pp. 83-97.

⁶⁴ Alcune sequenze del film sono inserite in: *Vogliamo anche le rose*, di Alina MARAZZI, Italia, 2007, colore.

⁶⁵ Vedilo in: BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, pp. 85-96.

rivoluzionaria o rientrano nell'area progressista e sinceramente democratica"⁶⁶,
si scrive:

Dobbiamo valutare seriamente i contenuti di questi prodotti, mettendo al primo posto l'analisi politica, facendo un'inchiesta sulle posizioni complessive del gruppo, ecc., ma in ogni caso aperti ad ogni contributo che serva ad allargare il fronte d'intervento culturale, favorendo anche esperienze di produzione che vengano portate avanti al di fuori del circuito.⁶⁷

In questo contesto, anche il rapporto -attuato all'interno del circolo "La Comune"- di Franca Rame con Lotta Femminista e con i movimenti femministi (specie milanesi) di quel periodo è teso "*ad allargare il fronte d'intervento culturale*" e aperto anche a favorire "*esperienze di produzione che vengano portate avanti al di fuori del circuito*": dunque, una collaborazione stretta, sebbene vincolata al fatto di "*valutare seriamente i contenuti di questi prodotti, mettendo al primo posto l'analisi politica, facendo un'inchiesta sulle posizioni complessive del gruppo*".

In secondo luogo, i temi della riflessione e della protesta dei gruppi femministi di quegli anni, come vedremo, si ritrovano chiaramente espressi nei testi teatrali che analizzerò in questo lavoro. Non solo: oltre ai temi in se stessi, è l'approccio a quei temi a ritornare, negli stessi toni e con gli stessi contenuti espressi da quei movimenti.

Il tema del lavoro domestico come forma di schiavitù, per esempio, viene chiaramente espresso ne *Il risveglio*, che ritroviamo in *Parliamo di donne*, del 1977. La situazione messa in scena -la rappresentazione di una donna che svolge, di fatto, un doppio lavoro: quello retribuito di operaia in fabbrica e quello domestico, non retribuito, perché ritenuto suo compito naturale- porta davanti al pubblico una vicenda descritta con gli stessi contenuti espressi dal movimento di Lotta Femminista.

Naturalmente, non si tratta dell'unico riferimento riconoscibile nell'atto unico: risulta difficile escludere anche la presenza della riflessione specifica marxista sulla schiavitù salariata di fabbrica. E tuttavia, anche questa ci appare espressa con un taglio così chiaramente femminile che il collegamento, più che riportarci a classici come *La condizione della classe operaia in Inghilterra* di Engels, pare

⁶⁶ *Ivi*, p. 96.

⁶⁷ *Ibidem*.

condurci più risolutamente alla testimonianza che Simone Weil ci ha lasciato sulla sua esperienza in fabbrica vissuta tra il 1934 e il 1935 e descritta in *La condizione operaia*.

Ancor di più, il tema della maternità (che ritroviamo declinato scenicamente in diverse forme: si pensi, solo per fare due esempi, a *Una madre* o a *Medea*) viene posto al centro dei testi teatrali che analizzerò esattamente negli stessi termini in cui essa viene affrontata nella riflessione sia di Lotta Femminista sia di Rivolta Femminile. In particolare, la concezione della maternità come strumento di supremazia dell'uomo e quella della prole come elemento che incatena la donna al suo ruolo di proprietà maschile sono i temi forti della riflessione espressa dalla corrente del Femminismo della Differenza Sessuale, proprio in quegli stessi anni: difficile pensare che Franca Rame ne fosse assolutamente ignara; più verosimilmente, al di là delle dichiarazioni rese a giornalisti e critici e dei suoi consapevoli intenti, ne viene influenzata, tanto da farle sue.

Connesso a quello della maternità è il tema della sessualità, affrontato sia da lei che da Dario, ma con approcci differenti: più comico-giullaresco quello di lui, più concentrato sull'urgenza della liberazione sessuale quello di lei. La differenza emerge lampante confrontando *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, scritto da Franca, e *La parpaja topola*, che Dario aveva scritto per Franca, ma che, non a caso, lei non aveva voluto recitare, ritenendolo più adatto a lui. Ma l'esigenza di parlare di sesso per avviare un processo di liberazione è, prima di tutto, nata in seno ai movimenti femministi attivi negli anni Settanta.

Non solo: il taglio femminile si riscontra anche in testi lontani dalle tematiche specificamente femminili, come, per esempio, quelli sul tema della Resistenza. Sia Fo sia la Rame hanno scritto monologhi su questo tema, ma, analizzandone il tono narrativo, riscontreremo due tendenze differenti: una più epico-eroica e un'altra più intima e antieroica. Si tratta di un dato che ritroviamo in generale in tutta la letteratura e la memorialistica resistenziale e che segna la differenza sostanziale fra le narrazioni maschili e quelle femminili. Non penso vi sia ragione, quindi, di escludere che questo dato si ripresenti anche a differenziare le narrazioni della coppia Fo-Rame, ipotizzando di poter attribuire quelle più eroiche a Fo e quelle più antieroiche alla Rame.

Infine, la presa d'atto che la politica è stata intesa, nel corso dei secoli, come spazio di potere declinato inevitabilmente al maschile -intuizione espressa, fin

dagli scritti d'esordio, da Carla Lonzi e da Rivolta Femminile- si ritrova identica nell'esperienza vissuta da Franca Rame, sia quando questa è stata praticata da lei nella forma della politica di base, sia quando lei l'ha esercitata in senso istituzionale (anzi: proprio questa esperienza finirà per confermare -come lei stessa, di fatto, testimonierà- esattamente i contenuti specifici di quella riflessione).

C'è, quindi, uno specifico femminile -sia nella scrittura di diversi testi della coppia Fo-Rame, che nella pratica politica di Franca- che inducono a ipotizzare un'influenza di quella riflessione filosofica e di lotta su di lei, molto più profonda di quanto lei stessa abbia dichiarato (o di quanto sia stata consapevole). Inoltre, tale specifico femminile, riconoscibile nei testi che analizzerò in questo lavoro, fa presumere che in essi l'apporto compositivo di lei sia quanto meno preponderante, se non esclusivo. A confermare questa ipotesi, per alcuni testi in particolare (penso, per esempio, a *Una madre*, a *Medea*, a *Il risveglio*, a *Nadia Pasini*, oltre che, ovviamente, a *Lo stupro*), è la stessa Franca Rame, nel corso di diverse interviste rilasciate in momenti differenti della propria carriera.

Alla luce di tutto questo, la sensibilità e l'approccio che lei dimostra nell'affrontare i problemi legati alla condizione della donna, la gestione della cosa pubblica e il suo senso di cura per la politica (intesa non tecnocraticamente o come puro mantenimento del potere, bensì umanisticamente come impegno nella *civitas* e assunzione di responsabilità per la vita della *πόλις*) convergono -come vedremo- in modo limpidamente diretto verso le stesse conclusioni, prima, durante e dopo il suo impegno nella politica istituzionale e senza mai far venire meno, in ogni caso, il suo tagliente sguardo di donna e d'attrice.

Certo, come abbiamo detto, i rapporti di Franca con le femministe non sono stati sempre cordiali, perché lei non s'è mai autocensurata neanche nel criticarle:

A proposito di femminismo, vi dirò che adesso le cose vanno un po' meglio, certe forme esasperate di estremismo isterico si sono sciolte... anzi, dissolte: dopo il tempo del grande fervore, si vedono oggi molte ragazze -alcune delle quali un tempo ballavano danze stregonesche inneggianti all'emancipazione, con rito finale, se pur alluso, della castrazione del maschio- che sono completamente rientrate nei ranghi, accasate, madri felici, spose felici... e anche un po' abbioccate. Chissà com'è che in tutte le faccende di lotta i più scalmanati son quelli che si spengono più in fretta, e per sempre? Anche ultimamente mi sono scontrata con gruppi di femministe, diciamo radicali -ne esistono ancora-, a proposito del come intendere il rapporto critico con il maschio. Alcune di loro mi fanno venire in mente certe associazioni politiche sessantottesche che tagliavano tutto con l'accetta: il borghese è sempre infido, bastardo e sfruttatore, il proletario è sempre pulito, intelligente, rivoluzionario.

Durante uno spettacolo in Sicilia, una ragazza si levò all'impiedi e se ne andò da teatro imprecaando perché mi ero permessa di ironizzare sul linguaggio sentimentale da fumetto della casalinga... e perché, diceva, mettevo in scena una condizione inesistente, cioè quella di una donna che non poteva disporre di se stessa, costretta in casa dal marito padrone. Riuscii a rintracciarla, finito lo spettacolo, e le proposi di discutere, la invitai a cena con il resto della compagnia. Non posso, rispose, se fra mezz'ora non sono a casa, mio padre mi ammazza. Erano le dieci di sera. Eppure quella ragazza era fermamente convinta di essere ormai emancipata e padrona della propria vita. Credo davvero che l'affrontare ogni questione senza quel minimo di autoironia e distacco critico, sia sempre pericoloso.⁶⁸

In linea col più autentico spirito femminista, il pensiero di Franca Rame è molto autonomo anche in merito alle donne. Il suo è un femminismo irriducibile a una sola corrente: corrosivo verso le ipocrisie del femminismo comunista, che - tradendo le intuizioni engelsiane- subordina la questione femminile a quella proletaria; caustico verso il mito leninista della conquista del potere e contrario, semmai, a ogni forma di potere; perplesso verso il separatismo degli anni Settanta (che, infatti, si rivelerà la strategia di una fase del Femminismo della Differenza, non un suo elemento costitutivo⁶⁹), che esclude il maschio dalla riflessione sul patriarcato, invece di coinvolgerlo -magari a rapporti intellettuali rovesciati-; sarcastico verso certo radicalismo che si spegne presto, per poi generare donne *“rientrate nei ranghi, accasate, madri felici, spose felici... e anche un po' abbioccate”* o -peggio ancora- donne come quella ragazza siciliana, che era *“fermamente convinta di essere ormai emancipata e padrona della propria vita”*.

Nella sua convinzione che *“l'affrontare ogni questione senza quel minimo di autoironia e distacco critico, sia sempre pericoloso”*, Franca esprime anche una certa forma di spirito antiautoritario (molto femminista), che le permette di non mitizzare alcuna figura di donna. Ne è un esempio il suo incontro con Simone de Beauvoir, a Parigi, nel 1977:

conobbi anche Simone de Beauvoir, che mi sembrò odiosa e maleducata. Entrò in casa, lui [Sartre, *N.d.R.*] stava fumando.

'Pas fumer', disse.

Sartre si mise a ridere e spense la sigaretta. Lei portava un fazzoletto sulla testa. Andò in cucina a fare qualcosa, poi uscì senza neanche salutare. Ci trattò proprio come degli scoccatori che erano venuti a fare visita al grande Sartre. Del resto, non ci conosceva,

⁶⁸ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore* [1987], Torino, Einaudi (collana: Stile Libero), nuova edizione 2009, pp. 310-311.

⁶⁹ Luisa Muraro attribuisce alle femministe della differenza anche la scelta di *“aver lungamente lavorato per superare, nella pratica e nel linguaggio, il separatismo femminista”*, una volta compreso che potevano aprirsi a una nuova fase. Vedi: MURARO, Luisa, *“Aprirsi un varco nel mondo”* (seconda parte), alla pagina web: http://www.stpauls.it/fa_oggi00/0698f_o/0698p27.htm, consultata il 17 agosto 2016.

non sapeva neanche chi fossimo. Mi diede l'idea di una persona con la puzza sotto il naso.⁷⁰

Ma soprattutto è nell'incessante introspezione psicologica -che non diventa mai sterile ripiegamento su se stessa, ma autonomo (e, a volte, tormentato) sforzo di autoscienza- che emerge, anche ben dopo gli anni Settanta del Novecento, la straordinaria sintonia di Franca Rame con le più profonde esperienze femministe.

Lo testimoniano le parole con cui lei descrive l'impatto su di sé della lettura del "saggio narrante" *Lettere del mio nome* di Grazia Livi, del 1991⁷¹. Il testo (pubblicato da una storica casa editrice femminista, tra le prime a diffondere il pensiero del Femminismo della Differenza) propone una sorta di autobiografia intellettuale che ha molto a che fare con la storia di una nuova consapevolezza da parte del "secondo sesso". Non a caso, il racconto parte da Simone de Beauvoir per poi proseguire con altre personalità femminili, le quali hanno messo in pratica un personale percorso di autoaffermazione e che sono state fonte d'ispirazione per altre donne ormai insofferenti del mondo patriarcale: da Virginia Woolf a Gertrude Stein, da Ingeborg Bachmann ad Anna Banti fino a Carla Lonzi. Ben lontano dal voler essere una storia dei movimenti femministi costruita attraverso biografie di donne eccezionali, *Lettere del mio nome* è la storia di una presa di coscienza e di un pensiero antitetico a quello patriarcale, scritta in modo tale da evitare -in virtù di un evidente rigore critico- che il "noi" delle donne sia rappresentato soltanto come rivalsa rabbiosa nei confronti del sesso maschile. Ecco come Franca racconta l'esperienza di quella lettura:

Rossella (tra le moltissime donne incontrate è un'amica che non ho perso per strada) m'ha regalato un libro *Le lettere del mio nome* di Grazia Livi, "è importante, leggilo".

Il titolo così ermetico non mi sollecita.

Leggo in contro-copertina la presentazione dell'editore: "Il tema appassionato di questo romanzo-saggio è il divenire della donna". Mi blocco. Oddio, ci risiamo. La solita "menata" femminista socialpolitica, scritta dalla solita intellettuale per altre intellettuali, quasi tutte saccenti, esibenti, compiaciute dello sfoggiar "cultura", usanti un linguaggio da casta per "quella" casta, senza la minima preoccupazione di essere capite da chi aveva (sto parlando degli anni '70 in cui la donna cercava di crescere e di "liberarsi") la necessità urgente di capire, protese a correre una più dell'altra per essere lì, pronte a "brancarsi" il primo posto, dirigere, liderscippare un po' arroganti o troppo offensivamente accondiscendenti, che gridavano "siamo sorelle" e in nome della sorellanza alla prima occasione ti fregavano. Esagero?

Sì.

⁷⁰ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia* (con Joseph Farrell), Pisa-Cagliari, Della Porta editori, 2013, p. 71.

⁷¹ LIVI, Grazia, *Lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga, 1991.

Ma ho visto e conosciuto molte donne troppo simili all'uomo nel loro modo di essere, parlo delle intellettuali, che esprimevano comportamenti che ho sempre rifiutato.

Parto a leggere indifferente e diffidente. Qualche pagina e poi smetto, mi dico. E invece no, qualche pagina e ci sono dentro. Ma questa chi è? La conosco? Non lo so. Conosco tanta gente, ma i nomi non me li ricordo, di molti non li ho nemmeno saputo.

M'ha tirato dentro la chiarezza, né facile né semplicistica, seppur colta con cui ti racconta la vita, le scelte, le fatiche la crescita di un personaggio-donna, come te lo ripropone tutto, secca e piena, leggera, meticolosa, delicata, mai invadente, umile, poetica quel tanto che non disturba, è una magnifica scrittura, priva di elucubrazioni intellettualistiche, priva di fronzoli, con una gran sintesi.

Di ogni donna di cui parla, ti presenta le più remote sensazioni, ogni personaggio è da lei scandagliato nel profondo, c'è tutto quello che hanno detto gli altri e quello che ne hanno scritto, i sentimenti, i dolori, le insicurezze, le certezze e molto altro che ora non mi riesce di esprimere. Poche pagine te ne dà l'essenza. Ecco Simone De Beauvoir. NON⁷² mi è mai stata completamente simpatica. A volte m'è capitato di giudicare qualche sua scelta egoista. Il suo evidente essere una intellettuale aristocratica me l'ha sempre allontanata. In casa di Sartre a Parigi, dopo un girar di chiavi nella toppa ce la siamo trovata davanti: borsa della spesa in mano, fazzoletto in testa. Ha lanciato un "pas fumée" a Sartre e si è ritirata in cucina. Dario ed io ci siamo guardati interdetti, "e questa chi è?" Sartre, come un bambino scoperto a rubare la marmellata, ha spento la sigaretta o il sigaro, non ricordo, "Simone...", ha mormorato. Ah, era lei! Dario meno, ma io ci sono rimasta un po' male. Forse credevo che il fatto di essere una donna mi desse il diritto ad un saluto. Ma ora, la Simone del ragionato-Livi è una donna che capisco e ammiro di più. Altre biografie di donne. Lèggere, conoscere, approfondire, passare il tempo con loro, con la loro forza, la loro caparbità, persistenza, lucidità, intelligenza, sapere, donne che sono riuscite ad emergere dallo sterminato femminile sommerso, in un mondo al maschile, mi costringe ad interrompere la lettura e a ragionarmi addosso. Il mio "dentro" s'è messo in movimento e non riesco a bloccarlo. Mi sento come se queste signore abbiano espresso pensieri miei, situazioni mie; insicurezze, certezze, domande, scelte mie. Mi sento "loro", e allo steso tempo le sento discoste da me, lontano, in alto, irraggiungibili. Sono confusa. Confusa, a disagio, turbata, scombussolata. Di colpo mi sento come se non avessi mai pensato. Non ho visto, non ho notato, non ho desiderato. Mi sento addosso il peso di non essermi mai sentita in lizza con nessuno, non perché mancasse la gara, figuriamoci!, ma perché ero certa di non averne i numeri, le capacità per poter partecipare. Mi sembra di essere passata tra le cose senza emozione. Sono certa di non aver mai voluto con forza, qualcosa per me. Già arresa, prima di essere vinta. Mi sento come se in questa mia frenetica vita non avessi vissuto. Mi sento inutile, banale, vuota come un libro rilegato con nelle pagine bianche solo il numero in calce. I giorni della mia vita: 22.630, sessantadue anni. Quanti! Appresso, nessun bagaglio. A 'sto punto mi hai scombussolata, cara Grazia Livi. Possibile? È così. Sento l'esigenza di esprimermi, di puntualizzarmi, di cercarmi. Oh mio dio, cos'è, sto cercando me stessa?... Il mio io?... Ci ho tanto ironizzato sopra nei nostri spettacoli... Ma ora qualcosa di concreto mi urge. Devo fissare qualche punto.

Me ne sto a guardare fuori dalla finestra con il cervello completamente vuoto, come se per tutti questi anni, e sono tanti, non avessi vissuto, lavorato, incontrato gente, parlato, riso, fatto all'amore, pianto. Niente. Non mi viene niente. Ho la testa pressata da pensieri confusi, suoni, rumori, parole, facce, e fra tanto disordine non riesco a trovare la parola giusta, il ricordo giusto che mi dia modo di iniziare con un minimo di coerenza.⁷³

⁷² Maiuscolo nel testo.

⁷³ RAME, Franca, *Libera associazione d'idee* [11 luglio 1993; ultima revisione: 24 settembre 2012], testo tuttora in gran parte inedito che doveva costituire l'autobiografia completa di Franca. Attualmente, ne esiste una versione in formato PDF che riporta come titolo: "Biografia - _Testo_in_elaborazione_per_il_sito_dell'archivio", sul portale www.eclap.eu, leggibile al link: <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0aHUKewjDqtfrlqXOAhUEXRQKHVkwCmwQFgg5MAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.eclap.eu%2Fportal%2F%3Fq%3Den-US%2Faxmedis%2Fdownload%26id%3Durn%253Aaxmedis%253A00000%253Aobj%253A500e>

Il brano è emblematico dell'approccio di Franca. Parte dalla critica a certo femminismo finto, intellettualistico e rampante, costituito da donne, in realtà, non unite dal senso di autentica sorellanza, ma, al contrario, "*protese a correre una più dell'altra per essere lì, pronte a «brancarsi» il primo posto, dirigere, leaderscippare un po' arroganti o troppo offensivamente accondiscendenti, che gridavano «siamo sorelle» e in nome della sorellanza alla prima occasione ti fregavano*". Nella causticità delle parole si riconosce il dolore, la delusione per il tradimento delle speranze e della sincerità di tante donne. Soprattutto, a fare male è la mancanza di solidarietà femminile -a dispetto dei proclami- che si manifesta anche tra le femministe, ogni volta che, anche in questi ambienti, le relazioni si configurino fondate su dinamiche di potere:

Con Dario ho vissuto una vita esageratamente felice, l'unica cosa che all'inizio mi disturbava era la sgradevole sensazione di essere trasparente, specialmente con le altre donne. Quante volte arrivavano in Palazzina Liberty le famose femministe, *leaderine* del movimento, quelle che sanno tutto, che ti parlano dall'alto in basso. Entravano, magari vedevano che stavo pulendo il grande locale con una scopa (ruolo insolito per una prima attrice), non è che se ne accorgessero e dicessero almeno: 'Ciao'. No, mi chiedevano solo: 'Dov'è Dario?'. 'La peggior nemica della donna... è la donna'. Non c'è commedia dove non abbia ribadito il concetto.⁷⁴

Ma, sebbene Franca sappia di calcare i toni della critica ("*Esagero? Sì*"), nella propria riflessione sul libro della Livi, il giudizio su di loro è lucido: costoro non hanno costruito un'alternativa femminile, ma si sono omologate al modello maschile, alla lotta -tutta maschile- per la supremazia e il potere. Sono "*donne troppo simili all'uomo nel loro modo di essere*".

Infatti, colpisce come il comportamento delle "*leaderine*" sia analogo ai peggiori comportamenti maschili. Anzitutto, perché riconoscono come autorevole solo il potere maschile: "*Entravano, magari vedevano che stavo pulendo il grande locale con una scopa (ruolo insolito per una prima attrice), non è che se ne accorgessero e dicessero almeno: 'Ciao'. No, mi chiedevano solo: 'Dov'è Dario?'*". In secondo luogo, perché riproducono dinamiche di potere tipicamente maschili: la donna è sempre trasparente, come si vede in certa critica teatrale:

[8a33-32c9-44e1-989d-3299343d96bd%26title%3DBiografia%2520-%2520Testo%2520in%2520elaborazione%2520per%2520il%2520sito%2520dell%27archivio&usg=AFQjCNGp7trpI5ZJSpruRox-8JquKq6Gkw](https://www.biografia.it/8a33-32c9-44e1-989d-3299343d96bd%26title%3DBiografia%2520-%2520Testo%2520in%2520elaborazione%2520per%2520il%2520sito%2520dell%27archivio&usg=AFQjCNGp7trpI5ZJSpruRox-8JquKq6Gkw), consultato il 5 agosto 2016. La citazione è alle pp. 98-104 del documento.

⁷⁴ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, p. 88.

Una volta Marina De Juli scrisse una lettera di rimostranze a un critico della *Stampa* di Torino, che nella recensione mi nominava appena. La commedia era *Settimo: ruba un po' meno*, protagonista assoluta la sottoscritta.⁷⁵

Franca Rame è una femminista autentica, perché estranea a ogni etichettatura possibile. Inoltre, con chiara precisione, inquadra il maschilismo come *modus pensandi*: la sua origine è maschile, ma è una mentalità così storicamente radicata che da essa neanche le donne possono considerarsi immuni per natura, in quanto donne. Lo prova un noto aneddoto che riguarda Marta Marzotto. Dario ha appena vinto il Nobel e, per l'occasione,

Marta Marzotto m'invio un cesto con cinquecento rose rosse. Il biglietto d'accompagnamento diceva: 'Dietro a un grande uomo c'è sempre una grande donna'. L'ho chiamata al telefono per ringraziarla, ma le ho anche detto: 'Marta, non mettermi dietro, mi fa impressione, è come se arrancassi per tenere il suo passo. Ponimi al fianco. Mi troverei meglio'. È strano che una donna intelligente e spiritosa come lei sia caduta in tanta banalità.⁷⁶

Colpisce anche la raffinata ironia con cui Franca fa notare alla Marzotto la *gaffe* compiuta: non ha l'obiettivo di metterla sotto accusa, bensì di indurla a riflettere. La costruzione della sorellanza è una necessaria fatica quotidiana, fatta senza abbattersi, ma anche senza dare nulla per acquisito, neanche in se stessa.

Altrove, in merito al problema, Franca è -se possibile- ancora più esplicita:

Non ho mai amato la definizione di femminista, anche se allora neanche le femministe si definivano tali, preferivano chiamarsi 'sorelle'. Ma con le sorelle il rapporto è diverso, fra le femministe, invece, c'era sempre quella che voleva essere una spanna sopra le altre, che voleva capitanare il gruppo. E poi non mancava mai il *leaderino* di turno (non a caso dico *il leaderino* e non *la leaderina*). Soprattutto, le famose femministe di allora avevano un atteggiamento rovinoso verso quelle donne che dovevano davvero essere aiutate a liberarsi dalla schiavitù del maschio, donne considerate un niente dal marito. Più di una volta contestai il movimento e, più di una volta, venni criticata.⁷⁷

Il male che s'insinua anche tra le femministe, in sostanza, è ancora una volta la fascinazione dello spazio di potere (non importa se piccolo). E questo trasforma gli atteggiamenti delle donne in dinamiche di comportamento maschili, tanto che la *leader* del caso viene acutamente definita "*il leaderino*", al maschile. Ma

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 110.

l'ansia di potere fa anche dimenticare chi, al contrario, si trova in una condizione di totale mancanza di potere, le *“donne che dovevano davvero essere aiutate a liberarsi dalla schiavitù del maschio, donne considerate un niente dal marito”*. È l'intuizione più profonda del femminismo: la famiglia è il primo luogo della schiavitù femminile, in essa (prima che altrove) la donna è una proprietà, la prima forma storica di proprietà. E Franca usa lo specifico linguaggio del Femminismo della Differenza: non parla, infatti, di *emancipazione*, bensì di *“liberazione”*. Ma mettere a nudo le incoerenze di chi vuol porsi come la bandiera di un'idea, purtroppo, è un atto che espone anche a critiche feroci, che a Franca non verranno risparmiate.

C'è bisogno di un grande senso dell'autonomia per non demordere, per tenere la posizione e in Franca questo senso è costruito su una solida analisi -compiuta nei fatti- del potere e delle sue logiche. Le donne, per la Rame, hanno un compito: indicare la strada del cambiamento e mostrarla anche agli uomini, per farli crescere. A quella del potere -come vedremo- Franca sostituisce, nei fatti, la categoria concettuale dell'*autorità* – intesa nel suo senso originario, etimologico, risalente al verbo latino *augere*, che significa “far crescere”. Questo permette al cambiamento di realizzarsi per ciascuna e per ciascuno, insieme:

Il femminismo, quello vero, è un'altra storia, è esigere il rispetto di te stessa, donna, e deve esser fatto mano nella mano con l'uomo, per aiutarlo a crescere. Magari qualche calcio nelle gengive ogni tanto serve, ma si cresce in due, insieme. Tu non sei più avanti di me e io non sono più indietro di te, cresciamo insieme. Questo è il vero femminismo.⁷⁸

Dopo la riflessione su quello che potremmo chiamare “falso femminismo”, nel testo su *Le lettere del mio nome*, il discorso di Franca racconta l'incontro con le donne presentate dalla Livi. Ed è un incontro spiazzante: la Rame supera la diffidenza iniziale verso il libro, si lascia guidare, si lascia mettere in discussione e, una per una, (ri)conosce le donne di Grazia, proprio a partire da quella Simone de Beauvoir che prima le risultava così antipatica, ma che ora -come in una sorta di riconciliazione postuma- riscopre: *“è una donna che capisco e ammiro di più”*. Poi, l'incontro con le altre, tra le quali c'è Carla Lonzi, la figura decisiva del femminismo italiano, la madre di ogni femminista della Differenza Sessuale (da Adriana Cavarero a Luisa Muraro, fino a Rosi Braidotti), la cui riflessione precede

⁷⁸ *Ivi*, p. 111.

anche quella analoga maturata da Luce Irigaray in Francia. È, in ogni caso, un incontro con *“donne che sono riuscite ad emergere dallo sterminato femminile sommerso, in un mondo al maschile”*, che la costringe a guardarsi dentro con occhi nuovi. Si apre uno spazio di riscoperta di sé, come in una sorta di seduta solitaria di autoscienza, che la spinge a far emergere il suo *“«dentro»”*⁷⁹: pur nella distanza da quelle storie, Franca si rispecchia e si ritrova in quelle donne, perché hanno *“espresso pensieri miei, situazioni mie; insicurezze, certezze, domande, scelte mie”*. È la radice della sorellanza. Emerge perfino un certo senso di inadeguatezza: *“Mi sento addosso il peso di non essermi mai sentita in lizza con nessuno, non perché mancasse la gara, figuriamoci!, ma perché ero certa di non averne i numeri, le capacità per poter partecipare.”* E questa notazione apre la strada a quella più importante: *“Sono certa di non aver mai voluto con forza, qualcosa per me. Già arresa, prima di essere vinta. Mi sento come se in questa mia frenetica vita non avessi vissuto.”* Ed è esattamente questa la molla interiore, profonda, che aveva spinto le donne, negli anni Settanta del Novecento, a dar vita all’esperienza dell’autoscienza. E questa molla conduce alla scelta, rinnovata in un momento della vita in cui ci si potrebbe già sentire arrivati e soddisfatti di sé: *“Sento l’esigenza di esprimermi, di puntualizzarmi, di cercarmi.”* Per quanto doloroso, il percorso di Franca racconta la riscoperta del desiderio mai pago d’aver una vita piena di senso. E questa riscoperta è condotta senza la paura di guardare con *“quel minimo di autoironia e distacco critico”* anche se stessa: *“Oh mio dio, cos’è, sto cercando me stessa?... Il mio io?... Ci ho tanto ironizzato sopra nei nostri spettacoli... Ma ora qualcosa di concreto mi urge.”* E così, Franca mette in discussione ciò che ha tante volte pensato, butta all’aria tutti i pregiudizi che riconosce in sé e ricomincia da capo il proprio percorso: una straordinaria lezione umana, artistica, civile e politica. Una lezione tutta al femminile.

Nel suo ormai rinato desiderio di rimettersi in gioco si colloca anche l’amara esperienza vissuta in Parlamento tra il 2006 e il 2008, che è narrata, nel suo libro, anche con uno straordinario senso teatrale: un viaggio della durata di diciannove mesi nel luogo che l’autrice stessa definisce *“il frigorifero dei sentimenti”*, raccontato senza mediazioni e con la sensibilità teatrale e comica di chi è stata

⁷⁹ La fuoriuscita, l’emersione del “dentro” è il tema di uno dei più straordinari resoconti delle lotte femministe degli anni Settanta: *Autoritratto di gruppo*, di Luisa Passerini. Vedi: PASSERINI, Luisa, *Autoritratto di gruppo*, Milano, Giunti, 1998.

sempre sulla scena: un racconto drammatico e grottesco al contempo, legato a doppio filo all'impegno umano (specificamente femminile), civile e politico di un'intera vita e mai terminato, nemmeno dopo le sofferte dimissioni.

Capitolo II:

ABBASSO LA QUARTA PARETE!

LA RIGENERAZIONE DEL TEATRO

1. Premessa: Dario Fo e Franca Rame, maestro e maestra d'utopia

Afferma Valentina Valentini che

Nella storia del teatro, i momenti di crisi, da cui hanno tratto alimento le utopie, sono attraversati dall'idea che la rigenerazione possa avvenire sconvolgendo il tradizionale apparato teatrale (abolire la separazione attori/spettatori, platea/palcoscenico...) e attingendo a contesti sociali extra-professionali, non corrotti dai cliché del mestiere.⁸⁰

Il contesto in cui operano Dario Fo e Franca Rame è proprio questo. Una grande idea di rigenerazione politica, civile e culturale di tutta la società, alimentata dall'incontro delle utopie marxista e sessantottina, anima la loro esperienza, la quale si apre a una linea programmatica di ricerca e di sperimentazione che, sempre di più, investe, progressivamente, spazi diversi da quelli ufficiali. Come vedremo, con le loro diverse compagnie, di anno in anno, essi sconfinano sempre di più fuori dagli spazi teatrali tradizionali per invadere (finanche letteralmente a occupare) spazi altri, più aderenti al sociale e di maggiore accessibilità per il pubblico.

Ma non solo gli spazi fisici vengono oltrepassati: perché il teatro possa essere uno strumento di rigenerazione della società, occorre distruggere la “quarta parete” (quel muro immaginario -ma che è solidissimo nel teatro naturalistico-, posto di fronte al palcoscenico, che separa coloro che recitano dal pubblico e attraverso il quale la platea osserva l'azione che si svolge nel mondo dell'opera rappresentata) e far diventare spettatori e spettatrici compartecipi della creazione teatrale, per far sperimentare loro le modalità che poi adopereranno per ricreare, dal basso, la società stessa. Dice Fo, a questo proposito:

Che significa quarta parete? È quel momento magico determinato dalla cornice del palcoscenico che divide di fatto gli spettatori da chi recita? La quarta parete è soltanto questo spazio magico rettangolare? No, sono anche le luci di taglio che creano una determinata atmosfera, i controluce, i velatini rosati e ambrati sui riflettori [...] è il trucco livido da cadavere sulle facce degli attori, è il loro gestire e emettere voce con

⁸⁰ VALENTINI, Valentina, “La forma nasce dal bisogno di comunicare”, in: BERNAZZA, Letizia e VALENTINI, Valentina (a cura di), *La compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1998, p. 11.

determinate cadenze cantate, sussurrate o gridate ad effetto per cui lo spettatore si trova nella condizione del guardone a spiare una storia che non gli appartiene e che è appunto al di là della quarta parete. [...] Il teatro borghese ha la quarta parete, certo.⁸¹

Come si vede, Fo allarga il concetto di quarta parete a tutti quegli elementi dell'arte scenica e teatrale che determinano una distanza tra teatranti e pubblico. In questo senso, il teatro naturalistico -prevedendo che il personaggio prevalga sull'attore- è, per definizione, costruito sulla quarta parete. In questo senso vanno intesi i giudizi (fin troppo) acrimoniosi di Dario nei confronti di Stanislavskij.⁸²

Fo e la Rame non solo si rivelano figlio e figlia delle utopie teatrali in cui hanno creduto per tutta la vita, ma si fanno anche maestro e maestra della più grande delle utopie (politica, oltreché teatrale): quella di cambiare il mondo dal basso, adoperando come unico strumento quel "*potere dei senza potere*"⁸³ (per dirla con Václav Havel) che è l'arte, nella convinzione, come dice Peter Brook, che

il teatro, nel senso più profondo della parola, nel ventesimo secolo non è un anacronismo: non si è mai avuto un bisogno così urgente di teatro. La virtù particolare del teatro come forma d'arte è che è inseparabile dalla comunità. Ciò potrebbe significare che il solo modo di rendere possibile un teatro sano sia cambiare prima di tutto la società che lo circonda. Può significare che, anche se il mondo non può essere trasformato in un solo giorno, in teatro è sempre possibile dare un colpo di spugna e ricominciare da zero [...].⁸⁴

Ma come si arriva a questo genere di rivoluzione?

Per inquadrare questo percorso, nel quale Dario Fo e Franca Rame si inseriscono pienamente e con autorevolezza, sarà necessario delineare - diacronicamente e tematicamente- il contesto dei grandi cambiamenti avvenuti nella scena teatrale italiana (e non solo) del Novecento, in particolare nella seconda metà del secolo.

⁸¹ BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 149.

⁸² Fo attribuisce a Stanislavskij la colpa "*di prevedere la creazione di un teatro intimo, chiuso, nel quale fosse possibile analizzare traumi privati o ragionamenti ed emozioni personali.*" (FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, Milano, Ledizioni, 2014, p. 182) Per questo, Fo bolla senza requie l'approccio del regista russo come "*«la peggiore posizione reazionaria, conservatrice, borghese della storia».*" (*Ibidem*)

⁸³ HAVEL, Václav, *Il potere dei senza potere* (postfazione di Luciano Antonetti), Milano, Garzanti (I coriandoli), febbraio 1991.

⁸⁴ Peter Brook citato in ROZAN, Micheline, "Collaborando con Peter Brook", in: BANU, Georges e MARTINEZ, Alessandro, *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubilibri, 1990, p. 144.

Per questo, prima di tutto, bisognerà delineare uno degli aspetti tematici più importanti, nell'ambito della rigenerazione dell'arte teatrale del Novecento: la riscoperta della Commedia dell'Arte. In seconda battuta, ci sarà utile ricostruire, diacronicamente, un breve *excursus* delle vicende e delle esperienze del teatro italiano e dei suoi riferimenti extra-nazionali nel secondo Novecento.⁸⁵

2. La riscoperta della Commedia dell'Arte nel teatro italiano

2.1. Fare o rifare?

Nel Novecento, mentre nel resto d'Europa la Commedia dell'Arte era diventata già da decenni uno dei riferimenti della rivoluzione teatrale avviata dai registi-pedagoghi, in Italia essa ha continuato per molto tempo a essere oggetto di rimozioni e pregiudizi. Occorre aspettare Strehler (ancor prima di Fo e della Rame) perché la Commedia dell'Arte venga ufficialmente sdoganata anche da noi.

Come vedremo meglio nel prossimo capitolo, Franca Rame si è formata, fin da bambina, nella compagnia teatrale di famiglia, una di quelle compagnie di attori girovaghi che rappresentavano la più forte eredità lasciata dalla Commedia dell'Arte tra Ottocento e Novecento. Tuttavia, l'esperienza di queste compagnie di giro era bollata come dilettantesca dalla critica teatrale ufficiale e, perciò, guardata con sufficienza.

In questa sede, sarà comunque opportuno ricostruire la filiera artistica che da Giorgio Strehler (1921-1997) porta a Leo De Berardinis (1939-2008) e al suo *Il ritorno di Scaramouche*, inaugurazione dell'ultima fase creativa di Leo ed esperienza formativa fondamentale per tutta una leva di giovani attori.

Alla luce di questo percorso risulterà evidente ciò che possiamo già dare, fin d'ora, come un assunto incontrovertibile: esiste -ed è una realtà vitale- una Commedia dell'Arte *contemporanea*.⁸⁶

Ma in che rapporto sta, questa Commedia dell'Arte, con quella storica, con la Commedia dell'Arte classica? Si tratta certamente di un rapporto controverso, per

⁸⁵ Per una panoramica sul teatro italiano del secondo Novecento, vedi anche: CONTU, Fabio, "El teatro italiano del segundo Novecento", in: GALLO, Andrea (a cura di), *Italia: Desde el Renacimiento hasta el presente en la literatura y cultura*, volume straordinario del «Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura», Puerto Rico, Ediciones CIEHL, 2010, pp. 96-104.

⁸⁶ Ne è testimonianza, tra l'altro, una recente pubblicazione: SESSO, Fausto (a cura di), *Commedia dell'Arte. Voci, Volti, Voli. Poetiche, tradizioni tradite, maestri, teoretiche e tecniche della Commedia dell'Arte contemporanea*, Bergamo, Moretti & Vitali (collana: Il Tridente. Saggi), 2015.

certi versi indimostrabile, fonte di discussioni accese, tra gli storici e tra i critici. Infatti, per definire i termini in cui stabilire questo rapporto, si è parlato di volta in volta di *riscoperta, ricostruzione, influenza e omaggio*.

Già i padri fondatori del teatro del Novecento (quindi Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd, Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau...) riscoprono la Commedia dell'Arte, ma senza pensare neanche per un momento di farla rinascere. Infatti Copeau, per esempio, considera quella della Commedia dell'Arte una tradizione che si è interrotta almeno dall'Ottocento⁸⁷ e, per questo, irriproducibile filologicamente.

Già per i maestri del Novecento, dunque -e quindi anche per noi oggi-, è meglio parlare di *influenza*, di *ispirazione*. Non si ha l'intento di recuperare un genere, un'estetica, una tecnica, ma di riprendere l'immagine mitica degli attori della "Commedia all'improvvisa"⁸⁸ come attori-creatori.

Con rigore scientifico e onestà intellettuale notevoli, Claudia Contin⁸⁹ e Ferruccio Merisi⁹⁰ danno una definizione perfetta della Commedia dell'Arte contemporanea. Scrivono:

⁸⁷ Tra il 1924 e il 1929, Copeau, alla ricerca di un "teatro come rito di una collettività ed espressione necessaria della sua cultura" (ALIVERTI, Maria Ines, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, Introduzione, pag. XIX), fonda il "Teatro dei Copiaus", per rendere possibile un teatro vivo, che recuperi quella particolare scrittura di scena propria della Commedia dell'Arte. Per "scrittura di scena", Copeau intende la drammaturgia-canovaccio che *all'improvviso* (ma frutto di un lungo lavoro di studio e di pratica da parte dei commedianti) diventa testo, un testo agito. Cfr. TESSARI, Roberto, "Il Mercato delle maschere" in: ALONGE, Roberto e DAVICO BONINO, Guido (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Cinquecento e Seicento*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pag. 164.

⁸⁸ Questo è il vero nome di quella che oggi chiamiamo "Commedia dell'Arte". L'espressione usata oggi, invece, è tarda: la inaugura Goldoni ne *Il teatro comico* (1750), peraltro con un intento più polemico che descrittivo.

⁸⁹ Autrice, attrice, regista e artista figurativo, Claudia Contin è conosciuta in tutto il mondo come prima donna a interpretare il carattere maschile di Arlecchino, sin dal 1987. Ha pubblicato numerosi testi teatrali, saggi e ricerche di antropologia teatrale, tradotti in varie lingue; ha fondato, a Pordenone nel 1990, la "Scuola Sperimentale dell'Attore" -che tuttora dirige, assieme al regista Ferruccio Merisi- e, dal 1997, è co-direttore artistico del festival annuale internazionale "L'Arlecchino Errante". Nel 2007 ha fondato il laboratorio d'arte e artigianato "Porto Arlecchino", in collaborazione col grafico, fotografo e musicista Luca Fantinutti. Cfr.: CONTIN, Claudia "Arlecchino", *Né serva né padrona. Confessione-Buffera sulle donne nella Commedia dell'Arte*, Trento, Edizioni Forme Libere (collana: Porto Arlecchino), 2015.

⁹⁰ Attore, autore, regista e insegnante, Ferruccio Merisi raccoglie ed elabora tutta una sorta di "grammatica del training", durante gli anni Settanta, nella sua frequentazione del teatro di ricerca. Si forma, infatti, con Eugenio Barba e l'Odin Teatret, con Jerzy Grotowski e con Peter Schumann. Al contempo, è tra i fondatori del "Teatro di Ventura", uno dei primi gruppi afferenti al fenomeno (di cui parleremo più avanti) del "Terzo Teatro". In questo contesto di autopedagogia, inaugura originali ricerche sulla Commedia dell'Arte e, in generale, sui linguaggi comportamentali della personificazione e dello sdoppiamento, che andranno poi, dal 1985, a costituire e a contraddistinguere la "Scuola Sperimentale dell'Attore".

La nuova Commedia dell'Arte non è un genere di teatro, semmai è una serie diversificata di omaggi a una tradizione professionale, che, dal punto di vista della pratica scenica, storicamente si è interrotta almeno da un secolo e mezzo ad oggi.⁹¹

Anche Claudia Contin, prima di tutto -in linea con la posizione già espressa da Copeau-, considera la Commedia dell'Arte una tradizione interrotta. E, in parte, non a torto: infatti, se, da un lato, è vero che le compagnie girovaghe attive tra Ottocento e Novecento -come la Compagnia Rame- sono le legittime eredi dei comici dell'Arte, è pure vero, dall'altro, che tale esperienza è pochissimo studiata e che, per quei teatranti, quell'eredità era fatta di pratiche attoriche e creative (anche adattate al tempo e alle contingenze), più che di una riflessione cosciente elaborata su quella tradizione. È abbastanza per poterci chiedere in che termini si possa parlare di *fare* o di *rifare* la Commedia dell'Arte oggi.

Noi non conosciamo le tecniche attoriali degli attori della Commedia dell'Arte classica, per cui rifare *quella* Commedia dell'Arte è impossibile.⁹² Allora -come giustamente scrivono la Contin e Merisi-, si tratterà di reinventare un modo di recitare *in omaggio* a quella tradizione professionale. Ma sulla base di che?

Abbiamo ereditato alcune tecniche materiali: il palchetto 4m x 3m, la maschera, lo "scenario" (questo il vero nome del cosiddetto "canovaccio"). Ma i codici, le tecniche espressive ci mancano. E anche l'improvvisazione, in realtà, è un modo di produzione attoriale, non una tecnica espressiva.

In Italia, ci si re-interessa della Commedia dell'Arte solo a partire dal secondo Novecento. Per tutto il primo Novecento, l'Italia (dove pure essa era nata, quattro secoli prima) è l'unico paese europeo a rifiutarla categoricamente (mentre ovunque, altrove, si guarda a essa con rinnovato entusiasmo), bollandola come forma di teatro rozza, volgare, guittesca, costruita sull'istrionismo imprevedibile e gigionesco dell'attore.

Due sono -schematizzando inevitabilmente- le linee di questa riscoperta, in Italia: la *linea attoriale* e la *linea registica* (che include esperienze *attoriali-registiche*).

⁹¹ Citazione tratta da una lettera privata, scritta da Claudia Contin a Marco De Marinis, citata da quest'ultimo in occasione di un seminario da lui tenuto al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova l'8 e il 9 aprile 2016, nell'ambito della VII edizione del festival internazionale di teatro di ricerca, danza e performing arts "Teatro Akropolis – Testimonianze Ricerca Azioni", svoltosi a Genova dal 23 marzo al 5 maggio 2016.

⁹² Anzi, per quel che riguarda coloro che dicono di condurre proprio questo tipo di operazione, direi che è proprio mistificatorio.

La *linea attoriale*, soprattutto veneta, è inaugurata da Giovanni Poli (1917-1979)⁹³. Il nome di Poli è indissolubilmente legato alla sua opera più celebre, *La commedia degli Zanni*, frutto delle sue ricerche su testi del Cinquecento e rappresentata dalla compagnia de “l’Avogaria” in tutti i continenti, grazie al linguaggio universale di questo tipo di rappresentazione. Questa tradizione è portata avanti, poi, dal T.a.G. (Teatro alla Giustizia) di Mestre, gruppo inizialmente legato (siamo nel 1975) ai circoli del Collettivo Teatrale “La Comune” di Dario Fo e Franca Rame, che poi costruisce un proprio percorso, grazie all’attività di Eleonora Fuser, di Diego Teso e, dal 1982, di Carlo Boso. Il lavoro che segna l’inizio della riscoperta della Commedia dell’Arte è *Maria onta, el becher, aiuto l’acqua alta*, del 1977, cui seguono, nel 1978, *Arrivano i Clown e Arlecchino va alla guerra*. Nel 1982, sotto la direzione di Boso, viene realizzato lo “Stage internazionale sulle tecniche della Commedia dell’Arte”, con trenta attori europei, dall’esperienza del quale nascerà *Il falso magnifico*, per la regia di Boso. L’idea di base che sottende a questa linea di ricerca è quella del *rifacimento*, che col lavoro diventa *reinvenzione*: soprattutto nei suoi esiti migliori, non si cade mai nel tranello della pseudo-archeologia.

La *linea registica* è la più nota. Parte da Vito Pandolfi, si assesta con Giorgio Strehler e Gianfranco De Bosio (nato nel 1924) -i quali propongono un puro “teatro di regia”- passa attraverso le esperienze attoriali-registiche di Eduardo De Filippo, di Dario Fo e Franca Rame e di Leo De Berardinis, per giungere fino a oggi con le esperienze di compagnie come il “Teatro delle Albe” di Marco Martinelli, il “Teatro Belle Bandiere” di Elena Bucci e Marco Sgrosso e la “Scuola Sperimentale dell’Attore” di Claudia Contin e Ferruccio Merisi. In questa linea di ricerca non c’è mai rischio di equivoco, perché mai si parla di rifacimento: qui si tratta di rendere *omaggio al mito di Attori-Autori*.

Il punto di riferimento è Giorgio Strehler.

Claudio Meldolesi, nel 1984⁹⁴, definisce l’*Arlecchino servitore di due padroni* del 1952⁹⁵ uno “*spettacolo-capolavoro*”. Ma Meldolesi nota anche come esso

⁹³ Tra i fondatori del Teatro Universitario “Cà Foscari” nel 1949, si trasferisce poi a Milano, dove svolge la sua attività teatrale fino al ritorno definitivo a Venezia con la creazione del teatro a “l’Avogaria”, nel sestiere di Dorsoduro, e della scuola di recitazione, che tuttora porta il suo nome.

⁹⁴ MELDOLESI, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (ora: Roma, Bulzoni, 2008).

⁹⁵ Lo spettacolo debutta nel 1947 e il primo Arlecchino è Marcello Moretti. Tuttavia, va ricordato che, nella versione originale di Goldoni, del 1745, s’intitola solo *Il servitore di due*

rappresenti un'eccezione nella "regia critica" (l'espressione è dello stesso regista) di Strehler, perché essa, dopo, prenderà una direzione del tutto anti-attorica. Dario Fo⁹⁶ riferisce, infatti, che Moretti collaborò moltissimo con Strehler nella creazione dei lazzi e nella costruzione dell'Arlecchino, tanto che il personaggio può essere considerato una creazione congiunta dell'attore col regista. Qui è in ballo l'attore, ma il risultato è un *unicum* nella produzione registica di Strehler. Ferdinando Taviani⁹⁷ dice una cosa diversa e complementare. Attribuisce a Strehler la scelta di ricongiungersi alla grande tradizione della regia europea primo-novecentesca (esattamente quella della prima riscoperta della Commedia dell'Arte) e, in particolare, a Max Reinhardt. In questo senso, si tratta di un'operazione dello stesso segno di quella che Strehler farà ogni volta che prenderà in mano Brecht.

Nel 1994, Leo De Berardinis si confronta con la Commedia dell'Arte ne *Il ritorno di Scaramouche*. Nell'introduzione al volumetto che riporta il testo, scrive:

Quando ho pensato a *Il ritorno di Scaramouche*, vi ho pensato come a un avvicinamento al mondo di Molière (Jean Baptiste Poquelin), alla sua vita, alla sua ipocondria, al suo secolo, alla società in cui viveva e che, con la sua opera di autore-attore, smascherava fra mille contrasti. D'altra parte mi interessava molto anche la figura del grande Scaramouche (Tiberio Fiorilli), che di Molière pare sia stato maestro. In questo caso mi affascinava la figura dell'attore geniale, l'autore-attore, come autori-attori erano tutti i grandi comici in quel lungo e variegato periodo teatrale che viene comunemente definito della Commedia dell'Arte, della Commedia all'improvviso. Un po' alla volta il palchetto classico della Commedia dell'Arte, innalzato al centro del palcoscenico, è diventato il luogo dell'Utopia dell'arte, e il palcoscenico il luogo dell'ipocondria, di Fiorilli, di Molière, della follia della Storia e dell'opposizione ai tempi bui, anche quelli che attraversiamo. Alla fine mi sono accorto che in sintesi si trattava dello scontro vita-morte sul tema della necessità dell'Utopia, e di una visione del mondo da conquistare giorno per giorno, con una lotta continua, di cui l'arte attorica può essere insieme simbolo e strumento. Ridere in tempi sciagurati col nome magico di Scaramouche che brilla nel buio con la sua vitalità, per noi non è inconsapevolezza, ma il rovescio della medaglia del nostro impegno: Scaramouche non è un personaggio da interpretare, ma un'idea di Teatro, un'aura, e il brano tratto dal monologo di Molly dell'Ulisse di Joyce ce lo riporta in pieno Novecento. In poche parole: ci sono momenti storici che, oltre ad angosciarci e a farci agire ancora di più, ci fanno veramente ridere!⁹⁸

padroni, perché non c'è Arlecchino, bensì Truffaldino – maschera creata da Antonio Giovanni Sacchi (1708-1788).

⁹⁶ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit.

⁹⁷ TAVIANI, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina (collana: Officina dei Teatri), 1995 (nuova edizione: 2010).

⁹⁸ DE BERARDINIS, Leo, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn De Berardin*, Bologna, libri Arena - fuori Thema, 1995, p. 4.

Scaramouche interessa a De Berardinis non come “*personaggio da interpretare*”, ma come incarnazione scenica di Tiberio Fiorilli (1608-1694), cioè come “*figura dell’attore geniale, l’autore-attore, come autori-attori erano tutti i grandi comici in quel lungo e variegato periodo teatrale che viene comunemente definito della Commedia dell’Arte, della Commedia all’improvviso*”: per questo rappresenta “*un’idea di Teatro, un’aura*” e addirittura “*una visione del mondo da conquistare giorno per giorno, con una lotta continua, di cui l’arte attorica può essere insieme simbolo e strumento*”. Di conseguenza, lo stesso testo va inteso solo come *una* delle tante componenti dell’arte attorica che -prima di tutto attraverso la recitazione all’improvvisa- vede l’attore come creatore. Il ritorno di Scaramouche è il “*ritorno a una mentalità: l’autore-attore che scrive col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni*”⁹⁹. Scrive ancora De Berardinis:

Avendo sempre identificato il teatro con l’arte attorica e considerato il testo una delle sue tante componenti, era quasi naturale sentire la necessità di indagare quel mondo [*dei comici dell’Arte*] per prenderne ispirazione. Del resto, il mio modo di lavorare, il mio partire spesso da fonti extradrammatiche mi avvicina, con tutte le differenze che è facile supporre, a quel mondo, e mi avvicina ad esso anche il fatto che, per tentare di essere un attore totale, ho affrontato pure testi veri e propri, cosa che anche i *comici dell’Arte* facevano. [...] Questo lavoro mi ha dato l’occasione di prendere coscienza del fatto che, insieme a Shakespeare, la Commedia dell’Arte è un fondamento importante del mio teatro. *Il ritorno di Scaramouche* è quindi il ritorno di una mentalità: l’autore-attore che scrive col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni [...]”¹⁰⁰

De Berardinis, quindi, ammette l’esistenza, dentro di sé, di una sorta di DNA della Commedia all’improvvisa, che lui possiede, che fa parte da sempre della sua arte attoriale, ma di cui solo ora prende coscienza. Ed è importante anche la definizione della Commedia dell’Arte come “*mentalità*”, cioè come modo di affrontare la scena, più che come genere teatrale: una mentalità in cui è centrale la figura dell’attore-autore (che è caratteristica specifica della tradizione teatrale italiana), il quale ha un approccio non squisitamente letterario alla scrittura, tanto che scrive attraverso i meccanismi e gli strumenti della scena, “*col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni*”. Le parole di De

⁹⁹ Cfr. anche VAZZOLER, Franco, “Riscrivere la Commedia dell’arte. *Il ritorno di Scaramouche* di Leo De Berardinis”, articolo consultabile alla pagina web: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3171>, pubblicato l’8 gennaio 2007 e consultato il 10 aprile 2016.

¹⁰⁰ DE BERARDINIS, Leo, *Op. cit.*, p. 5.

Berardinis sembrano rimandare anche a una forma di scrittura che non è legata al classico principio di autorialità, cui la letteratura ci ha abituati, ma che è specifico del teatro: l'idea (che approfondiremo nel terzo capitolo di questo lavoro) “plurale” della scrittura, della scrittura come laboratorio collettivo, costantemente *in fieri*, che per questo genera testi sempre inevitabilmente instabili, mai davvero definitivi.

Ora, naturalmente, la strada che porta da Giorgio Strehler a Leo De Berardinis, ha diverse tappe intermedie, che peraltro segnano ciascuna il punto di partenza di percorsi autonomi, e i primi riferimenti sono a Eduardo de Filippo e a Dario Fo (e, nello specifico, al Pulcinella di Eduardo e all'Arlecchino di Fo).¹⁰¹

Ma, prima di proseguire, diventa necessario, a questo punto, fare chiarezza sulla Commedia dell'Arte classica, perché essa, non essendoci arrivata per tradizione diretta (attraverso le generazioni), ci è giunta tramite miti, che poi sono diventati purtroppo *cliché* e stereotipi.

2.2. Lo stereotipo della Commedia dell'Arte

Secondo l'idea corrente (diffusa anche dai manuali scolastici), la Commedia dell'Arte sarebbe un *genere teatrale comico, fondato su una recitazione mimico-gestuale e sull'improvvisazione, di origine popolare, basato sull'utilizzo delle maschere*. Ora, sebbene ciascuno di questi elementi esista nella Commedia dell'Arte, nessuno di essi è però totalmente vero: ognuno rappresenta, in realtà, al massimo una mezza verità, se non una verità parzialissima. E, soprattutto, è storicamente infondata quest'idea come visione complessiva. Si tratta, in verità, di un mito ottocentesco, romantico, nato in Germania e in Francia.

In Germania, la nascita del mito si deve all'opera di Wolfgang Goethe, di Friedrich Schiller, di Ludwig Tieck e, soprattutto, di E.T.A. Hoffmann; in Francia, esso nasce dalle serate, animate dalla scrittrice George Sand nella propria villa di Nohant, dal 1840, cui partecipano grandi teatranti e intellettuali dell'epoca (l'attrice Marie Dorval e il musicista Fryderyk Chopin, per esempio), nell'ambito

¹⁰¹ A questo proposito, può essere utile vedere quattro contributi-video, tutti reperibili su «YouTube». Tre di Eduardo: “Pulcinella non muore mai (e neppure Eduardo!)”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=y2WWEdmealY>, consultato il 10 aprile 2016; “Eduardo De Filippo in l'arte di Pulcinella”, in: <https://www.youtube.com/watch?v= ReLgwA0J3Y>, consultato il 10 aprile 2016; “E. De Filippo. La maschera di Pulcinella 1973. Franco Zeffirelli”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=TJpRaOPnrE4>, consultato il 10 aprile 2016. Uno di Fo: “Dario Fo about Commedia dell'Arte; Arlecchino”, in: https://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I_5hU, consultato il 10 aprile 2016.

delle quali il figlio della scrittrice, Maurice Sand, crescerà e maturerà quell'interesse storiografico (per quanto fosse possibile un interesse storiografico a quell'altezza storica) che lo porterà a scrivere, nel 1859, *Masques et bouffons*¹⁰², che possiamo considerare il punto di partenza della storiografia sulla Commedia dell'Arte. E, sempre in quest'ambito, maturerà la decisione di Théophile Gautier di scrivere il suo romanzo d'appendice *Capitan Fracassa*¹⁰³, pubblicato in volume unico nel 1863.

Questo mito arriva ai padri fondatori del Teatro di Regia del primo Novecento, per cui -beninteso- è anche un mito fecondo. Tuttavia, se esso è fecondo artisticamente, non altrettanto lo è storiograficamente: per questo dovremo, punto per punto, decostruire l'idea corrente e stereotipata di Commedia dell'Arte.

Genere teatrale.

La Commedia dell'Arte non è un genere teatrale, bensì un modo di produzione teatrale inventato da compagnie teatrali. Stiamo parlando, cioè -per la prima volta nella storia-, di professionismo moderno: le compagnie sono organismi collettivi che, dal 1540, stipulano un accordo di lavoro davanti a un notaio. Quando la Commedia dell'Arte decade, *allora* diventa genere teatrale: cioè, cristallizzando alcuni cliché, comincia a ripetersi sempre uguale, per cui isterilisce e muore. Ma questo avverrà in Francia nel Settecento. La Commedia dell'Arte, infatti, raggiunge ogni paese d'Europa, ma è in Francia che riceve gli onori maggiori, tanto che, nel Seicento, nasce a Parigi (paradossalmente) il primo teatro stabile italiano: è un teatro che ospita compagnie italiane di Commedia all'improvvisa. Tale teatro stabile -contro il quale polemizza Molière- chiuderà, per venir riaperto, fra il 1714 e il 1782: è il "Nouveau Theatre d'Italie", che di italiano, a quel punto, non ha più nulla, perché produce spettacoli costruiti sulla base dei gusti del pubblico francese, che vuole sempre lo stesso genere di situazioni e di lazzi. Insomma, la Commedia dell'Arte si francesizza e, in questa fase -quasi fosse una sorta di contrappasso-, a scrivere canovacci per questo teatro sarà proprio

¹⁰² SAND, Maurice, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

¹⁰³ GAUTIER, Théophile, *Il capitan Fracassa*, traduzione di Giuseppe Lipparini con modifiche:

https://www.google.it/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj_x8-

[http://www.jimcontent.com/download/version/1360613834/module/5667080709/name/Th%25C3%25A9ophile%2520Gautier%2520-%2520II%2520capitan%2520Fracassa.pdf&usq=AFQjCNEOnHlzhE7uIyUQS7Jj8IWk4tL6hQ,](http://www.jimcontent.com/download/version/1360613834/module/5667080709/name/Th%25C3%25A9ophile%2520Gautier%2520-%2520II%2520capitan%2520Fracassa.pdf&usq=AFQjCNEOnHlzhE7uIyUQS7Jj8IWk4tL6hQ)

link consultato il 26 giugno 2016.

Goldoni, che in Italia aveva lavorato a riformare dall'interno la Commedia dell'Arte e che, negli ultimi anni della propria vita, s'era trasferito in Francia. Nel francesizzarsi, però, la Commedia dell'Arte perde originalità, avvizzisce e muore.

L'uso delle maschere.

La Commedia dell'Arte non fu basata unicamente sull'uso delle maschere¹⁰⁴. Anzi, solo le quattro figure comiche portavano la maschera: Pantalone, il Dottore, Brighella e Arlecchino. Gli Innamorati, per esempio, non la portavano. Non solo: benché i ruoli assegnati fossero piuttosto fissi, l'identificazione dell'attore con la maschera e nel ruolo fu totale solo agli inizi. L'esempio più eclatante di tale identificazione con la propria maschera fu l'attore e acrobata Tristano Martinelli (1557-1630), che fu per sempre Arlecchino. Dal Seicento in poi, il rapporto, pur rimanendo, diventa meno rigido: l'attore stesso, nell'iconografia, si fa sempre ritrarre con la maschera in mano, mai in faccia.

L'origine popolare.

L'origine popolare della Commedia dell'Arte è un altro mito determinato dall'ideologia e dalla poetica romantica e costruito sull'identificazione delle maschere con il carnevale e con il teatro dei burattini. In realtà, l'origine popolare vale solo per le compagnie di saltimbanchi e per gli attori buffoneschi. Ma l'estrazione di Lucrezia Di Siena, di Vittoria Piissimi e di Isabella Andreini era ben altra: quando entrano a far parte delle compagnie teatrali professionistiche, le donne della Commedia dell'Arte sanno già improvvisare (il loro apprendistato è dato dalle tenzoni poetiche, nelle quali si improvvisavano sonetti, ottave e terzine dantesche), danzare e cantare¹⁰⁵: esse hanno, cioè, quella stessa profonda sapienza teatrale che troviamo nelle "cortigiane oneste" come Veronica Franco (il che contribuisce all'identificazione dell'attrice con la meretrice). Anzi: possiamo dire che sia proprio l'arrivo delle donne sulla scena (il primo contratto che ne dà testimonianza è del 1564 e riguarda Lucrezia Di Siena) a determinare il salto di qualità. E, grazie alla loro creatività, la Commedia dell'Arte sviluppa un gusto per il dualismo di elementi in contrasto stridente, quasi volutamente dissonante, inseriti sempre all'interno di un'unica messinscena: dialetti/toscano; parti

¹⁰⁴ Sarà opportuno precisare che la maschera, nella Commedia dell'Arte, è sempre una mezza maschera, che lascia libera la parte inferiore del viso. La maschera intera, al contrario, era usata nel teatro greco.

¹⁰⁵ Ricordiamo che la distinzione netta tra teatro recitato e melodramma è successiva e che, a quest'altezza storica, a mettere in scena i melodrammi di Monteverdi sono le stesse compagnie della Commedia dell'Arte.

comiche/parti serie; registro volgare/registro alto; danze carnevalesche/danze di corte; osceno/sublime; maschera/volto scoperto... Potremmo dire che in questo gusto delle dissonanze (che richiedeva una straordinaria sapienza attoriale) stia il *proprium* della Commedia dell'Arte. Lo stereotipo sul carattere popolare della Commedia dell'Arte, infine, non vale sempre neanche se per "popolare" intendiamo "per il popolo": esistevano molte compagnie, ma non tutte recitavano per il popolo; le grandi compagnie di fama europea (i Gelosi, per esempio) recitavano raramente nelle piazze, ma più spesso al chiuso, nei teatri e nelle corti.¹⁰⁶

Il genere comico.

La Commedia dell'Arte non si cimenta solo col genere comico. Prima di tutto, già nelle commedie c'era sempre anche un *plot* serio. Ma poi le compagnie recitavano veramente di tutto: commedie, drammi, tragedie, favole boscherecce, pastorali (la Andreini stessa ne scrisse una: *La Mirtilla*, pubblicata nel 1588). Considerato il loro eclettismo, possiamo dire che i Comici dell'Arte fossero attori e attrici *specializzati nel non specializzarsi*. Anche a questo si deve la loro straordinaria fortuna a livello europeo. Per quanto gli studi in merito siano appena agli inizi e già controversi, non possiamo escludere che la Commedia dell'Arte fosse arrivata anche in Inghilterra e che lo stesso Shakespeare la conoscesse. Non è improbabile che la stessa compagnia che giunge al castello di Elsinore, nell'*Amleto*, sia una compagnia italiana. Così come è stato ipotizzato un debito della figura del *fool* scespiriano e del *gracioso* del teatro spagnolo del "Siglo de Oro" nei confronti della Commedia dell'Arte. Allo stato attuale degli studi, però, questa specifica materia è ancora controversa.

L'elemento mimico-gestuale.

È molto probabile che l'elemento mimico, gestuale, non-verbale della *performance* prevalessesse nelle *tournées* all'estero (Isabella Andreini sapeva diverse

¹⁰⁶ Il recitare al chiuso nei teatri non implica, tuttavia, il fatto di allestire spettacoli riservati solo alle classi più abbienti. Per esempio, i Gelosi recitarono anche all'Hostaria-Teatro del Falcone di Genova, che fu il primo palcoscenico genovese e nacque dalla locanda "ad signum Falconis", nel cui giardino, già dalla seconda metà del Cinquecento, si allestivano piccoli spettacoli tenuti da compagnie itineranti. Vedi, a questo proposito: IVALDI, Armando Fabio, "Gli Adorno e l'Hostaria-Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)", in: «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 15, n. 1/2 (1980), pp. 87-152. A proposito dell'attività teatrale del luogo, abbiamo notizia anche di un'esecuzione (non si sa curata da chi) dell'*Orfeo* di Monteverdi nel 1646, il che testimonia che le compagnie di Commedia dell'Arte usavano allestire anche melodrammi, forma d'arte appena nata. Vedi: FABBRI, Paolo, *Monteverdi* [1985], translated by Tim Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 287, nota 98.

lingue, ma questa non era condizione diffusa), per cui, dovendo aver a che fare con pubblici non italofoeni, in quelle specifiche situazioni si limitava l'uso della parola. Abbiamo esempi straordinari di *performance* costruite solo sulla mimica, dall'Arlecchino di Domenico "Dominique" Biancolelli (1636-1688) allo Scaramouche di Tiberio Fiorilli. Tuttavia, fatta eccezione per questa specifica casistica, la parola era fondamentale. Ma come emergeva? Questa domanda ci porta a smontare il mito più forte.

L'improvvisazione.

Prima di tutto, l'improvvisazione non era l'unico modo di produzione attoriale utilizzato dai Comici dell'Arte. Le compagnie recitavano non solo "scenari", ma anche testi "premeditati" (copioni, cioè, da mandare a memoria per intero, che non lasciavano spazio all'improvvisazione): sappiamo con certezza che i Gelosi, per esempio, avevano in repertorio l'*Aminta* di Torquato Tasso e *La Mirtilla*, scritta da Isabella Andreini, che era membro della compagnia.

Ma soprattutto, l'improvvisazione della Commedia dell'Arte non ha niente a che vedere con la spontaneità e con la libera invenzione estemporanea. Essa, al contrario, è estremamente *codificata, predeterminata*. E lo stesso vale per i "lazzi" (cioè, i momenti d'improvvisazione mimico-gestuale). Tutte le improvvisazioni - tanto quelle verbali, quanto quelle non verbali- erano raccolte in "*repertori*". Certo, la prima generazione dei Comici dell'Arte non aveva ancora codificato nulla, ma è proprio dalla loro esperienza che nasce la necessità della codificazione.

Ora, se anche l'improvvisazione è codificata, in che senso parliamo di attori-autori, di attori-creatori?

La superficie verbale è l'elemento su cui i Comici dell'Arte creano, ma attingendo da repertori accumulati negli anni. È il loro uso specifico a esser tirato fuori "*all'improvvisa*". Sul piano della produzione teatrale, si tratta di una scelta drammaturgicamente economica: lo stesso repertorio può essere adoperato in diversi spettacoli, basati su diversi "*scenari*". Però, sul piano attoriale, richiede una tecnica raffinatissima, basata sull'adattamento, fatto *ad hoc* e all'impronta, di materiali predeterminati. In questo senso, quei repertori venivano -per così dire- quotidianamente "riscritti" non *per* la scena, ma direttamente *sulla* scena, davanti al pubblico: questa è l'improvvisazione. Inoltre, l'improvvisazione è anche un "*effetto*", perché bisogna che al pubblico tutto ciò che è predeterminato sembri

inventato sul momento. L'improvvisazione, quindi, non è una scorciatoia per faticare meno sulla memoria, ma -anzi- un modo di lavorare molto più complicato rispetto a quello usato nel teatro elisabettiano o spagnolo, nel quale l'attore impara a memoria un testo "*premeditato*": l'apporto creativo del Comico dell'Arte è superiore che altrove.

I Comici dell'Arte dovevano, quindi, personalizzare, rinfrescare i repertori, adattarli di volta in volta ai diversi scenari e -non ultimo- all'interlocutore. In quest'ultimo particolare sta, poi, un tratto distintivo della Commedia dell'Arte rispetto a tutto il teatro europeo dell'epoca: la convenzione scenica diffusa era che gli attori, quand'anche dialogassero tra loro, dovessero stare frontali al pubblico. I Comici dell'Arte non potevano recitare così, perché l'improvvisazione ha bisogno dello sguardo di ciascun attore sul *partner* in scena. Quest'attenzione al *partner*, la costruzione della scena sull'interazione diretta tra gli attori, fondata sul meccanismo azione/reazione fa la differenza fra gli attori italiani di questo periodo e gli attori del resto d'Europa. Le cronache francesi definiscono quest'attenzione al *partner* "*élan*", cioè "slancio" e nel possesso di questo "*élan*" da parte degli attori italiani esse pongono la differenza rispetto ai francesi.¹⁰⁷

2.3. La Commedia dell'Arte nel primo Novecento europeo

Abbiamo visto come la nostra idea di Commedia dell'Arte sia uno stereotipo, un *cliché* derivato da un mito romantico, nato nell'Ottocento in Germania e in Francia¹⁰⁸. E abbiamo visto anche che, pur avendo notizie sufficienti per decostruire il mito, non conosciamo le tecniche espressive dei Comici dell'Arte, motivo per cui oggi ci è impossibile *rifare* la Commedia dell'Arte classica.

Al mito ottocentesco della Commedia dell'Arte in particolare in Francia ha dedicato, nel 1999, un ottimo lavoro (non ancora superato da nulla di più recente)

¹⁰⁷ A proposito del mito della Commedia dell'Arte, sarà utile vedere il film di Ettore Scola *Il viaggio di Capitan Fracassa*, del 1990. Scritto da Ettore e Silvia Scola (la figlia del regista), insieme a Vincenzo Cerami e Fulvio Ottaviano, il film è ispirato al *Capitan Fracassa* di Gautier (che, nella sceneggiatura, viene trasformato in romanzo di formazione, puntando tutto sull'innamoramento per il teatro del giovane e squattrinato barone Sigognac) e vede Massimo Troisi interpretare un Pulcinella che risulterà essere uno dei personaggi più scolpiti e compiuti dell'attore partenopeo.

¹⁰⁸ Per una trattazione ad ampio raggio del mito della Commedia dell'Arte, cfr. RANDI, Elena (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Acireale, Bonanno, 2016. Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale «Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo», tenutosi a Padova, il 4 e il 5 dicembre del 2014. Il programma del convegno è interamente riportato alla pagina web: <http://www.marcadoc.com/il-mito-della-commedia-dellarte-nel-novecento-europeo-padova-4-e-5-dicembre-2014/>, consultata il 16 aprile 2016.

l'attore e docente universitario Roberto Cuppone¹⁰⁹. Il testo è molto interessante per l'interpretazione che fornisce delle "serate di Nohant" organizzate, dal 1840, da George Sand: per il loro carattere di sperimentazione assai pratica (la Sand farà costruire, per quelle serate, un vero e proprio teatrino, in cui verranno allestiti canovacci scritti per l'occasione dai partecipanti), Cuppone le definisce "*il primo laboratorio teatrale europeo*".

Ma, in verità, la Germania -sebbene di poco- precede la Francia, nella costruzione del mito. Lo abbiamo detto: esso è costruito grazie all'opera di Goethe, di Schiller, di Tieck e, soprattutto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Proprio quest'ultimo, nel 1820-'21, scrive il romanzo *La principessa Brambilla*¹¹⁰, basato sulle fiabe teatrali di Carlo Gozzi¹¹¹ (autore che Hoffman aveva scoperto grazie all'amico e collega ebreo, di quattro anni più giovane, Julius Eduard Hitzig, suo futuro biografo) e sulle incisioni di Jacques Callot (1592-1635), in particolare *I Balli di Sfessania*¹¹², del 1622. Ma Callot, nelle proprie incisioni, ritrae maschere carnevalesche, cui assegna nomi di maschere della Commedia dell'Arte: è da qui che traggono origine il mito ottocentesco (prima) e lo stereotipo (dopo) della Commedia all'improvvisa.

Come abbiamo già detto, il mito, artisticamente, è stato fecondo, per i padri fondatori del Teatro di Regia del primo Novecento. E infatti, dalle incisioni di Callot e dal mito romantico costruito in Francia e in Germania, Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig, Reinhardt, Copeau attingono a piene mani, per creare il nuovo teatro del Novecento.

Questi, però, sono i protagonisti di una svolta anche per un altro motivo: finalmente, infatti, a lavorare sulla Commedia dell'Arte sono teatranti veri e propri (non più scrittori che di teatro si occupavano per pura passione), soprattutto

¹⁰⁹ CUPPONE, Roberto, *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni (collana: Biblioteca teatrale), 1999.

¹¹⁰ HOFFMANN, E.T.A., *La principessa Brambilla – Mastro Pulce*, introduzione, prefazione e traduzione di Laura Bocci, Milano, Garzanti (collana: I grandi libri), 1994.

¹¹¹ Importante, in questa sede, è ricordare che Carlo Gozzi (1720-1806) fu uno dei più accesi sostenitori della Commedia dell'Arte, nel periodo in cui Goldoni, invece, metteva in atto la propria "riforma". Vanno ricordate due sue fiabe teatrali, in particolare: *L'amore delle tre melarance* (1761) e *Turandot* (1762).

¹¹² Incise tra il 1621 e il 1622, queste stampe descrivono una serie di maschere intente a ballare il Ballo di Sfessania, ritenuta da alcuni la più antica forma di tarantella partenopea. La serie quasi completa è visibile alla pagina web: <http://engrammi.blogspot.it/2012/02/i-balli-di-sfessania-di-jacques-callot.html>, consultata l'11 aprile 2016.

Gordon Craig (che pure -per intenderci- è l'inventore della "supermarionetta"¹¹³) e Vsevolod Mejerchol'd (l'allievo "eretico" di Stanislavskij, del quale rifiuterà proprio l'impostazione naturalistica e psicologica). In mano loro, la Commedia dell'Arte insegna la *semplicità non naturalistica* e l'*improvvisazione dell'attore*.

Nel suo importante saggio dedicato a Mejerchol'd¹¹⁴ nel 2010, Raissa Raskina mostra quanto la Russia sia un centro significativo, nel contesto della riscoperta primo-novecentesca della Commedia all'improvvisa. La Commedia dell'Arte è per il Mejerhol'd una fonte inesauribile per le sue ricerche riguardo ai metodi pratici del teatro. Così è negli "Studi teatrali" in via Povarskaja e via Borodinskaja a San Pietroburgo nel 1913-1916. Questi "Studi" iniziano da due gruppi: il gruppo della commedia dell'arte e il gruppo della tragedia antica. Nel gruppo della commedia dell'arte l'assistente di Mejerchol'd è Vladimir Nikolaevic Solov'ev (1887-1941), filologo e critico d'arte¹¹⁵. Nel gruppo della tragedia antica collabora il famoso compositore e musicista Michail Gnesin.

Negli anni 1914-1915, Mejerchol'd pubblica una rivista intitolata «L'amore delle tre melarance» con il sottotitolo «La rivista del Dottor Dappertutto». Il titolo deriva da una commedia, che a sua volta prende origine da uno scenario di Gozzi, rielaborato da Mejerchol'd, Solov'ev e altri, mentre il sottotitolo richiama esplicitamente al personaggio di uno stregone dei racconti di Hoffmann.

Proprio con lo pseudonimo hoffmaniano di "Dottor Dappertutto", del resto, Mejerchol'd, dal 1908, dirige il cabaret "Dom Intermedij" ("Casa degli Intermezzi") a Pietroburgo, in cui sviluppa attivamente la propria attività di istrione e sperimentatore. Proprio alla "Casa", il 9 ottobre 1910, aveva messo in

¹¹³ Per Craig, l'artista -ovvero, la "Supermarionetta" (*Übermarionette*)-, " [...] è l'attore che si preoccupa di ricordare nei dettagli, e di ripetere sempre uguale, il proprio percorso fisico e verbale. È l'attore capace, così, di creare un materiale paradossalmente solido, su cui il regista, quando ci sarà, potrà lavorare. L'attore non artista, per Craig, è quello che invece accentua l'inevitabile instabilità dell'arte dell'attore, anche se questo lo porta ad un'eccellenza che può superare i limiti del teatro e confondersi con la genialità." Citazione da: SCHINO, Mirella, "Teorici, registi e pedagoghi", in: DAVICO BONINO, Guido e ALONGE, Roberto (a cura di), *Storia del Teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 71.

¹¹⁴ RASKINA, Raissa, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Roma, Bulzoni, (collana: Biblioteca teatrale), 2010.

¹¹⁵ Vladimir Nikolaevic Solov'ev (1887-1941), regista, drammaturgo, pedagogo, storico del teatro, critico. Tenne lezioni presso di "Studi" di Mejerchol'd in via Trojckaja e in via Borodinskaja, dove insegnava nei laboratori di regia teatrale. Come autore di *pièce* sul tema della Commedia dell'Arte, particolare notorietà ebbe per l'*Arlekin, chiodata svadeb* (*Arlecchino il paraninfo*, anche nota, in italiano, come *Arlecchino il sensale*), messa in scena da Mejerchol'd (prima versione presso l'Arena della Consulta di Palazzo a Pietroburgo: prima rappresentazione, 8 novembre 1911; seconda versione presso la Compagnia degli attori, pittori, scrittori e musicisti a Terioki: prima rappresentazione, 9 luglio 1912).

scena *Šarf Colombiny* (*La sciarpa di Colombina*), un adattamento della pantomima di Schnitzler-Dohanyi *Der Schleier der Perette*, riconfermando il proprio interesse per la Commedia dell'Arte. E «L'amore delle tre melarance» è la rivista della "Casa".

Lo scenario di Gozzi cui si riferisce il titolo della rivista è pronto già all'inizio del 1912, ma messo in scena molto più tardi e non nel teatro drammatico. Carlo Gozzi intende il suo *L'amore delle tre melarance* come una parodia delle opere di Goldoni e di Chiari. Lo scenario di Mejerhol'd e Solov'ev, in cui si svolge la lotta tra commedia e tragedia, è una parodia di tutto il teatro contemporaneo, pieno di stereotipi e *cliché* antiquati. Tra i personaggi ci sono compagnie di tragici, comici, lirici, ecc...

Questo scenario viene pubblicato nel primo numero della rivista «L'amore delle tre melarance»: ciò significa che gli editori della rivista dichiarano la Commedia dell'Arte come mezzo universale per *esaminare* il teatro e, nello stesso tempo, per parodiarlo. È su questa scia che si colloca la messinscena dello scenario originale di Solov'ev *Arlecchino il paraninfo* (o *Arlecchino il sensale*).

Durante i tre anni di lavoro (tanto durò l'esperienza degli "Studi"), vengono scritti e messi in scena più di quindici scenari di arlecchinate e pantomime, vengono esaminati molti lazzi tipici e molte scene (la scena della confusione notturna, per esempio), gli attori si esercitarono nella pantomima e nell'improvvisazione senza parole. I materiali degli "Studi" vengono pubblicati e commentati nella «Rivista del Dottor Dappertutto».¹¹⁶

L'attenzione alla Commedia dell'arte è scientifica e, al tempo stesso, artigianale: si tenta (certo, illusoriamente) di *ricostruire* la Commedia dell'Arte classica. Non a caso, nel 1914, Solov'ev scrive *Tradizionalismo teatrale* (titolo che esprime un certo gusto retrospettivo che aveva aperto nuove possibilità anche all'interpretazione dei classici), un saggio in cui l'autore auspica una riforma del teatro ispirata alla Commedia dell'Arte, cui, però, giunge non attraverso l'Italia, bensì attraverso Gordon Craig (a cui Solov'ev si ispira). Craig è inteso come il paradigma dell'arte attoriale creativa (e non meramente esecutiva) basata sull'improvvisazione.

¹¹⁶ Cfr. TRUBOCHKIN, Dmitryj, "La commedia dell'arte in Russia", lezione tenuta il 24 marzo 2010 all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", riportata e leggibile alla pagina web: http://docenti2.unior.it/doc_db/doc_obj_19312_08-04-2010_4bbe36ebe5dfc.doc, consultata il 12 aprile 2016.

La riscoperta della Commedia dell'Arte è un fermento europeo, ma l'unico paese che la rifiuta è l'Italia, dove -lo abbiamo già detto- è considerata una forma di teatro rozza, volgare, guittesca, costruita sull'istrionismo imprevedibile e gigionesco dell'attore. E, a segnare il ritardo italiano, si aggiunge Miklasevskij, che comincia, nel 1914, dall'interno di quella temperie culturale primonovecentesca, già a demolire gli stereotipi della Commedia all'improvvisa, ma precisandone alcune peculiarità: per esempio, è lui a riconoscere nel "grammelot" uno degli elementi fondamentali della Commedia dell'Arte italiana del XVI e del XVII secolo, in cui

i personaggi parlavano tutti dei dialetti diversi. Tale moda era particolarmente favorita in quanto ogni spettatore poteva trovarvi un proprio conterraneo e il gran numero di scene mimiche rendeva questo genere di teatro accessibile e interessante anche per l'estero.¹¹⁷

In questo contesto, unica eccezione in Italia, è quella di Mario Apollonio, che, alla fine degli anni Venti (in tempi in cui da noi la si disprezza), scrive una monografia sulla Commedia dell'Arte¹¹⁸.

Anche in Francia, il mito feconda nuove visioni teatrali, soprattutto grazie a Copeau, sebbene (curiosamente) il mito non arrivi a lui dalla Francia, ma di rimbalzo dalla Germania e dalla Russia.

Incontrando registi e attori professionisti (Adolphe Appia, Stanislavskij, Craig), lui che è nato come critico teatrale e non come teatrante di professione, lavora sempre più approfonditamente alla propria idea e arriva -anch'egli, come Stanislavskij, Craig o Mejerchol'd- ad aprire (con l'attrice Suzanne Bing) una scuola drammatica nuova, persuaso che la salvezza del teatro vada cercata nell'educazione dei bambini e degli adolescenti, non ancora influenzati dagli insegnamenti tradizionali del *Conservatoire*¹¹⁹. Progetta una formazione totale,

¹¹⁷ MIKLASEVSKIJ, Konstantin Mihajlovic, *La commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII* (con un saggio di Carla Solivetti), Venezia, Marsilio, 1981, p. 72.

¹¹⁸ APOLLONIO, Mario, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930.

¹¹⁹ Nella scuola del Vieux-Colombier, Suzanne Bing (1885-1967) svolgeva un ruolo essenziale e i suoi appunti ci permettono di ricostruire assai concretamente l'organizzazione della didattica e gli esercizi che venivano praticati. Tra i giochi proposti da Copeau c'era quello delle smorfie (Bibliothèque National de France, Fondo Copeau, Boite 2, École du Vieux-Colombier, dossier 1 bis), mentre al biennio 1922-'23 risalgono gli esperimenti con il *grammelot*, così come certe codificazioni delle espressioni tragiche (depressione, odio, dolore, estasi, debolezza, disgusto) e comiche (ubriachezza, stupore, bestialità, sonnolenza, fastidio) ricordate negli appunti manoscritti dell'allievo Jean Dasté (1904-1994) (Bibliothèque National de France, Fondo Copeau,

che includa la cultura generale, la musica, la ginnastica, l'improvvisazione, il mimo e l'uso delle maschere. La scuola di Copeau fa parte costitutivamente del teatro come pratica (Teatro-Studio, Teatro Atelier, Teatro Laboratorio): per questo a essa viene associato il piccolo teatro del Vieux-Colombier, inaugurato il 22 ottobre 1913. Il teatro s'impone subito per le messe in scena poetiche ed essenziali e lo stile recitativo espressivo, privo di ostentazione da parte degli attori. Memorabile sarà lo spettacolo *La Nuit des Rois* (*La notte dei re*), che resterà nella storia. L'intento è di dire basta alle scuole che pretendono di "insegnare" a far tutto, tanto che l'attore, una volta uscito, è convinto di essere già un professionista e fa solo prove, spettacoli e tournée. Per Copeau, una volta uscito dalla scuola, l'attore ha semplicemente appreso un "alfabeto", condizione che gli consente -a quel punto- di avere le competenze necessarie per *cominciare* a costruirsi come professionista. Scrive:

Per ritrovare la vivente semplicità dobbiamo lavarci da tutte le sozzure del teatro, spogliarci di tutte le sue abitudini. E questo risultato lo otterremo non tanto insegnando ai nostri giovani attori una tecnica, quanto apprendendo loro a vivere e a sentire, cambiando loro il carattere, facendo di loro degli esseri umani. [...] Bisogna proibirgli di specializzarsi, di meccanizzarsi con l'abuso della tecnica. A mio avviso la tecnica dell'interprete drammatico non deve essere sviluppata al di là di un certo limite. Appena egli si sente capace di esprimere troppo diviene un virtuoso.¹²⁰

Nel 1915, Copeau incontra Craig a Firenze (ne parla nel suo carteggio con Louis Jouvet¹²¹). Per lui, si tratta di trovare nuovi tipi per una "comédie nouvelle": una sorta di Commedia dell'Arte con i tipi rappresentativi del nostro tempo. Non ci riuscirà.

2.4. La riscoperta italiana della Commedia dell'Arte

Stride davvero il fatto che, in tutto questo panorama, l'Italia faccia eccezione per pregiudizi (la Commedia dell'Arte -lo ribadiamo- è considerata un teatro rozzo, di guitti), sostenuti soprattutto da Silvio D'Amico. E sebbene Anton Giulio

Boite 3, École du Vieux-Colombier, dossier 5 bis). All'estate del 1922 risalgono anche alcuni esercizi sugli animali.

¹²⁰ Conferenza tenuta agli Washington Square Players di New York il 20 gennaio 1917; pubblicata nei CRB (Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault), II, 4 (1954), pagg. 8-20.

¹²¹ COPEAU, Jacques e JOUVET, Louis, *Correspondance 1911-1949*, édition d'Olivier Rony, Paris, Gallimard (collana: Les cahiers de la NRF), 2013.

Bragaglia (1890-1960) sia d'altra idea¹²², non ha la solidità critica per far sì che la propria visione si affermi.

In Italia il regista viene introdotto in funzione anti-attoriale, come tutela assoluta degli autori. Questi ultimi, infatti, sono considerati gli unici “artisti” del teatro, mentre tutti gli altri sarebbero, sostanzialmente, “sapienti artigiani”. Da un punto di vista culturale, il cambiamento sta nel fatto che il valore primario del teatro, quindi, spetterebbe al testo teatrale (e alla sua messinscena), più che all'arte dell'attore, e le compagnie non dovrebbero essere più strutture semplici (incentrate sul mattatore) ma *strutture di complesso* (con tutti gli attori messi sullo stesso piano), guidate da un direttore che non dovrebbe recitare, per concentrarsi solo sull'armonizzazione della struttura complessa della nuova compagnia. Per i critici dell'epoca, lo scrittore “crea”, mentre l'attore semplicemente “esegue”¹²³: non riconoscono assolutamente la creatività del lavoro dell'attore. Su questo si creano, nel primo Novecento, anche alcuni momenti di imbarazzo tra i teatranti italiani e quelli del resto d'Europa. L'esempio più eclatante è la quarta edizione del Convegno Volta.

Tema del convegno, che si svolge a Roma nel 1934, è il teatro drammatico¹²⁴. Il presidente è Luigi Pirandello, il segretario è Filippo Tommaso Marinetti. Tra gli artisti europei invitati ci sono Walter Gropius, Stefan Zweig, William Butler Yeatts, Federico García Lorca, Somerset Maugham. In quell'occasione, Gordon Craig, chiamato a esporre le proprie riflessioni sul lavoro dell'attore e la teoria della “supermarionetta”, dice di averne visto la realizzazione la sera prima, in un teatro di Roma. Nella stessa occasione, Mejerchol'd dice di aver visto perfettamente concretizzata la propria teoria del “pre-gioco” proprio nello stesso

¹²² Nel 1929, Bragaglia pubblica, a Roma, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, che può considerarsi il consuntivo della sua attività di “*régisseur*” sperimentale. In questo libro sono affermati, per il teatro presente e futuro, il valore fondamentale della Commedia dell'Arte, come azione teatrale dell'attore-musico-ballerino, e il principio del “*meraviglioso*” inteso come “*mutazione*” (cioè come moltiplicazione dell'azione e dei luoghi), ed è celebrata la “*macchina*”, intesa come scena mobile, così come il teatro l'ha ereditata dal cinema. Vedi: BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.

¹²³ Ecco, per esempio, che cosa dice a tale proposito Marco Praga: “*Io considero l'Autore di una razza più elevata dell'Attore. Anche se l'attore è Zacconi e se l'autore è XY. Per me, gli architetti valgono più dei calzolai. Ci fu un Ronchetti, milanese, calzolaio di Napoleone, che parve avesse un'abilità da sbalordire; gli hanno dedicato una piccola piazza. E ci sono degli architetti i quali tirano su delle case in stile fiorentino che, quando non rovinano, danno il mal di pancia. Non importa. Gli architetti sono di una razza più elevata dei calzolai. Chi crea è di razza superiore a chi eseguisce.*” La citazione è da: LOPEZ, Guido (a cura di), “Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez”, in «Il Dramma», dicembre 1958, p. 83.

¹²⁴ Vedi, a questo proposito: FRIED, Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano [Pisa], Titivillus, 2014.

teatro di rivista di cui aveva parlato Craig. L'attore al quale entrambi si riferiscono è Ettore Petrolini. La posizione presa dai teatranti europei spiazza gli italiani: i primi chiedono conto della tradizione della Commedia dell'Arte e s'aspettano di trovare al convegno Petrolini e Totò; i secondi non considerano neanche teatro quelle espressioni.

Ma, allora, da dove arriva Strehler? In verità, bisogna dire che, prima di lui, qualche teatrante italiano in controtendenza c'è. Fin dal 1941, per esempio, il regista e critico teatrale Vito Pandolfi¹²⁵ (1917-1974) lavora su scenari della Commedia dell'Arte: lui è il pioniere, col saggio di fine corso, fatto con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma (quando lui stesso è ancora allievo), intitolato *Pulcinella delle tre spose*, rappresentato nel Teatro Studio "Eleonora Duse" per sole due sere, il 28 e il 29 giugno 1941, con Carlo Mazzarella protagonista. E proprio dall'esperienza con alcuni grandi attori (oltre a Mazzarella, anche Vittorio Gassman, per esempio), Pandolfi elabora una visione del teatro nella quale la nuova figura del regista e quella tradizionale dell'attore superano la semplice convivenza per creare insieme un innovativo modo di fare spettacolo.

Tuttavia, il centro della riscoperta italiana della Commedia dell'Arte -negli anni Cinquanta del secondo Novecento- è Padova, grazie al lavoro del regista e critico Gianfranco De Bosio (n. 1925). Iniziata la propria attività al Teatro dell'Università di Padova, egli lega, sin dal 1953, il proprio nome alla riscoperta di Angelo Beolco, detto "Il Ruzante"¹²⁶ (1496-1542) e alla presentazione delle sue opere in edizioni filologicamente attendibili. Ma De Bosio riscopre la Commedia

¹²⁵ Ammesso al corso di regia dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma nel 1940 e diplomatosi nel 1943, dopo la Liberazione -dopo essere stato incarcerato, in quanto antifascista, nel 1943, e aver preso poi parte alla Resistenza- divenne libero docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo. Nel 1964 fondò il Teatro Stabile di Roma, di cui fu direttore fino al 1969. Sempre dal 1964 insegnò Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Genova, fino alla morte. Tutto il materiale sulla sua vita e sulle sue opere è consultabile presso il Museo Civico Biblioteca dell'Attore di Genova. Cfr. CUPPONE, Roberto, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pietosa* (con i copioni inediti «La fiera delle maschere» di Vito Pandolfi, Luigi Squarzina, Luciano Salce e «Isabella comica gelosa» di Vito Pandolfi e Franco Enriquez; introduzione in forma di lettera di Marco Martinelli), Roma, Aracne, aprile 2015.

¹²⁶ Di Ruzante ha detto, giustamente, Dario Fo: "*Uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto... anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia.*" La citazione è da: FO, Dario, "Contra Jogulatores Obloquentes", discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 1997, in: <http://www.classicitaliani.it/novecent/Fo001.pdf>, consultato il 16 aprile 2016.

dell'Arte quando, in Francia, frequenta gli esponenti della seconda generazione dei grandi teatranti francesi del Novecento (quella degli allievi di Copeau, per intenderci) e, in particolare, Jacques Lecoq¹²⁷. Insieme a Lietta Papafava, infatti, Bosio è allievo della scuola dell'“Éducation par le jeu dramatique”, presso la quale il maestro francese insegna educazione corporale. Nel 1948, proprio lui e la Papafava invitano Lecoq a Padova. Complice dell'operazione è Ludovico Zorzi, autore della prima edizione moderna delle opere del Ruzante. A Padova Lecoq rimane per tre anni, lavorando presso il Teatro dell'Università di Padova ed entrando in contatto con la Commedia dell'Arte e con Amleto Sartori, creatore della maschera neutra e di altre maschere che Lecoq utilizzerà nella scuola che fonderà in Francia, al suo ritorno. Nel 1951 lascia Padova e si reca a Milano, dove lo aspettano Giorgio Strehler e Paolo Grassi, fondatori del Piccolo Teatro, al fine di creare con lui la Scuola del Piccolo. Questa esperienza si rivela fruttuosa sia per gli allievi sia per il maestro francese il quale si allontana progressivamente dal mimo stereotipato, al quale è abituato, per tendere progressivamente verso un mimo più libero dai formalismi estetici, come quello portato in scena dagli attori del Piccolo Teatro di Milano.¹²⁸ Importante, in questo contesto, è sottolineare l'importanza della figura di Amleto Sartori (e poi del figlio, Donato Sartori, che seguirà le orme paterne), mascheraio padovano scoperto da De Bosio, che lavorerà al Piccolo con Strehler.¹²⁹

Naturalmente, alla rivalutazione della filiera degli attori-autori italiana (costruita anche grazie alla riscoperta della Commedia dell'Arte), lavorano anche Dario Fo, Franca Rame ed Eduardo De Filippo. Anzi, va detto che Napoli, in

¹²⁷ Di Jacques Lecoq (1921-1999) -che fu attore, mimo e pedagogo, noto per i suoi studi sul teatro fisico, sulla *clownerie*, per l'uso della maschera neutra e la riscoperta della Commedia dell'Arte e del coro greco- è allievo, nei primi anni Sessanta, anche Dario Fo, che da lui comprende come usare in chiave comica i propri difetti (come, ad esempio, il naso pronunciato, gli occhi sgranati e la dentatura equina) e come controllare i muscoli nell'espressione; impara a valorizzare lo spazio scenico, apprende i diversi tipi di risata, le *gag* e, soprattutto, impara la sintesi gestuale, cioè come rendere il gesto pulito, al fine di trasmettere un'idea precisa. Tuttavia, ne prenderà successivamente le distanze, criticando la tendenza di Lecoq a separare la tecnica dal contesto ideologico, morale e drammaturgico, tendenza che porta i suoi allievi a essere tutti uguali, “attori-mimi senza elasticità mentale, robot svuotati, privi di un'autentica sensibilità e, ancora peggio, senza personalità.” (FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 234). Cfr. anche LECOQ, Jacques, *Il corpo poetico: un insegnamento della creazione teatrale*, Milano, ubulibri, 2000.

¹²⁸ Cfr. DE MARINIS, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

¹²⁹ A questo proposito, potrà essere utile la visione di almeno due scene -tratte dalla versione “del centenario”- dell'*Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Strehler. Arlecchino, qui, è Ferruccio Soleri. I due estratti consigliati sono due celebri lazzi: il primo è quello della lettera e della mollica di pane; il secondo è quello della fame e della mosca (che verrà ripreso da Fo in *Mistero buffo*, nella giullarata de “La fame dello Zanni”).

particolare, nella generale interruzione della tradizione della Commedia dell'Arte, rappresenta (come l'esperienza delle compagnie girovaghe) un'eccezione. Sulla base di quanto nota anche Meldolesi¹³⁰, possiamo dire che esista una sorta di DNA attoriale che si trasmette di generazione in generazione (sebbene non attraverso una trasmissione diretta dei codici, ovvero non attraverso l'insegnamento svolto direttamente da attori esperti ad attori più giovani), in virtù del quale possiamo far provenire quanto meno il Pulcinella di Eduardo - naturalmente attraverso Eduardo Scarpetta e Raffaele Viviani- da quello di Antonio Petito (1822-1876), fino a risalire a quello secentesco di Tiberio Fiorilli.

Al periodo che va dal 1983 al 2001 della produzione teatrale di Leo De Berardinis è dedicato un importantissimo saggio di Meldolesi¹³¹. È il periodo di lavoro che Leo dedica anche alla Commedia dell'Arte, segnato da una serie ininterrotta di spettacoli-capolavoro: una sintesi felicissima, in cui vengono abbandonati gli avanguardismi strillati degli anni Settanta. Purtroppo, poiché Leo non ama che i suoi spettacoli vengano ripresi con le telecamere, abbiamo una sola testimonianza video di questa stagione (nonché di tutto il teatro da lui realizzato). Eccezionalmente, infatti, Leo autorizza la ripresa-video di *Totò, principe di Danimarca*, interamente visibile su YouTube¹³². In questo ciclo si colloca *Il ritorno di Scaramouche* -da cui eravamo praticamente partiti-, del 1994, che segna il “ritorno a una mentalità: l'autore-attore che scrive col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni”.

Di questo ritorno alla mentalità dell'attore-autore, sei sono le tappe:

1. *Novecento e mille* (I edizione, 1987; II edizione, 1988): antologia novecentesca concepita come un proprio personale saluto al secolo che s'avviava a chiudersi¹³³;
2. *Ha da passà 'a nuttata* (1989): viaggio nell'opera di Eduardo De Filippo, a cui lavora con Toni Servillo, nato da un divieto di Luca De Filippo, che non gli aveva dato i diritti per allestire *Napoli milionaria*;

¹³⁰ MELDOLESI, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit.

¹³¹ MELDOLESI, Claudio (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Corazzano, Titivillus, 2010.

¹³² Video intitolato “Leo De Berardinis in *Totò, principe di Danimarca* – Da *Amleto* di William Shakespeare (1990)”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=cq7sQLDFJUM>, consultato il 16 aprile 2016.

¹³³ Una scelta in consonanza con il sentire di Eric J. Hobsbawm, che intendeva il Novecento come “secolo breve”, conclusosi con il crollo del sistema sovietico (1989-1991). Cfr. HOBBSAWM, Eric J., *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, traduzione di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.

3. *Totò, principe di Danimarca* (I edizione, 1990; II edizione, 1993), in cui Leo immagina Totò calato (per un grottesco scambio di persona) nella vicenda di Amleto;
4. *L'impero della ghisa* (1991), che tratta dello sviluppo industriale italiano del secondo dopoguerra: tra gli essudati di cromo esavalente e altri metalli malati, nascevano, immediatamente dopo il 1945, le vertebre dell'Italia avviata a un destino fraudolento di potenza industriale, sotto quello che la febbrile preveggenza di Leo chiama “*impero della ghisa*”.
5. *I giganti della montagna* (1993), ispirato al dramma incompiuto¹³⁴ di Pirandello.
6. *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin* (1994), rielaborazione da Molière cui si aggiunge egli stesso come autore, francesizzando il proprio nome.

Quest'ultimo spettacolo non è solo l'ultimo di questo ciclo di spettacoli-capolavoro, ma apre la strada a un ciclo nuovo. Da qui, infatti, De Berardinis si rimette in gioco, torna a una sperimentazione radicale, non priva di rischi, tornando a Shakespeare (cui torna ogni volta che si senta a un punto di crisi e, quindi, di svolta). Così nasce il suo “progetto King Lear”, incompiuto, che doveva far incontrare Shakespeare con la Commedia dell'Arte. Di questo progetto abbiamo testimonianza in un documentario-intervista a Leo De Berardinis, intitolato *King Leor*¹³⁵. Qui si vede anche la compagnia al lavoro, mentre prepara lo spettacolo. Nella seconda parte del documentario, Leo affronta il problema del rapporto con la maschera¹³⁶.

Si tratta di una questione spinosa, tutt'altro che risolta, perché, in Occidente, la maschera non s'è mai acclimatata come strumento creativo in scena (al contrario di quanto avviene nel teatro balinese o nel Teatro Nō giapponese): al massimo, essa è strumento didattico, poiché, coprendo il volto, impone lo sviluppo di

¹³⁴ Steso intorno al 1933, non fu compiuto per la sopraggiunta morte dell'autore, nel 1936. Ne sono stati pubblicati i primi due atti, mentre il terzo -l'ultimo- non è stato mai scritto.

¹³⁵ Il docu-film è interamente visibile su «YouTube», suddiviso in cinque parti. Di seguito, ne fornisco i link, tutti consultati il 16 aprile 2016:

Prima parte: <https://www.youtube.com/watch?v=TSLzA6iMEgw>;

Seconda parte: <https://www.youtube.com/watch?v=7f4b0MUKyqI>;

Terza parte: https://www.youtube.com/watch?v=_yfBxybaw2o;

Quarta parte: <https://www.youtube.com/watch?v=sCkRa0ZZCb0>;

Quinta parte: <https://www.youtube.com/watch?v=74j05BnPAfk>.

¹³⁶ “King Leor seconda parte”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=7f4b0MUKyqI>, consultato il 16 aprile 2016.

un'espressività diversa, basata sul corpo. Invece, Leo la considera uno "*strumento di lavoro straordinario, innanzitutto perché – spiega – con la mezza maschera si elimina ogni psicologia -psicologismo-, che io detesto in teatro.*" In secondo luogo, per quanto possa sembrare un paradosso, essa è una risorsa per l'attore: "*Attenzione: gli occhi non devono essere comodi come visione [...], l'occhio limitato ti costringe a fare dei movimenti per guardare che possono essere molto teatrali.*" Non solo:

Non si può parlare normalmente con la mezza maschera, bisogna trovare altre cose, altre risonanze, altri centri di risonanza che si hanno. Quindi: ricerca sulla voce, controllo esatto della voce, l'emissione vocale, il corpo... la espressività della testa e non della micro-mimica facciale.

Ma, ancora, il punto più importante è che,

togliendosela, l'attore deve finalmente capire che è lui stesso -tutto se stesso- una maschera. A quel punto sei diventato un attore, un attore vero, nel senso che tutto ciò che veramente, quando sei in scena, fluisce da te, liberamente, viene -spontaneamente, quindi con naturalezza poetica (non con naturalismo)- a esistere, dai capelli, alle dita, tutto. E non ti preoccupi più dell'apparenza, di come appari, della rappresentazione. In quel momento *sei*.

Qui si capisce la radice nuova dell'interesse per Pirandello, che voleva che i sei personaggi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* recitassero con le maschere (cosa contro la quale gli attori facevano una resistenza strenua e che Pirandello ottenne una volta sola). Elena Bucci, a proposito del lavoro per *Il ritorno di Scaramouche* e del lavoro fatto con Leo sulla maschera, usava i termini di "*cambiamento, svelamento e rivelazione*": la maschera impone di cercare e affinare risorse nuove.

Il progetto di Leo era rischioso, rappresentava un ciclo di azzeramento e ripartenza: prevedeva l'allestimento di cinque versioni diverse del *King Lear* scespiriano. Ne verranno compiute due: *King Lear n. 1* (1996) e *Lear Opera* (1998). Gli strumenti (materiali, lo ripetiamo) del *King Lear n. 1* sono: la mezza maschera, il palchetto 3m x 4m e l'improvvisazione. Come diceva ancora Elena Bucci, l'attore della Commedia dell'Arte è "*nudo, a mani nude e tutto è in suo potere. La maschera svela, è un mezzo conoscitivo.*" È uno strumento del linguaggio teatrale, che permette effetti altrimenti impossibili.

2.5. La Commedia dell'Arte contemporanea in Italia

Attraverso questa strada maestra (Pandolfi, Strehler, De Bosio, Eduardo, Fo, la Rame...), passando -come abbiamo visto- per Leo De Berardinis, si giunge alla Commedia dell'Arte contemporanea, attualmente viva e rappresentata da tre realtà, in particolare.

La prima (cui abbiamo già accennato) è quella attiva a Pordenone, per opera di Claudia Contin e Ferruccio Merisi. Si mostrano chiaramente, in lei, la consapevolezza dell'impossibilità di *rifare* la Commedia dell'Arte classica e la necessità di ricostruirne una nuova, valevole per il nostro tempo. Scrive la Contin:

Credo, infatti, che quello che mi accompagna sia un Arlecchino inconsueto, specifico, costruito punto per punto su archetipi antichissimi quanto su visioni future e persino poco ortodosse della Commedia dell'Arte.¹³⁷

Naturalmente, l'eterodossia dell'Arlecchino della Contin passa anche attraverso il fatto di rappresentare il primo caso di donna che, stabilmente, interpreti questo ruolo maschile. L'attrice racconta molto dettagliatamente il durissimo *training* fisico svolto negli anni (con Renzo Fabris, Enrico Bonavera e Ferruccio Merisi), studiando Strehler, Pandolfi e Giovanni Poli, per rendere "*tracagnotto*" il suo Arlecchino, pur partendo da un corpo femminile leggero.¹³⁸ Alla base di questo lavoro sta la definizione -più volte espressamente codificata nella pedagogia di Jacques Lecoq¹³⁹, in relazione al processo necessario per apprendere l'uso delle maschere- di "attore neutro". Tale definizione, scrive sempre la Contin,

né maschile né femminile, bensì in grado di spostarsi con la stessa capacità proteiforme verso personaggi di qualunque sesso, è sempre stata alla base del mio desiderio di approccio con questo mestiere.¹⁴⁰

Tale lavoro conduce anche lei, come già De Berardinis, verso il rifiuto di approccio psicologico al personaggio. Il lavoro attoriale, infatti, "*più che un*

¹³⁷ CONTIN, Claudia, "Inseguendo Arlecchino", in: FICARA, Maria (a cura di), *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 35.

¹³⁸ Cfr.: *Ivi*, pp. 35-49.

¹³⁹ Cfr.: LECOQ, Jacques, *Il corpo poetico*, Milano, Ubulibri, 2000 (vedi, in particolare, i paragrafi "La maschera neutra" e "La neutralità").

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 36.

processo di identificazione tra attore e personaggio” è “*un processo di transfert sulla scena*”¹⁴¹, che risente anche dello studio dell’arte teatrale orientale:

In realtà questo atteggiamento non ha nulla di strano per chi frequenti le forme di travestimento e di “migrazione” dei ruoli nel teatro orientale, ove i caratteri maschili e femminili non sono strettamente legati al sesso dell’interprete.¹⁴²

Essere “attore neutro” significa, allora, spogliarsi delle proprie abitudini comportamentali quotidiane (anche inconsapevoli), per poter apprendere nuovi linguaggi più universali del corpo. E, in questo percorso, si colloca anche lo spogliarsi del proprio sesso, come ricaviamo da figure emblematiche di attori maschi orientali in grado di interpretare ruoli femminili di altissima raffinatezza, come l’*onnagata* (o *oyama*, 女形 女方, “donna-ruolo”) giapponese del teatro Kabuki (歌舞伎, “canto-danza-abilità”) e il *dàn* (旦, “donna”), personaggio dell’opera cinese introdotto dal genere Zájù (雜劇, “zá”=“varietà; “jù” si riferisce a uno spettacolo composto da musica e recitazione), apparso sotto la dinastia Tang (618-907 d.C.) nella Cina settentrionale, e che raggiunse il culmine della diffusione sotto la dinastia Yuan (1279-1368 d.C.).¹⁴³

La seconda realtà è quella del Teatro delle Albe di Ravenna.

Nel 1983 Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni fondano il Teatro delle Albe. La compagnia sviluppa il proprio percorso intrecciando alla ricerca del “nuovo” la lezione della Tradizione teatrale: il drammaturgo e regista Martinelli scrive i testi ispirandosi agli antichi e al tempo presente, pensando le storie per gli attori, i quali diventano così veri e propri co-autori degli spettacoli. Nel 1988 la compagnia acquisisce al suo interno dei griots senegalesi: Mandiaye N’Diaye (da allora “colonna” africana della compagnia), Mor Awa Niang e El Hadji Niang. La formazione diventa afro-romagnola, e pratica un originale meticcio teatrale che coniuga drammaturgia e danza, musica e dialetti, invenzione e radici.¹⁴⁴

Come si vede, fin dalle sue premesse, il lavoro di scrittura messo in atto da Martinelli è costruito sul ruolo autoriale dell’attore, come da tradizione della

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ Molte indicazioni per realizzare questo processo di spoliatura sono contenute, non a caso, in: OIDA, Yoshi, *Hiyu-Hyòrù – L’attore fluttuante* [1992], Roma, Editori riuniti, 1993.

¹⁴⁴ TEATRO DELLE ALBE, “Curriculum – Teatro delle Albe”, alla pagina web del sito della compagnia: <http://www.teatrodellealbe.com/ita/curriculum.php?id=1>, consultata il 29 giugno 2016.

Commedia dell'Arte: gli attori diventano “veri e propri co-autori degli spettacoli.” Ma il riferimento si fa anche più esplicito.

Nel 1993, con Tam Teatromusica, la compagnia porta sulla scena un Arlecchino nero (sulla memoria dei *griot* senegalesi), protagonista de *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*¹⁴⁵. Tratto da uno scenario di Carlo Goldoni, scritto in francese per il “Nouveau Theatre d'Italie” nel 1763, lo spettacolo porta in scena un Arlecchino *pauvre étranger* di colore con la valigia dell'immigrato extra-comunitario a cui ne capitano di tutti i colori, compresa quella di finir quasi abbrustolito vivo in un camino, così -per scherzo- a opera d'ignoti. Scrivono Marco Martinelli e Michele Sambin:

Siamo partiti da uno scenario di dieci paginette che Goldoni scrisse in Francia nel 1763: *Les vingt deux infortunes d'Arlequin*.

Uno scenario (detto anche canovaccio) è solo la traccia delle azioni: suggerisce i personaggi, ma non contiene dialoghi.

Ci ha colpito la via crucis di Arlecchino, il “pauvre étranger”, il povero straniero al quale ne succedono di tutti i colori: i suoi “infortuni” sono ambientati dal commediografo veneziano in un «bosco pieno di ladri a una lega da Milano».

Le coincidenze con l'oggi ci hanno incuriosito: e ci hanno spronato a costruire questi “tre atti impuri”, in cui si mescolano realtà e favola, maschere e contemporaneità, settecento e novecento, comico e tragico, parola e musica, Arlecchini africani e Sapienze divorate, quotidianità e allegoria.

Non è quindi una messinscena goldoniana, ma un lavoro che intende rendere un sincero omaggio al nostro antenato, al suo modo di concepire il teatro.

Come Goldoni che componeva le sue commedie partendo spesso da scenari preesistenti (il famoso *Servitore di due padroni* aveva come fonte un canovaccio francese, *Arlequin valet de deux maitres*, siglato dal Mandaiors); come Goldoni che riteneva la propria “regola” scrivere partendo dagli attori con cui lavorava; così anche noi abbiamo fatto.

Come Goldoni scriveva per raccontare il “suo” Settecento, utilizzando la memoria teatrale da Plauto a Molière, così anche noi raccontiamo il “nostro” fine secolo, utilizzando la memoria scenica della tradizione, tradizione che va da Aristofane alle avanguardie.

E questo nell'anno del Bicentenario, a due secoli dalla morte in miseria di Carlo Goldoni, “pauvre étranger” a Parigi.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, tre atti impuri di Marco Martinelli. In scena: Pierangela Allegro, Luigi Dadina, Laurent Dupont, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang. Musiche: El Hadji Niang, Michele Sambin. Luci e suono: Giancarlo Cottignoli, Enrico Isola. Scene, costumi e regia: Michele Sambin. Produzione: Teatro delle Albe, Ravenna Teatro, Tam Teatromusica. Il testo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* è contenuto in: MARTINELLI, Marco, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino, tre atti impuri*, Ravenna, Essegi, 1993, e in: MARTINELLI, Marco, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997. Debutto: Ravenna, Teatro Rasi, 28 gennaio 1993.

Dello spettacolo si può vedere un contributo-video, reperibile su «YouTube»: “I 22 infortuni di Mor Arlecchino – 1993 – Archivio Tam Teatromusica”, video estratto dello spettacolo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, in: <https://www.youtube.com/watch?v=7YVuILk9sQQ>, consultato il 16 aprile 2016.

¹⁴⁶ MARTINELLI, Marco e SAMBIN, Michele, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino – 1993 – tre atti impuri*, scheda di presentazione, interamente consultabile alla pagina web: <http://www.archivio.teatrodellealbe.com.cloud.seeweb.it/spettacolo.php?id=19>, consultato il 30 giugno 2016.

Ancora una volta appare molto chiaro il lavoro di riattualizzazione -ben lungi dal voler *rifare*- compiuto sulla Commedia dell'Arte e, in questo caso, su Goldoni. L'intento di *omaggio* è dichiarato: “*Non è quindi una messinscena goldoniana, ma un lavoro che intende rendere un sincero omaggio al nostro antenato, al suo modo di concepire il teatro*”. A questo si lega la costante del mito dell'Attore-Creatore, dell'Attore-Autore, perché “*come Goldoni che riteneva la propria «regola» scrivere partendo dagli attori con cui lavorava; così anche noi abbiamo fatto*”. Infine, il lavoro consiste, allo stesso tempo, in una riattualizzazione e in una contaminazione di generi e forme: “*noi raccontiamo il «nostro» fine secolo, utilizzando la memoria scenica della tradizione, tradizione che va da Aristofane alle avanguardie.*”

La terza realtà proviene direttamente dall'esperienza del “Teatro di Leo”. Per il quarto centenario della morte di Isabella Andreini, nel 2004, la compagnia “Le Belle Bandiere” creata da Elena Bucci e Marco Sgrossi (entrambi formati con De Berardinis), rende omaggio alla versatilità istrionica -sia teatrale sia letteraria- di Isabella, che è la prima “divina” del teatro italiano (dovremo aspettare Eleonora Duse, per averne un'altra, e Franca Rame, per avere l'ultima)¹⁴⁷. È in questo contesto che nasce lo spettacolo *La pazzia di Isabella. Vita e morte dei comici Gelosi*. La Bucci e Sgrossi usano tutto il repertorio scritto dalla Andreini per la loro drammaturgia, perché -giustamente- comprendono che le *Rime*, le *Lettere*, i *Contrasti* erano i “repertori” di Isabella, i testi che lei usava per improvvisare in scena. Il confronto della Bucci e di Sgrossi è con la maschera e con il fantasma della Andreini. Elena recita quattro personaggi: Isabella, l'Innamorata (personaggio della Andreini nella compagnia), Filli (la ninfa da lei interpretata nella sua favola pastorale, *La Mirtilla*) e la Peste; Marco ne interpreta tre: Francesco Andreini (compagno in vita e in scena di Isabella), l'Innamorato (personaggio che lui interpretava) e lo storico pedante (parodia degli studiosi e dei critici teatrali).

Lo spettacolo rappresenta un'interessante soluzione del dilemma su come rappresentare oggi la Commedia dell'Arte, dal momento che ogni tentativo di

¹⁴⁷ Su Isabella Andreini, vedi: CONTU, Fabio, “La sabiduría teatral de Isabella Andreini”, nel numero monografico della rivista «Arbor» su *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, vol. CLXXXVI, anexo IV, luglio-dicembre 2011, pp. 73-92.

rifare è mistificatorio. Viene, infatti, il momento di rappresentare la celebre scena dell'impazzimento, ne *La pazzia di Isabella* (1589), cavallo di battaglia di Isabella attrice. Il riferimento adoperato è la descrizione della scena fatta da Giuseppe Pavoni. Eccola:

[*L'Innamorata*, N.d.R.] non sapendo pigliar rimedio al suo male, si diede del tutto in preda al dolore, e così vinta dalla passione e lasciandosi superare dalla rabbia, e al furore uscì fuor di se stessa, e come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo et hora quello e parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito: e fra le altre cose si mise a parlar Francese, e a cantar certe canzonette pure alla Francese, che diedero tanto diletto alla Sereniss. Sposa che maggiore non si potria esprimere. Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatruppe, del Burattino, del Capitan Cardone, e della Franceschina tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, e la virtù di questa Donna. Finalmente per fintione di arte Magica, con certe acque che le furono date à bere, ritornò nel suo primo essere, e quivi con elegante, e dotto stile esplicando le passioni d'amore, e i travagli, che provano quelli, che si trovano in simili panie involti, si fece fine alla Comedia: mostrando nel recitar questa pazzia il suo sano e dotto intelletto; lasciando d'Isabella tal mormorio, e meraviglia negli ascoltatori, che mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata ala sua bella eloquenza e valore.¹⁴⁸

È una descrizione straordinaria: Pavoni, fino a quel momento aveva raccontato -per sommi capi- la trama della rappresentazione, ma qui smette, per raccontare minuziosamente la soluzione scenica di questa scena madre. Perché? Perché ne intuisce il carattere innovativo. La novità della recitazione di Isabella -spiega Vazzoler- consiste nella:

contraffazione non di uno solo, ma di più linguaggi, l'attraversamento di tutti i ruoli della compagnia, il passaggio dal personaggio dell'Innamorata alla sua ridicolizzazione e alla sua caricatura, in una continua metamorfosi, che è intreccio di dialetti, di maschere, bizzarramente e discordantemente accostati, che finiscono per disarticolare la stessa struttura della commedia.¹⁴⁹

Anzitutto, prima di analizzare la *performance*, è importante puntualizzare che

Isabella non compare in scena "vestita da pazza", come Flaminio Scala auspica nel suo canovaccio e come probabilmente accade nelle altre pazzie di matrice carnevalesca o popolare; l'innamorata si mostra in scena con vesti principesche. Con l'abito ottenuto in prestito da una tale Camilla Rucellai, Isabella può adottare un registro sublime in una

¹⁴⁸ PAVONI, Giuseppe, *Diario, descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, 1589, p. 46.

¹⁴⁹ VAZZOLER, Franco, "Le Pastoralis dei Comici dell'arte: la *Mirtilla* di Isabella Andreini", in: CHIABÒ, M. e DOGLIO, F. (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1992, p. 283.

recita comica, può parlare d'amore da pari a pari e può dimostrare, indossando uno sfarzoso abito che non le appartiene, il suo essere maschera [...].¹⁵⁰

Abituati infatti a ben altre pazzie da parte delle attrici, come quella tipica di vestirsi in modo strano e di dare in escandescenze o quella di improvvisare addirittura uno spogliarello -che peraltro non sarebbe gradito dal cattolicissimo Granduca-, gli spettatori rimangono folgorati dall'esibizione anticonvenzionale dell'Andreini fin dai suoi elementi esteriori legati al costume di scena.

L'attrice, a questo punto, suddivide la grande scena della pazzia in tre attrazioni: il *grammelot* delle lingue, l'omaggio alla sposa e, infine, la parodia delle maschere.

È la natura stessa della sua "pazzia" che si mostra fin da subito come qualcosa di radicalmente diverso rispetto agli sragionamenti consueti dell'arte scenica del tempo: Isabella non si mostra furiosa e non cede alla tentazione di facili soluzioni. Il dato -veramente nuovo- che caratterizza la "pazzia" di Isabella è la perdita d'identità.

Sconvolta dal troppo dolore per la perdita (che le sembra irreparabile) dell'amato Fileno, l'Innamorata reagisce in maniera imprevista e sembra quasi difendersi attraverso il dissolvimento dell'io. L'amore, cioè, diventa una potenza che distrugge con la stessa forza con la quale edifica, per cui, nel momento in cui gli innamorati non si trovano, l'armonia che l'amore aveva costruito va in pezzi¹⁵¹.

È la perdita di se stessa, dunque, a determinare in Isabella il suo linguaggio confuso e imprevisto e a farle farfugliare un *grammelot* poliglotta con il quale la donna si rivolge a persone sconosciute e immaginarie. Isabella, venuto meno l'amato, non trova più, improvvisamente, il proprio ruolo di Innamorata: per questo si identificherà, nella terza attrazione, di volta in volta in tutte le maschere della sua Compagnia. Cioè, la Andreini crea una situazione scenica in cui, giocando con la perdita di identità del personaggio, si può permettere di uscirne

¹⁵⁰ RINALDI, Chiara e PULGA, Rita, "Innamorata, Comica Gelosa, Letterata Accesa. Isabella Andreini e la sua *Pazzia*", in: amscampus.cib.unibo.it/archive/00001061/01/Pulga_Rinaldi.doc, consultato il 13 aprile 2008, pp. 7-8.

¹⁵¹ Non a caso, nel testo impazzisce anche Fileno, sebbene, a livello attoriale, la pazzia di lui sia molto più canonica e convenzionale, e, soprattutto, resti all'interno della vicenda.

come e quanto voglia, guardandolo anche dall'esterno e quindi ponendolo in ridicolo¹⁵².

Nella seconda attrazione, il canto, che ad un primo sguardo potrebbe sembrare un intermezzo distensivo della pazzia vera e propria, in realtà rappresenta una seconda rivoluzione. Qui la consapevolezza della scena da parte dell'attrice si mostra in tutta la straordinarietà. L'Andreini, infatti, in virtù del tipo di teatro che fa, è abituata a esibirsi in spazi scenici non teatrali, nei quali il contatto col pubblico è sempre tutto da conquistare. Per questo, al Teatro Mediceo, la presenza di una platea, di gradinate e di un palco con arcoscenico non la induce nella tentazione di ridurre il pubblico a una massa indistinta di fruitori. La parte musicale, allora, mediante il contatto diretto con la Granduchessa (di per sé, l'unico vero destinatario della *performance* canora), permette a Isabella di instaurare una relazione ampia e forte con tutto l'intero pubblico. La *performance* musicale dell'Andreini non conclude l'atto, ma si pone all'interno dell'azione drammatica e la ravviva, rivelandosi molto più che un semplice e canonico intermezzo; Isabella ritaglia così un *locus sonoro*¹⁵³ all'interno dell'azione stessa e ricrea così una relazionalità diretta con la platea.

Ma è soprattutto la terza attrazione a essere rivoluzionaria, perché Isabella la costruisce su un doppio binario interpretativo: prima di tutto, quasi a prendere le distanze dalla sua stessa arte anche sulla scena, prende in giro i personaggi della Commedia dell'Arte; in secondo luogo, attraverso la parodia delle maschere, prende in giro i suoi stessi compagni di scena. Così, come nella *performance* musicale della seconda attrazione aveva rotto la quarta parete interagendo con il pubblico (la Sposa e la platea), in questa terza parte svela tutta l'illusione del teatro facendo entrare in scena, attraverso il suo corpo, con lo strumento della parodia, gli stessi attori e non solamente i loro personaggi.

L'Innamorata, infatti, smantellata la struttura canonica entro cui dovrebbe muoversi con serietà e compostezza, mette ora in ridicolo personaggi già di per se

¹⁵² Si tratta di una tecnica coraggiosissima: Isabella pone in ridicolo prima di tutto il personaggio per il quale è nota e apprezzata.

¹⁵³ Il *locus sonoro* è un momento interno all'esibizione complessiva in cui lo spazio della rappresentazione si riduce al luogo stesso dell'emissione vocale. Spiega Guccini: "Per lo spettatore il locus sonoro è il luogo dell'incontro con l'identità scenica dell'artista: per i musicisti, o gli attori o i drammaturghi che assistono allo spettacolo è un laboratorio in cui riconoscere e appuntare a mente sonorità, ritmi, invenzioni, effetti; per il performer è l'intero spazio della sala riempito dalla propria voce, che lo dilata al di fuori di se stesso trasmettendo la sostanza del messaggio." (GUCCINI, Gerardo, "Loci sonori: i comici e l'invenzione del melodramma", in: «Drammaturgia», X, n. 10, 2003, p. 141.)

stessi caricaturali, enfatizzandone gli elementi distintivi. Il gioco della perdita d'identità diventa una messinscena della spaventosa fragilità della forma e dell'unicità dell'individuo. Isabella si trascina in metamorfosi continue, di maschera in maschera, alla ricerca del suo ruolo originario di Innamorata. Ma, in realtà, il personaggio dell'Innamorata si è dissolto ed è emersa l'attrice Andreini, con il suo repertorio di abilità tipiche o innovative.

Gli altri comici, compagni dell'Andreini, messi in secondo piano nella prima attrazione o addirittura annullati nel corso della seconda, nell'ultima attrazione vengono smascherati da Isabella che ne scardina l'identità scenica. La loro imitazione si muove su binari fonico/corporei che non implicano solamente il cimentarsi nel dialetto di ogni maschera, ma anche (e qui risiede la novità) un adeguamento corporeo alle caratteristiche degli interpreti, che permette la totale messinscena di tutte le abilità mimiche e mimetiche di Isabella.

Al termine della grande scena della pazzia, l'Andreini "rientra" nel *plot*, così il suo personaggio, dopo essere rinsavita bevendo un'acqua speciale, fa una dotta e acuta dissertazione sulle passioni d'amore e sui travagli che queste possono provocare nell'animo umano. Cioè, dopo aver recitato una scena dinamicissima, tutta costruita solo sull'essenza del teatro, ovvero la voce e il corpo (una scena a cui aveva tolto anche il dato della parola, sostituendolo con il "grammelot"), adesso l'attrice capovolge tutto, passando a un finale dal tono più meditativo, ricco di riflessioni e fondato sul contenuto espresso tutto attraverso la parola. Tuttavia, il finale non rappresenta un rientro nel personaggio dell'Innamorata, ma l'apparizione in scena di Isabella Andreini intellettuale e letterata ("*sano e dotto intelletto*"), che discetta della natura e delle conseguenze dell'amore.

La Commedia dell'Arte si fonda sulla standardizzazione dei personaggi, derivati, a loro volta, dai caratteri comici di antica tradizione. Durante le rappresentazioni, ciascun attore trae, a seconda della necessità, gesti e battute dal serbatoio del proprio personaggio abituale. Tanto più impressionante, quindi, appare l'esibizione di Isabella, capace di passare non solo da una lingua a un'altra (con il *grammelot*), ma anche da una tipizzazione a un'altra e, infine, da uno stato all'altro del suo personaggio, fino a uscire dal personaggio stesso.

Quando Elena Bucci arriva, nel proprio spettacolo, al momento di recitare questa grande scena, desiste. Con una soluzione teatralmente molto efficace - oltretutto onesta-, Elena mette in scena la propria tentazione attrice di oggi di rifare

quella partitura (tale ne è il potere fascinatore), ma immediatamente dopo dichiara -esplicitamente- l'impossibilità di quella riproposizione, per cui, adoperando la cronaca di Pavoni, la narra (nella forma teatrale del teatro di narrazione).

Infine, l'omaggio reso alla tecnica dell'improvvisazione dalla Bucci e da Sgrosso include anche la scrittura della drammaturgia: si prendono i testi della Andreini e, dopo averli introiettati, vengono riscritti; poi, si porta quella riscrittura all'*in piedi* è lì essa viene nuovamente riscritta, all'impronta, sulla scena. Il processo si ripete di prova in prova e di rappresentazione in rappresentazione, fino a determinare più scritte, di cui nessuna definitiva. O forse, come proprio Dario Fo e Franca Rame hanno magistralmente intuito nel Novecento, determinando una unica drammaturgia, che però si configura come irrimediabilmente instabile, com'è -in fondo- nella natura stessa di ogni testo drammatico.

La soluzione scenica di Elena Bucci è una vera lezione d'arte attoriale: raggiunge il suo culmine nell'acquisizione di un limite invalicabile, che diventa a sua volta strumento creativo. Quella della Bucci è un'arte che non cede alla tentazione dell'istrionismo tecnico. Elena possiede una tecnica straordinaria, ma non riduce la recitazione a un fatto tecnico. Come insegna Copeau, la tecnica - quand'anche fosse finissima- non è punto d'arrivo, ma vale solo come punto di partenza, come alfabeto su cui costruire la vera arte attoriale, che -semmai- comincia laddove si oltrepassa la tecnica. È l'importantissima lezione del grande attore del Teatro Nō (能, "abilità") giapponese Motokiyo Zeami¹⁵⁴ (1363-1443), che parla dei "nove scalini" dell'arte attoriale, di cui i primi sei sono necessari per acquisire la tecnica, mentre gli ultimi tre sono quelli saliti per superare la tecnica, lasciandosela alle spalle, e che trasformano i meri esecutori in veri attori. Ed è lo stesso discorso che fa Leo De Berardinis, quando dice -nel documentario *King LeoR*- che il vero attore è quello che arriva a "*cancellare se stesso*". Una lezione per tutti gli attori del nostro tempo.

¹⁵⁴ Cfr.: ZEAMI, Motokiyo, *Lo spirito del fiore. Fushikaden. L'arte del Nō*, Roma, Edizioni Mediterranee (collana: Saperi d'Oriente), 2012, e ZEAMI, Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1966.

3. I maestri del secondo Novecento in Italia

3.1. *Il trionfo della regia e la nascita dei Teatri Stabili*

In Italia, dopo un primo Novecento dedicato alla lotta al cosiddetto “mattatore”¹⁵⁵ e al tentativo di dare assoluta centralità all’autore (assegnando, così, al regista il ruolo di interprete della volontà autoriale e all’attore la funzione di puro esecutore delle direttive registiche), nel secondo Novecento il regista diviene il vero padrone dell’evento spettacolare.

Non si afferma un teatro degli autori, perché si chiarifica la consapevolezza che il teatro non è di solo testo, ma che è il linguaggio della scena ciò che conta¹⁵⁶. Ma chi gestisce il linguaggio della scena è, appunto, il regista. Questi, però, non si pone come più come semplice interprete -come “garante del testo”-, ma svolge su di esso un forte ruolo creativo, che si sostituisce a quello dell’attore. Va anche detto che, da parte degli scrittori puri, assistiamo a un progressivo abbandono della scrittura per il teatro. Questa resterà, sempre di più, nelle mani di chi fa teatro. Avremo, non di rado, casi in cui la stessa persona è, contemporaneamente, autore, regista dei propri testi e attore interprete dei propri personaggi (Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Leo De Berardinis -oltre, ovviamente, a Franca Rame e Dario Fo-, solo per fare i nomi più noti), una tendenza che persiste ancora oggi (Marco Paolini, Ascanio Celestini, Laura Curino o Giuliana Musso, per esempio).

¹⁵⁵ “Mattatore” è una denominazione, utilizzata nel gergo teatrale, che indica l’attore (solitamente riferito ai soli attori di sesso maschile), che fa convergere su di sé l’attenzione del pubblico: tale dicitura entra in auge, riferita agli attori italiani, all’inizio del XIX secolo, epoca in cui avviene il cosiddetto passaggio dal teatro *degli attori* al teatro *dell’attore*. Il cambiamento dell’organizzazione teatrale (da compagnie organizzate in ruoli fissi in teatri stabili pubblici o privati a compagnie spesso itineranti, a struttura prettamente familiare sempre con ruoli fissi), determina l’affermazione dei capocomici, sui quali verte l’intera organizzazione del lavoro artistico e dell’organizzazione logistica. Il mattatore sceglie come interpretare un personaggio sottolineandone con veemenza e insistenza le caratteristiche salienti, talvolta esasperandole, per far presa sul pubblico con una recitazione animosa e fortemente innaturale. Dal punto di vista tecnico-artistico, il mattatore spoglia il personaggio di parvenze naturalistiche (pur rispettandone storicità e caratteristiche psicologiche) per rivestirlo di *cliché* di successo sperimentati, quali la postura fortemente evidenziata, la dizione enfaticizzata e lontana dal normale parlato quotidiano, la drammatizzazione del comportamento fisico e affabulatorio. È frequente, inoltre, l’insistenza sul parlato a discapito del lavoro fisico, che rimane in secondo piano dal punto di vista espressivo. Tale disomogeneità, per quanto capace di toccare apici sublimi nell’interpretazione, manca di metodo e si basa sulla sensibilità dell’interprete stesso: ciò sottopone il mattatore a repentini alti e bassi nelle prestazioni, che possono influire sulle sorti dello spettacolo, che può quindi terminare con fischi anziché applausi. Secondo una moderna interpretazione della recitazione, derivante dai maestri teatrali del XX secolo (come, ad esempio, Stanislavskij, Mejerchol’d, Strasberg e altri), e dalla nascita di discipline come la danza moderna, tale recitazione pecca nel privilegiare l’elemento vocale rispetto a quello corporeo e nel mancare di un metodo coerente di organizzazione e pratica del lavoro dell’attore.

¹⁵⁶ Non che, laddove si afferma un Teatro d’Autore, questa consapevolezza non esista. Il fatto è che, in questo contesto, si vuole affermare l’equivalenza di tutti i codici che compongono lo spettacolo, più che l’idea che il linguaggio della scena debba stare solo al servizio del testo.

I più importanti registi, fra quelli che si dedicano esclusivamente alla regia, sono Luchino Visconti e Giorgio Strehler.

Visconti è il regista della svolta epocale. È lui che impone, al pubblico e alla critica, il regista come creatore unico dello spettacolo teatrale. Nel 1945, porta in scena *Parenti terribili* di Jean Cocteau e qui fa apparire l'attrice Andreina Pagnani (attrice nota per la sua sofisticata eleganza) senza trucco e avvolta in una vestaglia. Oggi la cosa non ci scuote più, ma per l'epoca è uno schiaffo al teatro fondato sulla centralità dell'attore. Ora sono le esigenze della messinscena, dettate dal regista, a stare al centro dell'evento teatrale. Ovviamente, la svolta è accettata da quegli attori che si piegano alla volontà del regista e che non hanno una poetica propria. Visconti, del resto, è un regista esigentissimo e tiene interamente nelle sue mani tutto il potere decisionale sullo spettacolo e sulla messinscena. Gli attori stanno totalmente sotto il suo dominio. È su questo punto che, per esempio, si rovineranno i rapporti tra lui e Vittorio Gassman. Ecco come racconta la vicenda il regista:

[Gassman, *N.d.R.*] era un poco spaventato agli inizi: un po' in difesa, diciamo. Poi, a un certo punto, ricordo, un giorno gli diedi un gran cicchetto. Tremando gli dissi che lui non era che materia in mano mia, perciò doveva fare quello che volevo io. Allora si abbandonò finalmente. Abbandonò queste riserve, queste difese, e fece un personaggio piuttosto riuscito, pieno di sfumature, di sottigliezze.¹⁵⁷

L'atteggiamento di Visconti, però, è anche determinato dal fatto che egli è pure regista di cinema e, nel cinema, il regista è l'artefice di tutto il prodotto: lui sceglie scene e sequenze, può far ripetere le scene finché non vengono come le vuole, agisce sugli attori prima con le inquadrature (scegliendo come, quando, quanto e se inquadrali) e poi col montaggio. Del resto, la regia nasce col cinema e solo successivamente arriva al teatro. Nel caso di Visconti, in più, la stessa persona è regista in entrambi gli ambiti, per cui la gestione della regia teatrale risente di questa "filiazione" dal cinema in misura ancora più pesante.

Il 19 gennaio 1946 Visconti dirige, al Teatro Quirino di Roma, *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais. La scenografia è grandiosa, i suoni, le luci e i colori sono frastornanti e gli attori (nel cast figura Vittorio De Sica, nella parte di

¹⁵⁷ VISCONTI, Luchino, "Visconti racconta: una lavata di capo a Gassman per *Adamo*", nel saggio in due volumi su Visconti: D'AMICO DE CARVALHO, Caterina e RENZI, Renzo (a cura di), *Il mio teatro*, Bologna, Cappelli, 1979, vol. I, p. 60.

Figaro) si muovono in continuazione su balletti svolti a ritmo frenetico. Il pubblico applaude. Silvio D'Amico si mostra perplesso:

Perché mai Luchino Visconti si è servito di una sì palpitante materia unicamente come pretesto esteriore, a uno spettacolo di bellissime luci e colori, a una sorta di coreografia perfettamente ma gelidamente congegnata? [...] Ma di tutto questo il regista Visconti si è valso, appunto a creare uno “spettacolo”: là dove c'era da interpretare una commedia. [...] Giovani registi attenzione! attenzione! La regia di cui andiamo in traccia non è questa.¹⁵⁸

D'Amico è profetico nel virgolettare la parola «*“spettacolo”*»: da un teatro del teatro, per così dire, si sta passando a un teatro-spettacolo, dove non solo il testo ma anche l'attore diviene secondario rispetto alla fantasmagoria dell'evento.

Se D'Amico è perplesso, Paolo Grassi, al contrario, è entusiasta:

Spinto dall'intelligenza di Luchino Visconti, lo spettacolo ha preso imperiosamente l'avvio e si è snodato con una sicurezza, un'autorità rare, agganciando continuamente l'interesse di un'immensa platea stupita di trovarsi ancora di fronte ad un testo non filologicamente caduco, ma straripante di vitalità, affidato oltretutto a un dialogo di incisiva bellezza.¹⁵⁹

Grassi si pone incondizionatamente dalla parte del Teatro di Regia e lo dimostra anche nell'uso dei termini: “*imperiosamente*”, “*autorità*”... Non a caso sarà proprio lui, l'anno successivo, il maggior artefice della nascita del Piccolo Teatro di Milano, che diverrà il tempio del teatro di regia, grazie all'opera di Strehler.

Giorgio Strehler è regista unicamente di teatro e si mette in luce grazie alla nascita, a Milano, nel 1947, del Piccolo Teatro, il primo teatro stabile italiano, cioè il primo a vivere di sovvenzioni pubbliche. Artefice di questo evento è, come dicevamo, Paolo Grassi, che ritiene che il teatro debba esser un “servizio pubblico”, come la metropolitana, cioè avere come fine la pubblica utilità e non essere soggetto ai gusti del pubblico. Scrive infatti:

Noi vorremmo che autorità e giunta comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno del cittadino, come un pubblico servizio alla stregua della metropolitana e dei Vigili del Fuoco.¹⁶⁰

¹⁵⁸ D'AMICO, Silvio, [senza indicazione di titolo], in «Il Tempo», 20 gennaio 1946.

¹⁵⁹ GRASSI, Paolo, [senza indicazione di titolo], in «Avanti!», 9 febbraio 1946.

¹⁶⁰ GRASSI, Paolo, “Teatro, pubblico servizio”, in «Avanti!», 26 aprile 1946.

Fin da subito, regista del teatro è Giorgio Strehler. E, fin da subito, chiarisce la sua posizione teorica:

Si tratta sempre del problema dell'interpretazione in cui regista e attori sono soltanto delle particolarità. Problema e condizione dell'interprete che dovrebbe implicare una disponibilità continua ad accettare il teatro *così com'è*. Possibilità di lasciarsi accettare dal teatro (testo, personaggi) e di farsi annientare da esso. È implicita la pericolosità della posizione, soprattutto umana, dell'interprete. In questo senso è mio avviso che non si pratica impunemente il teatro, qualora esista davvero questo abbandono di sé che è, per me, la condizione fondamentale dell'interprete non più demiurgo ma strumento della creazione.¹⁶¹

Regista e attori, dunque, sono interpreti, ma l'interprete non è un “*demiurgo*”: è uno “*strumento della creazione*”. È una posizione polemica contro il grande attore, ma anche contro Visconti (sebbene, in realtà, Strehler non sia meno demiurgico). Nelle sue mani, è soprattutto l'attore a diventare “*strumento della creazione*” teatrale.

Il suo metodo è spiegato da Danilo Ruocco. Strehler non costruisce lo spettacolo a priori, ma durante le prove. Per far questo, ha bisogno già di avere a sua disposizione “la magia” dell'evento-spettacolo. Scrive Ruocco:

Ecco, allora, spiegata l'esigenza sentita dal Maestro d'andare alle “prove in piedi” (quelle sul palco) con la scenografia già ultimata, i costumi finiti ed indossati dagli attori, le luci pronte; il tutto, al fine di creare “l'atmosfera”, che è parola strehleriana per eccellenza. [...] Tale modo di procedere non era semplice e spiazzava gli attori che lavoravano con lui per la prima volta. «Infatti, Strehler, mentre l'attore pronuncia le battute gli parla sopra, lo incita, gli dà il ritmo, scandisce il tempo, sussurra. L'attore deve, allora, non soltanto recitare, ma stare attentissimo a Strehler, [...] È una fatica enorme lavorare così, naturalmente! Perché obbliga a sdoppiarsi: essere del tutto presenti e vigili e, al contempo, creativi.» Ricordi di Giulia Lazzarini [...].¹⁶²

Spettacolo-manifesto di Strehler è l'*Arlecchino servitore di due padroni*¹⁶³ di Goldoni, un meccanismo che funziona come un orologio svizzero, uno spettacolo in cui gli attori si muovono come se ci fosse un burattinaio che li muove, tenendoli con i fili. E il burattinaio è Strehler. Uno spettacolo corale perfetto, in cui non vi è spazio alcuno per l'improvvisazione, tutto è studiato precisamente al millesimo.

¹⁶¹ [AUTORE NON INDICATO], “Intervista a quattr'occhi con Giorgio Strehler”, in: «Sipario», n. 116, 1955, p. 17.

¹⁶² RUOCCO, Danilo, “Il mantello delle magie di Giorgio Strehler”, in «Piè di pagina», 1° bimestre, 1998.

¹⁶³ In tutte le sue versioni (a partire dal 1947), l'*Arlecchino servitore di due padroni* è lo spettacolo italiano più visto nel mondo e quello di più lunga vita.

Molta critica considera lo spettacolo bellissimo ma mistificatorio¹⁶⁴. Strehler userebbe un testo goldoniano che ancora risente dell'influenza della Commedia dell'Arte (quindi, di una recitazione improntata sull'improvvisazione del grande attore) per impostare un lavoro che è quanto di più distante esista dalla Commedia dell'Arte: lo spettacolo non conterrebbe lo spirito dell'andare all'improvvisa, ma si presenterebbe come una macchina comica, perfetta ma con tempi programmati e poca libertà fantastica per gli attori e le attrici. In parte è vero. Certo, Strehler si vuol mostrare come il regista che trionfa su tutti i codici dello spettacolo, piegandoli alla propria volontà. Tuttavia, come osserva Dario Fo:

L'autore del *Servitore di due padroni* era un uomo fortemente legato, in termini moderni, al suo tempo, un tempo interamente pervaso dalla cultura mercantile, nel quale i registri, per truccati che fossero, dovevano apparire sempre in ordine. Il suo intento era di mettere ordine nel rebellotto dei canovacci e di scongiurare il cialtronismo sempre latente, ossia di realizzare la riforma del teatro – una riforma che però non era solo strutturale, ma anche e soprattutto morale e politica. Goldoni credeva nella classe imprenditoriale del suo tempo, e non accettava l'idea di denigrarla andandoci pesante con la satira [...]. Ecco, Giorgio Strehler si trovò a fare i conti con quella prima impostazione ideologica di Goldoni, e giustamente non cercò né di forzarla né di camuffarla.¹⁶⁵

Inoltre, per quel che riguarda la direzione degli attori, sorprendentemente, “Strehler [...], forse unico caso nella sua carriera, ha anche collaborato con i suoi attori -specialmente Moretti, appunto-, lasciando loro grandi spazi.”¹⁶⁶

Nel 1956, il regista affronterà *L'opera da tre soldi* di Brecht. Con il suo stile, realizza uno spettacolo dalla recitazione assolutamente non realistica. Ma se Brecht, per evitare l'immedesimazione dello spettatore nella vicenda, impedirgli di sentirne la magia e favorirne lo sguardo critico, inventa la pratica recitativa dello “straniamento”, Strehler prende quella pratica recitativa e la utilizza dandole un effetto surreale, premendo il piede sull'acceleratore della magia. Ancora una volta, dunque, Strehler usa i testi, gli attori e addirittura le poetiche degli autori piegandole alla propria concezione estetica, nel nome della costruzione del Teatro di Regia. Alla messinscena de *L'opera da tre soldi* assiste anche l'autore, ma nulla ci è dato sapere su quale parere abbia espresso in merito.

¹⁶⁴ Cfr. LIVIO, Gigi, “Teatro. Il secondo Novecento”, in: BALDI, Guido, GIUSSO, Silvia, RAZETTI, Mario e ZACCARIA, Giuseppe, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, volume III, tomo secondo, Torino, Paravia, 1994, p. 1197.

¹⁶⁵ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 38.

¹⁶⁶ *Ibidem*. A questo proposito, vedi anche la testimonianza di Fulvio Fo in: *Ivi*, pp. 38-39.

3.2. *Il grande attore*

L'attore-mattatore non è, però, sparito del tutto dal teatro italiano. Una figura, nell'ambito del teatro di prosa, giganteggia su tutte: Memo Benassi.

Personalità contraddittoria, inquieta, volubile, tormentata, Benassi non è un professionista nel senso in cui intendiamo noi oggi il termine: anzi, passa alla storia del teatro per le sue intemperanze e la sua indisciplina. Egli è un "poeta" del teatro, nel senso che segue il suo estro momentaneo, e quindi risulta del tutto imprevedibile, non solo per gli spettatori, ma anche per gli stessi attori che lo accompagnano sul palco. Nemico della "ripetibilità" dell'evento teatrale, offre una recitazione che cambia radicalmente di sera in sera, a seconda dello stato d'animo e del rapporto col pubblico, arrivando anche a saltare (improvvisamente, sulla scena) ampi stralci di copione. Resterà negli annali delle cronache del teatro la sera che, dato inizio all'ultimo atto dell'*Hedda Gabler* di Ibsen, salterà immediatamente alla battuta finale: per qualche motivo, il grande attore non "sentiva" la serata.¹⁶⁷

Il teatro, in Italia, è sempre stato molto legato al dialetto (anche molti testi di Pirandello nascono in siciliano). Così, anche ora, molti grandi attori tengono saldo questo legame. Un esempio chiaro sono i tre fratelli De Filippo: Eduardo, Peppino e Titina.

Titina è un'attrice intensissima, dalla recitazione scabra, ruvida, dura, priva di quel sentimentalismo pure così diffuso nel teatro napoletano. Peppino è il più comico, ricco di doti naturali, anche se con una tendenza, a volte, a gigioneggiare e strafare, che lo condurrà a dare le sue prove migliori quando non farà da protagonista e si dovrà dare una misura: in particolare quando, nel cinema, farà da spalla a Totò. Eduardo, dei tre, è il teatrante più completo. Il suo modo di recitare è straordinario: la voce sembra un rubinetto rotto, i gesti sono meccanici, il volto è incredibilmente espressivo, i movimenti burattineschi, l'uso dello spazio sapiente e le pause -brevi o lunghe- sempre perfettamente giuste e pertinenti. Tuttavia, la sua recitazione è naturale, tanto da sembrare spontanea, non costruita. Ma, per poter dare spazio alla sua sapienza attoriale, egli deve scrivere testi per sé e la propria compagnia e dirigerli egli stesso. Il grande attore sopravvive, quindi, quando è anche grande regista. Ma, nel caso di Eduardo, la figura si completa

¹⁶⁷ Cfr. BRAGAGLIA, Leonardo, *Memo Benassi. Un grande attore diverso*, presentazione di Mario Scaccia, Bologna, Paolo Emilio Persiani editore, 2007.

inglobando in sé anche il ruolo dell'autore. Sarà la tendenza più frequente, da qui in poi, nel teatro italiano, sia maschile che femminile. Una tendenza persistente ancora oggi: la dimostrazione dell'impossibilità di scrivere, di studiare (e, in ultima analisi, di comprendere) il teatro -specie quello italiano, ma forse non solo- riducendolo alla classica distinzione tra chi il teatro lo fa (registi e attori) e chi il teatro lo scrive (per l'appunto, gli autori).

In questo contesto, un caso a parte è Totò. Questi viene dalla "rivista" e lì resterà finché approderà al cinema. Come Petrolini, il suo teatro è tutto fatto di rapporto col pubblico e di slittamenti¹⁶⁸ e, per la sua capacità di unire comico e tragico, si inserisce perfettamente nel filone del grottesco. Ma la sua è una recitazione antinaturalistica. Testimonia Sandro De Feo:

bisognava vederlo portare le braccia in su, piegando le mani verso gli omeri come una danzatrice sacra indiana, e poi cominciare a buttare il torso nella direzione opposta dell'addome e la testa in tutt'altra direzione rispetto al torso, e gli occhi storcersi nella direzione contraria a quella del capo, e la bazza per conto suo rispetto alla bocca, e il pomo d'Adamo correre in giro vorticosamente facendo correre la farfallina nera della cravatta. Era proprio allucinante [...].¹⁶⁹

Totò sembra avere una faccia di gomma, con la quale fa tutto quel che vuole, si muove come una marionetta, un burattino di legno, a scatti, con gesti privi di senso, assurdi. È una creatura straniata, che mostra come uno strano disagio nello stare al mondo (che è proprio ciò che vuole esprimere).

3.3. *La nuova generazione*

Negli anni Cinquanta c'è un cambio generazionale che fa venire alla luce nuovi attori. Vittorio Gassman è il primo. Formatosi all'Accademia di Silvio D'Amico, propone una nuova figura d'attore-mattatore, questa volta rispettoso del ruolo del regista, ma di cui però non condivide gli eccessi autoritari. Affermerà nel 1982:

Il regista è una guida all'interpretazione. Quindi, in una certa misura, deve essere un critico, uno in grado di "leggere", come oggi si dice, un testo drammatico, e di intuirne un significato traducibile in termini scenici. Poi deve accordare i vari elementi dello spettacolo, uno dei quali è la recitazione degli attori, perché concorrano a dare, nel modo più unitario possibile, quel significato, da lui intuito, alla rappresentazione. Ma non può, cioè non deve, andare oltre. L'accensione del sentimento, la deflagrazione che deriva dall'impatto tra finzione e verità, va lasciata all'attore. Gli si deve lasciare un

¹⁶⁸ Resta famoso, nelle cronache del teatro, il suo invito allo spettatore ritardatario: "Faccia pure con comodo, venga avanti, aspettavamo solo lei per incominciare."

¹⁶⁹ FOFI, Goffredo (a cura di), *Totò*, Roma, Samonà e Savelli, 1972, pp. 161-162.

marginale di libertà, proprio per quel che riguarda la meccanica dei sentimenti; se questa è tutta guidata diventa fatalmente qualcosa di esteriore, di sovrapposto, e quindi di nessuna efficacia.¹⁷⁰

Infatti, a soli venticinque anni, rompe tutti i rapporti con Visconti.

La sua è una recitazione magniloquente, grande, alta. Si impone nel 1952 con un *Amleto* straordinario, che verrà portato tre anni dopo (il 28 ottobre 1955) in televisione, con la parte di Claudio (che, nella versione teatrale, era stata affidata a Mario Feliciani) assegnata a Memo Benassi: un incontro rivelatore tra attori di generazioni diverse. Nel 1960 fonda il Teatro Popolare Italiano (TPI). È una struttura monumentale, viaggiante, come un tendone da circo, ma studiato in modo da permettere un palcoscenico amplissimo e tremila posti per gli spettatori. L'idea è quella di lavorare sul teatro classico e su autori nuovi, con spettacoli a prezzo accessibile. Più precisamente, l'intento è quello di presentare, ogni anno, un classico italiano, un classico greco tradotto da uno scrittore contemporaneo e una novità di uno scrittore italiano, unendo insieme la qualità degli spettacoli propria dei teatri stabili e la raggiungibilità da parte anche del pubblico più periferico. Un'impresa titanica che, però, naufraga nel giro di un anno, per l'enorme difficoltà logistica del progetto. Nel tempo del trionfo della regia non può vincere un teatro così profondamente d'attore.

Eppure, è proprio in questo contesto che si staglia l'esperienza di Dario Fo e Franca Rame. Come vedremo più approfonditamente nei prossimi due capitoli, essi riusciranno a imporre le loro figure attoriali facendosi, prima di tutto, autore e autrice e, in secondo luogo, impossessandosi anche della regia (esattamente come Eduardo): per il puro teatro di regia sarà l'inizio della fine.

3.4. *Gli anni Sessanta e il teatro di contraddizione*

Gli anni Sessanta sono un periodo in cui il teatro viene, in un certo senso, riscoperto dagli scrittori. Tuttavia, nessuno di essi fa una scelta netta per il teatro: si tratta sempre di esperienze marginali, all'interno di produzioni letterarie che trovano altrove il loro centro.

Così, si occupano di teatro Alberto Moravia, Enzo Siciliano e Dacia Maraini (più prolifica degli altri due nella drammaturgia), che a partire dal 1966 fondano

¹⁷⁰ GASSMAN, Vittorio, *Intervista sul teatro*, a cura di L. Lucignani, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp.49-50.

la compagnia teatrale detta “del Porcospino”. Con essa verranno rappresentate *L'intervista* di Moravia, *La famiglia normale* della Maraini, *Tazza* di Enzo Siciliano, ma anche alcune opere di Carlo Emilio Gadda, Goffredo Parise e altri autori. L'intento è quello di rilanciare un Teatro d'Autore, di marca soprattutto neorealista, che indaga le ambiguità del cambiamento economico e sociale italiano di questi anni attraverso piccole storie private. Purtroppo, a causa della mancanza di fondi, la compagnia dovrà chiudere.

Questi sono anche gli anni dell'attività teatrale di Pier Paolo Pasolini. L'approdo di Pasolini al teatro è suscitato dalla lettura dei *Dialoghi* di Platone, che lo stimolano a scrivere un teatro simile alla prosa. La produzione teatrale di quest'autore avviene contemporaneamente all'elaborazione del film *Teorema*. Nel 1967 appare sul n. 7-8 di “Nuovi Argomenti” *Piliade* e nel 1969 sul n. 15 *Affabulazione*. Sempre su questa rivista era apparso, nel 1968, il *Manifesto per un nuovo teatro*, nel quale Pasolini sosteneva la necessità di un teatro libero da formalismi e ricco di contenuti, un “Teatro di Parola” da opporre al

teatro della Chiacchiera e al teatro del Gesto e dell'Urlo, che sono ricondotti a una sostanziale unità:

- a) dallo stesso pubblico (che il primo diverte, il secondo scandalizza);
- b) dal comune odio per la parola (ipocrita il primo, irrazionalistico il secondo).¹⁷¹

Questo teatro, essendo “Teatro di Parola”, doveva proporre testi nell’*italiano scritto e letto*¹⁷² ed essere un *“rito culturale”*¹⁷³ per l'educazione della classe operaia. In questo senso, il *Manifesto per un nuovo teatro* riassume in quarantatré punti l'idea di un teatro che non c'è. Si tratta di uno scritto provocatorio, teso ad affermare l'inconsistenza di qualsiasi forma teatrale esistente e l'inesistenza di un teatro tradizionale. Pasolini non dichiara un'intenzione di concreta riforma scenica: anzi, da questo punto di vista, egli vorrebbe creare un teatro in cui: *“La mancanza di azione scenica implica naturalmente la scomparsa quasi totale della messinscena - luci, scenografia, costumi ecc.”*¹⁷⁴. La finalità del *Manifesto* è, paradossalmente, dimostrare che *“il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non*

¹⁷¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Il Manifesto per un nuovo teatro*, in “Nuovi Argomenti”, n. 9, gennaio-marzo 1968, in: http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm, consultato il 26 agosto 2014.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

è”¹⁷⁵. Il nuovo “Teatro di Parola”, proponendosi come rito culturale, trova il suo spazio teatrale nella testa dello spettatore e presenta sulla scena idee come personaggi. Programmaticamente rivolto ai “*gruppi avanzati della borghesia*”¹⁷⁶, esso non ricerca lo scandalo né il divertimento, ma un semplice scambio di opinioni con un pubblico di assoluta parità culturale, e questo “*guardarsi negli occhi*”¹⁷⁷ dei due interlocutori in uno spazio teatrale frontale è la “*garanzia di una reale democraticità*”¹⁷⁸. È in questo senso che il teatro di Pasolini si oppone al “*teatro della chiacchiera*” (la definizione è di Moravia), ovvero il teatro tradizionale, e al “*teatro del gesto e dell’urlo*”, ovvero il teatro d’avanguardia, evoluzioni della società borghese come assenso o come contestazione.

È da questa doppia opposizione che deriva la mancanza quasi totale di azione scenica e, dunque, della stessa messinscena, ridotta all’indispensabile. Il teatro, per Pasolini, pur ponendosi dei problemi e dibattendo delle idee, non deve necessariamente proporre delle soluzioni.

La condanna *in toto* del teatro che emerge dal *Manifesto* è stemperata però dall’opera teatrale di Pasolini, più vicina al teatro moderno di quanto affermi l’autore.¹⁷⁹ I temi sono gli stessi della sua poetica generale: la crisi della possibilità di una rivoluzione autenticamente marxista, l’illusione utopistica delle ideologie sessantottine, l’imputridimento civile, ormai inarrestabile, determinato dalla società borghese. Stilisticamente, tutto è reso attraverso l’uso di lunghi monologhi, che esprimono la totale incomunicabilità e la rievocazione lirica di un mitico passato, analoghi ad alcuni testi di Čechov o di Strindberg, e conducono all’infantile, disperata ricerca di un’unità perduta.

Tuttavia, anche l’esperienza teatrale pasoliniana (bollata decisamente come non-teatro da Dario Fo¹⁸⁰) non troverà alcuno sbocco, soprattutto per il suo

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ Proprio il Teatro Popolare Italiano (TPI) di Vittorio Gassman allestì *Affabulazione* e la *Medea* di Euripide nella traduzione di Pasolini.

¹⁸⁰ I rapporti tra Fo e Pasolini furono per anni segnati da una reciproca incomprensione. Pasolini fu definito da Fo uno di quei «*personaggi del mondo borghese*» che «*“chiamano” e che portano soldi*» al PCI e a certa sinistra extra-parlamentare, come Lotta Continua, accusata di avere «*un atteggiamento di bassa strumentalizzazione nei confronti del lavoro culturale.*» (BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 75) Dal canto suo, Pasolini, in un’intervista a «Panorama» rilasciata il giorno successivo all’arresto di Fo a Sassari, nel novembre del 1973, ebbe a dichiarare: «*La mia opinione su Dario Fo e i suoi lavori è talmente negativa che mi rifiuto di parlarne. Fo è una specie di peste del teatro italiano.*» (BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 191). Tuttavia, a proposito

carattere eccessivamente letterario e filosofico e poco avvezzo ai meccanismi della scena, di cui il teatro è fatto e non può fare a meno.

Negli anni Sessanta il livello di contestazione al Teatro di Regia diventa ancora più duro. In questo contesto agiscono Carmelo Bene e la coppia Leo De Berardinis-Perla Peragallo. Entrambe le esperienze si pongono in contraddizione (da qui il nome di questo tipo di teatro) con le tendenze attuali che hanno, ormai, ridotto il teatro a una merce. La riflessione sul percorso del teatro del Novecento, cioè, non si concentra più sul rapporto attore/regista, ma sul problema (sempre attuale, per quanto vecchio) dell'*industrializzazione del teatro*. Ed è di fronte a questo che ci si vuol porre in contraddizione, realizzando spettacoli d'avanguardia, alternativi, che non possano essere mercificati, a causa della loro difficoltà anche per il pubblico.¹⁸¹

Nel 1961 Carmelo Bene realizza *Pinocchio*, dal libro di Collodi. È una versione dove a ogni personaggio è dato un valore simbolico, per cui gli attori recitano non immedesimandosi nel loro personaggio, ma col fine solo di comunicare il valore simbolico di quel personaggio. In mezzo a questa recitazione antinaturalistica, fatta di frasi spezzate, sillabe accentuate, gesti essenziali e meccanici, Bene, invece, interpreta Pinocchio immedesimandosi totalmente nel personaggio. Il tutto crea un effetto di contrasto tra lui e tutto il resto del contesto in cui è inserito. È, cioè, la rappresentazione metaforica del contrasto fra l'attore (che è vero) e il teatro (dove niente è più vero, perché è divenuto merce) e tra il tentativo di recuperare quella dimensione vera e la società che lo impedisce.¹⁸²

dell'uso della lingua in scena, Pasolini pose Fo tra le eccezioni positive del teatro italiano. Nel suo *Manifesto* scrive: «*Perché tale convenzionalità linguistica teatrale fondata su una convenzionalità fonetica reale [...] non divenga una nuova accademia, è sufficiente: a) avere continuamente coscienza del problema; b) restare fedeli [...] a un teatro attento soprattutto al significato e al senso, ed escludente ogni formalismo, che, sul piano orale, vuol dire compiacimento ed estetismo fonetico. Tutto ciò richiede [...] una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell'opera.*» E, a questo proposito, aggiunge: «*Nessun uomo di teatro italiano (c'è qualche eccezione, mettiamo Dario Fo) si è mai posto finora questo problema, e ha sempre preso per buona la identificazione tra convenzionalità orale dell'italiano e convenzionalità della dizione teatrale, appresa dai più spelacchiati, ignoranti e esaltati maestri accademici.*» (PASOLINI, Pier Paolo, *Op. cit.*)

¹⁸¹ È lo stesso genere di riflessione che anima le arti figurative dello stesso periodo, impegnate spesso nella creazione di un'arte volutamente invendibile, per criticarne la mercificazione.

¹⁸² Carmelo Bene, sebbene il suo «*teatro del Gesto e dell'Urlo*» sia «*integrato da parola teatrale che dissacra, e per dirla tutta, smerda se stessa*», è, per Pasolini, l'emblema di quel teatro d'avanguardia che si rivela essere «*il prodotto [...] dell'anticultura borghese che si pone in polemica con la borghesia, usando contro di essa lo stesso processo, distruttivo, crudele e dissociato, che è stato usato (unendo alla follia la pratica) da Hitler, nei campi di concentramento e di sterminio*», perché «*ha come destinataria - magari assente - la borghesia da scandalizzare*

L'esperienza del teatro di contraddizione viene proposta, prima di tutto, dal gruppo Quartucci, fondato nel 1961 da Carlo Quartucci. Questi è un regista, ma anomalo, tutto sbilanciato dalla parte dell'attore. Egli parte dall'attore, ne rispetta la personalità, lavora con lui per costruire uno spettacolo unitario. Più che come un regista, si comporta come uno spettatore critico del lavoro degli attori del suo gruppo. La sua è un'esperienza di teatro condiviso anche con gli spettatori, che non esita a uscire dagli angusti confini degli spazi teatrali tradizionali. Scrive Letizia Bernazza:

Carlo Quartucci con il suo camion Lancia Esatau bianco attraverserà le borgate romane, e non solo, per riempire il grande automezzo di vissuti, dibattiti, voci e per rappresentare con fermezza l'idea di un teatro che sappia essere un posto ideale di convergenza di saperi e di esperienze tecnico-formali oltre che punto di riferimento della protesta politico-sociale. Il teatro si divide con la gente. È la comunità che viene ascoltata, coinvolta, spronata a incontrare e a incontrarsi.¹⁸³

Il camion, per Quartucci, è un elemento altamente significativo: esso rappresenta ed evidenzia concretamente l'idea di un teatro che non cerca di portare il pubblico a sé, ma gli va incontro, perché, per superare la divisione tra spettatori e spettatrici da una parte e attori e attrici dall'altra occorre, prima di tutto, che il teatro si spogli di tutto ciò che lo appesantisce, in una dimensione dinamica.

Camion significa "mettersi in viaggio" per strade, campagne, colline, piazze, borgate, mercati, autostrade, nonché pagine e personaggi. *Camion* è viaggio di conoscenza e la vita di *Camion* in quanto "storia" di questo viaggio ne è la sua più autentica espressione. *Camion* rifiuta uno spazio determinato. Non cerca spazi particolari. Tutto lo spazio lo rappresenta. Tutto il giorno è azione. *Camion* sulle strade ne sente gli umori e spesso compie il suo carico viaggiando: ascolta, filma, fotografa, tiene a mente quello che ha udito, registra, annota, raccoglie, sceglie e poi via via riporta, riracconta, reinveste, sciorina storie vere o anche favole, recita, sussurra, rivive, porta messaggi, aziona fantocci terribili... Credo che *Camion* possa avere una faccia oscena perché rispecchia l'oscenità della vita che rappresenta.¹⁸⁴

Nel gruppo lavora Leo De Berardinis, che, nel 1966, ne esce per fondare una compagnia propria insieme a Perla Peragallo. L'impostazione è, ancora, quella del

(senza la quale esso sarebbe inconcepibile, come Hitler senza gli Ebrei, i Polacchi, gli Zingari e gli Omosessuali) [...]» (PASOLINI, Pier Paolo, *Op. cit.*)

¹⁸³ BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, marzo 2010, p. 44.

¹⁸⁴ FADINI, Edoardo e QUARTUCCI, Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976, pp. 174-175.

grottesco: oscillare costantemente fra comico e tragico, per mettere in luce l'essenza terribile della mercificazione dell'arte e della cultura, nascosta (e così imposta) ingannevolmente sotto le mentite spoglie della sua lieta, larga diffusione. A questo fine, provocatoriamente, i due decidono di andare inizialmente in una direzione opposta a quella della relazione col pubblico:

Già nel 1968, con *Sir and Lady Macbeth*, il *Macbeth* mio e di Perla, c'era stato un rifiuto totale del coinvolgimento del pubblico. Anche nell'*Amleto* il coinvolgimento esisteva solo come rifiuto polemico: non era coinvolgimento, era solamente quella che chiamo dialettica violenta. Esaurito questo discorso intorno al '68, dicemmo: "Al nostro posto basta uno schermo, con la nostra testimonianza. Ci fate talmente schifo...". E facemmo un film dedicato -sottolineo "dedicato"- a Charlie Parker. A Parker in quanto artista emblematico di una condizione socioeconomica, e quindi culturale e estetica.¹⁸⁵

Ma, dopo questo iniziale rifiuto del pubblico, De Berardinis e la Peragallo decidono di mettersi alla ricerca di una diffusione, invece, autentica, girando (come Fo e la Rame nei circuiti alternativi) nell'entroterra napoletano, a stretto contatto con la gente di Marigliano. Il motivo della scelta lo spiega lui:

non si poteva più vivere ai livelli metropolitani e culturali della Roma di quell'epoca. [...] Era il '68, c'erano altre influenze che ci hanno fatto scegliere di andare a Marigliano. [...] Si cominciò a portare laggiù la nostra esperienza, che era stata etichettata come teatro d'élite. In effetti non era d'élite, era soltanto un'esperienza teatrale priva, per responsabilità dei politici, di un'organizzazione del pubblico, di un circuito. Non era assolutamente un teatro d'élite, è sempre stato molto aperto. Si poneva come scelta di chiusura nel rapporto con un pubblico, qualsiasi esso fosse. A Marigliano non si è fatto altro che far esplodere questo discorso, continuandolo in un'area meno inflazionata, meno sofisticata, meno infettata da certi fraintendimenti.¹⁸⁶

È la fase del cosiddetto "teatro dell'ignoranza", connotato da un forte ricorso all'improvvisazione, costruito durante la parentesi partenopea e durato fino al 1981, anno in cui si spezzerà il sodalizio artistico e sentimentale dei due¹⁸⁷. L'intento è quello di ritornare a una sorta di ancestrale autenticità perduta, contaminando il teatro con "*una sottocultura popolare, plebea, proletaria che scuoteva dalle fondamenta le convenzioni della recitazione*".¹⁸⁸

La critica e il pubblico non sono teneri con questi "guastatori": si sentono troppo provocati da un teatro che, al contrario di quello di Fo e della Rame, ha il

¹⁸⁵ PONTE DI PINO, Oliviero (a cura di), "Per un teatro jazz. Intervista con Leo De Berardinis", in: <http://www.trax.it/olivieropdp/leo83.htm>, consultato il 2 settembre 2014.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ De Berardinis inizierà un percorso di cura dall'alcolismo, mentre la Peragallo, in crisi esistenziale fin dal 1979 in seguito alla morte della madre, si ritirerà di lì a poco dalle scene.

¹⁸⁸ PONTE DI PINO, Oliviero (a cura di), *Op. cit.*

limite di essere poco intelligibile, a tratti (paradossalmente) molto intellettualistico e di offrire una visione del futuro disperata, senza soluzioni né proposte. Per questo, l'esperienza termina insieme a chi l'ha avviata, senza dare frutti successivi.

Leo De Berardinis entrerà in coma nel 2001, in seguito a un errore dell'anestesista durante un intervento chirurgico e vi rimmarrà fino alla morte, nel 2008; Perla Peragallo, divenuta ormai schiva ed estraniatasi tanto dalle luci della ribalta quanto dai pettegolezzi delle cronache, si dedicherà solo all'insegnamento nel Mulino di Fiora (la sua scuola di recitazione, aperta nel 1985), fino alla morte, nel 2007; Carmelo Bene porterà avanti, solitario, il suo discorso fino alla morte (sopraggiunta nel 2002), quando, insieme a lui, si spegnerà anche la sua esperienza.

3.5. Il "terzo teatro"

Negli anni Settanta, Eugenio Barba (allievo di Jerzy Grotowski), con l'Odin Teatret da lui fondato a Oslo nel 1964, lancia l'esperienza del "terzo teatro". Si tratta di un teatro corale, di gruppo, fortemente interattivo (nel gruppo si considera anche il pubblico), basato sul linguaggio non-verbale (specie sul corpo). È un teatro sperimentale, con spettacoli intesi quasi come laboratori, che crescono e mutano di rappresentazione in rappresentazione (e, per questo, non mercificabile). Barba propone un'arte teatrale che si opponga sia alla via del teatro della vecchia contrapposizione attore/regista -di cui critica il ruolo, per lui non sufficientemente centrale, del pubblico-, sia alle scelte del teatro di contraddizione, per lui condannato all'incomunicabilità col pubblico. Per questo, propone una terza via: appunto, un "terzo teatro".

Egli si pone -come dicevamo- contro la mercificazione del teatro, ma rifiuta il carattere troppo elitario dell'opera della coppia De Berardinis-Peragallo e, soprattutto, di Carmelo Bene, che, alla fine, rischiava di non comunicare più nulla. Al contrario, per Barba (che, non a caso, sarà estimatore di Dario Fo e Franca Rame) il teatro deve riproporre la comunicazione come dato fondamentale. Ma in un'epoca in cui la comunicazione verbale è posta in crisi (l'esperienza del Teatro dell'Assurdo è ancora bruciante e la mercificazione dell'arte massifica il pubblico, anziché farlo diventare una comunità pensante) non resta che concentrare tutti i propri sforzi sul corpo, come esperienza di comunicazione primordiale. Pur senza

proporre un teatro totalmente privo di parola, il “terzo teatro” esprime emozioni universali in un modo universalmente comprensibile (più di quanto possa fare la parola).

I pilastri di questa ricerca volta a eliminare la frattura palcoscenico/platea e a costituire un ambiente teatrale unico, dunque, saranno: la limitazione del pubblico a una sessantina di spettatori, la configurazione dello spettacolo come un rituale che debba produrre una catarsi in ogni membro del pubblico, il ruolo assunto dalla fisicità e dalla gestualità degli attori e delle attrici.

3.6. *Gli ultimi vent'anni del Novecento*

Indubbiamente, l'influenza di Barba (ritenuto, con Peter Brook, l'ultimo maestro occidentale vivente¹⁸⁹), le ricerche sul mimo corporeo condotte in Francia da Étienne Decroux (1898-1991)¹⁹⁰, l'esperienza del regista brasiliano Augusto Boal (1931-2009), fondatore del *Teatro do Oprimido*¹⁹¹, il percorso della coreografa tedesca Pina Bausch (1940-2009), inventrice del Tanztheater¹⁹² e le

¹⁸⁹ Cfr. OLIVA, Gaetano, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 1999.

¹⁹⁰ Mentre, nelle tradizionali scuole di recitazione, si lavora per estendere l'eloquenza dell'attore alla dimensione fisica della recitazione, Decroux intuisce che la parola è, prima di tutto, voce e che la voce è, prima di tutto, corpo. Per questo, ribalta la formazione attoriale classica e rinuncia alla parola, per tornare all'essenzialità del corpo. Ai *diktat* dell'autore egli oppone la sua concezione del *poeta-ginnasta*, capovolgendo l'apparentemente intoccabile triade drammaturgo-regista-interprete per promuovere l'attore al rango di creatore. Laddove altri enunciano teorie e aprono le vie della sperimentazione, Decroux affronta la pratica teatrale nei suoi fondamenti, convinto che la nascita di un nuovo teatro richieda, in primo luogo, la nascita di un nuovo attore. Ma soprattutto, forgia su se stesso la disciplina necessaria a questa rigenerazione dell'arte teatrale. Come Stanislavskij, Decroux è il primo apprendista del proprio metodo: vuole modellare un attore corporeo per costruire un teatro del corpo. Sulla sua esperienza, vedi: LEBRETON, Yves, *Étienne Decroux. La Statuaria Mobile e le Azioni*, Corazzano [Pisa], Titivillus, 2015.

¹⁹¹ Il “Teatro dell'Oppresso” nasce in Brasile, in un clima di lotte operaie e contadine, in tempi in cui il regime oppressivo degli anni Sessanta del Novecento non consente l'espressione di critiche né di liberi pensieri e opinioni in pubblico. Boal porta il teatro nella vita quotidiana delle persone, mostrando che ognuno di può influenzare attivamente gli sviluppi socio-politici: l'obiettivo è fornire strumenti di cambiamento personale, sociale e politico per tutti coloro si trovino in situazioni di oppressione. Su questa esperienza, vedi: SALATINO, Preziosa, *Il Teatro dell'Oppresso nei luoghi del disagio*, Palermo, Navarra Editore, 2011.

¹⁹² La novità del lavoro di Pina Bausch e del suo “Teatro-Danza” non consiste tanto nell'invenzione di nuove forme e nuovi gesti, da riprodurre uguali a se stessi, quanto nell'interpretazione personale della forma che si vuole rappresentare, entrambe sostenute dal concetto basilare del rapporto -che è della danza così come di ogni forma di vera arte- tra fragilità e forza. I danzatori sono chiamati alla creazione delle sue *pièces* (che la Bausch denomina *stücken*) attraverso l'improvvisazione generata dalle domande che la coreografa pone loro. Per questo motivo, gli interpreti della compagnia della Bausch vengono spesso denominati con il neologismo di *danzattori*. Infatti essi non ricoprono solamente il ruolo di danzatori, ma anche quello di attori e di autori dell'opera. Un altro elemento di novità è costituito dall'interazione tra i danzatori e la molteplicità di materiali scenici di derivazione strettamente teatrale -come le sedie del *Café Müller* (1978)- che la Bausch inserisce nelle sue composizioni. Sul percorso della Bausch, vedi: BASSO,

sperimentazioni del *Living Theatre*¹⁹³, col suo teatro di piazza -interattivo, libertario e sperimentale-, si sentono e troveranno, in Italia, notevoli seguaci.

Fondata a Cesena nel 1983 dal regista Cesare Ronconi e dalla poetessa e drammaturga Mariangela Gualtieri, la compagnia “Teatro Valdoca” si attesta come una tra le realtà più innovative del teatro di ricerca italiano. Nasce embrionalmente già negli anni Settanta, come gruppo di musica e teatro senza mansioni differenziate (Collettivo Valdoca), ma ben presto, in parte per l’influenza del *Living Theatre*, in parte grazie alla scoperta del Teatro Laboratorio di Grotowski¹⁹⁴, i due fondatori maturano la loro vocazione teatrale.

Il tratto più caratteristico della poetica della compagnia è l’epicità dei suoi attori, sempre tesi verso il sovrumano e il sub-umano, dunque fra eroe e divinità da un lato, animalità, infanzia e deformità dall’altro, solo che, a differenza dell’esperienza del *Living*, “Valdoca” non si dà implicazioni politiche: rinuncia, infatti, alla narrazione, ai temi sociali, all’attualità e alla cronaca.

L’attore è spesso corpo danzante, fortemente dotato di espressività nella voce, nel movimento e nella stasi. Accanto al ruolo decisivo dell’attore vi è la particolarità della parola, di cui questo attore viene dotato: una parola che è sempre verso poetico, sempre organica alla scrittura registica, scritta spesso a ridosso della scena e vicinissima ai dettami della regia. Qui, in particolare, l’influenza della fase del cosiddetto “Teatro di Poesia” del *Living* appare evidente.

Oltre a tutto questo, la presenza frequente di musica dal vivo, l’attenzione al presente della scena e la bassa progettualità fanno degli spettacoli di questa compagnia eventi carichi di ritualità, in cui il gioco delle forze e delle energie

Daniela (a cura di), *Verso di me*, Milano, Feltrinelli, 2012. Imprescindibile, poi, è la visione del film *Pina*, diretto da Wim Wenders (Germania, Francia, Gran Bretagna, 2011, colore).

¹⁹³ Compagnia teatrale sperimentale di forte impegno politico, fondata a New York nel 1947 dall’attrice Judith Malina (1926-2015) -allieva del regista tedesco Erwin Piscator (1893-1966)- e dal poeta e pittore Julian Beck (1925-1985). La ricerca del gruppo s’indirizza verso un teatro mirato non a erudire o distrarre ma ad aggredire e provocare il pubblico. Per questo vengono eliminati sia ogni soluzione di continuità fra palcoscenico e platea sia scenografie e costumi. Basi programmatiche del lavoro della compagnia sono il rifiuto della finzione del palcoscenico, l’eliminazione dei confini tra arte e vita e, di conseguenza, tra attori e pubblico. Gli spettacoli del *Living*, infatti, coinvolgono gli spettatori sin dalla fase ideativa, e illustrano sempre fatti realmente accaduti, spesso narrati dalla popolazione. Il linguaggio scenico del gruppo si ancora soprattutto sugli aspetti gestuali e corporei, mettendo a frutto una rigorosa ricerca ginnico-acrobatica, mirata alla creazione di effetti scenografici e volta al coinvolgimento fisico ed emotivo della platea. Vedi: BARTOLUCCI, Giuseppe, *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970 e DE MARINIS, Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

¹⁹⁴ Altri riferimenti della compagnia diverranno, col tempo, il lavoro del “Cricot 2” di Tadeusz Kantor (1915-1990) e, negli Stati Uniti, l’esperienza di Peter Shumann e del “Bread and Puppet”, il lavoro di Bob Wilson, di Richard Foreman, dello “Squat Theatre” appena arrivato in USA dall’Ungheria.

della scena conduce lo spettatore dentro l'esperienza della visione, e fanno del pubblico una comunità partecipe e in ascolto.

Connessa all'esperienza del *Living*, di cui però eredita anche la tensione politica, è quella dei "Motus". La compagnia nasce a Rimini nel 1991, fondata da Enrico Casagrande e Daniela Francesconi Nicolò. Inizialmente, il gruppo prende il nome di "Teatro dell'Ingegno", ma nel 1992 si dà il nome attuale. La formazione artistica ha natura "polimorfica": oltre agli attori, sono infatti coinvolti nel progetto musicisti, disegnatori, scultori e cineoperatori, nel tentativo continuo di espandere, dilatare, contaminare l'esperienza teatrale oltre i confini fra i generi, "secondo un'estetica visivo-sonora brillante, memore delle origini romagnole (da Fellini a Casadei) ma anche partecipe di un immaginario postmoderno che va dal fumetto alla fotografia alla pittura alla moda."¹⁹⁵

Dal 2008, grazie alla conoscenza diretta di Judith Malina, i "Motus" cominciano una collaborazione con il *Living*, di cui portano avanti proprio gli intenti politici. Nel luglio del 2011, al Festival di Santarcangelo¹⁹⁶, esordisce la co-produzione *The Plot is the Revolution*¹⁹⁷, uno spettacolo-incontro tra l'ultraottantenne Judith Malina e la performer di "Motus" Silvia Calderoni. Lo spettacolo è incentrato su un dialogo tra le due attrici, avendo entrambi recitato il ruolo di Antigone¹⁹⁸ e, oltre a numerose messinscena -avvenute in ogni parte del mondo-, ha previsto laboratori per attori, condotti da Judith Malina e dai "Motus".

Una menzione tutta particolare, in questo contesto, la merita poi la "Compagnia della Fortezza", formata da attori non professionisti (ma non per questo meno efficaci), nata come progetto di Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra, nell'agosto del 1988, sotto la direzione di Armando

¹⁹⁵ Dalla motivazione del Premio Giovani Talenti, assegnato ai "Motus" dalla rivista «Lo straniero», diretta da Goffredo Fofi, nel 1999.

¹⁹⁶ Il "Santarcangelo dei teatri – Festival Internazionale del Teatro in Piazza" si tiene a Santarcangelo di Romagna dal 1971. Obiettivo del festival, sin dall'inizio, è di proporre un teatro che sgorgi dalla collettività, per ritornare alla collettività, sottolineando così il carattere sociale e politico dell'arte scenica, in opposizione a un teatro che si fa merce. Negli anni, si sono esibiti al festival -tra gli altri- Dario Fo e Franca Rame, Giorgio Gaber, Giovanna Marini, il "Teatro Valdoca" e il "Teatro delle Albe". Tra i direttori del festival che, negli anni, si sono succeduti, vanno ricordati Ferruccio Merisi (dal 1976 al 1983) e Leo De Berardinis (dal 1994 al 1997).

¹⁹⁷ Se ne veda una sintesi su «YouTube»: "THE PLOT IS THE REVOLUTION 16 Luglio 2013 - Teatro Valle Occupato". in: https://www.youtube.com/watch?v=NaRY_DI26NA, consultato il 1° luglio 2016.

¹⁹⁸ A questo proposito, vedi su «YouTube»: "Judith e Silvia: Antigone, il teatro e il nostro tempo", al link: <https://www.youtube.com/watch?v=IkrZ1A8M29w>, consultato il 1° luglio 2016.

Punzo¹⁹⁹. Si tratta, rispetto ad altre esperienze simili²⁰⁰, di una realtà diversa e del tutto particolare:

Rimanendo nell'ambito delle esperienze di teatro in carcere, [...] connotazione imprescindibile della Compagnia della Fortezza è l'orientamento verso l'esito artistico del lavoro fatto attorno al teatro. Lungi da ogni fine che sia dichiaratamente e primariamente trattamentale, rieducativo, risocializzante, l'impostazione data da Punzo è stata quella di lavorare nell'"*interesse del teatro e delle arti e dei mestieri del teatro*". È partita proprio di qui la rivoluzione per il carcere di Volterra e, di riflesso, anche per l'attenzione rivolta alla qualità artistica dell'operato della Compagnia della Fortezza.²⁰¹

Sostenuta dalla direzione del carcere per il suo oggettivo valore pedagogico, la realtà fondata da Punzo -paradossalmente- realizza in pieno tale valore proprio perché non lo cerca primariamente, ma si concentra sull'*arte teatrale in sé*, la quale, avendo valore civile, sociale e politico, diviene inevitabilmente educativa per tutti, tanto per chi la fa, quanto per chi le si avvicina. Scrivono, infatti, i membri della compagnia:

La ricerca del senso del teatro e di un nuovo linguaggio non può che iniziare quando ci si avventura concretamente in territori umani, culturali ed emotivi a noi ancora sconosciuti, lasciandosi alle spalle ciò che già ci è noto.

È attraverso una sorta di isolamento di se stessi che è forse possibile far emergere un nuovo senso del teatro. Il teatro in carcere è ancora un'utopia, un desiderio, una necessità per ricercare se stessi e una propria identità culturale e personale.

La ricerca consiste nell'eliminare il superfluo, per riscoprire ogni volta, ogni giorno, la funzione originaria del teatro, un linguaggio nuovo, che si nutre di fatti concreti della vita.

Anche le difficoltà, le resistenze, i pregiudizi possono portare ad ampliare l'obiettivo dalla ricerca puramente formale, per arrivare all'individuo, all'uomo e alle sue motivazioni, all'incontro con l'altro.

Il carcere è un'isola dentro le nostre città, un'isola dimenticata che non si vuole conoscere, retta da regole che non contemplan l'esistenza di un teatro e tanto meno lo scambio culturale ed umano.²⁰²

Siamo in presenza di una pura ricerca teatrale, in linea con le migliori avanguardie del Novecento, il cui obiettivo è "*eliminare il superfluo, per riscoprire ogni volta, ogni giorno, la funzione originaria del teatro, un linguaggio*

¹⁹⁹ Drammaturgo e regista, nato nel 1959, Punzo è noto anche per essere direttore artistico del Teatro di San Pietro di Volterra e del festival *VolterraTeatro*, uno dei più importanti festival italiani di teatro di ricerca, nato nel 1987.

²⁰⁰ Si pensi, per esempio, all'esperienza -pur bellissima- di Fabio Cavalli, responsabile del Laboratorio di Teatro del carcere di Rebibbia, a Roma, testimoniata dal film *Cesare deve morire*, diretto da Paolo e Vittorio Taviani (Italia, 2012, colore).

²⁰¹ COMPAGNIA DELLA FORTEZZA, "La Compagnia – Storia", leggibile alla pagina web: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/cera-una-volta/>, consultata il 1° luglio 2016.

²⁰² COMPAGNIA DELLA FORTEZZA, "La Compagnia – La nostra esperienza", alla pagina web: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/la-nostra-esperienza/>, consultata il 1° luglio 2016.

nuovo, che si nutre di fatti concreti della vita.” È una ricerca molto coerente con quella del ritorno alla verità dell’attore-creatore, col suo corpo e la sua voce, condotta dalla grande regia europea del Novecento e dalla tradizione italiana nella quale si inseriscono Dario Fo e Franca Rame. Ma, nella fattispecie, l’arte teatrale diventa -proprio perché approfondita come tale- uno strumento di elevazione e riscatto umano:

A Volterra il “nostro teatro” è una cella di tre metri per nove. Ma il nostro problema, il nostro obiettivo non è rendere più umane le carceri, quanto quello di mettere alla prova il teatro in queste condizioni.

Per noi, paradossalmente, il carcere può diventare il luogo dove reinventare il teatro e restituirgli la sua necessità. Quando siamo entrati in carcere per la prima volta nel 1988, pareva impossibile far nascere un teatro dentro quelle mura. L’impossibilità in un carcere si manifesta concretamente nella sua struttura, nella sua funzione, nelle leggi scritte che lo regolano e in quelle non dette che lo abitano. E quell’impossibilità non era solo un’idea, era anche una sensazione fisica che si manifestava in noi stessi e in chi guardava dall’esterno: si stava forzando un limite culturale che era negli altri, ma anche in noi stessi.

Impossibile come scelta, come utopia, come necessità, ma anche come stato o condizione. L’impossibile come attitudine della mente e del corpo attraverso cui spingersi alla ricerca di una propria espressione.

È da sensazioni fisiche ed emotive che hanno via via preso corpo le prime suggestioni che ci hanno portato a far nascere il progetto de *I teatri dell’Impossibile*, di cui la Compagnia della Fortezza è fulgida incarnazione.²⁰³

Fare teatro in carcere assume, dunque, la connotazione di una sfida: “*mettere alla prova il teatro in queste condizioni*”. Si tratta di una sfida piena di consapevolezza politica: non si possono “*rendere più umane le carceri*”, ma si può fare in modo che il teatro diventi -prima di tutto per chi lo fa e, in seconda battuta, per il pubblico- un luogo di riscoperta della propria umanità profonda e, in questo modo, riaffermare “*la sua necessità*”.

Analogamente formata da membri non professionisti -decisamente *boardeline*- è la compagnia di Pippo Delbono, che propone una ricerca anticonvenzionale, fatta di commistioni fra teatro, musica e danza, in cui si raccontano i drammi della vita e della storia attraverso una compagine teatrale fatta di migranti, esuli, senzatetto, portatori di handicap, malati psichici.

Nato nel 1959 nel piccolo comune ligure di Varazze, Delbono lascia, negli anni Ottanta, gli studi di arte drammatica intrapresi in una scuola tradizionale, per legarsi artisticamente con Pepe Robledo, un attore argentino proveniente dal

²⁰³ *Ibidem.*

“Libre Teatro Libre”²⁰⁴. Insieme, i due si trasferiscono in Danimarca e si uniscono al gruppo “Farfa”, diretto da Iben Nagel Rasmussen (Copenaghen, 1945) -attrice storica dell’Odin Teatret- e per Delbono inizia un percorso alternativo -alla ricerca di nuovi linguaggi teatrali-, nel quale si dedica allo studio dei principi del teatro orientale (che approfondisce nei successivi soggiorni in India, in Cina e a Bali), dove fulcro centrale è il lavoro -minuzioso e rigoroso- dell’attore sul corpo e la voce. Nel 1987 si colloca, poi, un’altra tappa fondamentale nel percorso artistico del regista: incontra Pina Bausch, che lo invita a partecipare a uno dei lavori del suo Wuppertaler Tanztheater.

Gli spettacoli di Delbono non sono allestimenti di testi teatrali ma creazioni totali: gli attori sono parte di un nucleo che si mantiene e cresce nel tempo. Ma è l’incontro con persone provenienti dai margini della società -avvenuto alla metà degli anni Novanta- a provocare una svolta nella sua ricerca poetica e a configurare la compagnia com’è oggi. Così, nel 1997, nasce lo spettacolo della svolta: *Barboni*, premio speciale Ubu 1997 e premio della critica 1998 “*per una ricerca condotta tra arte e vita*”²⁰⁵, il cui protagonista è Bobò. La scelta di questo interprete è chiarificatrice della concezione del teatro elaborata da Delbono :

Bobò è un piccolo uomo sordomuto, analfabeta, incontrato (in occasione di una attività laboratoriale) nel manicomio di Aversa, dove era stato rinchiuso per 45 anni. Pippo riconosce in Bobò e nella sua capacità gestuale i principi del teatro orientale. Gli elementi che Pippo aveva appreso dopo lunghi anni di training erano presenti come dote acquisita in Bobò, un attore capace di accompagnare con precisione il suo gesto teatrale nella totale assenza di retorica.²⁰⁶

L’anno successivo, nello spettacolo *Guerra* (1998), si uniranno Nelson Lariccia (un ex *clochard* dall’aspetto signorile) e Gianluca Ballarè (un ragazzo *down* ex allievo della madre di Pippo, che l’aveva segnalato al figlio regista).

Nonostante la conformazione della compagnia, Delbono non si riconosce nell’etichetta di “Teatro Sociale” e motiva la scelta di questi attori col fatto di ritenerli tra i più capaci e abili a incarnare la propria visione poetica di un teatro basato sulle persone e non sui personaggi: un teatro non psicologico (qui si legge

²⁰⁴ Formazione teatrale attiva in Sud America negli anni Settanta, che utilizzava la creazione collettiva come mezzo di espressione e di denuncia della dittatura in Argentina.

²⁰⁵ COMPAGNIA PIPPO DELBONO, “Biografia Pippo Delbono”, leggibile alla pagina web: <http://www.pippodelbono.it/biografia-pippo-delbono.html>, consultata il 1° luglio 2016.

²⁰⁶ *Ibidem*.

l'influenza di De Berardinis), lontano dai *cliché* insegnati nelle scuole e nelle accademie.

Diametralmente opposto (almeno per quel che riguarda il punto di partenza e le strategie) al percorso di Pippo Delbono -sebbene ugualmente antiaccademico e di denuncia- è, invece, quello dell'attrice, regista e drammaturga Emma Dante (Palermo, 1967)²⁰⁷.

Dopo una serie di esperienze teatrali realizzate -tra gli altri- con Gabriele Vacis²⁰⁸ e, successivamente, con Cesare Ronconi di "Teatro Valdoca", Emma fonda, nel 1999, la "Sud Costa Occidentale", col preciso intento di mettere in primo piano il Sud, con la sua lingua e le sue storie, e, in particolare, la costa occidentale della Sicilia. Per quel che riguarda l'elemento attoriale, Emma -al contrario di Delbono- decide di affidarsi ad attori provenienti dalle accademie²⁰⁹, perché li ritiene più preparati sui classici e sulle basi della recitazione teatrale:

A me interessano gli attori che escono dall'Accademia perché sono più «preparati». Che è diverso dall'essere «bravi». [...] L'attore che esce dall'Accademia possiede, in modo ancora informe, la sua possibile «bravura». Ha delle «basi»: l'Accademia non fa essere *bravi*, ma dà delle basi. E le basi sono fondamentali: io non lavoro con persone che hanno degli handicap psicofisici, non lavoro con persone «della strada»: lavoro comunque sulla formazione dell'attore.²¹⁰

Tra gli elementi centrali del teatro di Emma, il primo è il ritmo. Emma non seleziona il *cast* per gli spettacoli con i tradizionali provini, bensì tramite laboratori e *training* (generalmente della durata di una settimana), durante i quali viene svolto un intenso lavoro con la musica, con i suoni e con i gesti ripetitivi,

²⁰⁷ Alla fine degli anni Ottanta, Emma Dante si avvicina al teatro di avanguardia. Si trova di fronte a spettacoli dell'Odin Teatret e del regista polacco Tadeusz Kantor. È proprio durante uno spettacolo di Kantor, *La macchina dell'amore e della morte*, che la Dante riconosce di aver avuto quella che lei chiama "*la folgorazione teatrale*" che la guiderà verso una precisa direzione artistica come regista. In *La macchina dell'amore e della morte*, gli attori guidati da Kantor danno le spalle al pubblico e, dirà la Dante: "*le spalle di Kantor per me sono il teatro*": [...] "*ecco in quell'occasione, forse, ci fu un piccolo scarto che mi aiutò a capire che non mi interessava fare teatro, seguire la tradizione, ma dare le spalle al pubblico e fare ricerca.*" (PORCHEDDU, Andrea, *Palermo Dentro. Il teatro di Emma Dante*, Arezzo, Editrice Zona -collana: Pedane Mobili-, 2005, p. 33)

²⁰⁸ Nato a Settimo Torinese nel 1955, regista, drammaturgo, regista cinematografico e televisivo. Con Laura Curino e altri fonda, nel 1982, il Laboratorio Teatro Settimo (nel quale si forma -tra gli altri- Marco Paolini), che rappresenterà l'*humus* sul quale nascerà e maturerà il genere del "Teatro di Narrazione". Dalla fine degli anni Novanta, ha collaborato -in televisione, in teatro e alla "Scuola Holden" di scrittura creativa- con lo scrittore e drammaturgo Alessandro Baricco.

²⁰⁹ Lei stessa si è diplomata, nel 1990, all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma. Nella capitale s'era trasferita nel 1987 su spinta della madre, che la voleva lontana dalla Sicilia.

²¹⁰ PORCHEDDU, Andrea, *Op. cit.*, p.42.

quasi ossessivi, degli attori²¹¹. L'intuizione di Emma sta nella funzione quasi "dionisiaca" del ritmo: esso è in grado di liberare l'istinto, permettendogli di agire e creare. Di conseguenza, condizione necessaria per essere attori -cui il lavoro sul ritmo permette di giungere- è la totale perdita della vergogna e di qualsiasi forma di giudizio e auto-giudizio (specie rivolto al proprio corpo). L'attore deve liberarsi del retroterra culturale -includendo in esso anche la tradizionale formazione attoriale- che lo limita nella sua espressione artistica. In questo senso, il lavoro di Emma sugli attori provenienti dalle accademie è volutamente antiaccademico: si tratta di destrutturare e decostruire, per poi ricostruire da capo, in un percorso che -solo se fatto in questo modo- rende realmente consapevoli gli attori di quel che fanno sulla scena e del loro ruolo creativo.

Coerentemente con tutto questo, possiamo dire che, sul piano linguistico, il lavoro svolto verta sulla corporeità della voce e, di conseguenza, della stessa parola. Qui, l'influenza di Dario Fo e Franca Rame è evidente: gli attori della compagnia parlano -o, in alcuni casi, mimano (non essendo tutti siciliani)- la lingua siciliana, utilizzando parole spesso intraducibili in italiano, quindi una sorta di *grammelot* caratterizzato da sonorità crude, pungenti, che rende con notevole immediatezza i concetti, e che spesso si traduce con il linguaggio del corpo. Spiega Emma:

Non esistono sinonimi di molte parole dialettali che uso nei miei spettacoli, e quindi se devo tradurle faccio fatica. In questo senso dico che non conosco questo mio dialetto; cioè non lo conosco nella traduzione in italiano. Faccio un esempio con la frase che è all'inizio di *mPalermu*: «chi fa, arapemo 'sta finestra?» Quel «chi fa» cambia tutto. La traduzione letterale sarebbe: «che fa, la apriamo questa finestra?». Ma «che fa» non vuol dire niente. Invece quel «chi fa» in dialetto racchiude un sentimento molto preciso che è: «se non apriamo questa finestra è la fine, perché moriamo soffocati». Come fai a tradurlo in italiano? Per questo dico che mi spiazza il dialetto, perché è un modo assolutamente segreto per me, perché ha in sé il segreto; in qualche modo è inaccessibile. E soprattutto sto scoprendo che certe parole stanno entrando nel mio vocabolario: sono parole rivedute e corrette, rielaborate che non esistono nel dialetto che si parla in città... Quindi ci sono delle parole che tornano sempre e che sono diventate ormai una cifra stilistica.²¹²

Sempre contrariamente a Delbono, Emma Dante concepisce il proprio come "Teatro Sociale", ma intendendo questa definizione non come sinonimica di

²¹¹ Il lavoro sui gesti ripetitivi (quando non ossessivi), anche amplificati dal fatto di essere fatti dall'intero gruppo, è segnale di una evidente influenza di Pina Bausch, le cui coreografie partono proprio dall'iterazione continua (eseguita anche dal gruppo) degli stessi gesti o delle stesse sequenze di gesti o movimenti.

²¹² PORCHEDDU, Andrea, *Op. cit.*, p. 67.

“Teatro Politico”: “*Non faccio un teatro «politico» perché non parlo di Berlusconi, di cronaca nera, ma ho messo in atto delle denunce sociali. Il mio teatro ha a che fare con le inciviltà del mondo.*”²¹³ Negli spettacoli della Dante, infatti, il contesto di riferimento è la famiglia. Ma -ben lontane dalla visione stereotipata della famiglia meridionale, che la dipinge come chiusa, totalizzante e asfissiante- le famiglie di cui parla Emma sono sfilacciate, sole, allo sbando e, nei testi, non si fa mai riferimento allo Stato, che risulta assente. Le *pièce*, generalmente brevi, raccontano una vita quotidiana fatta di fatica per la sopravvivenza, in spazi e tempi identificabili, in cui c’è poco spazio per l’amore, ma si fanno spazio l’animalità e la violenza. In tutto questo contesto da terra desolata, tuttavia, non c’è catarsi, il dolore rimane celato dentro e, in questa forma, viene trasmesso agli spettatori, che lo ricevono e lo introiettano nella sua irriducibile impossibilità di soluzione.

“Sud Costa Occidentale” denuncia, così, il degrado e la violenza di una regione “*dove ancora nel 2006 manca l’acqua*”²¹⁴ e dove -in certi luoghi- la sottomissione delle donne è ancora la normalità: una società arcaica, oppressa da una Chiesa maschilista e misogina a volte in relazione con la mafia, due sistemi assolutistici che danno solo un’illusione di libertà, ma che, in realtà, contribuiscono a tessere un’intricata rete in cui l’individuo è in trappola.

Ancora su un versante antiaccademico e di denuncia anche violenta delle trappole in cui l’umanità è chiusa, si colloca l’attenzione peculiare -rivolta di nuovo alle esperienze di teatro non professionale (come, per esempio, i laboratori teatrali che si svolgono nelle scuole)- dall’attrice, regista, traduttrice, drammaturga e organizzatrice culturale dall’eclittismo geniale Barbara Nativi (1951-2005).

Ha scritto di lei Franco Quadri:

La sua adesione al teatro era così totalizzante da non permettere di isolare una funzione principale in questo suo darsi, se concedere la preminenza all’attrice, alla regista, all’attrice, alla traduttrice, alla maestra di attori, alla talent scout sempre a contatto con giovani da crescere e istruire nutrendosi dei loro fermenti, in un’ansia di comunicazione per cui non smetteva di organizzare spettacoli, corsi preparatori, manifestazioni, festival, conferenze, pubblicazioni, scovando nuovi drammaturghi italiani o andandoli a cercare all’estero con l’ansia frenetica e coinvolgente di sprovvincializzare la nostra scena, instancabile com’era nel cercare inedite realtà in movimento, anche a breve,

²¹³ *Ivi*, p. 77.

²¹⁴ *Ibidem*.

anche senza mezzi. E ci riusciva: perché aveva il fiuto, la resistenza e una capacità di persuasione che costringeva chiunque a cederle, voglio dire a crederle.²¹⁵

Fondatrice e direttrice del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino e del festival teatrale “Intercity Connections”²¹⁶, si avvicina al teatro dopo la laurea in Storia Moderna, dapprima in collaborazione con il “Collettivo Victor Jara”²¹⁷ e con Muriel Miguel di “Spiderwoman Theater”²¹⁸ di New York, poi partecipando, dalla fine degli anni Settanta, alle produzioni collettive dell’“Humor Side” (ora Teatro di Rifredi) con Paolo Hendel, Rosa Masciopinto, Renata Palminiello. Nel 1982, fonda con Silvano Panichi il centro di ricerca e sperimentazione teatrale “Laboratorio Nove”, continuando a recitare in spettacoli surreali e di *cabaret* e intraprendendo un percorso artistico che la conduce a lavorare con artisti dell’avanguardia nazionale e straniera. Nel 1988, con il marito Dimitri Milopulos e sempre con Panichi, fonda il centro della Limonaia, dove inizia a dedicarsi alla regia con *Da Woyzeck*, tratto dal *Woyzeck* di Büchner, cui fanno séguito testi del drammaturgo catalano Sergi Belbel e del canadese Michel Tremblay. Lavorando su opere di autori internazionali, porta sul palcoscenico le *pièces* di Mark Ravenhill (*Shopping & fucking*, 2000), di Sarah Kane (*Blasted*, 1997; *Crave*, 2001), di Michel Marc Bouchard (*The tale of teeka*, 1999; *Les peintres des madones*, 2002; *Le manuscrit du deluge*, 2003) e di Dimitri Dimitriadis (*Muoio come un paese*, 2003). Il suo ultimo progetto scenico è stato *Twins - Primi passi* (2005). Dopo aver messo in scena anche testi scritti da lei²¹⁹ (fra cui, *Dracula*, 1995) dirige anche testi di autori emergenti italiani: *Noccioline* (2002) di Fausto

²¹⁵ QUADRI, Franco, “Per amore”, in: NATIVI, Barbara, *Teatro*, a cura di Dimitri Milopulos e Andrea Nanni, Milano, Ubulibri, 2006.

²¹⁶ Versione italiana del festival “Shell Connections”, organizzato e realizzato dal National Theatre di Londra, è un festival di teatro scolastico. Gli organizzatori chiedono ad autori europei della nuova generazione di scrivere un testo dando loro solo due limiti: il primo è che la messinscena prevista non duri più di un’ora, il secondo è che a recitarlo siano solo adolescenti, tra i 14 e i 19 anni. Ne fuoriescono testi di grande impatto, che raccontano in modo straordinariamente vero la vita e i pensieri degli adolescenti, dal loro punto di vista. Per “Intercity Conections”, la Nativi si occupa di tradurre, ogni anno, il *portfolio* fornito dalla versione-madre londinese del festival.

²¹⁷ Il “Collettivo Víctor Jara” è stato attivo, a Firenze, negli anni tra il 1973 e il 1980. Il nome deriva dal grande cantautore e folklorista cileno ucciso dai militari durante il golpe di Pinochet. Ne facevano parte David Riondino, sua sorella Chiara, Guido Tamburini e altri musicisti. Ricordiamo l’album *Non vi mettete a spingere* (1979).

²¹⁸ Muriel Miguel è regista, coreografa, drammaturga, attrice ed educatrice. Ha diretto la quasi totalità degli spettacoli di “Spiderwoman” (la compagnia teatrale delle donne native americane più longeva nel Nord America), dal debutto del gruppo nel 1976. Con la compagnia, nel tempo, ha scritto e prodotto più di venti opere originali per il teatro.

²¹⁹ Barbara Nativi è autrice di più di una ventina di testi, dieci dei quali sono pubblicati nel volume NATIVI, Barbara, *Op. cit.*

Paravidino e *Binario morto* (2004) di Letizia Russo²²⁰ (scritti entrambi per il progetto londinese “Shell Connections”). Parallelamente all’attività registica e al suo impegno organizzativo, si occupa di traduzioni di testi raccolti poi nei volumi *Il teatro del Quebec* (1994) e *Nuovo teatro inglese* (1997), continuando a impegnarsi con passione ed energia nella drammaturgia contemporanea. Riceve, nel 1996, il Premio della critica da parte dell’Associazione nazionale critici teatrali per il complesso della sua attività di regista, scrittrice e operatrice culturale nell’ambito della ricerca teatrale; e l’anno seguente il premio Ubu per il festival “Intercity Connections”.

Il contributo più importante di Barbara alla drammaturgia contemporanea è costituito dalla sua stessa produzione drammatica: poco più di una ventina di testi -molto diversi tra loro per soggetto e per costruzione- tutti straordinariamente densi e sofferti:

testi impervi e difficili, spesso addirittura ostici alla lettura, soprattutto per la loro costruzione paratattica, che istituisce fra i singoli episodi rapporti ambigui e aperti, rifiutando non solo la tradizionale struttura narrativa con “un principio un mezzo e una fine”, secondo la classica definizione aristotelica, ma anche, in certi casi, lasciando aperta la stessa definizione dei personaggi, aldilà della sommatoria delle loro battute. In realtà il personaggio si costruisce, e anche in maniera solida, nel momento della sua realizzazione scenica, solo indicata nelle pur frequenti indicazioni didascaliche, tutte peraltro accuratamente cesellate dal punto di vista stilistico.²²¹

Tuttavia, molto importante è anche l’instancabile opera di organizzazione culturale, svolta col Teatro della Limonaia. In questo ambito, Francesco Tei ha messo in evidenza l’importanza dell’invenzione del Festival “Intercity Connections”, nel quale si confrontavano le drammaturgie di tante capitali mondiali, e ha sottolineato in lei “*un interesse che sarebbe diventato il suo predominante: quello verso una scrittura teatrale fortemente attuale, contemporanea, spesso violenta e trasgressiva (anche troppo).*”²²² Ma tale interesse prevalente nasceva da un’urgenza insopprimibile: quella di mettere in contatto l’Italia con la drammaturgia internazionale, ritessendo con pazienza

²²⁰ A questo proposito, si veda: CONTU, Fabio, “Il viaggio come metafora della ricerca: *Binario Morto (Dead End)* di Letizia Russo”, in: CALVO MONTORO, María José e CARTONI, Flavia, *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 581-610.

²²¹ MOLINARI, Cesare, *Op. cit.*, p. 12.

²²² TEI, Francesco, “Barbara Nativi regista ironica e trasgressiva”, in: «Hystrio», n. 3, 2005, p. 87.

quella rete che, agli inizi del Novecento, era venuta meno. In quest'afflato anche Cesare Molinari ha riconosciuto

tutta la sua personalità: da un lato, la capacità di catalizzare le forze e le idee, come le persone, attorno a un centro generatore; dall'altro quell'umiltà che in una prospettiva forse fuori modo e controcorrente, le faceva mettere al primo posto, nella gerarchia teatrale, quello che una volta si soleva chiamare il "testo poetico o letterario".²²³

Possiamo dire, in ultima istanza, che cominci da Barbara Nativi quel processo di riallacciamento del teatro italiano alle tendenze europee (specialmente inglesi) che, specie a partire dagli anni Novanta, pur coinvolgendo anche giovani autorizzatori come Fausto Paravidino e un ottimo autore puro come Stefano Massini, vedrà per protagoniste soprattutto le donne, come dimostra il lavoro di autrici-attrici come Federica Fracassi e Sonia Antinori, fino all'opera dell'autrice pura Letizia Russo.

Nel contesto del rinnovato panorama teatrale italiano, infine, un discorso a parte andrebbe dedicato alla realtà del cosiddetto "Teatro Civile", più noto con la definizione di "Teatro di Narrazione", forse l'esperienza che -più d'ogni altra- è figlia del teatro di Dario Fo e Franca Rame e che, per questo, sarà ampiamente descritta nell'ultimo capitolo di questo lavoro.

²²³ MOLINARI, Cesare, "Un vortice di idee e sentimenti", in: NATIVI, Barbara, *Op. cit.*, p. 15.

Capitolo III:
FIGLIA D'ARTE:
FRANCA RAME ATTRICE

1. Una coppia d'arte.

1.1. L'ombra

La storia artistica di Franca Rame è comprensibile solo in parte, se disgiunta da quella di Dario Fo. Anzi, paradossalmente potremmo affermare che se, in questa sede, si percorresse la strada di riconoscere i meriti di Franca separandoli da quelli di Dario renderemmo un cattivo servizio anche a lei (oltretutto a lui), perché *“l'atomismo [è] una debolezza che si paga con la dimenticanza – e inoltre è una bugia”*²²⁴; riconoscere i meriti esclusivamente ai singoli equivale a ostracizzarli: la cultura -ed è proprio l'arte teatrale a insegnarlo- è un atto collettivo e condiviso. Scrive giustamente Joseph Farrell, a proposito della “coppia d'arte”²²⁵ Fo-Rame, che *“la loro è stata una collaborazione profonda, duratura e proficua. Scindere il contributo dell'uno o dell'altra è un compito difficile e forse inutile. Il meglio che si possa fare è mantenere ben presente la doppia natura del loro lavoro.”*²²⁶

Per questo, in ogni ambito in cui si sia mossa Franca Rame, lo sforzo dev'essere sempre quello di agganciarla al contesto (artistico, storico, ideologico e politico), inserendola nel *continuum* della tradizione culturale.

Tuttavia, la critica teatrale -che su questo assunto è tutta concorde- ha per anni accentuato il dato di questa relazione con Dario a tal punto da negare che lei avesse una sua propria personalità artistica (cosa che, invece, non ha fatto per lui): l'immagine della Rame, scaturita da questa visione di lei e del suo ruolo all'interno della coppia d'arte, ha finito per essere quella della donna all'ombra del genio, il cui merito artistico sarebbe stato quasi solo quello di imparare a brillare sempre di più, ma comunque della luce riflessa del marito.

²²⁴ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), cit., p. 19.

²²⁵ L'espressione è di Concetta D'Angeli e Simone Soriani. Vedi: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.* Nel volume, la D'Angeli, la D'Arcangeli e la Varale, in particolare, evidenziano i limiti (e il maschilismo) della visione della critica teatrale sul ruolo e sulla personalità artistica di Franca Rame.

²²⁶ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014, p. 10.

Franca, quindi, ha vissuto per anni come una figura di secondo piano, dapprima all'ombra (com'era prevedibile) del padre, nella "Compagnia Rame"²²⁷, e successivamente all'ombra dello stesso Fo. Certo, "ombra" è un termine dotato di una certa polisemanticità e, per questo, anche di un'accezione positiva:

per la sua intera esistenza, Franca Rame è stata l'ombra di Dario Fo nel senso positivo ed elogiativo di figura protettiva o, se preferiamo, mediatrice tra un marito geniale ma incapace di cavarsela nei problemi d'ogni giorno, e una quotidianità, in questo caso non semplicissima, fatta di questioni economiche, rapporti con le case editrici, gestione delle opere teatrali.²²⁸

È anche vero, tuttavia, che -come avverte ancora la D'Angeli- è necessario "stabilire il posto di Franca Rame nel mondo dell'arte, non in quanto moglie di Dario Fo, ma nella sua autonomia: un'operazione alla quale si contrappongono però ostacoli di non poco conto."²²⁹ Sotto questo aspetto, possiamo certamente affermare che Franca abbia patito una doppia violenza nella vita: a quella fisica - che si è espressa nello stupro, subito nel 1973- si è, infatti, affiancata quella intellettuale, espressa in modo più sottile ma ugualmente duro, attraverso la reticenza al riconoscimento dei suoi meriti artistici.²³⁰ E non è azzardato definire anche questa reticenza come violenza:

la resistenza a riconoscere o piuttosto la negazione del corretto riconoscimento di un'artista meritevole è una delle tante forme della violenza contro le donne [...]. Oggi

²²⁷ "Il mondo dei commedianti teneva un re", dice Franca, riferendosi a suo padre Domenico. Vedi: RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Ugo Guanda editore, 2009, p. 13.

²²⁸ D'ANGELI, Concetta, "Franca Rame: l'ombra", in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, con premissa di Dario Fo, Roma, Aracne, 2016, p. 17.

²²⁹ *Ivi*, p. 18.

²³⁰ Anche sotto questo aspetto, Franca s'inserisce in un triste *continuum* di espropriazioni artistiche e intellettuali perpetrate nei confronti delle donne. Faremo solo tre esempi eclatanti: Virginia Woolf, Elsa Morante e Marie Curie. La Woolf, in *A Room of One's Own*, ripercorre la storia letteraria della donna, per denunciare l'esclusione da una cultura che per secoli è stata di esclusivo appannaggio maschile, in società di stampo profondamente patriarcale, e rivendicare, per il genere femminile, la possibilità di esservi ammesse. A confermare l'analisi di Virginia concorre, in Italia, il caso di Elsa Morante -la più importante scrittrice italiana del Novecento-, che è stata posta dalla critica perennemente all'ombra di Alberto Moravia (sebbene lui fosse uno scrittore di valore inferiore rispetto a lei). Fuori, poi, dall'ambito letterario, significativo è il caso di Marie Curie: l'unica persona -peraltro- ad aver vinto due premi Nobel, per la Fisica nel 1903 e per la Chimica nel 1911. Proprio in occasione del primo, vinto insieme al marito Pierre Curie, l'Accademia di Svezia aveva deciso di premiare solo quest'ultimo, disconoscendo completamente il lavoro di Marie. Dovette intervenire lui, che intimò all'Accademia di conferire il premio anche a lei, minacciando, in caso contrario, di rifiutarlo egli stesso. L'Accademia di Svezia cedette, ma impose che, alla cerimonia di premiazione, Marie non parlasse. Forse non sarebbe stata fuori luogo una presa di posizione analoga a quella di Pierre Curie anche da parte di Dario Fo rispetto a Franca Rame.

invece voglio affrontare quest'altra violenza nei suoi [di Franca, *N.d.R.*] confronti, anch'essa subita da moltissime donne, in passato e attualmente, nei territori del mondo in cui le donne vengono discriminate per legge e laddove la legge riconosce loro pari diritti rispetto agli uomini. Parlo appunto dell'espropriazione delle proprie realizzazioni intellettuali e artistiche o delle difficoltà gravi, talvolta insormontabili, opposte alla compiuta espressione femminile in tali ambiti.²³¹

Non che non le si riconosca niente. Come spiega sempre Concetta D'Angeli:

Si riconosce, anzi, da tutte le parti, che senza le sue capacità amministrative la compagnia avrebbe avuto, e avrebbe vita assai difficile (è l'organizzatrice fin dalla fondazione, 1958). A lei si devono i rapporti con la stampa e l'editoria, tutt'altro che trascurabili per la visibilità dell'associazione. E poi comprimaria in scena. Aiuto regista. Coautrice di molti testi... Preziosa e intelligente collaboratrice, insomma.²³²

E, allo stesso modo, Marisa Pizza, nell'enumerare i meriti di Franca, si concentra in particolare sul valore dell'«Archivio Fo-Rame» (oggi interamente *on-line*), da lei raccolto e ordinato nel tempo

Un patrimonio documentario multimediale che, a partire dalla antica tradizione della compagnia teatrale «Famiglia Rame», raccoglie l'intera produzione artistica di Fo-Rame, costantemente rivolta all'impegno civile e politico. Un lavoro che si presenta come un'opera d'autore, per la lungimiranza e la sensibilità archivistica di Franca Rame che qui rivela una capacità di impresa culturale al femminile non ancora pienamente riconosciuta.²³³

Indubbiamente sono meriti straordinari, sul valore dei quali -semmai- poco ancora si è riflettuto adeguatamente: attraverso i suoi “*rapporti con la stampa e l'editoria, tutt'altro che trascurabili*”, infatti, si configura anche uno degli aspetti dell'autorialità di Franca Rame, quello legato al suo marcatissimo *editing*. È un elemento rilevante del ruolo di Franca, sebbene raramente studiato. Farrell riconosce senza mezzi termini che a questo lavoro di lei si debba l'esistenza editoriale dei testi di Fo, il fatto che essi siano giunti fino a noi: “*I manoscritti completi di Fo non esisterebbero se non fosse stato per lei.*”²³⁴ Tuttavia, non si sbilancia a considerare questo come un ruolo autoriale: Franca ha il compito di “*levigare i testi e prepararli per la pubblicazione, una volta completata la*

²³¹ D'ANGELI, Concetta, “Franca Rame: l'ombra”, cit., pp. 18-19.

²³² D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 19.

²³³ PIZZA, Marisa (Maria Teresa), “Franca Rame un anno dopo”, in: «il manifesto», 29 maggio 2014.

²³⁴ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 248.

tournée”²³⁵, ma quei testi restano sostanzialmente di Dario. Al contrario (e giustamente), Concetta D’Angeli vorrebbe vedere esplicitamente riconosciuto il carattere autoriale di quell’*editing*: “*Nel 1999 esce La vera storia di Ravenna; le numerose, ponderose didascalie del volume, scritte interamente da Franca, sono il risultato di sue faticose indagini storiche e artistiche; ma la pubblicazione non gliene d  atto*”.²³⁶

Anche “*la lungimiranza e la sensibilit  archivistica di Franca Rame*” rappresentano -giustamente- “*un’opera d’autore*”, oltre a rivelare (elemento non secondario) “*una capacit  di impresa culturale al femminile non ancora pienamente riconosciuta*”. Eppure, come nota ancora la D’Angeli: “*Come artista per    stata messa all’ombra di Fo, le sue qualit  specifiche sono state minimizzate.*”²³⁷

Persino un critico attento e amico come Ferruccio Marotti, nel presentare la coppia, conferisce a lui il ruolo preminente:

Dario Fo e Franca Rame: il maggior attore/autore italiano dei nostri giorni, il maggior attore/personaggio della commedia dell’arte, insieme a un’attrice, un caso ormai quasi unico in Italia, che ha vissuto l’esperienza della tradizione teatrale italiana, cio  della tradizione del teatro a soggetto e la incarna nella sua stessa persona, nella sua storia familiare.²³⁸

È una presentazione da inquadrare nei termini corretti: Marotti riconosce a Franca il merito di aver “*vissuto l’esperienza della tradizione teatrale italiana, cio  della tradizione del teatro a soggetto*” e di averla addirittura incarnata “*nella sua stessa persona, nella sua storia familiare*”, tuttavia, mentre Dario Fo   “*il maggior attore/autore italiano dei nostri giorni, il maggior attore/personaggio della commedia dell’arte*”, lei   semplicemente “*un’attrice*”. Non le si riconosce alcuna forma di autorialit , n  le si attribuisce il merito di aver trasmesso a Dario la maggior parte dei trucchi del mestiere. È importante riconoscere i limiti sessisti di quest’approccio, a maggior ragione se -in qualche modo- sono involontari, non solo perch  la mancanza di consapevolezza o di volontariet  di un atteggiamento maschilista non ne elimina n  ne attenua il dolo, ma soprattutto perch    proprio

²³⁵ *Ivi*, p. 249.

²³⁶ D’ANGELI, Concetta, “Franca Rame: l’ombra”, cit., p. 27.

²³⁷ D’ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d’arte”, cit., p. 19.

²³⁸ MAROTTI, Ferruccio, “Prefazione”, in: PIZZA, Marisa, *Op. cit.*, p. I.

facendo attenzione a simili particolari che riusciamo a identificare i tratti di quell’*“ordinario sessismo”*²³⁹ che fa parte della cultura patriarcale, anche attuale.

Franca stessa, negli anni Settanta, riconosce in questa condizione un’*“ipoteca sessista”*, che si è espressa anche nei confronti della propria arte attoriale. Nel parlarne, in verità, non esclude dalla proprie frecciate neanche il marito:

In Italia, nel giro del teatro e del cinema, imperversavano una superficialità e una banalità sconcertanti: siccome io [...] ho determinate caratteristiche fisiche, per intenderci quella della bellona, non posso fare che la *vamp*. Questo è vero ancora oggi, figuriamoci allora [...] mai che mi si proponesse d’interpretare il ruolo della donna qualsiasi, che magari sa parlare e pensare in proprio.

Questa specie di ipoteca sessista me la sono portata appresso per molti anni. Anche negli spettacoli di Dario non mi si chiedeva assolutamente bravura, mestiere, senso della scena... beh, se c’era meglio... questo da parte della critica, non da parte di Dario, che ha sempre cercato di fare dei personaggi precisi e concreti, oltreché umani. Naturalmente, non mi poteva far diventare gobba, ma un minimo di cervello me lo concedeva.²⁴⁰

Come si vede, tuttavia, nei confronti di Dario, l’atteggiamento di Franca è ambivalente: da una parte, non lo risparmia (*“Anche negli spettacoli di Dario non mi si chiedeva assolutamente bravura, mestiere, senso della scena”*) e lo descrive con una certa ironia (*“un minimo di cervello me lo concedeva”*); dall’altra, tende quasi a scusarlo (*“questo da parte della critica, non da parte di Dario, che ha sempre cercato di fare dei personaggi precisi e concreti, oltreché umani”*).

Qui siamo nel cuore dell’unico, vero nodo mai sciolto nella vita di Franca Rame. Perché *“ombra”* vuol dire zona buia, impalpabile. Come ha notato Concetta D’Angeli, l’espressione *“ombra”*, nel caso di Franca, ha, in realtà, una duplice valenza: da un lato, esprime -come già detto- una sottovalutazione delle sue qualità artistiche operata, nei suoi confronti, prima di tutto dalla critica, ancora viziata di maschilismo; dall’altro, risponde anche a un atteggiamento che, a volte, lei stessa ha -colpevolmente- mostrato: una sorta di automarginalizzazione per modestia, di riduzione di sé a personaggio secondario rispetto al marito:

Bisogna dire con chiarezza che a questa sottrazione Franca Rame ha attivamente collaborato; è lei stessa che s’è messa in disparte e ha offerto all’esterno una rappresentazione non indipendente della sua identità d’artista, come attrice e come scrittrice. Non sono la prima a notarlo, s’intende; già ne hanno parlato, quantomeno, Luciana D’Arcangeli e Joseph Farrell.²⁴¹

²³⁹ L’espressione è di Brigitte Gresy. Cfr.: GRESY, Brigitte, *Breve trattato sul sessismo ordinario. La discriminazione delle donne oggi* [2009], Roma, Castelvecchi, 2010.

²⁴⁰ FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., pp. 140-141.

²⁴¹ D’ANGELI, Concetta, *“Franca Rame: l’ombra”*, cit. p. 18.

In effetti, tale atteggiamento, in alcuni momenti, emerge, specie nel suo modo di parlare di Dario, quando sembra quasi pentirsi dei propri velati atti d'accusa:

Ho avuto una fortuna non grande, grandissima. In America qualcuno ha scritto: 'Un cervello così nasce ogni cento anni'. Mamma mia! Ed è cascato in grembo a me! Tutto sommato, il fatto che io abbia la possibilità di avere diritto di parola nel suo lavoro è già tanto. Non voglio fare la finta modesta. Nei testi di argomento femminile (come ad esempio *Tutta casa, letto e chiesa*) il mio nome come autrice lo mise... non poteva farne a meno. Sono certa che, se anche prima gli avessi chiesto di promuovermi autrice, l'avrebbe fatto.²⁴²

In queste parole si manifesta chiaramente l'atteggiamento di Franca, la quale, pur affermando anche il proprio ruolo autoriale, ritiene il suo riconoscimento una sostanziale concessione di Dario, cui spetterebbe quasi il diritto/potere di "promuovere autrice" la moglie. A tutto questo va aggiunto il fatto che lei, nonostante patisse questo mancato riconoscimento, non lo abbia mai preteso da lui, forse per riservatezza, forse (come dice lei stessa) per mancanza d'ambizione. Ecco con quale atteggiamento Franca lo racconta:

nel tredicesimo volume di Einaudi si legge: 'Teatro di Dario Fo e Franca Rame'. Questo è stato proprio Dario a chiederlo alla casa editrice. Diciamo che era ora. Mi ha fatto molto piacere, ovviamente, che il mio lavoro fosse riconosciuto, ma il più felice era lo stesso Dario.²⁴³

Del resto, pur lamentandosi spesso di essere solo considerata il piedistallo che sorregge un monumento²⁴⁴, in alcune occasioni è proprio lei a considerare in questi termini il marito. Per esempio, in merito all'assegnazione a Fo del Premio Nobel per la Letteratura nel 1997, Franca afferma: "*Nella motivazione, di fatto, il mio contributo è riconosciuto, ma d'altro canto il genio è lui.*"²⁴⁵

L'impressione è che Franca (o almeno una parte di sé) fosse -consciamente o no- convinta dell'irriducibilità di una certa visione della donna (a meno di non ipotizzare la costruzione di una società su basi radicalmente *altre*), come se l'impegno nelle lotte femministe, pur non venendo mai meno da parte sua, fosse guidato dal senso dell'oggettiva (quasi utopistica) giustizia di quelle lotte, più che

²⁴² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 89.

²⁴³ *Ivi*, p. 91.

²⁴⁴ "Chiaro che per reggere un monumento come Dario ci vuole un piedistallo. Io l'ho fatto per 45 anni." (BANDETTINI, Anna, "Franca, l'altra metà del Nobel", in: «la Repubblica», 10 ottobre 1997).

²⁴⁵ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 75.

da una reale fiducia nella loro definitiva riuscita. In qualche modo, sembra quasi di sentire in lei l'eco delle parole con cui Victor Serge -bolscevico della prima ora, instancabile rivoluzionario e appassionato antistalinista- definisce la propria scelta politica, pur di fronte al suo fallimento:

Sin dall'infanzia, mi sembra d'aver sempre avuto, molto netto, il doppio sentimento che doveva dominarmi durante tutta la prima parte della mia vita: quello cioè di vivere in un mondo senza evasione possibile dove non restava che battersi per una evasione impossibile.²⁴⁶

Ma se, probabilmente, non troveremo mai una risposta definitiva che scioglia questo nodo interiore di Franca Rame, è, invece, molto chiara la ragione che ha spinto la critica teatrale a sottovalutarla: il suo sostanziale maschilismo.

Come dicevamo, a Franca sono sempre state riconosciute doti organizzative (sia nella gestione delle loro diverse compagnie teatrali, sia in quella -di cui parleremo altrove- di Soccorso Rosso Militante), senza le quali né la loro produzione teatrale né la loro azione politica avrebbero mai trovato spazi e modi per potersi far conoscere dal pubblico, dalla critica e dall'opinione pubblica. Ma anche in questo riconoscimento si scorge un approccio sessista ai ruoli maschile e femminile. Non a caso, scrive Chiara Valentini che, nel 1968, in occasione della presentazione di *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* di Fo, mentre Dario "ai compagni e ai giornalisti (pochi, in quel periodo) che andavano a trovarlo parlava di Brecht, citava quella sua frase sulla «scienza artigiana del teatro»"²⁴⁷, Franca, invece, "non parlava di teoria"²⁴⁸.

In compenso passava le sue giornate a lavorare con le mani, a organizzare la vendita delle tessere e i turni di riposo degli attori, a far spostare i riflettori e le seggiole della platea improvvisata. Le prove le faceva nei ritagli di tempo, spesso con l'ansia di tante telefonate che c'erano ancora da fare, di quei pupazzi di cartapesta che non erano ancora finiti, di Dario che si stancava troppo e rischiava di non farcela.²⁴⁹

Ma anche nel riconoscere le doti organizzative di lei si manifesta quell'"ipoteca sessista" denunciata da Franca, perché, in fondo, quelle doti, così legate alla vita pratica, sono tradizionalmente associate alle donne, mentre

²⁴⁶ SERGE, Victor, *Memorie di un rivoluzionario*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 1.

²⁴⁷ VALENTINI, Chiara, "Nota introduttiva", in: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, Verona, Bertani editore, 1978, p. 2.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

all'uomo si attribuisce il lavoro intellettuale. Si vedono, allora, trasposte pure nell'ambiente teatrale, le stesse dinamiche di *“questo doppio, massacrante ruolo a cui quasi sempre si è costrette”*²⁵⁰ come donne -afferma sempre la Valentini- anche nella vita domestica.

A tutto quel pesante, ripetitivo, poco gratificante cumulo di piccole cose che non si vedono, che come donna ti trovi a dover fare comunque, che nessuno si sognerà di prendere in considerazione quando, giudicando il tuo lavoro “vero”, troverà che la ricerca non è abbastanza approfondita o l'espressione non è così precisa come dovrebbe.²⁵¹

Franca ha, dunque, chiaramente un *“doppio ruolo”*: quello di artista e quello di organizzatrice. Si tratta di un ruolo *“massacrante”*, che costringe a curare l'elemento artistico solo *“nei ritagli di tempo”*, esponendo, così, alle critiche di chi, pontificando, *“troverà che la ricerca non è abbastanza approfondita o l'espressione non è così precisa come dovrebbe”*. Si manifesta l'annoso problema, già espresso da Virginia Woolf, della difficoltà per una donna di trovare *a room of one's own*. Scrive Virginia che *“se vuole scrivere romanzi una donna deve avere del denaro e una stanza tutta per sé”*²⁵² e, nella fattispecie, la stanza in questione deve configurarsi come uno spazio autonomo d'azione, nel quale non essere distolti da altre (pre)occupazioni: un luogo quasi edenico, dal quale -tuttavia- la donna è cacciata ed esclusa, *“un luogo nel quale si sarebbe potuti rimanere seduti giorno e notte, immersi nel proprio pensiero.”*²⁵³ Eppure, Franca è stata per tutta la vita una intellettuale completa, dotata di visione teorica e di capacità di calare questa visione nella concretezza, una donna che ha saputo costruire un rapporto solido tra arte teatrale e politica,

un'attrice che con il teatro ha un rapporto tutto particolare, direi non solo da attrice, se s'intende questo termine in modo tradizionale. Prima di tutto per il legame vivo, calato nella realtà di tutti i giorni, che Franca ha con la politica. Così il suo teatro non è mai la *“bella”* interpretazione, exploit fine a se stesso, ma uno strumento per parlare delle cose che succedono, delle ingiustizie, degli scontri e dei dubbi.²⁵⁴

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² WOOLF, Virginia, *Una stanza tutta per sé* [1929], traduzione di Maria Antonietta Saracino, note di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998, p. 8.

²⁵³ *Ivi*, p. 9.

²⁵⁴ VALENTINI, Chiara, *“Nota introduttiva”*, in: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., pp. 2-3.

Ciononostante, la coppia non è mai stata intesa come un vero sodalizio artistico e politico: tra i due, è sempre stato Fo a esser considerato l'artista, il genio, l'ideologo e anche l'autore unico delle scelte più coraggiose:

In questi anni io ho capito fino in fondo cosa significa la condizione della donna e della moglie. D'accordo: Dario è quello che è: un monumento, stupendo, bravo, meraviglioso, tutto bellissimo! Ma, casualmente, faccio l'attrice anch'io; casualmente, sono in questi testi; casualmente, *Canzonissima* l'abbiamo fatta e lasciata insieme; casualmente le scelte più grosse della nostra vita, non sempre pensate solo da Dario, le abbiamo decise insieme. Ma mai che a nessuno venga in mente di dire "hanno lasciato la televisione", no, è Dario Fo che "ha abbandonato", perché è lui la testa. Questo dopo che avevamo trascorso notti in bianco per decidere insieme, perché una cosa simile non la decide uno da solo.²⁵⁵

È avvenuta una sostanziale sottovalutazione del ruolo e dell'operato di Franca Rame, che ha investito anche il giudizio sulla qualità della sua arte attorica, in merito alla quale Chiara Valentini, scrive:

La critica borghese l'aveva spesso definita attrice sopra le righe, insofferente a tutte le regole della buona recitazione. L'aveva confrontata con un'ombra di sufficienza al famosissimo marito, lasciando capire che le sue interpretazioni erano solo degli accessori, anche se indispensabili, al teatro di Dario Fo.²⁵⁶

Ecco che, allora, benché sia chiaro che "*la Rame era una interprete, capace di una buffoneria dirompente e di divagazioni irresistibili, capace di tener da sola la scena per tre ore senza un attimo di cedimento*"²⁵⁷, la stragrande maggioranza della produzione critica fiorita su loro due, soprattutto sul piano artistico, si è concentrata su Dario: a partire dai saggi di Lanfranco Binni, passando attraverso la quasi totalità degli studi di Paolo Puppa, fino a quelli di Claudio Meldolesi, Luigi Allegri (giusto per fare i nomi più citati)²⁵⁸ e della stessa Marisa Pizza, l'impostazione riporta sempre a un "teatro di Dario Fo", quasi mai a un "teatro di Dario Fo e Franca Rame". Dobbiamo attendere gli studi di Luciana D'Arcangeli, Concetta D'Angeli, Silvia Varale e Joseph Farrell²⁵⁹ per trovare un riconoscimento dell'arte teatrale specifica di Franca Rame.

In questo contesto, ovviamente, l'autorialità degli spettacoli della coppia (che solo relativamente di recente è stata -finalmente- attribuita a entrambi) è stata per

²⁵⁵ FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 141.

²⁵⁶ VALENTINI, Chiara, "Nota introduttiva", in: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 1.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Vedi la sezione 4 dei Riferimenti bibliografici di questo lavoro.

²⁵⁹ Vedi sempre la sezione 4 dei Riferimenti bibliografici di questo lavoro.

anni riconosciuta solo a Dario Fo e l'arte attoriale di Franca Rame è stata considerata dalla critica come una sorta di versione in minore di quella di Dario, di forma più contenuta, meno esuberante e quindi meno trascinante. Solo di rado la sua recitazione è stata giustamente studiata e apprezzata.

Si tratta evidentemente di una visione limitata, di matrice maschilista, che ha interpretato il teatro di Dario Fo e Franca Rame -che loro hanno elaborato ed espresso insieme- come una concezione autonoma di lui trasmessa a lei.

Come vedremo, invece, la sapienza teatrale di Franca era ben più antica di quella di Dario e certamente non poche caratteristiche che hanno reso celebre lui (per esempio, il fatto di recitare *a soggetto* e *all'improvvisa*, il recupero della Commedia dell'Arte, l'abitudine a recitare in spazi non teatrali o, addirittura, la tendenza a sostenere battaglie politiche attraverso il teatro) sono il frutto di un apprendistato in cui *lei* gli è stata maestra, quotidianamente.

Certo, anche nei confronti di Fo la critica è stata per anni inclemente e ha rivolto nei suoi confronti le stesse accuse che, nei decenni precedenti, venivano mosse contro la tradizione della Commedia dell'Arte, ovvero di fare un teatro da guitti, la cui comicità era contraddistinta dalla grana grossa e dalla polemica politica facile e qualunquista.²⁶⁰ Del resto, la stessa assegnazione del Nobel nel 1997 ha suscitato -solo in Italia, peraltro- indignate reazioni e violente polemiche²⁶¹ (come già era successo in occasione della sua prima candidatura, nel 1975, quando -per soli due voti in più- fu poi assegnato a Eugenio Montale²⁶²): la più dura di queste risiede nel negare dignità letteraria alla scrittura teatrale premiata dall'Accademia di Svezia (la quale -a dire degli scontenti- avrebbe

²⁶⁰ Si tratta dello stesso tipo di accuse che, oggi, vengono mosse ai nostri migliori attori-autori teatrali di satira politica, ovvero Sabina e Corrado Guzzanti. Chiaro esempio di questa tendenza ancora attuale è il film documentario di Sabina Guzzanti *Viva Zapatero!* (Italia, 2005, colore), nel quale si ricostruiscono le vicende successive alla chiusura del programma satirico *Raiot - Armi di distrazione di massa*, censurato e bruscamente interrotto dalla RAI dopo la prima puntata.

²⁶¹ Scrive Giuseppina Manin: "*Mentre il resto del mondo applaudiva l'ardita scelta dell'Accademia di Stoccolma, in Italia anziché far festa, si videro musì lunghi, si lessero invettive, si ascoltarono anatemi.*" (FO, Dario, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2007, p. 12) Contrari -anche con una certa indignazione- al Nobel a Fo si erano schierati Carlo Bo, Alfonso Berardinelli, Aldo Busi, Goffredo Fofi, Giovanni Raboni (che sosteneva la candidatura di Mario Luzi) e Giulio Ferroni. Quest'ultimo, in particolare, s'era sentito in dovere di sentenziare: "*Gli manca la scrittura fuori dell'uso teatrale, i suoi testi non hanno densità stilistica, vivono solo per l'immediato. E mi sembra che il premio sia un suggello ad una letteratura ridotta ad apparenza, messaggio mediatico senza profondità.*" (ERBANI, Francesco, "Ma la critica è divisa", in: «la Repubblica», 10 ottobre 1997).

²⁶² FERRARI, Curzia, "Solo per 2 voti Montale ha soffiato il Nobel a Dario Fo", in: «Gente», 21 dicembre 1977.

dovuto premiare Mario Luzi²⁶³, anche se, naturalmente, non mancarono gli entusiasti, che riconobbero un'indiscutibile qualità letteraria in quei testi²⁶⁴. Tuttavia, nel caso di Fo, la polemica da parte degli accademici ha avuto l'effetto di accrescerne il mito (anche grazie all'atteggiamento che lui ha avuto nei loro confronti²⁶⁵); invece, nel caso di Franca, le critiche sono state considerate sempre corrette.

Con tutto questo non si vuole sminuire Fo, però il ruolo di Franca rappresenta la tessera fondamentale per la costruzione del mosaico di quella che -nel corso degli anni, in maniera sempre più consapevole- è diventata l'elaborazione dell'estetica e della poetica dell'arte teatrale costruita dalla coppia: la concezione del teatro dello stesso Dario deve a Franca più di quanto si immagini.

²⁶³ In merito al modo con cui Luzi accolse l'assegnazione del premio a Fo ci sono pareri discordanti. Inizialmente gli fu attribuito un certo fastidio alla notizia (cfr. MINERVINO, Fiorella, "Mario Luzi: 'Beato lui, io sono stufo'", in: «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997); Fo, invece, riferisce notizie opposte: "Ma proprio Luzi, incontrandomi un giorno, volle precisare: 'So che ti hanno riferito alcune maldicenze che avrei detto su di te. Ti dico subito che sono palle. Sono felice che abbiano dato il Nobel a te.'" (FO, Dario, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 12).

²⁶⁴ Fra gli entusiasti, Maria Corti, Franco Cordelli, Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Stefano Benni, Giorgio Strehler, Paolo Rossi e Tullio De Mauro (che, nel 2016, si mostrerà entusiasta anche per l'assegnazione del Nobel a Bob Dylan, conseguito nel giorno della morte di Dario Fo, il 13 ottobre 2016. Tra l'altro, a sostenere la candidatura del cantante al Nobel, già nel 2001, era stato proprio Fo). Polemizzando con la spocchia del mondo accademico tradizionale, Eco, in particolare -riferendosi al successo che Fo ha all'estero, tra spettatori che vedono i suoi testi recitati da altri- fece notare che "se uno spettatore americano apprezza Fo senza Fo vuol dire che dobbiamo guardare i suoi testi a prescindere dall'esecuzione teatrale. Vuol dire che ci sbagliamo se ci lasciamo condizionare dal personaggio, che pure è grandissimo. I suoi testi hanno molto rilievo nella nostra letteratura. Tutto qui." (ERBANI, Francesco, "Eco: 'La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia'", in: «la Repubblica», 10 ottobre 1997).

²⁶⁵ Ne sono testimonianza le parole stesse che Fo pronuncia nel discorso in occasione della premiazione: "Alcuni amici miei, letterati, artisti famosi, intervistati da giornali e televisioni, hanno dichiarato: 'Il premio più alto va dato senz'altro quest'anno ai Membri dell'Accademia svedese che hanno avuto il coraggio di assegnare il Nobel a un giullare!' Eh sì, il Vostro è stato davvero un atto di coraggio che rasenta la provocazione. Basta vedere il putiferio che ha causato: poeti e pensatori sublimi che normalmente volano alto... e poco si degnano di quelli che campano rasoterra... si sono trovati all'istante travolti da una specie di tromba d'aria. Stavano già beati nel Parnaso degli eletti e Voi, con questa Vostra insolenza, li avete abbattuti e precipitati giù a sbattere musi e pance nel fango della normalità. Si son levati urla e impropri tremendi, rivolti all'Accademia di Svezia, ai suoi Membri e ai loro parenti prossimi e lontani fino alla settima generazione. I più scatenati hanno gridato: 'Abbasso il Re... di Norvegia!' Nel trambusto si sono sbagliati di dinastia." (FO, Dario, "Contra jogulatores obloquentes" discorso del Nobel, 1997, in: <http://www.classicitaliani.it/novecent/Fo001.pdf>, consultata l'8 luglio 2016). Ma anche le parole di immediata reazione alla notizia vanno nel solco della costruzione del proprio mito: "Sono commosso ma non ho pianto. Piuttosto mi hanno detto che hanno bocciato l'altro candidato, lo scrittore portoghese (José Saramago, che lo vincerà l'anno successivo, N.d.R.), perché è un comunista. E a me per chi mi hanno preso?" (BANDETTINI, Anna, *Op. cit.*).

1.2. Gesto e parola

L'elemento di fondo che, consapevolmente, compone l'arte teatrale di Dario Fo e Franca Rame è l'intuizione dell'intrinseco legame, nella costruzione del discorso scenico, della parola e del gesto. Si tratta di una scelta fatta in ragione di due esigenze: da un lato, la rottura con una certa tradizione teatrale d'impronta naturalistica, molto diffusa anche in Italia; dall'altro, il recupero di un certo modo di intendere l'arte attoriale, anch'esso tipicamente italiano, che ha in parte originato la figura del mattatore e che ha maestri illustri nel Novecento -Petrolini, i De Filippo, Totò...-, i quali si riallacciano alla tradizione teatrale che affonda le proprie radici nelle maschere e nella Commedia dell'Arte. Scrive Fo:

Si può dire che il rivoluzionario, il nuovo, che sta alla base del nostro teatro abbia ragione soprattutto nel fatto che la rottura con la tradizione intimistico-naturalistico-letteraria di sapore ottocentesco che ancora oggi vive, anzi, prospera sulle scene italiane è avvenuta, si è determinata, fin dal momento in cui abbiamo pensato di far compagnia, cioè una rivoluzione di nascita, più che in divenire.²⁶⁶

Per molto tempo, però, Dario ha narrato la propria formazione artistica nei termini di un percorso autonomo, volto alla riscoperta dell'uso del corpo nella recitazione e in opposizione a quella prevalenza del puro testo e della regia che aveva contraddistinto tutto il primo Novecento e che ha rappresentato una parte importante dell'estetica teatrale italiana della seconda metà del secolo. Ecco come lui lo descrive, nel 1965:

Ho cominciato a far teatro tredici anni fa insieme a Parenti, Durano e Lecoq, un mimo quest'ultimo di grande talento, che oggi, tornato in Francia, insegna nella propria scuola di Parigi. Tutti noi eravamo convinti dell'importanza che, nel teatro, poteva assumere il gesto e che esso dovesse essere considerato struttura base del discorso scenico. Avevamo dietro a noi (e davanti a noi) un teatro nel quale l'attore era arrivato a esasperare la preoccupazione del 'recitar musicale' fino a degenerare nella vera e propria 'cantata'. E come i tenori (quasi tutti) non sanno o meglio non si preoccupano di quel che gorgheggiano, così quegli attori cantavano, e ancora cantano, le parole del testo, preoccupandosi di emettere bei suoni, belle modulazioni più che concetti della cui logica si sentano chiarificatori coscienti. Ipocritamente affermavano: "La parola è il teatro" oppure "Il teatro è la parola" e per dimostrare gran venerazione ad essa, la vestivano di vocalizzi, di orpelli, come se fosse la Madonna di Pompei. E la parola scompariva sotto le gigionerie.

Del gesto, proprio perché costringe ad un rigore, perché condiziona, dentro ad una metopa, il valore dell'emissione vocale, si è sempre parlato quasi con fastidio (ancora oggi nelle scuole di recitazione compresa l'Accademia romana, non esiste un corso vero e proprio di mimo; l'unica scuola che fin dall'origine ne ha compresa l'importanza è

²⁶⁶ FO, Dario, "Il gesto e la parola", testo inedito, senza titolo, del 1965, ora in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 9.

quella del Piccolo di Milano dove hanno insegnato Lecoq, Decroux e dove oggi insegna Marine Flache).

Il gesto, si pensava e si diceva, è un fatto decorativo alla parola: è il contorno di verdura nel piatto di carne. Quasi da vegetariani, abbiamo voluto dimostrare che il gesto è qualcosa di assolutamente importante, altrettanto ricco di vitamine. E non intendiamo per 'gesto' il solo modo di atteggiarsi: gesto, in teatro, è movimento in senso lato, è la 'camminata', il modo di entrare in déséquilibre, lo spostare l'appoggio del tronco, la sospensione, la tensione di tutto il corpo nel tenere una pausa, un silenzio. Ora, il far teatro dentro questa nuova dimensione, tutta tesa alla rappresentazione della parola mi ha portato, quasi per sequenza logica, ad interessarmi a quel momento che è all'origine di tutto il teatro moderno: la Commedia dell'Arte e il teatro medievale. Studiando questi testi ho avuto la riprova della validità del discorso che abbiamo iniziato.²⁶⁷

Come si vede, Dario descrive il percorso attoriale compiuto e la riscoperta della Commedia dell'Arte come una *propria* conquista, il risultato di una *propria* presa di posizione e di una *propria* ricerca. Non che Dario non abbia fatto *propri* questi concetti, ma non viene dichiarato alcun debito nei confronti di Franca.

Si tratta di un atteggiamento purtroppo ricorrente in lui. Dice Fo, nel 1974:

Abbiamo capito perché nel teatro medievale l'attore tendeva a presentarsi da solo sul palcoscenico e costruire parecchi personaggi... Perché solo così poteva determinare con la propria presenza ripetitiva il momento epico della rappresentazione, la coralità. Allora un altro fatto è accaduto, si è prodotta l'esigenza di organizzare interventi 'all'improvvisa'.²⁶⁸

A queste parole, giustamente Farrell fa seguire alcune acute precisazioni:

Fo avrebbe potuto aggiungere, ma non lo fece, che stava tornando a un teatro simile a quello messo in scena dalla famiglia Rame quando giravano per il nord Italia, insomma simile al teatro che Franca aveva nel sangue. Preferì fare riferimento al giullare [...]. C'è sempre un pizzico di egoismo estetico in Fo.²⁶⁹

Le tecniche attoriali per le quali Fo è giustamente famoso sono quelle più strettamente connesse al recupero e all'originale reinterpretazione degli stilemi del teatro dei giullari medievali e della Commedia dell'Arte: l'uso del *grammelot* e la recitazione *all'improvvisa*. Tali tecniche -com'è noto- si mostrano compiutamente nei monologhi: i luoghi nei quali si manifesta nella forma più completa l'arte della fabulazione. Come afferma Marisa Pizza:

Nei monologhi [...] emerge e si dichiara una vera e propria poetica costitutivamente aperta all'improvvisazione nel rapporto col pubblico, messa in opera attraverso il corpo

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

²⁶⁸ Cit. in FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 182.

²⁶⁹ *Ivi*, pp. 182-183.

dell'attore, modulata sulla grana della voce, la ricerca della lingua, la spazialità dei gesti, l'efficacia della parola e dell'azione. È questo aspetto che colpisce, oserei dire sconvolge, chi, per la prima volta, si accinga a seguire dal vivo un monologo di Fo [...].²⁷⁰

Ora, anche quando descrive come e da chi ha imparato la tecnica principe della fabulazione -appunto la recitazione *all'improvvisa*-, Dario (ancora nel 2007) preferisce esprimere il proprio debito nei confronti dei "fabulatori" delle valli padane in cui è cresciuto fin da bambino:

a furia di frequentare quei balordi di talento, di ascoltarli nelle osterie, in piazza, alla darsena, sul sagrato della chiesa, noi ragazzi si collezionava rosari di storie meravigliose. Che poi erano più o meno sempre le stesse, ma che ogni volta parevano nuove, rimodellate a seconda dell'occasione sui fatti locali, sulle ultime chiacchiere dei lavatoi. E soprattutto sui personaggi che stavano intorno. Tirati dentro a sorpresa nelle vicende con tutti i loro tic, i loro intercalari, coinvolti e inglobati con stupefacente rapidità, gusto della presa in giro e innato senso dello spettacolo, da quei fabulazzatori incantatori.²⁷¹

E ancora:

io mai potrò scordarmi del tesoro che ho scippato ai fabulatori delle mie valli. Geniali ispiratori della difficile arte del raccontare, da loro ho imparato alcune regole 'base': il cominciare una storia sempre di sorpresa, entrandoci di sguincio, come per un incidente di transito. E poi l'andare fuori corda, il cercare l'equilibrio nel massimo del 'déséquilibre', nella fluidità, nell'instabilità sistematica... E naturalmente l'uso della situazione, fondamento e cardine di ogni affabulazione ma anche della scrittura teatrale, quell'elemento che dà peso e forma alla storia.²⁷²

Siamo proprio nel cuore della recitazione *all'improvvisa*, cioè nel cuore del modo di produzione teatrale di Dario e di Franca: "*l'uso della situazione, fondamento e cardine di ogni affabulazione ma anche della scrittura teatrale, quell'elemento che dà peso e forma alla storia.*" Il rapporto di Dario attore (e, prima ancora, di Franca attrice) con il copione, infatti, consiste tutto nel recitare le situazioni, non le battute. Il copione, allora, diventa un testo ibrido tra uno *scenario* e un *repertorio*: gli elementi testuali costitutivi della Commedia dell'Arte. E il ricorso a questo rapporto col copione diventa anche un'esigenza determinata dalla necessità di gestire in modo efficace il pubblico: esigenza che si fa ancora più impellente quando si fa un teatro d'impegno politico. Spiega Dario:

²⁷⁰ PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di Dario Fo, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 19-20.

²⁷¹ FO, Dario, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 17.

²⁷² *Ivi*, p. 39.

Dev'essere chiaro che il pubblico non si ritrova mai o quasi mai seduto sia in sala o nei palchi e in loggione con un atteggiamento omogeneo e a priori ben disposto verso la compagnia e il suo particolare stile, ma piuttosto si riunisce in gruppi distribuiti a macchia di leopardo. qua e là ci sono capannelli ridanciani e di contro altri pieni di sussiego; specie durante le rappresentazioni che trattano di problemi sociali o di denunce politiche, gli spettatori arrivano spesso carichi di atteggiamenti prevenuti e negativi.

In questi casi, come per un domatore di animali del circo, l'attore deve avere la forza e il coraggio di uscire dal copione e, attraverso un'improvvisazione adeguata, arrivare a uniformare battuta dopo battuta quel pubblico, coinvolgendolo in una ritmica serrata e godibile.²⁷³

La costruzione (forse in parte inconsapevole) del proprio mito è fatta pure della narrazione di un'infanzia fantastica, vissuta in una sorta di paradiso incontaminato e perduto. E non manca, in questa cornice, l'autodescrizione del Fo-ragazzino come una sorta di anticipatore del Fo-giullare-anticonformista-e-provocatore:

un monello, naturalmente. Sempre pronto a trasgredire le regole, a reinventare la realtà. In campagna è più facile. A contatto con la natura si impara a seguirne i cicli, a conoscerne le leggi. Far gruppo tra ragazzi è inevitabile. Ma per entrare in una banda bisogna passare varie prove di iniziazione, dall'andare a rubare la frutta negli orti, a tuffarsi a capofitto nel torrente dalle rocce, a scivolare sulle teleferiche che trasportano le fascine...²⁷⁴

Una versione idilliaca di uno scugnizzo, che anticipa già lo spirito ribelle del futuro; un ragazzino che è già l'antesignano dell'artista "scomodo": insomma, una narrazione che -bisogna dire- sembra costruita *a posteriori* sulla base della propria sensibilità poetica e della propria arte affabulatoria²⁷⁵, più che essere reale in ogni suo aspetto. Naturalmente, gli elementi non sono inventati, ma il loro *storytelling*, la loro rilettura si presenta come una raffinata e sapiente elaborazione poetica, affascinante e di grande impatto.

Anche in termini più specificamente teatrali, Fo ribadiva -già nel 1965- come la scoperta dell'improvvisazione ("*l'invenzione, l'anarchia nel senso primario della parola*") fosse il frutto di un *proprio* apprendistato artistico e di una *propria* presa di coscienza quasi politica:

²⁷³ FO, Dario, RAME, Franca, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 28.

²⁷⁴ FO, Dario, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 19.

²⁷⁵ Una trasposizione dai fatti alla narrazione di essi, un'operazione romantica e indubbiamente letteraria che ricorda l'*ars narrandi* espressa dal personaggio di Edward Bloom (interpretato da Ewan McGregor, nella sua versione giovane, e da Albert Finney, nella sua versione da anziano), protagonista del film *Big Fish* di Tim Burton (USA, 2003, colore).

In più ho scoperto il valore che ha l'invenzione, l'anarchia nel senso primario della parola: costruttivo, non disgregativo nel teatro. La coscienza di libertà assoluta che deve muovere l'autore, il regista, l'attore, nel momento in cui si costruisce un 'testo', lo si porta in scena, lo si recita davanti ad un pubblico.²⁷⁶

Lo ripetiamo: Dario non mente nel raccontare questo come un proprio percorso di crescita e di costruzione della propria estetica del teatro, né qui vogliamo negare che in questo risieda la cifra stilistica peculiare del Fo attore-autore-regista; il problema è che -fatta eccezione per alcuni contributi molto recenti (interviste e dichiarazioni occasionali)- egli omette del tutto l'apporto di Franca, che, in realtà, c'è -come stiamo per vedere- ed è decisivo.

Certo, l'intenzione ferma di volersi riallacciare alla tradizione italiana degli attori-autori, che scrivono sulla scena, col loro corpo, confrontandosi col pubblico per provocarlo, è autenticamente un elemento dell'arte attorica di Dario:

Ma la più importante delle scoperte credo sia quella concernente lo svilupparsi del testo, il suo progredire grazie alle repliche dello spettacolo. Gli antichi usavano il pubblico non solo come verificatore, ma principalmente come sollecitatore di spinte e nuove invenzioni, a soluzioni più efficaci e possibilmente più chiare, più stringate. L'autore, che spesso era anche attore o imprenditore e quindi viveva continuamente la rappresentazione nelle sue repliche, frui di questa fortunata occasione di dialogo fino a ricomporre talvolta per intero il proprio testo; e tornava a misurare le variazioni davanti alla platea, quasi fosse quest'ultima una specie di sezione aurea su cui valutare l'esattezza delle progressioni drammatiche della sua opera. Si potrà obiettare che questa è una strada molto pericolosa in quanto l'autore può essere indotto a far concessioni al gusto volgare del pubblico. Beh, a questo punto, tutto dipende dall'educazione e dalla civiltà di chi sta in palcoscenico. Se un certo pubblico reagisce negativamente ad un discorso positivo, ebbene, anche in questo caso quella reazione può essere la riprova che la provocazione è costruita in modo teatralmente esatto.²⁷⁷

Tuttavia, come riscontreremo ora, Franca possedeva questa impostazione attorica da ben prima di Dario e sarà fondamentalmente lei a fargliela scoprire e a fornirgli l'alfabeto necessario per costruire in forma consapevole quel discorso teatrale, che, altrimenti, forse lui avrebbe costruito in modo assai diverso.

2. Il retroterra di Franca: la Compagnia Rame.

Nel presentare il suo libro-intervista a Franca Rame *Non è tempo di nostalgia*, Joseph Farrell parte dalle peculiarità -già evidenziate nel precedente capitolo- della tradizione del teatro italiano, affermando che esso

²⁷⁶ FO, Dario, "Il gesto e la parola", cit., p. 10.

²⁷⁷ *Ibidem*.

ha dato relativamente pochi scrittori al canone convenzionale del teatro europeo. Penso che questo sia dovuto al fatto che il teatro italiano nel contesto di quello europeo sia anomalo, nel senso che è essenzialmente un teatro attoriale e non autoriale. Secondo il mio parere nella tradizione del teatro italiano il personaggio dominante è sempre stato l'attore, l'attore di un tipo molto particolare.²⁷⁸

Entrando, però, nello specifico del caso di Franca Rame, aggiunge:

Franca è figlia d'arte, come Eleonora Duse, come Adelaide Ristori e molte altre. È importante sottolineare che l'attrice era nata in una famiglia di attori girovaghi, la Compagnia Rame si ritiene che affondi le sue radici nel Settecento. Fino alla fondazione dei teatri stabili erano famiglie di quel tipo che erano il cuore del teatro italiano, attori che improvvisavano. La Rame è nata praticamente sulla scena, ha fatto la sua prima comparsa quando aveva solamente otto giorni. Nel corso dell'intervista Franca ha spiegato come la Compagnia Rame producesse i propri testi, suo padre era il capocomico, radunava la famiglia e distribuiva i vari ruoli. Questa è la tradizione del teatro italiano, è una tradizione essenzialmente ed esclusivamente italiana e Franca Rame è stata l'ultima grande rappresentante di quella tradizione, perché adesso non esiste più.²⁷⁹

Ora, che tipo di compagnia era, quella dei Rame?²⁸⁰ Franca la definisce, prima di tutto come “*una famiglia di attori, con una tradizione che possiamo far risalire alla Commedia dell'Arte del Seicento.*”²⁸¹ Il concetto di “famiglia”, però, è da precisare. Altrove, infatti, Franca spiega che, almeno nel periodo in cui lei vi ha lavorato: “*Per «famiglia», in verità, si intendeva l'insieme di due diversi nuclei familiari, più attori e attrici scritturati, nonché un numero cospicuo di dilettanti.*”²⁸² I due nuclei familiari, per quanto diversi, erano comunque imparentati, “*due famiglie associate dei Rame, quella di mio zio Tommaso e l'altra, di mio padre Domenico*”²⁸³ e, ai membri della famiglia, si aggiungevano, inoltre, altri attori e altre attrici, sia di professione, sia dilettanti, che facevano nella compagnia il loro apprendistato, in cerca di una formazione diversa da quella tradizionale.²⁸⁴

²⁷⁸ STOPPINI, Alessandra, “Intervista allo scrittore Joseph Farrell e all'editrice Silvia Della Porta”, 10 luglio 2013, in: <http://www.sololibri.net/Intervista-allo-scrittore-Joseph.html>, consultata il 9 luglio 2016.

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ In ricordo della compagnia (che meriterebbe uno studio a sé stante), Franca ha scritto e recitato un incontro-spettacolo intitolato *Ricordi di famiglia*, andato in scena per la prima volta a Bobbio il 29 aprile 2000, nel quale propone una carrellata di inedite situazioni vissute in famiglia tra il comico e il grottesco. Cfr. [AUTORE NON INDICATO], “A Bobbio con Franca Rame mostra e ricordi di famiglia”, in: «Libertà», 23 aprile 2000.

²⁸¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 20.

²⁸² RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., p. 11.

²⁸³ *Ivi*, p. 12.

²⁸⁴ È il caso, per esempio di Enrico Maria Salerno. Nato a Milano nel 1926, entra nell'autunno del 1945 (a diciannove anni) nella Compagnia Rame -sotto la direzione di Tommaso-, come *contrasto* (così, nel gergo dei girovaghi, vengono chiamati gli estranei alla famiglia), cercando,

Sull'origine storica della compagnia, le notizie divergono: come abbiamo visto, Farrell la colloca “*nel Settecento*”; Franca, nel 2009, dichiara: “*I capostipiti della mia famiglia risalgono a una cosa come cinque secoli fa*”²⁸⁵, ma, nel 2013, sostiene che la sua tradizione possa “*risalire alla Commedia dell'Arte del Seicento*”. Quest'ultima ipotesi è riportata anche da altre fonti: Silvia Varale, infatti, afferma che Franca “*proviene da una famiglia di attori girovaghi, le cui antiche tradizioni risalgono al '600*”²⁸⁶ e anche il critico letterario svedese (membro dell'Accademia di Svezia, dal 1997 al 2009) Horace Engdahl afferma:

The Rame family's ties to the theatre are very old. Since the late 17th century, they have been actors, and puppet masters, as the occasion required.²⁸⁷

Nella sua monografia su Enrico Maria Salerno, invece, Valentina Esposito²⁸⁸ afferma che

La Compagnia della Famiglia Rame, compagnia di marionettisti ambulanti, era stata fondata da Domenico Rame, nonno di Tommaso, agli inizi dell'Ottocento. Nell'intestazione delle lettere a Salerno, sono indicati data e luogo del primo spettacolo: Torino 1821.²⁸⁹

allo stesso tempo, di conciliare la nascente vocazione d'attore con la frequenza regolare dei corsi all'Università. Franca racconta che, per spiegare la sua scelta, egli “*disse: «Io sono venuto qui per imparare. Sono già stato allievo di un'Accademia d'Arte, ma dopo un mese mi sono reso conto che stavo perdendo il mio tempo. Qui invece sento che mi posso arricchire di qualcosa. Per favore, insegnatemi a recitare alla vostra maniera.»*” (Ivi, p. 18) Rimarrà nella compagnia fino all'aprile del 1946.

²⁸⁵ Ivi, p. 21.

²⁸⁶ VARALE, Silvia, “Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 1 – A colloquio con Franca, un'operosa ape regina”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 11.

²⁸⁷ ENGDahl, Horace (a cura di), *Nobel Lectures. Literature 1996-2000*, New Jersey, London, Singapore, Hong Kong, World Scientific, 2002, p. 21.

²⁸⁸ Regista e drammaturga, Valentina Esposito (Roma, 1975), dal 1995 lavora presso il Centro Studi “Enrico Maria Salerno”, svolgendo attività di promozione culturale e produzione teatrale a livello nazionale ed europeo, con particolare attenzione ai problemi sociali. Dal 2003, collabora con Fabio Cavalli nella direzione del Laboratorio Teatrale del Carcere di Rebibbia, a Roma (testimoniato dal film *Cesare deve morire* dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, di cui, tra il 2011 e il 2012, è stata responsabile organizzativa della parte teatrale). Nel 2013 ha fondato, con Fabio Cavalli, l'Accademia di Teatro Sociale con i detenuti in misura alternativa e gli ex detenuti del Carcere di Rebibbia – laboratorio di formazione teatrale permanente esterno al carcere. Attualmente insegna Teatro nel Sociale presso l'Università La Sapienza di Roma. Ha esordito nel cinema con la regia di *Ombre della sera*, docu-film interpretato dai membri dell'Accademia di Teatro Sociale e Pippo Delbono (Italia, colore 2016).

²⁸⁹ ESPOSITO, Valentina, *Il teatro di Enrico Maria Salerno: 1945-1994* (Tesi di Laurea in Scienze Umanistiche - Corso di Laurea in Lettere - Università “La Sapienza” di Roma), 2004, p. 8, scaricabile alla pagina web: http://enicomariasalerno.it/biografia_artistica.htm, consultata il 10 luglio 2016.

A corroborare quest'ultima ipotesi concorrono le parole dello stesso Tommaso Rame (lo zio di Franca), il quale, in una lettera a Enrico Maria Salerno, definisce la compagnia “*antica perché il mio povero nonno Domenico in Torino diede vita al teatro nel 1821 (con spettacoli di marionette)*”.²⁹⁰ Certo, questo non impedisce di ipotizzare che il “*povero nonno Domenico*” Rame (bisnonno di Franca) potesse discendere anch'egli da teatranti ed essere, quindi a sua volta, “figlio d'arte”. Non lo si può escludere, poiché il mestiere s'imparava “a bottega” e molto spesso la bottega era la famiglia. Figli d'arte, infatti, erano coloro che vantavano un'antica e continua tradizione familiare:

ad esserlo in senso assoluto, non bastava essere nato da attori. Per averne il sacro crisma, la prima condizione era l'anzianità della discendenza. Era una vera e propria nobiltà sui generis quella dei figli d'arte e tanto maggiore era la gloria di appartenervi e tanto più legittimi i diritti di appartenenza quanto a più remoti lombi risalisse la primogenitura.²⁹¹

Ad ogni modo, il solo dato certo sull'esatta collocazione storica dell'origine della compagnia è la sua fondazione ufficiale, nel 1821, il che significa comunque che essa -per dirla con le parole dello zio Tommaso- è “*antica*” (alla nascita di Franca, nel 1929, stando a quanto afferma Tommaso, il gruppo ha già più d'un secolo), il che ci conduce a supporre che la tradizione della Commedia dell'Arte non si sia mai del tutto interrotta, come invece riteneva Copeau e ritengono tuttora Claudia Contin e Ferruccio Merisi.

La direzione della compagnia -ponendo come sua data di nascita il 1821-, dopo Domenico (il fondatore, bisnonno di Franca), passa a suo figlio, il marionettista Pio (1849-1921), il quale, a sua volta, ha tre “figli d'arte”: Domenico (il padre di Franca)²⁹², Stella e Tommaso. La compagnia, però, non comincia già nella forma che ha quando Franca nasce. Per quasi cento anni, il carro dei Rame girovaga per i paesi e le cittadine del Piemonte e della Lombardia unicamente con spettacoli di marionette e burattini. I primi cambiamenti risalgono agli inizi del Novecento,

²⁹⁰ RAME, Tommaso, “Lettera a Enrico Maria Salerno”, Varese, 30 maggio 1959, in «Archivio E.M.S. - Epistolario». L'«Archivio Enrico Maria Salerno» si trova a Castelnuovo di Porto (Roma), all'interno dell'abitazione dell'attore.

²⁹¹ TOFANO, Sergio, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni Editore, 1985, pp. 71-72.

²⁹² Domenico Rame (1885-1948) ha ideali socialisti. Nel 1913 sposa Emilia Baldini ed è sotto la sua direzione che la compagnia passa dal teatro di figura a quello di persona. Il fratello Tommaso (1888-1968) è suo stretto collaboratore. Nominato Cavaliere nel 1936, Domenico, dal 1940, sarà Direttore del Teatro Odeon di Milano (dove proprio Dario Fo muove i suoi primi passi) e, di lì a poco, Presidente dell'Associazione Italiana Esercenti Spettacoli Viaggianti (A.I.E.S.V.).

quando Domenico Rame (futuro padre di Franca) “*dal 1908 introdusse spettacoli in cui attori ‘veri’ affiancavano le marionette*”²⁹³. Dal 1921, poi, lo stesso repertorio destinato alle marionette viene adattato esclusivamente ad attori veri e tramandato di generazione in generazione. Col passaggio al teatro di persona, la stessa compagnia cambia nome, per assumere quello di “Gruppo Artistico Famiglia Rame”. Dunque, abbandonato definitivamente il teatro di figura, “*l’attività teatrale della compagnia drammatica ambulante continuerà fino al 1940*”²⁹⁴, proseguendo, così, col teatro di persona fino allo scioglimento. Così Franca spiega le ragioni del passaggio al teatro di persona:

Con l’avvento del cinema sonoro (1920), mio padre, mio zio e tutta la compagnia intuiscono che «il teatro delle marionette» sarà presto messo in crisi, schiacciato da questo nuovo straordinario e anche un po’ magico mezzo di spettacolo. Con grande dolore del nonno Pio, decidono un cambiamento radicale del loro programma e della loro condizione: «Reciteremo noi i nostri spettacoli, entreremo in scena noi, al posto delle marionette».

Così le due famiglie dei Rame si sostituiscono ai pupazzi di legno (vere e proprie sculture snodate, tre delle quali sono ancora oggi esposte al Museo della Scala di Milano).²⁹⁵

Ma il passaggio al teatro di persona non rappresenta una battuta d’arresto nella vita della compagnia, anzi: mette il gruppo di fronte alla necessità di sondare nuove possibilità nella loro arte attoriale, non senza far comunque tesoro dell’esperienza passata, che si rivela fondamentale prima di tutto sul piano scenografico:

I miei hanno cominciato con il teatro delle marionette e con quello dei burattini. Padroneggiavano ambedue i mestieri.²⁹⁶ Arrivato il cinema, questo tipo di teatro andò via via perdendosi. I miei capirono che dovevano cambiare genere e si misero a fare, appunto, teatro di persona, utilizzando tutti i trucchi del teatro delle marionette che conoscevano molto bene. In questo modo riuscivano a creare degli effetti da film americani di adesso, ovviamente con le dovute proporzioni. Per quei tempi era qualcosa di impensabile.²⁹⁷

²⁹³ [AUTORE NON INDICATO], “Lo Scheletro di Pio Rame”, in: *Catalogo del Museo dei Burattini di Budrio. Collezione Zanella-Pasqualini*, Comune di Budrio (Bologna), 2000, p. 46.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all’improvvisa*, cit., pp. 39 e 41.

²⁹⁶ Sarà bene, qui, precisare che la marionetta è un pupazzo di legno, stoffa o altro materiale, che compare in scena a corpo intero ed è mosso a distanza o con accorgimenti non visibili (i fili, il più delle volte, che la muovono dall’alto); mentre il burattino è un pupazzo con il corpo di pezza e la testa di legno o di altro materiale, che compare in scena a mezzo busto ed è mosso dal basso, dalla mano del burattinaio, che lo infila come un guanto. Nell’Ottocento, tuttavia, quest’ultimo termine diviene talmente popolare da indicare entrambi i tipi di pupazzo (il che spiega perché Pinocchio -che tecnicamente è una marionetta- sia definito dal Collodi “burattino senza fili”).

²⁹⁷ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 20.

Quest'utilizzo di *"tutti i trucchi del teatro delle marionette"* e la loro applicazione al teatro di persona rappresenta il vantaggio della compagnia dei Rame, rispetto alle altre compagnie di giro dell'epoca:

montagne che si spaccano in quattro a vista, palazzi che crollano, un treno che appare piccolissimo lassù nella montagna e che, man mano che avanza nei turniché entrando o uscendo dalle gallerie, s'ingrandisce fino a entrare in proscenio con il muso della locomotiva a grandezza quasi naturale.

E poi mari in tempesta, nubi che solcano minacciose il cielo tra lampi e tuoni, gente che vola, scene in tulle in primo piano, che illuminate a dovere ti facevano immaginare come fosse il paradiso.²⁹⁸

I Rame sanno bene di dovere alla tradizione la conoscenza di questi mezzi, perché sono *"tutti gli espedienti tecnici delle macchine di spettacolo del Seicento perfezionate dal Bibbiena dentro la scenotecnica delle marionette."*²⁹⁹ Il fatto interessante non è solo il loro utilizzo nel teatro di figura, né tanto il loro successivo trasporto nel teatro di persona, quanto soprattutto la scelta consapevole di costituire, in questo modo, una forma di spettacolo realmente alternativa alla settima arte, creando sulla scena *"effetti da film americani"* (fatte, ovviamente, le debite proporzioni).

In qualche modo, i Rame riaffermano la peculiarità del teatro (e la sua dignità professionale: si pensi all'attività di Domenico come Presidente dell'A.I.E.S.V.) rispetto al cinema, proprio nel momento in cui, da un lato, i Futuristi decretano l'imminente morte del primo sotto i colpi del secondo e, dall'altro -di lì a poco-, il Fascismo tenterà di trasportare il modello di produzione industriale cinematografica nell'arte teatrale. Cioè, in mezzo a questi due poli, i Rame sono -di fatto- un notevole esempio di resistenza attuata dalla grande arte degli attori-attori. E in questo, ben consapevolmente, essi si riallacciano alla tradizione del teatro *all'italiana*, ovvero alla Commedia dell'Arte.

Pochi anni prima di questo momento di svolta, a Bobbio -dove, nel 1912, la compagnia è appena arrivata per presentare uno spettacolo di marionette-, la futura madre di Franca (Emilia Baldini) conosce Domenico. Non proviene dall'ambiente del teatro -è una maestra-, ma entra nella compagnia l'anno successivo, nel momento in cui i due si sposano. Inizialmente si occupa dei

²⁹⁸ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., pp. 41-42.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 42.

costumi delle marionette e dei burattini; col passaggio al teatro di persona diverrà la prim'attrice del gruppo. Con tenerezza Franca rievoca il loro incontro:

La loro è una storia bellissima. Lei passava la settimana a insegnare in un villaggio su in montagna, scendeva in paese solo il fine settimana. Un giorno di vacanza e di festa, arriva il teatro delle marionette per fare spettacolo. Mamma è fra il pubblico, ad applaudire incantata. Con le altre ragazze va a fare i complimenti ai teatranti e conosce mio padre. Poi arriva il carnevale. Le sette sorelle vanno al ballo con eleganti abiti cuciti da loro stesse. Nel grande salone c'è mio padre, che indossa una bito azzurro da re. I due si guardano e ballano fino a tarda notte, fulminati. [...] Si sono scritti per un anno, poi si sono sposati.³⁰⁰

Lo scioglimento della compagnia risale -come già detto- al 1940, cioè corrisponde all'entrata dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Nel corso degli anni di guerra, il teatro viaggiante della famiglia, infatti, viene destinato dal regime ad altro uso. Questo non implica l'interruzione dell'attività teatrale di tutti i membri della famiglia: Domenico continuerà a occuparsi di teatro fino alla morte, nel 1948; Franca, rimasta al seguito del padre nella sua attività d'attrice (dopo una breve parentesi in cui tenta di diventare infermiera), lascerà la famiglia nel 1950, assieme alla sorella Pia, per prodursi nella rivista: nella stagione 1950-'51 verrà, infatti, scritturata nella compagnia primaria di prosa di Tino Scotti³⁰¹ per lo spettacolo *Ghe pensi mi*³⁰² di Marcello Marchesi³⁰³, in scena al Teatro Olimpia di Milano.

Tornando al suo teatro viaggiante, la compagnia teatrale girovaga dei Rame

si esibiva in un suo teatro in legno, smontabile, che conteneva oltre 800 posti a sedere e girava per i paesi e le cittadine della Lombardia, Veneto e Piemonte, recitando drammoni e operette. (Durante la guerra venne requisito dal governo e fu usato come ospedale da campo).³⁰⁴

³⁰⁰ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 25-26.

³⁰¹ Dopo essere stato calciatore professionista tra il 1924 e il 1933, Tino Scotti (1905-1984) inizia la carriera come attore di teatro, calcando le assi di palcoscenici sui quali vengono prodotti spettacoli di varietà e di teatro di rivista. Dotato di una memoria eccezionale e di una straordinaria capacità oratoria, si contraddistingue per la velocità e la precisione delle sue parlate, sempre convulse e frenetiche, ma mai incomprensibili. Per questo motivo, viene benevolmente soprannominato Tino "Scatti". Da buon caratterista, inventa due personaggi destinati a segnare il successo: il *cavaliere* con il famoso motto "Ghe pensi mi" e il *bauscia*, emblemi di una milanesità agli antipodi.

³⁰² Interpretato, insieme a Tino Scotti, da Franca e Pia Rame, Sandra Mondaini e Anni Celli.

³⁰³ Intellettuale poliedrico, Marcello Marchesi (1912-1978) è giornalista, scrittore di varietà radiofonici e televisivi, sceneggiatore, regista cinematografico e teatrale, paroliere, attore e *talent scout*. Ha scritto e diretto una conquantina di testi per il teatro di rivista, interpretati dai più importanti attori e dalle più importanti attrici in Italia.

³⁰⁴ [AUTORE NON INDICATO], "Biografia – Franca Rame", consultabile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/bioFranca.aspx>, consultata l'11 luglio 2016.

Franca racconta dettagliatamente come fosse fatto questo teatro, a cominciare dai nomi dei macchinari, che le dovevano sembrare strani, dal momento che lo zio Tommaso, alla domanda, postale da lei, sulla loro origine

rispose: «Ce li siamo presi dalla marineria, a partire dalle corde, che noi chiamiamo appunto ‘cime’ come i marinai, e poi la fune lunga e la media; le vele, la randa di quinta, le fiancate e gli stangoni; dai marinai abbiamo appreso anche lo stesso modo di far nodi, di issare le scene e i fondali».

«Ma che vuol dire questo? Che i primi attori erano marinai?»

«No, non propriamente, ma di certo conoscevano bene come si costruisce una nave.»³⁰⁵

Perché questi primi attori conoscessero “*bene come si costruisce una nave*” non ci viene chiarito, ma è abbastanza per comprendere la ragione per cui Domenico chiamasse questo teatro viaggiante “*Arca di Noè*”³⁰⁶. In realtà, dietro questo appellativo si rivela anche un riferimento religioso, rivisitato in chiave architettonica. Prosegue, infatti, Franca, sempre in merito:

Di qui, per analogia, mi appare l’immagine del nostro teatro smontabile. Mio fratello, che aveva qualche nozione d’architettura, diceva che era stato progettato secondo i canoni tipici di una primordiale chiesa metodista. [...]

«Che significa?» gli chiesi. Enrico mi rispose: «Quando i Quaccheri arrivarono in America cercarono di mettere in piedi strutture che permettessero di raccogliere qualche centinaio di persone e tenerle al coperto. Usavano il legno, e la pianta di quelle piccole chiese era a croce.» [...]

A nostra volta abbiamo scelto quell’impianto. Ogni asse o tavola era stata preparata «a terra» e issata solo dopo che tutti i pezzi erano approntati. Si sceglieva un prato o un terreno solido su cui si disegnava la pianta, e via!³⁰⁷

La stessa costruzione del teatro doveva affascinare Franca, che ne ha ricordi risalenti all’infanzia, ma riporta anche particolari interessanti sulla sua struttura:

Mi ricordo la prima volta che montarono il teatro, avevo poco più di sei anni: vidi gli operai issare quei pali tenendoli ritti per mezzo di funi. Lassù, in cima a lunghe scale, stavano i carpentieri, che incastravano i traversoni delle trabeazioni e poi li bloccavano coi bulloni.

Era il vanto di mio padre, quando, ammirandolo, esclamava pieno d’orgoglio: «È come l’Arca di Noè, questo nostro vascello, tutto a incastro senza manco un chiodo. Si può montare o smontare in una giornata sola!» Dopo un paio d’ore ecco la gabbia dell’intero edificio già leggibile e pronta perché vi venissero sistemate le pareti.³⁰⁸ [...]

«Fate attenzione» disse a ‘sto punto mio padre, «vi voglio far notare un particolare straordinario di questa nostra struttura mobile: in primavera, d’estate e in autunno noi potremo dar spettacolo al fresco, senza pareti!» Così dicendo diede l’ordine e gli operai spinsero le pareti che si spostavano sulle loro guide. Mio padre contava ad alta voce:

³⁰⁵ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., pp. 22-23.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 20.

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 23-24.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 24.

«Uno, due, tre...» Arrivò al dieci e tutte le pareti erano sparite, nascoste dietro il fondale. Un «ooh!» di meraviglia esplose sotto le trabeazioni del nostro tempio magico.³⁰⁹

Franca racconta anche la ragione che spinge la famiglia a dotarsi di un teatro di questo tipo: essa risiede, sostanzialmente, nell'esigenza di disporre di uno spazio in qualche modo libero, non soggetto a condizionamenti esterni e a censure. A questo proposito, narra un aneddoto che sarà opportuno riportare per intero:

Pia, la seconda delle mie sorelle, [...] si lamentava a tormentone di questo andare in giro per piazze, costretti a subire le angherie, spesso ricattatorie, dei gestori delle sale private, parrocchiali o comunali, senza nessun rispetto della parola data o di un contratto stipulato e depositato.

L'insulto che fece esplodere la rabbia nella nostra compagnia fu determinato dal parroco di un orrendo borgo del Lecchese che, dopo la rappresentazione del *Giordano Bruno*, dal fondo della platea arrivò come un giudice dell'Inquisizione in palcoscenico e ci ordinò brutalmente di far fagotto.

Il prete gestore del locale salì in palcoscenico e urlò: «Tirate su i vostri stracci e, fra un'ora, voi e la vostra gente: sloggiate!»

Mio padre diventò pallido, quasi più bianco dei suoi capelli bianchi, poi chiese: «Cosa vi ha tanto indignato, dello spettacolo?»

«Il fatto del supplizio prima del rogo», rispose don Giussani (così si chiamava il prete), «quel far ingoiare uno straccio al condannato e poi tappargli la bocca con quella museruola perché non potesse proferir parola: questa è proprio una insopportabile menzogna gratuita da socialisti». Sempre per inciso devo ricordarvi che il fatto avveniva nel 1935, cioè in pieno fascismo, e fra Mussolini e il Vaticano si era appena firmato il famoso Concordato.

«Macché gratuita!» risponde mio padre. «È nel testo accettato dal Ministero e già rappresentato centinaia di volte in Italia!»

«Non me ne importa un fico dei timbri e dei permessi. Qui nel mio teatro non accetto i rossi, e basta così.»

Facemmo fagotto, come si dice, tutti zitti, nessuno proferì parola, ma era un silenzio più rumoroso di un uragano. Mi ricordo che quella notte io dormivo nella stessa camera di mio padre e mia madre. Loro continuavano, seppur sottovoce, a parlare. Ogni tanto sbottavano in grida. A un certo punto mi alzai avvolta nella coperta e protestai: «Io domani devo andare a scuola e voi non mi fate dormire. Non voglio addormentarmi come al solito con la testa sul banco!»

«No, non preoccuparti, non dovrai andarci a scuola. Domani si parte per Novara.»

«Recitiamo lì? In che teatro si va?»

«Nel nostro. Lì c'è una cooperativa di carpentieri che ce lo costruirà.»³¹⁰

L'episodio è molto esplicativo sia della formazione politica di Franca, sia delle scelte che, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, lei farà con Dario.

Da questo aneddoto, infatti, s'intuisce quanto la percezione del mondo come luogo che non permette una reale libertà espressiva sia radicata, nell'interiorità di Franca, fin dall'infanzia, tanto che potremmo dire che essa costituisca il proprio DNA politico, la propria eredità genetico-ideologica. È l'esperienza della propria

³⁰⁹ *Ivi*, p. 26.

³¹⁰ *Ivi*, pp. 24-25.

famiglia a far crescere in Franca la consapevolezza che gli spazi di libertà vanno conquistati e che nessuno li concede (o, quanto meno, non senza secondi fini). Ma quell'esperienza infonde in lei, fin dalla giovinezza, anche il senso della definizione di "spazio libero": si tratta di costruire luoghi di fronte ai quali lo Stato (o tutto ciò che, in qualche modo, rappresenta i poteri forti del mondo – sia pure un banale parroco di paese) faccia un passo indietro, per permettere ai singoli spiriti liberi di poter fare un passo avanti. È quello spazio che -facendo un *calembour* col suo nome di battesimo- chiamiamo qui "Zona Franca".

Non solo: l'episodio sembra quasi anticipare concettualmente la scelta che Dario e Franca faranno, anni dopo, di uscire dal circuito del teatro primario, ufficiale, o -come lo si definirà negli anni Settanta- borghese. L'esigenza politica è sempre la stessa: sganciarsi dalle maglie del potere -indipendentemente dalla magnanimità che talvolta esso mostri- per non dover far cedere a compromessi la propria coscienza etica e politica. Sotto questo aspetto, tra la costruzione del teatro smontabile per la compagnia Rame e l'occupazione della Palazzina Liberty di Milano, nella seconda metà degli anni Settanta del Novecento, da parte del collettivo teatrale "La Comune" fondato da Dario e Franca, c'è un *fil rouge* evidente.

Dobbiamo, oltretutto, rimarcare l'identità politica di Domenico Rame: ha chiare simpatie socialiste che, evidentemente, si riflettono anche sulle sue scelte drammaturgiche. Quest'impostazione si mostra, innanzitutto, nella relazione col pubblico, che condiziona, a sua volta, il rapporto con i testi da rappresentare:

Facevamo di tutto, da Shakespeare alle commedie più moderne. I miei prendevano per esempio la *Giulietta e Romeo* e la adattavano per un pubblico semplice³¹¹. Se devi recitare in un paese per il contadino che, lasciata la zappa alle sette di sera, va a mangiare e poi va a teatro, o per la casalinga, o per il salumiere, o per il droghiere, e reciti in italiano scelto, c'è il rischio che s'addormentino. I miei riducevano per il loro pubblico i versi di D'Annunzio, semplificandoli e restando così vicini alla gente. [...] A volte debuttavamo con la storia del paese. Tutti i paesi hanno una storia, o antica, o più recente... la figlia del parrucchiere che è fuggita con il dottore, storie popolari. Appena arrivavamo in una nuova città, immediatamente i miei genitori si informavano. Debuttavamo poi con quella storia, tutto a soggetto.³¹²

³¹¹ *Giulietta e Romeo* viene rappresentato nella traduzione e riduzione in quattro atti dello stesso Tommaso Rame, depositata alla SIAE il 19 novembre 1934 (cfr. "Elenco per la S.I.A.E. delle riduzioni o traduzioni dei testi e dei lavori originali di Tomaso Rame", 1949, p. 1, alla pagina web: <http://www.archivio.franccarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1090&IDOpera=65>, consultata il 12 luglio 2016).

³¹² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 20-21.

Il rapporto col pubblico e quello con i testi sono due aspetti fondamentali per inquadrare l'attitudine della compagnia a inserirsi in ogni comunità cittadina:

Calati nel cuore delle comunità visitate, i Rame, in sostanza, fecero del loro teatro l'oggetto di singolari esperienze umane e sociali; dai bambini che correvano a spingere fin dentro il paese la "Balorda" (così si chiamava la vecchia bisbetica auto della compagnia), al vecchio che prenotava il capocomico per l'orazione funebre al proprio funerale, alle innumerevoli rappresentazioni date in beneficenza: la storia dei Rame pullula di aneddoti nei quali l'evento spettacolare è solo un aspetto di quella circolarità culturale che caratterizza l'autentico teatro popolare.³¹³

Franca spiega l'attivismo politico di Domenico -e di suo fratello Tommaso- e la sovrapposizione di questo con le scelte drammaturgiche compiute dalla compagnia durante il "biennio rosso" in termini anche più schietti (oltreché con il suo consueto *sense of humour*):

Era appena finita la prima guerra mondiale, c'era la crisi, un sacco di operai disoccupati, scioperi e disordini, cariche di polizia, arresti e processi. Mio zio era socialista militante, partecipava ai comizi e organizzava manifestazioni di protesta. Era arrivato a cambiare perfino il programma degli spettacoli.

Per la prima volta si poteva assistere a spettacoli di marionette dove si raccontavano storie di lotta di classe: le Mondariso di Novara in sciopero, con Gianduia carabiniere che scopre un intralazzo organizzato dai proprietari terrieri i quali pur di buocottare lo sciopero avevano sparso la voce che dei delinquenti comuni si fossero infiltrati fra i contadini per dar loro manforte e dirigere la protesta.

Sempre con le marionette, la mia famiglia riusciva a mettere in scena la storia di Cola di Rienzo, che fonda la prima Repubblica Libera Romana e perfino il dramma di Arnaldo da Brescia che lotta per l'autonomia dell'Università e viene condannato al rogo come eretico.

Succedeva spesso che alla fine delle rappresentazioni il pubblico si alzasse in piedi e cantasse addirittura *L'Internazionale*. Perciò, c'era da aspettarselo, ebbero grane con la polizia. Furono chiamati in questura dove il commissario capo diede loro l'avvisata: «Vi consigliamo di cambiare programma perché alla prossima di queste bravate vi arresto con tutti i vostri attori.»

«Attori? Ma noi abbiamo solo marionette!»

«Appunto: arresteremo le marionette!»³¹⁴

L'impegno politico della compagnia, dunque, è evidente e si esprime, prima di tutto, nella scelta di portare in scena "*grandi romanzi storici a sfondo sociale dell'800, spesso legati al pensiero socialista e anticlericale.*"³¹⁵

Ma l'attenzione al pubblico -nella consapevolezza della sua estrazione popolare, non benestante- non conduce la compagnia solo a considerarlo come

³¹³ Brochure della mostra *La famiglia Rame*, Voghera, 9-16 maggio 1999. Vedila alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10194&IDOpera=65>, consultata il 16 luglio 2016, documento n. 3.

³¹⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., pp. 38-39.

³¹⁵ [AUTORE NON INDICATO], "Biografia – Franca Rame", consultabile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/bioFranca.aspx>, consultata il 28 luglio 2016.

una platea da educare e sostenere politicamente, ma a occuparsi -in quel modo estremamente pratico che caratterizzerà anche l'agire di Franca- pure di concrete questioni sociali e politiche:

Quante volte abbiamo fatto uno spettacolo perché serviva l'asilo, o perché c'erano famiglie in difficoltà. Aiutare la gente è una propensione che ho ereditato dai miei. Da loro ho ereditato questa attenzione costante verso il prossimo che mi circonda. Sono convinta che ai ricchi non manchino momenti d'infelicità, ma le disgrazie che capitano ai poveri sono sempre di un ordine diverso.³¹⁶

L'impegno è, dunque, anche vero e proprio attivismo politico: *“Spesso, gli incassi delle serate erano devoluti in sostegno alle lotte operaie, fabbriche in occupazione, o per contribuire alla costruzione di asili o altri scopi benefico-sociali.”*³¹⁷

È evidente da questi racconti e dalle notizie raccolte che quello di Franca non è un afflato verso un'astratta solidarietà umana, ma una precisa scelta di classe. Dalla famiglia, Franca impara, sì, l'*“attenzione costante verso il prossimo”*, ma sempre nella consapevolezza che gli esseri umani non sono propriamente tutti uguali, perché *“le disgrazie che capitano ai poveri sono sempre di un ordine diverso.”*

Quest'impostazione politica, che Franca eredita dall'esperienza -tanto umana quanto attoriale- nella compagnia di famiglia, connota sempre l'attività teatrale dei Rame, anche per quel che riguarda il repertorio drammaturgico. Infatti:

Il repertorio dei Rame ha spiccati caratteri popolareschi e contadini, cioè, nell'insieme, e più semplice e immediato di quelli dei Lupi o dei Colla, di tono cittadino e di scoperte pretese “artistiche”. Se sono molto scarsi i testi di origine antica, abbondano quelli più recenti, vuoi di stesura, vuoi di soggetto, riferiti ad una cronaca non ancora persa nella leggenda, ma viva nella memoria popolare. Anche i testi di soggetto religioso che apparentemente ricordano modelli arcaici si preoccupano quasi sempre di giustificarsi con ragioni contingenti: essi sono quasi tutti riferiti a santi patroni di paesi compresi nelle zone visitate dalla compagnia: la rappresentazione assumeva così un valore di celebrazione civico-religiosa (completamento drammatico della processione e degli altri riti), concretizzandosi in una ragione immediata, facile da accertarsi anche oltre il fatto religioso. Tuttavia il nucleo essenziale del repertorio Rame era composto da drammi storici, sia derivati da racconti o romanzi, sia assunti direttamente (o quasi) dalla cronaca. Fra i primi, i grandi e famosi personaggi della letteratura popolare dell'Ottocento, dal povero Fornaretto di Venezia a Bianca e Fernando; tra i secondi, motivi risorgimentali (con gran simpatia, naturalmente, per l'Eroe dei due mondi) e le figure dei briganti.

³¹⁶ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 113.

³¹⁷ [AUTORE NON INDICATO], “Biografia – Franca Rame”, consultabile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/bioFranca.aspx>, consultata il 28 luglio 2016.

I copioni dei Rame scoprono i caratteri propri del teatro popolare nei suoi termini più semplici e primitivi: azione drammatica fatta di contrasti violenti, di grandi passioni, di smisurati dolori, di continuo intrigo, di sani principi di elementare giustizia.³¹⁸

Come già abbiamo avuto modo di vedere nei racconti di Franca, il primo elemento che segna la differenza tra il Gruppo Artistico dei Rame e le altre compagnie girovaghe è l'utilizzo di “*tutti i trucchi del teatro delle marionette*”. Tuttavia, non è il solo. Infatti, sappiamo che,

soprattutto, del teatro animato, essi conservarono la profonda ispirazione “popolare”: in primo luogo nel linguaggio, non quello aulico e canonico usato ad imitazione dalle altre compagnie, ma quello della recitazione a soggetto strettamente debitrice delle esigenze e delle contingenze del pubblico: il quale, normalmente, si rendeva protagonista delle recite, prestando i suoi impagabili “dilettanti” ai programmi di sala, e rifornendo Domenico e Tomaso di sempre nuovi soggetti tratti dalle storie vive dei paesi e delle città.³¹⁹

Qui entriamo nel cuore del modo di produzione teatrale della compagnia Rame, l'elemento che, più d'ogni altro, è figlio diretto della tradizione della Commedia dell'Arte: la recitazione *all'improvvisa*.

I Rame sono maestri del recitare sia *a soggetto*, sia *all'improvvisa*. Sebbene le due espressioni siano considerate sinonimiche, in questa sede le adopererò per esprimere due approcci lievemente diversi. Intenderò per recitazione *a soggetto* quella basata unicamente sullo *scenario*, ovvero sullo scheletro della trama, di cui si conosce ogni singola scena. Essa prevede che gli attori e le attrici inventino all'impronta le loro battute, pur sapendo comunque che cosa debbano far succedere sul palco e, sul piano del senso, anche che cosa si debbano dire. Non si tratta, dunque, di un'improvvisazione “senza rete”³²⁰: la situazione è nota in ogni dettaglio, non viene creata lì per lì sulla scena. Per recitazione *all'improvvisa*, invece, intenderò quella che aggiunge, all'utilizzo dello *scenario*, il ricorso ai *repertori*: dialoghi precedentemente scritti dai Comici e già mandati a memoria, pronti per essere utilizzati -adattandoli di volta in volta, all'impronta- per lo

³¹⁸ *Brochure della mostra La famiglia Rame, Voghera, 9-16 maggio 1999, cit., documento n. 4.*

³¹⁹ *Ivi, documento n. 3.*

³²⁰ Questa, semmai, è la situazione che si determina negli attuali “Match di Improvvisazione Teatrale”. Si tratta di un tipo di spettacolo inventato a Montréal, nel 1977, da Robert Gravel e Yvon Leduc, due attori canadesi con precedenti esperienze nell'ambito dell'improvvisazione, che rielaborano le tecniche di improvvisazione elaborate dalla pedagogista teatrale americana Viola Spolin (1906-1994), per trapiantarle nell'inconsueto contesto della competizione e del gioco. L'idea è quella di creare una *performance* completamente improvvisata, originata dagli stimoli e dalle proposte del pubblico e guidata da un arbitro. Diventato ben presto un *format* di successo, si diffonde in tutto il mondo.

specifico *scenario* che si sta allestendo. È la specifica modalità della Commedia dell'Arte classica, che -come abbiamo già visto- non si fondava mai soltanto sulla nuda trama. Anzi, come spiega Dario Fo:

I comici possedevano un bagaglio incredibile di situazioni, dialoghi, gags, filastrocche, tiriterie tutte riportate a memoria, delle quali si servivano al momento giusto con grande tempismo, dando l'impressione di improvvisare all'istante. Era un bagaglio costruito e assimilato con la pratica di infinite repliche, di spettacoli diversi, situazioni montate anche direttamente sul pubblico, ma la maggior parte era, certamente, frutto di esercizio e di studio. Ogni comico o comica si imparava decine di «tirate» sui vari argomenti corrispettivi al ruolo o alla maschera che interpretava; conosciamo dell'Isabella Andreini una lunga serie di appassionati e divertenti monologhi per donna innamorata: di sdegno, di gelosia, di dispetto, di desiderio, di disperazione. E tutti questi interventi hanno la possibilità di essere adattati a situazioni diverse o addirittura ribaltati o recitati ad incastro in dialogo.³²¹

È molto importante ricordare questo particolare, per evitare di cadere nell'errore di considerare quella *all'improvvisa* una recitazione da guitti o -peggio ancora- una scorciatoia per evitare la fatica della memoria. Ancora oggi, la memoria per situazione -attuata da Fo e dalla Rame al posto della memoria per battuta- è vista come un approccio dilettantesco, nelle accademie e nelle scuole di recitazione ufficiali italiane: il pregiudizio -accresciuto dal fatto che la loro formazione è avvenuta fuori dai circuiti ufficialmente riconosciuti- investe tuttora la stessa coppia d'arte (nonostante il Nobel, peraltro). In realtà, come spiega ancora Dario,

l'improvvisazione è l'arte più scientifica che esista. Perché in verità l'improvvisazione è soltanto metà della storia: l'altra metà è che bisogna avere la macchina dentro. Devi acquisire moduli infiniti di svolgimento, devi impararli, come un suonatore di jazz che sa di dover rientrare alla sedicesima battuta, e ne ha sedici a disposizione per fare le varianti. Tutte le consonanti del canto lui le ha dentro, e va insieme al battere e al levare. E naturalmente si lega ai ritmi, ai tempi, al contrappunto. La matematica del contrappunto è la stessa nella commedia, nel monologo, nella musica.³²²

Ora, ribadito nuovamente tutto questo, ecco come Franca racconta le modalità di costruzione di uno spettacolo del Gruppo Artistico dei Rame:

mio padre leggeva un romanzo, riuniva la compagnia, ce lo raccontava e noi tutti prendevamo appunti. Intanto, la mamma, la zia, le sarte, le conoscenti preparavano i costumi, e dopo due giorni e un minimo di prove, debuttavamo, con una semplice scaletta degli avvenimenti appesa dietro le quinte, per esempio 'il padre incontra la

³²¹ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 9.

³²² ODIFREDDI, Piergiorgio, "Come la geometria è entrata nei miei misteri buffi", intervista a Dario Fo, in: «la Repubblica», 17 aprile 2002.

figlia, dimostrare freddezza'. Leggevo velocemente le istruzioni della scaletta e poi via... in scena!³²³

Nelle parole della Rame appare chiaro, prima di tutto, il riferimento allo *scenari* (la “*scaletta degli avvenimenti*”), che era di per sé sufficiente, nell'esperienza della compagnia, a recitare anche solo *a soggetto* (“*Leggevo velocemente le istruzioni della scaletta e poi via... in scena!*”).

In riferimento, invece, alla recitazione *all'improvvisa*, sempre Franca ci spiega nei dettagli il metodo di lavoro. Siamo sempre nel periodo dell'apprendistato di Enrico Maria Salerno nel gruppo:

In compagnia era del tutto normale andare *all'improvvisa* e inventarsi sul momento passaggi di dialogo e variazioni di battuta.³²⁴

[...] alla riunione per l'allestimento di un nuovo testo [...] lo zio Tommaso cominciò a leggere un romanzo uscito da qualche anno, che aveva per protagonista addirittura il Savonarola. [...] Terminata la lettura, lo zio drammaturgo distribuì i ruoli. Per sé tenne quello del pontefice, a Domenico, mio padre, toccò quello di Savonarola, a me la parte della giovane Lucrezia Borgia e al Salerno quella del terribile Valentino, sospetto amante incestuoso della sorella, cioè mio.

A questo punto il Salerno chiese un copione, con il testo almeno approssimativo. No, niente testo, si va *all'improvvisa*, come al solito. [...]

«Vedi» gli spiegò Domenico, «ognuno di noi, col tempo, s'è creato una specie di codice delle situazioni, e così siamo in grado, a braccio, di recitare decine di dialoghi d'amore diversi: quello della giovane pudica corteggiata dallo sciupafemmine, la schermaglia amorosa delle *Mille e una notte* o il dialogo astuto fra il finto infoiato e la meretrice dal buon cuore. Lo stesso discorso vale per la disputa fra l'eretico e il sant'uomo, fra l'ingannatore e il mercante sprovveduto, fra il prete confessore e la fedifraga, e così di seguito all'infinito.»³²⁵

Come si vede soprattutto dalle parole che Domenico Rame rivolge a Enrico Maria Salerno, la compagnia utilizza i *repertori* (il “*codice delle situazioni*”), che adatta all'istante (inventando “*sul momento passaggi di dialogo e variazioni di battuta*”). Possiamo dire che in questo risiede, prima di tutto, il legame tecnico dei Rame con la Commedia dell'Arte: nel *modo di produzione teatrale inventato dai Comici*. In alcune circostanze, la scelta ricade sull'allestimento *a soggetto*: è il caso dei “*nuovi soggetti tratti dalle storie vive dei paesi e delle città*”. Ma, nella maggior parte dei casi, la modalità è la recitazione *all'improvvisa*, costruita utilizzando i *repertori*, adattati sul momento agli *scenari* scelti. Racconta Dario, a questo proposito che, nella compagnia dei Rame:

³²³ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 23.

³²⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., p. 17.

³²⁵ *Ivi*, pp. 18-19.

Ognuno conosceva un'infinità di dialoghi appropriati che naturalmente variava per l'occasione e soprattutto conosceva a menadito i soggetti d'apertura e di chiusura, cioè le frasi e i gesti convenzionali che avvertivano gli altri interpreti delle varianti, dei cambi di situazione o dell'approssimarsi di un finale di quadro, d'atto o di spettacolo.³²⁶

Franca espone con grande consapevolezza questa caratteristica, acquisita col passaggio al teatro di persona: “*Senza quasi rendersene conto, – dice – i Rame avevano compiuto un vero e proprio salto mortale dentro l'antico teatro dell'Arte.*”³²⁷ E, del resto, già nel 1993 afferma:

Il nostro era un teatro realmente e totalmente “all'improvviso” che si basava su trame semplici e stringate, TEATRO POPOLARE³²⁸ appunto, nella tradizione della COMMEDIA DELL'ARTE³²⁹, completamente opposto al teatro letterario e naturalista messo in scena dalle grandi e illustri compagnie che agivano nelle grandi città e imitato in tutto il suo negativo dalle piccole compagnie, come la nostra, che agivano in provincia.³³⁰

Non solo: anche la concezione della recitazione come un *unicum* che armonizza la parola con l'elemento mimico-gestuale è di fondamentale importanza nell'esperienza del Gruppo Artistico. Il precedente utilizzo delle marionette e dei burattini, infatti, rende necessario lo sviluppo, da parte dei membri della compagnia, del gesto consapevole: i pupazzi incarnano sulla scena i personaggi e la loro azione non può essere unicamente delegata alla parola, per cui diventa necessario sondare tutte le possibilità mimiche e gestuali di quegli strumenti (“*vere e proprie sculture snodate*”). Ora, se gli attori veri devono sostituirsi ai pupazzi (“*entreremo in scena noi, al posto delle marionette*”), bisogna far sì che la necessità diventi virtù attorica, per cui da questa attitudine ad approfondire le possibilità dell'uso del gesto e dello spazio proviene la medesima attenzione -trasportata nel teatro di persona- all'uso del corpo e del movimento.

Ma anche la varietà degli spettacoli fa parte di quest'eredità: come già i Comici dell'Arte, non di meno i Rame recitano anche testi *premeditati*, e, sul piano dei generi, “*mettevano in scena, una appresso all'altra, commedie e tragedie le più diverse*”³³¹, dai classici ai lavori in voga al loro tempo (“*di tutto, da Shakespeare alle commedie più moderne*”), oltreché drammi storici -”*sia derivati da racconti o*

³²⁶ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 11.

³²⁷ *Ivi*, p. 42.

³²⁸ Maiuscolo nel testo.

³²⁹ *Idem*.

³³⁰ RAME, Franca, *Libera associazione di idee*, cit., p. 79.

³³¹ *Ivi*, p. 20.

romanzi, sia assunti direttamente (o quasi) dalla cronaca”-, testi di soggetto religioso (che assumevano un “valore di celebrazione civico-religiosa”), fino alle situazioni desunte dalle cronache locali (ancora i “nuovi soggetti tratti dalle storie vive dei paesi e delle città”).

L’unico elemento che, semmai, non ereditano dalla Commedia dell’Arte è l’utilizzo -neanche parziale- delle maschere. In questo -ma solo in questo- possiamo dare ragione a Copeau (oltreché alla Contin e a Merisi), quando definisce interrotta la tradizione della Commedia *all’improvvisa*.

Ma com’è organizzata la vita del Gruppo Artistico?

I Rame diventano ben presto una compagnia di successo, ma il successo significa anche attività frenetica, repliche su repliche, ritmi di lavoro estenuanti:

Lavoravamo trecentosessantatré giorni l’anno, ci riposavamo solo il giorno dei morti e il Venerdì Santo. [...] La nostra sede era Varese, dove abitavamo in una vera casa, non una roulotte (come qualche volta è apparso sui giornali, per avvalorare l’idea romantica che la gente ha della mia vita). Nello stabile c’erano gli appartamenti delle nostre due famiglie, la mia e quella del fratello di mio padre, lo zio Tommaso, e il magazzino dove tenevamo le scenografie, i costumi, i riflettori, insomma, tutto l’occorrente per allestire gli spettacoli.

Ogni giorno, verso le sei di sera, partivamo e andavamo nel paese vicino, dove montavamo la scenografia. Di solito era il teatro dell’oratorio, a volte il cinema, qualche volta teatri veri. Si montava, si faceva il nostro spettacolo e alla fine si tornava a casa. I nostri costumi erano bellissimi, preziosi, come non li aveva nessun’altra piccola compagnia del nostro calibro. Grazie al nostro amico Lualdi, pittore alla Scala di Milano, riuscivamo ad avere i costumi delle opere che erano state in cartellone. Materiale splendido. [...]

Le scenografie della mia famiglia erano diverse da quelle a cui siamo abituati oggi. Il fondale dipinto a mano era incorniciato da due assi di legno, uno in alto e uno in basso, e veniva riavvolto come una tenda grazie a due corde laterali.³³²

Le rappresentazioni sono numerosissime, tanto che: “*La domenica, la compagnia si divideva in due e si faceva doppio spettacolo, pomeriggio e sera.*”³³³

Com’è ovvio, ogni aspetto logistico è accuratamente pensato:

Come ci si muoveva? Ad esempio, si arrivava in un paesetto o paesotto tipo Parabiago, si affittava una casa per le famiglie, si faceva visita alle autorità per portar loro il nostro saluto, spiegare le nostre intenzioni, il nostro lavoro, insomma ci si faceva conoscere. Si incontravano anche i proprietari di teatri, fosse quello del prete o di un gestore, e via che si debuttava. Mio padre immediatamente prendeva contatto con i vari podestà o preti dei paesi limitrofi, così da avere la possibilità di lavorare tutti i giorni.³³⁴

³³² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 21-22.

³³³ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all’improvvisa*, cit., p. 43.

³³⁴ *Ivi*, p. 12.

Naturalmente, sarebbe stato impossibile sostenere ritmi simili, senza una precisa organizzazione del lavoro e una chiara suddivisione dei compiti. L'impostazione data alla compagnia (la cui conduzione resta sempre maschile) non sembra priva di un certo approccio patriarcale: uomini e donne hanno ruoli ben distinti. Franca percepisce questa divisione come -in qualche modo- paritaria, in parte perché sofferma la propria attenzione sul riconoscimento dell'importanza di ciascuna mansione, in parte perché la divisione non è, in effetti, troppo rigida; tuttavia, da quanto emerge dai suoi racconti, la divisione pare rivelare anche una concezione piuttosto tradizionale dei ruoli attribuiti ai sessi: agli uomini è assegnata la parte più strettamente artistico-creativa (oltre ai compiti di responsabilità e ai lavori di fatica), mentre le donne si occupano soprattutto della parte organizzativa e di mansioni convenzionalmente femminili (oltre che della casa e della prole, chiaramente).

Ecco, infatti, quel che Franca riferisce sul ruolo delle donne:

le donne avevano un ruolo molto importante, si occupavano dei costumi e collaboravano a reperire le attrezzerie di scena; ancora, si preoccupavano di scegliere e gestire le varie abitazioni in affitto; mia madre, in particolare, curava l'educazione di noi figli e ci introduceva allo spettacolo, insegnandoci le parti. Non per niente Emilia, così si chiamava, già a diciassette anni aveva insegnato come maestra in una scuola elementare del suo paese: Bobbio.³³⁵

Ed ecco, invece, quel che spiega in merito al ruolo degli uomini:

Gli uomini, invece, organizzavano la tournée, sceglievano i testi, trattavano con i gestori e i proprietari dei teatri, si occupavano di pubblicizzare gli spettacoli andando intorno a incollare sui muri i manifesti, caricavano la nostra piccola corriera, la Balorda, la guidavano, montavano le scene, le luci e tutto ciò che occorreva per la messa in scena.³³⁶

I vertici del Gruppo Artistico sono, in ogni caso, Domenico e Tommaso.

A proposito di quest'ultimo, riporta Fo:

Il poeta di compagnia, che era lo zio Tommaso, riuniva gli attori e distribuiva i ruoli, ricordava la trama descrivendola per quadri ed atti, quindi affiggeva in quinta una specie di calendario dove erano scritte le varie entrate e l'argomento di ogni scena. [...] leggeva ai componenti la compagnia il canovaccio da lui approntato, corredandolo di tutti i particolari più vivaci e interessanti, quindi distribuiva i ruoli.³³⁷

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 11.

Del ruolo di Domenico parla Franca:

Senza dubbio il responsabile della compagnia era mio padre, che oltretutto in Italia ricopriva il ruolo di presidente di tutte le compagnie minime di giro, dei circhi, giostre e spettacoli da fiera.

Ma il suo non era assolutamente un ruolo decorativo-onorifico, giacché con i suoi interventi nei vari ministeri competenti era riuscito a far accettare l'intero assetto dei circensi e commedianti girovaghi nella categoria professionale, che finalmente poteva godere di detrazioni fiscali, di un riconoscimento burocratico e, seppur minimi, di sovvenzioni e rientri sui diritti d'autore.³³⁸

Ma ancora più interessante (e poco sondato dalla critica) è il ruolo centrale che la Rame attribuisce alla madre, Emilia, dapprima costumista delle marionette e dei burattini, e poi, col passaggio al teatro di persona, prima attrice della compagnia. Ma Emilia non è solo questo:

È lei, la signora Emilia, che insegna ai quattro figli, a recitare i vari ruoli e a muoversi sulla scena. Viene ricordata come donna eccezionale, puntigliosissima e ottima organizzatrice: autentica "reggitora" della famiglia dei comici.³³⁹

La critica -chissà perché- ha sempre considerato Franca una "*figlia d'arte*" in senso patrilineare: lei -si afferma- apprende i segreti dell'arte attorica dal padre Domenico e dallo zio Tommaso, i quali, altrettanto patrilinearmente, li avevano appresi dal nonno Pio. Ma le parole appena riportate sono, invece, chiarissime: "*È lei, la signora Emilia, che insegna ai quattro figli, a recitare i vari ruoli e a muoversi sulla scena.*" Il sapere teatrale è trasmesso, prima di tutto, da Emilia, perché Franca è figlia sua, prima che dell'"*arte*" e da lei apprende quell'"*arte*".

Non solo: Emilia è anche "*puntigliosissima e ottima organizzatrice*". Si tratta di un ruolo che Franca stessa finirà per riproporre, incarnato in se stessa, nella propria vicenda artistica e umana al fianco di Dario Fo. Ma la sua origine è nella quotidianità delle *attrici* girovaghe:

Noi femmine di compagnia si recitava, ci si occupava dei costumi, si stava alla cassa, si aiutava materialmente ad allestire lo spettacolo, ci si preoccupava accidentalmente della casa e di cucinare.³⁴⁰

Per Franca, il modello di attrice, di donna teatrante completa, è *la madre*:

³³⁸ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., p. 13.

³³⁹ [AUTORE NON INDICATO], "Biografia – Franca Rame", consultabile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/bioFranca.aspx>, consultata il 28 luglio 2016.

³⁴⁰ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 293-294.

quando si trattava di prendere decisioni importanti che riguardavano il programma da mettere in atto nelle varie *piazze* (nel gergo teatrale «piazza» indica particolarmente «città» o «luogo»), ecco che l'ultima parola in merito toccava alla signora Emilia, che nel teatro viaggiante era considerata come una *regiora* (appellativo lombardo che significa «colei che regge la comunità»). [...]

L'aspetto di mia madre era davvero maestoso: alta, slanciata, con un volto aristocratico issato su un lungo collo. Portava cappelli ampi di gusto francese, indossava abiti che si confezionava da sé e che le conferivano un'eleganza straordinaria.³⁴¹

A giudicare dalla descrizione del suo aspetto, è evidente come, nei ricordi di Franca (più o meno consapevolmente), la madre rivesta il ruolo dell'ideale da venerare e, per questo, anche da riprodurre. Quella evocata in questi ricordi è, ovviamente, la madre della Rame quando quest'ultima è ancora piccola, per cui, in quelle parole, possiamo ritrovare proprio lo sguardo di Franca bambina -quasi senza filtri-, cioè lo sguardo della bambina che guarda alla madre prendendola a modello da imitare, che osserva e impara da lei anche come considerare il marito (indipendentemente dal fatto che possa essere un signore e padrone, un abietto individuo, un amato compagno o un artista-genio), che riproduce l'atteggiamento che lei dimostra nei confronti del lavoro (sia quello nella compagnia, sia quello di casa) e della famiglia. Ancora Franca, infatti, definisce Emilia:

Una donna fuori dal comune, di grande sensibilità e intelligenza. Ha allevato quattro figli, il che non è uno scherzo, e si occupava anche della casa. È vero che aveva un aiuto qualche ora la mattina, ma era lei a far da mangiare. Poi alla sera, essendo la prima attrice della compagnia, partiva con noi per andare a recitare. Al ritorno preparava la cena e poi finalmente andava a letto. Era una donna di grande forza, come non se ne trovano più. Se aveva un po' di malinconia se la teneva per sé. Era gioiosa, una donna di grande bellezza...³⁴²

In questo suo essere prim'attrice e, al contempo, responsabile organizzativa della compagnia, oltreché donna di casa, Emilia crea tutte le condizioni di un vero e proprio *imprinting* nella figlia, un apprendimento per esposizione che comincia proprio con la trasmissione dell'arte teatrale. Emilia, infatti, è:

Un'attrice che di giorno tirava su i figli, li aiutava a studiare, si occupava della casa, teneva l'amministrazione della compagnia come fosse quella di un normale ménage familiare. E alla sera, salendo sul palcoscenico, eccola trasformarsi in Giulietta e Tosca, e la Suora Bianca dei *Figli di nessuno*, e la Fantina dei *Miserabili*, tutti ruoli che via via anche noi figlie e cugine, una appresso all'altra, avremmo poi interpretato. Mi vedo a

³⁴¹ *Ivi*, pp. 14-15.

³⁴² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 24-25.

percorrere l'apprendistato dei teatranti interpretando tutti i ruoli che crescendo erano adatti alla mia età, maschili o femminili che fossero.³⁴³

Quello di Emilia è esattamente il ruolo che, anni dopo, avrà Franca, tanto nella vita, quanto nelle compagnie create con Dario.

Anche nel descrivere la caparbia e il coraggio delle scelte controcorrente della madre, Franca rivela un'ammirazione profonda che, a giudicare dalle scelte altrettanto coraggiose che compirà lei stessa, sembra indicare un suo desiderio di imitazione, mosso quasi dal dovere di essere all'altezza di una madre così significativa:

Mia madre proveniva da una famiglia della media borghesia, era figlia di un geometra o ingegnere. Fu quindi uno scandalo quando si innamorò di un marionettista. Erano sette sorelle, sette splendide ragazze, tutte le altre sposate a un professore, a un magistrato, a qualcuno con una professione, e mamma a un povero marionettista senza casa. Mamma lavorava tanto, si ingegnava, cercava di aiutare come poteva la famiglia, abbelliva i costumi delle marionette o ne cuciva di nuovi.³⁴⁴

Emilia è una donna che sceglie chi sposare (siamo nel 1913!) e non indietreggia sulla decisione presa neanche di fronte allo scandalo che provoca. E, com'è noto, anche Franca sceglierà da sé chi sposare e prenderà addirittura lei l'iniziativa per iniziare la sua storia con Dario:

[Dario] era talmente diverso dagli altri attori che non potevi fare a meno di notarlo. Così cominciai a valutarlo, a pesarlo. E lui ogni volta che lo guardavo girava la testa, e viceversa. In amore, queste, si chiamano 'le lontananze'. Pensavo: 'Mi guarda, non mi guarda, mi guarda... ma perché non mi invita a prendere un caffè, a cenare insieme dopo lo spettacolo?'. Allora, una sera, lo buttai contro il muro dietro le quinte, come di solito fanno gli uomini con le donne, e gli diedi un bacio.³⁴⁵

Fa tutto lei: Franca "valuta", "pesa" Dario, sonda il terreno, infine agisce. È incurante delle convenzioni e degli stereotipi di genere: un'attitudine ereditata (e rielaborata) dall'esempio materno.

Una certa critica freudiana interpreterebbe questo rapporto di Franca con la madre quasi come una sorta di prigionia, lo inserirebbe in una dinamica di riproduzione di stilemi e modelli che limitano, inevitabilmente, l'autonomia della figlia, la propria originalità e la costruzione della propria definitiva indipendenza.

³⁴³ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., p. 41.

³⁴⁴ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 26.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 73.

Mi sembra molto importante, però, riprendere -giusto per rispondere al rischio di questo genere di lettura- quel che, a tale proposito, scrive Luisa Muraro:

Per anni e anni, da quando non sono più bambina, ho sentito ed evocato intorno a me il problema di un contrasto fra bisogno infantile di approvazione ed obbligo adulto dell'indipendenza, problema sul quale devo dire che non ho mai riflettuto specialmente e quasi ho voluto ascoltarlo, fino a quando un giorno, recentemente, sono insorta contro il luogo comune dell'indipendenza adulta avendo concluso nel senso contrario, come se per anni e anni non avessi fatto che dibattere la questione. [...] Non sono insorta esternamente ma posso dire che da una profondità interna è veramente in-sorto il pensiero che, primo, io non voglio l'indipendenza adulta del pensiero e di niente, perché più di questa io voglio la rispondenza tra il (mio) pensiero e il (mio) essere [...]. Secondo, che la rispondenza cercata comincia per me dal riconoscere il sentimento insormontabile di una dipendenza che ho dentro, e accettarlo nonostante ciò che s'insegna abitualmente. Così per finire mi trovo a dar prova di indipendenza di pensiero e mi trovo dentro ad una combinazione nuova di dipendenza e indipendenza per cui quest'ultima si rafforza dall'accettazione di quella. [...]

La nuova combinazione di dipendenza e indipendenza si è installata ereditando in blocco il posto, la sostanza e le energie prima occupate, nella mia vita, da un circolo vizioso e dando vita a quello che possiamo chiamare un circolo virtuoso. [...]

Il rifiuto dell'opposizione escludente fra dipendenza e autonomia è una posizione la cui giustezza è stata sostenuta da altre prima di me, e indagata con finezza dal pensiero femminista.³⁴⁶

È dunque una “*dipendenza*”, quella di cui parla la Muraro, ma *da chi*? Dalla madre. Dalla figura materna intesa come primo riferimento e primo esempio.

La nostra è una cultura in cui non si insegna alle donne l'amore per la madre. Quest'ultima è narrata come la presenza che, quasi senz'accorgersene, rischia quotidianamente di far scivolare il proprio affetto in una forma di possesso. In questa narrazione -figlia, inutile dirlo, di una psicanalisi tutta scritta da uomini-, la madre diventa ingombrante, diviene il soggetto di cui ci si deve progressivamente liberare -se non si vuole restare eterni bambini-, mentre il padre è posto come l'elemento della salvezza, il soggetto che fa da modello di autonomia e indipendenza, colui dal quale si impara a crescere. Nella mente delle donne (ma non solo) viene instillata una sorta di piega mentale di avversione verso la madre: la madre, amata quando si è bambini, va rinnegata, da grandi, per crescere.³⁴⁷

Ovviamente, il pregiudizio contro la madre trova nella tradizione freudiana solo la sua esplicitazione (e la sua sedicente giustificazione scientifica), non la sua origine, che, invece, è ben precedente ed è il fondamento storico del generale pregiudizio contro la donna, ben evidenziato da Pierre Bourdieu, il quale afferma

³⁴⁶ MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 89-90.

³⁴⁷ Del resto, anche nel linguaggio comune -almeno nella lingua italiana- chi resta troppo legato alla famiglia è definito “mammone”...

che “*le donne presentano la caratteristica comune di essere separate dagli uomini da un coefficiente simbolico negativo.*”³⁴⁸ La riduzione del ruolo e della figura della madre è il principio di fondo del patriarcato, che scalza -storicamente, a partire dal Calcolitico- le società matriarcali.³⁴⁹

A maggior ragione per questo, il passaggio della Muraro appena citato, appare particolarmente significativo per interpretare il rapporto che Franca Rame esprime nei confronti della madre: accettare la propria dipendenza (dalla madre) per creare *proprio da lì* e rafforzare la propria indipendenza. Ereditare per rielaborare. Possiamo dire che, in questo senso, tutto il significato, il valore, l'importanza attribuiti alla madre costituiscono, per Franca, quella sicurezza che le dà la forza di costruirsi come donna indipendente.

Nel narrare, nella propria autobiografia artistica, gli aneddoti riguardanti l'educazione impartita ai figli da Emilia, Franca riconosce (e riferisce) anche numerosi errori commessi da lei, determinati da una severità a tratti intransigente. A questo proposito, scrive:

Mamma cara, pur adorando i tuoi figli, hai commesso qualche errore convinta di essere nel giusto. [...] Mia madre era troppo severa con noi figli. Lo dico con la massima obiettività.

Nella mia vita, quando ho formato con Dario la mia famiglia, ho sempre cercato di parlare con mio figlio e con le nipotine Gaia e Enrica cresciute con noi, badando bene di non aggredire coi gesti e la voce, e di convincerli dialogando, non imponendo. All'inizio è faticoso. Sono chiusi come ricci. Ma quando lentamente ti guadagni la loro fiducia, dimostrando che non sei mai preconcetta e che sai ammettere i tuoi torti, cessi di essere il loro precettore naturale e diventi un'amica alla pari. Qualsiasi cosa succeda tu sei con loro, e loro lo sanno.³⁵⁰

Franca, dunque, impara proprio dagli errori della madre: ma, in questo modo, anziché rinnegarla, la trae fuori dal mito -dove verrebbe adorata come un modello

³⁴⁸ BOURDIEU, Pierre, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 109.

³⁴⁹ L'affermazione storica del patriarcato è l'oggetto principale degli studi sulla cosiddetta “teoria kurganica”. In base a questa teoria, elaborata da Marija Gimbutas (1921-1994) e ripresa da James Patrick Mallory (1945-), l'area geografica che oggi chiamiamo Europa era originariamente abitata da popolazioni di modello sociale mutuale (relazioni sociali basate sull'unione e differenza sessuale non intesa in senso gerarchico). Queste popolazioni pre-indoeuropee esprimevano una pacifica cultura matriarcale. Nel Calcolitico, tuttavia, avvenne l'indoeuropeizzazione dell'area, per l'espansione dei Kurgan, provenienti dalle steppe pontico-caspiche, tra Mar Nero e Caucaso. Per la Gimbutas, tale espansione fu un'invasione violenta, con la quale s'impose una nuova ideologia guerriera di modello patriarcale; per Mallory, invece, la transizione non fu violenta, ma lenta e graduale. Cfr.: GIMBUTAS, Marija, *The Kurgan Culture and the Indo-Europeanization of Europe: Selected Articles from 1952 to 1993*, edited by Miriam Robbins Dexter and Karlene Jones-Bley, Washington, D.C., Institute for the Study of Man, 1997 e MALLORY, James Patrick, *In Search of the Indo-Europeans: Language, Archaeology, and Myth*, London, Thames & Hudson, 1989.

³⁵⁰ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., pp. 64-65.

di irraggiungibile perfezione-, per farne, invece, un riferimento vivo, reale. Non la idealizza, ma non la trasforma neanche nel proprio *alter ego* negativo, nel proprio lato oscuro, nel nemico da cancellare dalla propria interiorità. Franca -per dirla con le parole di Luisa Muraro- recupera, in modo molto concreto, l'ordine simbolico della (propria) madre e, in questo modo, permette alla propria dipendenza da lei di farsi generatrice di indipendenza personale.

È, dunque, in questa corrispondenza d'amorosi sguardi, in quest'apprendere dalla madre perfino le battute da recitare *mot a mot* (come si dice in gergo teatrale), prima ancora d'imparare a leggere e scrivere, in questa complicità tutta femminile -derivante dal fatto che si nasce tutti da donne, non dalla riduzione della donna al ruolo biologico di madre- che Franca si riconosce, prima di tutto, *figlia*, e figlia di Emilia da cui impara -tra le altre cose- l'"*arte*", più ancora che -asetticamente- figlia "*d'arte*". A questo proposito, analizzando il mito di Demetra (la Grande Madre) nella sua narrazione platonica, Adriana Cavarero scrive:

Il genere femminile, nel quale la nascita si incarna, vuole relazione di sguardi fra le simili, vuole che il genere stesso sia per ogni donna comune orizzonte di riconoscimento, affinché il nascere, che è già accaduto, possa (e non debba) accadere ancora. Così fra l'esser madre e l'esser donna, la figurazione simbolica del mito ci dice che il fatto di nascere tutti e tutte da madre non può essere reciso dall'ordine femminile degli sguardi nel quale ogni donna, in quanto figlia prima che madre, si radica.

Ciò è della massima importanza perché vieta di identificare la «sostanza» dell'esser donna con la *sola* generazione (ossia quella riduzione/identificazione del femminile al materno che si iscrive nei codici patriarcali come un ruolo), essendo qui la generazione materna appunto una radice che accoglie la figlia nell'orizzonte della somiglianza, sia nel darsi di una comune appartenenza che trasmette per via femminile la complicità di un segreto del quale ogni donna dispone a sua discrezione.

Il mito infatti ci dice anche che la potenza materna è appunto potenza piena di generare e di non generare: non essa *deve* generare, ma ha generato e *può* generare [...]. E proprio qui sta il significato più profondo del «segreto» femminile della vita attribuito dalle culture delle origini alla Grande Madre: il generare è esperienza solo femminile ma non è un processo automatico e necessitante di cui le donne siano mero veicolo.³⁵¹

Per Emilia (anche inconsapevolmente), la generazione di Franca è "*una radice che accoglie la figlia nell'orizzonte della somiglianza*", ma (più consapevolmente) è quest'ultima a riconoscersi figlia in quell'orizzonte di somiglianza.

La consapevolezza di questo percorso è forte, nella Rame, come dimostra nelle parole che rivolge alla madre, nel salutarla il giorno del suo funerale:

Sorrido, mentre il prete finisce la messa.

³⁵¹ CAVARERO, Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori riuniti, 1991, pp. 65-66.

Hai vissuto 88 anni, mamma.
Ho cercato di darti il meglio che ho potuto. Dedizione.
Rispetto.
Tempo.
Amore.
Tanto!
Sono serena.
Ciao cara.
Buon riposo mamma.³⁵²

La forza di questo legame madre-figlia, la complicità che ne deriva e la relazione di dipendenza che genera -paradossalmente- indipendenza e autonomia di giudizio, unite alla matrilinearità dell'apprendimento dell'arte attorica da parte di Franca Rame permettono all'attrice-autrice anche di salutare in modo sereno la madre, tanto che la sua stessa morte diventa il giusto e meritato riposo dalle fatiche della sua esperienza umana, femminile, artistica e politica.

Come si nota da queste brevi notizie sui Rame, in tutto il periodo passato da Franca nella compagnia di famiglia (ovvero dalla nascita fino, di fatto, al 1950), si vanno formando e consolidando tutti i caratteri della propria personalità umana, politica e artistica. Franca cresce col senso concreto dell'impegno politico e della solidarietà di classe; impara in compagnia a concepire il teatro come una forma di impegno politico al servizio delle lotte dei diseredati della società; si forma teatralmente come attrice in grado di recitare per battuta e per situazione, andando *a soggetto e all'improvvisa*, consapevole del patrimonio attorico della Commedia dell'Arte, che le insegna a essere, al contempo -e direttamente sul palco-, attrice e autrice; sviluppa, fin da bambina, l'attitudine a recitare in spazi non teatrali o, in ogni caso, a lavorare al di fuori dei circuiti ufficiali, praticando quotidianamente un teatro che si reca dal pubblico, più che pretendere d'attrarlo a sé.

Insomma, quando Franca incontra Dario, nel 1951, lei conosce e pratica già quasi del tutto il tipo di teatro che costruirà col marito.

3. Il retroterra di Dario.

Al contrario di Franca, è semmai Dario, al momento del primo incontro fra i due, a non conoscere ancora nulla di quei segreti. Anzi: in quel momento, Dario ha alle proprie spalle un percorso umano, politico e artistico totalmente diverso.

³⁵² RAME, Franca "Stralcio dalla biografia di Franca Rame", testo consultabile alla pagina web: <http://www.jacopofo.com/biografia-franca-rame>, consultata il 28 luglio 2016.

Intanto, la costruzione della propria coscienza politica è, per lui, un cammino ben più tortuoso. Com'è ormai risaputo, Dario, durante la Resistenza, milita nella Repubblica Sociale Italiana³⁵³: nel 1943 si arruola, infatti, volontario nei parà, per diventare poi sottufficiale delle Brigate Nere³⁵⁴, che si distinguono per i rastrellamenti casa per casa nei centri vicini al Lago di Como.³⁵⁵ La notizia, tenuta nascosta da Fo, emerge una prima volta nel 1965, ma non ottiene credito. Viene ripresa dalla stampa, a livello nazionale, dieci anni dopo: Fo nega risolutamente e dichiara di essere stato disertore, durante la Resistenza, “*vagando per le vallate, dormendo quasi sempre fuori casa, sfuggendo una volta, con una corsa drammatica per i tetti («uno dei sogni ricorrenti che faccio ancora oggi», dice), a un rastrellamento della GNR*”³⁵⁶, e querela i giornalisti per diffamazione. Ne scaturisce un lungo processo -celebrato tra il 1977 e il 1979- nel quale Fo viene messo di fronte a prove fotografiche, davanti alle quali tenta di giustificarsi cambiando versione dei fatti e dicendo di essere stato un infiltrato partigiano, ma la tesi non risulta convincente ed è smentita dagli stessi partigiani impegnati nella zona. Alla fine, la sentenza del processo reciterà:

È certo che Fo ha vestito la divisa del paracadutista repubblicano nelle file del Battaglione Azzurro di Tradate. Lo ha riconosciuto lui stesso -e non poteva non farlo, trattandosi di circostanza confortata da numerosi riscontri probatori documentali e testimoniali- anche se ha cercato di edulcorare il suo arruolamento volontario sostenendo di avere svolto la parte dell'infiltrato pronto al doppio gioco. Ma le sue riserve mentali lasciano il tempo che trovano. [...] la milizia repubblicana di Fo in un battaglione che di sicuro ha effettuato qualche rastrellamento lo rende in certo qual modo moralmente corresponsabile di tutte le attività e di ogni scelta operata da quella scuola nella quale egli, per libera elezione, aveva deciso di entrare. È legittima dunque per Dario Fo non solo la definizione di repubblicano, ma anche quella di rastrellatore.³⁵⁷

³⁵³ La Repubblica Sociale Italiana (RSI, detta anche “Repubblica di Salò”) è il regime fascista, esistito tra il settembre 1943 e l'aprile 1945 e con capitale Salò (sul Lago di Como), alleato con la Germania nazista e guidato da Benito Mussolini, creato al fine di governare parte dei territori italiani controllati militarmente dai tedeschi dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, col quale l'Italia rompe l'alleanza con la Germania, per allearsi con gli Stati Uniti. Mussolini, che era stato fatto arrestare, per ordine del Re (poi fuggito), il 25 luglio 1943, era stato in poco tempo liberato dai nazisti e aveva dato vita al nuovo governo filo-nazista di Salò.

³⁵⁴ Le Brigate Nere sono il corpo paramilitare fascista della Repubblica Sociale Italiana, operativo in Italia settentrionale -insieme alle S.S. e alla Gestapo naziste- dagli inizi di luglio del 1944, fino al termine della seconda guerra mondiale.

³⁵⁵ Cfr. BRAMBILLA, Michele, “Enzo Biagi e Dario Fo, due fascisti tra tanti”, in: «Il Giornale», 1° marzo 2007.

³⁵⁶ VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 24.

³⁵⁷ Sentenza emessa dal Tribunale di Varese il 15 febbraio 1979, citata in: [AUTORE NON INDICATO], “Dario Fo fu repubblicano”, in: «la Repubblica», 10 novembre 2000.

Nel corso degli anni successivi, Fo ha dato una nuova versione degli eventi, nella quale motiva la propria decisione con la semplice necessità di “*portare a casa la pelle*”³⁵⁸. Eppure, Ercolina Milanese -giornalista, collaboratrice e *free-lance* per diversi quotidiani nazionali-, la quale sostiene d’aver conosciuto di persona Fo tra i banchi di scuola, alle Superiori³⁵⁹, afferma:

A quel tempo, la sottoscritta conosceva molto bene Dario Fo, dato che sfollata a Cittiglio, paesino vicino a Varese, ero solita frequentare con amiche e amici un bar dove bazzicava anche il nostro ‘compagno’ di classe Dario Fo. Un giorno, era l’inizio del 1945, egli fece il suo ingresso nel bar, in divisa nera, tronfio come un gallo. Ci accusò di essere dei vigliacchi poiché non ci eravamo arruolati nella RSI. [...] Verso la fine del 1945, a guerra finita, lo vedemmo tornare a Varese in borghese. [...] ripeté accoratamente ch’egli aveva aderito alla RSI soltanto per fare l’informatore dei partigiani.³⁶⁰

I tentativi di Fo dapprima di nascondere e poi di dare condivisibili motivazioni alla propria decisione sono, in verità, abbastanza goffi. Questo, naturalmente, gli attirerà (e gli attira ancor oggi, anche dopo la morte) ire furenti da più direzioni: uomini e donne di sinistra, anarchici, fascisti e liberali. Non è, in verità, neanche l’atto in sé il problema, quanto la reticenza a fare i conti con un passato, col quale certamente Dario ha pure tagliato ogni ponte, con le scelte politiche successive (anche pagate a caro prezzo).

³⁵⁸FO, Dario, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 111.

³⁵⁹ Sulla scuola superiore frequentata da Fo non ci sono notizie troppo certe. Simone Soriani sostiene che Fo si sia diplomato al Liceo Artistico di Milano (SORIANI, Simone, “Dario Fo, tra la pagina e la scena”, alla pagina web: <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>, consultata il 30 luglio 2016, p. 1). L’«Archivio Fo-Rame» riporta una pagella di Fo rilasciata dal Liceo Artistico di Milano, risalente all’anno scolastico 1941-’42, in cui Dario risulta essere al secondo anno (Link alla pagina web: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=9113&IDOpera=62>, consultato il 30 luglio 2016). Lo stesso archivio riporta anche una lettera manoscritta -datata 28 novembre 1962- di Giacomo Bertucci, il quale dichiara di essere amico ed ex insegnante di Fo al Liceo Artistico (Link alla pagina web: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=4185&IDOpera=193>, consultato il 30 luglio 2016). Mancano, però, le pagelle degli anni successivi (specie quella attestante il diploma). Al contempo, Ercolina Milanese, invece, sostiene di essere stata “*per due anni una sua compagna di classe in una scuola di Varese [...] la Scuola per Periti Tecnici di Varese.*” (MILANESI, Ercolina, “La vera storia del repubblicano Dario Fo” [«Cronache lodigiane», 1° maggio 2013], alla pagina web: <http://www.cronachelodigiane.net/article-la-vera-storia-dell-ex-repubblicano-dario-fo-di-ercolina-milanesi-117480390.html>, consultata il 28 luglio 2016). Ora, essendo, ormai, chiaro che Fo abbia volontariamente aderito alla R.S.I. dopo l’8 settembre 1943 (cioè, all’inizio del quarto anno di scuola superiore), i due anni di cui parla la Milanese potrebbero essere soltanto il primo e il secondo (1940-’41 e 1941-’42) o il secondo e il terzo (1941-’42 e 1942-’43), possibilità rese entrambe impossibili dalla pagella del Liceo Artistico presente nell’archivio. L’unica cosa che, in ogni caso, parrebbe evidente è che Fo abbia interrotto gli studi, al più tardi, nel 1943, all’inizio del quarto anno di scuola superiore, per cui non ha potuto terminare alcun ciclo regolare di studi superiori né, ovviamente, conseguire alcun diploma.

³⁶⁰ MILANESI, Ercolina, “La vera storia del repubblicano Dario Fo”, cit., consultata il 28 luglio 2016.

Ma forse, a spiegare la scelta fatta da Dario è sufficiente l'anagrafica: nato nel 1926 (a regime fascista già instaurato), nel 1943 egli è un diciassettenne di paese, un ragazzotto come tanti, privo di grandi riferimenti politici, educato dalla scuola e dalla propaganda fascista. È lo stesso Fo -con un certo pudore- ad ammetterlo: *“Le cose nei riguardi del fascismo allora non mi erano chiare come mi sono diventate più tardi. Proprio per questo, in fondo, preferirei che non si parlasse di tutta questa faccenda.”*³⁶¹ Certo, il padre Felice è socialista ed entra nella Resistenza, ma in famiglia non sembra si sia apertamente respirata, negli anni, molta politica: certo non l'aria rivoluzionaria che invece era stata tramandata, di generazione in generazione, in casa Rame. Il momento dell'autentica formazione politica, per Dario, verrà più avanti, a guerra terminata. E non sarà, comunque, immediato: mentre molti suoi compagni d'Accademia, infatti, sono iscritti al P.C.I., lui si limita a leggere con curiosità gli articoli della rivista «Il Politecnico». Racconta, a conferma di questo, Alik Cavaliere:

Fo aveva una grossa personalità umana ma politicamente era un po' in seconda fila. La sua è stata una maturazione più lenta di quella di molti di noi. All'impegno lui c'è arrivato per vie tutte personali.³⁶²

È, in fondo, la stessa situazione in cui si era trovato lo scrittore tedesco Günter Grass (1927-2015, premio Nobel per la Letteratura nel 1999), socialista, pacifista e filo-sessantottino, che, però, nel 1942, s'era arruolato volontario nelle Waffen-SS. Aveva quindici anni e di lui, proprio Dario afferma: *“giudicarlo mi sembra comunque molto difficile. Come si fa a giudicare un ragazzo?”*³⁶³

Ma anche il percorso artistico di Dario, per lungo tempo, non ha avuto niente a che vedere col teatro. A guerra finita, infatti, termina gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera (a Milano) e si dà alla pittura. Lavora ad alcuni affreschi per una tomba di famiglia al Cimitero monumentale di Milano, insieme ad Alik Cavaliere e Bobo Piccoli (già suoi compagni d'accademia), e, incassato il pagamento, si reca a Parigi, dove rimane un mese a studiare gli impressionisti.³⁶⁴ Tornato a Milano, riprende a lavorare nello stesso ambiente; è entusiasta, ma

³⁶¹ Cit. in: BRUSATI, Carlo, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, Instant Book de «Il Quaderno del Sale», Milano, C.U.M.I. Editore, 1977, p. 7.

³⁶² VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 28.

³⁶³ FO, Dario, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 112.

³⁶⁴ Cfr.: FO, Dario, RAME, Franca, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, cit. p. 18.

stavolta arrivano le delusioni: lavori pagati miseramente, galleristi sfruttatori che propongono contratti ai limiti dello strozzinaggio... così smette di dipingere.

In quel periodo, però, Dario frequenta anche il Politecnico di Milano³⁶⁵ e, per questo, trova ingaggio presso uno studio di architetti. Ma, anche in quest'ambito, arrivano presto le delusioni: lavori ancora malpagati, pagamenti costantemente in ritardo, corruzione di pubblici dipendenti per ottenere concessioni edilizie (e la guerra è finita da appena due anni), mazzette, affari sotto banco... così, lascia anche l'architettura.³⁶⁶

A questo punto, soprattutto per reagire alla crisi personale seguita alle delusioni professionali, decide di riprendere un altro dei suoi interessi giovanili -il teatro³⁶⁷- e prova a cercare “*un ingaggio da commediante fra i vari attori e registi che conoscevo, specie al Piccolo teatro.*”³⁶⁸ Ma, in verità, anche ora, l'idea di Fo -in linea con la sua formazione- è quella di lavorare in teatro come scenografo o, al massimo, costumista. Per questo, nel 1951 (quando, già da un anno, Franca Rame è entrata nel circuito delle compagnie primarie),

sapendo che Franco Parenti stava allestendo uno spettacolo di satira col quale avrebbe debuttato di lì a qualche mese, mi recai da lui con una cartella di scenografie e costumi pensati e proposti proprio per decorare un genere di teatro surreale alla Ernst Toller³⁶⁹, l'autore di *Oplà, noi viviamo!*, un grande successo del burlesque tedesco di quegli anni.³⁷⁰

³⁶⁵ A questo proposito, Ercolina Milanese dichiara: “*Dario Fo non ha mai frequentato la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (come è solito raccontare ai giornalisti) in quanto non ha neanche finito la Scuola per Periti Tecnici di Varese. Quella che frequentò la sottoscritta.*” (MILANESI, Ercolina, “La vera storia del repubblicano Dario Fo”, cit., consultato il 28 luglio 2016). Tuttavia, bisogna dire che Fo non ha mai dichiarato di essersi regolarmente iscritto all'Università – sebbene Chiara Valentini sostenga che Fo si sia iscritto ad Architettura nel 1945 e abbia lasciato il Politecnico a sette esami dalla laurea (VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, cit., pp. 26 e 29). Ha frequentato -regolarmente iscritto- l'Accademia (cui allora si accedeva per esame d'ammissione, anche senza diploma di Scuola Superiore), ma alla facoltà di Architettura al Politecnico potrebbe aver frequentato le lezioni da uditore non iscritto.

³⁶⁶ Cfr.: FO, Dario, RAME, Franca, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, cit. pp. 19-20.

³⁶⁷ L'interesse, vissuto come un *hobby*, lo ha già il padre, Felice (1898-1987), che di mestiere fa il capostazione, ma, nel tempo libero, recita in una piccola compagnia amatoriale.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 20.

³⁶⁹ Drammaturgo e rivoluzionario tedesco, Ernst Toller (1893-1939) si schiera su posizioni comuniste, rivoluzionarie e pacifiste a seguito dell'esperienza della Prima Guerra Mondiale. Incarcerato per la sua attività politica, approfondisce la conoscenza dei componenti della classe operaia, esperienza che gli è d'aiuto per meglio comprendere quanto di agiografico vi sia nella descrizione del proletariato da parte degli intellettuali del suo tempo. Date le sue posizioni marxiste, viene perseguitato dai Nazisti, emigra dapprima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, dove si suicida nell'albergo Mayflower di New York, il 22 maggio 1939, dopo aver amaramente constatato di aver perso la vena poetica e creativa.

³⁷⁰ *Ivi*, pp. 20-21.

Parenti si mostra entusiasta dei lavori di Fo e solo a questo punto, in virtù della collaborazione che ne segue, Dario chiede di recitare. Ma anche questa richiesta, a dire il vero, non si colloca ancora nella prospettiva di intraprendere risolutamente il mestiere d'attore. Parenti però scopre, così, le naturali doti istrioniche di Dario (“*mi han detto che alla trattoria delle sorelle Pirovini sei una specie di clown del locale, acclamato da tutti [...] Forza, ti regalo quest’occasione, fai vedere cosa sai fare*”³⁷¹ – gli dice) e lo incoraggia a scrivere e recitare:

[Dario, *N.d.R.*] venne a Intra dove partecipavo a una delle tante serate, [...] a chiedermi se potevo prendere parte alla rappresentazione, che avrebbe fatto delle storielle. [...] Ascoltai Dario e notai che era ben diverso, aveva una originalità, una comicità completamente nuova, diversa e fuori da qualsiasi schema. Aveva una personalità già formata, se non come attore, come propositore di un modo di vedere le cose, di intendere, di dare un giudizio. [...] Mi ricordo che passammo la notte dopo lo spettacolo passeggiando lungo il lago di Intra, mi raccontò diverse storie [...]. Mi propose di acquistarle [...], se volevo interpretarle. Non ne vedevo la ragione perché erano talmente legate alla sua figura, al suo modo di esprimersi e di parlare.³⁷²

Lo stesso Fo racconta come quasi casuale il suo approdo al teatro. L’occasione: il forte esaurimento nervoso seguito alle delusioni professionali precedenti:

Il medico mi disse di mettermi tranquillo, ed io per svagarmi cominciai a dedicarmi un po’ al teatro. Mettemmo insieme uno spettacolo strambo. Ebbe un successo straordinario. Incontrai Parenti, si andò in giro insieme, alla radio feci il “poer nano”, e così, piano piano, inavvertitamente abbandonai il resto e diventai attore.³⁷³

Così Fo viene scritturato. Nella compagnia di Franco Parenti -composta da attori, danzatori, ballerine e acrobati-, fra le prime donne, c’è già Franca Rame. La incontra e (oltre a innamorarsene e a iniziarci -di lì a poco- una relazione sentimentale che culminerà, nel 1954, nel matrimonio) vede in lei -attrice già solida e consapevole- il riferimento da cui apprendere e che induce lui a cercare di costruirsi una maggiore sapienza della scena. Ora Dario si trova nel posto giusto al momento giusto; per giunta, proprio quell’anno, Jacques Lecoq arriva a Milano (dopo tre anni passati a Padova), su invito di Giorgio Strehler e Paolo Grassi, per insegnare alla scuola del Piccolo Teatro.

Questa differenza di percorso, tra Dario e Franca, è puntualizzata anche da Joseph Farrell, il quale, rivolgendosi a Franca, dice:

³⁷¹ *Ivi*, p. 21.

³⁷² PARENTI, Franco, “Di me stesso”, in: LUCIGNANI, Luciano (a cura di), *Franco Parenti*, Roma, Armando Curcio Editore, 1981, pp. 29-30.

³⁷³ Cit. in: BRUSATI, Carlo, *Op. cit.*, p. 7.

Tu sei figlia d'arte in ogni senso della parola, hai questo mestiere dentro le vene. Invece Dario, quando vi siete conosciuti, non aveva nessuna tradizione familiare alle spalle, gli mancava quella conoscenza istintiva che hai tu.³⁷⁴

Alla luce di tutto questo, la domanda che spontaneamente sorge è: *che cosa ha imparato Dario Fo da Franca Rame?* Per trovare la risposta, dobbiamo delineare le caratteristiche dell'arte attorica di Franca.

4. L'arte attoriale di Franca Rame

Sappiamo -da numerose interviste e dichiarazioni rilasciate da lei stessa- che il debutto di Franca Rame avvenne quando era ancora in fasce:

ho cominciato a recitare che avevo otto giorni fra le braccia di mia madre... facevo la parte del figlio di Genoveffa di Brabante... non parlavo molto e avevo una recitazione piuttosto naturalistica... sapevo poco dell'epicità e dell'estraniamento.³⁷⁵

Nella compagnia Rame i ruoli sono assegnati a seconda dell'età. Franca, infatti, recita quello stesso ruolo (che altrove riporta al femminile, come "*la figlia*"³⁷⁶ nella *Genoveffa di Brabante*) anche all'età di cinque anni, per interpretare, infine, proprio il ruolo di Genoveffa (prima ricoperto dalla madre Emilia).

C'è, tuttavia, un altro racconto -molto più ampio- riferito a quello che potremmo definire il "secondo debutto" di Franca, fatto ancora in tenera età, ma già nella consapevolezza di stare su un palco a recitare. Lo riportiamo per intero:

C'è un momento della mia infanzia che spesso mi ritorna in mente. Sto giocando con delle compagne di scuola sul balcone e sento mio padre che parla con la mamma:

«È ora che Franca incominci a recitare, ormai è grande».

Avevo 3 anni.

La mamma commenta: «Speriamo abbia talento».

E mi ricordo i giorni appresso mentre mi insegnava la parte: «bocca a bocca», così si diceva in compagnia, parola per parola come in una litania. Il mio debutto sarebbe avvenuto la settimana seguente, nella recita del Venerdì Santo: dovevo rappresentare un angiolino di supporto all'arcangelo Gabriele interpretato da mia sorella Pia che, con tanto di ali maestose e abito fluente di seta, appariva a Giuda dopo l'infame mercato. «Pentiti Giuda traditore che per trenta monete d'argento hai venduto il tuo Signore! Pentiti! Pentiti!» recitava Pia e io dovevo ripetere gridando la stessa battuta: «Pentiti! Pentiti! Giuda traditore che per trenta monete d'argento ha venduto il suo Signore!»

Non era una gran parte, non credo di aver messo molto ad impararla. «Ripeti!» e ancora «Ripeti» diceva la mamma mentre pelava le patate per il minestrone. «Ripeti!»

Mia madre per i suoi figli era ambiziosissima.

³⁷⁴ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 35.

³⁷⁵ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 292-293.

³⁷⁶ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 24.

Per l'occasione mi aveva cucito un bellissimo abito bianco da angelo, con due grandi ali bianche e oro appoggiate sulle spalle. Seppur credente non andava mai in chiesa. Lei lo sapeva benissimo che gli angeli erano vestiti così!

Mio padre, ormai entrato nel gioco, mi fabbricò una coroncina di lampadine che, grazie a una pila infilata nelle mutandine, si accendevano. Come in un rito sollevò la coroncina e me la pose in testa.

È ora d'andare in scena e tutti: «Ma che bell'angiolino! Ma che bel vestito!» La mamma faceva andare la coda e io, lì pronta con le mie ali e le lampadine in testa, a ripetere la battuta. Non mi avevano fatto fare nessuna prova a parte. Sapevo solo che a un certo punto dovevo seguire mia sorella Pia nell'entrata in scena e, a un segnale della mamma sistemata in quinta, dovevo gridare la mia battuta.

Il guaio, l'imprevisto che più impreveduto di così non si poteva immaginare, fu che il personaggio di Giuda era interpretato da mio zio Tommaso, un uomo che avevo sempre visto calmo, sorridente, mi raccontava storie bellissime e mi regalava un sacco di giochi. Volevo molto bene a mio zio, e vedermelo lì, proprio vicino vicino, con una parruccaccia nera in testa... gli occhi che lanciavano saette tra un minaccioso tuonar e lampeggiar nel cielo... che disperato gridava: «Possano i corvi divorarmi le budella, le aquile strapparmi gli occhi!» e altri animali che non so più, «mi divorino un pezzetto alla volta a incominciare dalla lingua», mi fece un terribile effetto. Mamma mia che spavento! Cosa stava capitando?! Ero stravolta, me lo ricordo benissimo. Ma quello che mi buttò completamente fuori fu vedere mia sorella, solitamente rispettosa ed educata, che per nulla intimorita gliene stava dicendo di tutti i colori! Una sfuriata in piena regola che trascinava il nostro povero zio in una disperazione sempre più nera. «Ma cosa sta capitando? Perché lo zio Tommaso fa così?» Il groppo che mi sentivo in gola stava per scoppiare. Mia madre dalla quinta mi faceva gesti più che perentori, le sue labbra ripetevano «pentiti, pentiti». Giuro che avrei potuto dire la mia battuta, ma non me la sentivo proprio di rincarare la dose. No, io no, allo zio Tommaso questo non lo faccio! Non so cosa gli sia capitato, poverino. Forse è impazzito.

A piccoli passi, camminando come pensavo camminassero gli angeli, seppur spaventatina, gli vado vicino, lui era in ginocchio e gridava più che mai... Dio che pena! Senza dire una parola mi arrampico al suo collo e lo abbraccio, tempestandogli la faccia di baci. Insomma cercavo, con i mezzi che avevo a disposizione, di calmarlo e piangevo nel silenzio che era calato in palcoscenico.

Pia era ammutolita. In quinta mia madre faceva segnali che non prospettavano niente di buono. Lo zio-Giuda si blocca per non più di cinque secondi, giuro. Poi con voce profonda (intanto con la mano solleticava la mia e con gli occhi rideva per tranquillizzarmi) recita rivolgendosi al cielo: «Dio, sei grande! A questo orrendo peccatore mandì il conforto... un piccolo angelo... mi tendi la mano... No, no, non me lo merito!» e, dal momento che lo spettacolo doveva pur terminare, taglia corto «M'impicco! Dov'è il grande fico, albero della vergogna? M'impicco!» Deve usare un po' di forza per liberarsi da me, che proprio non ne voglio sapere di lasciarlo andare a impiccarsi. E poi cosa vuol dire impiccarsi? Non lo sapevo ma ero certa fosse una cosa orrenda. «L'albero più alto... dov'è l'albero più alto... Lasciami andare, angiolino... Lasciami...» dice lo zio, e con un urlo agghiacciante esce di scena. Mia sorella, non sapendo più che fare (l'unica volta nella sua vita, credo), camminando anche lei sulle punte, immediatamente lo segue. Grande applauso.

Tutti mi chiamano dalla quinta con grandi cenni. Non so se la paura d'essere sgridata o il «senso del dovere» che, maledizione, da che sono nata è lì a infastidirmi la coscienza, fatto sì è che dopo un attimo di silenzio, raddrizzandomi la coroncina di lampadine che nel trambusto stava per cadermi, con voce chiara e mesta, quel tanto che serve dico: «S'impicca! Non s'è pentito... Giuda traditore che per trenta monete d'argento ha venduto il suo Signore... Non s'è pentito!» e via che esco.

Ce l'avevo fatta: l'avevo detta tutta! Non ricordo cosa fosse successo dopo... so solo che, da allora, *La passione del Signore* ha sempre avuto due angiolini, con il più piccolo che abbraccia Giuda a mostrare la grandezza di Dio.

E tutti che faticavano a trattenere la commozione.³⁷⁷

³⁷⁷ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., pp. 46-50.

Franca comincia a recitare quando ha da poco imparato a camminare e non ha ancora imparato a leggere. Gioco-forza, non può che apprendere le battute “«*bocca a bocca*»” A insegnargliela è la madre, che la istruisce sulla scena che dovrà recitare, ma lì accade l’imprevisto. Non è un problema, perché “*gli incidenti fortuiti sono il pane dell’attore.*”³⁷⁸ Franca lo spiegherà anche al suo pubblico: “*Gli incidenti in teatro non si buttano mai via, si ripropongono, corretti e ripuliti: è l’incidente la chiave di volta del grande teatro.*”³⁷⁹ Cioè, la gestione dell’incidente e dell’errore non va condotta andando avanti comunque, sforzandosi di occultarlo al pubblico e superarlo. O meglio: questo è ciò che farebbe l’attore-esecutore, quello che ha come obiettivo quello di riportare sulla scena *esattamente* ciò che ha costruito in prova. L’attore-autore, invece, ha un approccio diverso: usa l’incidente per vedere dove lo porta, lo asseconda per capire se si può trasformare un caso sfortunato in un’occasione. Per l’attore-autore, l’incidente è un dono e la sua gestione è una pratica autoriale. Qui si trova uno dei punti centrali della creazione artistica di tipo teatrale. Fo spiega lo stesso concetto, in un aneddoto riferito a Samuel Beckett. Il drammaturgo inglese sta curando la regia, a Berlino, di *Fin de partie (Finale di partita)*:

[Beckett, *N.d.R.*] rivolgendosi ai tecnici che stavano alla consolle di sala, diceva: «Torniamo da capo». Ed ecco che i riflettori cominciano ad accendersi, spegnersi, e all’istante una sfilza di fari puntano diritto verso la platea.

Beckett urlò: «Ma che vi prende? Siete impazziti?»

E il direttore dalla consolle: «Scusa, ma ci sta andando tutto a rovescio...»

«Ferma, ritorna alla proiezione di prima, quella con i riflettori puntati in sala.»

«Ma era un errore...»

«È proprio quello che cercavo: l’errore. Punta di nuovo le luci come ti ho detto, poi ségnati: questa è la luce all’inizio del primo atto, fino al momento in cui i due vecchi entrano nel bidone della spazzatura. Il pubblico deve trovarsi aggredito dalle luci, così mi va bene!»³⁸⁰

L’imprevisto, l’incidente, l’errore sono occasioni da cogliere per creare una situazione o una resa scenica a cui, col puro pensiero, non si potrebbe giungere, o -addirittura- per uscire da certi *empasse*. E l’incidente narrato da Franca Rame

³⁷⁸ GREGORI, Maria Grazia, “Grammelot e gloriosi misteri buffi: il loro teatro contro l’ingiustizia”, in: «l’Unità», 6 maggio 2009.

³⁷⁹ RAME, Franca, *Andiamo a incominciare*, testo inedito scritto a Sala di Cesenatico, il 24 agosto 2008. Link: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/877/00000-87700387-e9b2-41ac-a9e2-510df551cc7b/2/~saved-on-db-87700387-e9b2-41ac-a9e2-510df551cc7b.pdf>, consultato il 29 luglio 2016, p. 52.

³⁸⁰ FO, Dario, RAME, Franca, *Nuovo manuale minimo dell’attore*, cit., p. 27.

muta per sempre la scena del suicidio di Giuda ne *La passione del Signore* della compagnia di famiglia.

L'episodio citato ci permette di entrare nell'arte attoriale di Franca Rame in modo diretto, non teorico o astratto – com'è nello stile dell'attrice-autrice. Franca, in verità, non amerebbe espressioni come “arte attoriale”, che qui -solo per chiarezza espositiva- dobbiamo comunque utilizzare. Paolo Puppa ravvisava, in Franca, addirittura un “*profondo disagio, questa sua difficoltà a definirsi attrice, riflesso, sia pure in termini autonomi, dell'analoga attitudine da parte del marito*”³⁸¹. La sua impostazione è del tutto anti-accademica e, a Joseph Farrell che le fa notare il fatto che lei non abbia “*mai studiato l'arte della recitazione*”³⁸², infatti ribadisce:

Non ho mai studiato 'l'arte della recitazione', e quando sento 'l'arte della recitazione', già il termine mi innervosisce. Sono nata in una famiglia di attori. Sono andata in scena a otto giorni in braccio alla mia mamma. Quella sera non parlavo tanto...³⁸³

La formazione *a bottega* è orgogliosamente rivendicata e difesa dalla Rame. Lì lei trova (e fornisce) la risposta ai dubbi che lo stesso Fo le pone:

«[...] non capisco come tu possa ogni sera riuscire a mantenere lo stesso umore, non solo, ma come puoi fare a meno di ripeterti i passaggi più ostici del testo da recitare con tanto distacco?»
«È semplice, potresti riuscirci a tua volta con facilità. Sarebbe bastato che da ragazzino i tuoi genitori commedianti, come i miei, ti avessero portato la sera sul retropalco insieme ai costumi e all'attrezzatura, ben sistemato in un baule con dentro stesa una coperta di lana e, mentre loro cominciavano a metter su scena, tu ti addormentavi come la figlia del re, tranquilla e senza problemi. Anzi, le voci dei tecnici e degli attori, aggiunte al brusio del pubblico che entrava in sala, diventavano il *Dormi dormi che io ti canto* più suadente che si possa pensare. Ma ecco che, a un certo punto, la mamma ti viene a svegliare: “Tocca a te, bambino. Ricordati, stiamo recitando *I miserabili*, e tu sei Cosetta ancora piccola. Ti ricordi la prima battuta?” “Mamma, fammi dormire ancora un po'...” La mamma ti solleva fuori dal baule, ti ninna un attimo fra le sue braccia, ti bagna appena il viso con un fazzoletto intinto nell'acqua e ti porta fra le quinte. “Vai, tocca a te.” Io tutte le sere vivo la stessa situazione. Non è il mio lavoro questo, è la mia vita.»³⁸⁴

Al di là di tutto, è la conclusione il punto focale del discorso di Franca: “*Non è il mio lavoro questo*” – dice, parlando del teatro – “*è la mia vita.*” Anche a questo approccio si deve la sua naturalezza sulla scena. Spiega, a questo proposito:

³⁸¹ PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, in: «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, 2014, p. 296.

³⁸² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 85.

³⁸³ *Ibidem.*

³⁸⁴ FO, Dario, RAME, Franca, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, cit., p. 7.

quando da ragazzina mi trovai a recitare anche testi classici, come *Giulietta e Romeo* e l'*Otello*, per istinto e per educazione non ricorrevo mai all'enfasi e non mi appoggiavo mai a effetti melodrammatici o retorici. Tutto il nostro far teatro nasceva da una pratica quasi naturale su modelli semplici. Per noi il recitare non imponeva certo problemi di ricerca stilistica. Avevo imparato a muovermi e parlare sul palcoscenico... quasi senza rendermene conto... imparavo le parti sentendole recitare per serate e serate da mia madre e dalle mie sorelle più grandi. Recitare, per noi, era semplice come camminare e respirare. Poi, più tardi, entrando a lavorare in compagnie cosiddette primarie, mi sono resa conto, per confronto diretto, che possedevamo uno stile molto più limpido e produttivo di quello caotico e pieno di birignao naturalistico che sciorinavano gli attori delle compagnie di nome. Noi eravamo dei guitti provvisti della dote della comunicazione... Nessuna parola cascava a spiacciarsi sul palcoscenico, tutto era proiettato sul pubblico.³⁸⁵

Franca Rame non nasconde d'avere anche tentato di non fare più l'attrice. La famiglia, infatti, una volta finita la seconda guerra mondiale, ha ormai sciolto la compagnia, per cui ciascun membro deve pensare al proprio futuro:

‘Cosa farà Franchina?’, era il chiodo fisso di mia madre.

E Lina, la maggiore, ben accasata con un ricco mobiliere di Bovisio Mombello, rispondeva: ‘L'unica professione che può fare senza preoccupazioni è l'infermiera, perché se si trova trenta clienti, che tutte le mattine necessitano di un'iniezione, ecco che è sistemata’.

Senza interpellarmi, un bel giorno mi iscrissero a un corso di infermiera presso la clinica Principessa Jolanda di Milano. Per me, vedere una goccia di sangue o morire era la stessa cosa, però non potevo mettermi a discutere. Frequentai molto seriamente il corso, che consisteva in un mese di tirocinio e in un esame finale. Mio padre stava morendo, e quindi non aveva certo grilli per il capo. Anche se non amavo il nuovo lavoro, ce la misi tutta lo stesso. Durante il tirocinio, la caposala mi prese in grande antipatia. A quei tempi, venire da una famiglia di attori, non era una bella lettera di presentazione, perché nella mentalità comune attrice era uguale a ‘ragazza facile’. [...]

La caposala, quando la mattina arrivavo in reparto, mi sfregava la faccia per vedere se avessi il belletto. Avevo diciotto anni e, a quell'età, le guance rosa ce le hanno tutte. Fu un periodo veramente orrendo, mi sentivo umiliata. Quando giunse il momento dell'esame, mi dissero: ‘Lei non è idonea’. Piansi per un mese perché, in coscienza, mi ero comportata proprio bene, avevo fatto tutto quello che mi era stato chiesto. Allora, superata questa delusione, per mia fortuna tornai a fare il mio mestiere, che era poi quello giusto.³⁸⁶

L'esperienza fa sperimentare alla Rame -per la prima volta direttamente- il pregiudizio di genere legato alla professione attoriale: “*A quei tempi, venire da una famiglia di attori, non era una bella lettera di presentazione, perché nella mentalità comune attrice era uguale a ‘ragazza facile’*”. Com'è noto, l'identificazione dell'attrice con la meretrice è antica ed è rivolta alle attrici fin da quando, alla metà del Cinquecento in Italia, calcano le scene per la prima volta. Ma la sua presa di coscienza si unisce alla presa d'atto di un altro problema: il

³⁸⁵ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 293.

³⁸⁶ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 30-31.

pregiudizio di genere, per quanto abbia un'origine evidentemente maschile, si radica nella "*mentalità comune*" e, per questo, entra a far parte anche del *modus pensandi* delle donne. Non a caso, portatore di questo pregiudizio è, nella fattispecie, la caposala, una donna che -dice Franca- "*quando la mattina arrivavo in reparto, mi sfregava la faccia per vedere se avessi il belletto*". Allora, nel dire: "*mi sentivo umiliata*", Franca, di fatto, esprime anche la frustrazione che deriva dal venire offesa specificamente come donna, non solo genericamente come persona. E per quanto, inizialmente, il teatro non sia stato per lei una scelta pensata e compiuta nell'età della ragione, bensì il contesto in cui è cresciuta e che ha, inevitabilmente, fatto di lei un'attrice, Franca conclude la propria narrazione con parole molto significative: "*per mia fortuna tornai a fare il mio mestiere, che era poi quello giusto.*" Il ritorno al teatro è definito una "*fortuna*" e il mestiere d'attrice "*quello giusto*". Si tratta di un passaggio importante, perché, da questo momento in poi, il teatro diviene finalmente, per Franca, una scelta consapevole. Smette di essere l'ambiente naturale e protetto in cui è nata e cresciuta, per diventare il luogo prescelto per realizzare se stessa, dopo aver fatto esperienza di altre possibilità. In più, il ritorno al teatro è unito alla presa di coscienza del pregiudizio maschilista nei confronti delle attrici e questo le permetterà di saperlo sempre riconoscere, anche quando -in forme e modi differenti- si manifesterà nello stesso ambito teatrale. In questo senso, Franca sceglie, non solo come figlia d'arte ma soprattutto *come donna*, di fare del teatro non semplicemente il proprio mestiere, ma la propria vita, con tutte le difficoltà (e i temporanei ripensamenti) che ne conseguono.

La prima di queste difficoltà è legata al proprio carattere, che la conduce a mettere nuovamente in discussione la scelta del teatro:

A un certo punto della mia vita [nel 1976, *N.d.R.*] mi sono accorta che il lavoro di attrice non mi faceva impazzire, che non lo amavo poi così tanto. La gente non ci crede, pensano che siano bugie. Invece è vero, non avrei mai scelto questa professione, che richiede un tipo di carattere che io non ho: presenzialismo, arroganza e buoni gomiti. Quando mi sono accorta che non amavo questo mestiere, era troppo tardi, ero già sposata con Dario e avevamo la nostra compagnia. Se non fossi stata indirizzata a questa professione dalla mia famiglia, mi sarei impegnata nel sociale, avrei potuto anche essere un avvocato o un medico. C'è stato un momento in cui non mi identificavo più nel mondo che mi circondava, né in ciò che facevo, e sono caduta in depressione per un anno e mezzo. Ho poi ripreso a recitare perché, grazie a questo lavoro, riesco a portare avanti le cose in cui credo. E questo non è poco.³⁸⁷

³⁸⁷ *Ivi*, pp. 19-20.

Franca riconosce anche il teatro come un luogo in cui vige, in una certa forma, una competizione per il potere, tanto che richiede un carattere specifico, fatto di “*presenzialismo, arroganza e buoni gomiti.*” È “*un tipo di carattere che io non ho*” – dice Franca – e, in questo, segna una propria irriducibile differenza, che le deriva proprio dal rifiuto della ricerca del potere³⁸⁸. Non che il teatro non debba essere *lotta* (per la Rame lo è stato per tutta la vita), ma, in quei termini, è male indirizzata. E coerente con tale rifiuto del potere e delle sue logiche è la volontà di essere “*impegnata nel sociale*”: Franca, cioè, esce da questa crisi perché si dà un rinnovato senso del proprio ruolo d’attrice: non è l’arte per l’arte a interessarla (anzi: in quella non si identifica più), ma l’arte come luogo politico, come spazio libero d’azione. Altrove, il concetto è espresso in modo anche più estremo:

il mio lavoro può senza dubbio essere utile a raggiungere la gente, a mobilitare l’opinione pubblica, ad utilizzare la mia popolarità, la mia “fama” per dire le cose che mi stanno a cuore e per ottenere dei risultati laddove il cittadino comune non riesce... portare a conoscenza, magari denunciare situazioni, problematiche, disagi. In fondo io non sono un’attrice, ma una persona che fa teatro e lo fa perché le permette di portare avanti un discorso di solidarietà e di impegno sociale... l’ho sempre fatto, fin dai primi spettacoli messi in scena con la mia famiglia, magari all’inizio in modo inconsapevole proprio perché ero una bambina, e poi con Dario. Quando nel 1968 mio marito mi propose di fare teatro nelle fabbriche occupate in giro per tutta l’Italia, io gli dissi che per me non era affatto una novità!³⁸⁹

Franca arriva a definirsi in modo paradossale (“*io non sono un’attrice, ma una persona che fa teatro*”), ma è un paradosso connaturato alla propria concezione del teatro: esso -paradossalmente, infatti- torna a essere necessario quando si rivolge fuori del proprio contesto, quando non ha se stesso per proprio orizzonte. È questa presa di coscienza che permette a Franca di dire: “*Ho poi ripreso a recitare perché, grazie a questo lavoro, riesco a portare avanti le cose in cui credo. E questo non è poco.*”

La seconda di queste difficoltà è il maschilismo dell’ambiente teatrale, che, infatti, non tarda a manifestarsi. Prima di tutto, anche nella compagnia de “I Dritti” (quella con Franco Parenti, Giustino Durano e Dario), di lei non si

³⁸⁸ Sotto questo aspetto, riesce, in realtà, difficile pensare che avrebbe “*potuto anche essere un avvocato o un medico*”...

³⁸⁹ VARALE, Silvia, *Op.cit.*, p. 13.

valorizzano per nulla il talento e l'esperienza: “*Io ero l'ultima – dice Franca –, dietro di me non c'era nessuno, avevo la sola fortuna di essere bella.*”³⁹⁰

Ma le più evidenti manifestazioni sessiste arrivano poco tempo dopo:

L'anno dopo [il 1952, *N.d.R.*] andai con una grande compagnia primaria, ‘Billi e Riva’. Li facevo piccole parti, ma qualche cosa facevo. Mi facevano indossare un abito nero, bellissimo, tutto attillato, con la scollatura di tulle un po’ trasparente (non era ancora il tempo dei seni nudi)³⁹¹. Riva, alla fine, diceva al pubblico: ‘E adesso vi facciamo vedere la più bella della compagnia’. Io ero imbarazzatissima, perché ero molto timida. Mi facevano fare tutta la passarella da sola, con la gente ben contenta che batteva le mani. Poi chiudeva la porta dicendo: ‘È tutto quello che sa fare’. Una sera uno dal pubblico esplose: ‘È un bel villano, lei. Perché deve umiliare questa povera ragazza?’. Ci fu un diverbio terribile che finì anche sui giornali. Riva era grossier, un attore comico, di talento, ma ‘pesante’. Poi c’era l’altro, Billi, un ometto un po’ vile. Non aveva mai il coraggio di dirti le cose in faccia e allora montava Riva.³⁹²

C’è un elemento ricorrente nella critica teatrale, che già in quest’episodio viene espresso, sebbene in termini qui molto più grossolani (ma solo nella forma, non nel contenuto): la sottovalutazione dell’arte attoriale di Franca.

Nel presentare la giovane attrice al pubblico, Mario Riva, prima di tutto, fa un classico apprezzamento sessista: “*E adesso vi facciamo vedere la più bella della compagnia*”. Beninteso, il sessismo non risiede nelle parole “*la più bella della compagnia*”, perché Franca era veramente di straordinaria bellezza e dirlo non è in sé offensivo³⁹³. Semmai, è il fatto di concentrarsi solo sull’aspetto fisico il primo elemento di sessismo. Ma tale sessismo -espresso, peraltro, in termini piuttosto beceri- risiede soprattutto in quell’“*E adesso vi facciamo vedere*”, perché abbassa Franca al rango di oggetto da mettere in mostra, di fenomeno da baraccone, di puro corpo da mostrare, squadrare e gettare in pasto agli occhi famelici degli spettatori eccitati (“*gente ben contenta che batteva le mani*”). Ma, dopo l’apprezzamento, Riva conclude: “*È tutto quello che sa fare*”. L’alterigia

³⁹⁰ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 32.

³⁹¹ Lo spettacolo in questione è la rivista *I fanatici*, di Marcello Marchesi e Vittorio Metz con Riccardo Billi e Mario Riva, con la partecipazione di Franca Rame e musiche di Gorni Kramer. La *tournee* dura dal settembre 1952 al maggio 1953: Franca è stata scritturata dall’impresario teatrale più importante dell’Italia dell’epoca, Remigio Paone. Nell’«Archivio Fo-Rame» è visibile una foto di Franca che indossa l’attillato -e scollato- abito nero di tulle che menziona (link alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1473&IDImmagine=8&IDOpera=77>, consultata il 4 agosto 2016, documento 9). Un altro abito di scena indossato nella stessa rivista è al link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=77&IDSchedaLocandina=20322>, consultato il 4 agosto 2016).

³⁹² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 32-33.

³⁹³ Franca, peraltro, è consapevole della propria bellezza, come dimostra in questa foto scattata per un servizio fotografico da pubblicare su una rivista: si tratta del documento n. 1 visibile al link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1503&IDOpera=69>, consultato il 5 agosto 2016.

dell'attore è talmente evidente che perfino uno spettatore interviene in difesa di lei e ne scaturisce un “*diverbio terribile*”. Tuttavia, ciò che è davvero interessante di questo aneddoto è la relazione tra sessismo e sottovalutazione della donna, perché il secondo elemento non è determinato da una pura e semplice incomprensione dell'arte attorica di lei, ma è la logica conseguenza del primo.

In una conversazione con Marisa Pizza, Franca racconta:

«La più bella critica, il più bel complimento [come attrice, *N.d.R.*] l'ho avuto paradossalmente da una stroncatura a Tampere dove in una recensione a un mio spettacolo si legge: la Rame era ferma, immobile, senza enfasi, senza gesti, eppure la gente applaudiva! Ma che bel complimento che mi ha fatto quello lì se pensi oltretutto che il teatro era strapieno!»³⁹⁴

Il recensore (di cui ignoriamo il nome) intende stroncare la recitazione di Franca soffermandosi sul suo stare “*ferma, immobile, senza enfasi, senza gesti*”: la sua stroncatura rivela anche una dose di sessismo. Anche in questo caso, della Rame si afferma una certa insipienza teatrale, una certa incapacità di stare sul palco -se non come una bella statua-, ma, del resto, non è la prima volta che, di fronte a un'attrice, la critica non si aspetti altro che una *performance* da bella statua. Giustamente, però, Franca decide di intendere la stroncatura come un complimento, il che ci permette di inquadrare il carattere fondamentale della recitazione (e non solo) di Franca Rame: il senso della misura.

Qui ci addentriamo nel terreno forse meno battuto dalla critica, perché, anche quando è stata riconosciuta la sapienza attoriale di Franca, si è sempre posto l'accento sul suo essere figlia d'arte. Non che sia sbagliato, ma lo stile attorico della Rame è il frutto di una costruzione progressiva e autonoma, rispetto sia alla formazione fatta in famiglia, sia al sodalizio artistico con Dario Fo (sebbene da entrambi gli ambiti abbia rubato sollecitazioni e in essi abbia costruito la propria esperienza). Come vedremo, infatti, la sua recitazione è fondata su canoni molto diversi -seppure complementari- da quelli del marito.

Nella registrazione audio personale di una conversazione tra Marisa Pizza e Franca, avvenuta il 30 giugno 1996, quest'ultima afferma:

Non bisogna imitare i toni, non bisogna recitare, non si deve essere freddi, ma l'importante sono le intenzioni e il comunicare con il pubblico e ci si può arrivare solo, individuate le intenzioni, facendo proprio il testo che si va interpretando. Né si possono

³⁹⁴ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 50.

tenere insieme tutte le trovate comiche o ironiche che siano, rompono il ritmo, non si può appiccicarle ma ad ognuna serve il suo respiro. Il comico è un'arte di precisione matematica. Se il pubblico, che bisogna ascoltare sempre, non risponde, non ride ai momenti dovuti, allora bisogna stringere, tagliare, correre, anche lì direttamente in scena perché è lì che ogni volta si misura il testo e la sua efficacia.³⁹⁵

Siamo in presenza di due elementi centrali dell'arte attorica di Franca.

Il primo è la consapevolezza (che deriva certamente dalla formazione fatta in famiglia) del fatto che la scrittura per la scena -la vera e propria drammaturgia- avviene *sulla* scena, mentre si agisce. L'attore-esecutore (quello, cioè, che recita le battute), di fronte a un pubblico che non reagisce prosegue secondo copione, perché ciò che ha costruito durante le prove col regista è ciò che deve portare sulla scena: comportarsi diversamente, per lui, equivarrebbe a non aver fiducia nei confronti del lavoro svolto in prova; l'attore-autore (quello che recita le situazioni), invece, è figlio della Commedia dell'Arte: per lui la mancata reazione del pubblico può essere il segnale di un difetto di scrittura precedente o di un'errata valutazione, fatta durante le prove, dell'effetto di una certa trovata, per cui, di fronte a una circostanza del genere, non ha paura di agire autorialmente sulla propria *performance* e quindi può senza dubbio “*stringere, tagliare, correre, anche lì direttamente in scena.*” Questa -come abbiamo già visto- è un'arte antica, che Franca conosce sin da bambina e che Dario ha scoperto e imparato da lei. Ma, nonostante l'origine teatrale di Franca sia sempre stata nota, il suo percorso attoriale è stato spesso ribaltato dalla critica. Eccone un esempio:

Figlia d'arte nel senso più puro della parola, Franca Rame è nata in palcoscenico: suo padre e suo nonno erano attori, e Franca Rame è veramente un personaggio di quella «commedia dell'arte» che è alle origini del teatro moderno. Bionda, alta, bellissima, Franca Rame è per natura una «soubrette»: ma al fianco del marito Dario Fo, Franca ha saputo affinare le sue possibilità, potenziare il suo talento, sublimare la sua recitazione, diventare una attrice. Franca ha, del «guitto», la vocazione al sapere, l'ansia di conoscere: Dario Fo ha saputo indirizzare nel verso giusto questa aspirazione e questa ansia, ed ora Franca è una delle attrici più preparate, più colte del teatro italiano.³⁹⁶

L'anonimo critico teatrale prima riconosce che Franca è “*figlia d'arte nel senso più puro della parola, [...] veramente un personaggio di quella «commedia*

³⁹⁵ *Ivi*, p. 48.

³⁹⁶ [AUTORE NON INDICATO], “Una donna nella commedia dell'arte”, articolo contenente un servizio fotografico di Carlo Cisventi su Franca Rame, pubblicato nel 1961 e leggibile al link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=2429&IDOpera=69>, consultato il 6 agosto 2016.

dell'arte» che è alle origini del teatro moderno”³⁹⁷, ma poi la declassa al rango di “«guitto»” affermando che è “per natura una «soubrette»”. Per fortuna, interviene la provvidenza, sotto la forma del marito Dario Fo, grazie al quale lei “ha saputo affinare le sue possibilità, potenziare il suo talento, sublimare la sua recitazione, diventare una attrice.” Franca, quindi, pur figlia d'arte che calca i palcoscenici fin da piccola, sarebbe come Eliza Doolittle -la popolana del *Pygmalion* di George Bernard Shaw- e Dario, il suo professor Henry Higgins: non nasce attrice, ma lo diventa grazie al marito, il quale “ha saputo indirizzare nel verso giusto” la sua aspirazione a essere trasformata (da lui) in attrice vera, preparata e colta.

Franca, in realtà, anni dopo, racconterà a chiare lettere a Joseph Farrell in che circostanza l'apprendistato di Fo nel teatro *all'improvvisa* sia cominciato:

Era il 1960 e recitavamo *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*. Parlavo con Dario, che era il mio partner in scena. Indossavo una guèpière, le calze a rete, la vestaglia³⁹⁸... Dario era vestito da prete... improvvisamente ho avuto un vuoto di memoria, l'unica volta che mi sia mai capitato. Non sapevo più come mi chiamassi, cosa stessi facendo, chi fossi. Non sapevo più niente. Sapevo solo che stavo parlando di un matrimonio. Dario, in piedi davanti a me, mi guardava con occhi preoccupati. Dunque parlo di 'sto matrimonio... la mia mamma piangeva... la macchina con i nastri e le relative scatole di latta appese... la basilica di Sant'Ambrogio... il cardinale che ci sposa ecc...

Il direttore di scena mi faceva cenno di tirare il sipario. A mia volta, con la mano, lo invitavo alla calma. Dietro le quinte tutta la compagnia mi suggeriva la parola che mi avrebbe riportato in carreggiata. Dario sudava, sudava... gli scendevano gocce di sudore grandi come piselli. Non stavamo recitando nel teatrino della scuola, eravamo in un grande teatro, l'Odeon di Milano. Parlavo come un fiume in piena, finché, a un certo punto, mi è affiorata la parola che mi era sparita dalla testa. Sono tornata sui binari e dalle quinte è arrivato un sospiro di sollievo. Non è che fossi nel panico, mi ero semplicemente distratta, perché quando sei nel panico, non parli per niente.³⁹⁹

A Luciana D'Arcangeli Franca narra l'episodio puntualizzando che quest'arte di recitare *all'improvvisa* Dario l'ha proprio imparata da lei (anche se -per la sua astuta umiltà- aggiunge anche che, in sua assenza, ci sarebbe arrivato lo stesso):

Questo per tornare alla recitazione a soggetto. Perché è importante sapere questo anche per capire lo sviluppo di Dario, che ci sarebbe arrivato sicuramente da solo, per carità, ma... Ecco, una volta mi sono trovata, nello spettacolo *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, a cavallo tra il '60 e il '61, ad avere la classica amnesia, perché quando recito non penso a quello che sto dicendo. A un certo punto non sapevo più... chi sono? che cosa sto facendo? Mi sono guardata: avevo le gambe con delle calze a rete da

³⁹⁷ Da notare, tra l'altro, che il suo essere “figlia d'arte” è, secondo il critico, di derivazione patrilineare: si menzionano il padre e il nonno, ma del ruolo svolto dalla madre non si dà notizia.

³⁹⁸ Una foto di Franca con il costume di scena di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* è visibile al link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1562&IDOpera=10>, documento n. 13, consultato il 6 agosto 2016.

³⁹⁹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 83-85.

balletto, una guêpière tutta scollata, una vestaglia che non finiv... Mi sono toccata in testa, avevo una parrucca. Mi sono resa conto di come ero messa ma non sapevo più niente, non sapevo più niente! Avevo davanti Dario vestito da prete, perché lì ci sono i sosia -l'amico di lei e il prete- e a un certo punto comincio ad andare per rane... Sapevo con certezza di star parlando di un matrimonio. Vedevo il direttore di scena, in quinta, che mi faceva segno "tiro il sipario? che faccio?" perché tutta la compagnia era ferma, col fiato sospeso... Eh, be', tu immagina una, al Teatro Odeon di Milano, con mille e quattrocento persone davanti, che sta dicendo delle cose prive di senso rispetto alla commedia e che parla... Dario, davanti a me, era bianco come un morto -lui che è di colore- e sudava... E io gli facevo cenno "calma", proprio gli facevo "calma", troverò... E infatti dopo cinque minuti di sproloquio -cinque minuti, sei, tre, diciotto, non te lo so dire- che sono apparsi a tutti nove ore, e Dario... e mia madre che piangeva... Io mi dicevo "adesso, se non trovo la battuta, qua simulo uno svenimento, non lo so che devo fare...", sono andata avanti... vavavan... finché ho trovato la battuta e tutt'un tratto si è sentito un sospiro generale! Si è proprio sentito il sospiro generale di tutta la compagnia, perché erano tutti in quinta dicendo "cosa succede?". La gente invece non si è accorta di niente. E lì Dario ha 'scoperto' cosa vuol dire recitare a soggetto. L'ha scoperto e l'ha imparato anche molto bene perché adesso non lo tiene, debbo dire, più nessuno!⁴⁰⁰

E, a scanso di equivoci, a Joseph Farrell che le chiede che cosa Dario può aver imparato da lei, Franca inequivocabilmente risponde:

il significato del recitare a soggetto. È stato molto bello per lui, perché mai si sarebbe azzardato, prima, ad andare fuori copione. Devo dire che non solo ha apprezzato e visto cosa succede ad andare a soggetto, ma ne ha approfittato moltissimo. Adesso Dario veramente recita all'improvvisa, si improvvisa.⁴⁰¹

I termini della questione ora si chiariscono: Dario "*mai si sarebbe azzardato, prima, ad andare fuori copione*" e il suo primo approccio con questa strategia attorica è, in un certo senso, prima di tutto da spettatore ("*ha apprezzato e visto cosa succede ad andare a soggetto*"). E la prima occasione per vedere "*cosa succede ad andare a soggetto*" ha addirittura una data: "*era il 1960*". Nella descrizione di quella circostanza, Franca mette a nudo i due approcci opposti all'arte attoriale: da una parte, quello da attrice-autrice -che recita la situazione, figlia della Commedia dell'Arte-, di cui lei è portatrice; dall'altra, quello da attore-esecutore -che recita le battute del copione, che "*sudava, sudava*", spaventato dall'imprevisto, pronto a "*tirare il sipario*"-, incarnato da lui. Ancora una volta, Franca gestisce l'imprevisto, senza andare nel panico, con la calma della propria esperienza. Dario tira "*un sospiro di sollievo*", ma per lui sarà una rivelazione: lì Dario "*ha 'scoperto' cosa vuol dire recitare a soggetto. L'ha scoperto e l'ha imparato anche molto bene*", "*ne ha approfittato moltissimo*."

⁴⁰⁰ D'ARCANGELI, Luciana, "Conversazione con Franca Rame. Sui personaggi femminili, la scrittura e la regia nel teatro Fo-Rame (12/6/99)", in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, pp. 125-126.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 35.

Adesso Dario veramente recita all'improvvisa". Franca è consapevole di tale debito di lui verso di lei, infatti specifica che "è importante sapere questo anche per capire lo sviluppo di Dario".

È imprescindibile, dunque, comprendere la specifica arte attorica di Franca per capire quella di Dario e per capire anche il debito che lui ha nei confronti di lei anche come autore. Spiega Luciana D'Arcangeli:

Lei ha portato in dote un baule contenente i 'canovacci' di vecchi lavori teatrali della famiglia Rame, cui Fo si è ispirato per talune delle sue prime opere; lei gli ha mostrato l'arte dell'improvvisazione e della sintesi teatrale; lei è stata la sua prima attrice. [...] L'apporto di lei è cresciuto con il tempo ed ora è, in pratica, impossibile parlare dei personaggi femminili nel teatro di Fo senza ricordare il contributo determinante di Franca.⁴⁰²

In anni recenti anche Fo comincia più esplicitamente a riconoscere -almeno in parte- il proprio debito nei confronti di Franca:

Ho conosciuto Franca, mi sono innamorato. Ho lavorato con Parenti al successo strepitoso de *Il dito nell'occhio*. È nato Jacopo. Ho fatto un film: *Lo svitato* che poi "fortunatamente" non è andato bene e allora, seguendo Franca nei suoi atti unici all'Arlecchino, mi sono addentrato ancor di più nel teatro con il fratello di Franca e lei stessa che mi raccontavano le chiavi, io che capivo la grande importanza dei temi e dei ritmi e ho scritto *Comica finale* che teneva insieme diversi atti unici tratti da antiche farse. [...] Il vero inizio mio come compositore di commedie è con il successo de *Gli arcangeli non giocano a flipper* [...] il direttore dell'Odeon ci offrì la stagione al suo teatro e così, su una chiave datami da Frassinetti che a sua volta l'aveva avuta da Pasolini, scrivo *Gli arcangeli non giocano a flipper*. Forse è proprio questa l'opera a cui sono più legato, anche perché segna l'avvio del mio impegno serio in teatro.⁴⁰³

Fo, quindi, fa un primo apprendistato da attore che scrive i propri testi, imparando da Franco Parenti e Giustino Durano. In questo primo periodo, egli non adopera l'arte dell'improvvisazione: scrive dei testi per sé, che recita battuta per battuta, come da attore-escutore di se stesso. La prima svolta arriva dopo il flop al botteghino del film *Lo svitato*, diretto da Carlo Lizzani nel 1956. Da lì "seguendo Franca nei suoi atti unici all'Arlecchino", Dario comincia ad approfondire l'arte della scrittura teatrale, grazie al "fratello di Franca e lei stessa che mi raccontavano le chiavi". Da loro Fo apprende "la grande importanza dei temi e dei ritmi" e scrive *Comica finale*. Anche in questo, Fo (anche se non lo dice

⁴⁰² D'ARCANGELI, Luciana, "L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d'arte*, pp. 46-47.

⁴⁰³ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 34.

esplicitamente) dimostra di aver attinto alla tradizione di Franca: *Comica finale*, infatti, non è uno spettacolo genericamente tratto “*da antiche farse*”, ma costruito su quattro canovacci del repertorio della Compagnia Rame⁴⁰⁴. Scrive, a questo proposito, Simone Soriani:

Nell'avvicinamento di Fo alla Commedia dell'Arte, fin dai primi anni '50, non si può tacere l'importanza che deve aver avuto il ricco bagaglio di canovacci drammatici conservati dalla famiglia di Franca Rame, che Fo conosce nel 1952 e sposa un paio d'anni dopo. La Rame è infatti figlia d'arte di una “compagnia di giro” di comici itineranti attivi in Italia settentrionale fin dal XVII secolo: il primo contatto di Fo con la cultura popolare si può quindi individuare nei canovacci della famiglia Rame che l'autore-attore, dopo un attento lavoro di rielaborazione e riadattamento, porta in scena per la prima volta il 10 dicembre 1958 a Teatro Stabile di Torino con il titolo di *Comica finale*.⁴⁰⁵

Franca aggiunge un prezioso particolare su quella scelta drammaturgica:

In effetti ha usato quelli meno belli. L'unico veramente bello era *Un morto da vendere*. *La Marcolfa* era quel che era, *I tre bravi* pure. Ma *Un morto da vendere* era un testo eccezionale. Raccontavo le storie delle *Comiche* al mio bambino per addormentarlo. Dario le ascoltava ed ebbe l'idea di trascriverle.⁴⁰⁶

Al di là del giudizio di valore sugli atti unici, è l'affermazione finale a essere preziosa, perché ci dice che Dario trae l'idea di trascrivere quelle storie dall'abitudine di Franca di raccontarle nella propria quotidianità: cioè, è l'arte affabulatoria di lei a ispirarlo. Fo, tuttavia, non possiede ancora l'arte dell'andare *all'improvvisa*, per cui da quei canovacci, scoperti per l'affabulazione di Franca, lui trae copioni tradizionali, con battute e didascalie precise (in questo consiste il suo “*attento lavoro di rielaborazione e riadattamento*”).⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ I canovacci sono (nell'ordine della messinscena): *Quando sarai povero sarai re*; *La Marcolfa*; *Un morto da vendere*; *I tre bravi*. La regia è di Dario Fo e Gianfranco De Bosio.

⁴⁰⁵ SORIANI, Simone, “*Mistero buffo* di Dario Fo e la cultura popolare tra Medioevo e Rinascimento”, in: «Quaderni medievali», n. 56, dicembre 2003, p. 103.

⁴⁰⁶ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 40.

⁴⁰⁷ I copioni dattiloscritti sono scaricabili, in formato PDF, dal sito del Teatro Stabile di Torino. *Quando sarai povero sarai re*:
http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/5/92473_ca_object_representations_media_42585_original.pdf

La Marcolfa:
http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/5/18871_ca_object_representations_media_42558_original.pdf

Un morto da vendere:
http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/6/24799_ca_object_representations_media_42631_original.pdf

I tre bravi:
http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/5/99116_ca_object_representations_media_42545_original.pdf

Ma c'è un secondo elemento centrale dell'arte attorica di Franca Rame, che emerge dalla conversazione tra lei e Marisa Pizza, avvenuta il 30 giugno 1996: “*Non bisogna imitare i toni, – dice Franca – non bisogna recitare*”. Che vuol dire?

Qui siamo nel fulcro dell'arte attorica di Franca. Marisa Pizza sostiene che lei “*ha una gestualità non tanto «contenuta», quanto «naturale»*”⁴⁰⁸. I due concetti, in realtà, possono essere considerati coincidenti: la ricerca della naturalezza conduce Franca a una gestualità sempre contenuta, mai accentuata, mai enfatica.

Certo, in parte, anche questa naturalezza trova la origine nella formazione nella compagnia di famiglia:

Tutto il nostro far teatro nasceva da una pratica quasi naturale su modelli semplici. Per noi il recitare non imponeva certo problemi di ricerca stilistica. Avevo imparato a muovermi e a parlare sul palcoscenico... quasi senza rendermene conto... imparavo le parti sentendole recitare per serate e serate da mia madre e dalle mie sorelle più grandi. Recitare, per noi, era semplice come camminare e respirare.⁴⁰⁹

Ma Franca, emancipatasi dalla Compagnia Rame, verrà a contatto con ambienti teatrali diversi, inclusi quelli accademici: tuttavia, non cambierà registro stilistico. Questo vuol dire che lo stile appreso diverrà, col tempo, scelta consapevole, ricca d'argomenti e motivazioni, accompagnata da una precisa ricerca. Il concetto di “naturalezza” -spiega Franca- non ha nulla a che vedere con il “naturalismo” di Stanislavskij. In un'intervista rilasciata ancora a Marisa Pizza, sulla strada verso Ferrara, il 12 ottobre 1996, Franca spiega:

Non nel senso di: costruzione naturalistica del personaggio, ma è automatico come nella vita, è un uso reale, spontaneo, come credo sia giusto fare. Devi preoccuparti di recitare le intenzioni di un testo allora il gesto nasce spontaneo e ha un senso. Guai a suggerire ad un attore il gesto per una determinata scena! Quando nelle prime sere che facevo Eva, Dario continuava a dirmi vai a soggetto, la sai, non guardare il copione, e allora lì mi muovevo troppo, sentivo di muovermi troppo e questo accorgermi dei gesti mi faceva capire che sbagliavo. La *Maria alla croce* è nata in scena, ho cominciato leggendo e poi ho cominciato a farlo e mi son trovata le posizioni, mi son data un luogo deputato, la croce in mezzo. Così come per *La strage degli innocenti*, dopo averlo letto un po' di volte, si comincia a muovere.⁴¹⁰

Anni dopo, Franca ritornerà sul discorso:

Tutti i link sono stati consultati l'8 agosto 2016.

⁴⁰⁸ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 175.

⁴⁰⁹ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 293.

⁴¹⁰ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., pp. 175-176.

Non vado mai in deliquio quando entro in scena, cammino sempre con i piedi per terra, mi comporto in modo normale. Dario non mi ha mai dato, a parte qualche rarissima eccezione, indicazioni su come dire una battuta.⁴¹¹

Il mio stile è il mio stile, sarebbe stato quello comunque. Dario non mi ha mai detto: 'Questa battuta prova a dirla così'. Lui ha, nei miei confronti, come professionista, un rispetto quasi eccessivo.⁴¹²

Franca chiarisce in modo inequivocabile che l'attore è autore sulla scena di tutto ciò che fa, incluso ciò che dice e come. Infatti, riferendosi all'uso del corpo, afferma: "*Guai a suggerire ad un attore il gesto per una determinata scena!*"⁴¹³ e, riferendosi alle parole, ribadisce due volte: "*Dario non mi ha mai dato, a parte qualche rarissima eccezione, indicazioni su come dire una battuta*" e "*Dario non mi ha mai detto: 'Questa battuta prova a dirla così'*". La Rame non nasconde, altrove, una certa insofferenza verso chi, invece, vuole avere un controllo totale sull'attore e lo spiega -anche con un velo di ironia- parlando di Franco Parenti:

Di Parenti non ho un bel ricordo, veniva dal Piccolo Teatro, dove le regie erano di Strehler. Fondò poi la sua compagnia di rivista, dove lui faceva il gasista, un personaggio radiofonico. Avendo lavorato con Strehler, voleva imitare questo grande regista. Mi ricordo che avevo una sola battuta e dovevo dire: 'Il *Coriolano* è in cinque atti'. Come potevo dirlo? 'Il *Coriolano* è in cinque atti' Mi fece ripetere questa battuta almeno cinquanta volte.

'Me la devi portare sul velluto', diceva.

Finché non scoppiò a piangere, non sapevo più come dirlo 'Il *Coriolano* è in cinque atti'.⁴¹⁴

Anche il rapporto regista-attore può realizzarsi attraverso dinamiche di potere, come, evidentemente, nel caso di Parenti con la Rame. Siamo di fronte a un tipico caso di teatro inteso come spazio di potere: Parenti, che da attore era Brighella, nel primo *Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Strehler -quello con Moretti nel ruolo di Arlecchino-, dopo essere stato al servizio di uno dei padri-padroni della regia italiana del secondo Novecento, decide di voler ricoprire lui stesso il medesimo ruolo, riproducendo anche il medesimo atteggiamento. Il principio del potere si rigenera da sé e, nel farlo, applica sempre le stesse precise dinamiche. Anche nell'episodio riportato da Franca sono ben riconoscibili.

⁴¹¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 19.

⁴¹² *Ivi*, p. 33.

⁴¹³ Chiaramente, questo avvertimento riguarda chi voglia dirigere un attore o un'attrice di cui si voglia riconoscere il ruolo autoriale di ciò che avviene sulla scena. Si tratta dell'esatto opposto della concezione registica di Luca Ronconi, per esempio, il quale indicava agli attori e alle attrici anche i minimi gesti da fare in palco.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 32.

Prima di tutto, la condizione che permette lo svolgersi di queste dinamiche è l'*asimmetria dei ruoli*, che determina l'asimmetria dei rapporti: Parenti è il regista e la Rame l'attrice, dunque lui ricopre una posizione direttiva nei confronti di lei e non manca di rimarcarlo. Come? Il primo passo è l'*infantilizzazione*: a Franca viene assegnata una sola battuta, peraltro non determinante (*"Il Coriolano è in cinque atti"*), a dispetto delle sue capacità d'attrice. Secondo, l'*attivazione del senso d'inadeguatezza*: mostrando costante insoddisfazione sul risultato, la richiesta viene riformulata all'infinito (*"Mi fece ripetere questa battuta almeno cinquanta volte."*), provocando in lei la perdita del controllo di sé. Terzo, l'*indecifrabilità del mandato*: Parenti chiede a Franca qualcosa di oggettivamente incomprensibile (*"Me la devi portare sul velluto"*). Quarto, l'*annullamento*: alla fine, dopo tanti vani tentativi di soddisfare la richiesta, Franca scoppia a piangere e resta come immobilizzata (*"non sapevo più come dirlo"*). Ma questi elementi caratterizzano, in particolare, la dinamica di potere che si instaura tra i sessi: *"questi codici – afferma Brigitte Gresy – esprimono di fatto la maniera in cui gli uomini intendono per lo più mostrarsi al mondo: un'immagine di sicurezza, di forza, di controllo"*⁴¹⁵.

Non c'è da stupirsi, il teatro è anche un ambiente profondamente gretto:

Quello che chiamiamo "teatro" può essere davvero meschino. Un grumo di persone che si scannano tra loro per ottenere una piccola autorità, una lobby di intellettuali che creano artisti a loro immagine e somiglianza per non mettersi in discussione, una miriade di blogger che scrivono senza considerare quanto le parole possano demolire il lavoro di fragili giovani artisti, uno stormo di persone disorientate che non vivono, non amano, non sanno cos'è costruire, un gregge di artisti che vende l'anima per seguire leggi di un mercato che non ha leggi se non dei piccoli giochi di potere.⁴¹⁶

Nonostante questo, Franca -quando è libera d'agire- è anche più di un'attrice-autrice: sulla scena, è proprio un'attrice-autrice-regista. Questo ruolo, però -al contrario di quanto abbiamo appena detto a proposito di Parenti-, non è mai attuato attraverso dinamiche di potere, ma sempre col senso di un servizio reso alla messinscena complessiva, verso la quale sente una fortissima responsabilità. È lei stessa a spiegarlo, a più riprese:

⁴¹⁵ GRESY, Brigitte, *Op. cit.*, p. 19.

⁴¹⁶ DEMATTÉ, Angela, "Quando scrivo", autoritratto dell'attrice e drammaturga scritto per la rivista on-line «dramma.it» (www.dramma.it) il 18 gennaio 2016, leggibile al link alla pagina web: http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=18956:quando-scrivo&catid=79:drammaturghi&Itemid=61, consultata il 13 agosto 2016.

In scena, a volte, mi comporto in un modo che soltanto chi lavora con me sa interpretare. Per esempio, se Dario recita e parla con la voce troppo alta, esiste un segnale: batto sul microfono, lui mi guarda e io dico: 'Diaframma'. Oppure: 'Stringi'. Sono dei segnali e ci capiamo al volo.

Walter Valeri, nostro amico e collaboratore, portò il regista Eugenio Barba a vedere un nostro spettacolo, a Mestre, dicendogli: 'Tu adesso non guardare lo spettacolo, guarda i gesti che fa Franca'. Sono arrivata addirittura a dare dei calci in scena perché un altro attore capisse che stava sbagliando. È come se dirigessi lo spettacolo dal palcoscenico, recitando.⁴¹⁷

Quando recito, il mio cervello è diviso in due parti: metà segue lo spettacolo, l'altra metà pensa ai fatti suoi. Quali sono i fatti miei? Un riflettore che si è spento a sinistra, il microfono che non funziona bene. Per parlare con i tecnici della luce uso un sistema di segni particolare. Attiro la loro attenzione con due brevi battiti sul microfono a collo, poi indico, sempre recitando, i riflettori e due dita segnalo: 'Due' (secondo riflettore a destra).⁴¹⁸

Anche le regie, dunque sono sempre da intendersi come co-regie, con un peso del ruolo di Franca molto significativo. A Luciana D'Arcangeli dice Franca:

Il mio peso nella regia è determinante. Intanto, quando sono in platea, curo Dario e curo tutti. Poi è determinante per quella famosa storia del terzo occhio che lui [Dario, *N.d.R.*] dice che io abbia. Le maschere della commedia dell'arte hanno un bitorzolo e io ho questo neo qui che è il mio terzo occhio, non sto scherzando!⁴¹⁹

Franca ha, dunque, un carattere e una visione generale (anche politica) che la tengono lontana dalla tentazione dell'affermazione di sé. Non si può non riscontrare un'analogia tra questo approccio e il suo modo di recitare, che non cerca mai effetti da primadonna. Nella sua interpretazione di Maria, in dialogo prima con Cristo e poi con l'angelo, Franca parla con "*una modulazione di toni quasi soffiati*"⁴²⁰. Nel modo di agire, non sfrutta la propria straordinaria presenza scenica per impostare la *performance* secondo i canoni della scena madre, del pezzo di bravura, non fa mai gesti bruschi, non cerca l'effetto: al contrario, muove il corpo il minimo indispensabile, lentamente, con gesti soprattutto piccoli, leggeri, a volte appena accennati. Il risultato è una grande spontaneità, ma bisogna ricordare che -paradossalmente- la spontaneità è tutt'altro che spontanea: è una conquista, conseguita attraverso un lavoro difficilissimo, volto a svuotare la recitazione di ogni retorica. La chiave per lavorare in questa direzione è "*recitare le intenzioni*", ma come?

⁴¹⁷ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 33.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 85.

⁴¹⁹ D'ARCANGELI, Luciana, "Conversazione con Franca Rame. Sui personaggi femminili, la scrittura e la regia nel teatro Fo-Rame (12/6/99)", cit., p. 136.

⁴²⁰ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 176.

Una lezione condotta da Franca alla Libera Università di Alcatraz⁴²¹, nell'ottobre del 2012⁴²², ci permetterà di entrare nel suo laboratorio attoriale.

Una giovane attrice, molto energica, sta recitando il pezzo di *Maria alla croce*, da *Mistero buffo*. Comincia decisa, con movimenti forti e netti, coerenti col dramma della madre di Cristo che vede il figlio crocifisso. Ma Franca, seduta davanti a lei (in una saletta gremita di persone che osservano attentissime) la frena dopo poche battute, invitandola a una recitazione più moderata: “*I gesti... perché i gesti? Non ti servono.*” E la fa ricominciare da capo, non senza prima averle detto: “*Molto bene. Andiamo!*” Franca è molto materna nel correggere la giovane: riconosce in lei l'entusiasmo e il desiderio d'imparare, per cui la incoraggia e la segue con pazienza, scandagliando con lei il pezzo molto minuziosamente. La giovane comincia a entrare nella disperazione di Maria, ma anche qui Franca la ferma: “*Non la gridare così!*” – le ribadisce, invitandola alla moderazione. E poi aggiunge: “*Vai di diaframma*”, preoccupata, da una parte, che la giovane attrice non perda la voce e, dall'altra, che risulti comprensibile al pubblico: “*Devi farti sempre capire, prova a non gridare.*” È molto interessante quest'indicazione, perché la situazione ha tutte le carte in regola per condurre verso un altro registro. Nella versione video registrata alla Palazzina Liberty di *Mistero buffo*⁴²³, in effetti, la rappresentazione “*ha un ritmo serrato con un tono di voce tenuto tendenzialmente alto. Il testo così presentato dà la sensazione di un grande urlo disperato. L'attrice usa poche pause*”⁴²⁴, giusto per sottolineare i cambi di quadro e di personaggio. Franca -lo abbiamo detto- costruisce il proprio stile, per cui certe accentuazioni, pur drammaturgicamente giustificabili, vengono abbandonate col tempo, in un lavoro di infinito approfondimento dell'arte attorica. A questo punto, alla giovane attrice giunge la prima indicazione -molto pratica- sulle intenzioni: “*Pensa quello che dici.*” Questo è il senso delle intenzioni: capire non

⁴²¹ Dice il suo fondatore e direttore Jacopo Fo che Alcatraz è “*essenzialmente un luogo di vacanza dove poter incontrare belle persone, rilassarsi, seguire corsi di ogni genere, il tutto in perfetta simbiosi con l'ambiente.*” (SANZONE, Daniele, “30 anni e festeggia a tempo di musica”, in «Il Fatto Quotidiano», 26 agosto 2011.)

⁴²² La si può vedere nel contributo video, pubblicato su «YouTube», “Alcatraz, ottobre 2012, lezione di teatro di Franca Rame”, al link: https://www.youtube.com/watch?v=iXzD9_VzKUw, consultato il 9 agosto 2016.

⁴²³ “Maria alla croce”, da *Mistero buffo*, registrazione effettuata alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, Fabbri editori, 2006, DVD I.

⁴²⁴ PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo* -con una presentazione di Dario Fo-, Roma, Bulzoni editore, 1996, p. 234.

come bisogna dire una battuta, ma *perché* il personaggio dice quella battuta, che cosa vuole ottenere, qual è, dunque, la sua intenzione.

Franca, a questo punto, si alza e prende il posto dell'attrice, per farle vedere la scena da vicino. Colpisce un particolare: nel prendere il posto dell'attrice, Franca chiede alla giovane di sedersi dov'era lei. È un dettaglio importantissimo, intanto perché Franca esprime così una concezione molto essenziale di regia: essa non consiste nell'impartire ordini, ma è una questione di prospettiva. È vedere lo spettacolo dalla posizione del pubblico e, quindi, in sua funzione. Dirigere, allora, non è un atto di potere, ma di servizio: al pubblico, prima di tutto, e, per questo, a chi sta in scena e allo spettacolo. Inoltre, in questo laboratorio la Rame è esattamente in quella posizione di potere in cui si trovava Parenti nei suoi confronti, ma l'asimmetria dei ruoli (è pur sempre Franca a ricoprire quello direttivo) non determina una pesante asimmetria di *status*. Franca è comunque al servizio di quella giovane attrice: ciò che le interessa è che lei impari e sappia reggere da sé, sulle proprie spalle, quella scena così complessa. Non le sta dicendo come recitarla, le sta dando gli strumenti perché *lei* la possa recitare. Allora, invertite fisicamente le prospettive (e distrutti, quindi, i relativi rapporti gerarchici), Franca le esegue i nodi fondamentali del brano. Nel farlo, usa una vocalizzazione quasi sussurrata e una gesticolazione lenta: “È tutto più ‘calmo’ – le dice, mentre recita – *devi gridare di meno e pensare e pesare di più le parole.*” E, nel recitare, inframmezza altre preziose indicazioni: soprattutto spiega perché Maria pronuncia quelle parole. Poi, la invita a ripetere tutto dall'inizio, ma facendo attenzione a “*eliminare i toni alti*”. E qui arriva un'altra preziosa indicazione, riferita al modo di esprimere la disperazione: “*Attenta: tutti gli attori e le attrici hanno il vizio di piegarsi. No, dritta... dritta. Se fai così – e qui si piega, per farsi capire – il gesto diventa più piccolo.*” E, in questo modo, col corpo dritto, diventa inutile ampliare ulteriormente i gesti: lasciandoli naturali, risultano già della giusta grandezza. Infatti, Franca puntualizza: “*Attenta alle mani! L'uso delle mani... usale meno che puoi.*”

L'attrice riprende la scena da capo. Mostra d'aver compreso le indicazioni ricevute, ma Franca la segue con la stessa attenzione, perché sa che la parte difficile deve ancora arrivare: quella in cui l'attrice deve epicamente interpretare anche gli altri personaggi. La giovane cade nell'errore di cambiare voce e Franca la ferma anche questa volta: “*Qui sei un'altra. Non è che devi cambiare voce, è*

l'atteggiamento [...], l'intensità... [...] Devi cambiare tono, non fare la gobba, la storta...” e, sapendo che Maria dialogherà con questi personaggi, aggiunge: “*Mai esagerare [quando fai la Madonna, N.d.R.]*.”

Ora, per chiarire le strategie della recitazione epica, si mette fianco a fianco con la giovane attrice (ridemolendo i rapporti gerarchici) e le mostra alcuni passaggi della scena, specie quello in cui, tra i personaggi, recita anche Cristo sulla croce, rappresentato -la prima volta- di spalle al pubblico, per far capire le posizioni dei personaggi a chi guarda, e poi -le volte successive- frontale, ma nella stessa posa del corpo, perché il pubblico veda in faccia anche il personaggio che sarebbe di spalle. La recitazione epica è didattica, ma non diventa mai didascalica. E, a questo punto, ecco l'ultima indicazione, prima di far riprendere l'attrice: “*L'importanza di questo pezzo non è mai nella corsa. Più lento. Più lo pesi, più lo ragioni... la gente ti sta a sentire fino alla fine.*”

“*Da dove?*” – chiede allora l'attrice.

“*Da dove vuoi.*” – risponde tranquilla Franca.

“*È lei la regista...*” – ribatte sorridendo la giovane.

“*No, io non sono regista...* – alleggerisce Franca – *parti da dove preferisci.*”

E l'attrice, nel riposizionarsi per ricominciare, s'aggiusta lo scialle. Franca nota il suo movimento rapido e sovrappensiero e approfitta per un'ultima indicazione: “*Non ti preoccupare dello scialle. È inutile, basti te!* – sorridendo – *Se sei brava, basti te! Nuda!*” Risate generali.

Come si vede da quest'analisi, la Rame si conferma “*un'attrice «diversa», restia a essere incasellata in ogni cliché*”⁴²⁵ e questa sua “diversità d'attrice” si esprime nella “*sua grande capacità di comunicare in modo diretto e spontaneo con il non-pubblico, quello che molto spesso, per ragioni di classe, non ha mai messo piede in un teatro*”⁴²⁶. E in questa capacità comunicativa consiste l'arte che Franca si sforza di trasmettere anche alle attrici più giovani: qui, dunque, risiede anche il suo lascito d'attrice.

Franca Rame rifiuta qualsiasi rapporto gerarchico di potere nei confronti delle attrici più giovani, anche in quest'occasione, in cui si trova in una posizione di massimo potere: quella dell'insegnante. Franca non ha alcun interesse a far pesare

⁴²⁵ VALENTINI, Chiara, “Nota introduttiva”, in: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 1.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 3.

il proprio ruolo, conduce la lezione in modo molto empatico e sereno, secondo una modalità molto femminile, che talvolta riesce a emergere perfino in contesti lontanissimi da quelli frequentati dalla Rame, come quelli aziendali:

In ambito aziendale [...] si osserva che le donne manager hanno un approccio più inclusivo rispetto ai colleghi maschi verso i collaboratori che non sono in grado (al di là di competenze strettamente tecniche) di realizzare una performance eccellente: sul fronte professionale, cioè, le donne manifestano una maggiore capacità di utilizzare al meglio queste tipologie di persone non stressandole con richieste eccessive di «alta prestazione», ma sapendo far emergere le capacità in ciascuno presenti.⁴²⁷

Anche nel caso della Rame, l'obiettivo è “*far emergere le capacità in ciascuno presenti*”: per questo, al contrario di quanto faceva con lei Franco Parenti, non stressa la giovane attrice “*con richieste eccessive di «alta prestazione»*”.

Ma anche in questo particolare modo di affrontare la scena (che Franca intende trasmettere alla sua giovane allieva), Dario riconosce un modulo e una cifra specifiche delle donne teatranti:

Franca usa pochissimo il gioco di allargare le espressioni perché fa parte di un certo modo di concepire anche il corpo, lo spazio, la gestualità. Esiste un canone di espressione dentro la cultura femminile che non permette certi eccessi. [...] Ci sono dei momenti di pudore, per esempio nella chiave del gioco in grottesco sul femminile, dovuto alla condizione della donna nella società, che non permettono l'uso di certe grimaces: facce con espressioni caricate.⁴²⁸

In parte, quest'alterità femminile nella recitazione è vissuta da Franca come il frutto dell'impostazione di famiglia (dove le donne hanno un ruolo rilevante, ma pur sempre subalterno), che è anche condizionante:

Eravamo naturalmente epici, si rappresentavano i personaggi... non ci si rivestiva dei personaggi. Ma solo mio padre, che era il capocomico e direttore della compagnia, sapeva rivolgersi direttamente al pubblico, intrattenerlo, scherzare, provocarlo nei prologhi che lui solo eseguiva [...] Noi femmine di compagnia [...] sul palcoscenico non affacciavamo mai a dialogare col pubblico. E così continuai a rivestire i panni e la logica della recitante non proiettata nella provocazione e nell'intrattenimento anche dopo, quando formai compagnia con Dario.⁴²⁹

⁴²⁷ D'AMBROSIO MARRI, Luciana, “Le donne e il tabù del potere. Strategie per gestire la leadership”, in: «inGenere», 11 febbraio 2014, link: <http://www.ingenere.it/articoli/le-donne-e-il-tabu-del-potere-strategie-gestire-la-leadership>, consultato il 9 agosto 2016.

⁴²⁸ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 176. Le parole di Fo sono tratte da “Dal testo alla scena”, un incontro svoltosi nell'Aula Magna dell'Università “La Sapienza” di Roma, con un intervento del prof. Maurizio Grande, il 4 febbraio 1985. Il documento audiovisivo si trova nell'Archivio del Centro Teatro Ateneo di Roma.

⁴²⁹ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 293-294.

A questo proposito, Concetta D'Angeli spiega chiaramente come l'esclusione che, per secoli, fino al Cinquecento, le donne hanno patito nell'ambito teatrale

abbia generato una specie di ritrosia, la difficoltà, davanti al pubblico, ad assumere una soggettività completa: non solo d'attrice che recita, ma di donna che esprime il suo pensiero e con quello istiga le reazioni degli spettatori. Che ha l'ardire di dire io.⁴³⁰

Ma la Rame, rispetto a tutto questo, prenderà posizione, conquistando per sé il diritto di scegliere che attrice essere. Infatti, è anche vero che -quando le viene richiesto- Franca sa usare anche una recitazione più accentuata, istrionica e addirittura funambolica, come nel caso de *La signora è da buttare*, scritto da Fo nel 1967, nella quale vengono impiegati “*vari effetti e giochi acrobatici tipo rompicollo, esplosioni, evoluzioni sul trapezio, camminare sui trampoli molleggiati, cascate a picco in un bidone*”⁴³¹. Qui la Rame interpreta due personaggi: uno è quello della signora del titolo (direttrice del circo in scena e metafora dell'America), nei panni della quale cambia costantemente veste; l'altro -forse il più notevole dello spettacolo, interpretato con tenera finezza psicologica- è quello della donna grassa che si lamenta dell'incubo di essere perseguitata da un uomo nudo con le scarpe (di cui compaiono solo le scarpe). Non solo: nello spettacolo agiscono veri *clown*, i Colombajoni e, per l'occasione, da questi “*Franca imparò ad andare sul trapezio ed eseguire la cascata all'ingiù rimanendo appesa per i soli piedi e con le gambe ripiegate.*”⁴³²

E, come nota Concetta D'Angeli, in particolare dagli anni Settanta:

Le sue interpretazioni, costruite su un ritmo indiavolato, illuminano il lato grottesco della vita quotidiana e lavorativa. La velocità dei suoi gesti in scena, infatti, non è fine a se stessa né serve soltanto a far ridere il pubblico, sebbene abbia di mira anche questo scopo. Vuole soprattutto esprimere un nitido giudizio di condanna su rapporti e modi di vita e di lavoro e gestione delle risorse e imposizioni culturali che inducono alienazione e trasformano in macchine gli esseri umani.⁴³³

Altro caso emblematico, in questo senso, è *Settimo: ruba un po' meno*, scritto da Fo per Franca, nel 1964. Spiega, in merito, Concetta D'Angeli:

⁴³⁰ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 21.

⁴³¹ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 267.

⁴³² *Ibidem.*

⁴³³ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 22.

La protagonista di questa commedia, Enea, è anche dal punto di vista fisico una novità: tutt'altro che bella, semialcolizzata, tarda di cervello, viene presa di mira dagli altri dipendenti del camposanto dove fa la becchina. Strampalata com'è, e pura di cuore, presta fede alle fandonie che quelli le raccontano a proposito di lottizzazioni del cimitero per trasformarlo in una zona residenziale di ricchi, trasferimento velocissimo dei morti in periferia attraverso un cadaverodotter che funziona come una rampa di lancio per siluri o navette spaziali. Favole surreali all'apparenza, inventate per ridere alle spalle di una semplicità.⁴³⁴

Franca, cioè, interpreta una versione pensosa ed eversiva del *fool* elisabettiano, che, difendendosi sotto la copertura del riso, scopre la faccia nascosta del mondo. Enea, infatti, “*attraversa ed esplora il mondo della speculazione edilizia, della politica, della concussione e dei ricatti, restando innocente, retta e pura.*”⁴³⁵

È importante fare queste precisazioni, per evitare di credere che Franca reciti in un certo determinato modo perché sa recitare solo così: no, il suo stile personale, così moderato e naturale, è, in definitiva, una scelta del tutto consapevole e progressiva. È la critica -specialmente italiana- ad aver raramente valorizzato, in virtù del suo atavico maschilismo, questo aspetto. Racconta Franca:

ci sono gli attori che recitano Shakespeare e parlano in modo altisonante. Mi dico, in quel periodo avranno parlato come noi, perché calcare la voce così, perché fare i gigioni? Una volta ho recitato con uno dei più grandi attori al mondo, Memo Benassi. Con lui mi sono trovata davvero in sintonia, perché, come me, parlava in modo naturale. [...] ⁴³⁶ In teatro bisogna parlare come nella vita reale. Quando recito in scena, parlo come mangio. È un errore cambiare l'impostazione della voce a seconda del personaggio, è un grande difetto degli attori teatrali, che infatti vengono chiamati 'quelli che parlano con il birignao'.⁴³⁷

Come si vede, la scelta della Rame è quella di una recitazione naturale, che ha l'obiettivo di porsi “*come nella vita reale.*” Questo approccio è stato spesso mal giudicato dalla critica, che ha ritenuto la Rame un'attrice senza personalità. Ma, di tutta risposta, racconta lei:

A Londra ho ricevuto il più bel complimento della mia vita. Stavo facendo la presentazione di un testo che di lì a poco avrei recitato. Dicevo una frase e l'interprete, Stuart Hood, traduceva. Quando cominciai a recitare, lui tornò in scena. ‘Scusami, devo tradurre?’, disse. Non avevo cambiato tono e lui pensò che dovesse cambiare la traduzione.⁴³⁸

⁴³⁴ *Ivi*, p. 25.

⁴³⁵ D'ARCANGELI, Luciana, “L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte*, cit., p. 48.

⁴³⁶ Il riferimento è al *Re Lear* di Shakespeare, produzione del Teatro Stabile di Bolzano del 1956. La regia è di Fantasio Piccoli, direttore del teatro. Benassi interpreta *Re Lear*, Franca è Gonerilla.

⁴³⁷ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 106.

⁴³⁸ *Ibidem*.

Stuart Hood non s'era accorto che Franca stesse recitando. È, in realtà, il segnale della naturalezza (che è cosa diversa dal naturalismo) della recitazione della Rame, della sua totale mancanza di enfasi e di retorica.

In questo senso, la recitazione della Rame è opposta (e complementare) a quella di Fo. Scrive di loro Maria Grazia Gregori:

Ma li avete mai visti in scena Franca Rame e Dario Fo? Lui [...] in scena usa il corpo, la sua gestualità in modo straordinario. Il corpo per Dario è un modo non solo di essere, ma una sfida, una provocazione, un linguaggio e una scrittura paralleli, un grimaldello per entrare nell'immaginario, nella coscienza dello spettatore, per mettergli almeno la pulce all'orecchio. Grazie al corpo, al volto in grado di trasformarsi in maschera di una maschera, alla sua capacità funambolica, da vero erede della commedia dell'arte, di raccontare, Fo ha conquistato gli spettatori di mezzo mondo che forse non capiscono una parola di quello che dice ma in realtà sono in grado di cogliere il senso profondo di tutto. A, per così dire, garantire tutto questo c'è poi la plasticità mimica straordinaria, il gusto dell'eccesso, la ricerca di un movimento che ha le basi nella sua formazione artistica (si è diplomato all'Accademia di Brera) [...].

Franca invece sul corpo ci conta ma non più di tanto come non ha mai contato sulla sua strepitosa bellezza. In lei, semmai, hanno funzionato altri punti di riferimento: la capacità di improvvisare derivata dalla sua educazione teatrale familiare e dalla volontà di assumere su di sé in scena ma anche fuori il dolore, le ingiustizie, le ribellioni non solo private ma di tutti.⁴³⁹

Dario ha una una personalità esuberante, gioca spesso a ribaltare le norme attoriali con la sua recitazione istrionica, carica, caratterizzata da un uso molto forte e marcato del corpo: una recitazione fisicamente magniloquente, basata sull'“aggiungere”; Franca, al contrario, ha una recitazione di natura molto più asciutta, sobria, essenziale, con movimenti generalmente piccoli e un uso del corpo in cui si privilegia lo stretto necessario: una recitazione contenuta perché naturale, basata sul “togliere”.

Alla luce di tutto questo, ciò che, in partenza, era una condizione limitante dell'agire femminile sulla scena viene ribaltato da Franca in una risorsa, che dimostra l'“*ingegnosità artigianale nel ribaltare in conquiste le difficoltà tecniche e psichiche del lavoro quotidiano*”⁴⁴⁰ posseduta dall'attrice-autrice.

Non solo: in questa sua recitazione fondata sul “togliere” sta il segreto della capacità di Franca (che manca a Dario) di lavorare sul tragico.

Dario ha sempre ribadito di voler fare un teatro che inducesse alla riflessione e che, a questo fine, il tragico aveva il limite di suscitare troppo l'emotività, per cui

⁴³⁹ GREGORI, Maria Grazia, *Op. cit.*

⁴⁴⁰ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 43.

era da preferirgli il comico. Franca, pur essendo in sintonia con questa presa di posizione, non ha mancato (specie nei lavori scritti da lei) di fare anche ricorso alla propria corda tragica. Paolo Puppa evidenzia molto chiaramente questa caratteristica precipua di Franca attrice, che la distingue radicalmente da Dario, e il legame di questa con la sua particolare recitazione:

il sistema con cui la Rame occupa il palcoscenico è misurato, quasi timido, al di là della grande avvenenza fisica. In lei, l'energia pantomimica e fonica risulta limitata. Nel suo caso, si può parlare di una musica da camera, in quanto gesto e suono tendono ad essere sobriamente utilizzati, con una gamma di variazioni circoscritte. Questo non è necessariamente un difetto espressivo, quanto piuttosto una cifra personale, legata al suo apprendistato familiare e giovanile che la porta a privilegiare la precisione e l'intensità dei segni rispetto alla loro estensione.⁴⁴¹

“*Precisione e intensità dei segni*”, dunque, sono privilegiati, da lei, “*rispetto alla loro estensione*”. Questo le permette di avere una recitazione che non inclina mai verso il patetico: la condizione ideale per recitare in modo credibile e convincente il tragico. Alla luce e in ragione di questo, in Franca:

la donna appare infatti stressata da tensioni che riguardano la famiglia, la fabbrica, il marciapiede (per la consueta fantasticheria drammaturgica della e sulla battona), e il manicomio, quale esito inevitabile dei tanti affanni. Le unisce un'estrema solitudine ontologica e tecnica che ha poco a che fare col comico. Per cui è frequente, coerentemente con simili assunti, la scelta del monologo a suggellare tale condizione, in chiaro anticipo su quello che sarà, pochi anni dopo, il teatro di narrazione muliebre, con forti investimenti emotivi da parte sua, non con straniamenti affabulatori in cui spesso, ma non sempre, si risolvono le *performances* di chi viene dopo.⁴⁴²

Franca, cioè, sa di camminare su un terreno impervio e scivoloso: il ricorso al monologo è coerente con la condizione di “*estrema solitudine ontologica e tecnica che ha poco a che fare col comico*” dei propri personaggi femminili. E questi sono costruiti sui modelli del tragico, “*con forti investimenti emotivi da parte sua, non con straniamenti affabulatori*”. In quest'attitudine, peraltro, Paolo Puppa riconosce la filiazione del “*teatro di narrazione muliebre*” nei confronti della Rame, di cui parleremo nell'ultimo capitolo di questo lavoro.

Ciò che permette a Franca di non cadere mai nel patetico e nell'eccessivo è proprio la sua impostazione attorica contenuta. Così,

⁴⁴¹ PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, cit., p. 298.

⁴⁴² *Ivi*, pp. 299-300.

Franca si mostra ben più trattenuta, meno centrifugata nel dolore e nello sdoppiamento. Quando fa Cristo, le esce una voce scavata, dissugata e stanchissima, con cui invita la madre ad andare a casa, mentre nei panni di Maria, con gesti solo un po' amplificati e con accenti educatamente lacrimosi, manifesta una impazienza sfinita, per poi risollevarsi, nel puntuale sogno, e inveire contro l'Arcangelo Gabriele. Il tutto mantenuto, proprio in contiguità al registro tragico-melodrammatico, entro una chiara tecnica di sottrazione.⁴⁴³

Come si vede, questa “*tecnica di sottrazione*” che permette la “*contiguità al registro tragico-melodrammatico*” fa parte del retroterra di Franca attrice già da prima che lei passi anche alla scrittura: infatti la vediamo utilizzata nella giullarata di *Maria sotto la croce*. Naturalmente, però, quest'attitudine diverrà strumento espressivo importantissimo -e adoperato sovente- nei testi scritti da lei, perché

la Rame si pone sulle proprie spalle il compito di affrontare sul palco gli argomenti più scabrosi e più sgradevoli, una specie di *unpleasant comedy* [...] Di fronte ad un pubblico pur collocato a sinistra, è lei a sviscerare in effetti le situazioni più sfasate rispetto ad un orizzonte comico. Raccontare, recitare, essere, questi i tre tempi che si assemblano tra di loro nel gioco dell'interprete, a seconda di una lontananza e di una vicinanza emotiva colle battute che si mette in bocca. E sono storie terribili [...].⁴⁴⁴

Già le donne di *Tutta casa, letto e chiesa*, ma -ancor di più- quelle di *Parliamo di donne (versione del 1991)*, sono protagoniste di “*storie terribili*”:

Tutti soggetti forti, non agevoli nella ricezione della sala, anche se progressista, a stanarne le contraddizioni tra il piano ideologico e quello comportamentale. La stessa Franca ha confessato a più riprese di recitare copioni del genere con fatica e dolore, anche fisico. Questo perché sono vicende, giusto ribadirlo, che gettano una luce trasversale sui suoi rapporti, anche tribolati o non facili, con Dario e col figlio Jacopo, quasi in un ideale psicodramma familiare, velato come detto da una inevitabile autocensura.⁴⁴⁵

La fatica e il dolore con cui Franca recita queste storie giungerà, poi, al punto estremo nel monologo autobiografico *Lo stupro*. Lì,

il discorso, a rivivere l'abiezione, è declinato rigorosamente al presente, quasi fosse la figliastra nei *Sei personaggi* pirandelliani, come loro condannata a sprofondare di nuovo e ogni volta nel gorgo dell'esperienza atroce. [...] Ma lo stupro rappresenta altresì la più compiuta metafora della solitudine femminile, in quanto simbolo perfetto della donna proletaria chiusa in casa, della donna serva del marito, della donna operaia serva della fabbrica, della donna battona.⁴⁴⁶

⁴⁴³ *Ivi*, p. 300.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 301.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 303.

Ecco perché -come vedremo- Franca negherà sempre, in scena, di narrare il proprio stupro, anche quando questo sarà di dominio pubblico: non solo per un comprensibile autoprotettivo pudore, ma soprattutto per il rispecchiamento che ogni donna può trovare in quella storia e in quella situazione. Perché ogni donna è una Franca-Maria-Medea ormai stanca del proprio Gogota personale.

Se mi si permette una critica al teatro ufficiale odierno, questo recitare per sottrazione tipico della Rame, questa sua vera e propria avversione per l'eccesso, rappresenta un'intuizione attorica che bisognerebbe trasmettere ai tanti allievi delle Accademie ufficiali italiane, nelle quali -al contrario- si insegna sempre una recitazione veemente, forte, marcata, spinta quasi fino all'aggressività, dai ritmi perfino convulsi, con una vocalizzazione innaturalmente accentuata, preda del terrore di non battere a sufficienza tutte le sillabe finali delle parole. Escono, così, dalle scuole di recitazione ufficiali, aspiranti attori e attrici che finiscono quasi per considerare sbagliata, debole, sotto tono l'impostazione della Rame, la quale è accusata ora di un approccio poco professionale (e quindi da evitare) con la memoria delle battute, ora di non pronunciare con una corretta dizione, ora di ricorrere al microfono per (presunta) scarsa dimestichezza con l'uso del diaframma, ora di non andare mai a fondo nelle possibilità dell'uso del corpo (o, altre volte, di usarlo in modo gigionesco).

Eppure per tutti costoro -che si ritengono già attori professionisti dal giorno successivo al diploma (con buona pace di Copeau) e guardano dall'alto in basso chi proviene da percorsi teatrali alternativi o di ricerca (che orgogliosamente non conoscono)- sarebbe fondamentale questo lavoro certosino sul "togliere" elaborato da Franca Rame, per eliminare -prima di tutto- certe incrostazioni da mattatore in erba e per capire -soprattutto- che la recitazione è una raffinata ricerca dell'essenziale, che si trova -come spiega Zeami- superando la tecnica, non mostrandola (o peggio, ostentandola).

Ma ci vuole un modo umile di apprendere, per comprendere tutto questo: un modo umile ancora oggi rifiutato nelle Accademie ufficiali, dove all'allievo che debba preparare un personaggio (un classico scespiriano, per esempio) si consiglia vivamente di non confrontarsi con i maestri che l'hanno interpretato prima, per non rimanerne influenzati e copiarli. Illuminanti (ma anche velate di amarezza), invece, le parole della Rame a questo proposito:

I miei monologhi sono tutti sulla rete, facilmente rintracciabili. A chi debutta con un mio pezzo, dico questo: ‘Scimmiottami, va’ a pappagallo. Quando l’avrai bene in testa ti accorgerai che il personaggio è diventato tuo’.

Ma non sempre le attrici seguono i miei consigli, sono tutte convinte di essere migliori di me. Eppure ho cento anni di teatro alle spalle e so proprio tutto di uno spettacolo, perché l’ho recitato centinaia di volte. *Tutta casa, letto e chiesa* ha superato le tremila repliche.⁴⁴⁷

Ma, del resto, anche nelle accademie di belle arti e nelle scuole d’arte l’attività del copiare è caduta in disuso. Non solo non si copia più dal vero, ma -peggio ancora- non si copiano le opere dei maestri. Fo, su questo punto, commenta:

Ed è un grave errore. Copiare è da sempre l’insegnamento della pittura. Ti costringe a entrare nel quadro, nella struttura mentale che ha portato l’artista a crearlo. Ti fa capire lo schema geometrico che sta dietro alle forme, ti affina nella scelta e nell’uso del colore. Un allenamento fondamentale per chi vuol imparare a dipingere, oltre che una fonte sicura di ispirazione. [...] Adesso invece pare che copiare non sia più di moda, anzi sia ritenuto addirittura disdicevole. Una sciocchezza clamorosa.⁴⁴⁸

Copiare è, dunque, il primo passo dell’apprendere. E il secondo è *sbagliare*, agire facendo errori, perché da lì si capisce che cosa funziona e che cosa va abbandonato e come rendere la propria *performance* precisa, credibile ed efficace. Infine, atto puramente artistico (e consequenziale rispetto ai primi due, che però sono solo didattici) è *rubare*, ovvero appropriarsi di qualcosa che è creato da altri, per rielaborarlo in modo originale, in base alla propria sensibilità: “*I buoni artisti copiano – pare che abbia detto Picasso⁴⁴⁹ – i grandi artisti rubano.*” È la lezione che Paolo Rossi ha appreso direttamente da Fo e che il comico friulano sintetizza: “*In teatro rubare è cosa buona, copiare pari pari è da coglioni.*”⁴⁵⁰ Si tratta di un presupposto importantissimo, in ogni ambito artistico, che ci permetterà anche di ridiscutere, nel prossimo capitolo, il principio stesso di autorialità, scardinando l’idea diffusa secondo la quale essa si esprimerebbe come originalità assoluta e opera di una unica mente creatrice. Come già notava, nel 1919, Miguel Asín Palacios, mettendo in rilievo l’influenza dell’escatologia islamica nella *Divina Commedia*, una tesi di questo tipo “*sonará en algunos oídos a sacrilegio artístico o hará dibujar quizá la sonrisa de la ironía en los labios de non pocos que*

⁴⁴⁷ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 104.

⁴⁴⁸ FO, Dario, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 140.

⁴⁴⁹ QUOTE INVESTIGATOR, “Good Artists Copy; Great Artists Steal” [6 marzo 2013], alla pagina web: <http://quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/>, consultata il 10 agosto 2016.

⁴⁵⁰ ROSSI, Paolo “Prologo” a *Mistero buffo di Dario Fo (P.S.: nell’umile versione pop)*, riduzione e adattamento del testo di Paolo Rossi e Carolina De La Calle Casanova, regia di Carolina De La Calle Casanova, 2010.

todavía creen en la inspiración del artista como fenómeno preternatural, independiente de todo estudio imitativo de modelos ajenos.”⁴⁵¹ Tuttavia, come vedremo, la creazione artistica è un fatto per sua natura plurale e fondato anche su esperienze artistiche altrui.

Alla luce della sua antica sapienza teatrale e artistica, Franca Rame realizza la progressiva costruzione del proprio stile attoriale, declinando al femminile -come spiega Luciana D’Arcangeli⁴⁵²- i caratteri del cantastorie epico e diventando una moderna giullaressa. Il percorso raggiunge il proprio apice negli anni Settanta, ovvero nel periodo in cui Franca emerge più chiaramente come autrice autonoma, oltreché come attrice *altra*, diversa da Dario. E introduce il registro che manca a Dario: quello serio, che talvolta -come vedremo- diventa anche tragico.

Tutto ciò ci conduce, a questo punto, ad analizzare l’evoluzione psicologica dei personaggi femminili di Franca Rame. Tuttavia, una simile analisi risulta impossibile se scissa dal ruolo e dal lavoro -che, dalla fine degli anni Sessanta, sarà sempre più accentuato e visibile- di Franca come *autrice*. È, infatti, l’esigenza di cominciare a parlare della condizione femminile a spingere Franca verso un approfondimento nuovo dell’arte attoriale, che si verifica, però, perché all’attività di attrice, la Rame associa sempre più indissolubilmente quella autoriale.

Ma questo è il tema del prossimo capitolo.

⁴⁵¹ ASÍN PALACIOS, Miguel, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919, p. 3.

⁴⁵² Cfr.: D’ARCANGELI, Luciana, “Franca Rame giullaressa”, in: VALERI, Walter (a cura di), *Franca Rame. A Woman on stage*, West Lafayette, Bordighera Press, 2000.

Capitolo IV:

TEATRO, IMPEGNO E CONSAPEVOLEZZA FEMMINILE: FRANCA RAME AUTRICE

1. Il punto di partenza: l'autonomia politica.

Sarebbe scorretto considerare l'impegno parlamentare di Franca Rame incoerente con la storia politica (nonché artistica) dell'attrice. Se, da un lato, è vero che sia lei sia Dario Fo si ritrovano ben presto ai ferri corti col Partito Comunista Italiano (come molti intellettuali dell'epoca, d'altronde: si pensi a Pasolini), tanto da legarsi, già dalla fine degli anni Sessanta, a quel mondo complesso, magmatico - e non privo anche di contraddizioni - che è la sinistra extra-parlamentare, dall'altro è pur vero che nel pensiero politico di entrambi non si vedrà mai un rifiuto aprioristico del parlamentarismo o della politica svolta dentro le istituzioni⁴⁵³, ma sempre soltanto l'affermazione di una fondamentale autonomia di pensiero, a costo di ritrovarsi su posizioni eterodosse – anche nei confronti della stessa sinistra extra-parlamentare.

Ma come si configurano, prima di tutto, i rapporti con la sinistra parlamentare e quelli con il P.C.I.?

Nel 1968, con Dario al suo fianco, Franca abbraccia l'utopia sessantottina, esce dal circuito dell'Ente Teatrale Italiano e fonda il collettivo “Nuova Scena” (impegnato nei circoli ARCI⁴⁵⁴): è il primo passo verso un ambito sempre più *off*, che, in breve tempo, condurrà la coppia fuori anche dal circuito dei circoli ARCI, delle Camere del Lavoro e dei luoghi legati istituzionalmente al Partito.

⁴⁵³ Il 29 gennaio del 2006, Fo ha partecipato alle elezioni primarie dell'Unione (coalizione di partiti di Centro-Sinistra) per designare il candidato a sindaco di Milano, ottenendo il 23,1% dei voti e piazzandosi perciò secondo, dopo il vincitore Bruno Ferrante: la campagna del premio Nobel per le primarie è raccontata dal documentario *Io non sono un moderato* di Andrea Nobile (Italia, 2007, colore). Alle consultazioni comunali del capoluogo lombardo, quello stesso anno, Fo ha poi lanciato una propria lista civica, che ha ottenuto appena il 2,12% dei consensi, sufficienti comunque a farlo eleggere consigliere comunale. Tuttavia, questi non ha mai svolto l'attività di consigliere comunale alla quale era stato eletto, si è anzi dimesso prima dell'insediamento del Consiglio per tornare alla politica fuori dalle istituzioni, dichiarando: “*Continuo a fare politica, continuo a portare la voce di chi in queste elezioni si è sentito tradito anche dal centrosinistra e continuo a vigilare: la Moratti si prepari, perché non mi vedrà in aula ma mi troverà spesso a guidare la protesta fuori da Palazzo Marino.*” (SOGLIO, Elisabetta, “Fo: mi dimetto, farò politica fuori dal consiglio”, in: «Corriere della Sera», 10 giugno 2006.)

⁴⁵⁴ Acronimo di Associazione Ricreativa Culturale Italiana. È un'associazione di promozione sociale nata in seno al P.C.I., che si riconosce nei valori democratici nati dalla lotta di liberazione contro il nazifascismo. Fondata a Firenze il 26 maggio 1957, si è diffusa in breve in tutta Italia.

Il nuovo collettivo interpreta spettacoli di satira e di controinformazione politica feroci, per i quali lei e Dario andranno incontro a numerosi problemi di censura, anche all'interno degli stessi ambiti della Sinistra italiana. Perfino il Partito Comunista Italiano, infatti, non vedrà di buon occhio le prese di posizione antiautoritarie dei due nei confronti dell'Unione Sovietica di Brežnev. Dopo l'invasione russa della Cecoslovacchia, Fo e la Rame ritirano l'autorizzazione a rappresentare i loro testi in quel paese. Rifiutano poi le censure proposte per le rappresentazioni di uno spettacolo in URSS e praticamente cessano le messe in scena dei loro lavori in tutti i paesi del blocco sovietico⁴⁵⁵.

Nel 1969 Franca allestisce e rappresenta alla Camera del Lavoro e alla Sala Chiamata del Porto di Genova e in varie altre località, due nuove commedie⁴⁵⁶: i due atti unici *Il telaio* e *Il funerale del padrone* -che compongono lo spettacolo *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*⁴⁵⁷ e il lavoro unitario, anch'esso in due atti, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone*⁴⁵⁸. A proposito di quest'ultimo testo, scrive Lanfranco Binni che vi

si accusa apertamente il PCI di essere venuto meno alla sua funzione di partito rivoluzionario, di aver abbandonato le masse alla cultura del padrone. Nel finale dello spettacolo si dice: «... un uomo senza cultura è come un sacco vuoto; pieno di vento ti fa impressione, ma quando piove, e spesso piove sulla rivoluzione, quel sacco te lo ritrovi fradicio fra i piedi... a farti inciampare!... Il popolo ha una grande cultura; il potere borghese, aristocratico, della chiesa, gliela hanno in gran parte distrutta, sotterrata... ma è nostro dovere fargliela ritrovare... Ad un povero che chiede l'elemosina dai due soldi per il pane... e tre soldi perché compri un libro!... Il nostro è

⁴⁵⁵ La censura ha letteralmente perseguitato Fo fino alla morte: l'ultimo esempio riguarda il veto posto ai suoi spettacoli (insieme a quelli di Shakespeare, Brecht e Čechov, oltre ad alcuni autori turchi d'opposizione) dal governo turco guidato da Recep Tayyip Erdoğan alla fine del 2016, in merito al quale Fo ha dichiarato: "Un grande onore essere censurati e vietati, soprattutto, insieme a dei grossi personaggi. Un riconoscimento. Qualcuno, ridendo, ha detto: «È un altro Premio Nobel! Dovresti essere felice!». Io non lo sono molto, perché penso che soprattutto in questo momento, come succedeva negli anni Settanta proprio in Turchia, c'è una reazione pesante per quanto riguarda la cultura." (FO, Dario, "Dario Fo censurato in Turchia: «Io vietato come Shakespeare, ma non ne sono felice»", in: «ilfattoquotidiano.it», 3 settembre 2016, consultabile alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/09/03/dario-fo-censurato-in-turchia-io-vietato-come-shakespeare-ma-non-ne-sono-felice/556947/>, consultata il 26 gennaio 2017.

⁴⁵⁶ Contemporaneamente, sempre per "Nuova Scena", Vittorio Franceschi mette in scena *Un sogno di sinistra e MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica*, mentre Dario Fo presenta *Mistero buffo: giullarata popolare in lingua padana del 400*.

⁴⁵⁷ Marisa Pizza riferisce erroneamente che i due atti unici compongano *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone* (PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l'azione*, cit., p. 51). La corretta collocazione dei due atti unici, invece, è riscontrabile nel volume FO, Dario, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, Milano, Nuova Scena, ottobre 1969.

⁴⁵⁸ Solo per curiosità, il titolo del lavoro teatrale di Fo riprende un celebre aforisma di don Lorenzo Milani.

un partito diretto dagli intellettuali. Gli operai devono diventare gli intellettuali del nostro partito.»⁴⁵⁹

Questi due spettacoli muovono critiche feroci alle posizioni socialdemocratiche e “revisioniste”⁴⁶⁰ del PCI, con l’intento di sollevare problemi urgenti all’interno del partito. In tutta risposta, «l’Unità» accusa Fo e la Rame di fare “*una sorta di rozzo qualunquismo sentimentale che offende l’oggettività dei fatti deformandoli*”⁴⁶¹. Di conseguenza, la tournée viene pesantemente sabotata dal vertice del partito e decine di rappresentazioni vengono annullate. È un momento molto duro: a Franca viene negata la Camera del Lavoro di Milano, dove avrebbe dovuto debuttare⁴⁶². Innumerevoli sono i boicottaggi delle rappresentazioni, in tutta Italia. Dopo un primo sbandamento, grazie alla mobilitazione di compagni della base del PCI (la base del partito, al contrario dei suoi vertici -sia quelli nazionali, sia quelli intermedi e territoriali-, non farà mai mancare ai due il proprio appoggio) e della sinistra extra-parlamentare, gli spettacoli continuano con enorme successo. Ma la situazione determina un aspro dibattito interno a “Nuova Scena”, in seguito al quale Fo, la Rame, Nanni Ricordi, Cicciu Busacca e pochi altri lasciano il gruppo (rompendo col PCI e con l’ARCI) e fondano il collettivo teatrale “La Comune”, impegnato nei quartieri, nelle case del popolo, nelle fabbriche e nelle scuole occupate⁴⁶³. Nel 1970 Franca Rame riconsegna a Enrico

⁴⁵⁹ BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 261-262. In corsivo nell’originale.

⁴⁶⁰ Quella di “revisionismo” e quella di “dogmatismo” sono le due accuse lanciate dal pensiero maoista nei confronti dei partiti comunisti occidentali, colpevoli -secondo Mao- di tradire il marxismo sia quando lo trattano come una metafisica immutabile (“dogmatismo”), sia quando, al contrario, lo contaminano con il pensiero borghese (“revisionismo”). Così afferma proprio Mao Tse-Tung: “*Sia il dogmatismo che il revisionismo si oppongono al marxismo. Il marxismo deve necessariamente avanzare, svilupparsi parallelamente allo sviluppo della pratica, non può essere statico. Se rimanesse stagnante e stereotipato, non avrebbe più vita. Tuttavia non si possono violare i principi fondamentali del marxismo senza cadere nell’errore. Considerare il marxismo da un punto di vista metafisico e come qualcosa di rigido, è dogmatismo. Negare i principi fondamentali e la verità universale del marxismo, è revisionismo, cioè una forma d’ideologia borghese. I revisionisti cancellano la differenza tra il socialismo e il capitalismo, tra la dittatura del proletariato e quella della borghesia. Ciò che sostengono di fatto non è la linea socialista, ma la linea capitalista. Nelle attuali circostanze, il revisionismo è ancora più nocivo del dogmatismo. Uno dei nostri compiti importanti sul fronte ideologico è attualmente quello di criticare il revisionismo.*” (TSE-TUNG, Mao, *Citazioni. Il «libretto rosso»*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1994, p. 16.)

⁴⁶¹ Cit. in: PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l’azione.*, cit., p. 52.

⁴⁶² In compenso, troverà ospitalità al Circo Medini: un vero e proprio circo equestre con tigri, leoni ed elefanti, per fortuna chiusi nelle gabbie attorno al circo...

⁴⁶³ “Nuova Scena” proseguirà la propria attività sotto la guida di Vittorio Franceschi. Il suo lavoro più recente (coprodotto da “Nuova Scena” con Arena del Sole e il Teatro Stabile di Bologna) è *Il cappotto*, per la regia di Alessandro D’Alatri, ispirato all’omonimo racconto di Nikolaj Vasil’evic Gogol’, che ha debuttato il 5 novembre 2013.

Berlinguer, segretario del PCI, la sua tessera del partito; Dario non si è mai iscritto.

Così Franca racconta quegli eventi:

Il comunismo mi andava bene, l'ideologia comunista mi andava bene, perché mirava all'uguaglianza. Non è giusto che tu abbia settantaquattro ville se io dormo sotto le scale. La differenza sociale mi ha sempre disturbato. Io andavo alle manifestazioni del PCI, facevo i miei interventi, ne dicevo di tutti i colori. Poi, quando i miei discorsi cominciarono a non andar più bene, andavo lo stesso alle manifestazioni e quando era il mio momento di parlare erano tutti nervosi, perché io salivo sul palco e denunciavo con tanto di nomi e cognomi.

A un certo punto, durante una delle nostre tournée in Emilia, le case del popolo ci chiusero le porte in faccia. Non ci davano più i teatri, i burocrati e dirigenti di partito erano infastiditi dalle nostre critiche. Facevamo dei discorsi che imbarazzavano il segretario della sezione davanti a tutto il paese, discorsi che denunciavano il partito. Fra uno spettacolo e l'altro, chiesi un appuntamento in via delle Botteghe Oscure, dov'era la sede del PCI. Lì c'era Berlinguer, che fumava le Macedonia, sigarette con i pacchetti rossi e le scritte in oro. Ero così nervosa che credo di avergliene fumato un pacchetto intero.

‘Guarda, a questo punto qui, noi non troviamo più le piazze dove andare, i teatri, le case del popolo perché ci hanno fatto battaglia’, dissi, ‘basta, adesso facciamo una conferenza stampa, così non possiamo più lavorare, torniamo nel teatro cosiddetto ‘borghese’ (come si chiamava allora, con un certo infantilismo anche) e denunciando tutto’.

Berlinguer fece girare una circolare per tutte le case del popolo. Poi mi telefonò.

‘Puoi riprendere il tuo lavoro nelle case del popolo’.

Solo che erano ordini dall'alto, la contestazione era all'interno delle case del popolo. Arrivavamo lì e non c'era neanche un manifesto, la gente ci chiedeva: ‘Come mai da queste parti?’

‘Come ‘come mai?’ Abbiamo lo spettacolo stasera!’

‘Stasera? Ma no, vi sbagliate.’

Trovavamo le nostre locandine buttate nei bagni. Fu allora che lasciai il PCI e resi la mia tessera stracciata a Berlinguer.⁴⁶⁴

Dall'analisi -seppur breve- di questi eventi, emerge chiaramente che il problema della politica istituzionale non è, né per Franca né per Dario, strutturale, bensì contingente: per Fo e la Rame, il problema è porsi, di volta in volta, con spirito critico e senza preconcetti di fronte ai tempi: il Parlamento, allora, col suo pluralismo, non è considerato aprioristicamente come il luogo del “cretinismo” (per dirla con Marx ed Engels), slegato per natura dagli interessi dei cittadini e legato inevitabilmente agli interessi dei poteri forti, ma come uno strumento potenzialmente utile alla garanzia del bene comune, se non fosse popolato -al momento- da una classe politica (che oggi, in Italia, definiremmo “casta”⁴⁶⁵) del tutto inadeguata al proprio compito reale, nemmeno quando la classe politica

⁴⁶⁴ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 116-118.

⁴⁶⁵ Cfr.: STELLA, Gian Antonio, RIZZO, Sergio, *La casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili*, Milano, Rizzoli, 2007.

presa in considerazione è quella comunista. Questo pone i due su posizioni che sono eterodosse al contempo sia nei confronti delle forze della sinistra istituzionale (che mal sopporta la loro tendenza al pensiero critico), di cui rifiutano il rigido autoritarismo espresso dai vertici, sia rispetto alle forze extra-parlamentari, di cui non condividono la visione strategica dell'astensionismo al voto e il rifiuto ideologico e aprioristico della possibilità parlamentare.

2. La concezione: il teatro come spazio di libertà.

Ma il luogo principe deputato all'attività politica, per Franca e Dario, è il teatro e mezzo dell'attività teatrale è, prima di tutto, la recitazione. Coerentemente con quanto esposto nel capitolo precedente di questo lavoro, dice, infatti, Franca: “«*recitare*» significa tradurre con gesti e parole la scrittura, convincere usando il minimo dei mezzi, sia vocali che gestuali, non strafare, evitare gli effetti facili e soprattutto comunicare.”⁴⁶⁶ Anche l'attività politica, dunque, consiste nel comunicare, adoperando come luogo il teatro. Ma luogo non vuol dire strumento. I due non concepiscono il teatro come un mero mezzo per fare politica, né i loro testi vanno intesi come comizi, manifesti o *pamphlet*: il teatro è, per loro, uno spazio di libertà espressiva che, nel proporre un'arte libera, critica, indipendente e impegnata, emancipa l'individuo e, di conseguenza, la collettività.

Per riuscire a realizzare questo, Dario Fo e Franca Rame si fanno autori, registi e anche impresari di se stessi e hanno un'intuizione: invece di costruire uno spazio teatrale itinerante -come aveva fatto Vittorio Gassman con il Teatro Popolare Italiano-, essi allestiscono spettacoli scarni, rappresentabili in spazi non teatrali, dalle piazze alle case del popolo, dalle società di mutuo soccorso fino a spazi letteralmente occupati e autogestiti, come sarà la Palazzina Liberty di Milano.

L'ultimo spettacolo recitato dalla coppia all'interno del circuito tradizionale dei grandi teatri è *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, scritto da Dario nel 1964. L'uscita dal circuito istituzionale e l'inizio dell'esperienza di “Nuova Scena” segna anche il passaggio verso scelte politiche più radicali e nuove strategie di scrittura drammaturgica. La scelta è, prima di tutto, d'opposizione alle istituzioni:

Abbiamo lasciato il circuito tradizionale delle compagnie primarie, tra cui c'era anche l'ETI, che per la verità ci ha boicottato per quarantacinque anni. Perché questo Ente Teatrale dovrebbe promuovere gli spettacoli ed essendo, appunto, Italiano soprattutto

⁴⁶⁶ RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, cit., p. 109.

quelli degli autori italiani. Ma, siccome il paese era governato dalle destre, dalla Democrazia Cristiana, è chiaro che i nostri spettacoli erano quelli che avevano maggior difficoltà a girare. Quindi facevamo le 'piazze' più incredibili, recitavamo nei teatri più incredibili, a cifre altrettanto incredibili, rispetto al livello di compagnia che eravamo. In realtà poi ce la cavavamo ugualmente perché la gente... per esempio: non potevamo andare a Mantova perché non ci davano un teatro a Mantova? quando eravamo a Bologna arrivavano persone da Mantova e da tutti i paesi e le città intorno. È chiaro?⁴⁶⁷

Ma non solo: la scelta è anche nettamente anti-borghese. Così ne parla Franca:

Facevamo sempre sconti agli studenti e agli operai, però il nostro pubblico restava borghese e non capiva la satira, non si accorgeva di essere preso in giro. Il Teatro Manzoni fu l'ultimo teatro dove recitammo, qui a Milano. C'era tanta gente, c'era tutto quello che ci doveva essere, ma noi eravamo insoddisfatti. Un giorno d'estate mio marito mi disse: 'Perché non veniamo via dal teatro normale?' Mi proponeva quello che avevo sempre fatto con la mia famiglia, per cui mi andava benissimo. Era il 1968. Cominciammo a recitare nelle case del popolo. Il primo spettacolo che mettemmo in scena fu *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*. Dopo, nel 1969, fu il turno di *Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso*, che trattava il tema del lavoro a domicilio. Tutti argomenti che ci venivano suggeriti dagli spettatori stessi. Era veramente un teatro al loro servizio, e la cosa ci entusiasmava.⁴⁶⁸

La percezione della borghesia che Franca e Dario mostrano è, in queste parole, in qualche modo non ancora corretta. “*Il nostro pubblico restava borghese – dice Franca – e non capiva la satira, non si accorgeva di essere preso in giro.*” In realtà, la borghesia capisce benissimo la satira, ma ha sviluppato anticorpi tali, di fronte a essa, da poterla perfino tollerare, per mostrarsi democratica. Non c'è, quindi, altra azione eversiva possibile, se non quella dell'uscita dal circuito ufficiale: solo così ci si può sottrarre allo sfruttamento da parte dei poteri forti. Infatti, come ha giustamente notato Alberto Giovannini, recensendo lo spettacolo *I tromboni* (1956) di Federico Zardi⁴⁶⁹,

la borghesia italiana, in preda ad un vero e proprio processo di mitriditizzazione⁴⁷⁰, gode nel sentirsi frustare, gioisce nel rimirarsi in berlina, applaude e remunera in modo

⁴⁶⁷ D'ARCANGELI, Luciana, “Conversazione con Franca Rame. Sui personaggi femminili, la scrittura e la regia nel teatro Fo-Rame (12/6/99)”, cit., pp. 112-113.

⁴⁶⁸ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 47.

⁴⁶⁹ Federico Zardi (1912-1971) è stato drammaturgo, scrittore, giornalista e critico teatrale, nonché sceneggiatore cinematografico e autore di sceneggiati e programmi televisivi negli anni Sessanta. Collaboratore stretto di Vittorio Gassman, scrisse per lui *I tromboni* (debutto nel 1956 per la regia di Luciano Salce), spettacolo memorabile del dopoguerra italiano, aspra satira della borghesia, dei cattivi attori e dei personaggi tronfi del teatro e della società italiani, in cui il grande attore -di fatto, coautore dell'opera- interpretava nove personaggi diversi.

⁴⁷⁰ S'intende, per “mitriditizzazione” (o “mitridatismo”), la condizione di immunità a uno o più veleni, raggiunta tramite l'assuefazione dovuta all'assunzione costante di dosi non letali degli stessi. Il termine deriva dal nome di Mitridate VI, detto il Grande, re del Ponto -zona che si affaccia sul Mar Nero nel nord est dell'odierna Turchia-, vissuto a cavallo fra il secondo e il primo secolo avanti Cristo. Riferisce Appiano di Alessandria (*Ρωμαϊκά – Historia Romana*, Libro XII –

davvero spropositato quanti non fanno mistero della precisa volontà di sputarle in faccia [...]. Il teatro «sovvenzionato» dallo Stato a scatola chiusa, in partenza dall'*Opera da tre soldi* a questi *Tromboni*, serve a disgregare direttamente la borghesia, beffeggiandola a pagamento, e inducendola perfino non più a sorridere soltanto dei propri vizi, ma ad applaudirli freneticamente.⁴⁷¹

La satira antiborghese, quando compiuta ancora negli ambienti borghesi, non fa che legittimare la classe sociale che è presa di mira: da un lato, perché essa può mostrarsi aperta e tollerante, dall'altro, perché la satira conduce ad applaudire “*freneticamente*” il modello che essa rappresenta (anche nei suoi vizi), legittimandola, così, anche sul piano della cultura e della mentalità. In pratica, la satira così condotta, contribuisce a costruire quel dominio culturale borghese, impostosi nella società dei consumi, di cui Pasolini ha più volte parlato.

Di questo si renderanno conto gli stessi Dario e Franca. Afferma, infatti, Dario:

Ci eravamo resi conto che, a parte la reazione becera di qualche reazionario fra i più ottusi, la grande borghesia, alle nostre sculacciate, reagiva quasi con piacere. Masochisti? No, eravamo diventati, senza essercene resi conto, i sollecitatori del loro ruttino digestivo. Il nostro fustigare accentuava la loro circolazione sanguigna, come le nerbate di betulla dopo la sauna ristoratrice. Insomma, eravamo diventati i giullari della borghesia grassa e intelligente. Questa borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera spietata attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione che la denuncia dei suoi “vizi” si esaurisse dentro le sue strutture, gestite dal suo potere.⁴⁷²

Ora, in tutto questo, spesso la critica s'è soffermata sul coraggio di Dario di uscire dal circuito del teatro ufficiale, dimenticando -ancora nel suo atavico maschilismo- che, in realtà, Franca è cresciuta esattamente con questa concezione del teatro, perché è “*quello che avevo sempre fatto con la mia famiglia, per cui mi andava benissimo.*” Come abbiamo già visto, le scelte politiche più ardite, quelle fatte in nome di una coerenza che chiunque avrebbe sconsigliato, sono state compiute insieme, ma sempre ingiustamente attribuite al solo Dario.

Siamo sempre di fronte all’“*ipoteca sessista*” patita per decenni da Franca, di cui, in parte, è responsabile lo stesso Dario, spesso preoccupato di narrare in

Μιθριδάτειος – *De bello Mithridatico*, §111) che, in un momento politico di grande concitazione, temendo di essere ucciso in una congiura, Mitridate chiese al proprio medico Crautea un antidoto che lo rendesse immune ai veleni. Così Crautea iniziò a somministrargli piccole dosi di tutti i veleni conosciuti al tempo e Mitridate, assuefatto, non poté più morire avvelenato.

⁴⁷¹ GIOVANNINI, Alberto, Articolo di fondo pubblicato su «Il Tempo», cit. in: ZARDI, Federico, *I tromboni*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 277-278.

⁴⁷² Intervista rilasciata da Dario Fo al quotidiano francese «Libération», cit. in: BRUSATI, Carlo, *Op. cit.*, p. 28.

termini romanzeschi la propria storia artistica e politica. Proprio a proposito dell'abbandono di *Canzonissima*⁴⁷³, nel 1962, puntualizza Franca:

Mio marito dice sempre, chissà perché, che ci hanno cacciati, non è vero. Il giorno della puntata siamo andati alla Rai, ci siamo vestiti, truccati, perché speravamo che all'ultimo momento arrivasse l'OK per il pezzo dell'incidente sul lavoro, quello che più dava fastidio. Quando abbiamo visto sul monitor del camerino 'Franca Rame e Dario Fo si sono ritirati', abbiamo preso la nostra roba e siamo usciti.⁴⁷⁴

Con l'abbandono del circuito dell'ETI (Ente Teatrale Italiano), l'idea, quindi, è quella di far uscire il teatro dai teatri per riportarlo tra la gente. In breve tempo (e soprattutto in virtù della formazione teatrale di Franca), questa scelta s'esprimerà attraverso la riproposizione di una ricetta antichissima: quella dei giullari e degli attori girovaghi.

Sia Fo che la Rame si pongono come *fabulatori*, cioè artisti di quello che oggi chiamiamo "teatro di narrazione" (una delle tendenze drammaturgiche forse più diffuse oggi in Italia, praticamente di loro invenzione). Dario e Franca diventano, dagli anni Settanta, specialisti nel raccontare storie, capaci anche di reggere interi spettacoli completamente da soli, recitando tutti i personaggi, attraverso la tecnica della "recitazione epica": non cambiando radicalmente posa e voce per caratterizzare i differenti personaggi, evitano di cadere nella caricatura e li rendono tutti veri, presenti contemporaneamente, coinvolti in una situazione paradossalmente corale. Studiosi di cultura orale e popolare, Fo e la Rame ripartono dal teatro dei giullari medievali (e dalla successiva tradizione della Commedia dell'Arte), per tornare a un teatro inteso come patrimonio del popolo,

⁴⁷³ Com'è noto, la commissione censura della RAI vagliava in anticipo ogni copione degli *sketch* che Fo e la Rame presentavano nella trasmissione televisiva. Alla vigilia dell'ottava puntata (dopo numerosi inviti a smorzare i toni ricevuti fin dalla prima puntata) arrivò ai due l'ordine di tagliare per intero lo *sketch* "L'incidente sul lavoro", in cui venivano denunciate le responsabilità padronali nelle cosiddette "morti bianche". Dario e Franca chiesero più tempo per riscrivere il pezzo, ma il permesso fu negato. Dopo una notte insonne, passata a decidere che fare, i due decisero di non tagliare il pezzo, minacciando di lasciare la trasmissione. La speranza, ovviamente, era che la RAI cedesse, ma questo non avvenne, per cui i due abbandonarono *Canzonissima*.

⁴⁷⁴ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 46. Il generale non riconoscimento del ruolo di Franca nella scelta di abbandonare *Canzonissima* è doppiamente curioso anche perché, per descrivere Fo come autore censurato, basterebbe almeno un altro esempio, in cui la censura si è abbattuta su lui solo: "quella tra Fo e la censura è una storia antica, iniziata già nel 1952. Allora c'era solo la radio. Fo si era fatto conoscere con una serie di monologhi intitolata Poer nano. «Un varietà scanzonato -ha raccontato anni fa- dove la chiave comica consisteva nel ribaltamento delle situazioni consolidate, per esempio della retorica con cui scuola e chiesa ti ammannivano le loro storie, ti conculcavano comodi stereotipi fasulli». Durò 18 puntate, poi la Rai disse stop." (AUTORE NON INDICATO, "Addio Dario Fo, artista amato-odiato, quando l'Italia lo censurò", in: «la Repubblica», 13 ottobre 2016.)

fatto di giullari solitari che sbeffeggiano il potere con il *grammelot*. Per questo, nei confronti del teatro di regia, fatto di grandi e spettacolari messe in scena (in particolare nei confronti di Ronconi), per esempio Fo è severissimo. A un intervistatore che gli chiede un giudizio sul quel teatro, Fo risponde:

Io detesto, perché è proprio l'opposto di quello che io intendo per teatro. Non dico che anche quello non sia teatro, ma per me è un teatro degenerare, un teatro da sparare, da combattere fino in fondo, o peggio da ignorare. È un teatro senza denuncia, senza aggressività, senza parte, che non prende parte di niente, tremendamente estetico-edonistico.⁴⁷⁵

Certo, ancora una volta Fo parla al singolare, omettendo il fatto d'aver appreso chiavi, ritmi e tecniche attoriali della Commedia *all'improvvisa* proprio da Franca e tralasciando che la stessa vocazione politica e popolare del teatro (per lui che aveva esordito con lavori estremamente tradizionali, satirici -sì- ma non corrosivi) era prima di tutto un patrimonio della formazione della Rame. Fo, cioè, attribuisce solo a se stesso ciò di cui, invece, è debitore nei confronti della moglie.

In ogni caso, è comunque vero che il teatro, ormai per entrambi i membri della "coppia d'arte", si colloca sempre dentro i nodi della Storia, parla all'uomo e alla donna contemporanei, affronta i temi più scabrosi, senza usare lo strumento della dissimulazione, ma direttamente, per scuotere lo spettatore, appellarsi alla sua coscienza e indurlo all'azione. Si tratta di una vocazione sociale del teatro, che Fo e la Rame vivranno sempre e che lasciano in eredità al teatro contemporaneo. Il loro teatro, inevitabilmente, volendo essere messaggio diretto all'uomo e alla donna, rinuncerà sempre di più a macchinari e scenografie imponenti, e, quando userà artifici, mostrerà sempre il piacere di svelarli -brechtianamente- al pubblico, perché il teatro non rappresenti la grande illusione, l'*illusion comique*. Non solo: Fo e la Rame spiegano tutto al pubblico, spiegano le tecniche recitative, i contesti storici delle vicende che mettono in scena, preannunciano -con i loro prologhi ai monologhi- il senso di ciò che rappresenteranno dopo, e tutto quanto l'insieme delle giullarate e di queste spiegazioni costituisce lo spettacolo. Il distacco col pubblico è abbattuto, non esiste assolutamente quarta parete, anzi: anche quando recitano in teatro, Fo e la Rame fanno sempre sedere parte del pubblico direttamente sul palcoscenico e dialogano con gli spettatori, attraverso una tecnica

⁴⁷⁵ FO, Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, a cura di L. Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 62.

che è l'eredità dei giullari, dei comici dell'Arte e degli attori del genere grottesco, da Petrolini a Totò, da cui apprendono la straordinaria sapienza nell'uso dello slittamento, tecnica che, da ora in poi, sarà tipica di tutto il teatro di narrazione. Perché in questo, in fondo, per Fo e la Rame, sta il teatro: nell'usare "*il minimo dei mezzi, sia vocali che gestuali*". Nella sua essenza, questo è lo spettacolo: l'attore o l'attrice, con il proprio corpo e la propria voce.

3. "Autorialità" e "maternità" dei testi di Franca Rame.

3.1. Premessa: il principio di autorialità nel teatro

Per quanto la critica teatrale ancora oggi, molto spesso, cada nell'errore di identificare il teatro con la scrittura del testo -escludendo dall'analisi l'elemento della messinscena-, non è possibile ridurre la funzione aitoriale alla sola scrittura testuale e, di conseguenza, far coincidere la drammaturgia stessa con la pura "letteratura drammatica", nel senso di scrittura *per* la scena. Al contrario, essa (come la stessa esperienza della scena insegna) è una scrittura sincronica alla scena, anzi: è prodotta *dalla* scena. Del resto, nella sua accezione etimologica, il termine *drammaturgia* significa "lavoro sull'azione".

Il principio di autorialità, pertanto, va complessivamente inteso come lavoro di costruzione dello spettacolo, attraverso vari livelli di scrittura, la pratica attoriale⁴⁷⁶, le invenzioni registiche, l'ideazione della luce, la creazione del suono, il disegno dei costumi, il *design* della scenografia. Ogni vero spettacolo teatrale, inoltre, nasce sulla scena, durante le prove, non a tavolino, nel chiuso di una stanza: anche chi prepara il testo da recitare non scrive per i cassetti, ma per una compagnia specifica che deve andare in scena in un luogo specifico e sulla base delle esigenze e delle possibilità di essa. Questa interdipendenza degli elementi creativi dell'arte teatrale fa sì che non si possa considerare un lavoro esclusivamente opera di chi ne ha redatto il copione: ogni spettacolo, quindi, da questo punto di vista, è effettivamente un'opera la cui autorialità va considerata *al*

⁴⁷⁶ Il regista spagnolo Mateo Galiano Gil, a proposito della pratica attoriale, parla -nella sua tesi di dottorato discussa alla Escuela de Doctorado dell'Università di Siviglia- di "*partitura aitoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de los directores de escena*". Prendendo a prestito un termine riferito alla scrittura musicale, Galiano Gil include nel lavoro drammaturgico anche tutte quelle attività preparatorie e quegli esercizi utilizzati per raggiungere lo stato psicologico dell'attore riferito al personaggio. Giustamente anche tutto questo entra a far parte del lavoro aitoriale dell'attore, tuttavia ritengo che l'utilizzo del termine "drammaturgia" sia più che sufficiente a definirlo. Mateo Galiano Gil è "Jefe del Departamento de Dirección Escénica" della Escuela Superior de Arte Dramático di Málaga (vedi: <http://www.esadmalaga.com/index.php/dto-direccion-escenica>, pagina consultata il 24 giugno 2016).

plurale, sempre e comunque. L'opera teatrale -ecco la sua prima caratteristica-, da un punto di vista autoriale è irrimediabilmente *plurale*.

Per ciò che concerne, per esempio, quella che egli stesso definisce “*l'individualità creativa*” dell'attore, Michail Čechov⁴⁷⁷ -che pure è fautore di un teatro naturalistico, in cui l'attore recita per battuta- racconta questo aneddoto:

Una volta ho svelato a un famoso scrittore russo la mia concezione teatrale per cui il destino di Amleto è racchiuso tra due mondi. Amleto comincia con l'incontrare lo spirito del padre, quando tutta la sua attenzione è diretta verso un essere superiore e un mondo sconosciuto, ma poi finisce per guardare giù verso la tomba, meditando sulla nullità dell'esistenza umana. Come sarebbe eccitante seguire la composizione degli eventi del destino di Amleto, racchiuso nella cornice di questi due poli! Lo scrittore famoso chiese: «Pensi che Shakespeare fosse della tua opinione?». Non esiste risposta a tale arido intellettualismo. Con tutta la modestia possibile, l'attore deve però avere il proprio approccio personale verso ciò che sta creando.⁴⁷⁸

L'attore, quindi, *crea*. Se crea, questo vuol dire che svolge una funzione anche autoriale sull'evento teatrale. E, qualora questo non fosse abbastanza chiaro, Čechov precisa che l'atto creativo deve essere compiuto dall'attore col “*proprio approccio personale*”. Non esiste più, in definitiva, l'Amleto di Shakespeare, non solo perché ogni interpretazione è diversa, ma soprattutto perché ognuno vede ed esprime la sostanza del personaggio in maniera differente, a seconda della propria percezione e sensibilità artistica:

L'attore che veneri Shakespeare e che riproduca i suoi personaggi in maniera esatta, senza deviazioni personali, rischia di diventare come il musicista che idolatrava Beethoven al punto di smettere alla fine di suonare la sua musica per paura di non riprodurre esattamente le idee del compositore. L'attore esprimerà in maniera più adeguata la propria ammirazione per Shakespeare se permetterà alla scintilla del proprio personale fuoco di essere ancora accesa dalla fiamma di Shakespeare, invece di “obbedirgli” in maniera adulatoria e fredda con una recitazione impersonale del testo di Shakespeare sulla scena.⁴⁷⁹

Dev'essere il “*proprio personale fuoco*” quello con cui l’“*attore esprimerà in maniera più adeguata la propria ammirazione per Shakespeare*”: cioè, paradossalmente, egli sarà tanto più fedele al personaggio quanto più lo saprà

⁴⁷⁷ Nipote di Anton, Michail Čechov, nato in Russia nel 1891, studiò con Kostantin Stanislavskij e diventò uno dei più grandi attori russi, finché, nel 1928, quando dirigeva il Secondo Teatro d'Arte di Mosca, non dovette fuggire dalle persecuzioni staliniane contro gli intellettuali. Diffuse, prima della reinterpretazione che ne attuò Lee Strasberg all'Actor's Studio, il Metodo Stanislavskij negli U.S.A., dove continuò a lavorare come didatta e come attore fino alla morte, avvenuta nel 1955.

⁴⁷⁸ ČECHOV, Michail, *La tecnica dell'attore*, Roma, Dino Audino editore, 2001, pp. 25-26.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 25.

rispettosamente tradire, attraverso la propria creatività. Essa, nello specifico, verrà costruita sull'utilizzo, da parte dell'attore, della propria memoria emotiva, al fine di sprigionare le proprie “*energie creative inconscie*”⁴⁸⁰ e definire, così, il gesto psicologico del personaggio:

l'attore, cominciando il suo lavoro sul testo, si trova tra due poli opposti. A un estremo c'è il copione scritta e il ruolo, all'altro c'è la sua performance. C'è un baratro tra questi due poli, uno spazio vuoto sconosciuto e forse oscuro per l'attore. Il dramma rimane estraneo all'attore finché non sa come agirne il contenuto, o meglio finché non è in grado di agirlo. [...]

Cosa può collegare questi due poli e riempire il vuoto? Solo la forza dell'individualità dell'attore, che nasce nel suo inconscio creativo e nell'intuizione artistica.⁴⁸¹

Sempre più chiaramente si vede, dalle parole di Čechov, come la creatività -che è lo strumento con cui l'attore diventa “*in grado di agire*” il contenuto del copione- gli permetta di giocare un ruolo autoriale sullo spettacolo, tanto che, senza di essa, “*il dramma*” gli “*rimane estraneo*”.

Non solo: in questa concezione di autorialità al plurale, anche elementi quali i costumi, le scene, i suoni o la luce hanno la stessa importanza drammaturgica della scrittura del copione, della regia e della recitazione. I suoni e le luci, per esempio, non sono elementi decorativi o strumenti tecnici: essi servono a emozionare il pubblico e ad aiutare la resa scenica degli attori e delle attrici. In merito, in particolare, all'importanza della luce, ha scritto Adolphe Appia⁴⁸²:

La luce è di un'agilità quasi miracolosa. Possiede tutti i gradi di chiarezza, tutte le possibilità di colore, proprio come una tavolozza, e tutte le mobilità; la luce può creare ombre, diffondere nello spazio l'armonia delle sue vibrazioni proprio come farebbe la musica. In essa troviamo tutta la potenza espressiva dello spazio, se tale spazio è messo al servizio dell'attore.⁴⁸³

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 78.

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 77-78.

⁴⁸² Adolphe François Appia (1862-1928), scenografo svizzero, è l'inventore della cosiddetta “nuova scena”, perché intuì l'importanza dell'elemento tecnico come fondamentale apporto per la valorizzazione del movimento scenico. Elaborò una personale visione dell'allestimento scenico, nel quale diverse arti devono concorrere per un risultato omogeneo e unico: abbandonò, così, l'idea della centralità della parola dell'attore a favore dell'apparato scenografico, per una totale compenetrazione del movimento del corpo in uno spazio scenico tridimensionale (dotato quindi di praticabili), accompagnato da musica e da un preciso studio illuminotecnico, volto non a fare da semplice sfondo alla rappresentazione ma a fungere da vero e proprio elemento drammaturgico e significativo.

⁴⁸³ APPIA, Adolphe, “Acteur, espace, lumière, peinture”, in «Théâtre populaire», n. 5, 1954, p. 39, cit. in: PALLOTTINI, Claudio e SIMEOLI, Marco, *Mettere in scena uno spettacolo*, Roma, Dino Audino editore, 2006, p. 78.

La creazione di questi elementi, quindi, è un atto creativo e compositivo: in una parola, anch'esso autoriale, riguardo all'evento teatrale.

Ma questa autorialità al plurale (la chiameremo “multiautorialità”) non consiste soltanto in una suddivisione dei compiti creativi, ma anche nell'insieme delle relazioni che i singoli soggetti instaurano e che fanno sì che ciascuno, in una compagnia, sia partecipante della creazione del tutto: la suddivisione dei compiti, quindi, pur esistendo, non è rigida a tal punto da impedire a ciascun soggetto di intervenire, con suggerimenti, consigli, intuizioni, sul lavoro degli altri.

Da questo punto di vista, varrà la pena di fare tre esempi in particolare, riferiti ad altrettanti classici del teatro, che ci saranno utili per spiegare che cosa siano davvero, nello specifico, un testo teatrale -ovvero un copione- e uno spettacolo.

Dobbiamo tenere in considerazione un fatto, prima di tutto: il copione non è un testo nel senso in cui intendiamo quello di una poesia o di un romanzo. Queste ultime due forme della letteratura prevedono la costruzione di testi che sono, innanzitutto, opera di un unico autore o di un'unica autrice⁴⁸⁴. In secondo luogo, sebbene attraverso un processo di revisioni continue che può essere anche molto lungo⁴⁸⁵, i testi poetici o di prosa intendono giungere a una versione definitiva, non più ulteriormente modificabile.

Il copione, al contrario, è un testo, per sua natura, *instabile*, perché non è una forma letteraria definitiva, bensì uno strumento tecnico a uso di chi realizza lo spettacolo (attori, regista, scenografo, costumista, produttore...). Esso, quindi, è un testo mobile -mai definitivo e immutabile-, malleabile e modificabile in base alle più disparate esigenze della scena. Per la sua peculiarità di strumento di lavoro, esso non risponde a criteri di tipo stilistico-estetico. Diceva Molière:

Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action: on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Esistono pochissime eccezioni in tal senso: segnalo il caso di Luther Blissett, pseudonimo di un collettivo internazionale formato da un numero imprecisato di *performer*, artisti, riviste *underground*, operatori del virtuale e collettivi di *squatter* negli anni Novanta del Novecento, dalla cui sezione bolognese è nato, nel 2000, il collettivo di scrittori Wu Ming.

⁴⁸⁵ Si pensi al caso emblematico dei vent'anni di revisioni che hanno portato, nel 1840, alla versione definitiva de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

⁴⁸⁶ MOLIÈRE, *L'Amour médecin* [1666], in: *Oeuvres complètes*, N.R.F., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, tomo II, pp. 87-120; e: MOLIÈRE, *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1952, vol. I, p. 735. (“È superfluo avvertirvi che vi sono molte cose strettamente collegate all'azione: tutti sanno che le

Semmai, il copione deve rispettare alcune regole, fatte per agevolarne l'utilizzo da parte di chi lo legge. Oltre alle caratteristiche che esso conserva quando viene pubblicato in volume -quali l'elenco dei personaggi scritto prima dell'inizio del testo, le suddivisioni interne (atti, scene), le didascalie, le indicazioni dei cambi di scena...- esso ne presenta altre in quanto strumento tecnico⁴⁸⁷: per esempio, il nome del personaggio che dice la battuta andrà sempre scritto in stampatello maiuscolo, facendo seguire al nome alcuni spazi bianchi; le didascalie saranno sempre in corsivo; ad ogni scena diversa, ovvero quando l'ambiente cambia, si inizierà una pagina nuova, per far orientare meglio il produttore, il regista e lo scenografo sui cambi d'ambiente della *pièce*; l'impaginazione prevederà un ampio spazio bianco sul margine destro della pagina, per annotazioni da parte di chi lo usa; la formattazione prevederà la stampa delle pagine del copione solo sul *recto* dei fogli; la rilegatura sarà a spirale, per consentire di poterlo tenere, il più agevolmente possibile, in mano quando “*si va all'in piedi*” le prime volte...

In virtù di queste caratteristiche del testo e dell'evento teatrale (e, come vedremo, in base ai tre esempi che stiamo per analizzare), anche il principio stesso di autorialità dovrà essere reinterpretato in una versione molto più “liquida” (se mi si permette di usare una categoria di Baumann) di quanto la critica normalmente faccia.

3.1.1. “*Macbeth*”, di William Shakespeare... e Thomas Middleton

Nel 1623, sette anni dopo la morte di William Shakespeare, gli attori John Heminges e Henry Condell pubblicano a Londra un libro di lusso di circa novecento pagine, intitolato *Mr. William Shakespeare Comedies, Histories, & Tragedies*, in un formato editoriale raffinato: il cosiddetto *in-folio*. Il libro avrà altre tre edizioni, ognuna delle quali diversa dalla precedente; la prima è conosciuta come *First Folio*.

Si tratta di una pubblicazione d'importanza capitale, per la cultura occidentale, perché circa metà dei trentasei testi scespiriani inclusi è, fino ad allora, inedita, e,

commedie sono scritte esclusivamente per essere recitate; ne consiglio perciò la lettura solamente alle persone che abbiano occhi per scoprire, attraverso di essa, il gioco della scena.”)

⁴⁸⁷ Cfr. PALLOTTINI, Claudio e SIMEOLI, Marco, *Op. cit.*, pp. 22-24.

fra questi, il *Macbeth*, settimo in ordine fra le tragedie (e la più breve di queste), pubblicato nella forma del copione annotato dalla compagnia.

Tradizionalmente, *Macbeth* è datato 1606, dopo *Re Lear* e prima di *Antonio e Cleopatra*. Quando Giacomo I sale al trono d’Inghilterra, nel 1603, la compagnia di Shakespeare è promossa al rango di “King’s Men” e diversi testi del periodo rimandano ai gusti del nuovo re: *Otello*, *Misura per Misura* e, appunto, *Macbeth*. Giacomo, infatti, si ritiene discendente di Banquo e ha uno spiccato interesse per la stregoneria⁴⁸⁸. I King’s Men non sono i soli a rimandare alla nota leggenda di Macbeth e Banquo: sappiamo, infatti, che, il 27 agosto 1605, Giacomo era stato accolto a Oxford con un *pageant* intitolato *Le Tre Sibille*. Inoltre, all’interno del testo le battute del Guardiano rimandano, probabilmente, al Complotto delle Polveri⁴⁸⁹ e al suo processo (1606), e le Streghe nominano una nave chiamata “Tigre”, e una nave con questo nome attracca a Londra il 27 giugno 1606.

Le complicazioni filologiche iniziano da due didascalie presenti nel testo: *Musica e una canzone*: “*Vieni via, vieni via, ecc.*” (Atto III, Scena Quinta) e *Musica, e una canzone*, “*Spiriti neri, ecc.*” (Atto IV, Scena Prima). Non esistono altre canzoni nel *First Folio* che siano abbreviate così brutalmente, il che fa presumere ai critici che si tratti di un’abbreviazione al servizio di chi già conosca le canzoni (gli attori che devono mettere in scena il testo, evidentemente), non per chi non le conosca (ovvero i lettori del “*First Folio*”: non si tratta di canzoni così famose all’epoca).

Ebbene, queste due canzoni compaiono anche in un altro testo, *La Strega*, giunto fino a noi in un manoscritto, che -dice il frontespizio- “*fu recitato molto tempo fa al Blackfriars*” dai King’s Men. Che si tratti proprio delle stesse canzoni è ormai dimostrato dal fatto che esse compaiono anche nella messinscena di *Macbeth* della Restaurazione (1660 circa), preparata da William Davenant. Il manoscritto (compilato nella grafia di Ralph Crane, un copista professionista

⁴⁸⁸ Ha addirittura pubblicato un suo scritto sul tema: *Demonologie*, nel 1597.

⁴⁸⁹ Il Complotto delle Polveri (*The Gunpowder Plot*), del 1605, è un fallito complotto progettato da un gruppo di cattolici inglesi a danno del re Giacomo I d’Inghilterra. Il piano dei congiurati era quello di far esplodere la Camera dei Lord e di uccidere così il re e il suo governo durante la cerimonia di apertura del Parlamento inglese, lo *State Opening* -che si sarebbe tenuta il 5 novembre 1605- e di rapire i suoi figli nel caso in cui questi non fossero stati presenti alla cerimonia. Il piano viene svelato in una misteriosa lettera, conservata attualmente nel *Public Record Office*, consegnata a Lord Monteagle il 26 ottobre e presentata al re venerdì 1° novembre 1605. Nella notte del 4 novembre, uno degli autori della congiura, Guy Fawkes, viene trovato in possesso di trentasei barili di polvere da sparo; viene quindi arrestato e torturato. In seguito, i congiurati saranno arrestati e impiccati.

dell'epoca) è accompagnato da una dedica, nella quale Thomas Middleton dichiara di aver scritto il testo.⁴⁹⁰

Ora, il copista Ralph Crane lavora per i King's Men dal 1618; i King's Men iniziano a recitare al Blackfriars (un teatro piccolo, al chiuso, sulla riva settentrionale del Tamigi, con un pubblico più elitario del Globe, poiché i biglietti costavano molto di più) dal 1609. Perciò *La Strega* dev'esser stato messo in scena in una data non precedente al 1609 e che può spostarsi fino agli anni Venti del Seicento. Non è chiaro con precisione quando Middleton lo scrisse (filologi middeltoniani sostengono fra il 1613 e il 1616), ma è assolutamente improbabile che Middleton lo abbia scritto prima del 1609: Middleton era un professionista, non scriveva per sé, ma per il palcoscenico, e un palcoscenico specifico quale il Blackfriars.

Perciò, dato che il *Macbeth* scespiriano (pubblicato nel 1623) presenta passi de *La Strega* di Middleton, e dato che *Macbeth* con ogni probabilità è del 1606, è facile concludere che questi passi furono inseriti successivamente nel testo scespiriano. L'alternativa -che Middleton avesse copiato le canzoni da *Macbeth*- è meno probabile: in *La Strega* le canzoni sono riportate con le parole per intero e sono essenziali per il testo, in *Macbeth* sono accennate solo per il titolo e si può fare a meno di esse (e la maggioranza delle produzioni contemporanee ne fa a meno).

Ma perché Middleton ha inserito le proprie canzoni (che la compagnia conosceva, perché le aveva imparate per l'allestimento de *La strega*) nel testo di William Shakespeare? Spiega Marco Ghelardi:

La risposta dei filologi moderni è che si deve essere trattato di un revival di *Macbeth* per il Blackfriars: Middleton, da buon autore di teatro, era specifico nella sua scrittura, e

⁴⁹⁰ Thomas Middleton (1580-1627), londinese, di sedici anni più giovane di William Shakespeare e di famiglia benestante (proprietaria del Curtain Theatre), fu uno scrittore di teatro dell'epoca elisabettiana, coevo di Shakespeare, ma, a differenza di quest'ultimo, non fu anche attore. E infatti la sua carriera fu molto diversa da quella di Shakespeare, legato ad una compagnia nella quale tutto indica rivestisse una posizione di *leadership* artistica e organizzativa (e finanziaria). Middleton nella sua carriera lavorò per diverse compagnie oltre a quella di Shakespeare, divenne "City Chronologer", cioè storico della City di Londra nel 1620, scrisse poemi, *pagenat*, discorsi che furono inseriti in testi altrui, e, come tutti gli scrittori dell'epoca, collaborò con diversi autori della "seconda ondata" elisabettiana, cioè quelli attivi dopo il 1600 (Dekker, Webster, Rowley...). Forse, lavorò con Shakespeare per *Timone d'Atene* e adattò *Misura per Misura*. Scrisse diversi testi notevoli (*The Changeling*; *Un mondo matto, miei signori*; *Una ragazza casta di Cheapside*; *Donne guardatevi dalle donne*; *La Tragedia del Vendicatore*, quest'ultimo probabilmente contemporaneo al *Macbeth* scespiriano), e toccò l'apice del successo con *Una partita a scacchi*, satira politica che fu recitata per nove giorni consecutivi al Globe nel 1624: una rarità, per l'epoca.

lo spazio scenico del Blackfriars non solo permetteva di fare spettacoli in qualunque giorno d'inverno, ma rendeva possibili una varietà di effetti scenici inattuabili al Globe. Gli elaborati *Cimbelino* e *La Tempesta* furono scritti da Shakespeare per il Blackfriars, e così *La Strega*. *Macbeth* originariamente fu scritto sobriamente per il Globe, ma il suo scenario aveva il potenziale per più raffinate elaborazioni sceniche, ed ecco che la teoria che i King's Men abbiano affidato a Middleton di curare la ripresa del testo di Shakespeare per il Blackfriars, e che Middleton abbia inserito effetti e canzoni autorubandosi dal suo testo *La Strega* diventa possibile e probabile.⁴⁹¹

Ma, a parte le canzoni, che cosa è stato inserito o rimaneggiato da Middleton? I sospetti dei filologi si concentrano sul personaggio di Ecate, sul Guardiano (che recita l'unico intermezzo comico della tragedia), sulla Scena Prima dell'atto I (che vede in scena solo le tre streghe), sulle didascalie ("*middeltonianissime*", a detta di Ghelardi) della Scena Seconda dell'atto I, sulla Scena Seconda dell'atto V, sul finale (dall'entrata di Malcolm), e su un'innumerabile quantità di singoli versi o brevi sequenze. Per non parlare di quello che, inoltre, nessuno sa con certezza: cioè, quello che Middleton possa aver tagliato. Ora, se la posizione filologica dominante oggi è quella dell'adattamento, perché *Macbeth* è sempre *solo di* William Shakespeare, e tutti si dimenticano di Middleton, se non per ricordarsene in nota quando si vuol criticare un brano che non piace? Per due ragioni, di cui la prima è strettamente contingente al teatro elisabettiano, la seconda apre la strada a considerazioni di ordine più generale. Ce le spiega entrambe ancora Ghelardi:

Almeno dall'Ottocento a oggi i filologi si sono divisi sul contenuto dell'apporto middeltoniano, rivelando in questo modo più i propri pregiudizi estetici che le diverse mani elisabettiane: quel che piace di solito diviene di Shakespeare, quello che piace meno, non piace, o è "*eccezionalmente brutto*" (Pope), è indicato, ahimè, come farina del povero sacco del povero Middleton. [...] In realtà non ci sarebbe niente da nascondere sotto lo zerbino, se consideriamo che circa metà dei testi prodotti nel periodo elisabettiano era il frutto di collaborazioni – ma probabilmente paghiamo oggi lo scotto dell'inveterata abitudine occidentale alla *auctoritas*, pronti a vedere la singola mente autrice laddove non c'è, come testimonia la storia artistica da Omero, fino alla teoria dell'*auteur* nel cinema.⁴⁹²

Si tratta, quindi, di superare la concezione sostanzialmente romantico-ottocentesca del principio di autorialità, per sfidare

una posizione culturale vetero-umanistica da Liceo Classico attraverso un sostegno al concetto opposto di "multiauctoritas". Siamo così sicuri che un ipotetico *Macbeth* pre-Middleton fosse migliore di quel che abbiamo? O che Middleton ci abbia lavorato da

⁴⁹¹ GHELARDI, Marco, *La tragedia di Macbeth di William Shakespeare adattato da Thomas Middleton*, Noli (SV), Natrusso Communication, 2005, p. 75.

⁴⁹² *Ivi*, p. 75-76.

solo, oppure collaborò direttamente con il maestro per l'adattamento? E che, infine, le tanto vituperate scene di Ecate non siano persino piaciute a William Shakespeare?⁴⁹³

3.1.2. "Enrico IV", di William Shakespeare... e Christopher Marlowe

Il periodo del regno di Enrico IV d'Inghilterra che intercorre dal 1399, data di usurpazione del trono, al 1413, anno della morte del sovrano, è la materia dei due drammi scespiriani *Enrico IV, parte prima* (1597) ed *Enrico IV, parte seconda* (1598). Si tratta di due opere monumentali, che da un lato costituiscono il séguito del *Riccardo II* (1595) -in cui si narrano le vicende dell'ultimo monarca del ramo principale dei Plantageneti, al quale Enrico IV usurpò il trono- e dall'altro preludono all'*Enrico V* (1598-'99), che completa la tetralogia sulla storia monarchica inglese denominata *Enrieide*.

Recentemente, un'équipe di filologi statunitensi⁴⁹⁴ e britannici⁴⁹⁵, coadiuvata da una nutrita squadra di linguisti computazionali, ha affermato senz'ombra di dubbio che "vi sono le impronte digitali di Marlowe nell'Enrico IV e quelle di Shakespeare in *Arden of Faversham*⁴⁹⁶. *Persuasa, la Oxford University Press farà a breve comparire sul frontespizio del sequel intitolato a Enrico IV due nomi, Shakespeare e Marlowe.*"⁴⁹⁷

In realtà, che un'altra mano fosse presente nell'*Enrico IV* era un sospetto già diffuso tra gli studiosi: quello che solo da ora sappiamo è che quella mano fosse di Marlowe. A dimostrarlo -stando agli studi- è l'uso, nel testo, di certe combinazioni lessicali, come per esempio *glory droopeth* ("la gloria che cade"), che compaiono solo nei testi del drammaturgo di Canterbury.

La questione di una collaborazione all'origine di questo lavoro nacque, a dir la verità, nel Settecento, perché non lo si riteneva stilisticamente all'altezza del Bardo. Tuttavia, la sua presenza già nel *First Folio* del 1623 rimaneva la prova dell'attribuzione a Shakespeare, sebbene filologicamente l'argomentazione fosse

⁴⁹³ *Ivi*, p. 76.

⁴⁹⁴ Gary Taylor della Florida State University e Terri Bourus dell'Indiana University.

⁴⁹⁵ John Jowett dell'Univerità di Birmingham e Gabriel Egan della Montfort University di Leicester.

⁴⁹⁶ Composto tra il 1591 e il 1592 e basato su un fatto realmente accaduto, l'*Arden of Faversham* tratta dell'assassinio di un certo Thomas Arden da parte di sua moglie in combutta con il suo amante, con la conseguente scoperta e punizione del crimine. Il dramma è notevole per essere uno dei primi esempi di "tragedia domestica", una forma di dramma del Rinascimento che porta sulla scena crimini recenti e locali piuttosto che lontani eventi storici. L'autore è ignoto: tra le mani che paiono averci lavorato ci sono Shakespeare, Marlowe e Thomas Kyd.

⁴⁹⁷ FUSINI, Nadia, "Chiedigli se è Shakespeare", in «Robinson», supplemento culturale de «la Repubblica», n. 1, 27 novembre 2016.

ingenua: il primo *Folio*, infatti, è un'edizione di testi dei quali, fino a quel momento, non c'erano state che copie corrotte, mutile, surrettizie, in cattivo stato e perfino rubate. Oltreché -evidentemente- rimaneggiate. I testi, per opera di Heminges e Condell, apparivano ora "cured and perfect in their limbs". È l'inizio di quell'operazione che Nadia Fusini definisce giustamente di "chirurgia filologica"⁴⁹⁸. Scrive, infatti, la studiosa:

il testo teatrale nasce in maniera complessa, per addizioni successive: Shakespeare partoriva e c'era chi riceveva il corpo neo-nato, che via via acquistava profilo e forma grazie agli interventi degli attori, dei suggeritori, dei copisti. Non è detto che fosse Shakespeare a dividerlo in scene, in atti. E quanto ai materiali, erano spesso ripresi e riscritti e riadattati a nuove situazioni. Shakespeare copiava, rubava da Plutarco, Ovidio... E dai suoi contemporanei, anche da Marlowe, senz'altro. [...] Ecco perché la questione dell'autorialità è complicata: perché nella costruzione del testo teatrale concorrono altre mani – compositori, scribi, attori.⁴⁹⁹

Certo, nulla vieterebbe anche di supporre che Shakespeare avesse cominciato a lavorare in una compagnia con altri attori che avevano recitato Marlowe e che, per questo, avevano ancora in testa e nella bocca le sue parole e le sue battute. Basterebbe anche solo questo a spiegare lo strano fenomeno dell'affioramento della lingua di Marlowe nell'opera di Shakespeare. Ma la questione è un'altra: il punto, come spiega sempre la Fusini, è che, in ogni caso, per un motivo o per un altro,

quella teatrale era un'arte collaborativa: lo scrivano che copiava le parti per gli attori non capiva una parola nella calligrafia del drammaturgo? La cambiava. Una rappresentazione andava per le lunghe? Gli attori saltavano...⁵⁰⁰

In fondo, per trovare una prova di questi usi nell'opera scespiriana, basta leggere la scena dei goffi -ma anche poetici- attori della scalcinata compagnia di Bottom (probabilmente una parodia delle compagnie rinascimentali che recitavano *all'italiana*) in *Sogno di una notte di mezza estate*...

3.1.3. "Il gabbiano", di Anton Čechov... e Konstantin Stanislavskij

Com'è noto, *Il gabbiano*, esordio drammaturgico di Anton Čechov, è un autentico insuccesso. La prima dello spettacolo, infatti, avvenuta il 17 ottobre

⁴⁹⁸ *Ibidem.*

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

1896 al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, si rivela un disastro ed è fischiata dal pubblico. La sensazione (giusta, per la verità) è che il testo sia ancora troppo “parlato”, verboso e del tutto privo di azione. La protagonista della messinscena, Vera Komissarzhevskaya (considerata all’epoca una delle migliori attrici di Russia), la quale, secondo Čechov, aveva commosso il pubblico fino alle lacrime durante le prove, è intimidita a tal punto dal pubblico ostile dell’esordio da perdere la voce.⁵⁰¹ Il giorno seguente, Čechov, che la sera della prima s’era rifugiato dietro le quinte durante gli ultimi due atti, annuncia ad Aleksej Suvorin (il suo editore) di aver definitivamente chiuso con la drammaturgia.⁵⁰²

Tuttavia, il testo cechoviano colpisce il drammaturgo Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, il quale convince Konstantin Stanislavskij (conosciuto nel 1897) a dirigere il dramma per l’innovativo Teatro d’Arte di Mosca, che i due fondano insieme nel 1898. È l’inizio della collaborazione di Čechov con Stanislavskij, che si dimostrerà cruciale per lo sviluppo creativo di entrambi: grazie a questo connubio, il primo diventerà il riferimento obbligato, la testata d’angolo del teatro russo; il secondo inventerà la regia moderna.

L’attenzione che Stanislavskij decide di dare al realismo psicologico e al corpo recitante, per la propria messinscena, esalterà le sottigliezze del dramma e farà rivivere l’interesse di Čechov per la scrittura di scena, ma la cosa non avviene automaticamente.

Nonostante le prime richieste del regista, Čechov mostra riluttanza sia a spiegare sia a espandere il testo, costringendo Stanislavskij a scavare sotto la sua superficie in modi che si riveleranno del tutto nuovi in teatro, con l’obiettivo di raggiungere semplicità artistica e verità sul palcoscenico.

Infatti, la qualità in teatro, per Stanislavskij, ha un solo nome: *verità*, nel duplice significato di verità della scena (cioè degli arredi, dei costumi, degli oggetti, dei suoni, delle luci...) e, soprattutto, verità dei sentimenti. Questo perché soltanto la verità dei sentimenti dell’attore permette la verità dei sentimenti dello spettatore. L’obiettivo del regista russo è coinvolgere il pubblico in un’esperienza di verità: non bisogna permettere che la finzione della scena si palesi per quello

⁵⁰¹ Lettera a Anatoly Fyodorovitch Koni dell’11 novembre 1896, in: CHEKHOV, Anton, *Letters by Anton Chekhov to his family and friends (with biographical sketch)*, tradotte in inglese da Constance Garnett, New York, Macmillan, 1920, su: <http://www.gutenberg.org/files/6408/6408-h/6408-h.htm>, consultato il 23 luglio 2014.

⁵⁰² Lettera a Aleksej Sergeevič Suvorin del 18 ottobre 1896, in: CHEKHOV, Anton, *Op. cit.*, al sito <http://www.gutenberg.org/files/6408/6408-h/6408-h.htm>, consultato il 23 luglio 2014.

che è, ma operare su di essa in modo che il pubblico, abbandonata l'incredulità, senta di assistere a un vero evento. Sotto i suoi occhi deve scorrere la vita. Questa è l'arte teatrale per Stanislavskij. Lo spettacolo raggiungerà il suo scopo solo se il pubblico dimenticherà d'aver pagato un biglietto, di esser seduto su una poltrona, di aver lasciato il lavoro solo momentaneamente, di vivere a teatro il proprio tempo libero.

Il pubblico, così, compiendo un processo di immedesimazione emotiva in quel che vede, viene posto di fronte a se stesso, alla propria realtà. Non c'è conoscenza se non c'è emozione.

Per ottenere questo risultato, Stanislavskij mette a punto un dettagliatissimo quaderno di regia e, agendo in autonomia rispetto al drammaturgo, interviene pesantemente sul testo: approfittandosi del fatto che -ne *Il gabbiano*, come in tutto il teatro di Čechov- non succede mai nulla di decisivo ai personaggi e non ci sono azioni vistose, si concentra sulla psicologia sotterranea e sui non-detti, tagliando circa un'ora di parlato, per sostituirlo con un tempo equivalente fatto di pause e di silenzi; eccede nei particolari tecnici, per creare l'atmosfera della situazione, mediante luci e suoni, per rendere realistici i paesaggi delle stagioni, le variazioni temporali, le tonalità dell'ambiente, i rumori naturali e gli stati d'animo; evoca tutte queste suggestioni attraverso una minuziosa partitura sonora, fatta di cani che abbaiano, rane che gracidano, grilli e canti di cicale, rintocchi di campane, rumore di carrozze. Di tutto ciò, nel testo elaborato da Čechov, non vi era alcuna traccia.

Il regista, così, funzionalizza la vita degli oggetti, dei suoni e delle luci all'individuazione del nucleo profondo del sentimento umano e della sfera emozionale. I personaggi del dramma sono tutti antieroi, banali, insicuri, nevrotici, sofferenti e dilaniati dal dubbio: Stanislavskij rende visibili e concrete tutte queste caratteristiche. Gli attori e le attrici parlano, piangono, ridono, ma intanto fanno sempre anche qualcos'altro, compiono gesti quotidiani e meccanici, portando sulla scena un'autentica partitura basata sulla variazione continua delle emozioni e, abbandonando del tutto la recitazione enfatica, diventano minimalisti.

Stanislavskij, in questo modo, compie un'autentica rivoluzione. Getta a mare tutte le convenzioni su cui era basato il teatro tardo-ottocentesco (non solo in Russia), abbandonando scene dipinte, comparse spaesate, parti minori affidate a incapaci, costumi approssimativi, mobili di cartone, ringraziamenti a scena aperta, repliche dei monologhi più graditi... Costruisce ambienti che impressionino il

pubblico per la loro verosimiglianza, con oggetti veri, cibi che i personaggi assaggiano davvero, seggiole su cui ci si può sedere, pianoforti che suonano, stufe accese, mobili con cassetti che si aprono, costumi che sono veri abiti, oggetti d'epoca, e vere foglie di betulla che cadono in autunno. Soprattutto, adotta una recitazione, che, invece del ritmo sempre eccessivo e del tono costantemente sopra le righe della recitazione caratteristica del teatro dell'epoca -nel cui contesto le pause erano considerate un pericolo da evitare, un'incrinatura nel compatto ritmo della scena, causa del rilassamento dell'attenzione del pubblico- fa delle pause, dei ritmi quotidiani vuoti di avvenimenti, delle sospensioni del tempo, delle frasi dette a mezza voce, dei gesti privi di imponenza, della voce senza fioriture e impennate, gli elementi costruttivi con cui elaborare una partitura rigorosa, affidata al regista.

Questo modo di concepire il lavoro teatrale è l'apoteosi del regista.

Egli interpreta il testo del drammaturgo e guida gli attori. È il regista, per Stanislavskij, il vero autore dello spettacolo, di cui il testo e gli attori sono parti, essenziali ma parti, di un progetto che li ingloba superandoli. Il tono generale, l'interpretazione critica complessiva, lo stile dello spettacolo è opera del regista.

Per la prima volta nella storia del teatro si pone il problema della unitarietà dello spettacolo. Prima i vari elementi della messinscena (testo, attori, danze, musiche, costumi, scene, luci, effetti) erano campi di competenze specifiche e autonome che convogliavano nello spettacolo senza che vi fosse una vera mente coordinatrice. C'è sempre stato un responsabile dello spettacolo, un organizzatore generale, ma sia il *διδάσκαλος* del coro greco sia il *meneur de jeu* medievale sia il *corago* rinascimentale non hanno mai avuto il ruolo di "autori dello spettacolo", che invece il regista moderno ha preteso per se stesso. Preteso e ottenuto.

Tuttavia, gli attori, in questa concezione, non sono manichini in balia del regista-mago. A loro si chiede una partecipazione personale, che il teatro immediatamente precedente, basato sul mestiere e sul senso del ritmo, non richiedeva. È l'emotività profonda dell'attore il luogo dove cercare la verità che Stanislavskij insegue. In realtà, tutto ciò che di vero viene a esserci sulla scena ha il compito principale di aiutare l'attore nella sua faticosa ricerca. Tramite l'attore, Stanislavskij vuole raggiungere quella verità così desiderata. L'attore pone se stesso come vero, i suoi sentimenti sulla scena non sono mimesi di sentimenti ma veri sentimenti. Egli arriva a questo tramite con una precisa psicotecnica e un

lungo tirocinio, che lo fanno diventare padrone della propria memoria emotiva e lo mettono in condizione di intervenire su di essa per fare riemergere emozioni del proprio vissuto e farle vibrare come la prima volta. L'attore, così, con la sua unicità di persona, diviene motore anch'egli del processo creativo dell'evento teatrale, realizzando una sorta di co-autorialità della messinscena con il regista.

Chi, la sera del 17 ottobre 1898, assiste alla prima de *Il gabbiano* messo in scena dal Teatro d'Arte, si trovò di fronte a novità sconvolgenti:

Una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore. E gli attori seduti l'uno accanto all'altro, con la schiena rivolta al pubblico, per assistere al monodramma di Treplëv, interpretato da Nina. Poiché il sipario del piccolo podio costruito da Treplëv nascondeva la luna splendente sul lago, al principio il palcoscenico era immerso nel buio. Nelle pause, nei semitoni, nelle voci sommesse, che componevano in una specie di "pointillisme phonétique", pareva di sentire il respiro, la musica pigra di una sera d'estate. Per la prima volta echeggiava e vibrava in teatro l'indefinibile. Sussurrava il silenzio.⁵⁰³

La recitazione declamatoria e di corsa e le vecchie scene dipinte del primo allestimento non erano adatte a esprimere il tenue lirismo di Čechov. Ma, in realtà, non si tratta solo di Čechov: è un nuovo teatro quello che sta nascendo. Morto il teatro del virtuosismo solipsistico, nasce il teatro d'atmosfera. Morto il teatro delle convenzioni, nasce il teatro del realismo poetico. Morto il mito teatrale romantico-ottocentesco dell'*auctoritas*, nasce ufficialmente il teatro della moderna multiautorialità.

3.2. Il principio di "autorialità" nel teatro di Dario Fo e Franca Rame

Dal 1999, tutti i testi del teatro della coppia Fo-Rame sono ufficialmente pubblicati (dapprima da Einaudi, poi da Fabbri – una volta che la casa editrice torinese è stata acquistata da Silvio Berlusconi e, di fatto, assorbita dalla Mondadori) a firma autoriale sia di Dario Fo sia di Franca Rame.⁵⁰⁴ Prima, l'attribuzione a entrambi è, di fatto, occasionale.⁵⁰⁵

⁵⁰³ RIPELLINO, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965, p. 30.

⁵⁰⁴ Avendo introdotto il concetto di "multiautorialità", sarà solo per semplicità espositiva (e non senza ancora talune perplessità) che userò, in questo lavoro, i termini "autore", attribuito a Dario Fo, e "autrice", attribuito a Franca Rame, sebbene sia consapevole del fatto, che -data la natura congiunta delle loro creazioni teatrali- sarebbe più corretto usare i termini "co-autore" e "co-autrice", rifiutando un'unicità di produzione che non ha, in effetti, riscontro. Mi sembra opportuno precisare -almeno in questa sede- che, sul piano concettuale, attribuire a una sola persona l'autorialità di una produzione a più mani significherebbe replicare all'infinito la prassi (maschile) dell'appropriazione e dell'esautorazione purtroppo ancora in auge -anche tra donne-, ma che si dovrebbe abbandonare proprio in nome delle etiche e delle pratiche femministe, oltretutto

Il fatto di presentare i testi come opera di entrambi non è una concessione benevola fatta per amore da Dario a Franca, bensì il riconoscimento (invero, piuttosto tardivo), da parte di lui, di un ruolo effettivo, reale da lei ricoperto e che riguarda tutta la produzione teatrale della coppia.

Alla luce di quanto detto fino a ora in merito al concetto di multiautorialità dell'opera teatrale, possiamo stabilire con certezza che, anche (e forse a maggior ragione) nel caso di Dario Fo e Franca Rame, non esiste copione scritto e messo in scena dalla coppia che non sia stato revisionato -anche più volte- da entrambi e che non sia frutto di ricerche compiute sia da lui sia da lei. A proposito dell'opera di revisione e di approntamento dei testi, ecco che cosa racconta Franca:

Per il libro della Panini ho fatto un lavoro che non si può neanche raccontare... Se giri le pagine vedi le scritte di cento e settanta tavole fatte con le mie manine! Fatte con fatica. Che uno si chiede "ma come mai usa il rosso, il giallo, il verde, il blu nella stessa scritta?" Perché Dario ha parzialmente perso la vista, fa molta fatica a scrivere. Per lui è importante evidenziare, che so, 'Teodorico' quindi bisogna farlo in un altro colore. Se avessi pensato al libro non avrei mai usato quei colori; da un certo punto in poi, scoprendo che c'era il libro da fare, ho cercato di mettere in sintonia le scritte col dipinto. Bene, esce il libro. Ora, se invece di essere stata io a scrivere tutte quelle tavole - ore e ore di pazienza, a volte anche di fretta per una lezione dell'indomani, oppure a lavorare sino alle quattro del mattino - le avessi scritte tu, ci doveva essere 'grafica: Tal dei Tali'. C'era qualc... volevo persino far causa a Panini! Gli ho detto "scusi, Lei sa che le ho scritte io?" "Sì, lo so!" "Ma non Le è venuto in mente? In quanto moglie non ci sono? non esisto?" È così, è la condizione della donna! Vale a dire, ci sono degli spettacoli ai quali non solo ho collaborato alla regia, scrivendo, seguendo come aiuto regista, registrando le posizioni, ma a volte lui stava addirittura a casa mentre io portavo avanti le scene messe su da lui, e gliel ripulivo! Lui arrivava che era tutto pronto. Per carità, benissimo! Ma sei la moglie ed è lui il primo che a un certo punto dice "cazzo! ma qui dovevo mettere..."⁵⁰⁶

Il mancato riconoscimento del lavoro di Franca è una costante, ma -se finalmente cominciamo a porlo in evidenza- ci rendiamo conto del fatto che, da questo punto di vista, poco importa chi abbia inventato una trama o abbia scritto la prima versione di un copione, perché, per ogni spettacolo, il testo che oggi

nel solco del *Manifesto di Rivolta Femminile*, che apre con le parole di Olympe de Gouges: "Le donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico?" (LONZI, Carla, BANOTTI, Elvira, ACCARDI, Carla, *Manifesto di Rivolta Femminile*, cit., p. 28.)

⁵⁰⁵ Per esempio, è il caso -già citato- della pubblicazione di *Tutta casa, letto e chiesa* per i tipi di Bertani (Verona), nel 1978 (RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa* -con una nota introduttiva di Chiara Valentini-, cit.), e di *Coppia aperta, quasi spalancata*, segnalata come opera di entrambi già nei manifesti della prima, avvenuta al Teatro Ciak di Milano, il 10 novembre 1983. Laddove, cioè, le tematiche sono "prettamente femminili", Dario non poteva non riconoscere almeno una co-autorialità di Franca. Il fatto è, comunque, bizzarro, perché, nel caso dei testi sulle donne, semmai sarebbe più corretto parlare di una co-autorialità di Dario...

⁵⁰⁶ D'ARCANGELI, Luciana, "Conversazione con Franca Rame. Sui personaggi femminili, la scrittura e la regia nel teatro Fo-Rame (12/6/99)", cit., pp. 136-137.

abbiamo tra le mani è il frutto di un percorso di revisioni che hanno portato, non poche volte, a veri e propri stravolgimenti completi dell'idea iniziale.

Ma qual è, allora, il metodo di lavoro di Dario Fo e Franca Rame?

La più recente testimonianza in merito è di Dario Fo. Dice:

Franca ed io abbiamo sempre scritto -quasi sempre- i testi del nostro teatro insieme. Io mi prendevo l'onere di mettere giù la trama, quindi gliela illustravo e lei proponeva delle varianti. Spesso li recitavamo a soggetto, all'improvvisa, come si dice. Questo era il metodo preferito, ma non sempre funzionava. Si discuteva, a volte anche ferocemente, si buttava tutto all'aria e si ricominciava da capo. In verità, poi, mi trovavo a dover riscrivere di nuovo il testo da solo. Poi lo si discuteva con più calma insieme e si giungeva ad una versione che funzionasse e che andasse bene a tutt'e due.⁵⁰⁷

Già sulla base di queste parole si comprende l'importanza del ruolo autoriale di Franca Rame: lei era, fin dal momento creativo iniziale, quella che, sulla base del proprio particolare intuito, capiva che cosa, in una trama o in un testo, funzionasse o non funzionasse scenicamente. Non doveva essere un giudice tenero e accondiscendente, a giudicare dal fatto che, in virtù delle sue osservazioni (quelle "varianti", che potevano essere anche considerevoli tagli), "si discuteva, a volte anche ferocemente, si buttava tutto all'aria e si ricominciava da capo". Un caso emblematico di questo ruolo di Franca è *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, che debutta a Riccione, il 7 dicembre 1984. Racconta la Rame:

Mi trovavo a Copenhagen per uno stage, e [Dario e io, *N.d.R.*] ci telefonavamo ogni giorno. Era l'anno 1984, Dario stava scrivendo una nuova commedia, *Quasi per caso una donna Elisabetta*. Mi diceva: 'Sono fiero di questo testo, tutti quelli a cui lo leggo mi dicono: stupendo, magnifico, meraviglioso... e vedrai che personaggio ti ho scritto!'. Come rientro a casa, mi toglie il cappotto dicendo: 'Vieni, non vedo l'ora di leggerti quello che ho scritto per te'. Lo ascolto con molto interesse ma, via via che proseguo nella lettura, mi viene la morte addosso. Alla fine mi guarda e dice: 'Non ti è piaciuto'. 'L'hai letto velocemente', rispondo, 'non è un testo facile e io so pochissimo della regina Elisabetta. Dammi il tempo di entrare nella commedia'.

Leggo e rileggo il testo, leggo tutti i libri letti da Dario, e dopo qualche giorno faccio 'l'analisi logica'. Ho scritto non so quante pagine per chiarirmi le idee. Dario mi sta a guardare, serio, deluso. Non so cosa darei per non dover esprimere un giudizio. Conosco la fatica che fa quando scrive una nuova commedia, l'impegno che ci mette. È capace di iniziare al mattino e di tirare avanti fino a sera bevendo solo una tazza di tè. Di commedia in commedia, i capelli gli diventano bianchi. Trovo, con il groppo in gola, la forza di leggergli gli appunti che ho preso e di dirgli ciò che penso: 'Questa, per ora, non è una commedia... è un saggio stupendo su Shakespeare'. Dario ci pensa un po' su, poi mi dà un bacio sul naso e dice: 'Va bene, hai ragione'. Prende il copione e lo ripone in un cassetto.

'Ma che fai? Perché lo metti via? Mi posso essere sbagliata, rileggiamo con il pubblico, una prova aperta'.

⁵⁰⁷ *Al funerale laico di Franca Rame, Dario Fo recita un racconto inedito scritto dalla moglie*, su YouTube, pagina <http://www.youtube.com/watch?v=4qc3-ZI0eqY>, consultata il 3 maggio 2014.

Niente da fare. Eravamo molto tristi tutti e due. Avrei voluto essere dall'altra parte del mondo. Molto meglio dire 'bravo, stupendo'... solo se poi te ne vai a casa tua. Ma io dovevo recitarlo, quel testo, che a mio avviso era letterario e non teatrale. E con fatica ho dovuto dirglielo. Lo accantonò senza problemi, per riprenderlo in mano un anno dopo. Andammo poi in scena ottenendo un gran successo.⁵⁰⁸

Da questa narrazione ricaviamo alcune informazioni importanti: il primo approccio di un testo avviene attraverso la lettura recitata: “*Lo ascolto con molto interesse ma, via via che prosegue nella lettura, mi viene la morte addosso.*” Chi prepara la prima stesura legge il testo a voce alta all'altro, il che vuol dire che le prime correzioni -qualora arrivino già in quel momento- provengono dalla mente di chi ascolta, ma vengono trascritte dalla mano di chi impugna fisicamente il copione, ovvero chi legge. È un punto fondamentale, sul piano filologico: significa che non sempre la grafia delle correzioni che individuiamo sui copioni indica necessariamente la persona che ha pensato quelle correzioni. Anche per questo è impossibile ricostruire in modo irriducibilmente preciso l'autorialità dei testi della coppia: è un limite oltre il quale neanche Dario e Franca saprebbero spingersi e bisogna semplicemente farsene una ragione. Il teatro di Dario Fo e Franca Rame è *veramente* di Dario Fo e di Franca Rame (tanto che -se mi si consente- anche il Nobel sarebbe stato da assegnare congiuntamente): cioè, è una creazione comune, è la “macchina teatrale Fo-Rame”. Come ha giustamente concluso Ferruccio Marotti, esso è:

Un lavoro artigianale, un laboratorio quotidiano in cui la pratica dialogica e la creazione comune generano significati sempre nuovi, mai definitivamente essenzializzati, lasciando emergere quelle tecniche attoriali attraverso le quali Franca Rame e Dario Fo ci fanno scoprire la materiale vitalità e il senso stesso dell'arte teatrale.⁵⁰⁹

L'artigianale “*pratica dialogica*” è all'origine della “*creazione comune*”. Ma non è una novità: Dario, in fase di scrittura, ha sempre passato da leggere a Franca ogni pagina che ha scritto. Lo dimostra un aneddoto risalente al 1965. La coppia sta andando in scena con *La colpa è sempre del diavolo* e racconta Franca:

sentivo che non c'eravamo, ma non riuscivo a focalizzare dove fosse il punto, i cambiamenti da proporre. Non riuscivo proprio! Ero angosciata. Molto. Dario aveva lavorato per giorni e giorni, a volte anche la notte, sul testo pestando a tutt'andare con due dita sulla sua Olivetti 21... arrivo io e...

⁵⁰⁸ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 89-90.

⁵⁰⁹ PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. III.

non potrò mai dimenticare quel momento. Io parlavo, lui parlava... i toni si alzavano... tutto stava prendendo fuoco... finché, lui (che non aveva mai alzato la voce in vita sua), mi urlava come un forsennato: “Dimmi dov’è che non funziona!” tenendomi contro il muro e io, una povera donna, messa contro il muro imprigionata tra le sue braccia. “Dimmi dov’è che non funziona!” “Dimmi dov’è che non funziona!”

Sono scoppiata a piangere. Tra i singhiozzi riesco a dire “Calmati! Ora lo leggo e lo rileggo, fin che non mi si chiariscono le idee. Scusami, ti prego, scusami...” “Scusami tu... sono andato giù di rigolo. Scusami.” Mi sono chiusa in cucina con il copione, leggendo mi scrivo la scaletta con la progressione degli avvenimenti. Era mattina quando ho consegnato a Dario il testo, con i miei appunti a lato. Ha letto tutto con grande attenzione: “Accidenti, com’è che non me ne ero accorto? Brava – mi fa – grazie, hai proprio ragione. Giusto, giusto”. E via che sono iniziati i cambiamenti, ci abbiamo lavorato sopra fino a notte. La commedia andò bene... ma che fatica!⁵¹⁰

Bisogna dire che, in quest’episodio, Dario non fa una bella figura, in merito alle dinamiche di genere. È il 1965: Dario (che, in questa fase, è autore di se stesso) è ancora rigidamente ancorato al principio di autorialità, principio che Franca, per la propria specifica formazione teatrale, non concepisce in modo altrettanto rigido. Ed ecco che le due visioni si scontrano. Dario si sente colpito nel proprio ruolo (maschile) di *autore unico*, per cui “virilmente” reagisce “*tenendomi contro il muro e io, una povera donna, messa contro il muro imprigionata tra le sue braccia*”. La tensione è molto alta e la fisicità di Dario, peraltro, è imponente, rispetto a quella di Franca, la quale reagisce mostrando addirittura un certo senso di colpa (patendo quelle stesse dinamiche di potere che aveva già sofferto lavorando con Franco Parenti): “*Sono scoppiata a piangere. Tra i singhiozzi riesco a dire «Calmati! Ora lo leggo e lo rileggo, fin che non mi si chiariscono le idee. Scusami, ti prego, scusami...»*” L’immagine di Franca che, come se si sentisse quasi in fuga, si mette “*chiusa in cucina con il copione*” definisce il quadro in modo ancora più impietoso.

In tutto questo, però, Fo ha l’occasione di guardare a se stesso con occhi meno mascolinamente accondiscendenti di quelli di Parenti, di scoprire l’esistenza in sé di certe dinamiche e, una volta comprese, ha il coraggio di rifiutarle, dapprima tornando sui propri passi (“*«Scusami tu... – le dice lui – sono andato giù di rigolo. Scusami.»*”), e poi riconoscendo pienamente le ragioni di lei, anche sul piano dell’analisi teatrale: “*Ha letto tutto con grande attenzione: «Accidenti, com’è che non me ne ero accorto? Brava – mi fa – grazie, hai proprio ragione. Giusto, giusto.»*”

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 368.

Sul piano drammaturgico, poi, si manifesta chiaramente l'impostazione di Franca imparata in famiglia e figlia della Commedia dell'Arte. Infatti, quando è finalmente sola a lavorare, Franca dice: "*leggendo mi scrivo la scaletta con la progressione degli avvenimenti*". Quella scaletta è un retaggio familiare ed è una pratica da Comica dell'Arte: Franca, dal testo tradizionale scritto da Dario, sta traendo lo *scenario*, il vero e proprio canovaccio. Perché è l'ossatura della trama che, evidentemente, va rivisitata e per tornare a far funzionare l'opera occorre valutarla attraverso la prospettiva e l'approccio della recitazione *a soggetto*. E, alla luce delle intuizioni che Franca ricava da questa sua pratica autoriale, "*sono iniziati i cambiamenti*". È una grande lezione di scrittura per la scena, questa, che Franca sta impartendo a Dario. Ma qui comincia anche la seconda lezione che Dario riceve da Franca, perché, a questo punto, lei potrebbe ridare al marito il copione da riscrivere, con tutte le proprie correzioni. E invece no: "*ci abbiamo lavorato sopra fino a notte*", insieme. Franca -con i suoi modi molto concreti- sta facendo scoprire (e trasmette) a Dario il concetto di "multiautorialità", che, da ora in poi, caratterizzerà tutta la produzione teatrale della coppia.

Tuttavia, questa era solo una parte del suo ruolo. Sempre da Dario Fo ci giunge anche un'altra testimonianza, meno recente ma più approfondita e dettagliata di quella che ci ha dato al funerale laico della moglie:

Spesso è successo che Franca mi proponesse un'idea, io stendevo il «trattamento», si discuteva più o meno vivacemente e poi toccava a me il compito di sceneggiare il tutto. Altre volte era Franca a propormi un canovaccio da leggere, io le opponevo le mie considerazioni e lei concludeva la stesura. Ma come è successo per *Mistero buffo*, il maggior lavoro di elaborazione del testo è avvenuto direttamente sul palcoscenico. Sera dopo sera Franca, valendosi dell'apporto del pubblico, che è sempre il nostro più valido collaboratore, variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc. Così, dopo un paio di mesi, il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale. Naturalmente non si accettava tutto e sempre d'acchito, per definitivo. Spesso si riascoltavano le prime registrazioni e si confrontavano con le ultime per ritrovare passaggi e ritmi che meritavano di essere reinseriti.⁵¹¹

L'*editing* di Franca in vista della pubblicazione dei lavori della coppia è un lavoro autenticamente autoriale: lei è "*una editor insomma, che gode di*

⁵¹¹ FO, Dario, "Introduzione" a: FO, Dario e RAME, Franca, *Venticinque monologhi per una donna* (nella collana *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII), Torino, Einaudi, 1989, pagina non numerata.

larghissima libertà d'intervento."⁵¹² Certo, a Farrell che le chiede: "Siamo vicini alla verità se diciamo che tutti i testi cominciano come testi di Dario Fo e finiscono come testi di Franca Rame?"⁵¹³, lei risponde: "Questo non è giusto, ci sono dei testi che sono tutti di Dario."⁵¹⁴, però subito dopo aggiunge: "Io intervengo al momento della 'revisione dei conti', se così mi posso esprimere."⁵¹⁵

In realtà, è proprio il suo intervento "al momento della 'revisione dei conti'" a rappresentare il grado zero dell'autorialità (co-autorialità) di Franca Rame. Non si tratta di un equilibrio facile da raggiungere e mantenere:

La difficoltà sta nel trovare una collaborazione fra noi. Che cosa succede? Dario si mette a scrivere una commedia, ogni foglio che scrive me lo dà, e più volte mi sono trovata nella posizione di fare delle critiche o, quantomeno, di dargli dei suggerimenti. All'inizio, non avevo quell'autorità che mi sono poi guadagnata col passare del tempo, soprattutto in occasione di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*. Quella era una commedia che, leggendola, sentivo che non andava. Il povero Dario mi diceva: 'Dimmi cos'è che non va'.

'Così di colpo non te lo so dire!' [...]

'Mi devi dire cos'è che non va', insisteva Dario.

Così ho letto e riletto il testo e ho capito che quello che mancava era la sintesi.

'Va bene, puoi avere anche ragione', mi ha detto, 'però io aspetto il giudizio del pubblico, perché sono convinto che la commedia vada bene così'.

Siamo andati in scena al Teatro Odeon, teatro bellissimo, uno dei più belli di Milano. Lo spettacolo ebbe successo, ma non fu quel successo che ci aspettavamo. Anche gli applausi erano di rispetto, di simpatia, non gli applausi a cui eravamo abituati. Mi ricordo che, andando in camerino, Dario mi disse, consegnandomi il copione: 'Fai i tagli che avevi proposto'.

E da quel giorno è nata la nostra collaborazione fra di noi.⁵¹⁶

Siamo nel 1960 e lo spettacolo è lo stesso col quale Franca -come abbiamo visto nel capitolo precedente- diventerà maestra di Dario nell'arte della recitazione *all'improvvisa*. Lui non ha ancora inteso pienamente il valore dell'intuito teatrale di Franca, non ha ancora compreso quanto esso possa essere una risorsa costante ("non avevo quell'autorità che mi sono poi guadagnata col passare del tempo", dice Franca): solo da questo momento il ruolo di lei diventa più definito in questo senso ("da quel giorno è nata la nostra collaborazione fra di noi"). Il discrimine è la prova del pubblico ("il nostro più valido collaboratore"), col quale Franca ha una dimestichezza, maturata calcando le

⁵¹² D'ANGELI, Concetta, "Proprio una figlia d'arte", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 29.

⁵¹³ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 81.

⁵¹⁴ *Ibidem.*

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ *Ivi*, pp. 81-82.

scene fin dalla nascita, che a Dario ancora manca, legato com'è ancora alla pagina scritta, più che alla parola agita.

La differenza -per quel che riguarda l'autorialità di Franca Rame- fra questi testi e quelli che trattano "*questioni prettamente femminili*" è che, in questi ultimi casi, il ruolo di Franca supera decisamente quel "grado zero" cui s'accennava.

Come abbiamo visto, non solo Dario Fo, ma anche Franca Rame propone le idee di partenza per un testo, o addirittura ne stende già una prima bozza scritta.

Dunque, a scrivere le trame da cui partire, esponendole alle osservazioni esterne, non è solo lui, ma anche lei. Questo implica un rapporto fra Dario e Franca per il quale i ruoli possono invertirsi senza alcuna difficoltà, il che non solo precisa, ma anche riequilibra quello che -parlando a braccio- Fo dice nell'orazione funebre per la Rame.

Non solo: la scrittura più particolareggiata dei copioni (di tutti i copioni), che deve servire alla compagnia per non perdere la memoria delle invenzioni e delle soluzioni sceniche e per scegliere che cosa tenere di esse, è compito precipuo di Franca Rame. Fo descrive questo lavoro con precisione: "*Franca [...] variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute*". Gli interventi sui copioni, quindi, sono pesanti, perché si tratta di modifiche sostanziali: tagli, aggiunte, cambi di organizzazione del testo, didascalie, recuperi di soluzioni abbandonate in un primo tempo... un'opera che non consiste nel riportare meccanicamente sul copione le trovate sceniche nate *all'improvvisa* durante le rappresentazioni, perché "*non si accettava tutto e sempre d'acchito, per definitivo*". Ogni cosa è sottoposta al vaglio di Franca, la quale, in questo modo, "*dopo un paio di mesi*", restituisce alla compagnia un testo "*completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale*". Sarebbe una forzatura non definire "autoriale" questo lavoro. Ed è un lavoro che, per il retroterra che possiede, solo Franca è in grado di fare:

quando leggo un testo teatrale, sento subito dove sta l'errore. Addirittura sui miei copioni scrivo: 'Risata, qui ci deve essere una risata'. E la risata arriva. Sarà il DNA. Sarà che ho passato la vita a recitare. Recitavo già nel ventre di mia madre.⁵¹⁷

Del resto, anche sullo stesso *Mistero buffo*, che Fo dichiara di aver "*realizzato come autore unico*"⁵¹⁸, non mancano gli interventi di Franca:

⁵¹⁷ *Ivi*, pp. 82.

Immediatamente, senza quasi provare sul palcoscenico, abbiamo debuttato in un teatro arrangiato alla meglio, allestendo una pedana traballante in un paese della Brianza. Fu in quella circostanza che, a mia volta, partecipai alla rappresentazione, un po' leggendo le battute su enormi fogli posati per terra che riproducevano il testo ingrandito, un po' improvvisando.

Poi, via via abbiamo quadrato tempi e ritmi sul pubblico; Dario ha cominciato a fare le presentazioni dei singoli pezzi, raccontando dove li aveva scovati, come li avevamo elaborati, il significato del teatro popolare ecc.⁵¹⁹

Si tratta di accenni, che sottolineo perché alludono a un lavoro condotto da Dario e Franca insieme: “*via via abbiamo quadrato tempi e ritmi sul pubblico*”; “*Dario ha cominciato a fare le presentazioni dei singoli pezzi, raccontando dove li aveva scovati, come li avevamo elaborati*”. E, sebbene *Mistero buffo* sia una fatica autoriale sostanzialmente di Fo, alla luce del peso -come abbiamo visto- che hanno gli interventi che lei conduce sui copioni, possiamo ragionevolmente supporre, oltre i semplici accenni, che perfino in questo caso la consistenza del lavoro sia tutt'altro che irrilevante.

Infine, oltre a tutto questo, come abbiamo già anticipato, il lavoro creativo e compositivo della coppia prevede l'apporto anche di un terzo soggetto: il pubblico. Già Dario Fo aveva fatto cenno all’“*apporto del pubblico, che è sempre il nostro più valido collaboratore*”. Ma, a questo proposito, sempre in merito a *Mistero buffo*, scrive ancora Franca Rame:

Al termine delle rappresentazioni gli spettatori intervenivano ponendo quesiti riguardanti non solo lo spettacolo ma anche il “che fare”. E, nel dibattito che ne seguiva, donne, uomini e ragazzi raccontavano le loro storie, aspirazioni singole e collettive, problemi di lavoro, di dignità, di cultura... E così, senza rendersene conto, diventavano a loro volta protagonisti.⁵²⁰

Il pubblico, dunque, è un elemento imprescindibile, non solo per testare (come sempre, nel teatro) quanto un lavoro funzioni, ma soprattutto per le sollecitazioni e i suggerimenti che -soprattutto nella fase del dibattito- può dare alla compagnia, *in primis* sul piano politico. Spiega, a tale proposito, Lanfranco Binni:

⁵¹⁸ *Al funerale laico di Franca Rame, Dario Fo recita un racconto inedito scritto dalla moglie*, cit.

⁵¹⁹ RAME, Franca, “Nascita di un teatro all'improvvisa”, nel libretto allegato al DVD *Mistero buffo* (nella collana *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*), Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010, p. 12.

⁵²⁰ *Ibidem*.

Il momento del dibattito è la «seconda parte dello spettacolo». È un altro momento di differenza reale con il «teatro borghese». [...] Gli appelli al dibattito che ogni sera, al termine del Mistero buffo, Dario Fo, Franca Rame, altri del collettivo «Nuova Scena» rivolgono ai presenti sono pressanti, spesso perentori. Il dibattito è un momento concreto di lavoro politico, di confronto, non solo sullo spettacolo ma anche sui temi generali che lo spettacolo e il lavoro di «Nuova Scena» sollevano.⁵²¹

In questo, la coppia Fo-Rame mostra di lavorare in una direzione che è pressoché dimenticata oggi. Spiega, infatti, ancora Lanfranco Binni: “*Nel teatro borghese lo spettacolo viene presentato come prodotto da guardare, e digerire, senza nessun rapporto con la realtà all'esterno del teatro.*”⁵²² Nella pratica teatrale Fo-Rame, invece, viene percorsa la strada del confronto diretto, a fine spettacolo (ma -come vedremo- non solo), con gli spettatori e le spettatrici.⁵²³

Ma come si struttura, prima di tutto, il dibattito? Eccone un'illustrazione:

Nel dibattito vengono visti vari momenti: la discussione dello spettacolo («inchiesta» sul testo che attraverso le critiche viene modificato, approfondito, arricchito... secondo una pratica costante dal '68 in poi), la discussione su temi politici e culturali di carattere generale (i caratteri di «questo mondo» in cui ci troviamo a vivere), e inoltre – soprattutto – un momento concreto di rottura dell'isolamento dello spettatore, del compagno che partecipa a quello che di fatto è un momento di «assemblea». Il dibattito ha quindi una funzione conoscitiva per i problemi che affronta, ma nello stesso tempo vuole essere anche uno strumento di rottura dell'isolamento, di concreta pratica antiborghese, di rottura appunto dell'isolamento individuale che è il cardine principale dell'ideologia borghese.⁵²⁴

Comincia a chiarirsi, allora, anche il tipo di apporto che, sul piano teatrale, il pubblico dà: svolge una funzione mediante la quale il testo “*attraverso le critiche viene modificato, approfondito, arricchito... secondo una pratica costante dal '68 in poi*”. Qualcosa di più della semplice richiesta di un *feedback*.

Una descrizione ancora più particolareggiata del ruolo del pubblico, e del rapporto del collettivo teatrale con esso, ce la fornisce Dario Fo nel 1972, quando, a nome della compagnia, risponde a Paolo Puppa, che dichiara d'aver l'impressione che Fo non persegua un reale “*progetto di attivizzazione*”⁵²⁵ del pubblico:

⁵²¹ BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 240. In corsivo nell'originale.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ Una pratica che, oggi, è un uso consolidato nell'ambito del Teatro-Educazione, ma che è andata perduta nel teatro professionistico.

⁵²⁴ BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 261. In corsivo nell'originale.

⁵²⁵ PUPPA, Paolo, “Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?”, pubblicato sulla rivista «L'erba voglio», nell'aprile del 1972 e riportato, con in nota le risposte di Fo, in: BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, pp. 25-49.

Ma cosa intende qui Puppa per attivizzazione del pubblico? Se l'attivizzazione del pubblico deve risolversi in una partecipazione razionale e quindi critica allo «spettacolo», noi siamo d'accordo; e ancor più, diciamo da anni che l'autore o gli autori che si esprimono nella lotta di classe devono raccogliere dalla pratica e quindi direttamente fra gli operai e fra gli studenti proletarizzati le esigenze determinate dalle loro lotte. Noi non abbiamo mai scritto un testo calandolo dall'alto, ma prima ancora di stenderlo ne abbiamo discusso con il nostro pubblico, l'abbiamo letto e riletto in dibattiti prima ancora di metterlo in scena. Abbiamo fatto intervenire durante l'allestimento le avanguardie operaie e il quartiere non certo per averne il benessere ma per averne sollecitazioni critiche anche riguardo la messa in scena, il taglio teatrale, il taglio politico. E anche a debutto avvenuto, proprio in seguito a quei dibattiti a cui Puppa non attribuisce nessun valore, quel pubblico ci ha convinti a tagli, riscritture, ribaltamenti di situazione e in più di un caso addirittura ci ha portati a buttare all'aria completamente lo spettacolo, accantonarlo e riscrivere da capo l'intero lavoro. Ultimamente per *Non si paga, non si paga* il «pubblico» dei quartieri periferici in lotta per l'autoriduzione ci ha letteralmente commissionato quel testo, ci ha procurato le «storie», la chiave e perfino la struttura grottesca che noi abbiamo sviluppata.⁵²⁶

Quella che nel 1972 era una pratica determinata da un'esigenza politica (“l'autore o gli autori che si esprimono nella lotta di classe devono raccogliere dalla pratica e quindi direttamente fra gli operai e fra gli studenti proletarizzati le esigenze determinate dalle loro lotte”), resterà, anche dopo quegli anni e al di fuori del loro clima, una costante del lavoro autoriale di Dario Fo e di Franca Rame. Non solo sul piano dei temi, quindi, ma più profondamente sul piano dell'approccio, il loro resterà sempre un teatro politico. In questo senso, comprendiamo meglio perché Fo si sia sempre distanziato dalla nozione comunemente intesa di “teatro politico” (preferendogli quella di “teatro popolare”), sottolineando polemicamente il valore politico del teatro in sé. Nel 1970 (anno di *Morte accidentale di un anarchico*), infatti, scriveva:

Per quanto riguarda i lavori messi in scena da *La Comune*, io avrei preferito chiamarli «teatro popolare». Si crea sempre un grosso equivoco quando si dice teatro politico: subito si pensa al «teatro politico» di Piscator e il termine «teatro politico», usato da Piscator, è un termine messo lì per provocazione polemica. È nato in polemica col «teatro digestivo», col teatro alienato ormai dai problemi contingenti, drammatici, lirici. Era quello di Piscator, un teatro politico nel fatto, determinante, di essere gestito direttamente dalla classe operaia.

Questo termine «politico», impiegato oggi, non vorrei che facesse subito rizzare le creste a parecchia gente: e giustamente, perché teatro politico è diventato una specie di sottosuolo di teatro noioso, teatro saccente, teatro pedante, teatro schematico, teatro di non divertimento.

Ora, la cosa è risaputa, tutto il teatro è politico, tutta l'arte è politica: anzi, proprio quando si vuole nascondere il valore politico, come in Feydeau, si fa appunto il più smaccato teatro politico: la politica di una certa classe sociale, in questo caso la borghesia. Quando si dice teatro politico in realtà si aggiunge un inutile aggettivo specificativo. Quello che è importante sottolineare di questi anni è soprattutto il fatto che i testi sono stati messi a disposizione del movimento e che sono nati, sono stati

⁵²⁶ FO, Dario, nota n. 7 in risposta a: PUPPA, Paolo, “Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?”, cit. in: BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 28.

costruiti e trasformati proprio insieme alla crescita e ai conflitti del movimento, superando quindi la dialettica sul piano letterario e diventando anche scontro, non soltanto confronto. Sono lavori che sottolineano una durezza, una fatica di chiarire le posizioni del movimento, tutte quelle che sono state le contraddizioni del movimento stesso, e queste contraddizioni si risentono chiaramente anche nei testi.⁵²⁷

Come si vede, i riferimenti presenti nei testi rimandano sempre a un quadro politico reale, a fatti accaduti, a problemi molto sentiti. In questa prospettiva politica, si comprende meglio perché fare del pubblico non solo il banco di prova dell'efficacia del lavoro teatrale, ma finanche una sorta di terzo co-autore occulto: esso viene interpellato non solo a fine spettacolo, ma addirittura prima ancora di scrivere, per ricevere suggerimenti e intenderne le esigenze; dibatte e si confronta con gli autori, alla lettura -in prova aperta- della prima stesura del copione; a volte interviene anche durante l'allestimento per dare "*sollecitazioni critiche anche riguardo la messa in scena, il taglio teatrale, il taglio politico*"; infine, dopo le prime messe in scena, giudica fino a convincere la compagnia "*a tagli, riscritture, ribaltamenti di situazione*" e a portarla "*in più di un caso*" addirittura "*a buttare all'aria completamente lo spettacolo, accantonarlo e riscrivere da capo l'intero lavoro*".

Si tratta di un autentico ruolo co-autoriale, realizzato collettivamente. Certo, il principio per cui "*non si accettava tutto e sempre d'acchito, per definitivo*" resta, ma vissuto come necessità di non accontentare il pubblico nelle sue eventuali richieste di un teatro di pura evasione. Del resto, la collegialità delle scelte e delle decisioni non esclude la necessità che ci sia anche chi tira le fila. Precisa sempre Fo che

il processo dialettico con il pubblico non dovrà sovrapporsi alla capacità creativa dell'autore o collettivo di autori, cioè la preoccupazione nostra [sarà, *N.d.R.*] di mantenere un'autonomia critica e di non dover scendere a blandire dando tutto quello che il pubblico richiede non importa cosa purché sia contenuto, col pericolo di cadere in quel populismo piccolo-borghese di cui Puppa ha tanto timore.⁵²⁸

Sembra quasi di sentir l'eco delle parole dei ragazzi della Scuola di Barbiana guidati da don Lorenzo Milani, i quali, quando spiegano la loro tecnica di scrittura

⁵²⁷ FO, Dario, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970, p. 7-8.

⁵²⁸ FO, Dario, nota n. 9 in risposta a: PUPPA, Paolo, "Op. cit", in: BINNI, Lanfranco, *Op. cit.*, p. 31.

collettiva e la loro abitudine di sottoporre i loro scritti alla comprensione dei lettori, scrivono:

Si chiama un estraneo dopo l'altro. Si bada che non siano stati troppo a scuola. Gli si fa leggere ad alta voce. Si guarda se hanno inteso quello che volevamo dire. Si accettano i loro consigli purché siano per la chiarezza. Si rifiutano i consigli di prudenza.⁵²⁹

La co-autorialità del pubblico non è intesa come accettazione incondizionata di pareri indiscutibili, ma come forma di partecipazione piena all'evento teatrale, per ancorarlo totalmente alla concretezza della realtà, e come apertura della compagnia ai destinatari principali -quelli veri- del lavoro teatrale (non si scrive per chi leggerà, ma per chi vedrà lo spettacolo), unita all'intenzione di fare un'arte in cui realmente il popolo possa specchiarsi, riconoscersi, trovare le ragioni e ritrovare le spinte del proprio essere nel mondo. Un'arte, quindi, in ogni caso, assolutamente politica.

3.3. La "maternità" dei testi di Franca Rame

L'esperienza teatrale di Franca Rame farà -come vedremo più avanti- da apripista a tutto quel teatro femminile che affronta direttamente e con coraggio i temi della subordinazione della donna nell'assetto sociale maschilista.⁵³⁰ Un assetto che lei ha sperimentato per tutta la vita, anche nel suo lavoro.

Come abbiamo visto, infatti, l'opera di intervento compiuta da Franca sui testi della coppia è di una complessità difficile da immaginare: specialmente quando bisogna metter mano a un lavoro nato dalla mente di Fo, si tratta di intervenire su testi che, il più delle volte, alla prima stesura sono scarnissimi, senza note di regia o didascalie. Per prepararli adeguatamente, Franca si basa sulle registrazioni delle ultime repliche, aggiunge note di regia e didascalie, valuta tutte le battute per scegliere quali tenere e quali tagliare e, all'occorrenza, ne aggiunge. Inoltre, traduce in lingua italiana tutti i testi recitati nelle varie forme di *grammelot* adoperati. In pratica, il lavoro compiuto per dare all'editore il testo per la stampa

⁵²⁹ SCUOLA DI BARBIANA, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1968, pp. 126-127.

⁵³⁰ Dai testi di Giuliana Musso e delle attrici-autrici della corrente del "Teatro di Narrazione", fino addirittura all'esperienza -ancora teatralmente *off*- del Teatro Lesbico, molte tendenze attuali del teatro femminile italiano sono in debito nei confronti di questa straordinaria attrice-regista-autrice, che, insieme a Dario Fo, ha concepito un teatro che fosse una sintesi efficace fra impegno civile e accessibilità da parte del pubblico. Ne parleremo più diffusamente nel capitolo VI del presente lavoro.

non è un puro *editing*, una semplice correzione di bozze: è un lavoro autoriale e, oltre a questo, è assimilabile anche a una vera e propria regia:

Quando arriviamo a fine tournée, prendo le registrazioni delle ultime tre serate, e aggiungo tutte le improvvisazioni e i tagli fatti nel tempo. Il testo finale, dopo mesi di repliche, è molto diverso da quello originale, a volte quasi irriconoscibile. Chiunque lo può controllare, adesso che tutto il nostro materiale cartaceo è stato digitalizzato. Ad oggi sul nostro sito (francame.it) ci sono oltre cinque milioni di documenti.⁵³¹

Eppure, c'è voluto molto tempo perché a questo grande lavoro fosse riconosciuta l'autorevolezza autoriale. Per anni esso è stato del tutto ignorato (restando, così, ignoto al pubblico), nonostante, fin dalle prime pubblicazioni per Bertani e poi per Einaudi, il lavoro di preparazione per l'uscita alle stampe dei testi fosse già chiaramente suo: lei consegnava i testi agli editori e sempre lei era la referente della casa editrice per le compagnie Fo-Rame. Inizialmente, a tale lavoro non è stato attribuito neanche il valore di curatela delle pubblicazioni. Da nessuno:

È una vecchia storia, questa. Io non porto rancore a Dario, perché alla base c'è il mio più grande difetto: quello di non avere ambizione. Non è che Dario abbia mai pensato: 'Franca mi dà delle idee e io faccio il furbone!'. No, non gli è proprio venuto in mente. Se non fossi stata sua moglie, se fossi stata un'altra, avrebbe dovuto, per forza di cose, mettere anche il mio nome come autrice. Einaudi ha pubblicato numerosi testi di dario curati da me e inizialmente non figurava neanche la dicitura 'a cura di Franca Rame'. Quando chiesi a Roberto Cerati la spiegazione di questo, mi rispose: 'Non ci abbiamo pensato'.⁵³²

Al di là dell'autocritica riferita alla propria mancanza di ambizione, le parole di Franca, pur avendo gli angoli smussati, sono molto pesanti. “*Io non porto rancore a Dario*” non significa non attribuirgli una parte di responsabilità in questo mancato riconoscimento. Il fatto che Dario non abbia agito di proposito, per fare “*il furbone*”, ma perché “*non gli è proprio venuto in mente*” non migliora la sua posizione, che si presenta esattamente identica a quella di Roberto Cerati che dice: “*Non ci abbiamo pensato*”. Alla creatività femminile non si pensa e -spesso-, quando ci si pensa, la si svaluta rispetto a quella maschile. Quando, poi, le si riconosce lo stesso valore di quella maschile, numerosi critici tendono ad affermare che, in realtà, non esistano una letteratura maschile e una femminile, ma solo una buona e una cattiva letteratura: come se l'identità di chi crea (di cui il *genere* è il

⁵³¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 87.

⁵³² *Ibidem*.

primo elemento a comparire, se non altro in ordine cronologico-biografico) non avesse alcun peso sulla creazione artistica. Così, anche nel caso della “coppia d’arte”, nel riconoscere solo a Dario il ruolo del genio (ruolo che lui stesso alimenta per sé), non viene neanche in mente la possibilità che Franca sia qualcosa di diverso da una buona esecutrice delle direttive del genio. Ma che cos’è il “genio”? “*Alle nostre spalle sta l’apoteosi della millenaria supremazia maschile. – dice il Manifesto di Rivolta Femminile – Le religioni istituzionalizzate ne sono state il più fermo piedistallo. E il concetto di «genio» ne ha costituito l’irraggiungibile gradino.*”⁵³³ Il patriarcato ha fondato la “millenaria supremazia maschile”, dandole come “fermo piedistallo” le “religioni istituzionalizzate”: l’atto creativo è maschile, realizzato da un Dio-Padre e poi assegnato, da lui, al maschio Adamo, il quale ha il potere di dare il nome alle cose⁵³⁴. È qui che si situa “il concetto di «genio»”, perché -ancestralmente- solo all’uomo viene riconosciuta la capacità creativa, mentre la donna resta un essere aggiuntivo e secondario.⁵³⁵ E confinato nel privato dell’istituzione familiare⁵³⁶, tant’è che Franca, ancora una volta, puntualizza: “*Se non fossi stata sua moglie [...] avrebbe dovuto, per forza di cose, mettere anche il mio nome come autrice.*”

E quando, finalmente, si attribuisce un valore al lavoro di Franca, non si tratta immediatamente di un riconoscimento pieno: i volumi cominciano a uscire con la dicitura “*a cura di Franca Rame*”, una soluzione che non rende giustizia al ruolo reale che lei svolge. Come sappiamo, solo dal 1999, in aggiunta all’indicazione della curatela di lei, i testi della coppia cominciano ad essere pubblicati a nome di entrambi.

Ora, alla luce di quanto detto fino a questo punto, la domanda che ci poniamo è: ribadito che, rispetto a tutta la produzione teatrale della coppia, sarebbe giusto parlare almeno di co-autorialità, di quali testi possiamo ipotizzare anche una “maternità” -ovvero, una specifica volontà di *metterli al mondo*- da parte di Franca Rame? In altre parole, in quali testi possiamo ritrovare quella prospettiva

⁵³³ LONZI, Carla, BANOTTI, Elvira, ACCARDI, Carla, *Manifesto di rivolta Femminile*, cit., p. 30.

⁵³⁴ “*Così l’uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche [...].*” (Gn, 2-20)

⁵³⁵ Pensiamo anche alla psicanalisi freudiana, che, concependo la bambina come maschio mancato, ha espresso il concetto di invidia del pene.

⁵³⁶ Già Hegel ritiene che la donna non sia realmente in grado di astrarsi dal particolare e di pensare a valori universali. Cfr.: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di Guglielmo Marini, con le aggiunte di Eduard Gans, Bari, Laterza, 2012.

femminile tale da farci ipotizzare che siano nati da un'esigenza di lei, per la quale lei -più o prima di Dario- abbia giocato un ruolo preminente e determinante nella scrittura del copione?

Prima di rispondere, sarà bene chiarire perché, parlando dei lavori che possiamo attribuire a Franca Rame, ci sembra più corretto adoperare il termine "maternità", più che il termine "autorialità", e in che senso lo adopereremo.

3.3.1. Del concetto di "maternità"

Sul piano linguistico, al concetto di maternità si attribuisce un campo semantico relativamente ristretto e specifico, per cui essa è:

1.

a. La condizione dell'essere madre: *il desiderio, l'attesa della m.; m. cosciente*, voluta con atto di libera scelta, non affidata cioè al caso; *m. sostitutiva o surrogata*, quella di una donna che accetta di ospitare nel suo utero un embrione prodotto dalla fecondazione in vitro di ovociti non propri, di curarne l'accrescimento durante tutta la gravidanza e di consegnare il neonato ai genitori ai quali appartenevano i gameti. Sotto l'aspetto più strettamente giuridico: *i diritti, i doveri della m.; tutela penale della m.*, il complesso delle norme che difendono penalmente la maternità soprattutto per quanto riguarda la disciplina giuridica dell'aborto; *tutela sociale della m.*, affidata a norme di legge, introdotte nell'ordinamento italiano nel 1978, che da una parte liberalizzano a certe condizioni l'aborto volontario e dall'altra creano un sistema di strutture socio-sanitarie volte a liberare la donna da indebiti condizionamenti sociali, economici e familiari, che ne pregiudicano il diritto a una procreazione cosciente e responsabile; *dichiarazione giudiziale di m.*, sentenza pronunciata dal giudice, su richiesta del figlio, di un suo rappresentante o dei suoi discendenti, con la quale viene accertata e dichiarata la maternità naturale (v. naturale, n. 4 c).

b. Il periodo della vita della donna madre dall'inizio della gestazione fino all'allevamento del neonato: *le cure dovute alla donna durante la m.*; con altro sign., *andare, mettersi, essere in m.*, delle donne che interrompono l'attività lavorativa per un periodo continuativo anteriore e posteriore al parto, regolarmente retribuito e di durata stabilita per legge.

c. Il complesso dei vincoli anche affettivi che legano la madre al proprio figlio: *le dolcezze, le gioie, i dolori della m.; una m. esclusiva e gelosa*. Per estens., l'istinto materno di animali.

d. Il nome e cognome della madre, indicato, in documenti e altrove, come elemento delle generalità di una persona: *nome, cognome, m. e paternità*.

e. *Clinica di m., reparto (di) m.*, o assol. *maternità*, clinica o reparto ospedaliero riservati all'assistenza alle partorienti.

2. estens. Opera artistica, quadro, scultura e sim., che rappresenta una madre con bambino.

3. non com. Titolo di rispetto a una suora alla quale spetta il titolo di madre: *come passa rapido il tempo nella santa compagnia di vostra m., cara reverenda!* (I. Nievo).⁵³⁷

⁵³⁷ Voce "MATERNITÀ", in: Vocabolario dell'enciclopedia italiana Treccani, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/maternita/>, consultata il 31 luglio 2014.

Stando a questa definizione -proveniente da una fonte linguistica autorevole- la maternità comprende la gravidanza, la nascita, la cura e l'educazione dei figli⁵³⁸. Il suo significato sociale è determinato da norme religiose, culturali, sociali e giuridiche, le quali discendono direttamente dal dato biologico. Anche quando si dà alla maternità un significato estensivo in ambito artistico, essa definisce, prima di tutto, l'“*Opera artistica, quadro, scultura e sim., che rappresenta una madre con bambino*”.

Si tratta di una definizione che, in primo luogo, rivela un panorama culturale generalmente denigratorio non solo rispetto al femminile, ma, nello specifico, rispetto al potere procreativo delle donne. L'atto di mettere al mondo è proposto, nell'immaginario collettivo, come nascita del figlio piuttosto che come parto della madre, ma -come spiega Francesca Rigotti- “*nascita e parto non sono lo stesso evento*”⁵³⁹, e trascurare sistematicamente questa dualità del momento procreativo significa dimenticarlo; il parto, in questa prospettiva, finisce per risultare “*anomalo, dal momento che la madre è assente*”⁵⁴⁰, all'insegna di un'autentica rimozione della figura materna nei contesti che pure raccontano della generazione: una sorta di oblio del parto.

Eppure, questa grande assente dalla storia -appunto, la maternità⁵⁴¹- emerge là dove i filosofi e i letterati hanno parlato di parto e di generazione, appropriandosi del campo semantico del parto fisico della donna, per usarlo, mediante traslazione metaforica, in riferimento alla creazione intellettuale – ovviamente maschile:

«abortire» un'idea, «nutrirla» e «alimentarla», oltre che «concepirla» e «partorirla»; la «nascita» di un progetto «in embrione»; il «concetto» come prodotto di una mente «fertile» (in caso negativo «sterile»), da «partorirsi» con gran «travaglio» [...] per poi «venire alla luce» attestando la «paternità» dell'idea stessa (mai però la «maternità»).⁵⁴²

⁵³⁸ In realtà, contrariamente quel che si potrebbe immaginare, data l'attuale semantica, l'etimologia spiega chiaramente che i concetti di padre e di madre non sono biologici, ma in realtà simbolici. Sono, infatti, i termini “genitore” e “genitrice” -derivando dal verbo “generare”, cui aggiungono i suffissi *-tore* e *-trice*, a indicare chi compie l'azione- a esprimere il rapporto biologico-riproduttivo con la prole. Il termine “madre”, in particolare, deriva dalla radice sanscrita *MÂ-*, che vuol dire *misurare*, da cui la linea semantica secondaria di *preparare, formare*.

⁵³⁹ RIGOTTI, Francesca, *Partorire con il corpo e con la mente. Creatività, filosofia, maternità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 138.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 26-27.

⁵⁴¹ Per esempio, di questo concetto, che è al centro della riflessione di tutte le epistemologie femministe, non vi è traccia alcuna (come di nessun tema di rilevanza specifica femminile) nel *Dizionario di filosofia*, curato da Paolo Rossi (Firenze, La Nuova Italia, 1996).

⁵⁴² RIGOTTI, Francesca, *Op cit.*, p. 81.

La filosofia e l'arte sono, allora, il parto nobile dell'uomo, inteso più spesso in senso sessista. Ancor più che di "assenza", allora, sarebbe corretto parlare di "espropriazione". La superiorità del parto spirituale maschile è l'aspetto che emerge prorompente, in una gerarchizzazione che risulta coerente con l'ideologia -talvolta implicita, più spesso dichiarata- secondo cui la procreazione fisica femminile esimerrebbe la donna dal bisogno e dalla capacità della creazione intellettuale. Siamo, cioè, in presenza di un autentico furto, da parte dell'uomo, di ogni capacità tradizionalmente femminile -sistematicamente relegata all'ambito del concreto, del basso, del quotidiano-, la cui nobilitazione deve gioco-forza passare per l'appropriazione maschile⁵⁴³. Ovviamente, la nobilitazione al maschile di ciò che rappresenta un quotidiano femminile riflette una logica di potere e la dinamica dei rapporti di forza stabiliti tra i sessi dalla cultura patriarcale. Questa rigida divisione delle competenze, inevitabilmente, non può che originare polarizzazioni semplicistiche e fuorvianti, perché sottendono dicotomie sessiste, come quella astratto/concreto, dove il primo è maschile, il secondo femminile: entrambi i concetti rinviano a un giudizio di valore tale per cui l'astrazione sarebbe superiore a ciò che è "*basso, creaturale, terrestre*"⁵⁴⁴ come la maternità⁵⁴⁵.

Si tratta di un pregiudizio sottile ma radicato, di cui anche Franca Rame è stata senza dubbio vittima. A dimostrazione di questo, varrà la pena di riprendere un concetto -già citato- espresso da Concetta D'Angeli:

Non che l'importanza della Rame sia stata negata, questo no. Si riconosce, anzi, da tutte le parti, che senza le sue capacità amministrative la compagnia avrebbe avuto, e avrebbe vita assai difficile (è l'organizzatrice fin dalla fondazione, 1958). A lei si devono i rapporti con la stampa e l'editoria, tutt'altro che trascurabili per la visibilità dell'associazione. E poi comprimaria in scena. Aiuto regista. Coautrice di molti testi... Preziosa e intelligente collaboratrice, insomma. Come artista però è stata messa all'ombra di Fo, le sue qualità specifiche sono state minimizzate.⁵⁴⁶

⁵⁴³ Pensiamo a come attività quotidiane, come la cucina o la tessitura, siano considerate banali attività domestiche, finché sono in mano femminile, mentre diventerebbero prestigiose forme d'arte, una volta affidate in mano maschile...

⁵⁴⁴ RIGOTTI, Francesca, *Op cit.*, p. 43.

⁵⁴⁵ A tale proposito, cfr. CONTU, Fabio e RUBÍN VÁZQUEZ DE PARGA, Isabel, "Interculturalidad y feminismo, in: ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (a cura di), *Feminismos e interculturalidad*, Sevilla, ArCiBel editores, 2008, pp. 81-97.

⁵⁴⁶ D'ANGELI, Concetta, "Proprio una figlia d'arte", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 19.

Certo, Walter Valeri ebbe occasione di dire (ma è un'affermazione scritta tra parentesi, in un articolo tutto dedicato a Fo) che l'“importanza ed influenza” di Franca Rame “su Dario Fo è tale che per certi aspetti rasenta il magistero e meriterebbe un intero capitolo”⁵⁴⁷. Assai giustamente Valeri parla di “magistero”: peccato solo che questo “intero capitolo”, poi, egli non l'abbia scritto. La stessa Franca Rame parla spesso -ed esplicitamente- di questo pregiudizio maschilista (la già citata “ipoteca sessista”).

Anche a lei, dunque, la critica -che in Italia “mantiene, ben saldi, pregiudizi maschilisti atavici che rendono difficile il riconoscimento delle qualità autonome di una donna”⁵⁴⁸- non ha faticato a riconoscere le doti di amministratrice della compagnia, perché esse sono una sorta di versione traslata delle doti di gestione dell'economia domestica di una famiglia. Quanto al resto, mai la si è ritenuta attrice vera, ma, al massimo, “comprimaria in scena”⁵⁴⁹; mai regista, ma, al massimo “aiuto regista”⁵⁵⁰, mai stabilmente autrice alla pari di Dario Fo, ma, al massimo, “coautrice di molti testi”⁵⁵¹. Insomma, più che altro una “preziosa e intelligente collaboratrice”⁵⁵². Ecco, “collaboratrice”⁵⁵³, mai artista autonoma e con le sue peculiarità, tanto quanto lui. Anzi, sul piano artistico, “è lui la testa”⁵⁵⁴, è Dario Fo, per cui lei “è stata messa all'ombra di Fo, le sue qualità specifiche sono state minimizzate”⁵⁵⁵: cioè, anche lei è stata ritenuta centrale su tutto ciò che attiene alla donna -perché concreto, basso, quotidiano-, e marginale su tutto ciò che attiene all'uomo, in quanto astrazione, ideazione, pensiero, creazione artistica e intellettuale.

Si vede ora la necessità di una restituzione alla donna del concetto di “maternità”, perché, nel suo livello -metaforicamente traslato- di creazione intellettuale e artistica, è stato rubato a lei dall'uomo (che, per secoli, è andato ripetendo che la donna fosse priva di capacità inventiva), sebbene proprio in lei quest'idea si origini ed è proprio da lei che essa nasca.

⁵⁴⁷ VALERI, Walter, “Dario Fo attore-autore-regista”, in: «Microprovincia» n. 36, 1998, p. 201.

⁵⁴⁸ FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 141.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

Il rapporto autoriale nei confronti dell'opera d'arte, allora, va ridefinito in base alla prospettiva di genere.

Per un uomo, l'opera è sempre il frutto di un *lavoro* (dal “*labor limae*” dei *poetae novi latini* fino a *Il lavoro dell'attore su se stesso* e a *Il lavoro dell'attore sul personaggio* di Stanislavskij), che deve sopravvivere a lui per garantirgli una forma di persistenza della propria soggettività oltre sé, nella Storia. Il rapporto dell'uomo con l'opera d'arte è di “paternità”: il padre elabora il rapporto col figlio in termini di proprietà (il termine “patrimonio” deriva da “*pater*”), cerca nel figlio una forma di prosecuzione di sé oltre la propria morte, per questo il suo problema è di lasciargli (in senso materiale o spirituale) un'eredità, ovvero un lascito, un qualcosa di sé che, attraverso il figlio, si perpetui. Essere padre significa concepire la prole come l'oggetto attraverso il quale realizzare un prolungamento di sé.

Per una donna, l'opera è sempre *creazione*, cioè deriva dall'atto di farla “nascere”, “venire alla luce, al mondo” e di farla “crescere”, in modo che essa assuma una propria autentica configurazione, una vita propria: essa deve sopravvivere all'autrice, perché possa essere essa stessa un soggetto autonomo e, così, dono per l'umanità. Il rapporto della donna con l'opera d'arte è di “maternità”: la madre, che durante la gravidanza fa esperienza di una vita altra da sé ma non fisicamente distinta da sé (perché la porta in grembo), attraverso il parto elabora la nozione del distacco, della separazione di quella vita da sé e quindi della necessità di ridefinire il rapporto con quella vita in termini di relazione. Essere madre significa concepire la prole come soggetto, nato da sé ma destinato all'autonomia, alla distinzione e alla differenza da sé.⁵⁵⁶

Ora, esattamente questo è sempre stato il rapporto creativo della Rame con il teatro: le opere nascevano da lei, per poi dotarsi -in qualche modo- di una vita propria, nel momento in cui crescevano grazie al confronto costante col pubblico (si pensi agli interminabili dibattiti), nonché grazie ad agenti esterni imprevedibili, di sera in sera e di replica in replica.

È anche per questo che Franca Rame, anche quando sarà di dominio pubblico che il monologo *Lo stupro* parla della violenza subita da lei, continuerà, negando

⁵⁵⁶ A questo proposito, centrale è la riflessione di Adriana Cavarero in merito all'ancestrale proiezione maschile verso la morte e a quella femminile verso la nascita. Cfr.: CAVARERO, Adriana, *Nonostante Platone*, cit.

l'evidenza, ad affermare di averlo tratto da «Quotidiano Donna»⁵⁵⁷: perché fare arte non è portare se stessi sul palcoscenico.

3.3.2. *Il problema del metodo*

Ora, per rispondere alla nostra domanda sulla “maternità” dei testi di Franca Rame, ricorrendo al taglio interpretativo del punto di vista diventa fondamentale per due ragioni: la prima è che ipotizzare che il lavoro della Rame si sia potuto realizzare senza che -consciamente o inconsciamente- vi svolgesse una forma di influenza il contesto delle lotte e del pensiero del Femminismo (incluso quello della Differenza) appare una forzatura: è lo stesso metodo di lavoro della coppia, fin qui delineato, a dimostrarlo; la seconda è che altri metodi, più o meno filologici, di analisi e di attribuzione dell'autorialità dei testi, nel caso della coppia, risultano del tutto inutili, oltretutto inapplicabili.

Per esempio, c'è chi ha recentemente sostenuto⁵⁵⁸ che, per stabilire con esattezza che cosa, nei copioni della coppia, sia di Dario Fo e che cosa sia di Franca Rame, bisognerebbe compiere un'operazione lunghissima: passare in rassegna ogni documento dell'archivio Fo-Rame (che sono “*oltre cinque milioni*”, precisa Franca Rame), fare su di essi una sorta di perizia calligrafica per distinguere la grafia di lui da quella di lei e, infine, contare le parole scritte a mano dall'uno e dall'altra: in questo modo, capiremmo a chi nella coppia attribuire l'autorialità di ciascun testo.

L'utilizzo di un tale metodo di analisi non ci sembra adeguato. Non tanto perché imporrebbe un'operazione troppo lunga (sfida, questa, che in sé non impaurisce un filologo), ma, prima di tutto, perché non filologicamente

⁵⁵⁷ A dispetto del nome, si tratta di un settimanale. Periodico femminista, è stato pubblicato per la prima volta il 6 maggio 1978 a Roma, come supplemento al «Quotidiano dei lavoratori» di Avanguardia Operaia. Gli articoli non erano firmati e non c'erano editoriali; il dialetto era usato anche nei titoli. La pubblicazione era in formato *tabloid* e rifiutava ogni forma di finanziamento e inizialmente anche la pubblicità, vivendo delle libere sottoscrizioni delle lettrici. Gli argomenti preminenti, insieme a quello delle violenze e delle discriminazioni subite dalle donne, erano sessualità, aborto e maternità. Nel dicembre del 1978 cessa di essere un supplemento del «Quotidiano dei lavoratori», per divenire completamente autogestito. Nell'aprile del 1979 la redazione, insieme a quella di «Effe», di “Radio Lilith” e di «Noi donne», costituisce un comitato per la promozione della legge di iniziativa popolare contro la violenza sessuale. Dopo alterne vicende e fortune, il giornale cessa di fatto le pubblicazioni nel 1983 (l'ultima uscita è in veste di supplemento di «Paese sera» l'8 marzo di quell'anno).

⁵⁵⁸ Cfr.: NADAL, José María, “La *laudatio* di Franca Rame di Dario Fo”, relazione non pubblicata, tenuta il 22 maggio 2014, nell'ambito del congresso internazionale *Estupro, mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, organizzato dal Gupo de Investigación “Escritoras y Escrituras” dell'Universidad de Sevilla e svoltosi a Siviglia dal 22 al 24 maggio 2014.

attendibile. Il fatto che una parola sia scritta da una specifica mano non implica in automatico che sia stata partorita dalla relativa mente: potrebbe essere stata suggerita da qualcun altro che, in quel determinato momento, non la poteva scrivere; potrebbe essere stata dettata; potrebbe essere stata copiata da un altro documento, scritto da un'altra persona, ch'è andato perduto... insomma, il ventaglio delle possibilità è pressoché infinito.

Il fatto di non dover necessariamente attribuire un testo a un autore in base alla grafia di chi ne ha scritto una versione (magari anche definitiva) manoscritta è unanimemente chiaro per i filologi, e a dimostrarlo c'è un esempio illustre: il codice Vaticano Latino 3195 -redatto a partire dal 1366, contenente il *Canzoniere* di Petrarca-, che è considerato il primo manoscritto autografo delle letterature occidentali, sebbene sia stato scritto, per la maggior parte, non da Petrarca, bensì dalla mano del copista Giovanni Malpaghini, sotto la supervisione dell'autore.

Non solo: resterebbe aperto il problema dell'autorialità dei dattiloscritti, per non dire dei testi scritti al computer. L'attribuzione di questi sarebbe un problema irrisolvibile.

Ma tale metodo è sconsigliabile, soprattutto, alla luce delle intrinseche dinamiche del teatro (di cui abbiamo già parlato), in virtù delle quali non è possibile considerare il copione come un qualunque altro testo letterario, perché esso è uno strumento tecnico di lavoro⁵⁵⁹, così come è impossibile intendere il principio di autorialità sempre al singolare, perché l'evento teatrale è il frutto della convergenza di molte menti creative a svolgere, insieme, la funzione autoriale, in regime -come abbiamo detto- di "multiautorialità". Non bisogna mai dimenticare,

⁵⁵⁹ Durante le "Giornate di Studio su Dario Fo, a vent'anni dal Nobel" (Pavia, Collegio Ghislieri – Aula Goldoniana, 23-24 maggio 2017), Luca D'Onghia, della Scuola Normale Superiore di Pisa, ha dichiarato di accarezzare l'idea di fare un'edizione critica di *Mistero buffo* di Dario Fo. Credo che il progetto impegnerebbe, probabilmente, tutta la vita, poiché *Mistero buffo*, oltre ad aver avuto numerose (e diversissime) edizioni a stampa, non è un vero testo, bensì una sorta di "area teatrale": ci sono monologhi inseriti nell'ultima (e più ampia) edizione a stampa dello spettacolo che non sono mai stati recitati; ve ne sono altri non pubblicati in *Mistero buffo*, bensì in edizioni a stampa di altri spettacoli (come *Fabulazzo osceno*, per esempio), che Fo, nelle rappresentazioni della sua *pièce* ha ugualmente inserito, presentandoli come monologhi di *Mistero buffo*. Inoltre, l'affidabilità filologica del testo pubblicato -data l'attitudine di Fo a recitare per situazione e non per battuta- è da prendere con le pinze: per raccogliere correttamente tutte le varianti, il lavoro necessiterebbe anche lo spoglio filologico di tutte le registrazioni audio e di tutte le riprese video di tutte le repliche dello spettacolo (in archivio devono essercene circa duemila).

infatti, che il vero prodotto finale⁵⁶⁰ del lavoro autoriale a teatro non è il testo, bensì lo spettacolo, la messinscena.

Infine, a rendere vano un tale approccio concorre la stessa pratica compositiva della coppia Fo-Rame, costituita da una rete di revisioni, correzioni, suggerimenti dati da soggetti diversi (addirittura dal pubblico) talmente intricata da rendere impossibile, salvo rarissimi casi, stabilire distinzioni nette e inequivocabili.

Insomma, il classico metodo filologico è scarsamente applicabile al teatro -e del tutto inapplicabile alla drammaturgia Fo-Rame- per determinare attribuzioni autoriali. Ma, allora, come trovare (o almeno ipotizzare) la risposta alla domanda che ci poniamo?

I dati da cui partire ce li fornisce Dario Fo. Eccoli:

Franca è stata l'autrice unica di alcuni testi. Ci sono opere -come, per esempio, *Parliamo di donne*- che furono stese da lei, completamente a mia insaputa. Quando mi ha dato da leggere questa commedia già ultimata sono rimasto un po' perplesso, seccato: "Ma come ti permetti?!"... No, stavo scherzando, naturalmente... Io ho proposto qualche variante, ma di fatto si trattava di un'opera sua, del tutto personale. Pochi lo sanno, ma la gran parte degli spettacoli che trattavano di questioni prettamente femminili è stata Franca ad averli scritti, elaborati e poi li ha recitati al completo, spesso anche da sola. Io mi sono trovato a collaborare soltanto per la messa in scena. Vi dirò di più: testi quali *Mistero buffo*, per esempio, o *Morte accidentale di un anarchico*, che io avevo realizzato come autore unico, hanno avuto un grande successo, anche all'estero, con centinaia di allestimenti, dall'America all'Oriente, per non parlare dell'Europa. Ma dei nostri lavori, quello che ha battuto tutti i record di messa in scena è *Coppia aperta, quasi spalancata*, che è stato replicato con diverse regie per più di -attenti!- più di settecento edizioni nel mondo. Ebbene... ebbene, l'autrice unica di questo testo è di fatto Franca. L'ho sempre tenuto nascosto, per gelosia.⁵⁶¹

Dario Fo adopera le espressioni "autore unico" e "autrice unica" in senso non letterale (infatti aggiunge di aver "proposto qualche variante"), ma nell'accezione che stiamo esattamente cercando noi, quando parliamo di "ruolo preminente e determinante nella scrittura del copione".

Dunque, prima di tutto, troviamo la conferma della maternità di Franca di due spettacoli, citati esplicitamente: *Coppia aperta, quasi spalancata* (del 1983) e *Parliamo di donne*. A proposito di quest'ultimo, Fo non precisa a quale edizione si riferisca. Come vedremo meglio in seguito, ne esistono, infatti, due edizioni, composte da lavori totalmente diversi: la prima, del 1977, è un *collage* di testi

⁵⁶⁰ Con l'aggettivo "finale", intendo il termine di uno specifico percorso creativo, ma questo non significa necessariamente che tale prodotto sia "definitivo". Nella drammaturgia, il percorso creativo si riapre e si richiude ciclicamente, di messinscena in messinscena.

⁵⁶¹ *Al funerale laico di Franca Rame, Dario Fo recita un racconto inedito scritto dalla moglie*, cit.

scritti da entrambi -fra i quali alcuni tratti anche da opere precedenti scritte da Fo-, costruito per la TV, in occasione del ritorno in Rai della coppia, dopo la censura subita nel 1962 a *Canzonissima*⁵⁶²; la seconda, la cui ultima versione è del 1991, è composta da tre atti unici (ma nella prima stesura erano solo due) scritti -come si ricostruisce anche da altre fonti-, tra la seconda metà degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, da Franca. È, quindi, più probabile che Fo si riferisca in particolare a questa seconda edizione dello spettacolo. In secondo luogo, viene esplicitato anche che “*la gran parte degli spettacoli che trattavano di questioni prettamente femminili è stata Franca ad averli scritti, elaborati e poi li ha recitati al completo, spesso anche da sola.*” Nel caso di questi testi, Dario si è “*trovato a collaborare soltanto per la messa in scena*” (ruolo -lo ripetiamo- che esprime anch’esso, nel teatro, una forma d’autorialità). Dunque, è nel novero degli “*spettacoli che trattavano di questioni prettamente femminili*” che dobbiamo ricercare la maternità di Franca. È un’informazione preziosa, perché permette una notevole delimitazione del raggio d’indagine. Ma è anche una rivelazione importante, perché precisa (smentisce?), peraltro, quanto egli stesso aveva scritto ben ventiquattro anni prima della morte di Franca Rame:

Feydeau diceva che scrivere testi per attori femmina è un lavoro immane perché difficilissimo è riuscire a travestirsi da donna, calzando oltre la pelle anche il suo cervello. Per me è stato piuttosto facile, il cervello per il travestimento l’ho sempre avuto a domicilio, comodo: era quello di Franca.⁵⁶³

Oggi sappiamo -perché è Fo stesso ad avercelo detto- che Franca Rame non era solo il “*cervello*” usato da lui “*per il travestimento*” necessario a scrivere “*testi per attori femmina*”. Ciò, naturalmente, non significa che questa metodologia non sia mai stata seguita⁵⁶⁴, ma le parole di Fo pronunciate al funerale laico di lei ci danno un’indicazione utile per capire quali, fra gli spettacoli che trattano “*di*

⁵⁶² Per questa edizione dello spettacolo, Franca vince, il 30 giugno del 1977, la Maschera con lauro d’oro del Premio IDI, come migliore attrice televisiva. Fonte: Biografia di Franca Rame e Dario Fo, in: «Archivio Fo-Rame», pagina <http://www.archivio.francarame.it/francaedario2.aspx>, consultata il 10 ottobre 2016.

⁵⁶³ FO, Dario, “Introduzione” a: FO, Dario e RAME, Franca, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., pagina non numerata.

⁵⁶⁴ Per esempio, è stata certamente seguita per il monologo *La casellante* (1962), scritto da Dario per Franca perché lo recitasse nel programma televisivo *Canzonissima*. Lo stesso possiamo dire per *La moglie dell’operaio* (1968), inciso da Franca nel vinile *Basta con i fascisti!*, e per *Voce amica* (1988), allestito nell’ambito della trasmissione televisiva *Trasmissione forzata*.

questioni prettamente femminili”, siano il risultato della maternità di Franca e quali siano, invece, il frutto del “*travestimento*” di Dario.

Come abbiamo visto, Fo, nel definire i lavori che dice opera della Rame, afferma che essi, oltre che parlare “*di questioni prettamente femminili*”, “*è stata Franca ad averli scritti, elaborati e poi li ha recitati al completo, spesso anche da sola*”. All’indicazione tematica, dunque, si aggiunge quella relativa alla modalità della messinscena.

In effetti, i temi della subordinazione e della liberazione femminile, del maschilismo, del potere sul corpo della donna, dello stupro appartengono alla riflessione politica e alla pratica artistica di entrambi; tuttavia -ci dice, in sostanza, Fo- quelli attribuibili a lei, nella scrittura e nell’elaborazione, vanno ricercati nel novero di quelli che lei ha recitato. Ciò significa che la scrittura di Franca è sempre per sé e che, se, da una parte, è capitato che Dario scrivesse monologhi per lei (è il caso di “*Maria alla croce*”, da *Mistero buffo*), non è, dall’altra, mai capitato che lei scrivesse monologhi per lui. Testi, quindi, come il “*Grammelot dell’avvocato inglese*” o la lezione su *Rosa fresca, autentissima* di Ciullo d’Alcamo (tratti da *Mistero buffo*) -i quali parlano del tema dello stupro-, già per il solo fatto che a recitarli sia Dario Fo, hanno in lui l’autore preminente. Allo stesso modo, i monologhi di *Fabulazzo osceno* parlano di sessualità, ma, anche in questo caso, il fatto che Fo ne sia l’interprete è un elemento che ci indica che li ha principalmente scritti lui.⁵⁶⁵

Nel caso, poi, del *grammelot* e della lezione su Ciullo di *Mistero buffo* appena citati, Franca deve aver assolto alla funzione di “*cervello*” non tanto “*per il travestimento*” teatrale, quanto per la comprensione profonda del problema e nell’aver suscitato una sensibilità specifica in merito nella coscienza di lui. Invece, il monologo di “*Maria alla croce*” è stato, evidentemente, scritto da Fo, dando a lei la funzione di “*cervello*” proprio “*per il travestimento*”, al fine di scrivere “*testi per attori femmina*”, ovvero per Franca.

Diverso ancora -come sappiamo- è poi il caso del monologo “*La parpaja topola*”, inserito in *Fabulazzo osceno*. Anche qui la funzione di “*cervello*” di Franca doveva servire “*per il travestimento*”, al fine di scrivere “*testi per attori*

⁵⁶⁵ Sappiamo che *La parpaja topola* è stata scritta da Dario per Franca, ma questo è un chiaro caso in cui a Dario “*travestirsi da donna*” non è riuscito, mentre “*il cervello*” di Franca aveva intuito perfettamente le straordinarie potenzialità del pezzo, se recitato da lui.

femmina” (anche Marisa Pizza precisa che quel monologo era stato scritto da Dario “*in un primo momento per la recitazione di Franca Rame*”⁵⁶⁶), ma lei, in quel caso, aveva scelto di non recitarli. Quali che siano le ragioni addotte da lei, certo è che quella scrittura aveva comunque poco del carattere di Franca. Qui, siamo in presenza di una forma paradossale di co-autorialità: Franca, rifiutando di recitare il monologo, di fatto lo assegna (lei) a Dario, capovolgendo, così, su un piano registico, la scelta autoriale di Dario.

Infine, i testi di Franca sono stati “*recitati al completo, spesso anche da sola*”. È importante sottolineare “*spesso anche*”, perché quest’ultima notazione non restringe ulteriormente il campo (semmai lo allarga), ma ci dice che Franca non è stata autrice *solamente* di monologhi: come Dario, anche lei ha scritto sia lavori per sé sola, sia atti unici per più personaggi.

Ecco che, allora, al criterio desunto dalle parole di Fo, occorre accostarne un altro, per orientarsi adeguatamente: quello filosofico del “punto di vista”.

Sia Fo che la Rame, infatti, affrontano “*questioni prettamente femminili*”, ma l’attribuzione dei testi all’uno o all’altra -all’interno di questo novero- basata sull’individuazione di chi fisicamente li reciti non è un criterio sufficiente (per quanto utile) per rispondere alla domanda che ci stiamo ponendo. Il vero fatto interessante è che i due affrontano quelle “*questioni*” da prospettive che riflettono una diversa percezione, legata al genere.

Per fornire prove a questa tesi affronteremo, prima di tutto, il tema dello stupro.

3.4. Il tema dello stupro in Dario Fo e in Franca Rame.

Nel “Grammelot dell’avvocato inglese”⁵⁶⁷, Fo filtra il tema della violenza sulle donne attraverso la prospettiva maschile: la narrazione dei fatti è svolta da un uomo -l’avvocato, appunto- che, con superba maestria oratoria, attraverso una presentazione del tutto faziosa degli eventi, riesce a far assolvere un giovin signore aristocratico che ha violentato una donna che, oltretutto, si scopre appartenere a una classe sociale più elevata della propria, il che mette l’imputato in una posizione giuridicamente molto più scomoda. Fo spiega chiaramente, nel prologo alla giullarata, che l’avvocato inglese è un tipico personaggio della Commedia dell’Arte: è il “*millantatore*”,

⁵⁶⁶ PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l’azione.*, cit., p. 277.

⁵⁶⁷ Vedilo in: FO, Dario, *Teatro*, a cura di Franca Rame, To, Einaudi, 2000, pp. 494-499.

un uomo capace di far sortire dalla galera e, soprattutto, dalla ormai determinata sentenza, data dall'opinione pubblica, anche personaggi che ormai erano segnati: non potevano certo salvarsi. Grazie a che cosa? Appunto, la grande retorica, la maestria, il capovolgere le situazioni, il convincere pubblico ministero e giudice della ragione di chi, nell'evidenza comune, aveva torto.⁵⁶⁸

La chiave di tutta la giullarata, dunque, sta in questo rovesciamento della lettura dei fatti -che provoca un rovesciamento del giudizio-, costruito tutto sull'artificio retorico, sulla negazione dell'evidenza e sulla menzogna. Fo non si concentra su quello che la donna subisce né sulla prospettiva di lei, perché è consapevole dell'impossibilità -da parte sua, in quanto uomo- di portare sulla scena un simile punto di vista senza essere, a propria volta, finto e, di conseguenza, banale. Ma il tema interroga anche gli uomini, per il ruolo che vi giocano. Così, Dario porta sulla scena l'elemento che, più d'ogni altro, permette a *ogni* uomo di leggersi in quello che vede rappresentato sulla scena: non, quindi, la prospettiva dello stupratore, nella quale difficilmente il pubblico maschile accetterebbe di riconoscersi, bensì quello della mentalità comune che elabora costantemente attenuanti per lo stupratore e il suo atto. Ecco che, allora, Fo non porta in scena neanche l'atto dello stupro in sé (incorrerebbe ancora nel rischio di finzione), ma la narrazione di esso -elaborata dalla comune mentalità assolutoria maschile-, riferita dall'avvocato che cura la difesa dello stupratore. In questo modo, Fo affronta il tema dall'unica prospettiva di cui lui disponga per svolgere il discorso in una chiave scenicamente credibile e intellettualmente onesta. Spiega ancora Fo:

Il personaggio di questo giudice addirittura arriva a difendere uno stupratore incallito, molesto, il quale è già alla terza o quarta esperienza violenta verso ragazze, donne, e lo salva.⁵⁶⁹

Riprendendo (con una licenza storica) il tema -che vedremo meglio tra poco- della *defensa* nelle Costituzioni Melfitane di Federico II di Svevia, Fo evidenzia quanto tale mentalità assolutoria sia storicamente radicata e addirittura sostenuta e ammessa dalla stessa legislazione: il riferimento, per traslato, è evidentemente al

⁵⁶⁸ FO, Dario, Prologo al "Grammelot dell'avvocato inglese", in: *Mistero buffo*, di Dario Fo, registrazione effettuata alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, DVD, Milano, Fabbri editori, 2006, colore.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

caso italiano⁵⁷⁰. Qui emerge il senso che Fo attribuisce alla ricerca storica, che lui interpreta in chiave “dialettica” e “operativa”: il recupero del passato non deve rispondere a finalità archeologiche, di filologia sociologica o puramente erudite, ma permettere all’uomo e alla donna moderni di riappropriarsi della propria storia, per “*comprendere e trasformare -in una prospettiva rivoluzionaria socialista- la realtà presente.*”⁵⁷¹

Per evidenziare il carattere ipocrita della mentalità maschile, dunque, lo stupro viene raccontato tutto attraverso questa prospettiva assolutoria, che attribuisce la colpa della violenza alla donna che l’ha subita, la quale avrebbe, semplicemente per la sua femminilità, provocato l’onesto giovane -descritto come timido, studioso e timorato di Dio-, il quale, a sua volta, non avrebbe, dunque, alcuna colpa, perché avrebbe solo reagito alla provocazione di lei. La donna, poi, è descritta come fonte di tentazione in virtù della semplice consapevolezza di sé e del proprio corpo e, per questo, non vivrebbe neanche lo stupro come una violenza, bensì come una vittoria della sua arte seduttiva, per cui sarebbe del tutto consenziente. Sarebbero, dunque, gli atteggiamenti della ragazza ad aver indotto il giovane al “*peccato*”.⁵⁷²

È qui che Fo smaschera più decisamente la mentalità comune. Dice:

Io ho ascoltato gente che si dice democratica, delle donne perfino, esprimere concetti a dir poco aberranti. Costoro iniziano quasi sempre così: “Vi dirò con la massima schiettezza, personalmente, quando vengo a sapere di gruppi d’energumeni che in quattro, cinque, sequestrano una povera ragazza indifesa e la violentano, io scusate, sono per la pena di morte. Poi, però, ci ripenso, sono democratico quindi dialettico, non mi posso certo lasciar trascinare da una soluzione di vendetta definitiva, truculenta! La ragione entra in me, e allora io dico e ammetto che, anche se senza rendersene conto, certe ragazze agiscono in modo provocatorio, tanto da indurre il maschio a produrre gesti violenti!” E poi continuano: “Ci sono delle fanciulle che incoscienti escono di casa in giornate di gran vento, con lunghi capelli sciolti; vento che sbarlazza ogni cosa,

⁵⁷⁰ Con l’articolo 544, il *Codice penale* ha recitato, fino al 1981 (data della sua abrogazione): “*Per i delitti preveduti dal capo primo e dall’articolo 530, il matrimonio, che l’autore del reato contragga con la persona offesa, estingue il reato, anche riguardo a coloro che sono concorsi nel reato medesimo; e, se vi è stata condanna, ne cessano l’esecuzione e gli effetti penali.*” In altre parole, la legge ammetteva la possibilità di estinguere il reato di violenza carnale, anche ai danni di minorenne, qualora a esso facesse séguito il cosiddetto “matrimonio riparatore”, contratto tra l’accusato e la persona offesa. La violenza sessuale, inoltre, era considerata delitto “*contro la pubblica moralità e il buon costume*” e solo con la Legge n. 66 del 15 febbraio 1996 s’è affermato il principio per cui lo stupro è un “*reato contro la persona*”.

⁵⁷¹ BINNI, Lanfranco, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia (collana: Il Castoro), 1977, p. 42.

⁵⁷² Sempre nel prologo, Fo sostiene che questo particolare episodio sia stato ispirato (o comunque sarebbe molto vicino) a un pezzo teatrale di Gil Vicente (1465-1536), in cui però il violentatore è un curato e la vittima una giovane contadina, anch’essa colpevole di aver provocato il religioso per via dei movimenti che faceva nel chinarsi al prendere il grano. Anche nel testo che Fo attribuisce a Vicente il curato finisce per essere dichiarato innocente.

specie le loro chiome, che raggiungono quasi il fondo schiena, e che quei refoli turbicanti muovono come bandiere impazzite... e si sa che il capello sbandierato è un richiamo irresistibile per il maschio!”

Ancora, ci sono ragazze che fanno lo “sbarluscio” con gli occhi, cioè, sbattucchiano le palpebre, le ciglia, producendo anche piccoli lampeggi a fremito. Non c’è uomo al mondo che non si senta vibrare e trascinare irretito da una simile magia.

La ragazza per bene quando incontra lo sguardo di un uomo ecco come si atteggia: occhio sbarrato... sguardo vitreo, attonito, questa è l’espressione della ragazza per bene... con la bocca leggermente aperta, da imbesuita.

Ma il comportamento più provocatorio e incosciente è quello espresso da certe ragazze, specie dell’ultima generazione. Ragazze che espongono alcuni loro attributi devastanti con assoluto candore, senza rendersi conto della pericolosità di quella esibizione. In poche parole, queste giovani donne hanno il seno!... Lo so che è un attributo del tutto naturale... ma quelle hanno il seno... e respirano! Ah! Ah! (*Mima il leggero movimento del petto*) Il seno fermo, è risaputo, è del tutto inespessivo, non provoca alcuna sollecitazione erotica... è l’oscillazione del seno il grande richiamo e queste sono così incoscienti da arrivare in un crocchio di ragazzi di corsa ansimando: “Oh cari, vi ho cercato dappertutto, dove vi eravate cacciati?” (*Recita tutto a gran velocità, sbrodolando, nell’ansimare il discorso*) La ragazza per bene, nell’istante in cui si ritrova in un gruppo di giovani maschi, blocca il respiro, va in apnea (*mima l’ingessamento del respiro*), volge il capo, quasi fuori dal gruppo e ansima velocissima, quindi riprende l’atteggiamento statuario. Respira a tergo: ah!, ah! E salva il proprio onore. Altre effettuano risate che sono veramente disastrosi, delle risate con serpeggiamenti in biscròme altissime da procurare vere e proprie frustate da vibrazione emotiva da schiattare... poveri maschi! Ragazzi che sono lì intorno a una moto Kawasaki, Honda, che la leccano quasi con l’occhio... passa la ragazza incosciente e velenosa”IHAAAAAAAAHUUHUUH!!!” (*Esegue in falsetto acuto una risata da clarinetto in la minore*) Il ragazzo: “Aihiehahii!” (*esegue una specie di nitrito che si trasforma nel chicchirichì finale del gallo in calore*) e succede il disastro. Ma le più terribili sono senz’altro quelle ragazze che escono la sera all’imbrunire... cala il sole... e loro oplà! Evadono, sciamano per le strade. Questa è la più grossa delle incoscienze perché la ragazza per bene, se deve sortir all’imbrunire, esce accompagnata dalla madre, dal padre, da un fratello e dal cognato armato di mitra e bombe a mano PLO PUPUPUPUPUM (*esegue la pantomima di togliere la sicura a una bomba a mano e di lanciarla. Quindi ne imita l’esplosione, sghignazzando soddisfatto*). E quando è obbligata ad uscire da sola se incocchia il crocchio di ragazzi ecco come cammina la ragazza per bene... (*esegue la camminata torcendo il busto e claudicando*) Deve fare schifo, la ragazza per bene!! Così il ragazzo guarda, BLOO, vomita a lato e la ragazza è salva!⁵⁷³

Gli strumenti adoperati per lo smascheramento sono quelli più caratteristici di Fo, la sua più autentica corda attoriale e autoriale: la satira e il grottesco, con cui presentare in chiave comica -ma tagliente- un contenuto serissimo. Fo lavora con una materia che sa essere delicata, nella propria vicenda familiare, e costruisce il nuovo prologo alla giullarata (molto più lungo e dettagliato, rispetto alla versione video del 1977) citando anche -seppur non esplicitamente- la vicenda di Franca, col riferimento a “gruppi d’energumeni che in quattro, cinque, sequestrano una

⁵⁷³ FO, Dario, Prologo al “Grammelot dell’avvocato inglese”, versione del 4 febbraio 1999, in: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/e/e0f/00000-e0fa8de7-c12b-40fd-9d89-88a8c7245563/2/~saved-on-db-e0fa8de7-c12b-40fd-9d89-88a8c7245563.pdf>, pagina consultata il 25 settembre 2016, pp. 29-30 del file. Nella citazione non ho incluso le correzioni e le revisioni scritte a mano da Franca Rame, presenti sul lato destro della pagina.

povera ragazza indifesa e la violentano". Sono esattamente la dinamica e il numero di colpevoli dello stupro subito dalla Rame.

L'attribuzione della colpa della violenza alla donna che l'ha subita è un elemento purtroppo ricorrente nella mentalità comune ed è il punto su cui riflette Fo. Per comprendere tale mentalità sarà opportuno riferirsi a *Processo per stupro*⁵⁷⁴, il film documentario diretto da Loredana Rotondo nel 1979, che avrà una vastissima eco nell'opinione pubblica italiana relativamente al dibattito sulla legge contro la violenza sessuale.⁵⁷⁵ La parte lesa nel processo filmato è una giovane appena divenuta maggiorenne, Fiorella (il suo cognome non viene reso noto), che denuncia per violenza carnale di gruppo quattro uomini sulla quarantina, tra cui Rocco Vallone, un conoscente. Fiorella, lavoratrice in nero, dichiara di essere stata invitata da Vallone in una villa di Nettuno (comune limitrofo di Roma) per discutere una proposta di lavoro stabile come segretaria presso una ditta di nuova costituzione, e di essere stata sequestrata e violentata per un pomeriggio da Rocco Vallone stesso e dagli altri tre uomini, che lei non ha mai visto prima. Al momento dell'arresto gli imputati ammettono spontaneamente i fatti; interrogati successivamente, però, negano tutto; in istruttoria, infine, dichiarano che il rapporto è avvenuto dopo aver concordato con la ragazza un compenso di duecentomila lire. Dei quattro imputati, uno si renderà latitante e il processo si renderà difficile, per il fatto che la vittima conosce Vallone -che è l'imputato principale- e non presenta segni di percosse o maltrattamenti.

All'inizio del processo, la cifra di due milioni di lire viene depositata in aula dagli avvocati difensori in qualità di risarcimento danni. Per tutta risposta, la vittima chiede una lira come risarcimento simbolico, in rifiuto della logica del "gesto riparatore", mentre l'avvocata Tina Lagostena Bassi definisce l'offerta di due milioni "*una mazzetta gettata sul tavolo*"⁵⁷⁶. L'episodio, peraltro, ricorda perfettamente la norma della "*defensa*", tratta dalle Costituzioni Melfitane (1231), emanate da Federico II di Svevia⁵⁷⁷, secondo la spiegazione data da Fo nel suo

⁵⁷⁴ ROTONDO, Loredana, *Processo per stupro*, film documentario, Italia, 1979, B/N, 60 min. circa. Vedi anche: BELMONTI, Maria Grazia & al., *Un processo per stupro. Dal programma della Rete 2 della televisione italiana*, prefazione di Franca Ongaro Basaglia, To, Einaudi, 1980.

⁵⁷⁵ Proprio nel 1979, infatti, grazie all'azione dei movimenti femministi, comincia la battaglia perché lo stupro sia considerato non più "reato contro la morale", bensì "reato contro la persona". La battaglia verrà vinta solo nel 1996...

⁵⁷⁶ ROTONDO, Loredana, *Processo per stupro*, film documentario, cit.

⁵⁷⁷ La "*defensa*" forma materia dei titoli XVI-XIX del primo libro delle *Costituzioni sveve*. Federigo II stabilisce che ciascuno possa tutelare la propria persona "*per invocationem nostris*

commento a *Rosa fresca aulentissima* di Ciullo d'Alcamo, sempre in *Mistero buffo*⁵⁷⁸.

Durante il processo, oltre ad affermare che il rapporto è avvenuto dopo aver concordato con la ragazza un compenso di duecentomila lire, gli imputati dichiarano di non averle più corrisposto la cifra pattuita perché non soddisfatti, ma ammettono di averle proposto, per il giorno dopo, un milione.

Il documentario evidenzia come gli avvocati che difendono gli accusati di stupro possano essere altrettanto violenti nei confronti delle donne (Franca Rame definirà questo atteggiamento una “*seconda violenza*” subita dalle donne): inquisendo sui dettagli della violenza e sulla vita privata della parte lesa, puntano a screditare la sua credibilità e finiscono per trasformarla in imputato. L'atteggiamento mentale che emerge in aula è che una donna “di buoni costumi” non possa venir violentata: se si verifica una violenza, questa deve evidentemente essere stata provocata da un atteggiamento sconveniente da parte di lei e, se non c'è una dimostrazione di avvenuta violenza fisica o di ribellione, la vittima deve essere consenziente.⁵⁷⁹ Indicativa di questa mentalità è l'arringa di Angelo Palmieri, uno dei difensori degli imputati. Eccone uno stralcio:

La violenza c'è sempre stata [...]. Non la subiamo noi uomini? Non la subiamo noi anche da parte delle nostre mogli? E come non la subiamo? Io oggi per andare fuori ho dovuto portare due testi con me: l'avvocato Mazzucca e l'avvocato Sarandrea, testimoni che andavo a pranzo con loro, se no non uscivo di casa. Non è una violenza questa? Eppure mia moglie mica mi mena. È vero che siete testimoni? Siete testi? E allora, Signor Presidente, che cosa abbiamo voluto? Che cosa avete voluto? La parità dei diritti. Avete cominciato a scimmiettare l'uomo. Voi portavate la veste, perché avete voluto mettere i pantaloni? Avete cominciato con il dire: “Abbiamo parità di diritto, perché io alle 9 di sera debbo stare a casa, mentre mio marito, il mio fidanzato, mio

nominis”, alla presenza di tre testimoni degni di fede, proibendo “*ex parte imperialis*” all'aggressore di recargli offesa. L'istituto della “*defensa*” perdura lungamente, subendo qualche lieve modificazione, in Sicilia e nel Napoletano: scompare solo alle soglie dell'Ottocento, come desumiamo dal fatto che nessuna menzione se ne faccia nel codice del Regno delle Due Sicilie del 1819.

⁵⁷⁸ “*«Se toi parenti trovammi, che mi pozzono fari? / Una difesa mettoci di dumilia gostari: / non mi toccara patreto per quanto ave a Bari. / Viva lo 'mperatore 'n grazi'a Deo! / Intendi, bella, che ti dico eo.»*” (D'ALCAMO, Ciullo, *Rosa fresca, aulentissima*, Strofa V, vv. 21-25. Vedi: MANGIERI, Cono Antonio, “Il Contrasto di Cielo d'Alcamo”, testo critico-congetturale, con traduzione e note, 2005, ripostato nella «Biblioteca dei Classici Italiani» di Giuseppe Bonghi, alla pagina: http://www.classicitaliani.it/contrasto/mangieri_contrasto_testo2.htm#_ftnref24, consultata il 26 agosto 2016.)

⁵⁷⁹ Molti i dettagli che suscitano scalpore: gli avvocati difensori chiesero alla vittima se e in che modo era stata picchiata, se c'era stata *fellatio cum eiaculatione in ore* e altri dettagli sulla violenza, e se aveva mai avuto prima rapporti carnali con il principale imputato; chiesero inoltre alla madre della vittima come mai la figlia si fosse recata a un appuntamento con un uomo che non le aveva presentato; infine, chiamarono a testimoniare amici degli imputati, i quali dichiararono che la ragazza, malgrado fosse fidanzata, s'intratteneva facilmente con altri uomini al bar.

cugino, mio fratello, mio nonno, mio bisnonno vanno in giro?” Vi siete messe voi in questa situazione. E allora ognuno purtroppo raccoglie i frutti che ha seminato. Se questa ragazza si fosse stata a casa, se l'avessero tenuta presso il caminetto, non si sarebbe verificato niente.⁵⁸⁰

In sostanza, con la sua giullarata, Fo prende di mira proprio questo modello di avvocato e, tramite lui, anche la mentalità che rappresenta ed esprime. E il modo di pensare di Angelo Palmieri (che -almeno nel 2014- esercitava ancora la professione d'avvocato⁵⁸¹) è tutt'altro che sorpassato: le cronache italiane -solo per citare il caso più recente- riportano la notizia delle dichiarazioni espresse in tema di femminicidio dal fotografo pubblicitario Oliviero Toscani, il quale ha sostenuto: “*Le donne smettano di mettere il rossetto e di portare i tacchi e saranno al sicuro da violenti e maniaci.*”⁵⁸². In entrambi i casi, quel che è più importante rilevare è che si tratta di personaggi in qualche modo pubblici e dotati di un elevato livello di cultura, il che mette in chiaro che il problema non è legato esclusivamente all'ignoranza (non si spiegherebbe, altrimenti, tanta misoginia nel pensiero dei grandi nomi maschili della filosofia occidentale), ma alla sedimentazione, durata secoli, di una precisa concezione della donna, che può cambiare nel tempo la forma delle sue formulazioni specifiche, ma non i suoi contenuti di fondo. Non a caso, nel suo libro autobiografico, la filosofa statunitense Susan Brison⁵⁸³ (che fu violentata nella campagna francese la mattina del 4 luglio del 1990) spiega come la violenza sessuale abbia il potere di distruggere l'essere stesso di chi la subisce (“*assassinio senza cadavere*” è la definizione che l'autrice attribuisce allo stupro), di eliminare ogni valore, di demolire ogni riferimento logico, tanto che parlare di ciò che si è vissuto diventa quasi impossibile: le parole mancano, si balbetta, non si riesce più a ricordare con

⁵⁸⁰ Arringa dell'avv. Angelo PALMIERI, in *Processo per stupro*, RAI, stralcio n. 6 da YouTube, <http://www.youtube.com/watch?gl=IT&hl=it&v=pht2dMsbuao>, consultato il 2 aprile 2014.

⁵⁸¹ Nel 2014, dopo cinquant'anni di carriera, Palmieri è stato insignito della Toga d'Oro dell'Ordine degli Avvocati. Ricevendo il premio ha dichiarato: “*Vi auguro di vivere tanti anni, quanto quelli di reclusione «presi» dalla mia toga, anche se... d'oro. Certo che vivreste molto più a lungo di Matusalemme.*” Vedi: <http://www.anailatina.it/2015/02/vi-auguro-di-vivere-tanti-anni-quanto-quelli-di-reclusione-presi-dalla-mia-toga-anche-se-doro-certo-che-vivreste-molto-piu-a-lungo-di-matusalemme-la-lettera/>, pagina consultata il 25 settembre 2014.

⁵⁸² CAPO, Monica, “Io il rossetto lo metto e se incontro Toscani lo stendo”, in *Parallelo 41*, pubblicato l'8 maggio 2013, <http://www.paralleloquarantuno.it/articoli/io-il-rossetto-lo-metto-e-se-incontro-toscani-lo-stendo.html>, consultato il 17 aprile 2014.

⁵⁸³ BRISON, Susan J., *Aftermath: Violence the Remaking of a Self*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

esattezza ciò che è successo. E tuttavia, come dice Naomi Wolf, “*Rape stays in the female brain*”⁵⁸⁴, indelebilmente.

Anche Franca Rame si confronta con questo problema: nel “Prologo” alla prima edizione dello spettacolo *Parliamo di donne* -realizzato nel 1977, in occasione della messa in onda, su RaiDue, di alcune opere del teatro di Dario Fo e Franca Rame- chiarisce da subito: “*I santi padri della Chiesa hanno sentenziato tanti anni fa che la donna è il «vile strumento di Satana», che il «femminile» è profano e che il «maschile» è sacro. Testuali parole.*”⁵⁸⁵

Consapevole di questa mentalità di fondo che colpevolizza la donna anche quando è indiscutibilmente la vittima, Franca affronta il tema della violenza sessuale nel monologo *Lo stupro*, che rappresenta il primo testo interamente attribuibile, sul piano autoriale, a lei.

A dire il vero, già nel 1970 ha interpretato il ruolo di una donna, infermiera clandestina e staffetta partigiana della Resistenza, che viene torturata e stuprata durante un interrogatorio da parte di tedeschi e fascisti: è la storia -di cui parleremo- di *Nada Pasini*, ma, a Luciana D’Arcangeli che le chiede se quel monologo l’abbia aiutata a trovare la chiave per *Lo stupro*, risponde Franca:

Quello era un fatto politico, come il mio. È un pezzo magnifico, una testimonianza storica che ho raccolto direttamente dall’interessata. Ci sono delle similitudini, ma quando ho scritto questa mia memoria, non m’è venuto in mente.⁵⁸⁶

Proposto, per la prima volta, in aggiunta a *Tutta casa, letto e chiesa* (spettacolo originariamente del dicembre 1977), *Lo stupro* è stato poi inserito, dal 2000, anche all’interno di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, del 1994. L’attrice ha sempre chiuso quest’ultimo spettacolo con un delizioso monologo in *grammelot* intitolato “La favola dei tre desideri”. Nel 2000, ultimo anno di repliche del lavoro, invece, sente il bisogno di sostituire il *grammelot* finale con il monologo sullo stupro, non tanto per tornare a parlare, seppur indirettamente, della propria tragica esperienza personale, quanto soprattutto per vincere quel silenzio che è la prima condanna che la donna subisce, infliggendola a se stessa. I temi correlati al

⁵⁸⁴ WOLF, Naomi, *Vagina. A New Biography*, London, HarperCollins, e-pub edition, 2012.

⁵⁸⁵ RAME, Franca, “Prologo” a: RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne*, Milano, Fabbri Editori, 2006, p. 1.

⁵⁸⁶ D’ARCANGELI, Luciana, “Conversazione difficile con Franca Rame sul tema della violenza sessuale, la stesura del suo monologo *Lo stupro* (1975) ed il successivo lavoro di rappresentazione teatrale”, in: «Il Gabellino», anno VII, n. 12, dicembre 2005, dossier 13, p. 2.

problema dello stupro (come la “*seconda violenza*” di poliziotti, giudici e avvocati) sono gli stessi raccontati dal *grammelot* di Dario Fo, ma la prospettiva è radicalmente diversa. Spiega Franca che

«ancora» una donna ha paura a denunciare d’essere stata stuprata, perché non si sente protetta né dalla giustizia, né dalla società, e a volte nemmeno dalla famiglia. Anzi, spesso è sottoposta a una seconda violenza da parte di poliziotti, giudici e avvocati. Solo con un grande impegno sociale, educando i nostri figli al rispetto per gli altri, nella casa, nelle scuole, per la strada, si potrà cambiare la testa della gente.⁵⁸⁷

A confermare che il riferimento relativo alla “seconda violenza” non è datato ci aiuta la statistica: nel 2006, a Milano, solo il 43% delle vittime ha denunciato alle forze dell’ordine di essere stata stuprata, contro il 70% della metà degli anni Novanta. E, secondo il Servizio Violenze Sessuali della clinica Mangiagalli del capoluogo lombardo, gli abusi sono in aumento.⁵⁸⁸

Il dato è coerente con quello nazionale: stando ai dati elaborati dall’ISTAT⁵⁸⁹, le donne in Italia tra i quattordici e i cinquantanove anni che hanno dichiarato di aver subito nel corso della loro vita almeno una violenza tentata o consumata sono, al 2002, cinquecentoventimila. Sono invece nove milioni e ottocentosessantamila, entro la medesima fascia di età, le donne che hanno dichiarato di aver subito nel corso della loro vita almeno una molestia a sfondo sessuale; nel 4,5% dei casi si tratta di molestie sessuali di natura fisica. Soltanto il 7,4% delle donne che hanno dichiarato di aver subito una violenza tentata o consumata nel corso della vita ha affermato di aver denunciato il fatto. Le ragioni dell’omessa denuncia sono principalmente: la paura di essere giudicate male, il timore di non essere credute, il senso di vergogna o di colpa e la scarsa fiducia nelle istituzioni. Inoltre, incide non poco il fatto che solo di recente la violenza domestica sia divenuta reato, per cui solo da poco essa è percepita come qualcosa

⁵⁸⁷ RAME, Franca, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, Milano, Fabbri Editori, 2006, p. 75.

⁵⁸⁸ Cfr. RAVIZZA, Simona, “«Sempre più vittime oggi tengono segreto l’abuso»”, intervista a Franca Rame, pubblicata sul «Corriere della sera», il 22 agosto 2006, leggibile alla pagina: http://milano.corriere.it/speciali/2006/08_Agosto/22/rame.shtml, consultata il 17 aprile 2014.

⁵⁸⁹ Indagine multiscopo dell’ISTAT *Sicurezza dei cittadini*, sezione “Molestie e violenze sessuali”. L’indagine -del 2006- è la più recente sul tema ed è integralmente consultabile in: http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20041217_00/testointegrale.pdf, link consultato il 30 luglio 2014. Per dati più aggiornati, vedi quelli raccolti dal “D.i.Re” -la più importante rete italiana di centri antiviolenza- nel 2012, che sono consultabili alla pagina web: <http://www.pernonsubireviolenza.it/wordpress/che-cose-la-violenza-di-genere/dati-e-statistiche/>, link consultato il 25 settembre 2016.

a cui opporsi e da non accettare. È una questione molto delicata, sulla quale ha riflettuto di recente la scrittrice genovese Sara Rattaro⁵⁹⁰. Spiega l'autrice:

non esiste una donna che sia libera dal concetto di violenza, anche se non ha portato a casa dei lividi: violenza è non poter vestirsi sempre come vogliamo, non poter uscire all'ora che vogliamo, avere paura ad andare in vacanza, da sole, dall'altra parte del mondo con uno zaino in spalla. Le molestie sono presenti e costanti nei differenti contesti: gli apprezzamenti sul nostro aspetto fisico, più o meno volgari, a parità di curricula e di esperienze professionali, la rara possibilità di poter compiere la stessa carriera dell'uomo... Tutti questi sono esempi che parlano di un tipo di violenza, e poi c'è quella che ti fa sanguinare, che ti spacca le ossa. Tutto per un problema educativo. Se noi continuiamo a educare gli uomini ad avere delle debolezze, e le donne a prendersi cura di queste debolezze, continueremo ad avere questi problemi. Spesso s'instaura un meccanismo nelle donne che, davanti a casi di violenza, tendono a caricarsi della responsabilità di "dover salvare" l'uomo che le molesta. Infatti la maggior parte delle donne tende a non scappare all'inizio, perché davvero vorrebbe cambiare la situazione, aiutare l'altro a migliorare, in una specie di "sindrome della crocerossina". Quell'uomo, per lei, è ancora una sua responsabilità. Perché gli uomini non sono in prima linea quando c'è da protestare? Dietro una donna che subisce una violenza, c'è sempre un uomo: padre, figlio, fratello, marito, amante...⁵⁹¹

Com'è tristemente noto, il tardo pomeriggio del 9 marzo del 1973, a Milano, Franca Rame viene rapita da un gruppo di neofascisti e subisce uno stupro. Si tratta di un evento fondamentale, che segnerà indelebilmente la sua vita, anche perché solo dopo venticinque anni sarà depositata la sentenza del processo, tempo che purtroppo ha permesso di arrivare alla prescrizione del reato, lasciando Franca priva di giustizia. Come approfondiremo meglio analizzando l'attività politica della Rame, lo stupro -cosa che si scoprirà molto più tardi (sebbene i sospetti fossero fortissimi sin da subito)- è una pianificata offesa al suo essere donna e di sinistra. Se ne conoscono gli autori: Biago Pitarresi, Angelo Angeli (noto per la passione per i dolci, per la quale era chiamato "il golosone", oltre che per quella per le armi e gli esplosivi), "un certo Patrizio", "un certo Muller". Ma colpiscono due elementi. Il primo emerge dalle due pagine dedicate alla Rame nella sentenza di rinvio a giudizio sull'eversione nera negli anni Settanta, depositata del giudice Guido Salvini: vi si afferma che la violenza a Franca Rame viene "ispirata", "suggerita" (sostanzialmente ordinata) da ufficiali dei carabinieri della divisione "Pastrengo" che mantengono stretti e assidui legami con gli ambienti dell'estrema

⁵⁹⁰ Cfr.: RATTARO, Sara, *Splendi più che puoi*, Milano, Garzanti, 2016. Il romanzo ha vinto il Premio Bancarella e il Premio Rapallo nel 2016.

⁵⁹¹ CHIA, Jessica, "Sara Rattaro presenta *Splendi più che puoi*", intervista a Sara Rattaro, in: <http://www.wuz.it/articolo-libri/8772/Sara-Rattaro-presenta-Splendi-piu-che-puoi.html>, consultato il 25 settembre 2016.

destra. Lo rivelano, nel 1988, uno dei violentatori, Pitarresi, e Angelo Izzo, entrambi esponenti di spicco della destra neofascista italiana. Inizialmente, la rivelazione non viene presa in considerazione: “*la storia sembrava assurda, e Izzo era considerato, in generale, un personaggio poco attendibile, uno psicopatico sadico: era in carcere per lo stupro-omicidio del Circeo, una delle vicende più atroci della cronaca nera degli Anni 70.*”⁵⁹² Col tempo, però, la versione dei fatti trova non poche conferme.⁵⁹³ L’azione, inoltre, s’inserisce nel quadro delle consuete operazioni della divisione. Commenta proprio Guido Salvini:

Il probabile coinvolgimento [di Pitarresi e Angeli, *N.d.R.*] come suggeritori di alcuni ufficiali della divisione Pastrengo non deve stupire... il comando della Pastrengo era stato pesantemente coinvolto, negli Anni 70, in attività di collusione con strutture eversive e di depistaggio delle indagini in corso, quali la copertura di traffici d’armi, la soppressione di fonti informative che avrebbero potuto portare a scoprire le responsabilità nelle stragi dei neofascisti Freda e Ventura.⁵⁹⁴

Il secondo -ancora più grave- arriva attraverso alcune inchieste giornalistiche:

durante le indagini sulla strage della stazione di Bologna gli inquirenti si imbarcarono in un appunto dell’ex dirigente dei Servizi Gianadelio Maletti: riferiva di una violenta discussione tra due generali: Giovanni Battista Palumbo (un iscritto alla loggia P2 che poi sarebbe andato a comandare proprio la “Pastrengo”) e Vito Miceli (futuro capo del servizio segreto). Palumbo, durante l’alterco, aveva rinfacciato a Miceli “l’azione contro Franca Rame”. Insomma, l’ordine di violentare Franca Rame sarebbe arrivato da molto in alto.

A confermarlo, in un’intervista a *La Nostra Storia* del 13 febbraio 1998, fu l’ex generale dei carabinieri Nicolò Bozzo, che disse che in occasione del sequestro e stupro di Franca Rame ci fu “una volontà molto superiore” a quella del generale Palumbo. Bozzo concluse: “A parte le sue convinzioni politiche io ricordo che Palumbo riceveva spesso telefonate dal ministero, dal ministro. So che parlava con il ministro della Difesa e degli Interni. È norma – proseguì l’ufficiale nel suo intervento – che un ministro della Difesa chiami un comandante di divisione. Ma secondo me un crimine del genere non nasce a livello locale. È vero che alla notizia dello stupro ci furono manifestazioni di contentezza nella caserma”.⁵⁹⁵

Dunque, quello contro Franca Rame è uno stupro di stato, attuato col preciso intento di colpire nella maniera più terribile una donna colpevole di essere

⁵⁹² BELLU, Giovanni Maria, “«I carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame.» E il giudice accusa cinque neofascisti”, in: «la Repubblica», 10 febbraio 1998.

⁵⁹³ Per un dettagliato resoconto dei fatti, vedi: D’ARCANGELI, Luciana, “*The Rape by Franca Rame: Political Violence and Political Theatre*”, in: ANTONELLO, Pierpaolo e O’LEARY, Alan (eds.), *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969-2009*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 101–115.

⁵⁹⁴ REDAZIONE CONTROPIANO, “«I Carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame». La testimonianza”, in: «Contropiano.it», 30 maggio 2013, articolo leggibile alla pagina web: <http://contropiano.org/news/malapolizia-news/2013/05/30/i-carabinieri-ci-dissero-stuprate-franca-rame-la-testimonianza-016927>, consultata il 18 marzo 2017.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

impegnata politicamente contro i poteri forti della società, oltretutto in favore dei diritti delle donne⁵⁹⁶.

Franca dichiara di non raccontare, nel monologo, lo stupro da lei subito, ma di far sua la testimonianza anonima di una donna, resa in una lettera pubblicata da «Quotidiano Donna»⁵⁹⁷. La scelta le permette certo di superare il blocco che le si produce dentro, a ogni rappresentazione. Ma non è tutto qui: la strategia non è di puro autonascondimento e va letta su tre livelli.

Il primo è quello del *rifiuto dell'autobiografismo esplicito*: Franca racconta ciò che ha subito, ma ha bisogno di evitare il rischio che il proprio monologo crei l'effetto di una confessione che induca lo spettatore a ragionare sulle implicazioni che la vicenda narrata ha nella vita privata dell'attrice; non cerca nel teatro una forma di terapia né vuole che l'empatia sia costruita su un livello personale, bensì femminile e sociale; in questo modo, pur parlando di sé, realizza -attraverso la propria storia, la propria voce, il proprio corpo e la propria emotività- un atto politico e, per questo, un atto artistico la cui forza è *anche* di tipo estetico-poetica, ma *prima di tutto* etica e civile.

Il secondo livello, di converso, è quello della *realtà*: la Rame non ricorre a una narrazione teatrale inventata, che, per quanto verosimile, sarebbe finta, per non far cadere il pubblico nella tentazione di riportare il tema su un terreno di *fiction*, ma per restare saldamente ancorata alla concretezza. La scelta -nonostante dichiarare il contrario- di narrare *il proprio* stupro, poi, è determinata ancora dal rifiuto di quella che -in questo primo momento- sarebbe una finzione: Franca, come donna, non può fingere d'aver subito un atto perpetrato ai danni di un'altra, perché sarebbe come appropriarsi indebitamente della storia e del dolore veri di un'altra donna, trasportandoli su un piano d'artificio. Si può recitare il proprio stupro fingendo che sia di un'altra donna, ma non si può recitare quello di un'altra donna fingendo di farlo scenicamente proprio.

⁵⁹⁶ Cfr. anche: [AUTORE NON INDICATO], “Stupro di stato”, in: «il manifesto», 11 febbraio 1998; FAZZO, Luca, “E il generale gioì per lo stupro «Avete violentato Franca Rame? Era ora...»”, in: «la Repubblica», 11 febbraio 1998; DE MICHELE, Girolamo, “«I carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame»”, in: «MicroMega-online», 31 maggio 2013, leggibile alla pagina: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/%E2%80%9Ci-carabinieri-ci-dissero-stuprate-franca-rame%E2%80%9D/>, consultata il 18 marzo 2017.

⁵⁹⁷ Cfr. RAVIZZA, Simona, cit.

Il terzo livello è quello della *forma dell'anonimato*: nell'attribuire lo stupro a un'altra donna⁵⁹⁸, Franca non s'affanna a darle anche un'identità fittizia, perché la donna del monologo -nel suo essere solamente un io narrante femminile- dev'essere *ogni* donna, indipendentemente dal fatto che abbia subito o no una violenza; l'anonimato, così, provoca il rispecchiamento, diventa un espediente formale che permette, paradossalmente, il massimo di identificazione possibile: nel non aver nome, la donna del monologo ha tutti i nomi di tutte le donne. Nel non poterle attribuire un nome specifico, ciascuna spettatrice sente di poterle attribuire il proprio e ogni spettatore uomo è portato -volente o nolente- al più complesso livello di immedesimazione: quello con la donna.

È molto importante comprendere e collocare nella giusta prospettiva questa precisa scelta drammaturgica di Franca Rame, perché la tendenza -molto diffusa nella stampa italiana e scandalistica in generale- a concentrarsi costantemente sull'associazione tra il monologo e la vicenda personale dell'attrice-autrice provoca un effetto molto negativo nel pubblico e impedisce di comprendere a pieno il senso di quel monologo, poiché riporta il dramma a una dimensione talmente individuale e personale da indurre gli spettatori a segnare una distanza tra loro e l'attrice: esattamente quello che Franca vuole evitare. Coerentemente con tutto il suo modo di intendere il teatro e con la sua impostazione politica e femminista, l'intento della Rame è di far sì che quella donna diventi l'archetipo della donna e della sua condizione, e la violenza subita l'emblema di ogni violenza e di ogni forma di sottomissione femminile.

Non a caso, nel Prologo al testo, Franca affronta il problema in una dimensione non privata, bensì in chiave documentale:

FRANCA Ancora oggi, proprio per l'imbecille mentalità corrente, una donna convince veramente di aver subito violenza carnale contro la sua volontà, se ha la «fortuna» di presentarsi alle autorità competenti pestata e sanguinante, se si presenta morta è meglio! Un cadavere con segni di stupro e sevizie dà più garanzie. Nell'ultima settimana sono arrivate al tribunale di Roma sette denunce di violenza carnale.

⁵⁹⁸ Dopo l'esecuzione del monologo nel 1987 a *Fantastico* -programma televisivo di Rai Uno abbinato alla Lotteria Italia, condotto da Adriano Celentano-, diviene di dominio pubblico che lo stupro narrato è il proprio. Racconta Franca, a proposito di quell'esibizione: "*Fino ad allora, avevo sempre sostenuto che il testo fosse 'una testimonianza letta su un articolo di giornale, l'esperienza di un'altra donna', ma quella sera rivelai per la prima volta che l'esperienza era mia.*" (RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 61). Nonostante questo, nelle successive messe in scena del monologo, la Rame continuerà a introdurlo affermando d'aver fatto sua la testimonianza di una donna in una lettera pubblicata da «Quotidiano Donna» e così farà, negando manifestamente l'evidenza, anche nel 1992, a conclusione di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*.

Studentesse aggredite mentre andavano a scuola, un'ammalata aggredita in ospedale, mogli separate sopraffatte dai mariti, certi dei loro buoni diritti. Ma il fatto più osceno è il rito terroristico a cui poliziotti, medici, giudici, avvocati di parte avversa sottopongono una donna, vittima di stupro, quando questa si presenta nei luoghi competenti per chiedere giustizia, con l'illusione di poterla ottenere. Questa che vi leggo è la trascrizione del verbale di un interrogatorio durante un processo per stupro, è tutto un lurido e sghignazzante rito di dileggio.

MEDICO Dica, signorina, o signora, durante l'aggressione lei ha provato solo disgusto o anche un certo piacere... una inconscia soddisfazione?

POLIZIOTTO Non s'è sentita lusingata che tanti uomini, quattro mi pare, tutti insieme, la desiderassero tanto, con così dura passione?

GIUDICE È rimasta sempre passiva o ad un certo punto ha partecipato?

MEDICO Si è sentita eccitata? Coinvolta?

AVVOCATO DIFENSORE DEGLI STUPRATORI Si è sentita umida?

GIUDICE Non ha pensato che i suoi gemiti, dovuti certo alla sofferenza, potessero essere fraintesi come espressioni di godimento?

POLIZIOTTO Lei ha goduto?

MEDICO Ha raggiunto l'orgasmo?

AVVOCATO Se sì, quante volte?

Il brano che ora reciterò è stato ricavato da una testimonianza apparsa sul "Quotidiano Donna", testimonianza che vi riporto testualmente.⁵⁹⁹

Il "rito terroristico" officiato da "poliziotti, medici, giudici, avvocati di parte avversa" è esattamente quella "seconda violenza" a cui "poliziotti, giudici e avvocati" sottopongono le donne vittime di stupro, che rappresenta il tema della parte finale del monologo:

Il camioncino si ferma per il tempo di farmi scendere... e se ne va. Tengo con la mano destra la giacca chiusa sui seni scoperti. È quasi scuro. Dove sono? Al parco.

Mi sento male... nel senso che mi sento svenire... non solo per il dolore fisico in tutto il corpo, ma per lo schifo... per l'umiliazione... per le mille sputate che ho ricevuto nel cervello... (*con molto pudore*) per lo sperma che mi sento uscire.

Appoggio la testa a un albero... mi fanno male anche i capelli... me li tiravano per tenermi ferma la testa.

Mi passo la mano sulla faccia... è sporca di sangue. Alzo il bavero della giacca e vado.

Cammino... cammino non so per quanto tempo. Non so dove sbattere... A casa no, a casa no...

Senza accorgermi, mi trovo davanti alla Questura... sto lì appoggiata al muro del palazzo di fronte per non so quanto tempo, a vedere i poliziotti che entrano e che escono... Penso a quello che dovrei affrontare, subire... se entrassi ora... penso alle loro domande... ai mezzi sorrisi... vedo le loro facce.

Penso e ci ripenso.

Poi mi decido.

Torno a casa... torno a casa...

Li denuncerò domani.⁶⁰⁰

La parte successiva all'avvenuta violenza è segnata, prima di tutto, dallo spaesamento. Amplificato dal buio, è un sentirsi completamente persa, sia sul piano fisico (i "seni scoperti", "il dolore fisico in tutto il corpo", il senso di perdita

⁵⁹⁹ RAME, Franca, *Lo stupro*, in FO, Dario, *Teatro*, cit. p. 1035.

⁶⁰⁰ *Ivi*, p. 1039.

dei sensi, “*lo sperma che mi sento uscire*”...), sia su quello psicologico e morale (“*lo schifo*”, “*l’umiliazione*”, “*le mille sputate che ho ricevuto nel cervello*”...), sia, infine, sul piano spaziale: la donna non sa più neanche dove si trovi, lì per lì non riconosce quei luoghi che pure le sono noti (“*Dove sono? Al parco.*”, “*Non so dove sbattere*”...). Così, lo spaesamento si fa sbandamento, uno sconvolto vagare da automa, “*senza accorgermi*”, da cui però sembra giungere quasi un risveglio, alla vista della Questura. Ma il risveglio, in realtà, apre lo sguardo e la coscienza alla “*seconda violenza*”.

Ora, il riferimento, qui, non è esplicitato: è fatto per accenni. Franca ha debitamente preparato il pubblico, durante il prologo, a coglierlo e riconoscerlo. Questo le permette non solo di non intervenire più sul monologo con modifiche successive che lo renderebbero didascalico, ma anche di dare al pubblico gli strumenti per una comprensione più profonda del problema della violenza di genere e del suo contesto, composto anche da tutti quegli altri soggetti che, pur entrando in scena *dopo* l’atto, non fanno altro che perpetuarlo, nella migliore delle ipotesi per il solo chiederne la verbalizzazione, nella peggiore (e più frequente) con la messa in dubbio della versione fornita dalla vittima. Il monologo allude a tutto questo con parole asciutte ed essenziali, senza perdersi in descrizioni superflue, oscillando tra cenni (“*le loro domande*”, “*i mezzi sorrisi*”, “*le loro facce*”) e pause (i frequenti puntini di sospensione, i punti fermi, i punti e a capo). E, come se fossero ritmati da quelle pause, Franca aggiunge -sempre per accenni- anche i dubbi della vittima (“*Penso e ci ripenso*”) e le sue decisioni (“*mi decido*”, “*torno a casa*”). Queste ultime sono sofferte, quasi che sperassero di trovare un’improvvisa ragione per essere cambiate; così la scelta del ritorno a casa -che inizialmente sembrava esclusa: “*A casa no, a casa no*”- viene ribadita due volte, non per confermarla a se stessa, bensì, al contrario, nell’ultima illusione (espressa dalla pausa, segnata dai puntini) di poterla ancora ritirare. Invece, il monologo si conclude con frasi brevissime, interrotte dal punto e a capo: le pause sceniche si dilatano come il silenzio che inghiotte le ultime parole. E lo sguardo si apre a un immediato futuro che lascia soltanto presagire l’impossibilità di chiudere la ferita e la permanenza dell’incubo (“*Li denuncerò domani*”), condizione resa ancora più grave dal senso d’impotenza e di annullamento che la scena esprime e trasmette a chi guarda.

La stesura del monologo rappresenta un *unicum*, nella produzione teatrale Fo-Rame: esso è l'unico testo nato senza dubbio dalla mente e dalla penna di un solo membro della coppia d'arte. Se, anche nei testi del primo Fo, altre mani intervenivano, oltre a quelle di Dario (inizialmente, quelle di Parenti e di Durano; successivamente, quelle della Rame), anche solo per piccole correzioni o per l'*editing*, qui, invece -dalla prima versione manoscritta fino all'ultima data alle stampe- il lavoro è tutto solo di Franca.

Conosciamo la genesi della composizione, fin dalla sua prima stesura manoscritta. Dice al riguardo Luciana D'Arcangeli:

in treno, su di un'agenda [Franca, *N.d.R.*] aveva di getto fermato su carta lo strazio del rapimento e della violenza sessuale subita il 9 marzo del 1973 a Milano, in quello che, ad essere onesti, all'epoca non era da considerarsi un atto creativo, quanto piuttosto un atto liberatorio, non avendo lei mai confessato o denunciato altro che il sequestro, le percosse e torture subite.⁶⁰¹

Non abbiamo notizie certe, invece, sulla datazione di quella prima stesura. Essa è scritta su un plico di pagine d'agenda, datate da domenica 7 a lunedì 22 maggio, ma non sappiamo con certezza di che anno. Non aiuta a sciogliere il dubbio neanche l'incertezza sulla data della prima messinscena del testo. Franca ha sempre affermato di averlo scritto, nella sua prima versione, nel 1975⁶⁰², ma - come ha fatto notare Luciana D'Arcangeli⁶⁰³- le pagine dell'agenda certamente non sono di quell'anno, poiché nel 1975 il 7 maggio non era una domenica -come riportato dalle pagine dell'agenda-, bensì un mercoledì. La D'Arcangeli, a questo punto, ipotizza, quindi, che l'agenda sia del 1978. Qui sarebbe utile conoscere con certezza quando il monologo sia stato recitato per la prima volta, ma anche su questo abbiamo versioni discordanti. Franca ha recentemente dichiarato: "*Tentai più volte di metterlo in scena, ma non ce la feci fino a quando, nel 1978, lo recitai*

⁶⁰¹ D'ARCANGELI, Luciana, "Abbiamo tutte la stessa storia", in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁰² Vedi: FO, Dario e RAME, Franca, *Le commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 95; FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1034; Franca Rame e Dario Fo. *Biografia completa*, alla pagina web: <http://www.archivio.francaedario2.aspx>, consultata il 17 marzo 2017. Vedi anche la didascalia alle pagine manoscritte della prima stesura, datata 1975, in cui si dice: "*Il testo è stato scritto due anni dopo il sequestro*", leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francaedario2.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>, consultata il 17 marzo 2017.

⁶⁰³ D'ARCANGELI, Luciana, "Abbiamo tutte la stessa storia", in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, pp. 37-38, n. 17.

in un teatro di Lucca.”⁶⁰⁴ Ma, in precedenza, collocava la prima all’interno delle repliche del 1979 di *Tutta casa, letto e chiesa*.⁶⁰⁵ Anche Luciana D’Arcangeli opta per questa datazione⁶⁰⁶, che, peraltro le era stata riferita da Franca stessa:

Una mia cara amica, “compagna di ferro”, una delle mamme del centro sociale Leoncavallo, l’unica oltre a Dario che avesse letto il mio pezzo, mi ripeteva: “Devi portarlo in scena, devi, devi... è una denuncia importante, può servire, specie ai ragazzi...” C’erano tanti stupri in quanto è un fenomeno che va a “ondate”. Aveva ragione. Mi sono decisa. In quel periodo, era il 1979, ero in scena con *Tutta casa, letto e chiesa* (1977). Con Dario decidemmo di inserirlo nello spettacolo.⁶⁰⁷

Stando a tutto questo, dovremmo datare la scrittura del monologo a non prima del 1978. Se, però, fosse anche vero che anche l’esordio del monologo risalga al 1978, allora dovremmo immaginare che quella prima rappresentazione a Lucca sia basata su quella stesura iniziale o sia stata eseguita recitando *a soggetto*. In realtà, proprio Franca (parlando, però, della rappresentazione del 1979) dice che fu fatta recitando a soggetto:

Provavamo, al pomeriggio, soli in palcoscenico. Provavamo... tentavo di provare... ma dopo poche battute scoppiai a piangere. Una sera, così, senza avvertire nessuno della compagnia, ho annunciato al pubblico: “Ho trovato su di un giornale la testimonianza di una donna che racconta, minuto per minuto, la violenza sessuale da lei subita... mi sembra importante portarvela ecc. ecc...”. Il cuore mi batteva forte. L’ho recitato, a soggetto. Non mi era difficile improvvisare su qualcosa che mi era così addosso. Che mi pesava sul cuore. È stato molto duro, sia quella sera che durante le oltre mille repliche. Mi ci è voluto parecchio tempo prima di riuscire a recitarlo senza troppa sofferenza.⁶⁰⁸

Ma, a complicare la ricostruzione, concorre la biografia della Rame riportata nel sito dell’Archivio, che dice: “Inizialmente Franca tacerà dello stupro, riuscirà a scriverne solo due anni dopo in un monologo che rappresenterà per la prima volta nel 1980 negando fosse una storia personale.”⁶⁰⁹ Così, abbiamo una terza datazione sulla prima messinscena del monologo. A questo punto, per far risalire la datazione al 1975 (come sempre affermato dalla Rame), potremmo solo supporre che Franca abbia scritto quella prima stesura su una vecchia agenda

⁶⁰⁴ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 61.

⁶⁰⁵ Vedi: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1034.

⁶⁰⁶ Vedi: D’ARCANGELI, Luciana, “Abbiamo tutte la stessa storia”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁰⁷ D’ARCANGELI, Luciana, “Conversazione difficile con Franca Rame sul tema della violenza sessuale, la stesura del suo monologo *Lo stupro* (1975) ed il successivo lavoro di rappresentazione teatrale”, cit., p. 2.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

⁶⁰⁹ Vedi: Franca Rame e Dario Fo. *Biografia completa*, leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/francaedario2.aspx>, consultata il 17 marzo 2017.

avanzatale in casa -e casualmente inutilizzata- dall'anno precedente il sequestro: prima del 1978, infatti, era stata una domenica già il 7 maggio del 1972. Ad avvalorare quest'altra tesi, potrebbe concorrere la grande quantità di cambiamenti apportati da Franca al testo: l'opzione-1978, infatti, se intesa anche come datazione della prima messinscena, concede tempi molto più stretti al lavoro di revisione. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che -tolta la rappresentazione d'esordio- *Lo stupro* rappresenta un *unicum*, nella drammaturgia Fo-Rame, anche perché è l'unico testo interamente recitato con una memoria per battute. Purtroppo non possediamo dati più precisi che ci consentano di andare oltre queste ipotesi e anche Luciana D'Arcangeli conclude che “*rimane il dubbio sull'effettivo anno di stesura*”.⁶¹⁰

In ogni caso, dalla prima stesura a quella definitiva c'è un lavoro ampio, caratterizzato da notevoli modifiche, soprattutto nella seconda parte del monologo, quella che comincia nel momento in cui la donna viene fatta scendere dal camioncino dei sequestratori e abbandonata. La scelta di concludere il monologo nel modo che abbiamo appena visto è, infatti, successiva alla prima stesura manoscritta⁶¹¹, che era radicalmente diversa da quella finale. Tra le ragioni che spiegano i cambiamenti, certamente, c'è che l'intento di fare del monologo un atto artistico matura col tempo: giustamente, la D'Arcangeli puntualizza che il testo “*ad essere onesti, all'epoca non era da considerarsi un atto creativo, quanto piuttosto un atto liberatorio*” (“*questa mia memoria*”, come dice Franca).

Coerentemente con il resto del monologo (ovvero la parte che si svolge nel camioncino dei sequestratori), che è estremamente preciso e dettagliato nella descrizione, momento per momento, della violenza, anche la prima stesura manoscritta descriveva dettagliatamente il senso di stordimento immediatamente seguente allo stupro, per poi concludersi con la telefonata fatta da Franca a Dario e il ritorno a casa. Vediamo questa prima versione e tentiamo di capire (o almeno ipotizzare) perché la Rame abbia deciso di cambiarla:

La corsa per la città si ferma per il tempo di farmi scendere. Mi ritrovo per strada, tengo con la mano destra la giacca chiusa sui seni scoperti. Prima di darmi gli occhiali me li

⁶¹⁰ D'ARCANGELI, Luciana, “Abbiamo tutte la stessa storia”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, p. 38, n. 17.

⁶¹¹ La prima versione manoscritta, conservata nell'«Archivio Fo-Rame», è consultabile al link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>, da me consultato il 4 ottobre 2016. Il finale, cui faccio riferimento qui, si trova nei documenti 12-16.

hanno spaccati a metà. Ci vedo poco, ed in più è quasi scuro. Perché m'hanno rotto gli occhiali? Dove sono? Piante. Verde. Prati. Sono al parco. Mi appoggio ad una pianta. Mi sento male, nel senso che mi sento svenire. Non per il dolore fisico. Per lo schifo, per le mille sputate che ho ricevuto nel cervello. Per lo sperma che mi sento uscire. Mi lascio scivolare a terra. La testa appoggiata al tronco dell'albero, e mi accorgo che mi fanno male anche i capelli. Sì, è vero mi tenevano ferma la testa tirandomeli. Sto male, sto male. Cosa faccio? Mi guardo le mani che ho passato sulla faccia, sono sporche di sangue. Mi sento l'ultima persona della terra. Ho voglia di non muovermi più, di morire. Poi mi alzo. Non so da che parte del parco io mi trovi. Cammino a caso. Il collo della giacca rialzato che mi lascia fuori solo gli occhi. Di entrare in un bar per telefonare a casa, neanche parlarne. Vedo l'insegna del metrò. Sì, vado lì. Lì sotto non c'è gran luce. Ho un gettone. Pronto, sono io. Sento sgomento nella sua voce, la voce dei miei occhi. Quelli che mi tenevano. Che mi hanno tenuta per tutto quel tempo. Dove sei? Ti hanno presa i fasci. Sono qui. Vengo subito. Non ti muovere. Vado alla toilette. Una donna, su una specie di cattedra, mi indica a destra, reparto femmine. Non devo andare al gabinetto. Voglio solo specchiarmi. Sapere come sono messa. Non voglio spaventarlo troppo. Alzo appena il bavero. Vedo la mia faccia bianca. E il sangue. Oh dio oh dio. Scappo letteralmente fuori: «Cosa è successo?» – mi grida dietro la donna in cattedra. Niente, niente. «Ma come, è tutta sporca di sangue.» Sono sulla strada davanti al cinema. Qualche secondo e non sono più sola. Quattro compagni. Nessuno parla. Lui mi stringe forte. Tiene il suo braccio intorno alle mie spalle. Non dice niente. Gli altri stanno un po' discosti. Nessuno parla. Rabbia dolore disperazione. In un gran silenzio. Mi viene da piangere. Forte, come i bambini. Anche prima avevo pianto, ma erano lacrime che mi uscivano da sole. Non so come dire. Non che mi vergogni di dire che ho pianto. Ci mancherebbe. Ma il fatto è che io non piangevo. Anche se mi uscivano le lacrime. Non riesco a spiegarmi meglio. Quello che è successo dopo non ha importanza, né la denuncia, né le perizie mediche. Né le parole. Né le mille dimostrazioni di affetto. Non ha importanza ai fini di quello che mi è successo.⁶¹²

Prima di tutto, come dicevamo, *Lo stupro* -una volta assunta la conformazione di monologo teatrale- non resta una pura confessione, ma diviene compiutamente un lavoro per la scena. Dove la descrizione, in questa prima stesura, si fa diaristica e ricca di particolari a volte un po' svianti (*“Ho un gettone. Pronto, sono io. Sento sgomento nella sua voce, la voce dei miei occhi. [...] Dove sei? Ti hanno presa i fasci. Sono qui. Vengo subito. Non ti muovere.”*), il testo risulta teatralmente più debole e dispersivo, quasi che rappresenti solo una raccolta d'appunti per la preparazione del testo, o -come dice la D'Arcangeli- un *“atto liberatorio”* (*“Non so come dire. Non che mi vergogni di dire che ho pianto. Ci mancherebbe. Ma il fatto è che io non piangevo. Anche se mi uscivano le lacrime. Non riesco a spiegarmi meglio.”*). In particolare, quel *“Non riesco a spiegarmi meglio”* tanto è chiaro e immediato, sul piano della testimonianza, nell'esplicitare la confusione e lo stato d'animo della donna, quanto è debole se portato in scena: sul palco le parole possono essere ambigue, ma non possono permettersi questa mancanza di

⁶¹² RAME, Franca, *Lo stupro*, prima versione manoscritta, in: «Archivio Fo-Rame», al link: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>, consultato il 5 ottobre 2016, documenti 12-16.

esattezza.⁶¹³ Al contrario, la versione finale, restando più concentrata sull'unica materia della violenza, risponde chiaramente alle esigenze della scena. In questo, Franca si attiene a una sapienza antica, che ritroviamo già nell'arte oratoria latina, sintetizzata dalla massima attribuita a Catone il Censore "*Rem tēne, verba sēquentur*".⁶¹⁴

In secondo luogo, il monologo -una volta riscritto per la scena- non deve essere un esperimento di teatro-terapia, nonostante sia nato per l'esigenza di Franca di togliersi di dosso il peso di quell'esperienza. Racconta Franca:

Me lo suggerì una compagna, Luciana, che era qui a lavorare a casa nostra. Una donna intelligentissima, una donna del popolo senza neanche la terza media, ma straordinaria. Io stavo malissimo, così a un certo punto mi disse: 'Perché non la scrivi? Così ti liberi.' Scrisi di getto l'atto unico, *Lo stupro*, del 1975, e lo diedi a Dario. Tentai più volte di metterlo in scena, ma non ce la feci fino a quando, nel 1978, lo recitai in un teatro di Lucca.⁶¹⁵

A Franca, del resto, lo stesso Jacopo Fo "*dice spesso: 'Sei andata in analisi davanti a migliaia di persone.'*"⁶¹⁶ Tuttavia, se l'intento della scrittura ultima del testo fosse quello dell'auto-analisi, dovremmo considerare incidentale il fatto che la Rame decida di fare di quell'esperienza un monologo teatrale e l'autobiografismo del monologo dovrebbe essere dichiarato. Nell'elaborazione del testo c'è sicuramente -all'inizio- un livello di rielaborazione del trauma, ma a questo si aggiunge (conferendogli spessore teatrale), successivamente, un intento artistico, tenendo presente che, per la Rame (come anche per Fo), l'arte serve a far riflettere e a condurre chi ne fruisca a confrontarsi con i problemi della società. E a disturbare il potere. Dice, infatti, Franca, in un'intervista di fine anni Ottanta:

io sono conscia che quelli che stiamo vivendo siano cento anni tra i più significativi della storia: per cui vogliamo offrire su un piatto, al pubblico, quello che ci sembra più corretto e attuale, problemi sociali, critiche, attacchi diretti. Non credo e possiamo avere altra funzione che non sia quella di sottolineare i grandi problemi, mettendoli a fuoco.⁶¹⁷

⁶¹³ Per una trattazione del principio di *esattezza* nella scrittura, cfr.: CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

⁶¹⁴ L'affermazione è citata in: Giulio Vittore, *Ars rethorica*, 15. L'usuale traduzione "*Possiedi i fatti, le parole seguiranno*" attribuisce al verbo "*tēnĕo*" il senso di "padroneggiare, aver chiaro, conoscere bene". In realtà, il senso più preciso è quello di "mantenere, tener fermo": l'invito dell'oratore non è solo ad attenersi ai fatti, ma a non sviare mai dalla materia.

⁶¹⁵ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 61.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ GIANERI, Donata, "Franca Rame: sessan'anni sulla scena!", in: «Stampa sera», 20 novembre 1989.

Qui, in realtà, l'intenzione dell'attrice-autrice non è quella di raccontare la violenza subita, ma di affrontare il problema della violenza sulle donne. L'utilizzo della propria esperienza personale è, per lei, garanzia di autenticità e di sincerità intellettuali, ma la scelta passa comunque attraverso il ricorso agli strumenti dell'arte teatrale. Questo si nota chiaramente nel momento in cui consideriamo la stesura finale del testo, connotata dall'uso (teatralmente efficacissimo) della narrazione per cenni e non-detti. Essa, anche sul piano del ritmo e delle pause, volutamente contrasta con la precisione e con la concitazione della prima parte: così facendo, accentua la condizione di sfinimento in cui si trova la donna dopo la violenza.

Non casualmente, infatti, Franca ricorre anche a una citazione letteraria e cinematografica. Per esprimere in modo più efficace il dolore e l'umiliazione profondi determinati dalla violenza, la Rame aggiunge il particolare per cui gli stupratori, "*per tenermi ferma la testa*" al fine di impedirle ogni movimento, le tiravano i capelli. Così, una volta scesa dal camioncino, quando è sola, spersa e dolorante nel corpo e nella dignità, afferma "*mi fanno male anche i capelli*". Si tratta di una notazione non realistica (non è fisicamente possibile sentire dolore ai capelli), di cui possiamo rintracciare l'origine nella letteratura e nel cinema. "*Mi fanno male i capelli*", infatti, è un verso di una poesia di Amelia Rosselli, già peraltro citato da Monica Vitti nel film di Michelangelo Antonioni *Il deserto rosso*, del 1964. La citazione è presente nel testo fin dalla sua prima stesura manoscritta, il che vuol dire che l'espressione doveva far già parte del bagaglio della Rame, tanto da farla affiorare in modo naturale, senza forzature, già in quella versione scritta (non dimentichiamolo) "*di getto*". Ma qual è il suo significato?

Coerentemente con tutta la poetica di Antonioni, in *Il deserto rosso* (il nono film del regista ferrarese, nonché il primo a colori), Giuliana -interpretata, appunto, da Monica Vitti-, in quanto donna, è l'antenna più sensibile di una nevrosi comune nel contesto della società dei consumi e della natura inquinata. Vittima di una crisi depressiva seguita dallo *shock* subito in un incidente d'auto, la protagonista è tentata dall'idea del suicidio e, nonostante incontri Corrado e ne divenga l'amante, questo non basterà a guarirla dalla propria malattia esistenziale, dovuta all'alienazione della società consumista, allo squallore dell'inquinamento industriale e alla disumanità della civiltà tecnologica. È, quindi, un dolore universale, però declinato tutto al femminile (sebbene di natura assai diversa da

quello di Franca), quello portato sullo schermo dalla Vitti, che, nei panni della protagonista, dialoga con Corrado (interpretato da Richard Harris) per esprimergli la propria condizione, ma nell'impossibilità di essere davvero compresa:

GIULIANA: Mi fanno male i capelli, gli occhi, la gola, la bocca. Dimmi se sto tremando.

CORRADO: Sì, un po'. Ma forse è il freddo.

GIULIANA: Sì, ho freddo. Ho freddo. Ho freddo. Tu non mi ami, vero?

CORRADO: Perché me lo domandi?

GIULIANA. Non so neanche io perché. Non mi basta mai. Perché devo avere sempre bisogno degli altri? Io devo essere cretina. È per questo che non me la so cavare. Sai cosa vorrei? Tutte le persone che mi hanno voluto bene, averle qui intorno a me, come un muro.⁶¹⁸

Anche quello espresso da Giuliana è uno spaesamento -sebbene di natura esistenziale- che fa sentire la donna in una condizione di nudità, di mancanza di difese, di balia di chiunque: una condizione che le fa desiderare la presenza degli altri, ma non perché le diano calore, ma perché costituiscano “*un muro*” che la separi da un mondo in cui non si riconosce più, segnato solo dal “*freddo*”.

Questo muro di incomunicabilità eretto tra sé e il mondo è stato forte anche nell'esperienza di Franca Rame, e anche lei, nella stesura iniziale del testo, quasi racconta la costruzione di una sorta di muro -analogo a quello di cui parla la Giuliana di Monica Vitti- in parte protettivo (nella sua funzione di separazione) dalle insidie del mondo, e tuttavia fatto anche di incomunicabilità con le stesse persone che vogliono proteggerla: “*Qualche secondo e non sono più sola. Quattro compagni. Nessuno parla. Lui mi stringe forte. Tiene il suo braccio intorno alle mie spalle. Non dice niente. Gli altri stanno un po' discosti. Nessuno parla. Rabbia dolore disperazione. In un gran silenzio.*” Del resto, il travaglio stesso della creazione del monologo sullo stupro (così come la difficoltà incontrata per molto tempo a rappresentarlo) è la prova più evidente di quest'incomunicabilità. Ma la difficoltà della scelta di Franca ha ragioni anche culturali, che s'incrociano con la sua storia politica. Racconta Jacopo, al funerale laico della madre:

Mia madre ebbe il coraggio di raccontare questa storia e non fu facile per lei, perché veniva da una famiglia cattolica, in cui la vergogna del dolore è maggiore della volontà di denuncia. Qualche imbecille ha detto, parlando di quando mia madre fu rapita, una cosa relativa alla sua bellezza... Che cazzata! Mia madre rompeva i coglioni: era

⁶¹⁸ Dialogo riportato nella scena al link: <https://www.youtube.com/watch?v=njc8kU51oa4>, consultato l'11 ottobre 2016.

intollerabile per i fascisti, per il potere, che ci fosse una donna -bella, tra l'altro- che osava dire “no” a quest'orrore.⁶¹⁹

Affrontare il problema dello stupro è doppiamente difficile, dunque, per chi, cresciuta in “una famiglia cattolica” è stata educata con l'idea che “la vergogna del dolore è maggiore della volontà di denuncia”. È la stessa storia di tante donne ancora oggi e della loro ritrosia a sporgere denuncia contro chi usa loro violenza.⁶²⁰ Anche Fo racconta le difficoltà di Franca:

S'è salvata da sola, grazie al consiglio di un grande medico: tu devi raccontarla. Ora devi far capire cos'è il tuo mestiere, la sua forza. Perché tu hai pagato per la forza che ha il teatro. E ti hanno mortificata nel modo più infame. Puoi solo raccontarlo. Franca però faceva resistenza. Una sera ero con lei sulla scena, finito l'atto. E lei disse: «Voglio raccontare qualcosa che con fatica ho rimandato indietro. Voi aiutatemi ascoltando». Il pezzo durò venti minuti, il pubblico pietrificato.⁶²¹

Tre particolari colpiscono in queste parole di Fo: il primo è l'accento dato all'esortazione del medico “devi far capire cos'è il tuo mestiere, la sua forza”, che ribadisce che la strada con la quale Franca affronta il trauma dello stupro è quella dell'arte teatrale, vissuta e affrontata in quanto tale (“il tuo mestiere”) più che come terapia; il secondo è l'intuizione del nesso tra quell'arte e l'origine dello stupro (“tu hai pagato per la forza che ha il teatro”), perché palesa la comprensione di quanto fosse scomodo ciò che Franca faceva tramite l'arte; il terzo è il modo con cui lei decide, praticamente all'impronta, di portare sulla scena quell'esperienza: “«Voglio raccontare qualcosa che con fatica ho rimandato indietro. Voi aiutatemi ascoltando». Il pezzo durò venti minuti”, perché rivela che anche il monologo sullo stupro nasce e cresce con la stessa gestazione di tutto il teatro della coppia d'arte, passando attraverso la recitazione

⁶¹⁹ FO, Jacopo, 31.05.13 - Franca RAME il Figlio ricorda lo stupro subito, video caricato su «YouTube», link: https://www.youtube.com/watch?v=qj_bodExfb4, consultato il 14 ottobre 2016.

⁶²⁰ Non aiutano, in Italia, anche i tempi pachidermici della giustizia, come testimonia la recente vicenda di una donna, violentata dal compagno della madre quando aveva appena sette anni, che, trovato il coraggio -una volta cresciuta- di sporgere denuncia, non ha ricevuto giustizia, perché sono passati nove anni prima dell'inizio del processo in Corte d'Appello, così l'uomo -che era stato condannato a dodici anni di reclusione in primo grado- è stato prosciolto per intervenuta prescrizione. ([ARTICOLO DELLA REDAZIONE], “Torino, nove anni per celebrare l'appello e gli abusi su bimba sono prescritti. Il giudice: «Vittima violentata due volte»”, in: «Il Fatto Quotidiano.it», 21 febbraio 2017, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2017/02/21/torino-nove-anni-per-celebrare-lappello-e-gli-abusi-su-bimba-sono-prescritti-il-giudice-vittima-violentata-due-volte/3404815/>, consultata il 17 marzo 2017). Com'è noto, anche Franca Rame non ha mai ricevuto giustizia per lo stupro subito, per l'intervenuta prescrizione del reato.

⁶²¹ FIORI, Simonetta, “Dario Fo: «Franca, ti sogno ancora ma tu fuggi sempre via»”, intervista a Dario Fo, in: «la Repubblica», 24 agosto 2015.

all'improvvisa e le stesse modalità di revisione, tant'è che il monologo passa dai “venti minuti” della messinscena di cui parla Dario ai circa otto/nove della versione finale, recitata in *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*.

Franca Rame riaffronterà il tema dello stupro con un testo nuovo, dal 2001. Luciana D'Arcangeli gli attribuisce il titolo di *Maria*.⁶²² La Rame pubblica il testo nel 2012, sul blog che tiene su «Il fatto Quotidiano.it», intitolandolo *Stuprata da un “ragazzo per bene”*.⁶²³ Il testo sostituirà molte volte, fin dalle repliche del 2001 di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, quello di Franca sullo stupro.

Stavolta, la scelta è veramente quella di fare proprio il vissuto di un'altra donna. Tuttavia, tale scelta non diviene finzione: Franca ora può permettersi un'operazione di questo tipo senza fingere, perché sa per esperienza che cosa essa significhi, per cui l'operazione non risulta un appropriarsi indebitamente della storia di un'altra donna, trasportandola su un piano d'artificio, ma diventa un rispecchiarsi nell'identico dolore di un'altra, tramutando, così, quella storia in una condizione universale. Così, Franca non finge scenicamente lo stupro di un'altra donna, ma in quello ritrova il proprio. Ma perché compiere un'operazione come questa? Lo spiega chiaramente Luciana D'Arcangeli. Già con il monologo tratto dalla propria esperienza, la Rame

continuava a non volere la simpatia del pubblico ma a voler informare: voleva far capire non solo l'assurda violenza del gesto ma come, anche dopo tanti anni, il ricordo e la paura non passano, non si cancellano.

Trovo che la forza con la quale Franca Rame è riuscita a trasformare un gesto così carico di orrore e violenza in un momento di orgoglio e di riaffermazione, donandogli una valenza diametralmente opposta, sia formidabile, e che, in un casuale e quasi profetico cortocircuito, ben si addica al suo cognome: il rame, infatti, è un materiale conosciuto per la sua resilienza, che in ingegneria è un termine che descrive la capacità di un materiale a resistere alle sollecitazioni ed in psicologia, per traslato, è la capacità di far fronte agli eventi traumatici in maniera positiva. Un esempio ed un invito per tutte.⁶²⁴

Quest'obiettivo di Franca viene, in qualche modo, ribadito e quasi amplificato dalla scelta di scrivere questo secondo monologo: basarlo sulla vicenda di un'altra

⁶²² Vedi: D'ARCANGELI, Luciana, “Abbiamo tutte la stessa storia”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, p. 49.

⁶²³ RAME, Franca, “Stuprata da un «ragazzo per bene»”, in: «Il Fatto Quotidiano.it», 20 febbraio 2012, alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/02/20/storia-maria/192494/>, consultata il 18 marzo 2017.

⁶²⁴ D'ARCANGELI, Luciana, “Franca Rame e *Lo stupro*: una conversazione difficile”, in: CERRATO, Daniele, COLLUFIO, Claudia, COSCO, Silvio e MARTÍN CLAVIJO, Milagro (ed.), *Estupro. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, Sevilla, Arcibel, 2014, pp. 515-516.

donna gli conferisce universalità, tanto più che l'occasione giunge da una testimonianza che Franca raccoglie dalla diretta interessata. È la vittima stessa, infatti, a cercare la Rame per affidarle la propria dolorosa vicenda. Seguiamo passo passo la ricostruzione dell'incontro:

Maria -non è questo il suo nome, ma chiamiamola così, «perché è il nome della Madonna», dirà Franca Rame- è venuta fin a qui, nel centro di Milano, a casa di una donna bella e famosa, ma che è una donna che ha subito quello che ha subito lei, e che dunque forse può capirla, forse può aiutarla. Erano le due di notte di un sabato sera quando Maria, un donnino di 58 anni, insignificante, niente affatto vistosa, il viso affilato solcato da rughe profonde, i capelli freschi di messa in piega, è stata presa da un ragazzo di 24 anni e stuprata. Picchiata, anche: lo zigomo fratturato, un taglio sulla testa, il collo -che è ancora gonfio- graffiato con furore, riempita di pugni, le gambe prese a calci.⁶²⁵

Ma più ancora delle percosse fisiche, a far male sono le ferite psicologiche:

È passato un mese, le ferite si sono già quasi rimarginate. Quelle del corpo. Ma Maria ha bisogno di altro. Vuole guarire dal terrore; dalla paura e dall'indifferenza che ha respirato intorno a sé; dalla sensazione che le hanno alitato intorno, quella di essere in qualche modo lei colpevole; vuole ricominciare a vivere, riprendersi il suo diritto a un pochino di felicità.⁶²⁶

Qui scatta, nella Rame, il rispecchiamento, quel riconoscersi nella donna, quel continuo ritrovare la propria storia in una storia altrui. È questa l'intuizione più profonda del femminismo di Franca Rame, sintetizzata nel titolo di uno dei suoi monologhi più importanti, appunto *Abbiamo tutte la stessa storia*. Quel ritrovarsi, infatti, è vicendevole:

Ha telefonato a Franca Rame, le ha detto del suo bisogno di parlare; Franca l'ha accolta in casa sua, e dunque eccole di fronte, la Rame che sta quasi più male di Maria perché certi ricordi non passano mai: «È più dignitoso tutto - dice - che non sopportare qualcuno che ti entra nella pancia. Lo stupro è peggio dell'omicidio perché almeno quando sei morta è tutto finito e basta». È stupefatta: «I 58 anni di questa donna non i 58 anni della Lollo, sono quelli di una donna che ha lavorato duro tutta la vita. Cosa mai può averci trovato, un ragazzo? La violenza è ancora più violenza perché quel corpo non è stato desiderato, ma umiliato e basta. È stata trattata come un oggetto sbrecciato».⁶²⁷

La storia di Maria contiene tutte le storie di tutte le donne, a cominciare dall'incubo del senso di colpa:

⁶²⁵ SASSO, Cinzia, "La solitudine dopo lo stupro. «Ora tutto il paese mi ignora»", in: «la Repubblica», 19 marzo 2001.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ *Ibidem*.

Maria, che è stata sarta, poi bidella, e che vive a Cologno Monzese con un milione al mese di pensione, comincia a raccontare: «La mia passione è quella del ballo, lo dico subito». «Ballare è bellissimo, non è un peccato.» Maria insiste, quasi si scusa: «Il liscio è la mia passione, fin da quando ero piccola. Di solito il sabato mi accompagna mia figlia, poi là trovo le amiche.» «Lei non si deve vergognare.» «Io in quelle due ore dimentico tutti i miei problemi, sono felice. Sono separata e vivo con mia figlia.» «Non deve giustificare tutto.»⁶²⁸

Ovviamente, il senso di colpa coincide con la colpevolizzazione della vittima:

«E da me, che cosa si aspetta?» «Che lei mi capisca. Io voglio riprendere la mia vita, io sono una donna sola, che non ha un uomo. La gente mi diceva: ma perché non te ne stai a casa, perché vai in giro da sola a quell' ora?» Franca: «E poi è imperdonabile che le sia venuta fame. Le patatine alle due di notte!» «Anche prima, quando andavo a ballare, le donne mi dicevano: ma io, di sera, non vado nemmeno a buttare la pattumiera alle sette. Io invece non ho mai avuto paura, prima. E non voglio avere paura.» [...] Maria riprende: «Sento quel che pensa la gente: se l'è cercata, era in giro da sola alle due di notte. Ma io voglio combattere. Per la donna, per il nostro sesso, per la libertà. Io voglio vivere, non voglio essere prigioniera della paura.»⁶²⁹

Ma due elementi lasciano del tutto ammutoliti, oltre alla violenza. Il primo è l'indifferenza:

Arriva un furgone, dentro ci sono due ragazzi che, si scoprirà poi, hanno 23 e 24 anni. «Ragazzi, mi sta violentando, aiutatemi, ho urlato. Si sono aperti la cerniera e hanno fatto pipì. Poi lui si è girato, ha preso la mia borsetta e se n'è andato. Ragazzi, vi prego, aiutatemi, ho gridato ancora io. Ma vaffanculo, troia, mi hanno risposto». [...] Franca: «E la gente? Mi ha detto di essersi sentita isolata.» «Sono scappata di casa in casa, non mi sono fatta vedere per un po'. Sentivo indifferenza, oppure curiosità morbosa.»⁶³⁰

E l'indifferenza rivela le peggiori meschinità: “*I due ragazzi che hanno assistito allo stupro e che hanno urinato mentre lei gridava, si sono difesi dicendo che credevano fossi un'albanese. Franca: «Già, perché se è solo un'albanese, crepi pure.»*”⁶³¹

Il secondo è l'estrazione sociale del violentatore: “*«[...] Di che famiglia è?»*. «*Per bene. Di chiesa e per bene. Il fratello è un ingegnere.*”⁶³² Un'estrazione sociale che diventa attenuante e rende le stesse istituzioni conniventi:

Maria dice di non voler sentire parlare di perdono. E dice anche che l'ha ferita sentire pronunciare parole di comprensione per lo stupratore: «Io dal sindaco ho ricevuto solo

⁶²⁸ *Ibidem.*

⁶²⁹ *Ibidem.*

⁶³⁰ *Ibidem.*

⁶³¹ *Ibidem.*

⁶³² *Ibidem.*

una lettera di poche righe; di lui ha detto che è di una famiglia per bene.» [...] Ma delle “autorità” non si è mosso nessuno: non uno che le abbia chiesto se ha bisogno di qualcosa, che l’abbia indirizzata a uno psicologo, a un’assistente sociale. «Fanno finta di niente. Forse è rispetto, ma forse è indifferenza.»⁶³³

Senso di colpa, colpevolizzazione, indifferenza, connivenza: sono tutti elementi di quella che è stata definita la “*cultura dello stupro*”. Le autrici di *Transforming a Rape Culture* spiegano che la cultura dello stupro è

a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It occurs in a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. In a rape culture, women perceive a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape itself. A rape culture condones physical and emotional terrorism against women as the norm. In a rape culture, both men and women assume that sexual violence is a fact of life, inevitable as death or taxes.⁶³⁴

Riflettendo su questo tema, Zaron Burnett si rivolge agli uomini:

Se sei un uomo, allora sei parte della cultura dello stupro. Si lo so... suona male. Questo naturalmente non vuol dire che sei uno stupratore. Ma che porti avanti le attitudini e i comportamenti cui comunemente ci si riferisce come cultura dello stupro. [...] immagina solo che cosa voglia dire muoversi per il mondo pensando che in qualsiasi momento potresti essere oggetto di violenza. [...] a me non capita proprio spesso di sentirmi vulnerabile. Mentre invece questo è il modo in cui le donne passano la gran parte delle loro vite sociali: con un onnipresente, inevitabile senso di vulnerabilità. [...] Una donna deve considerare dove sta andando, che ore sono, a che ora arriverà alla sua destinazione e a che ora se ne andrà, che giorno della settimana è, se in un momento dato si troverà da sola... le considerazioni vanno avanti all’infinito, perché sono molte di più di quanto tu o io possiamo immaginare. [...] Come uomini possiamo godere dell’immenso lusso del libero movimento, della libertà di scelta. Per capire la cultura dello stupro, ricordati che questa è una libertà di cui almeno metà della popolazione non gode.⁶³⁵

Tutto questo induce Franca a scrivere di nuovo, a prendere in mano quella testimonianza e a tramutarla in scrittura per la scena. Spiega, infatti:

⁶³³ *Ibidem.*

⁶³⁴ BUCHWALD, Emilie, FLETCHER, Pamela, ROTH, Martha, *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993, p. XI. Traduzione: “un complesso di credenze che incoraggiano l’aggressività sessuale maschile e supportano la violenza contro le donne. Questo accade in una società dove la violenza è vista come sexy e la sessualità come violenta. In una cultura dello stupro, le donne percepiscono un continuum di violenza minacciata che spazia dai commenti sessuali alle molestie fisiche fino allo stupro stesso. Una cultura dello stupro condona come normale il terrorismo fisico ed emotivo contro donne. Nella cultura dello stupro sia gli uomini che le donne assumono che la violenza sessuale sia un fatto della vita, inevitabile come la morte o le tasse.”

⁶³⁵ BURNETT, Zaron, “Cultura dello stupro – Guida per il gentiluomo”, traduzione di Giulia Ranzini e Daniela Finizio, alla pagina: <https://malapeccora.noblogs.org/post/2014/09/03/cultura-dello-stupro-guida-per-il-gentiluomo/>, consultata il 20 marzo 2017.

*La testimonianza di questa donna è stata da me raccolta, riscritta e rappresentata in numerose occasioni. È una storia tremenda non solo per la violenza subita da questa donna ma anche per l'indifferenza dei passanti, di quelli che pur accorgendosi di quello che stava accadendo tiravano dritto... e sono passati ormai 11 anni, ma sembra ieri, anzi, molto probabilmente in qualche parte d'Italia proprio ieri una, dieci, cento donne sono state violentate. Per Maria e per tutte le Marie di questa terra.*⁶³⁶

Il testo riprende completamente la testimonianza di Maria e la sua riscrittura la modifica solo in base alle esigenze della scena. La descrizione dello stupro è, anche stavolta, freddamente dettagliata, perché emerga senza mitigazioni né patetismi la ferocia dell'atto. L'elemento nuovo è il problema dell'indifferenza, su cui Franca si concentra accuratamente:

Lui non parlava e ha cominciato a farmene di tutti i colori... picchiandomi, un pugno qua, uno là. Me ne ha fatte di tutte: davanti, di dietro... per mezz'ora buona. Ad un certo punto è arrivata una macchina. Ha fatto i fari e ha sentito che gridavo aiuto. Oltretutto il cane era come impazzito, ma nessuno ha aperto una finestra. La macchina ha fatto manovra e se ne è andata... e lui andava avanti, bello tranquillo come fosse a casa sua, riempiendomi di pugni, in faccia, in testa, dappertutto... lividi ovunque... mi sbatteva contro la siepe, su e giù. [...]
In quel mentre, arriva un furgone e allora io ho pensato "Adesso mi violentano anche loro!"
Lui non si è neanche girato: continuava tranquillissimo come se fosse a casa sua. Dal furgone sono scesi due ragazzi.
"Ragazzi aiutatemi! Aiutatemi – avevo lui sopra – Mi sta violentando!" Loro hanno guardato proprio bene la scena, poi si sono tirati giù la cerniera e sono andati a fare la pipì... tutti e due a un passo da noi.
Lui si è rigirato... li ha guardati bene... poi si è alzato con comodo, si è preso la mia borsetta con quei pochi soldi che avevo e se n'è andato. M'ha pure scippata quel bastardo!
Sono rimasta lì, massacrata di botte che non riuscivo neanche ad alzarmi, mi trascinavo gattoni... prendo le chiavi dal cappotto. A questo punto ho chiesto nuovamente ai ragazzi.
"Ma vaffanculo, troia!" Rintracciati dai Carabinieri diranno: "Credevamo fosse un'albanese".
Sono saliti sul furgone, hanno messo della musica a tutto volume... e se ne sono andati.⁶³⁷

Come nel caso del monologo di Franca sul proprio stupro, anche qui le istituzioni appaiono fredde e distaccate, per nulla preoccupate di mostrare empatia nei confronti della vittima. Stavolta, però, l'istituzione è quella sanitaria:

mi hanno portata al San Raffaele. Per tutta la notte, a vomitare... sono svenuta... mi hanno trovato uno zigomo rotto, lividi dappertutto, un taglio in testa, mi hanno medicato tutte le ecchimosi che avevo su tutto il corpo... avevo pure un occhio pieno di sangue. Dal San Raffaele mi hanno portata la notte stessa alla Mangiagalli per degli accertamenti ginecologici, tampone vaginale eccetera. Alle sette mi riportano al Pronto

⁶³⁶ RAME, Franca, "Stuprata da un «ragazzo per bene»", in: «Il Fatto Quotidiano.it», 20 febbraio 2012, cit. (corsivo e grassetto nell'originale).

⁶³⁷ *Ibidem*.

Soccorso del San Raffaele... li da sola in corridoio, sulla barella, senza lavarmi, senza niente. Per molte ore nessun medico mi ha visitato nuovamente, solo un'infermiera mi ha sistemato le medicazioni. Dal San Raffaele all'ospedale San Paolo per fare una radiografia al viso per lo zigomo. Come mi hanno vista, hanno deciso di operarmi subito.⁶³⁸

Colpisce la banale asetticità di questo atteggiamento. Non è fatto di omissioni di soccorso, i dottori svolgono con diligenza i loro compiti: “*mi hanno medicato tutte le ecchimosi*”, dice Maria. I medici le fanno “*accertamenti ginecologici, tampone vaginale eccetera*” e anche la “*radiografia al viso per lo zigomo.*” Sono anche rapidi nella diagnosi e nella prognosi: “*Come mi hanno vista, hanno deciso di operarmi subito.*” Non è un caso di mala sanità, ma in loro c'è solo puro efficientismo, è inesistente la minima umanità: “*li da sola in corridoio, sulla barella, senza lavarmi, senza niente. Per molte ore nessun medico mi ha visitato nuovamente, solo un'infermiera mi ha sistemato le medicazioni.*” Le ferite provocate dalla violenza vengono curate, ma chi si prende cura di lei come persona e come donna? Chi s'avvicina a quel corpo con l'umanità che si deve alle ferite che porta?

E a questa sottile violenza delle istituzioni si aggiunge, infine, l'impossibilità di avere giustizia, unita alla consapevolezza che nessuno si porrà il problema delle conseguenze psicologiche della violenza subita:

Una volta arrestato, lui sostiene di non ricordare niente.
Questo ragazzo è di una famiglia per bene, di chiesa... agiata. Una famiglia conosciuta qui a Cologno Monzese.
Ha detto: “So di aver fatto del male a qualcuno però non mi ricordo niente.”
Te la caverai con poco, come tanti altri. Per quanto tu possa ripensare a quell'orribile momento... mai potrai capire quanto male mi hai fatto. Un male che brucia continuamente nel mio cervello... nel mio cuore... un male che nulla potrà mai cancellare.
Mi hai bruciato la vita, ragazzo.⁶³⁹

Il finale è angosciante: “*Te la caverai con poco, come tanti altri.*” Maria è solo l'ennesimo caso. E su di lei pende la spada di Damocle della colpevolizzazione, mentre lui “*è di una famiglia per bene, di chiesa... agiata. Una famiglia conosciuta*” nella cittadina di provincia in cui si sono svolti i fatti. È lui a essere “*per bene*”, mentre lei è la “*troia*”, colpevole di trovarsi per strada quando

⁶³⁸ *Ibidem.*

⁶³⁹ *Ibidem.*

bisognerebbe starsene a casa. La violenza più subdola -ancóra una volta- sta tutta in questo ribaltamento dei ruoli e delle responsabilità.

Come si vede, il confronto tra il “Grammelot dell’avvocato inglese” di Fo e i testi sul tema dello stupro scritti della Rame mette in luce differenze sostanziali: se Fo, nel suo *grammelot*, costruisce una satira che -attraverso la ricostruzione fatta *a posteriori* dall’avvocato difensore del giovane stupratore- dileggia l’ipocrisia maschile, la Rame, invece, scrive due monologhi realistici e drammatici⁶⁴⁰, in cui la vicenda è narrata *in medias res*, direttamente dalla donna che subisce la violenza, mentre la sta subendo. Anche l’ipocrisia maschile è presa di mira, ma non tramite il grottesco, bensì con ferocia, perché è la prospettiva a cambiare.

Proprio il paragone fra questi due modi di affrontare lo stesso tema -modi diversi, di fatto opposti, ma anche drammaturgicamente complementari- ci consente di trovare la chiave interpretativa con cui trovare la risposta alla domanda che ci siamo posti in merito alla *maternità* di Franca Rame rispetto ad alcuni lavori della coppia d’arte. I temi legati alla condizione femminile sono affrontati da Franca da una prospettiva diretta e interna, dalla quale si guarda al patriarcato come all’origine di ogni discriminazione sociale, mentre Dario li affronta attraverso uno sguardo mediato ed esterno, che legge il patriarcato come manifestazione del problema -per lui più ampio- dell’affermazione dei rapporti sociali di produzione imposti dal capitalismo. Dario è colui che propone grandi teorizzazioni politiche generali; Franca si concentra sulla concretezza di singoli fatti, di singole storie e, a partire da tutto questo, costruisce il suo discorso femminile (prima di tutto) e femminista. Contrariamente a quanto afferma Concetta D’Angeli, è semmai il femminismo di Dario a essere più affine a “*quello rivendicazionista, d’ascendenza marxista-leninista, che lega la subalternità femminile alle leggi generali del profitto nella società capitalista, allo sfruttamento del lavoro, all’alienazione degli operai, all’ingiusta proprietà dei mezzi di produzione*”: come stiamo per vedere, il femminismo di Franca è, fin dall’inizio, molto critico nei confronti di questa semplificazione leninista e non manca mai di far emergere la contraddizione stridente esistente tra teoria leninista

⁶⁴⁰ Ribadisco che quella tragica è una corda teatrale che appartiene più a lei che a Dario e che su questa differenza attoriale si possono ritrovare le tracce del “ruolo preminente e determinante” giocato da Franca nella scrittura di certi copioni.

e reale condizione femminile. E si tratta di una differenza di prospettiva che -al di là dei riferimenti autobiografici- è dettata evidentemente dal genere. È questa differenza di prospettiva la chiave di lettura che ci permetterà di riconoscere, nella scrittura di certi copioni, quel “ruolo preminente e determinante” giocato da Franca.

4. I testi di Franca Rame

4.1. Verso il “ruolo preminente e determinante”

Come ormai risulta chiaro, quello di autorialità, nel caso di Franca Rame, è un concetto che si deve declinare con sfumature diverse, a seconda della fase della sua evoluzione di teatrante.

Grazie all’esperienza nella compagnia di famiglia, Franca s’inserisce, prima di tutto, nell’antica tradizione degli attori-autori, ossia in quel modo di produzione teatrale che, attraverso la recitazione *all’improvvisa*, fa di ogni attore un autore e di ogni attrice un’autrice, nel momento in cui si calca la scena. In questo senso, l’autorialità, in lei, è, prima di ogni altra cosa, un elemento connaturato alla sua stessa attorialità.

Successivamente, fin dalla prima fase (quella cosiddetta borghese) della produzione teatrale della compagnia di Dario Fo, Franca assume un ruolo sempre più consistente nella correzione e nella revisione dei lavori scritti dal marito. E in quest’attività della Rame s’inserirà ben presto anche il suo significativo *editing* autoriale, che si mostra fin dalle prime pubblicazioni dei testi a firma di Dario (sebbene, inizialmente, non le venga riconosciuto).⁶⁴¹ Questo ruolo, Franca non lo abbandonerà mai.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, anche sulla spinta della crescita delle lotte femministe (che appoggia con forte convinzione), Franca sentirà sempre più pressante l’esigenza di prendere in mano in prima persona l’onere della scrittura. Non lo farà d’improvviso: ci arriverà progressivamente. Questa fase vede la creazione di una serie di testi che (stando a quanto possiamo desumere dall’incrocio tra le testimonianze di lei e la consultazione dei documenti d’archivio) possiamo ipotizzare come *scritture a quattro mani*: testi

⁶⁴¹ Prima pubblicazione di opere a firma di Dario Fo è: FO, Dario, *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1962. Il volume contiene: *La marcolfa*, *Gli imbianchini non hanno ricordi*, *I tre bravi*, *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, *Un morto da vendere*, *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano*, *L'uomo nudo e l'uomo in frak*, *Canzoni e ballate*.

fondamentalmente d'argomento politico (la Resistenza, il terrorismo, lo sfruttamento delle donne, la mafia), in cui, accanto allo sforzo di teorizzazione politica elaborato da Fo, si fa spazio una prospettiva nuova, del tutto femminile, nella quale possiamo scorgere -seppur in dosi e rapporti ogni volta differenti- le tracce di una consistente co-autorialità compositiva di Franca. È in questa fase che vedono la luce il bellissimo atto unico sulla servitù femminile sul lavoro (*Il telaio*, del 1968), il monologo al femminile sulla mafia (*Michele lu Lanzone*, del 1969), le fabulazioni femminili sulla Resistenza (*Nada Pasini e La Fiocinina*, del 1970; *Mamma Togni*, del 1971, e *Fascismo 1922*, del 1973) e i monologhi sul terrorismo (*Io, Ulrike, grido*, del 1975; *Accadde domani*, del 1977, e *Una madre*, del 1980). Ora le donne (spesso figure di madri) prendono direttamente la parola e, per il punto di vista da cui guardano ai contenuti di quei testi, possiamo certamente ipotizzare la presenza di un apporto di scrittura (non solo di correzione/revisione) da parte di Franca. Esempio straordinario di questa fase è lo spettacolo televisivo (dal titolo, forse, un po' didascalico) *Parliamo di donne*, del 1977. Ma quella della scrittura a quattro mani sarà una strategia su cui Franca e Dario torneranno, fino alla fine. Ultimo esempio, infatti, di questo metodo compositivo è *Una Callas dimenticata*, ultima opera scritta insieme dai due, che Franca non riuscirà mai a recitare di persona.

Ma il punto di svolta, in questo cammino, è il traumatico evento del 9 marzo del 1973. Il sequestro e lo stupro subiti da Franca la conducono -non senza tormenti- a decidere di assumersi del tutto l'onere preminente della scrittura, ogni volta che, nella produzione Fo-Rame, si vogliono affrontare “*questioni prettamente femminili*”. Non è più pensabile che a parlar di donne sia un uomo (per quanto aperto e progressista possa essere): ora è la sua voce di donna a doversi esprimere, direttamente. La scrittura del monologo *Lo stupro*, nel 1975, è il primo passo di questo nuovo percorso, che condurrà alla scrittura di alcuni testi che -già presentati, per la prima volta, nello spettacolo televisivo *Parliamo di donne*, del 1977, insieme ad altri, scritti a quattro mani con Dario- confluiranno in *Tutta casa, letto e chiesa*, che esordisce nel dicembre dello stesso anno.

L'ultima fase di questo percorso è quella segnata dai testi in cui Franca gioca il “ruolo preminente e determinante” nella scrittura (quando non esclusivo). “*Vi abbiamo presentato l'Uomo! Eccolo qua, che arriva, parla, interrompe, disturba... E noi, zitte? Nossignore! Parlare, donne! Non facciamoci interrompere*

*con qualsiasi mezzo: parlare!*⁶⁴²: questo è l'esplicito l'invito della Rame già nel prologo a *Parliamo di donne* (versione del 1977). E il percorso autoriale della Rame è tutto sintetizzato, in effetti, in quell'esortazione, in quel "*Parlare, donne!*": è il passaggio dal silenzio (espresso tramite la voce nascosta, silenziata del passato) alla parola, lo stesso percorso che sarà espresso, di lì a poco, dal titolo -eloquentissimo- del diario di Carla Lonzi, *Taci, anzi parla*.⁶⁴³ In questa fase si situa tutta la drammaturgia più decisamente attribuibile a lei: da *Tutta casa, letto e chiesa*, del dicembre 1977 (in cui entrano anche i testi scritti da lei già presentati nel televisivo *Parliamo di donne*, dello stesso anno), giustamente definito il suo "«*Mistero buffo*» sulla condizione femminile."⁶⁴⁴; l'autobiografico *Coppia aperta, quasi spalancata*, del 1983, in assoluto il testo più rappresentato al mondo dell'intera produzione drammaturgica Fo-Rame; *Parliamo di donne* (versione del 1992, presumibilmente quella a cui si riferisce Fo nella sua *laudatio* al funerale laico di Franca), composto dagli atti unici *L'eroina* e *Grasso è bello!*, del 1991, e *Una giornata qualunque*, del 1986⁶⁴⁵; fino a *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, del 1994, ispirato al libro *Lo Zen e l'arte di scopare* di Jacopo Fo. A Franca, poi, è anche attribuibile il monologo *La moglie dell'operaio*. Recitato pochissime volte e scritto a sostegno di un'occupazione della FIAT da parte degli operai, di cui si può leggere sul sito dell'archivio di Franca Rame il manoscritto originale⁶⁴⁶, è tuttavia di difficile datazione. Il monologo, infatti, viene già inciso sul vinile *Basta con i Fascisti!* (senza data, ma probabilmente della fine del 1973), eppure, nell'«Archivio Fo-Rame», il manoscritto del testo è datato 1980. Non collaborano a dirimere il dubbio neanche gli eventi storici: le cronache riportano occupazioni della FIAT sia nell'aprile del 1973, sia nel 1980⁶⁴⁷.

⁶⁴² RAME, Franca, "Prologo" a: RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne*, cit., p. 5.

⁶⁴³ LONZI, Carla, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

⁶⁴⁴ VALENTINI, Chiara, "Nota introduttiva" a: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 1.

⁶⁴⁵ Lo spettacolo è, in realtà, composto solo da due atti unici, inizialmente quelli del 1991. Successivamente vi verrà inserito -spesso al posto de *L'Eroina- Una giornata qualunque*, scritto precedentemente e nato come testo a sé stante.

⁶⁴⁶ RAME, Franca, "Brano Moglie Operaio, occupazione FIAT; testo manoscritto e dattiloscritto, recitato da Franca al blocco dei cancelli della FIAT, effettuato dagli operai", link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3433&IDOpera=67>, consultato il 29 ottobre 2016.

⁶⁴⁷ Quella del 1980 è l'occupazione i cui picchettaggi avevano impedito, per trentacinque giorni, agli impiegati e ai quadri intermedi della FIAT di entrare in fabbrica. Il risultato sarà la cosiddetta "*Marcia dei quarantamila*", del 14 ottobre del 1980, che segnerà l'inizio della frattura

Dopodiché, l'intento di Franca, a questo punto, sembra spostarsi verso l'attività politica vera e propria e in questo lasso di tempo s'inserisce anche la sua dolorosa esperienza di senatrice. Ma, terminata l'avventura parlamentare, Franca tornerà anche alla scrittura, dapprima con il lavoro a quattro mani *Madre Pace*, del 2006 (che, nella prima versione, del 2005, s'intitola *Madre Coraggio*), tratto dalla storia e dalle lettere di Cindy Sheehan; poi con il testo, scritto da sola, *La scelta di Eva* (del 2013), che sappiamo essere stato recitato da Franca solo qualche volta, nell'anno della sua morte, e di cui possediamo solo un canovaccio, riportato per esteso da Dario nella sua *laudatio* per Franca; infine, con il lavoro a quattro mani *Una Callas dimenticata* (del 2014), che esordirà dopo la morte di Franca, con Paola Cortellesi in scena al suo posto.

In questa fase più prettamente autoriale Franca non abbandona il proprio lavoro di correzione e revisione dei testi elaborati da Fo, non smette di scrivere insieme a lui, e continua la sua incessante opera di *editing* autoriale (oltre al lavoro di raccolta e digitalizzazione dei documenti dell'«Archivio Fo-Rame»). L'assunzione di un "ruolo preminente e determinante" nella scrittura, da parte della Rame, si aggiunge a tutto quello che lei già fa e che continuerà a fare sino alla fine, perché risponde a un'esigenza che non spazza via il resto della propria attività, ma la completa e riguarda la propria identità di donna, di teatrante e di donna teatrante.

Nella nostra trattazione ci occuperemo, da ora in poi, del percorso che Franca compie a partire dalla fine degli anni Sessanta, cioè dai testi che abbiamo definito *scritture a quattro mani*, perché è da questo momento che lo specifico della prospettiva femminile si fa prorompente, nella produzione drammaturgica della coppia d'arte, ed è da qui che la presenza di Franca in fase creativa sceglie di rendersi manifesta e rintracciabile.

4.2. *Le scritture a quattro mani*

Come dicevamo, a partire dalla fine degli anni Sessanta, la crescita delle lotte femministe, che Franca appoggia senza dubbi, spingerà l'attrice a prendere in mano sempre di più anche l'onere della scrittura, passando attraverso un iniziale periodo di scritture a quattro mani. *“Solo i monologhi e gli atti unici di questo*

tra i salariati del ceto medio (i cosiddetti "colletti bianchi"), che vogliono poter entrare a lavorare, e quelli della catena di montaggio (i "colletti blu"), che vogliono i salariati tutti uniti nella lotta.

*periodo, però, a quel che garantiscono entrambi gli artisti, sono scritti a quattro mani, in senso stretto*⁶⁴⁸, puntualizza Concetta D'Angeli.

E infatti sono proprio monologhi e atti unici questi testi -che analizzeremo uno per uno-, fondamentalmente d'argomento politico (la Resistenza, il terrorismo, lo sfruttamento delle donne, la mafia), in cui, accanto al lavoro di Fo, possiamo rintracciare una consistente co-autorialità di Franca.

L'attenzione alle tematiche femministe è connessa al carattere sempre più dichiaratamente politico del teatro della coppia: lo spettacolo viene evidentemente inteso “*sia come acquisizione di coscienza sociale e politica sia come esplicita dichiarazione di fede e professione ideologica*”⁶⁴⁹. Ed è proprio Franca Rame a chiarirlo:

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.⁶⁵⁰

È una fase molto delicata, quella di questi esordi di teatro femminista. Come dicevamo, Franca inserisce questo teatro ancora nell'ambito del teatro politico. Coerentemente con quest'orizzonte, insieme a Dario,

contesta le istituzioni e le consuete forme di distribuzione degli spettacoli; interpreta questi ultimi come strumenti per la trasmissione di sapere sociale, culturale e ideologico, frutto di una progettualità di gruppo; nega, secondo i principi brechtiani del periodo didattico, la netta divisione fra attori e spettatori; predilige, per *performance* e *happening*, luoghi inconsueti, alternativi a quelli ufficiali (è la stagione delle 'cantine', in particolare a Roma: piccole sale sotterranee, pochi spettatori, eventi dissacranti, provocatori, anticonvenzionali); sperimenta una scrittura drammaturgica che si prefigge di ridurre il divario fra testo e scena.⁶⁵¹

Sono gli anni della produzione drammaturgica di Dacia Maraini⁶⁵², dalla quale, però, Franca si differenzia, perché, se Dacia è mossa prima di tutto dal “*desiderio di esprimere, spesso in forme ingenu e improvvisate, le condizioni delle donne, il*

⁶⁴⁸ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d'arte*, cit., p. 22.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

⁶⁵⁰ FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 144.

⁶⁵¹ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d'arte*, cit., p. 31.

⁶⁵² Vedila tutta riunita in: MARAINI, Dacia, *Fare teatro. 1966-2000*, 2 voll., Milano, Rizzoli (collana: Scala italiani), 2000.

loro inedito punto di vista, di levare alta e pubblica la loro voce”⁶⁵³ e, per questo, in lei “la ricerca artistica veniva considerata un obiettivo secondario”⁶⁵⁴, Franca, invece, da attrice professionista fin dall’infanzia quale è, si mostra più attenta alla resa puramente artistica dei testi a cui lavora e, per questo, inizialmente li scrive insieme a Dario. La collaborazione, però, è anche riflesso di una precisa posizione politica che la Rame, in questi anni, ancora fa sua: non considera il femminismo come atto di separazione dal maschio, non rifiuta la “doppia militanza” (femminista e comunista, nell’area extra-parlamentare) e “manteneva legami con l’area dell’Autonomia proprio quando le femministe si distaccavano dai gruppi extraparlamentari”⁶⁵⁵. La più forte distinzione contenutistica -come vedremo- tra i testi di questa fase co-autoriale e quelli della fase di autorialità pienamente autonoma (quella che chiamiamo anche “maternità”) sta proprio nella progressiva messa in discussione della doppia militanza: Franca non cesserà d’essere di per sé comunista, né aderirà al femminismo *separatista* (anche se, in qualche misura, ne verrà influenzata), ma, proprio sulla questione della concezione della donna, metterà in luce con ferocia le contraddizioni interne agli ambienti comunisti (anche extra-parlamentari). Il suo si costruirà come un femminismo autonomo, non inserito in gruppi pre-esistenti, ma libero di farsi influenzare (così come anche di rifiutare alcune idee) dalle correnti più diverse.

In questa fase -come abbiamo già detto- si inseriscono l’atto unico sulla servitù femminile sul lavoro (*Il telaio*, del 1968⁶⁵⁶) e il monologo al femminile sulla mafia (*Michele lu Lanzone*, del 1969⁶⁵⁷), che confluiranno nel televisivo *Parliamo di donne* (1977). A questi s’aggiungono le fabulazioni femminili sulla Resistenza (*Nada Pasini e La Fiocinina*, del 1970; *Mamma Togni*, del 1971, e *Fascismo*

⁶⁵³ D’ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d’arte”, in: D’ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d’arte*, cit., p. 31.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ L’atto unico nasce come primo tempo di *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, del 1968. Il secondo tempo dello spettacolo è l’atto unico *Il funerale del padrone*. Nel 1972 il testo sarà riproposto, in una versione “in due atti e con l’aggiunta di due personaggi nuovi, il figlio e Margherita, una prostituta” (RAME; Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 51), col titolo di *Ordine per Dio.ooo.ooo*. Infine, nel 1977, sarà inserito nel televisivo *Parliamo di donne*.

⁶⁵⁷ Il testo esordisce andando in scena a séguito di *L’operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, lavoro in due atti, del 1969. Confluirà, poi, in *Parliamo di donne* (versione televisiva del 1977).

1922, del 1973⁶⁵⁸) e i monologhi sul terrorismo e la repressione (*Io, Ulrike, grido*, del 1975; *Accadde domani*, del 1977⁶⁵⁹, e *Una madre*, del 1980⁶⁶⁰).

Le donne di questi lavori sono spesso figure di madri. È molto importante soffermarsi per un momento su questo particolare (peraltro, è costruito su una figura di madre anche l'ultimo testo recitato da Franca e scritto a quattro mani con Dario, *Madre Pace*, del 2006, e tutto questo si collega evidentemente al grande legame che l'attrice-autrice ha sempre vissuto con la propria madre, Emilia), perché, se il primo femminismo critica la concezione freudiana della donna, sarà proprio il Femminismo della Differenza a ragionare in modo nuovo nello specifico sulla figura materna, liberandola dalla demonizzazione operata nei suoi confronti ancora dalla psicanalisi freudiana. Come vedremo poi, analizzando i testi di Franca e Dario (e anche quelli scritti prevalentemente da Franca), la concezione della maternità che ne ricaveremo sarà molto distante da quella espressa dal femminismo marxista-leninista, che non mette mai in discussione la famiglia come cellula fondamentale della società, né il ruolo sociale della donna come madre. In Franca, invece, ritroveremo posizioni, in merito, molto eterodosse, quando non apertamente opposte a queste. Per tale ragione, sarà bene fare un breve *excursus* sul tema, per inquadrare meglio il pensiero espresso dalla Rame.

Già Simone De Beauvoir si interrogava sulla femminilità, criticando Freud e scardinando i capisaldi della cultura patriarcale, che hanno ridotto l'identità femminile a una pura alterità del maschile. La donna -spiega la studiosa- è sempre stata definita "altra" rispetto all'uomo: "*La donna si determina e si differenzia in relazione all'uomo, non l'uomo in relazione a lei; è l'inessenziale di fronte*

⁶⁵⁸ I primi due testi nascono per *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, montaggio di monologhi e canzoni sulla Resistenza italiana e palestinese, in due tempi. Lo spettacolo esordisce nel 1970. Il monologo *Mamma Togni* (anche intitolato *Di nuovo siete qua*), invece, verrà inserito in *Guerra di popolo in Cile* (1973), montaggio di brani e canzoni sulla Resistenza del popolo cileno contro la dittatura del generale Pinochet. Infine, *Fascismo 1922* nasce per *Basta con i Fascisti!*, del 1973. I monologhi *Nada Pasini*, *La Fiocinina* e *Fascismo 1922* sono, poi, incisi anche sul vinile del Collettivo "La Comune" di Milano *Basta con i Fascisti!* (senza data, ma probabilmente 1973), insieme a una poesia sull'eccidio di Portella della Ginestra, scritta da Ignazio Buttitta, e a un monologo sull'occupazione della FIAT a Torino, nell'aprile 1973 (*La moglie dell'operaio*, attribuibile totalmente a Franca Rame). Il vinile è interamente recitato da Franca Rame.

⁶⁵⁹ I due testi faranno inizialmente parte di *Tutta casa, letto e chiesa*. Saranno poi recitati anche all'interno di altri spettacoli, fra i quali *Fabulazzo osceno* di Dario Fo.

⁶⁶⁰ In realtà, il testo, nella versione data alle stampe, è tutto solo di Franca Rame. Ma alla sua costruzione Fo ha collaborato con aggiunte consistenti, di carattere teorico-politico... che Franca ha, via via, eliminato.

all'essenziale. Egli è il Soggetto, l'Assoluto: lei è l'Altro."⁶⁶¹ Il femminismo comunista del secondo Novecento è figlio di questa riflessione e si fonda sull'idea secondo cui, per superare la propria condizione di inferiorità, la donna debba raggiungere l'indipendenza economica e impegnarsi nella lotta politica. Dunque, nella costruzione ideologica, su questo si costruisce (non da parte di Simone) il collegamento tra il discorso sviluppato ne *Il secondo sesso* e la tradizionale impostazione leninista, che intende la lotta al patriarcato come parte della più ampia lotta di classe.

Luce Irigaray, invece, si concentra sulle conseguenze dell'atteggiamento di Freud nella concezione della madre. Egli, infatti, definisce "ometto" la bambina che si trova nella cosiddetta fase fallica, e la ritiene per questo destinata a un'evoluzione più complicata per diventare una donna "normale". Dunque si chiede Luce:

Perché Freud chiama *maschile* la fase nella quale la bambina ama, desidera la madre? Non è forse un modo per eludere la singolarità della relazione tra la bambina e sua madre, così come altrove si fa cieco davanti l'originalità d'un desiderio tra donne?⁶⁶²

Freud, in effetti, legge il rapporto madre/figlia quasi come una sorta di competizione, in cui la figlia ritiene di poter vincere solo nel momento in cui emulerà la madre proprio nel suo esser tale, fino a superarla. Questo spiegherebbe l'esistenza di un istinto materno (al quale egli sostanzialmente crede):

Sotto l'influenza della propria maternità, può riaccendersi nella donna un'identificazione con la propria madre [...]. Che l'antico influsso della mancanza del pene non abbia ancora perduto la sua forza, appare evidente nella diversa reazione della madre alla nascita di un figlio o di una figlia. Solo il rapporto con il figlio dà alla madre una soddisfazione illimitata; di tutte le relazioni umane è questa in genere la più perfetta, la più esente da ambivalenza. [...] È in questa identificazione, inoltre, che la donna acquista le sue attrattive al cospetto dell'uomo, il cui attaccamento edipico alla madre divampa in una nuova passione.⁶⁶³

Ma proprio in quest'analisi si esplicita, per Luce, il dramma della separazione della figlia dalla madre:

⁶⁶¹ DE BEAUVOIR, Simone, *Il secondo sesso* [1949], Milano, il Saggiatore, 1984, p. 16.

⁶⁶² IRIGARAY, Luce, *Speculum. L'altra donna* [1974], Milano, Feltrinelli, 1988³, p. 27. La psicanalista approfondisce la critica alla teoria freudiana nelle opere successive, soprattutto in *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne* [1977], Milano, Feltrinelli, 1980³.

⁶⁶³ FREUD, Sigmund, *La femminilità – Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in: *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1989, vol. 11, pp. 239-240.

Il maggior crimine della cultura patriarcale consiste nell'aver separato la figlia dalla madre. Le tracce del dramma di questa separazione tra figli e madri sono iscritte nei miti. Così, per assicurare il suo impero celeste, Giove negozia sua figlia. Egli rapisce la figlia alla madre, e la «vende» al dio degli inferi. La colpa del patriarcato si trova qui in modo esemplare; essa è ripetuta da Freud, e ripetuta da noi se non vi prestiamo attenzione. Infatti ci mancano rappresentazioni culturali per sostenere le relazioni tra madri e figli.⁶⁶⁴

Di fronte a tale crimine, la filosofa postula l'esistenza di una genealogia di donne, comprendente la madre, la nonna, le bisnonne, le figlie... L'appartenenza (di cui le donne devono riacquisire il senso) a tale genealogia rende possibile la conquista dell'identità femminile, sia in senso storico, sia in senso sessuale:

È necessario [...], se non vogliamo essere complici dell'uccisione della madre, che affermiamo che esiste una genealogia di donne. C'è una genealogia di donne nella nostra famiglia: abbiamo una madre, una nonna, una bisnonna materna e delle figlie. Di questa genealogia di donne, dato il nostro esilio nella famiglia del padre-marito, tendiamo a dimenticarne la singolarità e perfino a rinnegarla. Cerchiamo di situarci in questa genealogia femminile per conquistare e custodire la nostra identità. Non dimentichiamo nemmeno che abbiamo già una storia, che certe donne, anche se era culturalmente difficile, hanno segnato la storia, e che troppo spesso noi non ne abbiamo conoscenza.⁶⁶⁵

Franca Rame, pur agendo in anticipo rispetto a molte delle femministe della Differenza, giunge -per puro istinto- proprio alle stesse conclusioni, sia nella propria biografia (nel rapporto -di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente- con Emilia), sia nel delineare le figure di madri, in questa fase del suo percorso autoriale.

Le madri portate in scena da Franca, infatti, sono donne còlte nel pieno del risveglio della loro coscienza, figure di una dignità, di una forza, di una grandezza monumentali, ma anche ricche di tenerezza: intense, ma mai retoriche. Mai pure e semplici combattenti (nel caso di quelle impegnate nella Resistenza italiana), indistinguibili dai compagni uomini, ma comunque (tutte) donne che “*anche se era culturalmente difficile, hanno segnato la storia*”, di cui tuttavia -come troppo spesso succede- noi non “*abbiamo conoscenza*”. Ritrovarle è, nella drammaturgia di Franca, anche un ritrovare un punto d'origine, un luogo di provenienza che dice chi si è. È il corrispettivo drammaturgico di quella “genealogia” di donne che la

⁶⁶⁴ IRIGARAY, Luce (a cura di), *Il respiro delle donne. Luce Irigaray presenta il credo al femminile* [1996], Milano, il Saggiatore, 1997, p. 165.

⁶⁶⁵ IRIGARAY, Luce, “Il corpo a corpo con la madre” [conferenza tenuta a Montreal, il 31 maggio 1980], in: *Sessi e genealogie*, trad. di Luisa Muraro, Milano, La Tartaruga, 1989, p. 30.

Irigaray spiega esistere prima di tutto sul piano biologico e il punto d'arrivo è sempre il medesimo: la conquista -come abbiamo detto- dell'identità femminile, sia in senso storico, sia in senso sessuale. In questo senso, è un ritrovare una madre.

Ma, nel suo ritrovare madri da cui far provenire la propria coscienza, Franca costruisce, a sua volta, personaggi di madri feconde, perché criticano l'esistente e si pongono come riferimenti forti, che fanno crescere la coscienza altrui (nonché del pubblico). E, in questo processo di costruzione drammaturgica, Franca diviene lei stessa madre: non solo madre dei propri personaggi femminili, ma -attraverso questo- anche madre di donne nuove tra le spettatrici delle opere teatrali di questo periodo.

Infatti, esser madre non ha a che vedere solo con il generare bambini: è molto di più. Spiega ancora la Irigaray:

È necessario anche che noi scopriamo ed affermiamo che siamo sempre madri dal momento che siamo donne.

Mettiamo al mondo qualcosa di diverso dai figli, generiamo qualcosa che non è il bambino: amore, desiderio, linguaggio, arte, società, politica, religione, ecc.

Ma questa creazione da secoli ci è stata vietata e bisogna che noi ci riappropriamo di questa dimensione materna che ci appartiene in quanto donne. La questione se avere o non avere figli dovrebbe sempre porsi sullo sfondo di un'altra generazione, di una creazione d'immagini e di simboli, per non diventare traumatica o patologica.⁶⁶⁶

Sì, in generale, la costruzione dei personaggi femminili da parte di Franca è maternità, che genera "linguaggio", "arte" e "politica"; è "creazione d'immagini e di simboli": in questi lavori, tutte le donne prendono direttamente la parola e lo fanno in modo nuovo.

Certo, le prime tracce di questo percorso s'erano già viste, nella costruzione attoriale di Franca. Per esempio, col personaggio (scritto per lei da Dario) della becchina Enea di *Settimo: ruba un po' meno* (1964), ella aveva ribaltato i cliché attoriali femminili. Spiega Fo:

La chiave di realizzazione ideologica del personaggio donna, femmina, nel teatro è tuttora la più convenzionale. Mentre è esistito un grosso conflitto, uno scontro dialettico, nella storia del teatro, per quanto riguarda la "parte" maschile, per quanto riguarda la "parte" femminile siamo ancora veramente a una chiave quasi razzistica. Non per niente *Les Bonnes* di Genet viene recitato più facilmente da uomini travestiti e

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 29.

non da donne, perché la chiave del personaggio femminile è ancora condizionata a una visione idealistica, romantica del ruolo e a una recitazione tradizionale, naturalistica.⁶⁶⁷

Così, Franca, da attrice-autrice che crea sulla scena, aveva costruito un personaggio femminile seminale, per la propria produzione drammatica più chiaramente autoriale:

In *Settimo*, Enea goffa, ridicola, lenta a capire, non è personaggio col quale sia facile, per il pubblico, identificarsi, e la distanza emotiva impedisce di condividere la sua stupefatta scoperta delle malefatte altrui e, ancor più, il giudizio morale che ne consegue... D'altro canto, c'è sempre, in ogni meccanismo comico, un movimento antitetico; così, l'ingenuità e l'infantilismo della ragazza suscitano tenerezza, compassione, vicinanza affettiva, e restituiscono credito alle sue parole e forza esemplare alle sue condanne. D'ora in poi, sarà questo doppio movimento -di allontanamento e di adesione- l'esperienza emotiva che i personaggi comici della Rame provocheranno negli spettatori.⁶⁶⁸

Ma ora Franca va anche oltre: le donne di questi lavori sono sue creazioni e, per questo, portano in scena il loro punto di vista, specificamente femminile, e da da questa prospettiva giudicano le situazioni in cui sono calate. È abbastanza per ipotizzare, nella drammaturgia di questi anni, la presenza di un apporto di scrittura (e non solo di correzione/revisione) da parte di Franca.

Esempio straordinario di questa fase sarà lo spettacolo televisivo *Parliamo di donne*, del 1977. Ma la scrittura a quattro mani diverrà un *modus operandi* che sarà ripreso da Franca e Dario anche in vecchiaia. Ultimo esempio, infatti, di questo metodo compositivo sarà *Una Callas dimenticata*, ultima opera scritta insieme dai due, che però Franca non riuscirà a portare personalmente in scena, per il sopraggiungere della morte.

4.2.1. *Le fabulazioni sulla Resistenza (1970-1973)*

Le quattro fabulazioni sulla Resistenza, pubblicate unitariamente nel 2000⁶⁶⁹, sono state scritte tra il 1970 e il 1973 e rappresentate in date diverse. Esse sono dichiaratamente scritte a quattro mani, con una preminenza -probabilmente- di Franca. Nell'introduzione all'opera che le raccoglie, lei definisce il volume sul teatro di Dario “*anche un po' mio. Ecco perché la seconda parte è tutta al*

⁶⁶⁷ FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 152.

⁶⁶⁸ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d'arte*, cit., p. 26.

⁶⁶⁹ Vedile in: FO, Dario, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1041-1075.

femminile”⁶⁷⁰ e le fabulazioni sono segnalate “*Quattro monologhi di Franca Rame e Dario Fo*”⁶⁷¹, con il nome di lei posto prima di quello di lui. L’ordine dei nomi non è alfabetico e -anzi- nei casi di doppia attribuzione il primo nome è di norma quello di Dario. Difficile pensare che si tratti di una formula di cortesia. Infine, anche l’«Archivio Fo-Rame» le indica scritte da Franca Rame e Dario Fo (in quest’ordine).

La scrittura dei monologhi nasce, prima di tutto, dall’esigenza di narrare in modo nuovo la Resistenza, perché non se ne perda la memoria, né per l’oblio della dimenticanza, né attraverso la cristallizzazione istituzionale.

A questo fine, Franca e Dario danno ciascuno il proprio personale apporto.

Quello di Franca -coerente, come vedremo, col modo femminile di raccontare la guerra partigiana- consiste nel rifiuto della retorica (specie quella eroica e patriottarda, di marca molto maschile). Per questo, lei porta sulla scena vicende e narrazioni profondamente umane, mai tronfie, idealizzate, retoriche o tendenti all’esaltazione dell’atto eroico. È in questo contesto che assumono particolare rilievo le figure femminili presentate da Franca.

Come sappiamo, raramente la Resistenza ha parlato di donne, e ancor più raramente è stata narrata da donne. Anzi, possiamo dire che la Resistenza -pur nel suo essere una delle rare pagine che potremmo definire gloriose della storia italiana- si connota anche per il suo maschilismo. “*Nomi noti e meno noti* – spiega Bianca Guidetti Serra, parlando delle donne impegnate nelle attività antifasciste –, *taluni già nell’oblio o vivi nel ricordo di pochi. Solo qualcuno è passato alla storia «minore». Altri, già ora, nessuno li conosce più.*”⁶⁷² La memoria della partecipazione femminile alla lotta di Liberazione passa -quando va bene- “*alla storia «minore»*”; il più delle volte si perde. Eppure, la storia delle donne partigiane dà prova “*della non passiva accettazione delle donne, di certe donne, dei fatti della storia, come singole e come collettività.*”⁶⁷³

Pochi mesi dopo l’emanazione del decreto del 1945 che introduce il voto alle donne⁶⁷⁴, Ferruccio Parri -dimostrando inequivocabilmente quanto possa rivelarsi

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. VIII.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 1041.

⁶⁷² GUIDETTI SERRA, Bianca, “Premessa” a: GUIDETTI SERRA, Bianca, *Compagne. Testimonianze di partecipazione politica femminile*, Torino, Einaudi, 1977, p. IX.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Per essere precisi, il diritto all’elettorato attivo viene conferito con il decreto legislativo luogotenenziale n. 23 del 31 gennaio 1945. Esso riconosce il diritto di voto alle donne che abbiano

conservatore anche un progressista, quando si affronta il tema della concezione della donna- dice, rivolgendosi alle donne dell'U.D.I.⁶⁷⁵:

È giusto, è stato giusto, che alle donne sia stata data questa parità che, intendiamoci, è uno strumento, e non una vittoria che sia fine a se stessa. Non è che uno strumento che vi deve servire a portare, a trasferire in un campo di lavoro più vasto quelle che sono le vostre capacità specifiche. Perché è evidente che voi non penserete, né lo pensano le vostre organizzazioni, di venire a ripetere in campo politico sociale economico intellettuale, quelle stesse cose che facciamo noi uomini, spesso così male. Mi pare che per sbagliare bastiamo noi. E sarebbe eccessivo che vi aggiungeste anche voi altre.⁶⁷⁶

Il messaggio del *leader* del Partito d'Azione⁶⁷⁷ è chiaro: è bene che le donne partecipino alla vita pubblica, purché lo facciano nelle forme che gli uomini ritengono opportune, cioè in misura minore rispetto ai maschi e in modo defilato e ausiliario.

In realtà, quest'idea di un contributo dato restando ai margini anima spesso le stesse formazioni partigiane, che non si fidano di assegnare alle donne ruoli di primo piano nella lotta clandestina antifascista. Numerosi sono gli episodi che mettono in luce questa situazione. Per esempio, la partigiana bolognese Olga Prati⁶⁷⁸, raggiunta in montagna, a fine 1943, la propria brigata, si vede accogliere dal comandante con queste parole: «Meno male che sei arrivata, guarda come

compiuto almeno ventun anni. Ne rimangono tuttavia ancora escluse quelle citate nell'articolo 354 del regolamento per l'esecuzione del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, cioè le prostitute schedate che lavorano al di fuori delle case dove è loro concesso di esercitare la professione. Per quel che riguarda, invece, l'elettorato passivo (cioè, l'eleggibilità), essa verrà conferita alle italiane di almeno venticinque anni dal decreto n. 74 del 10 marzo 1946.

⁶⁷⁵ L'U.D.I. (Unione delle Donne Italiane), l'associazione femminile più rilevante della Sinistra italiana, nasce nell'ottobre del 1945 su iniziativa di comuniste, socialiste, azioniste e cristiane di Sinistra.

⁶⁷⁶ Intervento del Presidente del Consiglio Ferruccio Parri al I Congresso Nazionale dell'U.D.I. a Firenze, il 20 ottobre 1945. Vedilo in: MICHETTI, Maria, OMBRA, Marisa e VIVIANI, Luciana (a cura di), *I Gruppi di Difesa della Donna 1943-1945*, Roma, Unione Donne Italiane, 1995, pp. 125-128. La citazione è alle pagine 126-127.

⁶⁷⁷ Insieme al Partito Liberale e al Partito Repubblicano, il Partito d'Azione è uno dei tre partiti inizialmente contrari all'estensione del suffragio alle donne, proposta in Consiglio dei Ministri da Alcide De Gasperi (Democrazia Cristiana) e Palmiro Togliatti (Partito Comunista Italiano).

⁶⁷⁸ Olga Prati (1923-2012) nasce a Bologna, ma la famiglia si trasferisce a Ravenna quando Olga ha quattro anni. Nel 1943, mentre è iscritta alla facoltà di Fisica dell'Università di Firenze e per seguire i corsi di studio, si sposta tra l'Emilia Romagna e la Toscana e intraprende l'attività politica e resistenziale nel Partito d'Azione. A Ravenna, Olga organizza i Gruppi di Difesa della Donna e partecipa, nel '44, alla Liberazione della città. Nel dopoguerra è tra le fondatrici dell'U.D.I.; tra il '60 e il '64 è consigliera comunale, eletta come indipendente nel P.C.I. Trasferitasi a Bologna, è tra il 1981 e l'84 Presidente dell'I.S.RE.BO (Istituto per la Storia della Resistenza di Bologna), del cui direttivo continuerà poi a far parte. È stata anche coordinatrice delle donne dell'A.N.P.I. (Associazione Nazionale Partigiani Italiani). Ha insegnato a lungo Matematica e Fisica al liceo "Galvani" di Bologna, divenendo punto di riferimento per i suoi studenti e, in seguito, anche per le ragazze e i ragazzi conosciuti nelle scuole negli incontri promossi per raccontare loro la Resistenza.

sono strappati i miei pantaloni.» Ma la replica di Olga è pronta: «Ecco ago e filo, rammenda. Io sono venuta per combattere, non per riparare vestiti.»⁶⁷⁹ Ma questo tipo di benvenuto è riservato di frequente alle donne combattenti. Nell'ottobre del 1943, Carla Capponi⁶⁸⁰ (gappista e futura medaglia d'oro della Resistenza) è l'unica donna nella brigata di cui fa parte e, per questo, solo a lei viene negata l'arma: i suoi compagni dei G.A.P. preferiscono riservare alle donne funzioni di appoggio. «Se la vuoi, arrangiati.» sono le loro parole, e lei se la dovrà procurare sfilandola dalla cintura a un milite della G.N.R.⁶⁸¹, che le si trova vicino in un autobus superaffollato.⁶⁸²

Colpisce come, sul piano della concezione delle donne, tra i partigiani la mentalità sia maschilista e patriarcale non meno di quella del regime fascista. Il retroterra -anche quando è già antifascista- da cui provengono le donne è, infatti, comune a tutte nel non aver studiato o nel non averlo potuto fare adeguatamente:

Destino di donne che da un lato inibisce loro di formarsi culturalmente, dall'altro le costringe però a contribuire al sostentamento della famiglia. Ma neppure la relativa autonomia economica le rende più libere. [...]

Pierina, figlia di socialista, socialista lei medesima, al tempo dell'occupazione delle fabbriche pur partecipe ed «occupante» durante il giorno, alla sera deve rincasare perché il padre non le permette di trascorrere la notte fuori perché era «l'unica ragazza di casa». E così Rita, già seriamente impegnata nel movimento, deve usare sotterfugi per uscire di giorno e di sera, perché il genitore non le consente questo tipo di libertà.

Non solo la famiglia ma anche l'ambiente sociale è condizionante. – Se una ragazza avesse dovuto viaggiare sola sui treni diventava una tragedia in un paese come il mio, – ha spiegato Anna B. che, vivendo in un paesino, non poté, anche per questa causa, proseguire gli studi.

⁶⁷⁹ L'episodio è riportato in: RODANO, Marisa, *Memorie di una che c'era. Una storia dell'Udi*, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 17.

⁶⁸⁰ Carla Capponi (1921-2000) nasce a Roma e muore a Zagarolo (Roma). Studentessa di Legge, subito dopo l'8 settembre 1943 partecipa coraggiosamente alla Resistenza romana, divenendo presto vice-comandante di una formazione operante a Roma e in provincia. Nella primavera del 1944 è tra gli organizzatori e gli esecutori dell'azione gappista di via Rasella (Roma) contro un contingente dell'esercito tedesco. L'azione sarà poi presa dai Nazisti a pretesto per la feroce strage delle Fosse Ardeatine. Riconosciuta partigiana combattente con il grado di capitano, è stata decorata di Medaglia d'Oro al valore militare per aver partecipato -si legge tra l'altro nella motivazione- "*alle più eroiche imprese nella caccia senza quartiere che il suo gruppo di avanguardia dava al nemico annidato nella cerchia abitata della città di Roma.*" (<http://www.anpi.it/donne-e-uomini/378/carla-capponi>, consultato il 1° novembre 2016) Più volte parlamentare del P.C.L., membro della Commissione Giustizia nei primi anni Settanta, ha fatto parte sino alla morte del Comitato di Presidenza dell'A.N.P.I. Poco prima della scomparsa di Carla Capponi, la casa editrice il Saggiatore pubblica un suo volume sull'attività dei G.A.P. a Roma, intitolato *Con cuore di donna*. (CAPPONI, Carla, *Con cuore di donna*, Milano, il Saggiatore, 2000)

⁶⁸¹ Acronimo di Guardia Nazionale Repubblicana, la gendarmeria della Repubblica Sociale Italiana.

⁶⁸² L'episodio è raccontato in: PASTI, Daniela, *I comunisti e l'amore*, Roma, I libri de L'Espresso, 1979, p. 111.

Destino di donne che si perpetua nell'età matura. A «casa» dal lavoro con destinazione «casalinga», resteranno molte, dopo il matrimonio e, in certo senso, le più fortunate.⁶⁸³

Ciononostante -come vedremo- per loro la Resistenza rappresenta la possibilità di rovesciare anche tutto questo: è un segnale importante, che spiega la loro determinazione nella lotta -seppur celata sotto un'apparente modestia- e che chiarisce, in ogni caso, un fatto: il contesto delle condizioni materiali ci influenza, ci condiziona, ma non ci determina. C'è sempre la possibilità di una scelta in contro-tendenza, e queste donne l'hanno colta.

Il clima, tuttavia, non migliora dopo il 25 aprile 1945. Numerosi sono gli esempi di donne partigiane cui è stato negato di prender parte pubblicamente ai festeggiamenti per la Liberazione. A guerra finita, infatti, delle combattenti “*la gente diceva che erano delle puttane*”⁶⁸⁴. Fa le spese di questo pregiudizio Tersilla Fenoglio⁶⁸⁵. «Tu non vieni – le dicono i compagni –, se no ti pigliamo a calci in culo. La gente non sa cos'hai fatto in mezzo a noi, e noi dobbiamo qualificarci con estrema serietà.»⁶⁸⁶ «Va a fa' la calzetta!» è l'analogo invito che viene rivolto a Elsa Oliva⁶⁸⁷, che vorrebbe partecipare ai festeggiamenti per il primo

⁶⁸³ GUIDETTI SERRA, Bianca, “Premessa” a: GUIDETTI SERRA, Bianca, *Compagne*, cit., pp. XV-XVI.

⁶⁸⁴ Dalla testimonianza di Tersilla Fenoglio, in: BRUZZONE Anna Maria e FARINA, Rachele (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 173.

⁶⁸⁵ Tersilla Fenoglio Oppedisano nasce (e cresce) a Serravalle Langhe, in provincia di Cuneo, nel 1924. Come tanti italiani, subisce e soffre il soffocamento esistenziale e politico del Fascismo. Diventa *staffetta* del Comando del Raggruppamento garibaldino delle Langhe. Il suo nome di battaglia è “Trottolina” (nomignolo di bambina, dato in casa, che lei adotta perché è piccola, giovane e in grado di correre instancabilmente). Freddo, vitaccia e puritanesimo esasperato connotano i rapporti tra i ragazzi e le ragazze, ma anche fratellanza e fiducia in un “*mondo di giustizia*”. Poi crolla tutto. E la liberazione sopravviene come la fine di un'epoca più che come l'inizio di un'altra. Tersilla ha passato il resto della vita a fare la maestra elementare, impegnata nella scuola e nelle sezioni del P.C.I. a raccogliere e a trasmettere la memoria della Resistenza. “*Le cose che Bacone dice nel Novum Organum – afferma – sono paurosamente attuali. Tutti quegli idoli di cui parla ci sono ancora, tutti*”.

⁶⁸⁶ Episodio riportato in: BRUZZONE Anna Maria e FARINA, Rachele (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, cit., p. 172.

⁶⁸⁷ Elsa Oliva (1921-1994) nasce a Piedimulera (Novara) e muore a Domodossola. Nata in una famiglia antifascista, Elsa può frequentare soltanto la quarta elementare e, a otto anni, viene messa “a servizio”. Ha solo quattordici anni quando, con il fratello Renato, si allontana di casa e se ne va in Valsesia. Elsa non nasconde le proprie idee e così comincia a esser presa di mira dalla polizia. Dopo l'8 settembre '43, partecipa alla difesa della caserma di Bolzano contro i Nazisti, organizza la fuga di militari internati dagli occupanti, procura certificati falsi a molti soldati perché possano sottrarsi alla cattura, poi distrugge l'archivio dell'Anagrafe perché non restino tracce del suo operato. Sino al novembre del 1943, la ragazza partecipa ad azioni di sabotaggio contro i Nazisti, ma viene arrestata. In viaggio per Innsbruck, dove dovrebbero processarla, riesce a fuggire e a raggiungere poi, fortunatamente, Domodossola dove i suoi si sono nel frattempo trasferiti. Ricercata dalle SS, presto diviene partigiana combattente. Nella Brigata partigiana “Franco Abrami” della Divisione “Valtoce”, che ha la sua base sul Mottarone, le affidano il comando di

anniversario della Liberazione: eppure ha combattuto contro i Nazi-Fascisti con mitra e pistole in mano.⁶⁸⁸

Si tratta di testimonianze non rare, per quanto il contributo delle donne alla Resistenza sia tutt'altro che irrilevante o marginale. Dice Filippo Maria Battaglia:

Su un totale di 250mila combattenti, un settimo (35mila) sono donne⁶⁸⁹ ed è sintomatico che solo poco più dell'1% (512) riesca a diventare commissario. Numeri che non includono la più grande organizzazione femminile partigiana alla quale partecipano in 70mila e che, nonostante spesso svolga un compito rischiosamente operativo, ha un nome eloquentemente ausiliario: Gruppi di difesa della donna e di assistenza ai combattenti per la libertà.⁶⁹⁰

Il nome dell'organizzazione non piace neppure a una delle sue fondatrici, Ada Gobetti. “*Non mi piace – commenta –; in primo luogo è troppo lungo; e poi perché «difesa» della donna e «assistenza» ecc.? Non sarebbe più semplice dire «volontarie per la libertà» anche per le donne?»*”⁶⁹¹ Il femminismo della Gobetti è puramente liberal-egualitario: lei sogna che, un giorno, nella società la differenza di genere non abbia più alcun rilievo. Ma anche partigiane di sensibilità differente trovano stridente la scelta del nome: Bianca Guidetti Serra la definisce “*timida nell'enunciare obiettivi autonomi*”⁶⁹², mentre Marisa Ombra è ancora più esplicita nel dire che la mette “*a disagio*” perché rivela un pregiudizio maschilista, cioè la “*preoccupazione da parte dei dirigenti politici che parole più radicali potessero impaurire le donne*”⁶⁹³. Le donne sono considerate fragili ed emotive e quindi è

una squadra chiamata “Volante di polizia” e che presto, dal nome di battaglia di Elsa, sarà chiamata “Volante Elsinki”. Nello stesso giorno, l'8 dicembre 1944, dell'uccisione del fratello, Elsa è catturata dai Fascisti, che la portano in una loro caserma di Omegna. La ragazza è certa che la fucileranno e decide quindi di simulare il suicidio. Ha ingerito un gran numero di compresse di sonnifero ed è portata in ospedale. Una lavanda gastrica e, prima che i Fascisti tornino a riprendersela, Elsa riesce a fuggire. Ritornata tra i partigiani della “Valtoce”, continuerà la lotta armata sino alla Liberazione. Per questo, alla smobilitazione, le sarà riconosciuto il grado di tenente. Nel dopoguerra Elsa Oliva si impegna politicamente sino agli anni Settanta, quando viene eletta consigliere comunale di Domodossola come indipendente in una lista del P.C.I. Si stacca dal partito poco dopo, non aderendo più, ufficialmente, a nessuna formazione politica.

⁶⁸⁸ Per la sua testimonianza, vedi: BRUZZONE Anna Maria e FARINA, Rachele (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, cit., pp. 152-153.

⁶⁸⁹ Di queste, peraltro, 4600 saranno arrestate, torturate e condannate; 623, fucilate o morte in combattimento; 2740, deportate. Vedi i dati in: GALEOTTI, Giulia, *Storia del voto alle donne in Italia*, Roma, Binklink editori, 2006, p. 145.

⁶⁹⁰ BATTAGLIA, Filippo Maria, *Stai zitta e va' in cucina. Breve storia del maschilismo in politica da Togliatti a Grillo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, p. 13.

⁶⁹¹ GOBETTI, Ada, *Diario partigiano*, introduzione di Goffredo Fofi, Milano, Corriere della Sera (Collana: Biblioteca della Resistenza, n. 9), 2015, p. 56.

⁶⁹² GUIDETTI SERRA, Bianca, *Bianca la rossa*, con Santina Mobiglia, Torino, Einaudi, 2009, p. 31.

⁶⁹³ OMBRA, Marisa, *La bella politica. La Resistenza, «Noi Donne», il femminismo*, Torino, ed. SEB 27, 2009, pp. 30-31.

bene che agli uomini tocchino le scelte primarie, a loro -che sono esseri razionali- i compiti operativi; alle donne vanno date mansioni defilate, perché la loro natura fa sì che si lascino andare a slanci impulsivi.

Così, immediatamente dopo la guerra, la presenza femminile nella lotta partigiana, pur non del tutto taciuta, è ridotta, ridimensionata, minimizzata. Messa comunque in secondo piano, rispetto alla figura del “maschio in armi”. È un facile gioco, che sfrutta anche la mancanza di ambizione delle combattenti. Il resoconto sintetico delle loro condizioni di vita nell’Italia repubblicana -a circa una trentina d’anni di distanza da quegli eventi- è, al contempo, carico di dignità e avvilito:

Nessuna ha tratto vantaggi economici o qualsiasi altro tipo di remunerazione. Vivono tutte, anche questo è da segnalare, modestamente seppure con estremo decoro. Le loro abitazioni, linde e curate, talvolta consistenti in una camera o due affacciate su un vecchio balcone comune, sono anch’esse, per la loro uniformità, il simbolo di una scelta di vita. Solo alcune di loro hanno raggiunto una certa agiatezza, così come qualche altra è al limite dell’indigenza. Quattro delle più giovani ancora lavorano; le altre godono della pensione maturata in lunghi anni di attività e, talune, di quella concessa ai perseguitati politici. Due percepiscono solo la pensione sociale.⁶⁹⁴

E, alla perdita della memoria storica, si sommano l’abbandono e il silenzio: “*Se mai esiste rammarico, è dovuto ad una sorta di silenzio che grava loro intorno. Specie le più anziane sentono l’isolamento, la mancata presenza dei giovani presso di loro.*”⁶⁹⁵ A essere avvilita è la propensione femminile a quell’idea di maternità che è senso di costruzione del futuro, la generazione -come spiegava Luce Irigaray- di “*qualcosa che non è il bambino: amore, desiderio, linguaggio, arte, società, politica, religione, ecc.*”

Coerentemente con quest’atteggiamento, la narrazione della Resistenza, come ogni narrazione storica al maschile, ha sempre posto l’accento sui toni eroici e quasi epici delle imprese. Gli uomini vivono a muso duro nell’odore della polvere e a muso duro affrontano la morte, perennemente

a contatto con il pericolo, immersi in una natura selvaggia, bella e ostile. Le armi diventano un elemento fondamentale per la sopravvivenza di questi gruppi, sono desiderate e invidiate, feriscono e uccidono. [...] E anche l’azione, spesso sconosciuta

⁶⁹⁴ GUIDETTI SERRA, Bianca, “Premessa” a: GUIDETTI SERRA, Bianca, *Compagne*, cit., p. XI.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

alla letteratura italiana ma così frequente nel romanzo d'avventure in cui gli italiani erano maestri, diventa un elemento fondamentale di questi scritti.⁶⁹⁶

Certo, si tratta di moduli narrativi anche riconducibili, sul piano letterario, all'influenza che, in quegli anni, ha sull'immaginario dei giovani antifascisti la narrativa americana.⁶⁹⁷ Ma sarebbe ingenuo non riconoscere, in questa tensione narrativa eroica, anche una caratteristica legata al genere e al ruolo che, in rapporto al genere, i narratori si vogliono dare. Anche tra coloro che non l'hanno raccontata da letterati, ma da protagonisti e testimoni, la Resistenza è sempre stata narrata con toni in definitiva retorici⁶⁹⁸, perché funzionali alla legittimazione del nuovo potere -anch'esso non meno declinato al maschile del precedente- che andava instaurandosi in Italia: i partigiani eran tutti eroi e per questo giustamente ora erano al potere. Come spiega, nel 1994, Lidia Menapace,

la celebrazione della Resistenza aveva finito per diventare una messa cantata: disertata e retorica, proprio perché era stata posta sotto il denominatore dell'amor di patria. [...] Mi viene una gran rabbia quando vedo che le celebrazioni del 25 aprile schierano sui palchi a parlare i comandanti militari, non una donna, un operaio, una contadina, un ragazzo, e rievocano solo il triste rito dello scontro bellico: è per lo meno una visione gravemente incompleta della Resistenza. Bisogna correggerla.⁶⁹⁹

Questo bisogno di correggere la retorica militaresca di una Resistenza tutta declinata al maschile (che, peraltro, non ha reso un buon servizio alla memoria della Resistenza) è l'esigenza della narrazione femminile della lotta partigiana, e a queste donne si ricollega Franca Rame. L'attrice-autrice, in questo senso, si fa erede di un'attitudine che, fin da subito, s'era manifestata: la tendenza a esprimere in toni assai diversi da quelli bellicisti la narrazione della Resistenza, quando fatta dalle donne. Infatti, nell'editoriale al primo numero di «Mercurio» (dicembre 1944), una delle prime riviste di politica, arte e scienza dell'Italia liberata, la sua direttrice, la scrittrice Alba De Cespedes (1911-1997), scrive: “*in quest'anno, che per intenderci chiameremo «di resistenza», gli italiani hanno combattuto e vinto*”

⁶⁹⁶ GALLO, Domenico e POMA, Italo, *Storie della Resistenza*, Palermo, Sellerio editore, 2013, p. 14.

⁶⁹⁷ Nel 1942 era uscita *Americana*, l'antologia della nuova letteratura statunitense curata da Elio Vittorini, mentre Italo Calvino racconta, nella prefazione all'edizione del 1964 del suo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) di aver scoperto, subito dopo la Liberazione, la narrativa di Hemingway, attraverso *Per chi suona la campana* (1940), che gli fece cogliere il parallelismo fra la guerra civile spagnola e l'esperienza partigiana.

⁶⁹⁸ Dobbiamo attendere l'uscita, nel 1964, de *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio per trovare un uomo che la racconti in toni diversi.

⁶⁹⁹ MENAPACE, Lidia, “La Resistenza fu colorata”, in: GALLO, Domenico e POMA, Italo, *Op. cit.*, pp. 45-47.

una loro grande guerra.”⁷⁰⁰ Alba scrive -non a caso- “*resistenza*” con l’iniziale minuscola, perché non è, per lei, il termine eroico e retorico che, per bocca e mano maschile, diverrà di lì a poco.

Stesso atteggiamento troviamo in un’altra grande protagonista della Resistenza, Marisa Ombra. Scrive nel 2012:

Io, per esempio, fino al momento di praticarla, la libertà l’avevo associata a circostanze assolutamente fuori dell’ordinario e a frasi drammatiche, come «morire per la libertà». Pensavo a grandi gesti eroici. [...] Ho imparato a poco a poco che la libertà è una condizione naturale. Chiunque, consapevolmente o no, aspira a vivere libero. [...] A me è capitato di sentirmi straordinariamente libera in momenti e per motivi che in sé non avevano niente a che fare con l’eroismo.⁷⁰¹

Per molte donne, semmai, la Resistenza è un *locus*: il luogo e il tempo della vita in cui scoprire la propria autonomia o cominciare, dopo anni d’attesa, finalmente a praticarla. Afferma -già nel 1933- Barbara Allason: “*Di fronte alla donna tutta moglie e tutta madre la civiltà moderna tende a creare il tipo della donna autonoma. Male secondo gli uni, bene secondo gli altri e secondo chi scrive.*”⁷⁰²

Emblematica, per il nostro discorso, è la testimonianza di Tersilla Fenoglio. Varrà la pena di riportarla quasi per esteso, al fine di comprenderne al meglio il significato, nell’economia del nostro discorso:

[...] I sette anni che ho passato dalle monache sono stati decisivi: è stata tutta l’educazione fascista che ho avuto a scuola che ha deciso del mio ingresso nella Resistenza. È paradossale, è assurdo, ma è così. Il fascismo mi ha insegnato ad amare la patria, mi ha insegnato che la patria deve essere libera e indipendente, e che lo straniero se ne deve andare. Non ho capito bene la guerra.

Ero fascista, avevo un entusiasmo!, e ho gridato: «Vogliamo la guerra, vogliamo Nizza, vogliamo la Corsica!» ma quello che non mi quadrava era l’alleanza col tedesco. Perché il tedesco era l’austriaco, e io avevo dentro tutta la retorica patriottarda che ci avevano comunicato a scuola. [...]

Ero vissuta sempre in quell’ambiente e non avevo mai sentito parlare di qualcosa di alternativo. [...] a me sembrava che avessero ragione i fascisti e che l’autorità fosse qualche cosa che non si potesse e non si dovesse toccare. [...]

Anche perché mio padre era stato fascista. Soltanto in questi giorni, mentre stavo lavorando e pensavo al fatto, mi è venuto in mente per quale motivo mio padre, che era un uomo nobile, elevato, staccato da quelle che in genere consideriamo caratteristiche negative del proletariato, è stato fascista. Era emigrato nel 1893, in Argentina. Mi diceva: «Quando un uomo è costretto a lasciare la sua terra per andare all’estero, non è più un uomo; è soltanto un gringo». E ricordo una sua frase, caratteristica: «Ah, adesso,

⁷⁰⁰ Cit. in: GALLO, Domenico e POMA, Italo, *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁰¹ OMBRA, Marisa, “Libertà”, in: GALLO, Domenico e POMA, Italo, *Op. cit.*, pp. 343-344.

⁷⁰² ALLASON, Barbara, “Maternità e autonomia” in: «Gazzetta del Mezzogiorno», 21 marzo 1933.

finalmente, abbiamo una patria! Siamo italiani, siamo forti, siamo rispettati davanti a tutto il mondo!». [...]

Nell'inverno del '43 son sorte nella Langa le prime bande partigiane di Martini Mauri. A Murazzano già se ne parlava come di un eroe leggendario. Quando ho sentito parlare di lui, delle prime formazioni, ho provato il fascino del ribelle, legato al Risorgimento italiano, in funzione antiaustriaca. In quel momento ho buttato a mare non la patria, non quello che Mussolini mi aveva insegnato: io ho buttato a mare Mussolini. Ho detto: «Qui bisogna fare qualche cosa: dobbiamo impegnarci; non possiamo stare a casa a far niente». [...]

Poi sono stata segnalata e ho dovuto lasciare casa mia. Mi avevano detto: «Se ti pigliano...». [...]

Ho portato gran buste, gran buste. Le tenevo nella borsa a rete, in una cartella o in tasca. Forse ho portato qualche volta anche armi, in una borsa, ma poca roba. [...]

D'altronde, il grosso dei partigiani non era formato di volontari ma di ragazzi che erano stati costretti a scappare per non arruolarsi, perché la repubblica di Salò aveva fatto la prescrizione obbligatoria.

La Resistenza è proprio la guerra dei disertori, la guerra degli imboscati, cioè gente che va nei boschi perché non la pigliano. «E se venite a pigliarmi, afferro un mitra e vi sparo!». Imboscato proprio in questo senso. È il primo momento nella storia in cui ci si ribella alla guerra e ai fautori della guerra. In questo senso è importantissima la Resistenza. Io non so se sia opportuno dire queste cose, ma penso che bisogna dirle, anche per demistificare la figura dell'eroe che si butta nella guerra, il nazionalismo, il milite ignoto e mille storie di questo genere. Io mi trovo un po' isolata a dire queste cose, perché al Partito non si dicono, nella scuola non si dicono, e si fa soltanto l'elogio del volontarismo della massa del popolo italiano che si arma e combatte, mentre, quando si va a vedere sotto sotto, appare quell'aspetto del rifiuto della guerra, che pure è importantissimo [...]

Io ero la sola donna del distacco. Tra noi c'era un rapporto proprio da famiglia, una cosa meravigliosa, che nessuno poteva credere. È facile dire di una donna: «fa la puttana», quando vive con mille uomini. D'altronde, se entravo alla sera in una stalla con trenta ragazzi, non potevo mica pretendere che la gente pensasse che dicevo il rosario. Insomma, io lo sapevo, e ho accettato tranquillamente che dicessero che facevo la puttana. Ma ho vissuto da cattolica. [...] Magari, se avessi pensato di averne il tempo, qualche bacio al mio fidanzato l'avrei mollato [...]

Comunque, è stato il momento più bello della mia vita, decisivo. E non faticoso: cioè è stato molto più facile, allora, fare la partigiana nella Langa che, dopo, fare la comunista. Nessun confronto. Perché allora eravamo in tanti, eravamo forti, eravamo sicuri di vincere, lottavamo contro un nemico che era lì e aveva una forma, e non contro i pregiudizi, contro i fantasmi, contro il cervello malato della gente. Era una guerra reale e non una guerra psicologica, e c'era una grande speranza che la vittoria sarebbe stata un diaframma al di là del quale sarebbe stato tutto bello, tutto giusto, tutto buono. Terribile, invece, dopo, in mezzo ai coltivatori diretti! [...]

C'è chi dice che le donne che han fatto la Resistenza dovrebbero avere maggior riconoscimento. Ma io non vedo questa faccenda del riconoscimento. Io ho vissuto allora un momento tanto bello, guai se la mia vita ne fosse amputata! Scherziamo? Col vantaggio che ho avuto io dalla Resistenza! Ogni tanto penso cosa sarebbe stata la mia vita se non ci fosse stata la Resistenza. Sarei come mille mie colleghe che mi fanno paura. «Poveri bambini!» dico pensando ai loro allievi. Davanti a queste colleghe mi sento una privilegiata.⁷⁰³

Questa testimonianza merita di essere analizzata con precisione.

Tersilla è un caso esemplare di donna partigiana. È allevata dal Fascismo e cresce imbevuta della retorica clerico-fascista di regime a scuola, in collegio dalle suore e in famiglia. Viene nutrita a pane e patriottismo, educata dalla propaganda:

⁷⁰³ Passi tratti dalla testimonianza di Tersilla Fenoglio, interamente leggibile in: BRUZZONE Anna Maria e FARINA, Rachele (a cura di), *La Resistenza taciuta.*, cit., pp. 156-175.

“Ero fascista, avevo un entusiasmo! [...] Ero vissuta sempre in quell’ambiente e non avevo mai sentito parlare di qualcosa di alternativo. [...] a me sembrava che avessero ragione i fascisti e che l’autorità fosse qualche cosa che non si potesse e non si dovesse toccare.” Anche il padre, del resto, è fascista.

A farle fare la scelta della Resistenza concorrono due condizioni: la prima è un residuo di autonomia di pensiero, mantenuto vivo nonostante l’indottrinamento (*“quello che non mi quadrava era l’alleanza col tedesco”*), a dimostrazione, ancora una volta, del fatto che il contesto ci influenza, ma non ci determina; la seconda è l’impeto della gioventù (*“ho provato il fascino del ribelle”*).

Ma è nella descrizione della Resistenza che Tersilla scompagina le carte della diffusa narrazione eroico-patriottarda. Spiega: *“La Resistenza è proprio la guerra dei disertori, la guerra degli imboscati, cioè gente che va nei boschi perché non la pigliano. «E se venite a pigliarmi, afferro un mitra e vi sparo!».* Imboscati proprio in questo senso.” La Resistenza è fatta da disertori, imboscati, fuggitivi *“costretti a scappare per non arruolarsi, perché la repubblica di Salò aveva fatto la prescrizione obbligatoria”*: insomma renitenti alla leva. È un’immagine molto diversa da quella dell’eroe combattente animato dall’amor di patria. Tersilla lo sa e lo dice chiaramente: *“Tutta qui la mia esperienza partigiana: niente di speciale, niente di eroico.”*⁷⁰⁴ Tuttavia, è quasi intimidita dal dirlo, sa bene che le sue parole contraddicono la retorica della narrazione usuale degli eventi: *“Io non so se sia opportuno dire queste cose, ma penso che bisogna dirle, anche per demistificare la figura dell’eroe che si butta nella guerra, il nazionalismo, il milite ignoto e mille storie di questo genere.”* L’approccio della Fenoglio è chiarissimo: va ribaltato da capo a piedi il modo con cui viene raccontata la lotta antifascista, che va liberata dai pesi degli stereotipi maschili. Ma è un’impresa difficile, quasi donchisottesca, combattuta tutta in solitaria: *“Io mi trovo un po’ isolata a dire queste cose, perché al Partito non si dicono, nella scuola non si dicono, e si fa soltanto l’elogio del volontarismo della massa del popolo italiano che si arma e combatte.”* Eppure quella è un’umanità di anti-eroi, che -proprio per questo- riesce a comprendere il senso profondo della lotta partigiana: *“È il primo momento nella storia in cui ci si ribella alla guerra e ai fautori della guerra.”*

Ma tutto questo stride con quello che la Fenoglio racconta del clima con cui era stata accolta nel suo distaccamento, dove era *“la sola donna”*. Dice Tersilla: *“Tra*

⁷⁰⁴ *Ivi*, p. 173.

noi c'era un rapporto proprio da famiglia, una cosa meravigliosa, che nessuno poteva credere.” Sa benissimo che cosa si pensi delle donne combattenti, fuori delle brigate (*“io lo sapevo, e ho accettato tranquillamente che dicessero che facevo la puttana.”*) e non manca di parlarne anche con una certa ironia (altro elemento anti-retorico): *“Magari, se avessi pensato di averne il tempo, qualche bacio al mio fidanzato l'avrei mollato.”* Ma lei non ha dubbi: *“è stato il momento più bello della mia vita, decisivo [...] eravamo in tanti, eravamo forti, eravamo sicuri di vincere, lottavamo contro un nemico che era lì e aveva una forma [...] e c'era una grande speranza che la vittoria sarebbe stata un diaframma al di là del quale sarebbe stato tutto bello, tutto giusto, tutto buono.”*

Ma le speranze vengono presto deluse, già dai compagni. A Tersilla -lo abbiamo già detto- viene impedito di partecipare ai festeggiamenti pubblici della Liberazione, per imprecisate ragioni di rispettabilità. Ma soprattutto, quel patrimonio di esperienza, di memoria e di lotta viene distorto, strumentalizzato dal nuovo potere che s'instaura, tanto che lei può dire: *“è stato molto più facile, allora, fare la partigiana nella Langa che, dopo, fare la comunista.”* La nuova lotta è una *“una guerra psicologica”* contro un nemico reale, ma fisicamente impalpabile: *“contro i pregiudizi, contro i fantasmi, contro il cervello malato della gente.”* Il *“dopo”*, allora, diventa *“terribile”*.

Quel che resta intatto è la coscienza della propria identità, costruita in quel contesto: *“Io ho vissuto allora un momento tanto bello, guai se la mia vita ne fosse amputata! Scherziamo? Col vantaggio che ho avuto io dalla Resistenza!”* E il vantaggio non si misura in termini economici o di potere, ma in termini di consapevolezza di sé, come donna e come persona. *“Ogni tanto penso cosa sarebbe stata la mia vita se non ci fosse stata la Resistenza. Sarei come mille mie colleghe che mi fanno paura. «Poveri bambini!» dico pensando ai loro allievi. Davanti a queste colleghe mi sento una privilegiata.”*

Negli anni Settanta, pur nel desiderio di raccontare quegli eventi in modo nuovo, la narrazione dei fatti è legata ancora a quella retorica *machista* e all'esaltazione del mito maschile della forza e dell'eroismo. Scrive, a questo proposito, Anna Bravo:

Nelle decine di migliaia di pagine scritte nei decenni sessanta e settanta c'è, insieme a molta routine celebrativa, lo sforzo di costruire una nuova antropologia del resistente. Il maschile è d'obbligo; a dispetto delle innovazioni, le donne restano un oggetto

storiografico a dir poco secondario. Non che ci sia stato e ci sia silenzio assoluto. Ma nella memorialistica ci si è limitati perlopiù a rendere un omaggio commosso a qualche icona femminile, nei lavori di sintesi a citare le donne come categoria meritevole o come massa indifferenziata. Per definire l'opera delle partigiane si parla di contributo, un concetto debole rispetto alla ricchezza dell'esperienza, e un indicatore forte degli orientamenti storiografici.⁷⁰⁵

Ora, prima di chiarire come Franca Rame porti sulla scena questo approccio femminile antiretorico e antieroico alla Resistenza, sarà bene vedere quale sia l'apporto di Dario all'esigenza di narrare in modo nuovo gli eventi, perché esso non è slegato dal lavoro -anche organizzativo- di Franca.

Narrare in modo nuovo la Resistenza significa, infatti, anche far riemergere l'attualità del suo messaggio più strettamente *politico*: in questo sta probabilmente lo specifico apporto di Dario. I due spettacoli in cui le fabulazioni sono inserite, infatti, mettono in luce il collegamento alla contemporaneità con un'apertura di sguardo che varca i confini nazionali (in una visione sostanzialmente *internazionalista* della stessa Resistenza⁷⁰⁶).

*Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*⁷⁰⁷ (1970) -che contiene *Nada Pasini* e *La fiocinina*-, infatti, è un montaggio in due tempi di monologhi e canzoni costruito per mettere in relazione la Resistenza italiana e quella palestinese. Il titolo dello spettacolo è tratto dalla poesia, scritta da Renata Viganò⁷⁰⁸ nel pieno della Resistenza, "Siamo operai di un grande mestiere"⁷⁰⁹. Eccone i versi finali, a cui Fo s'è ispirato:

⁷⁰⁵ BRAVO, Anna, "Introduzione" a: BRUZZONE Anna Maria e FARINA, Rachele (a cura di), *La Resistenza taciuta.*, cit., p. VII.

⁷⁰⁶ Già dagli anni Cinquanta si era fatta largo, anche in Italia, una visione della Resistenza italiana non come momento fondativo dell'identità nazionale (quasi a concludere il processo iniziato col Risorgimento), bensì come movimento inserito nel più ampio fenomeno della Resistenza europea. Vedi, a questo proposito: MALVEZZI, Piero e PIRELLI, Giovanni (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, prefazione di Thomas Mann, Torino, Einaudi, prima edizione 1954.

⁷⁰⁷ Cito il titolo dello spettacolo come è riportato nel volume di Bertani: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, cit. e nell'Archivio (titolo, peraltro, più coerente col riferimento letterario). Ma, a seconda delle edizioni a stampa, esso varia. Nel volume di Einaudi: FO, Dario, *Teatro*, cit., è riportato come *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente*.

⁷⁰⁸ Renata Viganò è probabilmente la più importante scrittrice italiana della Resistenza. È autrice, tra le altre opere, di una delle prime monografie sulla partecipazione femminile alla Resistenza, *Donne della Resistenza*, del 1955. Cfr.: VIGANÒ, Renata, *Donne della Resistenza*, Bologna, S.T.E.B., 1955. Il suo romanzo più importante (forse d'ispirazione autobiografica) è *L'Agnese va a morire*, del 1949. (Cfr.: VIGANÒ, Renata, *L'Agnese va a morire*, introduzione di Sebastiano Vassalli, Torino, Einaudi, 1994.) Dal libro è stata tratta una trasposizione cinematografica con Liv Ullman (nella parte di Agnese): *L'Agnese va a morire*, regia di Giuliano Montaldo (Italia, 1976, colore). Al libro, poi, è ispirata anche la *pièce* teatrale *Agnese odiosa Agnese* (2006), prodotta dalla Compagnia Officine Papage, scritta da Davide Tolu, con la direzione drammaturgica e la regia di Marco Pasquinucci, interpretata da Stefania Maschio (nel

Ma io vorrei morire anche stasera
e che voi tutti moriste
col viso nella paglia marcita
se dovessi un giorno pensare
che tutto questo fu fatto per niente.⁷¹⁰

Lo spettacolo debutta al Capannone⁷¹¹ nell'ottobre del 1970 e narra di una lotta infinita, una lotta iniziata con la Resistenza, che in Italia ha espresso il desiderio (poi deluso) dei partigiani di poter cambiare radicalmente le strutture del paese, e che continua in Palestina, espressa dalla speranza rivoluzionaria della guerra di popolo dei Fedayin.

In questo senso, lo spettacolo si collega, a sua volta, con l'operazione che porterà alla messinscena di *Fedayin*, nel 1972, e su cui varrà la pena di soffermarsi per un momento, perché Franca ha avuto in essa un ruolo molto importante, sul piano organizzativo e gestionale, andando addirittura in Libano. Ecco il suo racconto:

Volevamo che nello spettacolo recitassero dei veri Fedayin. Così andai a Beirut per scegliere gli interpreti. Avevo tutte le mie carte di presentazione per il Fronte Popolare Democratico. Là c'era il nucleo italiano che appoggiava la guerra del popolo palestinese. Arrivata sul posto con il mio interprete, non riuscivo ad avere udienza, perché mi dicevano: 'Compagna, ma qua c'è la guerra'. Come per dire il tuo teatro sarà importante, ma la guerra lo è ancor di più. Finché un giorno vidi uno bello come Gesù, lo misi contro al muro e, tramite l'interprete, gli dissi: 'Adesso tu mi ascolti, sono qua per mettere su una compagnia di combattenti palestinesi per portare il discorso in Italia, fuori dalla Palestina'.

Da allora ebbi il permesso di andare nelle tende dove si riunivano i guerriglieri per preparare gli interventi di guerra. Era lì che cercavo i miei futuri attori. 'Chi è che sa ballare o recitare?', chiedevo.

Ognuno si esibiva in quello che sapeva fare, e io sceglievo il cast. Mi sembrava di essere Ziegfeld, il grande impresario americano. Mettemmo su un gruppo, del quale faceva parte anche Jamil, un bambino di dieci anni. Ci vollero due mesi per fare entrare i Fedayin in Italia, perché tutti avevano passaporti falsi. Dario si era reso disponibile per la regia, ma non riusciva a trovare la chiave per inserire questi guerriglieri. Poi pensò che si poteva fare uno spettacolo di testimonianze dirette e di racconti di vita vissuta. Così Abu Medin, che era un ladro, raccontò come da ladro era diventato un eroe.

ruolo di Agnese), Matteo Manetti e Marco Pasquinucci. Nello stesso anno di produzione, lo spettacolo è stato finalista al Premio "Fondi. La Pastora", ha avuto la menzione speciale al Premio Letterario Nazionale "Il Camaleonte", ed è giunto terzo classificato al Premio "In Divenire" (Teatro Garage e Porto Antico Genova).

⁷⁰⁹ La poesia è contenuta nel volume: MELUSCHI, Antonio (a cura di), *Epoepa partigiana*, III edizione, Bologna, A.N.P.I. Regione Emilia e Romagna stampato nello Stabilimento Tipografico ASCA, 1948.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 91, vv. 39-43.

⁷¹¹ Dopo la rottura di "Nuova Scena", Fo e la Rame fondano il Collettivo Teatrale "La Comune", che, negli anni 1970-1972, trova sede al Capannone di via Colletta a Milano. "Il capannone – dice Franca –, che poi era una fabbrica, lo affittò Nanni Ricordi, una persona allora molto conosciuta a Milano." (RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 53)

Ci furono gli spettacoli, contestati da quelli di Al-Fatah che protestavano fuori dal teatro. Mi viene la pelle d'oca al ricordo di quei momenti: noi vivevamo in costante pericolo, con undici persone della compagnia con il passaporto falso. A un certo punto il loro capo contrasse l'epatite virale, così venne a stare da noi. Era un capo Fedayin intransigente, un militare che faceva la rivoluzione. Poi c'era l'interprete, un bonaccione che parlava l'italiano e non faceva che bere. Ricordo che, una volta, uno di loro cadde ubriaco fradicio sul palco durante lo spettacolo. Il fatto è che tutti i compagni italiani erano pazzi per i Fedayin e offrivano loro vino e liquori in continuazione. Una sera scoppiò una grossa rissa fuori dal teatro e capimmo che era necessario mettere delle regole.⁷¹²

Qui emerge un altro aspetto del ruolo di Franca nella compagnia e della sua concezione del legame fortissimo che deve intercorrere tra attivismo politico e attività artistica. Per questo, al contrario dei combattenti sul posto -i quali, evidentemente, non conoscono altra realtà, se non quella in cui sono drammaticamente immersi-, la Rame non riconosce alcuna differenza di priorità tra la guerra e il teatro e si stupisce di chi la ravvisi: *“non riuscivo ad avere udienza, perché mi dicevano: ‘Compagna, ma qua c’è la guerra’. Come per dire il tuo teatro sarà importante, ma la guerra lo è ancor di più.”* Ma, in questa situazione tesa, emergono due componenti della personalità di Franca: la forza della sua convinzione del legame tra arte e politica e il suo essere donna volitiva e determinata: *“un giorno vidi uno bello come Gesù, lo misi contro al muro e, tramite l’interprete, gli dissi: ‘Adesso tu mi ascolti, sono qua per mettere su una compagnia di combattenti palestinesi per portare il discorso in Italia, fuori dalla Palestina’.”* L’operazione che porta all’allestimento di *Fedayin* è assai complessa: tutti i combattenti ovviamente *“avevano passaporti falsi”* e poi, su suolo italiano, il problema dei rapporti tra loro e Al-Fatah, le infermità e l’alcol contribuiscono a rendere il tutto ancora più difficile (e pericoloso) da gestire.

Eppure, lo spettacolo -nonostante la sua essenzialità- è un interessantissimo esempio di laboratorio teatrale: *“Dario si era reso disponibile per la regia, [...] pensò che si poteva fare uno spettacolo di testimonianze dirette e di racconti di vita vissuta. Così Abu Medin, che era un ladro, raccontò come da ladro era diventato un eroe.”* I combattenti sono i veri autori di uno spettacolo che nasce e cresce letteralmente sulla scena, durante le prove, attraverso il lavoro; porta in palco la vita autentica dei suoi interpreti, le loro parole e le loro storie (anche paradossali). Siamo ancora nel pieno della tradizione degli attori-autori, realizzata, però, in chiave laboratoriale. Certamente, è un’intuizione non storicamente nuova

⁷¹² RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 54-55.

-perché in fondo questo è esattamente il metodo di Copeau-, così come non è neanche un'esperienza unica in quegli anni -perché è il *modus operandi* di Pina Bausch in Germania-, ma, soprattutto, è una scelta che anticipa gli orientamenti pedagogici degli attuali Laboratori di Teatro-Educazione (che si svolgono nelle scuole) e dei Laboratori di Teatro di Cittadinanza (che, con lo stesso metodo, portano in scena uomini e donne comuni): il teatro, tramite queste esperienze, diventa una fonte di energie nuove, uno strumento per tessere reti sociali, per essere comunità. Per fare, nel senso più alto del termine, *politica*.

Tornando a *Vorrei morire*, va detto che, sul puro piano teatrale, è anch'esso uno spettacolo estremamente scarno. Come sarà poi (e ancor di più, in quel caso) per *Fedayin*, già qui gli attori e le attrici si avvicendano sul palco, posizionandosi frontali al pubblico, davanti ai microfoni, per leggere testi a tema. In più, però, rispetto allo spettacolo recitato dai combattenti palestinesi, qui, ciclicamente, il *cast* si raggruppa sulla scena nei cori delle varie canzoni. In mezzo a tutto questo, si situano i monologhi di Dario e quelli di Franca, alcuni in italiano, altri nel *grammelot* di dialetti padani già sperimentato per *Mistero buffo*. A dare impatto passionale ed emotivo è una scelta su tutte: quella -di Franca- di parlare dei (e delle) combattenti senza retorica. Così, Dante Di Nanni, Giovanni Pesce e il suo séguito di gappisti⁷¹³ si mostrano come uomini “*in carne e ossa, con le loro paure, contraddizioni e speranze (e per molti giovani spettatori del capannone Vorrei morire fu veramente il primo incontro con la faccia più vera della lotta partigiana)*”⁷¹⁴.

Mamma Togni viene “*rappresentato, per la prima volta, in una grande piazza di Pavia il 25 aprile del 1971*”⁷¹⁵. Da allora è inserito in vari spettacoli: è sia in

⁷¹³ Dante Di Nanni (1925-1944) è un partigiano torinese, morto da combattente a diciannove anni; Giovanni Pesce (1918-2007), già combattente nelle Brigate Internazionali nella Guerra Civile Spagnola, è un partigiano milanese, cui Fo dedicherà la ballata “La Gap”. Di Nanni e Pesce erano entrambi gappisti, ovvero membri dei Gruppi d’Azione Patriottica (GAP), piccoli gruppi di partigiani nati su iniziativa del Partito Comunista Italiano, sulla base dell’esperienza della Resistenza francese. A proposito del nome delle piccole formazioni, dice la partigiana romana Carla Capponi: “*Quando il partito ci diede il nome GAP, qualcuno di noi chiese che «gruppi di azione patriottica» venisse cambiato in «gruppi di azione partigiana». Era una forma di settarismo. Quel patriottica ci sembrava nazionalismo, volevamo una definizione più di classe, più rivoluzionaria. Però ci convinchemmo: la nostra era una guerra di liberazione nazionale, e la combattevano tutti. Era una riaffermazione del vero patriottismo, dell’unita popolare.*” (DE SIMONE, Cesare, “Roma ’44: i patrioti e il popolo”, intervista a Carla Capponi e Rosario Bentivegna, in «L’Unità», 24 marzo 1972)

⁷¹⁴ VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, cit., p. 132.

⁷¹⁵ Così avverte una nota a piè di pagina in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1065.

*Guerra di popolo in Cile*⁷¹⁶, sia in *Vorrei morire anche stasera*, almeno nel 1975.⁷¹⁷

Che attinenza ha, questa fabulazione sulla Resistenza italiana, con lo spettacolo dedicato alla drammatica fine del governo di Salvador Allende in Cile? *Guerra di popolo in Cile* è, infatti, incentrato sul *golpe* di Pinochet dell'11 settembre 1973 e viene scritto all'indomani del colpo di stato.⁷¹⁸ Franca ne spiega l'origine:

Il testo fu realizzato con documenti autentici di grande drammaticità. Un fuoruscito cileno ci aveva procurato, tra l'altro, la registrazione dell'ultima trasmissione della radio del Mir, un gruppo dell'estrema sinistra la cui centrale radiofonica era stata assaltata e distrutta dai carabinieri di Pinochet. Due cronisti, un uomo e una donna, continuavano a trasmettere fino all'ultimo minuto dando le posizioni delle truppe di repressione, delle vie ancora libere per la fuga e lo sganciamento da parte dei pochi superstiti. Il tonfo della porta abbattuta e una scarica di mitra sono gli ultimi segnali della trasmissione.⁷¹⁹

La rappresentazione più indietro nel tempo di cui ci dia testimonianza l'Archivio (in base ai volantini presenti), è quella di sabato 17 novembre 1973, al cinema Excelsior di Messina.⁷²⁰ Ma la prima assoluta pare si sia svolta al Palazzetto dello Sport di Bolzano, il 20 ottobre 1973.⁷²¹ Si tratta di uno spettacolo noto anche per le vicende biografiche di Fo: durante le repliche in Sardegna, infatti, Dario viene arrestato a Sassari -9 novembre 1973- per resistenza a pubblico ufficiale (le autorità vogliono impedire che lo spettacolo vada in scena) e rilasciato diciotto ore dopo, in séguito a proteste e mobilitazioni popolari.

Gli strettissimi tempi di realizzazione determinano limiti forti nello spettacolo, testimoniati dalle recensioni dell'esordio. Il lavoro, infatti,

ad onta dei limiti intrinseci ad una rappresentazione teatrale nuova dalla preistoria quantomai breve (dieci giorni per scriverne il copione, quattro per montare le scene e i

⁷¹⁶ Così è collocato in: RAME. Franca, Fo, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., pp. 151-161.

⁷¹⁷ Così riporta l'Archivio, nella didascalia alla lettera indirizzata a Franca dal partigiano Luigi Muratore: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=9498&IDOpera=194>, pagina web consultata il 16 marzo 2017.

⁷¹⁸ In riferimento a questo spettacolo, vedi anche il documentario *Aria di golpe*, prodotto dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, per la regia di Armando Celeste (Italia, 1994, colore, 37'), visibile in: <https://www.youtube.com/watch?v=aj3FGcqyWkM>, pagina consultata il 19 maggio 2017.

⁷¹⁹ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 294-295.

⁷²⁰ Vedi il volantino con cui il Circolo "La Comune" di Messina presenta al Cinema Excelsior gli spettacoli *Guerra di popolo in Cile* (17 novembre 1973) e *Mistero buffo* (18 novembre 1973): <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=2089&IDImmagine=1&IDOpera=38>, pagina web consultata il 16 marzo 2017.

⁷²¹ Così riportato in una nota preliminare al testo in: FO, Dario, *Guerra di popolo in Cile*, Verona, Bertani (collana: Testi del Collettivo "La Comune"), 1974.

movimenti di palcoscenico), lascia in parte perplessi. [...] [Lo spettacolo, *N.d.R.*] ha denunciato alcune sbavature palesi, dal ritmo (che è il meno) ai tramiti fra una scena e l'altra, che facevano conferire alla rappresentazione la fisionomia -traballante- di un collage: l'economia dello spettacolo non ne guadagnava di certo.⁷²²

Ma tutto questo preoccupa poco Fo e la Rame, la cui intenzione principale è di trasmettere il significato politico -non meramente solidaristico- dell'evento. E, in questo senso, l'operazione riesce in pieno: il discorso politico “*ci è apparso nitido, preciso, in confronto dialettico con le posizioni più miopi ed opportunistiche di alcuni settori della sinistra.*”⁷²³ Da notare -tra l'altro- come, sul piano attoriale, sia proprio Franca a risultare più convincente, col “Monologo di una ruffiana: la DC cilena”. Il testo, dato il suo carattere violentemente politico, è chiaramente scritto da Fo, ma non può che essere recitato da Franca, perché solo lei possiede quella spiccata corda tragica necessaria per renderlo credibile⁷²⁴:

Franca Rame, preceduta da Dario Fo che [...] ha tracciato in pochi significativi episodi la storia del popolo cileno, si è impegnata in un monologo dal titolo «Lamento di una ruffiana», il pezzo secondo noi di gran lunga più convincente dell'intero spettacolo. La Rame -impersonante la DC cilena- ha ribadito i tratti essenziali di quella analisi elaborata da molti sulla attuale situazione in Cile: il golpe fascista ha avuto l'avallo, se non una spinta decisiva, non solo dai meccanismi dell'imperialismo statunitense, non solo da una situazione economica «costruita su misura» dalle società multinazionali e da scioperi corporativi e settoriali di «padroncini» come quello degli auto-trasportatori, ma anche da parte, e in modo decisivo, dei notabili del più grande partito cristiano cileno, la Democrazia Cristiana, il cui quotidiano -basta questo- è l'unico oggi ad uscire liberamente a differenza di tutti i giornali democratici e di sinistra.⁷²⁵

Franca spiega che, nel monologo, la D.C. cilena è descritta come “*una specie di grande lenona tutta lacrime, spergiuri, trivialità, che recitava la sua innocenza saltellando fra mucchi di cadaveri e si barcamenava fra il potere reazionario e una parvenza di democraticità imburrata da cinguettii ipocriti.*”⁷²⁶

Il finale del testo fornisce anche la seconda chiave interpretativa dello spettacolo. Esso mostra, infatti, una rivolta contro la D.C. cilena incarnata dalla “ruffiana”, nel corso della quale essa viene ferita a morte da colpi di pistola. La ruffiana/D.C. pronuncia così le proprie ultime parole:

⁷²² [AUTORE NON INDICATO], “La Rame «ruffiana» salva lo spettacolo”, in: «Alto Adige», 24 ottobre 1973.

⁷²³ *Ibidem.*

⁷²⁴ Vedilo in: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, Verona, Bertani, 1978, pp. 163-173.

⁷²⁵ [AUTORE NON INDICATO], “La Rame «ruffiana» salva lo spettacolo”, cit.

⁷²⁶ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 295.

Ehi, ma piantatela di sparare.
Aldo Moro, intercedi pro ei!... questi mi ammazzano... Andreotti, intercedi pro ei!...
Rumor, Fanfani... intercedi... m'hanno beccata, mi hanno colpita... hanno colpito la
D.C. Libertas! Li mortacci... muoio...
Sorella D.C. italiana... sei una gran puttana! Ma creperai anche te... con me!!
(*Cade riversa al suolo. Buio.*)⁷²⁷

Come si vede, lo spettacolo parla del Cile anche per parlare, in seconda battuta, dell'Italia. Tanto più che il periodo storico in questione è di fortissima instabilità politica: il paese era già stato a rischio di colpo di stato nel 1964⁷²⁸ e alla fine del 1970.⁷²⁹ Franca descrive quel clima senza mezzi termini:

Era quello il tempo in cui anche da noi si viveva un clima di imminente colpo di stato. Si erano scoperti progetti di intervento armato da parte di certi corpi speciali, programmazione di arresti in massa e progetti per l'allestimento di campi di concentramento in Sardegna. Ultimamente, nell'inchiesta sulla P2, è venuto a galla che quel progetto, appoggiato da forze politiche ben identificate, era tutt'altro che una velleità astratta. Fatto sta che a gran parte dei dirigenti del sindacato e del Pci era stato ordinato di non dormire a casa... bisognava evitare di farsi sorprendere nel sonno. Naturalmente, gli organi responsabili del governo rassicuravano che nulla c'era di reale in quelle voci e che si trattava di provocazioni messe in piedi da gruppi di mestatori.⁷³⁰

Lo spettacolo si colloca, spesso, all'interno di lunghe manifestazioni composite -che si tenevano in grandi spazi (come grandi cinema o palazzetti dello sport)-, organizzate in favore della resistenza cilena, costruite con testimonianze, canti

⁷²⁷ RAME, Franca, FO, Dario, "Monologo di una ruffiana: la DC cilena", in: *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 173.

⁷²⁸ Si tratta del cosiddetto "Piano Solo", un tentativo di colpo di stato ideato dal capo dell'Arma dei Carabinieri, il generale Giovanni De Lorenzo, con l'appoggio di vertici democristiani presenti nelle istituzioni e dei servizi segreti statunitensi, durante la crisi del primo Governo Moro (in carica dal 5 dicembre 1963 al 23 luglio 1964). L'obiettivo era impedire la costituzione di un nuovo governo di Centro-Sinistra. A tale fine, già il Presidente della Repubblica Antonio Segni (D.C.) aveva minacciato la creazione di un governo di tecnici sostenuto dai militari. Il *golpe* non fu realizzato, perché Pietro Nenni (segretario nazionale del Partito Socialista Italiano), temendo rischi eversivi, ridimensionò fortemente il proprio programma riformatore, rinunciando ad alcune richieste di riforma sociale, fino ad allora avanzate come prioritarie.

⁷²⁹ Si tratta del cosiddetto "Golpe Borghese" (citato anche come "golpe dei forestali" o "golpe dell'Immacolata"), un tentato colpo di stato -avviato e interrotto mentre era in corso d'esecuzione per motivi mai chiariti-, organizzato, con la complicità dei servizi segreti statunitensi, per la notte tra il 7 e l'8 dicembre del 1970 dall'ex comandante della Xª Flottiglia MAS della Repubblica Sociale Italiana Valerio Junio Borghese, che, nel 1968, aveva fondato il Fronte Nazionale, un movimento politico di estrema destra che aveva lo scopo di sovvertire le istituzioni dello Stato con disegni eversivi. Lo scopo è dubbio: un'ipotesi è che si volessero mettere fuori legge tutte le formazioni politiche comuniste (o anche solo di sinistra), su tutto il territorio nazionale; altra possibilità è che il *golpe* fosse, in realtà, fittizio: immediatamente represso dalle forze governative, sarebbe stato ideato come scusa per consentire al governo democristiano di emanare leggi speciali.

⁷³⁰ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 295.

popolari, filmati, appelli e -appunto- la *pièce*.⁷³¹ Proprio la grandezza degli spazi provocava non pochi problemi tecnici, specie di acustica. Spiega Franca:

impiegavamo microfoni e amplificatori di grande potenza. Inoltre ci si serviva anche di radiomicrofoni. Questo dava il vantaggio a ogni attore di potersi muovere liberamente in lungo e in largo per tutto il palcoscenico. Ma questo accorgimento presentava l'inconveniente che spesso sulla stessa onda della nostra radio si innestasse la voce proveniente dalle auto della polizia; sul facsimile di questo: «Pronto, pronto, qui pantera nera... a drago rosso... ci sentite? passo... Un ubriaco sta dando fuoco al bar dello sport, accorrete... passo». Queste interferenze, quasi sempre, si risolvevano in giochi spassosi... noi si rispondeva alla polizia inventando a nostra volta delle sigle fantasiose, tipo: «Pronto, pronto, qui gorilla imbizzarrito... a babuino scardinato... Il leone imbecillito s'è mangiato il guardiano... accorrete con un medico... il leone non riesce a digerirlo, portate alcaselzer in abbondanza... passo»... C'era qualche poliziotto di spirito che, scoperta la provenienza, ci faceva sopra quattro risate... ma i più la prendevano male. Il nostro pubblico si era ormai abituato a quelle interferenze e ci si divertiva un mondo.⁷³²

Ma la forza dello spettacolo, sul piano teatrale, risiede in una trovata, impostata proprio su questa casualità, che mescola realtà e finzione:

Il primo segnale è una voce dall'accento meridionale che esce improvvisamente dal microfono a pile che Dario Fo porta appeso al collo. «Pronto, pronto, qui Drago, Drago ordina alla pattuglia di spostarsi a nord». Interrotto nel bel mezzo di un monologo su Augusto Pinochet [...], l'attore strabuzza gli occhi, tenta una battuta di spiegazione («sempre vicino a noi, questi poliziotti. Riescono perfino ad arrivare nei nostri microfoni con le loro radio») e prosegue a recitare come niente fosse.

Ma di lì a poco le interferenze riprendono. Si sentono ordini concitati, frasi in codice. «I telefoni non funzionano», grida improvvisamente un ragazzo dentro un megafono. «Anche la radio è muta», afferma una voce dalla platea. «Su, su, non è niente compagni. Manteniamo la calma», esorta dal palcoscenico Fo, che però recita le sue battute con voce sempre più stentata.

Uno spettatore a cui sembra siano saltati i nervi comincia un lungo monologo. «Ma qui siamo in Italia, non siamo mica in Grecia o in Cile. Qui c'è il partito comunista, ci sono i sindacati, il colpo di Stato è impossibile.»

Il nervosismo comincia a correre fra il pubblico. Da fuori si sente un cigolio di camionette, qualche sparo. Entra improvvisamente un commissario, salta sul palco: «Lo spettacolo è interrotto, le persone che adesso chiamerò dovranno seguirmi in Questura», e comincia a scandire i nomi dei rappresentanti più noti dell'ultrasinistra presenti in sala.

La tensione è al massimo, molti cominciano a mormorare «Colpo di Stato, colpo di Stato». Qualcuno intona l'Internazionale e subito tutti sono in piedi, col pugno chiuso, a cantare a squarciagola quella che credono sia la loro ultima espressione di libertà. È, come spiega subito dopo Fo alla platea sconvolta e quasi delusa, una trovata teatrale a effetto, fatta per ricordare come anche in Italia certe ipotesi non siano del tutto improbabili.⁷³³

⁷³¹ [AUTORE NON INDICATO], "Canzoni e cinema per il Cile. Otto ore di spettacolo con Fo al Palasport", in: «La Stampa», 28 ottobre 1973.

⁷³² FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 295-296.

⁷³³ VALENTINI, Chiara, "Pum, pum! Il Questore", in: «Panorama», 22 novembre 1973.

Le reazioni del pubblico, di fronte alla paura di un colpo di stato anticomunista in Italia, erano del tutto imprevedibili:

C'erano certe sere in cui si producevano scene esilaranti e pericolose insieme. A Torino Paolo Hutter, un giornalista che era appena rientrato dal Cile, si mangiò letteralmente, foglio per foglio, l'agenda con i numeri dei telefoni, e alcuni compagni si barricarono nei cessi; a Bolzano due alpini di leva si buttarono da quattro metri d'altezza per sfuggire a un'eventuale paventata incarcerazione, e fu un vero miracolo se non si spaccarono entrambe le gambe; a Parma un anziano dirigente del Pci, ex partigiano, non appena sentì nominare, nell'elenco recitato dal falso vicequestore, il nome del proprio figlio, si levò all'impiedi e montò a sua volta sul palco gridando: «Eh no, a 'sto punto vengo anch'io in questura, e se c'è qualcuno fra voi del pubblico che ha ancora un minimo di dignità faccia altrettanto». Al contrario, c'erano quelli che smarrivano a calabracche senza pudore. Dal momento che il vicequestore aveva dichiarato che gli spettatori in grado di poter dimostrare la propria appartenenza a un partito dell'arco governativo potevano abbandonare immediatamente la sala, c'erano sempre quelli che abbocavano e sventolando la loro tessera da greppia chiedevano di andarsene al più presto. Poi, quando scoprivano che si era trattato di un gioco, sbianchivano di vergogna fra lo sghignazzo crudele di tutti gli altri.⁷³⁴

Come si vede, allora, il lavoro va letto proprio su due livelli messi a confronto: da un lato, quello dei fatti cileni, dall'altro quello della situazione italiana. Naturalmente, il parallelismo riguarda anche le forme di lotta al fascismo e all'autoritarismo: da qui, l'idea di riprendere anche il tema della Resistenza italiana, affidandolo ancora alla Rame che interpreta *Mamma Togni*.

La quarta fabulazione, infine, *Fascismo 1922*, esordisce in *Basta coi fascisti!* (1973), spettacolo che precede di pochi mesi *Guerra di popolo in Cile* e che è concepito come *collage* di monologhi e interventi filmati, montati insieme da Dario Fo, Franca Rame e Lamberto Binni. Ma in scena c'è solo Franca e -per il nostro discorso- questo fatto è importante per due ragioni: la prima è che, probabilmente, si tratta del primo spettacolo di produzione Fo-Rame a reggersi, in palco, esclusivamente su di lei; la seconda è esso che rappresenta il ritorno sulle scene dopo il sequestro e lo stupro subiti il 9 marzo 1973, in un momento che continua a essere delicatissimo per l'incolumità della donna. La redazione torinese de «La Gazzetta del Popolo» riferisce, nel 1973, che Franca “È ancora sotto inchiesta per la sua attività di «madrina sovversiva», ma ha superato Pasqua senza danni, anche se le hanno scritto: «Attenta al traffico, questa sarà l'ultima Pasqua»”.⁷³⁵ È ancora solo sotto il tiro costante dei fascisti, dunque: “La persecuzione intanto continua. Ha cambiato di nuovo casa, numero di telefono,

⁷³⁴ FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pp. 298-299.

⁷³⁵ [AUTORE NON INDICATO], “Franca Rame a Torino con uno spettacolo che si intitola «Basta con i fascisti!»”, in: «La Gazzetta del Popolo», redazione di Torino, 10 maggio 1973.

*automobile. «Mi hanno detto alla polizia che quelli hanno delle pistole con le quali “sparano” dei microfoni in casa e poi ascoltano quel che succede. Può darsi. Come può darsi che avessero anche potuto intercettare le telefonate».*⁷³⁶ Ma è anche “sotto inchiesta”, quindi sotto il controllo delle istituzioni, per via del suo impegno nel Soccorso Rosso Militante, di cui è la “*madrina sovversiva*”.

Per l'attrice-autrice, quindi, il ritorno sulle scene è, in sé, un atto politico: “*io continuo il mio mestiere, che non è semplicemente quello di «attrice», ma di intellettuale impegnata in una battaglia ideologica con i mezzi che meglio conosce. Per me, sono quelli audio-visivi: teatro, cinema, documentario.*”⁷³⁷ E, oltre a essere un atto politico, è anche un atto di coraggio sul piano personale. Lei, che è stata sequestrata e violentata per motivi politici, proprio da un gruppo di fascisti, torna ora in scena da sola, con un testo ch'è una presa di posizione fin dal titolo, per denunciare il clima delineatosi attraverso i “*fatti degli ultimi tre anni che ci hanno letteralmente sconvolti... e sì, perché siamo proprio arrivati al tetto della criminalità fascista: bande di teppisti armate che spadroneggiano, sparano, ammazzano deliberatamente, compiono stragi, violenze di ogni genere [...]*.”⁷³⁸ Certo, il riferimento più immediato per il pubblico è alla strage di piazza Fontana a Milano⁷³⁹, ma è impensabile, per lei, non riferirsi anche alla violenza subita pochi mesi prima.

Lo spettacolo va in scena, in prima nazionale il 18 maggio del 1973 a Susa, su richiesta dei partigiani della Valle, associato a una rappresentazione di immediato impegno politico, *Bandiera rossa a Mirafiori*, preparata dai membri del circolo di Torino del Collettivo “La Comune”, incentrata sulla vicenda -avvenuta in quel periodo- del licenziamento e della denuncia per violenze di trentasei operai dello stabilimento della FIAT a Mirafiori. “*Sono gli stessi operai – dice Franca – che porteranno in scena, come lezione e denuncia insieme, un loro problema, [...] il copione è stato coordinato da un insegnante, Italo Tronca, ma il materiale è stato spontaneamente fornito dal comitato di base e dall'avanguardia interna di*

⁷³⁶ *Ibidem.*

⁷³⁷ *Ibidem.*

⁷³⁸ FO, Dario, RAME, Franca e BINNI, Lanfranco, *Basta coi fascisti!*, in «Archivio Fo-Rame», sezione “Testi”, <http://www.archivio.francame.it/scheda.aspx?IDScheda=26314&IDOpera=15>, pagina consultata il 19 maggio 2017, documento n. 5.

⁷³⁹ L'attentato, di matrice fascista (ma, a tutt'oggi, privo di colpevoli dichiarati), avviene il 12 dicembre del 1969 alla Banca Nazionale dell'Agricoltura, in piazza Fontana a Milano, dove, alle 16:37, viene fatta esplodere una bomba -contenente sette chili di tritolo- che uccide diciassette persone (di cui tredici sul colpo) e ne ferisce altre ottantasette.

*fabbrica.*⁷⁴⁰ Con la Rame, in questo secondo spettacolo, recitano Francesco Babusci, Fausto Tomassini e Beppe Picco, mentre a Mimma Torri sono affidate le canzoni; tutti gli altri sono veri operai di Mirafiori.

Questi, dunque, il contesto, l'esigenza e la sensibilità con cui Franca Rame scrive, con Dario, i monologhi femminili sulla Resistenza. Sulla loro origine, spiega Franca:

Il primo, *Nadia Pasini*, è ricavato dalla testimonianza diretta della protagonista, *La fiocinina* è tratto da un'inchiesta realizzata nel Polesine alla fine della guerra, *Mamma Togni* è la traduzione teatrale, senza varianti di sorta, del racconto fattoci personalmente da questa leggendaria partigiana dell'Alto Po pavese. L'ultimo pezzo è tratto dalla raccolta di testimonianze realizzata da Cesare Bermani sulla resistenza al Fascismo, nel Novarese, intorno agli anni 1922-23.⁷⁴¹

Le partigiane non sono state solo staffette: il loro contributo copre l'intera catena del rifornimento di cibo, vestiti e armi, il pericoloso aspetto della propaganda, fino alla partecipazione diretta a molte delle azioni militari e di guerriglia urbana; inoltre, il ruolo delle donne diviene specifico in azioni di resistenza civile, attuando forme di lotta anche inedite e innovative. Né i Nazisti né i Fascisti le distingueranno mai dai partigiani uomini nei trattamenti inflitti loro. Come racconta Franca Rame nei panni di Nada Pasini, “*staffetta del settimo Gap di Bologna*”⁷⁴²:

Prima mi hanno dato una sigaretta [...]. E appena che me l'hanno accesa mi hanno dato una gran sberla che me l'hanno fatta saltar via la sigaretta. [...] E allora quello con gli occhiali e il vestito a righe e i guanti s'è arrabbiato e mi ha dato un pugno, proprio sul naso che mi ha fatto venire giù tutto il sangue [...]. Poi mi hanno messo una corda intorno al collo e mi tiravano su come per impiccarmi, con gli strapponi [...]. A 'sto punto mi hanno tirato su le sottane e tutto il vestito fino alla testa e con un nerbo di buie hanno incominciato a picchiarmi, come se fossi una bestia, sulla pancia, sul sedere e anche qui, sul petto di continuo... proprio come a una bestia... Quando sono state verso le sette, che si erano levati tutti la giacca che erano sudati, mi hanno buttato una secchiata di acqua gelida... io ero lunga tirata sul pavimento e mi veniva fuori il sangue dalla bocca... subito ho avuto paura che fosse dai polmoni, invece era che mi avevano spaccato due denti... questi qua, vede, che adesso sono finti. Mi hanno tirata su e mi hanno messa seduta sulla sedia e ero lì tutta nuda, che ormai i vestiti me li avevano stracciati.⁷⁴³

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

⁷⁴¹ RAME, Franca, “Introduzione” a *Fabulazioni della Resistenza*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1043.

⁷⁴² RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 145.

⁷⁴³ *Ivi*, pp. 146-147.

Lo stile della narrazione -com'è specifico delle narrazioni femminili della Resistenza- non incide mai in toni eroici. Le torture sono descritte senza insistere sul dolore provato e sulla difficoltà a sopportarle; vengono riportate solo per rimarcare l'unico dato fondamentale: la differenza morale ed etica fra chi aveva scelto la lotta partigiana e chi era rimasto con i Nazi-Fascisti.

La vicenda di Nada è costellata di particolari antieroi, come quello riferito alle difficoltà di comunicazione, legate alla lingua, tra lei e i torturatori:

parlavo in dialetto del mio paese che loro non capivano, così c'era lì un brigante nero di Bagnocavallo che ha incominciato a fargli l'interprete di quello che io gli dicevo... e poi io facevo anche mostra di non capire quando il «dottore» mi parlava... che lui è meridionale, e io davvero ci facevo un po' fatica... così mi traducevano anche a me.⁷⁴⁴

Anche su un piano linguistico, Franca e Dario scelgono la fedeltà assoluta ai modi espressivi della donna di cui Franca ha raccolto la testimonianza. Non si tratta solo di una scelta di rispetto per la narrazione originale, ma anche della necessità di tenerla saldamente ancorata alla realtà, non alla ricerca di una resa naturalistica del personaggio, ma per una ragione politica: la narrazione deve abbandonare la retorica e diventare viva, per parlare allo spettatore contemporaneo.

Se i Nazisti e i Fascisti si mostrano perversamente “paritari” nel torturare Nada con la stessa violenza che avrebbero rivolto a uomo, la storia della partigiana resta -nell'intenzione e nella resa di Franca- la storia di una donna. Con uno straordinario coraggio che s'associa anche a una forma di pudore (di Nada -certo-, ma, dopo il 1973, per rispecchiamento, anche di Franca), la Rame narra anche la violenza sessuale che la stafferra subisce. La Pasini è stata appena “*portata in una camera tutta chiusa dove c'era anche un letto tutto sporco [...]*”⁷⁴⁵ Passa una mezz'ora e

viene dentro quello con il vestito a righe... quello lì, dopo tutte le botte che mi aveva dato... adesso voleva stare lì con me... sì, insomma... voleva, hai capito...: «Ma non posso neanche darci un bacio» gli faccio io con la delicatezza, «ci ho tutta la bocca spaccata, con fuori due denti...». Ma lui mi veniva addosso, a farmi le carezze e baciarmi... e io non potevo neanche muovermi che ero rotta dappertutto... e gli dicevo: «Ma non ha pietà?... pensi se fosse una sua figlia in questo stato». Ma era come parlarci a una bestia!...⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 146.

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 148.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

Qui, proprio nel momento in cui è torturata come donna, e non solo come partigiana, l'umanità di Nada diventa prorompente e Franca si permette di toccare in modo deciso le corde del tragico: “*Quando che è andato via mi sono messa a piangere... roba che non avevo pianto neanche quando m'impiccavano... ma adesso avevo proprio voglia di morire... E piangevo...*”⁷⁴⁷

Seppure risalente già al 1970, Franca reciterà questo monologo anche dopo lo stupro subito e prima di scrivere e portare in scena il proprio monologo su quell'evento: in qualche modo, con queste fabulazioni, siamo anche in presenza di quel sostrato drammaturgico che permetterà alla Rame di rielaborare il proprio stesso trauma, perché lo aprirà a una sorta di dialogo con le altre donne che hanno subito violenza.

In questi monologhi, anche gli atti delle donne emergono senza alcuna tentazione retorica, nella loro forza, realisticamente. Chiarissimo, in questo senso, è il momento in cui Nada torturata, una volta lasciata sola, vede un uomo anch'egli torturato. I due si conoscono, tanto che lui la chiama col suo nome vero, Luisa:

Ho fatto uno sforzo e mi sono tirata su così gli sono venuta più vicina e l'ho visto bene in faccia... ci aveva gli occhi gonfi come due uova... e gli veniva fuori il sangue. C'è lì un lavandino... sono andata giù dal letto... camminavo attaccata al muro... C'è perfino una salvietta... l'ho messa sotto l'acqua... lui che capisce che gli voglio bagnare gli occhi mi fa: «Lascia stare, sei già lì mezza morta...» Poi quando gli lavo il sangue mi fa: «Tante grazie, mi fa proprio bene... E adesso ci riesco a vedere anche un po'». Allora mi è venuto in mente che sono lì nuda, ma non m'è neanche importato, non ho fatto nemmeno la mossa di coprirmi con la mano.⁷⁴⁸

La forza della donna consiste in questo temporaneo dimenticarsi di sé e del proprio corpo, nel concentrarsi sulla condizione di chi le sta accanto, nel prendersi cura (torna in mente il *labour of love* di Hilary Rose) di un corpo malmenato e malandato. C'è un senso di purezza in questo suo far caso solo per un momento alla propria nudità, per poi decidere che non ha importanza e non fare “*nemanco la mossa di coprirmi con la mano*”: Nada è una sorta di Eva che non dà peso al peccato originale, perché gli toglie il peso di peccato; come Eva dopo il peccato, Nada s'accorge del proprio corpo nudo, ma -al contrario di della donna della Genesi- non se ne vergogna. Qui Franca è Nada, ma è anche la donna -a se stessa

⁷⁴⁷ *Ibidem.*

⁷⁴⁸ *Ivi*, p. 149.

coeva- che cerca un rapporto libero col proprio corpo e che dà a questa ricerca un senso politico: con grande forza di suggestione, Franca parla alle donne spettatrici del proprio tempo e rende Nada -con la sua storia- una loro contemporanea.

La Resistenza non è più il resoconto di un'impresa epica, coraggiosa, decisiva per le sorti del conflitto, ma una narrazione quasi privata, intima, raccontata con pudore e dolcezza. Si ritrova una profonda, umana, femminile sintonia con le parole di Lidia Menapace:

Noi amavamo la vita e non ci attirava molto l'eroismo. [...] la prima scoperta che facemmo fu che una intensa volontà di resistere, di non sottomettersi, di non cedere moralmente, aveva una forza incredibile. Questa esperienza fu propria della parte «debole» della popolazione, donne, ragazzine, ragazzi, vecchi e vecchie, operai e operaie, gente dei campi, tutti disarmati.⁷⁴⁹

L'«*intensa volontà di non sottomettersi*»: questo, in sostanza, è il filo rosso che collega la Resistenza alle lotte di emancipazione femminile, nei racconti delle partigiane e nelle fabulazioni di Franca Rame.

La costruzione di una nuova coscienza femminile passa, dunque, attraverso la ricostruzione di una nuova coscienza della Storia. Ma questa è anche rivolta a un “dopo”, a un futuro in cui rigenerare politicamente il mondo. È quanto emerge nelle parole del ragazzo di cui Nada si prende cura: “*stiamo qui a farci pestare come codighe, a crepare per cosa? per dopo, no?... per quando che dopo saremo liberi! E allora verrà il comunismo sul serio...*”⁷⁵⁰ Il discorso è ripreso da Nada stessa: “*fare il comunismo, non è mica facile perché i padroni non ci dicono: «Prego s'accomodi!» ... io però ci ho ancora speranza [...]*”⁷⁵¹ Certo, le parole di Nada richiamano -senza saperlo- quelle di Tersilla Fenoglio: “*è stato molto più facile, allora, fare la partigiana nella Langa che, dopo, fare la comunista.*” Così il monologo si chiude in un punto di sospensione tra il sogno di una rivoluzione possibile e i timori della sconfitta: Nada non ha cessato di sperare -“*se no perché sono sempre comunista?*”⁷⁵²-, ma il ragazzo che parlava del “dopo” “*l'hanno ammazzato la mattina dopo che era ancora scuro.*”⁷⁵³

⁷⁴⁹ MENAPACE, Lidia, “La Resistenza fu colorata”, in: GALLO, Domenico e POMA, Italo, *Op. cit.*, pp. 46.

⁷⁵⁰ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 149.

⁷⁵¹ *Ivi*, p. 150.

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ *Ibidem*.

La fiocinina, monologo “ricavato da una registrazione su nastro”⁷⁵⁴, ha per iornarrante “una donna delle valli fra Comacchio e Chioggia”⁷⁵⁵ che parla ancora in dialetto, “il chioggiotto: un dialetto che è il più antico del mondo... mezzo veneto e mezzo ferrarese”⁷⁵⁶, ma il tema è la “nascita di una banda organizzata da rossi e composta al completo da rossi”⁷⁵⁷.

Qui, la donna si fa portatrice non solo della propria storia personale, ma anche di una storia collettiva in cui lei è inserita. Il suo ruolo, quindi, è prima di tutto quello di custode della memoria: una memoria fondante, sebbene marginale. In questo senso, la marginalità storica delle donne (posta in evidenza dalle teoriche della *Standpoint Theory*) è il terreno che meglio d’ogni altro sa comprendere, accogliere e riconsegnarci quella microstoria, dandole valore e attualità, attraverso una narrazione attenta alla dimensione quotidiana e, di nuovo, antiretorica.

In questo senso, il testo fa sua l’intuizione di quella corrente storiografica che indaga proprio la “microstoria” e che giustifica tale scelta in base all’elemento della tipicità: “*la pequeñez, pero la pequeñez típica*”⁷⁵⁸. Qui la microstoria è sinonimo di storia locale, non certo di *petite histoire*, aneddotica e screditata, né - tantomeno- della “*histoire événementielle*” ripudiata da Braudel, cioè di quella storia tradizionale che vedeva la sedicente storia del mondo dominata da protagonisti simili a direttori d’orchestra.⁷⁵⁹ Qui, per la sua tipicità, la microstoria è manifestazione concreta delle dinamiche della storia più ampia, in un’ottica qualitativa e non quantitativa. Ma è anche, per l’approccio femminile, sguardo sulla storia dai margini verso il centro.

Risola -questo il nome di battaglia della fiocinina- è una donna che (come l’Agnese del romanzo di Renata Viganò) non ha un forte impianto ideologico di partenza, ma prende posizione perché, toccata dagli eventi, sceglie di non rimanerne spettatrice. Qui si fa particolarmente esplicita la critica alla retorica patriottarda (comune a tante narrazioni -maschili- della Resistenza) che ha interpretato la lotta partigiana come una prosecuzione del Risorgimento. Quest’approccio è incarnato da un capitano che tenta di arruolare combattenti:

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 135.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ *Ibidem*.

⁷⁵⁸ GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, El colegio de México (Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie, 1), México, 1968, p. 2.

⁷⁵⁹ Cfr. BRAUDEL, Ferdinand, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II* [1949, ed. agg. 1982], trad. Di Carlo Pischetta, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002.

“*«Imbracciate le armi co noialtri!» ghe disea «per la patria contro l’invasore tedesco! Liberate il sacro suolo de lo straniero»... e tuto un rosario de parole iguali spudae a quele che i gh’ha i putei stampai su i so libri de scola.»*⁷⁶⁰ La risposta politica al capitano la fornisce il padre di Risola, che ha combattuto durante la Prima Guerra Mondiale e mette subito la questione in termini di lotta di classe:

de tuta sta vale semo tronadi indrio in tre de ventidoi che seremo partidi a combater e descasar l’invasor como disei vui, ma l’invasore, tornadi che séremo, se semo incorgiudi che ghe l’évemo qui, in le vali... in le nostre case... i padroni de e riserve che i aveva comprà tuto, acqua e tera, dal demanio e noi se jera tuti fregà! E alora basta de farghe de mincioni, sior capitani! Dovémo scanarghe un’altra volta per descasar tedeschi e far vegnir i inglesi? e cossa ol sciambia por noialtri se ol padron ol ghe resta sempre iguali?⁷⁶¹

Togno de la Rosa -il “*guardiavale, bravo cristian, comunista*”⁷⁶² che “*l’eva un comisari del popolo*”⁷⁶³- sarà il secondo personaggio a giungere sulla scena ad arruolare combattenti, con più successo del capitano. In lui troviamo rapidamente espressi due elementi forti della Resistenza: il suo forte carattere internazionalista e il fatto che (per dirla ancora con Tersilla Fenoglio) fosse “*proprio la guerra dei disertori, la guerra degli imboscati, cioè gente che va nei boschi perché non la piglino*”. Dice Togno:

Gli uomini ci sono: sbandati, prigionieri di guerra scapati; neozelandesi, russi, disertori, cecoslovacchi, ma se non viene qualcuno di voialtri a farci strada in mezzo a ste cane, a ste paludi ci troviamo come i gati ne l’acqua... al primo rastrelamento ci chiapano tuti...!⁷⁶⁴

Togno rappresenta, nel suo ingenuo ma sincero schematismo, il sogno tradito della Resistenza, il sogno di sconfiggere non solo la guerra, ma le origini economiche della guerra: la ricerca del profitto e lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo:

«Prima descasemo i fascisti e i todeschi» l’ha dito ol Togno de la Rosa «da po’ descaseremo i padroni... co’ i stesi fusili... Mi no’ sarisa chi a risciar la pele se no’ g’avesse sta convinzion che un ziorno non g’avarò pi de sparanghe ai fiocinini... parché saremo noialtri toti, i patron de le anguille e de la vale».

⁷⁶⁰ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 136.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² *Ivi*, p. 137.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ *Ivi*, p. 138.

In questo contesto politico-ideologico s’inserisce la microstoria, il ruolo delle donne nelle brigate partigiane. Ora la storia restringe il campo del proprio centro, focalizzandolo su di lei, e il monologo non si esime dal mettere in luce una certa misoginia -mascherata da senso di protezione- che pure si respirava tra i partigiani:

«[...] le fiole no e va ben de ste bande... o l’è guera, o l’è gran pericolo». «Ma se riva i todeschi e ghe brusa e ghe massa come a Filo? Aoloro no è pericolo?» e cossi sont andaita con me patre. [...] Pena che son rivada ol me patre ol vorseva mandarme in drio, parchè tuti i omeni i me picava co’ i ogi a sbatusciò co’ mi gaveva desdoto ani, e i rotondi a me sciopaveno davanti e de drio. Son restada però, i me mandava [...] a véder cosa i feva i todeschi e i fascisti... e fevo la stafetta [...].⁷⁶⁵

Risola, dunque, è determinata: per lei l’adesione alla Resistenza è anche ribellione a un potere maschile, che la vorrebbe mettere da parte anche dallo scenario della lotta, e alla volontà paterna, che giudica sconveniente la presenza di una ragazza giovane in mezzo a tutti quegli uomini. Sono problemi che abbiamo ritrovato spesso nelle narrazioni delle partigiane e che ci restituiscono una narrazione di quegli eventi nuova, antieroica ma, a contempo, straordinaria, proprio perché donne del tutto ordinarie, in quella situazione, hanno ricominciato a pensarsi (e a volersi) come soggetti autonomi e liberi di autodeterminarsi.

In questo contesto, la vicenda personale della fiocinina non cessa mai di essere profondamente umana (Risola non si vergogna di parlar della propria paura) e di mostrare una donna còlta in tutta la sua giovinezza:

Ma quea sera mi avevo adoso un spragagnasso de spavento tal che pena che son rivada a le capane dei fiocinini, me son butada a piagner disperada adoso al Nane rosso... lu ol me ha embrasado... forte a o l’eva ben belo ol Nane rosso... e a mi ol me piaseva che lu me embrasase cossi... e alora de la comosion piagnevo anco pì forte... mi.⁷⁶⁶

Come *Nada Pasini*, anche *La fiocinina* pone, in chiusura, il problema del “dopo”, ma qui il problema è direttamente riferito alla memoria della guerra di liberazione e alla sua narrazione distorta:

⁷⁶⁵ *Ivi*, pp. 139-140.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 140.

E ogni ano vien un de Roma a meterge una corona a la lapide de Filo. Un general, el dise discorsi, ... tuti i sta sull'atenti, e mi me regordo de mi pare che biasegava semper: «Parole de libri, parole stampade».⁷⁶⁷

Certamente il riferimento è, in primo luogo, all'appropriazione di quella memoria da parte di chi, nell'Italia post-fascista che non ha mai realmente chiuso la pagina del Fascismo, è assunto ai vertici del potere politico, sfruttando la storia della lotta partigiana come forma di legittimazione dello *status quo*. Ma il fatto di porre in evidenza il carattere retorico di quella memoria segnala anche una presa di posizione, di fronte a quella narrazione, che è coerente e in linea con il modo femminile di raccontare la Resistenza. Vengono allora in mente le parole -già citate- di Lidia Menapace, che si lamentava delle celebrazioni del 25 aprile, trasformate in messe cantate, insopportabilmente pesanti e tronfie, vetrina di autorità piccole o grandi, e, per questo, destinate ad allontanare le generazioni successive da quella storia.

Quello che, in questi due monologhi, è il tema di chiusura diviene, in *Mamma Togni*, tema centrale: questo (anche intitolato *Di nuovo siete qua*) è il vero e proprio monologo sulla delusione del “dopo”.

Mamma Togni è una *mater dolorosa* (come sarà anche la Cindy Sheehan di *Madre pace*), una madre che, sulla scia della scelta del figlio si getta nella lotta partigiana per la liberazione e vi partecipa con grande generosità. Dice proprio lei, in una testimonianza:

L'8 settembre 1943 mio figlio, Enzo Togni, fuggì dall'esercito e si rifugiò nelle boscaglie del Po. Lì cominciò a radunare uomini e così formò una delle prime brigate partigiane della zona. Io collaboravo a questa sua attività. Ragazzi fuggiti dall'esercito e ricercati dai fascisti trovavano presso la nostra famiglia aiuto e protezione fino al limite del possibile. Quando i giovani si presentavano a me, io, anzitutto, avevo per loro una parola di conforto e di incoraggiamento; spiavo poi il momento propizio per invitarli nel luogo in cui si trovava mio figlio. [...] A Zavattarello svolsi il lavoro di infermiera. [...] La vicinanza con mio figlio, poi, mi rendeva felice. Ma quella situazione era troppo bella per poter durare a lungo. Infatti, dopo soltanto diciotto giorni accadde il fatto più doloroso della mia vita. La notizia mi fu portata da Ciro che, pallido e senza guardarmi in viso, mi trasse in disparte e cominciò a parlare. Mi disse che Enzo stava combattendo a Varzi, che era stato colpito, che aveva perso molto sangue: poi, con evidente imbarazzo, aggiunse tutta una serie di frasi incomplete ma comunque allusive di un fatto grave. Allora mi venne un dubbio tremendo. Afferrai Ciro per le spalle e, cercando di leggergli negli occhi ciò che non aveva avuto il coraggio di dire con le labbra, gli chiesi: «È morto?» Lui mi abbracciò piangendo. Era la conferma. Mi sciolsi da quell'abbraccio dicendo: «La lotta che noi combattiamo è lotta per un ideale che vale assai più della vita!» poco dopo entrai, come al solito, nella corsia degli ammalati. Mi fermai in mezzo alla camera e dissi loro: «Ragazzi, Enzo è morto, ora non ho più figli!».

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. 144.

Attorno a me si fece un silenzio greve. Uno dei presenti, dopo aver attirato su di sé lo sguardo di tutti gli altri, lo ruppe dicendo: «Noi siamo i tuoi figli! Da questo momento ti chiameremo mamma!». «Certo -risposi- mi farà piacere! Mi servirà a lenire il dolore.» Così diventai la mamma di tutti i partigiani garibaldini.⁷⁶⁸

L'episodio è raccontato da Franca con grande fedeltà anche nel monologo:

Quando quel giorno di primavera del '44 mio figlio era andato giù che dovevano prendere la caserma dei briganti neri, dopo un'ora vedo tornare il Ciro, bianco che mi dice: «L'hanno ferito, tuo figlio è ferito» «Fermo lì, guardami Ciro, io non piango, non grido, guardami, io non piango... È morto, vero? Lo so che è morto» «Sì». Me l'hanno portato su in braccio, in due. Mi son messa seduta e me l'hanno messo sulle ginocchia, aveva un buco piccolo sul collo. I compagni me l'hanno portato via... l'hanno portato sotto il portico, io sono andata dentro nello stanzone dove c'erano tutti i miei ragazzi feriti e gli ho detto: «Fieuj, ragazzi, il mio figlio è morto, adesso non ho più nessuno... adesso siete voi che mi chiamerete mamma... adesso sono la vostra mamma». Ghè stà un gran silenzio e po': «Mamma, mamma – si son messi a gridare tutti – mamma». E adesso per tutti sono rimasta Mamma Togni.⁷⁶⁹

La maternità che va oltre il dato biologico è, insieme a quello politico della mancata de-fascistizzazione italiana, il tema centrale del monologo. Nel testo, il tema è enfatizzato da un particolare che lo sacralizza. Mamma Togni vede finalmente il corpo morto del proprio figlio e: “*Mi son messa seduta e me l'hanno messo sulle ginocchia*”. Qui la donna si rivela compiutamente *mater dolorosa*, madre dell'uomo giusto, del giovane innocente che è stato ucciso e l'unica relazione che intesse col corpo morto di lui trasmuta i due in una “pietà” michelangiolesca. La sacralizzazione, però, è priva di enfasi e viene riportata immediatamente su un piano di cruda concretezza: “*aveva un buco piccolo sul collo*”.

La vicenda del monologo è ambientata a guerra di liberazione già terminata. L'“*amnistia Togliatti*”⁷⁷⁰, la mancata applicazione della XII delle Disposizioni Transitorie e Finali della Costituzione⁷⁷¹ e il blocco di tutti i processi per le stragi

⁷⁶⁸ BONGIORNI, Attilio, “Mamma Togni”, testimonianza riportata alla pagina web: <http://lombardia.anpi.it/voghera/commenti/pdf/mammatogni.pdf>, consultata il 1° giugno 2017.

⁷⁶⁹ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 160.

⁷⁷⁰ Il decreto presidenziale 22 giugno 1946, n. 4, proposto dall'allora Ministro di Grazia e Giustizia Palmiro Togliatti (P.C.I.) e approvato dal governo, è un provvedimento di condono delle pene per tutti i reati compiuti durante la Resistenza (con particolare riferimento a quelli compiuti dai Nazi-fascisti), emanato allo scopo di realizzare la cosiddetta “pacificazione nazionale”.

⁷⁷¹ La Disposizione -che non ha natura transitoria, per cui sarebbe più corretto definirla “finale”- recita: “È vietata la riorganizzazione, sotto qualsiasi forma, del disciolto partito fascista.” Sempre in ossequio alla dottrina della “pacificazione nazionale”, la disposizione, seppur affermata, non è mai stata applicata, tanto che, già il 26 dicembre del 1946, si forma il Movimento Sociale Italiano (M.S.I.), che, rifacendosi alla pagina della Repubblica Sociale Italiana e fondato (e formato) da ex repubblicani, di fatto si connota come formazione politica pienamente neo-fascista.

nazi-fasciste in Italia⁷⁷² hanno già segnato il clima politico del paese, facendolo ripiombare nel solito gattopardiano paradosso del “cambiar tutto perché non cambi niente”.

In questo contesto, in un piccolo paese non precisato, un deputato del Movimento Sociale Italiano (il senatore Servello⁷⁷³) sta legittimamente per tenere un comizio, ma, tra il pubblico, c'è Mamma Togni, ormai vecchia e stanca, col suo bastone. Il personaggio è delineato anche nei suoi limiti -dati dall'età e dalla condizione fisica-, ma senza patetismi. Non ha il corpo giovane e forte (“*ci ho la caviglia gonfia e mi devo appoggiare*”⁷⁷⁴), ma, fin da subito, emerge la sua contrapposizione al potere, incluso quello del Partito Comunista:

Adesso ho capito perché i sont vegnud quei due compagni del partito, volevano essere sicuri che nessuno era venuto a avvertirmi... dicono «Sei vecchia, non metterti in mezzo... ti può far male... e poi soprattutto non farti strumentalizzare. Stai a casa... non ti mettere in mezzo...»⁷⁷⁵

Sottotraccia si legge la critica alla retorica della “pacificazione nazionale” con cui gli stessi comunisti avevano lasciato i fascisti liberi di agire (impedendo, di fatto, una reale de-fascistizzazione del paese). Ma c'è di più. I “*due compagni del partito*” sono come i due bravi di Manzoni che aspettano don Abbondio per impedirgli di celebrare il matrimonio tra Renzo e Lucia: il loro è un avvertimento che ha sapore di minaccia (“*non metterti in mezzo... ti può far male...*”) che, inoltre, fa leva su un'idea misogina di donna: “*Stai a casa...*” Come dire che la politica è una cosa seria, una questione complessa, per cui non è cosa per donne.

Ma Mamma Togni ha dalla sua la forza della testimonianza: lei conosce la storia perché ne è testimone oculare e l'ha vissuta con consapevolezza. Questo le

⁷⁷² Nel 1994, in un locale di palazzo Cesi-Gaddi (sede di vari organi giudiziari militari) in via degli Acquasparta a Roma, vengono ritrovati -in un armadio lasciato con le ante rivolte contro il muro- 695 fascicoli d'inchiesta e un Registro generale riportante 2274 notizie di reato, relative a crimini di guerra commessi sul territorio italiano durante l'occupazione nazifascista. Ancora in ossequio alla “pacificazione nazionale”, i relativi processi non sono mai stati celebrati e i colpevoli non sono mai stati perseguiti. L'armadio diverrà giornalmente noto come “Armadio della vergogna”.

⁷⁷³ Il riferimento è reale, sebbene all'epoca dei fatti narrati (e del monologo), il comiziante non fosse ancora senatore: Franco Servello (1921-2014), infatti, è stato deputato per il Movimento Sociale Italiano (e poi per Alleanza Nazionale) dal 1958 al 1994 e poi senatore (per Alleanza Nazionale) dal 1996 al 2006. Nel maggio del 2006 è stato nominato Grand'Ufficiale della Repubblica. Il 19 maggio 2006 l'allora sindaco di Milano Gabriele Albertini (di Forza Italia) gli ha conferito l'onoreficenza dell'“Ambrogino d'oro”. Nel 1997, peraltro, la stessa onoreficenza era stata assegnata (dallo stesso sindaco) a Dario Fo, il quale l'aveva rifiutata.

⁷⁷⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 153.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

dà una carica di rabbia da cui traspare una chiarezza, nel distinguere la ragione dal torto, tale da diventare purezza:

Anduma, anduma, per i fascisti non sono mai vecchia!! E cos'è che mi vengono a dire che mi faccio strumentalizzare? contro i fascisti? 'Sti neri bastardi che hanno il coraggio di venire a sputare discorsi di merda in una piazza dove hanno ammazzato quattordici ragazzi davanti alle loro madri. Anduma, anduma!!⁷⁷⁶

Com'è ovvio, il potere non si palesa mai direttamente, ma sempre attraverso i suoi servi. Così, la stessa funzione dei due bravi-compagni-di-partito sarà svolta, quando Mamma Togni sarà arrivata sotto il palco a interrompere il comizio, dai “*baschi neri, carabinieri*”⁷⁷⁷. Non casualmente, la donna attribuisce lo stesso colore -il nero- ai fascisti e ai carabinieri. Per questi ultimi non è un riferimento al colore della divisa (che allora era ancora color cachi), ma un richiamo all'identità ideologica che l'Arma dei Carabinieri aveva dimostrato con il coinvolgimento dei suoi vertici nei due tentati colpi di stato italiani, e ribadito -come si scoprirà anni dopo- nel coinvolgimento dei membri della Divisione Pastrengo nello stupro di stato ai danni di Franca. Mamma Togni interrompe il comizio cantando un canto anti-fascista.

Il capitano dei carabinieri mi viene vicino, mi prende per il braccio e mi dice: «Ma signora è impazzita? che fa, ma non lo sa che è proibito cantare? disturba il comizio!»
«No, caro il mio tenente -l'ho degradato subito- è il comizio che disturba me, perché questi qua sono gli assassini di appena l'altroieri [...]»
«Va bene, va bene, ma adesso... questi hanno l'autorizzazione...»
«L'autorizzazione da chi, dalle mamme dei fucilati... Ehi gente, mamme di Monte Beccaria, vi hanno chiesto l'autorizzazione per venire qui a fare 'sta porcata? Dico a voi! venite fuori da sotto il portico... su... stremi, foera! parli!» «La prego signora la smetta altrimenti sarò costretto a portarla via di peso». «A sì, provi a mettermi una mano addosso e io casco giù per terra... faccio la svenuta e lu el deve far venire qui a sollevarmi almeno dieci uomini che io sono novanta chili... all'ombra! l'avverto».⁷⁷⁸

I carabinieri si comportano come Adolf Eichmann secondo Hannah Arendt: sono funzionari, burocrati.⁷⁷⁹ Per loro non conta chi sia il comiziante: l'unica cosa importante è che “*questi hanno l'autorizzazione...*” Fatte salve la procedura e la forma della legge, il loro compito è solo di eseguire gli ordini. In quest'ottica, la donna “*disturba il comizio*”. Ma Mamma Togni (che per il suo corpo di “*novanta*

⁷⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁷⁸ *Ivi*, pp. 154-155.

⁷⁷⁹ Cfr. ARENDT, Hannah, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1963], trad. it di Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2001.

chili... all'ombra" ricorda fisicamente l'Agnese della Viganò) a quella banalità del male contrappone la radicalità etica della propria scelta: "No, caro il mio tenente - l'ho degradato subito- è il comizio che disturba me, perché questi qua sono gli assassini di appena l'altroieri". Il canto con cui aveva interrotto il comizio, infatti, dice: "Fascisti bastardi e neri / ci avete scannati ieri / di nuovo siete qua"⁷⁸⁰. Il clima politico del monologo è proprio quello di un "dopo" tipicamente italiano, gattopardiano. Mamma Togni ne esprime chiaramente la delusione e la rabbia, insieme al contrasto stridente tra il proprio codice etico e le logiche del potere:

«[...] Il fatto è che voi ce lo imponete con la forza 'sta faccia di merda del Servello». «Mon dica così, è un senatore». «Senatore? senatore della repubblica nata dalla resistenza? Donne, chi gente, avete sentito a che cosa son serviti i nostri figli, i nostri uomini accoppiati morti ammazzati per la liberazione? A fare una repubblica con il senato dove ci vadano a sbragarsi ancora 'sti figli di puttana...» «Adesso basta signora, sono costretto ad allontanarla».⁷⁸¹

Quella di Mamma Togni è una sorta di chiamata alle armi, un richiamo a una nuova Resistenza, fatto da una donna che è madre in senso nuovo, largo, perché è "la mamma di tutti i partigiani garibaldini". Ma stavolta, alleato coi fascisti, c'è lo stato "democratico":

«[...] parlo a voi donne e uomini di Monte Beccaria, io vi dico che non ci sto a farmi insultare e a fa insultà el me fiò che l'hanno ammazzato proprio come se fosse l'altroieri e mio marito che nel '23 a bastonate gli stessi fascisti gli hanno fatto vomitare i polmoni». E gridavo, e non so più che cosa ho detto, fatto sta che dal fondo sono venuti avanti due o tre uomini e poi qualche donna... e i ragazzi che io gli avevo detto di non muoversi... E allora 'sti baschi neri non gli è sembrato vero... sono partiti a fare la carica contro i ragazzi e giù a pestare con una rabbia, senza che ci fosse ragione. E il capitano e due guardie che mi spingevano via a spintoni che ormai nella confusione nessuno ci faceva più caso, e mi hanno fatto dei lividi alle spalle e alla schiena che ce li ho ancora adesso... ma in quel momento manco li sentivo... ero preoccupata per quei ragazzi... gridavo «Basta! Carogne! Maledetti! Cosa c'entrano loro, cosa vi hanno fatto? Perché ve la prendete con loro? Nazisti! P.S. esse esse, P.S. esse, esse!» Ce n'erano tre o quattro che erano finiti per terra di ragazzi, con la testa che sanguinava e li prendevano lo stesso a calci. Poi come sacchi li hanno sbattuti dentro una camionetta, tutti e undici. «Dove li portano? Cari i miei fieù! giù alla caserma... Anduma... una macchina... portem... giù... in caserma... presto... e vialter andate a chiamare qualche avvocato dei nostri». Arrivo giù, davanti alla caserma, e lì, con uno del partito, un assessore, cerchiamo di convincere il maresciallo a lasciarci parlare con il questore con qualcuno per dirgli come erano andate le cose. Di botto il maresciallo fa finta come se qualcuno gli ha dato un pugno e cade per terra facendo lo svenuto... io ero lì a un metro, nessuno l'aveva toccato. Ma come una valanga arrivano una cinquantina di baschi neri e giù botte da orbi sulla testa dell'assessore che crodava sangue dappertutto... io figurati mi

⁷⁸⁰ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 154.

⁷⁸¹ *Ivi*, p. 155.

metto a gridare: «Porci, l'avete combinata, e tu figlio di una cagna, d'un maresciallo che hai fatto la commedia... assassini.. fascisti!» Mi prendono di peso, m'impacchettano e mi portano dentro. Processo per direttissima.⁷⁸²

La scena della carica dei “*baschi neri*” è molto cruda e ricorda non poco le immagini delle cariche poliziesche al G8 di Genova del 2001⁷⁸³. Proprio per la sua crudezza, il monologo esprime -sebbene in forma rabbiosa e ancora combattiva- la delusione della scoperta che quella lotta, affrontata con sacrifici immani, non ha recato con sé i cambiamenti voluti. Ma proprio in questo sta l'attualità della *performance*: è Franca, attraverso Mamma Togni, a fare ai compagni e alle compagne del movimento quella stessa chiamata alle armi. Come ha recentemente affermato Marisa Pizza: “*Nel teatro di Dario Fo e Franca Rame, l'anima poetica è di Dario, l'anima politica è di Franca.*”⁷⁸⁴ E nella stessa direzione vanno le parole di Ugo Volli, secondo il quale,

anche a limitarsi solo all'aspetto drammaturgico [...], molte cose, che tradizionalmente si sono attribuite solo al marito, vengono anche o prevalentemente da lei. Diciamo che l'anima politica, o anche più semplicemente realistica della compagnia di Fo, l'attenzione puntigliosa del mondo reale, delle piccole e grandi storie (se la contrapponiamo per comodità di semplificazione all'anima fantastica, grottesca, affabulatrice, clownesca di Fo) è in buona parte cosa sua.⁷⁸⁵

Ora, proprio qui -nel discorso politico- emerge l'approccio femminile, del tutto anti-retorico, al tema: Mamma Togni non è un'attivista che voglia consacrarsi al potere e far carriera in parlamento; è una donna semplice, che filtra la storia attraverso la propria sensibilità femminile e materna. Il passo è, al contempo, tenero e divertente:

Intanto che mi facevano le generalità sento la gente giù in piazza, i compagni che gridavano: «Fuori! fuori mamma Togni... fuori mamma Togni!» E io a sentire che mi volevano bene... ero così contenta... che ci avrei fatto la firma a far arrestare tutti i giorni!...⁷⁸⁶

⁷⁸² Ivi, pp. 155-157.

⁷⁸³ A questo proposito, è utile -per chi non conosca i fatti- la visione del film *Diaz*, per la regia di Daniele Vicari, Italia, 2012, colore.

⁷⁸⁴ Conversazione personale avvenuta tra me e Marisa Pizza a Pavia, il 23 maggio 2017, nell'ambito del Convegno “Dario Fo a vent'anni dal Nobel” (Pavia, Collegio Ghislieri – Aula Goldoniana, 23-24 maggio 2017).

⁷⁸⁵ VOLLI, Ugo, “Mi suiciderò in videotape”, in: «da Repubblica», 12 ottobre 1986.

⁷⁸⁶ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 157.

La semplicità, però, non è ingenuità: al “*maresciallo piuttosto giovane*”⁷⁸⁷ che le rivela di essere il figlio di “*Mirko*”⁷⁸⁸, un partigiano, risponde:

«Ma è morto il Mirko, l’hanno fucilato». «Sì, è così, io avevo solo tre anni quando l’hanno ammazzato». «Era bravo tuo padre, bravo partigiano il Mirko... e tu sei entrato nei carabinieri? Bravo... ti sei messo il vestito della festa per i padroni!» Ha abbassato gli occhi, è diventato bianco... o forse m’è sembrato... che in quel mestiere lì ci viene la pelle col color fisso.⁷⁸⁹

La consapevolezza dell’evoluzione (o meglio, involuzione) politica italiana si staglia nella mente e nelle parole di Mamma Togni:

«[...] al tempo che eravamo in montagna, quelli che li sbattevano contro il muro crepavano convinti che dopo la liberazione quelli che li stavano ammazzando non ci sarebbero stati più... e invece sono lì tutti a comandare i corpi speciali della polizia... io li chiamavo porci fascisti allora e adesso li chiamo ancora porci fascisti». Il giudice sbianchiva... s’impappinava, ma io avevo capito che l’unico mezzo per far tirare fuori gli undici ragazzi era quello di pestare forte io. A me non ce la facevano a condannarmi, si sputtavano troppo. E così hanno dovuto sbattere all’aria il processo e lasciarci liberi tutti (almeno per adesso).⁷⁹⁰

Qui Mamma Togni si mostra compiutamente madre: è pronta a “*pestare forte*” nel momento in cui si rende conto che quello è “*l’unico mezzo per far tirare fuori gli undici ragazzi*”. La maternità è sublimata, nonostante e grazie alla morte del figlio, tanto da diventare maternità di tutti i giovani, da allevare alla lotta. In questo senso, pur essendo del tutto priva di potere, la Togni ha una piena “*autorità*”, nel senso etimologico di ruolo giocato da chi s’assume la responsabilità di far crescere l’altro. La propria posizione non è un mezzo per schiacciare l’altro (in tal caso si porrebbe come “*potere*”), ma è educativa: vuol condurre l’altro fuori dal canone delle relazioni sociali e politiche. In tutta questa opera non v’è nulla di eroico; l’approccio femminile si conferma anti-retorico:

io facevo l’infermiera, ero diplomata, senza vantarmi io ero brava. Avevo da curare fino a cinquanta feriti nella mia infermeria. Mi ricordo quando c’è stato il rastrellamento dei mongoli... volevano che io me la squagliavo in ospedale... che m’avevano trovato un posto, ma io, ma piuttosto crepare... mi son presa i miei trentadue ragazzi e pasin pasin... quello zoppo s’aiutava con quello con l’occhio tappato, quello con la ferita alla pancia lo portavano in barella due che erano feriti di striscio alla testa... sembravamo

⁷⁸⁷ *Ibidem.*

⁷⁸⁸ *Ibidem.*

⁷⁸⁹ *Ivi*, pp. 157-158.

⁷⁹⁰ *Ivi*, pp. 158-159.

una carovana dei disperati, ma andavamo avanti e con me si sono salvati, li ho salvati tutti.⁷⁹¹

La maternità affronta tutte le prove, incluse quelle più pericolose:

Il guaio era il trovare da mangiare, mangiare per trentadue e ogni giorno. [...] capitava che magari andavo a chiedere in qualche famiglia di sfollati, gente benestante, dentro le villette e quelli dicevano: «No, non possiamo dare niente» E allora io tiravo fuori di botto la mia pistola P 38 quindici colpi e gliela picchiavo sotto il naso e gridavo: «Visto che sei così taccagno allora sputa fuori tutto quello che ti chiedo se no ti ammazzo, o pidocchioso». Sì, ho fatto anche delle rapine per salvare quei ragazzi, i miei ragazzi, c'è qualcosa da dire? E lo farei ancora oggi. I miei ragazzi... ero la loro mamma... mamma Togni, guai a chi toccava mamma Togni. [...] E tutti mi ubbidivano.⁷⁹²

Importante, in questo passaggio che troviamo quasi sul finale, il riferimento alla “*mia pistola P 38 quindici colpi*”. La semiautomatica Walther P 38 era una pistola prodotta inizialmente dalla Germania nazista, fin dal 1938. È perfettamente possibile, quindi, che quella pistola sia nelle mani di Mamma Togni. Ma, per il pubblico degli anni Settanta del secolo scorso, la P 38 era l'arma usata dai gruppi armati extraparlamentari, che, soprattutto all'inizio dell'esperienza terroristica, si procurarono le armi grazie a cessioni di vecchi depositi partigiani (i partigiani, a loro volta, le avevano sottratte o sequestrate ai militari tedeschi, spesso dopo la sconfitta, quando i membri della Wehrmacht e delle Waffen-SS dovettero cedere le armi⁷⁹³), e l'arma (sebbene, in realtà, la sua presenza tra le file dei movimenti sovversivi fosse sopravvalutata) era così entrata nell'immaginario collettivo divenendo un'icona degli *anni di piombo*.⁷⁹⁴

Qui Franca, dunque, sta entrando esattamente nel terreno della sua posizione in merito al terrorismo degli anni Settanta, che approfondirà (sgombrando il campo da ogni ambiguità e da ogni possibile accusa di collusione con la lotta armata) nei tre “monologhi sul terrorismo e la repressione”. Nel discorso, comunque, sviluppato in *Mamma Togni*, Franca si riferisce a una chiamata alle armi che è, prima di tutto, della coscienza:

⁷⁹¹ *Ivi*, p. 159.

⁷⁹² *Ivi*, pp. 159-160.

⁷⁹³ Cfr. CASAMASSIMA, Pino, *Brigate Rosse: la vera storia. Gli episodi e le azioni della più nota organizzazione armata dagli «anni di piombo» fino ai giorni nostri*, Roma, Newton Compton, 2010.

⁷⁹⁴ Per *anni di piombo*, in Italia, si intende un periodo storico generalmente coincidente con gli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta del XX secolo, in cui si verifica un'estremizzazione della dialettica politica che si traduce in violenze di piazza, nell'attuazione della lotta armata e di atti di terrorismo.

No finché gh'è 'sti assassini d'intorno, 'sti fascisti, bisogna andare in piazza, insegnagh a 'sti giovani, 'sti fieu. Sta' con loro, dirgli cosa è successo allora sulle montagne perché così imparano. No, non mi vengano a dire sta a casa che sei vecchia. È vecchio solo chi se sta a casa coi piedi al caldo e magari con una berretta in testa, una berretta che gli ha imprestato la D.C. di Fanfani e Andreotti. Quelli sì son vecchi, anzi, son già morti!!⁷⁹⁵

La maternità, nel finale del monologo, si fa dovere della memoria e responsabilità educativa. Mamma Togni è madre oltre la maternità biologica: lo è per gli altri ragazzi, lo è per i giovani. Ma la sua è anche una presa di posizione davanti agli uomini e alle donne delle generazioni precedenti: di fronte al compito di fare scelte etiche radicali non si è mai vecchi; semmai, vecchio è chi non sceglie, “*chi se sta a casa coi piedi al caldo e magari con una berretta in testa, una berretta che gli ha imprestato la D.C. di Fanfani e Andreotti*”, chi rinuncia a quello che Hannah Arendt chiamerebbe “*il dialogo di sé con sé*”, che è l'unico antidoto alla banalità del male.

Fascismo 1922, infine, nasce per *Basta con i Fascisti!*, del 1973. Insieme a *Nada Pasini* e *La Fiocinina*, è inciso anche sul vinile del Collettivo “La Comune” di Milano -interamente recitato da Franca Rame- *Basta con i Fascisti!* (senza data, ma probabilmente 1973), insieme a una poesia sull'eccidio di Portella della Ginestra, scritta da Ignazio Buttitta, e a un monologo sull'occupazione della FIAT a Torino, nell'aprile 1973 (*La moglie dell'operaio*, attribuibile totalmente a Franca Rame).

Anche qui, l'uso del dialetto non ha nulla a che vedere con il *grammelot* dei dialetti padani delle fabulazioni di Fo. Il dialetto di Franca non è un'invenzione linguistico-poetica, ma risponde a un'esigenza di realismo e di anti-retorica. Chi affabula ha una concretezza quotidiana, quasi naturale (ma non naturalistica).

Se *Mamma Togni* è il monologo sul “dopo”, *Fascismo 1922* -la cui voce narrante femminile è quella di una donna che racconta fatti visti quando aveva dodici o tredici anni- è il monologo sugli inizi del fenomeno fascista. Infatti, il primo accento è posto sull'errata valutazione che, in certi ambienti politico-sindacali, era stata fatta del fenomeno: “*«Calmi, calmi e sangue freddo... – dice “il Ramella”, della Camera del Lavoro – calmi e sereni... vedrete che se ne andranno!»*”⁷⁹⁶ E proprio in questo si manifesta lo scollamento tra classe dirigente e lavoratori: “*«Ma di' no stupidati... – ribatte un ferroviere – «se ne andranno!»*

⁷⁹⁵ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., pp. 160-161.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 194.

dove? noialtri i duvrem andarcene cun di dirigent come ti!... Va là; ritirat che te set un traditore... ecco cus ti se!»⁷⁹⁷ La linea che prevale, però, è quella dell'attendismo, così: «Quando sono arrivati alla camera del Lavoro i fascisti armati, armi non ce ne erano, solo sassi, qualche bastone... ma armi niente, perché il Ramella non voleva.»⁷⁹⁸

La situazione che si sviluppa è molto semplice, essenziale: i fascisti aggrediscono un gruppo di comunisti riunito in un circolo. I comunisti hanno come armi solo strumenti da lavoro; i fascisti hanno pistole e aprono il fuoco. La reazione è sbigottita ma pronta: altri compagni accorrono, scoppia una gran rissa, ci sono morti da entrambe le parti e, al termine dei disordini, i fascisti sono messi in fuga. Il breve *plot*, però, serve solo a porre un'altra volta l'accento sulla connivenza tra istituzioni (in questo caso le istituzioni liberali del Regno d'Italia) e fascisti:

La sera sono arrivati i carabinieri e ci hanno arrestati quasi tutti... tutto il paese... Io no, perché ci avevo un tredici anni neanche... per rissa! e omicidio plurimo!
«Ma come, ma a noi ci avevano assaltati!» si gridava... «è loro che ci hanno ammazzati per primo... e armati! Noi eravamo lì che ci difendavamo!» «Basta! la legge è legge!»
Tutti arrestati i rossi, neanche un nero dentro.⁷⁹⁹

Il ruolo dei carabinieri è lo stesso che ritroviamo in *Mamma Togni*: il richiamo è chiaramente anche all'attualità, alla “strage di stato”, alla connivenza di chi dovrebbe difendere il popolo con chi lo opprime. Qui non si mostra esplicitamente un approccio femminile, ma la mano di Franca si riconosce proprio per la fortissima impronta politica, certo influenzata dall'impegno con cui, proprio in quegli anni, stava dirigendo l'attività di Soccorso Rosso Militante.

Impegno politico e palcoscenico, ancora una volta, si dimostrano, per Franca, due elementi diversi di uno stesso discorso culturale, d'azione e di vita.

4.2.2. I monologhi sul terrorismo e sulla repressione (1975-1980)

Intimamente connessi alle *Fabulazioni della Resistenza* sono i tre *Discorsi sul terrorismo e sulla repressione*. I primi due monologhi (*Io, Ulrike, grido...*, del 1975, e *Accadde domani*, del 1977) sono dedicati alle fondatrici della R.A.F. (Rote Armee Fraktion, anche nota come Banda Baader-Meinhof) Ulrike Meinhof

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

⁷⁹⁹ *Ivi*, pp. 197-198.

e Irmgard Moeller, morte in circostanze mai chiarite in carcere in Germania, la prima nel 1976 e la seconda nel 1977. Il terzo monologo, invece, *Una madre*, del 1980, è il risultato di un collage costruito (da Franca) su interviste a diverse madri di terroristi italiani, alla ricerca delle ragioni delle scelte dei figli, filtrate attraverso lo sguardo materno.

I testi sono stati scritti e recitati in occasioni diverse: i primi due sono inseriti, nel dicembre 1977, nella versione d'esordio di *Tutta casa, letto e chiesa*, alla Palazzina Liberty.⁸⁰⁰ Da quello che si vede consultando l'archivio, *Io, Ulrike, grido...* (di cui sappiamo la data di stesura, ma non quella dell'esordio sulla scena) risulta essere chiaramente una scrittura a quattro mani: il numero di pagine con correzioni e parti nuove scritte a mano da Franca è praticamente pari a quello delle pagine dattiloscritte⁸⁰¹. Il monologo è inserito anche in *Fabulazzo osceno* nel 1980. *Accadde domani* esordisce al Palazzo dello Sport di Bologna, il 20 ottobre 1977⁸⁰², non si sa all'interno di quale spettacolo. L'archivio riporta gli “*appunti manoscritti per la prima stesura del monologo*”⁸⁰³, la cui grafia è di Dario. Non ci sono documenti che riportino gli interventi di Franca, ma il confronto tra quei primi appunti e la stesura finale pubblicata evidenzia enormi differenze (si tratta praticamente di un altro testo): il lavoro di Franca sul monologo è stato, quindi, molto consistente. *Una madre*, invece, esordisce nel 1980. L'archivio lo definisce “*tratto da «Tutta casa, letto e chiesa»*”⁸⁰⁴, il volume di Einaudi del 2000, invece, lo attribuisce a *Fabulazzo osceno*.⁸⁰⁵ La datazione, in entrambi i casi, collima nell'attribuirne la scrittura e l'esordio al 1980. Siamo in presenza, in tutti e tre i casi, di monologhi nati come testi a sé stanti e inseriti, di volta in volta, in vari spettacoli. Il volume Einaudi -probabilmente riferendosi alla prima volta in cui i tre monologhi siano stati recitati insieme- ne colloca l'esordio al 27 febbraio 1981 al Teatro Cristallo di Milano.⁸⁰⁶

Il legame di questi monologhi con quelli sulla Resistenza è chiaro: come scrive proprio Ulrike Meinhof,

⁸⁰⁰ Cfr.: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit.

⁸⁰¹ Vedi: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1323&IDOpera=182>, venticinque documenti, pagina consultata il 18 giugno 2017.

⁸⁰² FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1087.

⁸⁰³ Vedi: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3117&IDOpera=182>, dieci documenti, pagina consultata il 18 giugno 2017.

⁸⁰⁴ Vedi: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=23911&IDOpera=182>, pagina consultata il 18 giugno 2017.

⁸⁰⁵ FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1092.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 1078.

Wirft man einen Stein, so ist das eine strafbare Handlung. Werden tausend Steine geworfen, ist das eine politische Aktion. Zündet man ein Auto an, ist das eine strafbare Handlung, werden hundert Autos angezündet, ist das eine politische Aktion. Protest ist, wenn ich sage, das und das paßt mir nicht. Widerstand ist, wenn ich dafür Sorge, daß das, was mir nicht paßt, nicht länger geschieht.⁸⁰⁷

Certo, l'interpretazione dell'azione della R.A.F. e di tutte le altre organizzazioni di lotta armata di estrema sinistra formatesi in Europa alla fine degli anni Settanta -da Action Directe in Francia alle Brigate Rosse in Italia- come nuova forma di resistenza europea è stata messa fortemente in discussione. Lo stesso Herbert Marcuse (intellettuale che sia la Meinhof sia la Rame considerano loro fonte d'ispirazione), dopo l'invasione della R.A.F. presso l'ambasciata tedesca di Stoccolma, avrà a dichiarare, in un'intervista all'ARD in cui gli si chiede, fra le altre cose, se la R.A.F. possa contare su di lui e se lui condivida la loro impostazione politica:

Ich betrachte mich immer noch als Marxisten. Der Marxismus lehnt den Terror [...] individuellen Terror und Terror kleiner Gruppen ohne Massenbasis als revolutionäre Waffe ab [...]. Subjektiv ist anzunehmen, dass sie ihre Aktion für eine politische Aktion halten und gehalten haben. Objektiv ist das nicht der Fall. Wenn politische Aktion willentlich zum Opfer von Unschuldigen führt, dann ist das genau der Punkt, wo politische Aktion, subjektiv politische Aktion, in Verbrechen umschlägt.⁸⁰⁸

Ma il problema che Franca Rame vuole affrontare è la repressione del dissenso. Spiega, nella presentazione dei due monologhi:

La tortura, fisica e psicofisica, spesso diventa ingrediente catalizzatore del pentimento e fa corpo, seppure invisibile, con la «legge sui pentiti» del terrorismo politico, legge che personalmente trovo oscena. Questa legge promette e mantiene di concedere perdono e libertà ai più efferati criminali. Chi è avvantaggiato da questa legge? È avvantaggiato chi ha organizzato in prima persona una banda terrorista, chi ha avuto il compito di arruolare dentro un'organizzazione, chi ha scelto, ha armato, ha procurato e ha

⁸⁰⁷ ENSSLIN, Gudrun, MEINHOF, Ulrike, "Die Rote Armee aufbauen!", manifesto della RAF, pubblicato su «Agit 883», il 5 giugno 1970. Traduzione: «Se uno lancia un sasso, il fatto costituisce reato. Se vengono lanciati mille sassi, diventa un'azione politica. Se si dà fuoco a una macchina, il fatto costituisce reato. Se invece si bruciano centinaia di macchine, diventa un'azione politica. La protesta è quando dico che una cosa non mi sta bene. Resistenza è quando faccio in modo che quello che adesso non mi piace non succeda più.»

⁸⁰⁸ MARCUSE, Herbert, Interview abgedruckt in: diskus, Frankfurter Studentenzeitung, Heft 1, 2. Juni 1975, S. 14. Traduzione: «Mi considero ancora un marxista. Il marxismo rifiuta il terrore [...] il terrore individuale e il terrore dei piccoli gruppi senza la massa di base come arma rivoluzionaria [...]. È soggettivo supporre che mantengano e che hanno mantenuto la loro azione per un'azione politica. Obiettivamente, questo non è il caso. Se l'azione politica conduce deliberatamente a vittime innocenti, allora quello è esattamente il punto in cui l'azione politica, un'azione politica soggettiva, si trasforma in un crimine.»

indicato a chi sparare nelle gambe o nella testa. Costui è il più adatto a sostenere il ruolo di collaboratore efficiente dello Stato.⁸⁰⁹

Su un piano pratico, quindi, lo Stato, prediligendo come pentiti i peggiori assassini, finisce per avvantaggiare criminali efferati, facendo restare in carcere i delinquenti minori. Ma ancora più acuto è il giudizio politico, in base al quale gli autori dei crimini peggiori si rivelano i migliori alleati dello Stato, mentre, per chi resta in carcere, spesso, la sorte è quella della morte inflitta dallo Stato e travestita da suicidio. Lo Stato, cioè, in questo modo, sta costruendo la base ideologica del *proprio* terrorismo, la giustificazione della limitazione delle libertà personali dei cittadini e dello “stato d'emergenza” attraverso l'argomento della difesa della sicurezza generale.

Del resto, in Italia, la lotta armata di sinistra vede il proprio primo episodio il 5 ottobre 1970 (sequestro dell'imprenditore Gadolla, a Genova, a opera del gruppo XXII Ottobre) e viene smantellata a metà febbraio del 1982: una dozzina di anni, e il fatto è unico nel panorama europeo. Scrive, in merito, Giorgio Galli:

Tale durata è dovuta a due ragioni: un parziale insediamento sociale da un lato; e, dall'altro, la strumentalizzazione da parte di soggetti dell'establishment, interessati al perdurare di una situazione di instabilità che sarebbe dovuta sfociare in una stabilizzazione politica moderata; risultante, tuttavia, di difficile conseguimento, nelle varie fasi dell'intero periodo.⁸¹⁰

È noto, infatti, che Renato Curcio (fondatore delle Brigate Rosse) fosse sorvegliato dalle forze dell'ordine fin dal 1969. Di tutti i membri delle B.R., i servizi conoscevano bene i movimenti ed erano noti in anticipo i progetti delle singole azioni, ma si lasciava che accadessero: “*Ricercati no*, – dice ancora Giorgio Galli – *individuati sì (si è detto del caso emblematico di Curcio). Accanto all'insediamento sociale, vi è il costante controllo dei servizi di sicurezza.*”⁸¹¹ L'*establishment*, dunque, sa, ma valuta attentamente se, quando, come e (soprattutto) a che scopo intervenire. Insomma, risulta “*utile lasciar sopravvivere un fattore di destabilizzazione, in attesa di vedere, da parte dei servizi, se i politici fossero in grado [...] di stabilizzare la situazione in senso conservatore e*

⁸⁰⁹ Vedila in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1079.

⁸¹⁰ GALLI, Giorgio, *Piombo rosso. La storia completa della lotta armata dal 1970 a oggi*, Milano, Baldini&Castoldi, 2013, p. 7.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 17.

anticomunista”⁸¹². In questo senso, il terrorismo di sinistra, è stato tutt’altro che rivoluzionario, ma inconsapevolmente funzionale al gioco della borghesia e alla preservazione del potere costituito, all’interno dell’assetto geopolitico stabilito a Yalta. E, con un piccolo sforzo d’astrazione, possiamo attribuire la stessa funzione a ogni forma di terrorismo. Come nota Michel Bounan:

I terroristi di sinistra degli anni Settanta -italiani, tedeschi, belgi o francesi- non hanno raggiunto gli obiettivi che dichiaravano di essersi prefissi, bensì l’intensificarsi dei controlli di polizia e l’emanazione di leggi repressive ai danni della popolazione dei loro paesi. [...] ogni genere di attentato terroristico, sia esso integralista islamico, indipendentista, estremista o folle, è stato quantomeno permesso dai servizi incaricati di sorvegliare il gruppo che lo rivendica, o anche agevolato e coadiuvato dal punto di vista tecnico nel caso in cui la sua realizzazione richieda mezzi fuori portata per i terroristi, o perfino semplicemente orchestrato e organizzato dai servizi stessi. Una compiacenza del genere è assolutamente logica se si tiene conto degli effetti politici e delle prevedibili reazioni a questi attentati criminali.⁸¹³

La crescita -debitamente controllata- del terrore e dell’insicurezza permette, dunque, al potere di riguadagnarsi -specie in periodi di calo di consensi- il favore popolare. Così, l’opinione pubblica dà una sostanziale giustificazione anche ai peggiori comportamenti, nei confronti dei disturbatori dell’ordine pubblico. Dice proprio Franca Rame:

Molti democratici hanno sposato la logica dell’ultima spiaggia e ti dicono: «Quelli criminali sono, e bisogna rispondere con il loro stesso linguaggio a livello di criminali... altrimenti non si arriverà mai a eliminare la loro organizzazione. Anzi, più sono criminali loro, più dobbiamo esserlo noi. L’unico modo per farli fuori, per intimorirli, è quello di far capire che qui non si scherza! Loro compiono infamità, azzoppiano, ammazzano... noi -e si identificano con lo Stato- quando li becchiamo, dobbiamo fare peggio di loro!»⁸¹⁴

Contro il cortocircuito logico espresso da questa mentalità, Franca prende posizione, puntualizzando di non condividere “*l’ideologia assassina che ha spinto e formato il gruppo Baader-Meinhof*”⁸¹⁵, ma dichiarando di sottoscrivere la denuncia che la stessa Meinhof pronuncia nel testo che Franca recita. La mentalità espressa da quei cosiddetti “democratici” è una “*logica infame della vendetta*”⁸¹⁶,

⁸¹² *Ibidem*, p. 29.

⁸¹³ BOUNAN, Michel, *Logica del terrorismo* [2003], traduzione dal francese di Elena Paul, Palermo, :duepunti edizioni, 2006, pp. 11 e 17.

⁸¹⁴ FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1081.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

di fronte alla quale la Rame dichiara esplicitamente: “*Non ci interessa far parte di una società che ha perso ragione e pietà.*”⁸¹⁷

Anche in questo caso, è soprattutto la prospettiva -il punto di vista- femminile a emergere. Non si fa mai menzione al concetto astratto di giustizia, di cui nella riflessione filosofica maschile si sono cercati per secoli i fondamenti universali; non si tenta di costruire una teoria da porre come verità assoluta sul bene, come i filosofi e i legislatori hanno spesso tentato di fare (invano) nella loro riflessione sul ruolo della legge e dello stesso uso della forza nello Stato. Il ragionamento di Franca Rame passa, ancora una volta, attraverso la coscienza della soggettività femminile, che guarda al mondo dal proprio punto di vista, che non pretende di essere esaustivo, ma che è più corretto proprio perché marginale: la mentalità che si denuncia è segno “*di una società che ha perso ragione e pietà*”. Qui stanno i termini del problema: non nell’idea astratta di giustizia o nel concetto puro, assoluto e perfetto, di bene, bensì nelle doti umane e soggettive della ragione e della pietà. Ancora una volta, in linea con la corrente epistemologica del Femminismo della Differenza, non è più la sola ragione, bensì la correlazione tra la sfera razionale (la ragione) e quella emotiva (la pietà) a costruire la conoscenza e la lettura dei problemi politici e storici.

Questo sguardo femminile (e femminista) emerge sin dalle prime battute di *Io, Ulrike, grido...* Dice Franca, nelle vesti della Meinhof: “*Due figli, nati con parto cesareo.*”⁸¹⁸ Perché questa puntualizzazione sul modo di partorire, che non ha giustificazione drammaturgica nell’economia del monologo? Perché Franca è sia Ulrike che grida la propria testimonianza, sia se stessa che, da donna, parla alle altre donne, e quello del taglio cesareo era, in quegli anni, uno dei temi più dibattuti tra le femministe. Scrive Natalia Aspesi:

nel Paese della Mamma, [...] sempre in auge il forcipe, diffuso sino all’abuso il taglio cesareo. In certi ospedali il forcipe è l’unico strumento a disposizione. Secondo Centaro e Decio, il primo, direttore della clinica ostetrica ginecologica di Padova, il secondo, primario dell’ospedale civile di Ancona, su 227.631 parti controllati in una loro inchiesta in Italia nel 1969, ci sono stati 80.306 applicazioni di forcipe e 16.593 tagli cesarei di cui meno della metà eseguiti nell’esclusivo interesse del nascituro. L’altra metà era stata fatta perché era più comodo, forse per la madre ma soprattutto per il medico, magari frettoloso, magari ansioso di evitare un parto da seguire con più attenzione.⁸¹⁹

⁸¹⁷ *Ibidem.*

⁸¹⁸ RAME, Franca, Fo, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 81.

⁸¹⁹ ASPESI, Natalia, “Medicina. Il parto punitivo”, in: «Effe», anno II, n. 1, gennaio 1974.

Lo Stato democratico, esattamente come i Nazi-fascisti nelle fabulazioni sulla Resistenza, ben lontano dal riconoscere alle donne la parità dei diritti, tortura però in modo paritario uomini e donne:

La vostra legge è davvero uguale per tutti, meno che per quelli che non sono d'accordo con le vostre sacre leggi. Voi avete sollevato alla massima emancipazione la donna; infatti, pur essendo una femmina, mi punite proprio come un uomo maschio.⁸²⁰

E la tortura anticipa addirittura certe scene che vedremo verificarsi, dai primi anni Duemila, nel carcere di Guantanamo:

La luce al neon è bianca, accesa sempre: giorno e notte. Ma qual è il giorno, e quale la notte? Come posso saperlo? Attraverso la finestra passa sempre una stessa luce bianca. Una luce finta come finta è la finestra e finto è il tempo che mi avete cancellato, dipingendolo di bianco.⁸²¹

L'adesione alla rivolta, da parte di Ulrike, è letta in una prospettiva che è, insieme, politica e femminile. È la prospettiva di Franca:

No, non sono d'accordo con la vostra vita. No, non voglio essere una delle vostre donne confezionate sotto cellophane. Non voglio essere presenza tenera di piccole risate e di sorrisi stupidamente allettanti alla vostra tavola del sabato sera in un ristorante con menù vario ed esotico e con sottofondo di musiche idiote ma filodiffuse. E dovermi sforzare d'essere qual tanto triste e ammiccante e al tempo pazza e imprevedibile e poi sciocca e infantile e poi materna e puttana e poi all'istante ridere pudica in falsetto a una vostra immancabile trivialità.⁸²²

Si vede chiaramente che Franca-Ulrike grida contro uno stereotipo di donna, costruito secondo canoni maschili, al quale non intende aderire e, per questo, si ribella. Ma la ribellione è "grido" anche perché è un'esortazione a fare altrettanto, a dare sfogo all'odio e alla rabbia, un richiamo a coloro che stanno ai margini della società a dare inizio a una rivolta:

Gli unici ai quali crescerà l'odio e la rabbia, lo so, saranno quelli che stanno giù a sudare e crepare nella sala-macchine della vostra grande nave: gli immigrati turchi, spagnoli, italiani, greci, arabi e i fottuti, sfottuti da tutta Europa e le donne, tutte le donne che hanno capito la loro condizione di sottomesse, umiliate e sfruttate, loro

⁸²⁰ RAME, Franca, Fo, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 81.

⁸²¹ *Ivi*, p. 82.

⁸²² *Ivi*, pp. 83-84.

capiranno anche perché mi trovo qui e perché questo Stato ha deciso di ammazzarmi... proprio come una strega al tempo delle streghe.⁸²³

Il riferimento, poi, alle streghe è di grande importanza, non solo perché “*Tremate, tremate, le streghe son tornate*”, è uno degli *slogan* che più hanno scandito la battaglia del movimento femminista italiano, ma soprattutto per i motivi per cui il movimento femminista stesso rivendicava l’identificazione delle donne con le streghe e cioè l’interpretazione della pagina storica della caccia alle streghe da una prospettiva nuova, come persecuzione misogina, operata da un potere maschile, contro donne che s’opponessero ai rapporti sociali di patriarcato. La misoginia, del resto, resta il presupposto fondamentale nella costruzione del mito moderno della strega: quello, cioè, che la rappresenta come eretica e apostata, frequentatrice del sabba e operatrice di sortilegi a danno di persone, colture e animali, come risulta evidente dalle descrizioni contenute in ampie parti del *Malleus Maleficarum*.⁸²⁴ La donna, quindi, come eversione dai canoni del potere costituito. L’interpretazione femminile della pagina storica della caccia alle streghe segna l’inizio della storiografia femminista militante.

Il riferimento continua nelle battute successive:

E si convinceranno, o lo sono già, che anche oggi è sempre tempo di streghe per il potere. E le streghe devono stare ai telai, alle macchine, alle presse, alla catena, al rumore, al fracasso, agli stridii... plaff... tritritri... vlam hahaha! tritritri, vhoom vhoom... Pressa! Fluuttss... il maglio! Blamm! il trapano! frufufufufu... il motore popopo... le caldaie ploch ploch ploch...⁸²⁵

Come si vede, il riferimento alla misoginia del potere è esplicito, tanto che “è sempre tempo di streghe per il potere”. Questa parte di monologo è quella in cui, probabilmente, ha aggiunto qualche modifica Fo, nel tono grottesco della satira, nell’uso delle onomatopее e nel riferimento testuale al monologo *Il telaio*. Ma la situazione e il riferimento alle streghe è certamente frutto della prospettiva di Franca.

Tutto paradossale, poi, è il finale: il tono mantenuto è quello tragico-rabbioso, ma il riferimento testuale è al potere della risata (tanto esaltato sia da Fo sia dalla

⁸²³ *Ivi*, p. 85.

⁸²⁴ Vedi, a questo proposito, la scelta antologica tratta dal *Malleus Maleficarum* contenuta in: ROMANELLO, Marina (a cura di), *La stregoneria in Europa*, Bologna, Il Mulino, 1975.

⁸²⁵ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 85.

Rame). Nella propria estetica, Fo, in particolare, sempre oscilla tra il ghigno allusivo e lo sberleffo sarcastico. Spiega Paolo Puppa:

Un'allegria di stampo carnevalesco, di matrice bachtiniana, a connotare la discesa nel passato giullaresco, nel gioco del lazzo e del gesto irriverente, del tutto depurato da qualsiasi drammaticità anche nei contesti più infelici della Storia contadina portata alla ribalta. Perché è la speranza il motore di una scelta espressiva del genere, la fiducia nel cambiamento, mentre l'adozione del tragico rischia al contrario la catarsi emotiva e la fuga dalla responsabilizzazione del militante che si prefigge di fare spettacolo divertendo, nella precisa strategia di un mutamento sociale.⁸²⁶

Qui Franca riprende il senso di quell'intuizione estetica, ma trasferendola esattamente nel tragico, che, in questo modo, esprime liberamente il dramma, ma evitando "*la catarsi emotiva e la fuga dalla responsabilizzazione del militante*":

Ma non ci potrete mai proibire di sghignazzare di tanta vostra imbecillità, imbecillità classica di ogni assassino.
Pesante come una montagna è la mia morte... centomila e centomila e centomila braccia di donne l'hanno sollevata questa immensa montagna e addosso ve la faranno franare con una terribile risata!⁸²⁷

Colpisce, anche in questo caso, il continuo richiamo alle donne: a loro -e non genericamente a tutti i rivoluzionari- è attribuito il compito del riscatto postumo di Ulrike. Loro sono le autentiche eredi dell'irriverenza giullaresca contro il potere.

Accadde domani spinge ancora di più nella direzione del tragico: anche per questo la mano di Franca è certamente considerevole. Per tanti elementi, lo stile della scrittura parrebbe quello di Franca: in particolare, per la minuziosità e il realismo della descrizione, minuto per minuto, con dovizia di particolari anche tecnici, della violenza subita dalla donna (stavolta la Moeller) in carcere. Si tratta della stessa modalità (tutta affidata alla pura lingua italiana) che abbiamo incontrato ne *Lo stupro*, la stessa tecnica consistente nel far uscire l'orrore dalla cura -apparentemente asettica, o cronachistica- dei dettagli, senza retorica né sentimentalismi.

Nelle parole di Franca-Irmgard, l'atto d'accusa contro l'istituzione carceraria che mette letteralmente in scena il finto suicidio delle terroriste è durissimo: i secondini uccidono e inscenano i suicidi delle vittime con l'efficienza dei funzionari -ancora una volta- alla Eichmann. Non importa quale sia il corpo

⁸²⁶ PUPPA, Paolo, "La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico", cit., p. 297.

⁸²⁷ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 86.

d'appartenenza, né la nazione: gli strumenti del potere funzionano ovunque allo stesso modo. Così è inscenato il suicidio di Gudrun Ensslin:

Nella cella vicino alla mia c'è la Ensslin. La sento urlare, disperata. C'è una voce che ordina: «Fagli due giri con 'sto cavo, due giri! Tira adesso! Tirate in due. Appendiamola... fai passare 'sto cavo lassù». «Lassù dove? Non tiene lì. Si strappa tutto.»

Quello che gli dà ordini bestemmia: «Troppo spoglie le hanno fatte 'ste stanze. Dico almeno un ferro... Passami quella cassetta, glielo piantiamo noi un bel gancio. Ecco, questo. Dai, prendi qui 'sto martello e picchiaglielo dentro.»

Si sentono dei botti sordi. Poi di nuovo degli ordini: «Tenetela ferma per le gambe. Su, sollevatela. Passa il cavo nel gancio. Forza, adesso: lega, lega. Fatto. Mollate. Via, andiamo... passiamo all'altro.» «Un momento, slegale i polsi prima. Adesso muoviti. Fuori, fuori!» [...] Infine, il commento di una voce che passa davanti alla mia cella: «E quattro. Adesso possiamo dare l'allarme.» «No, ferma!» interviene un'altra voce, «aspettiamo ancora una decina di minuti. Intanto voi sgomberate. Raccogliete tutto... fate una bella verifica prima che arrivi il giudice di sorveglianza e il medico federale per il rapporto. Non lasciate niente in giro.»⁸²⁸

Anche questo monologo sembra giocare, come il precedente, sul paradosso della risata, sebbene in forma più abbozzata. La Moeller è tratta fuori dalla propria cella, come le altre quattro vittime della violenza di stato. Anche di lei è stato finto il suicidio, per auto-accoltellamento. Ma nel suo caso l'esito è diverso: lei sembra morta, ma un giovane medico ignaro, che interviene dopo che è stato dato l'allarme dai secondini, le salva la vita (è grazie alla testimonianza di Irmgard, unica superstite, che possiamo avere un'altra versione di quei fatti, diversa da quella ufficiale):

Quel giovane medico non immagina che guaio ha combinato alla polizia col suo salvamento in extremis.

Riesco a sorridere ma mi blocco subito: «Forse riusciranno a farmi fuori lo stesso prima che parli. Forse non riuscirò mai a parlare. O forse sì. Che guaio hai combinato ragazzo! Che guaio!»⁸²⁹

Ancora una volta, la risata (qui, più che altro, un sorriso) segna la speranza e la fiducia nel cambiamento, ma essa è calata nella corda attoriale che aveva solo la Rame: quella tragica.

Nel prologo a *Una madre*, Franca afferma a chiare lettere la maternità di questo testo: “*Il monologo è realizzato su testimonianze autentiche, che ho raccolto tra le madri, i parenti, i detenuti, gli avvocati, magistrati e giudici di sorveglianza.*”⁸³⁰

⁸²⁸ *Ivi*, p. 89.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 91.

⁸³⁰ FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1092. Il sottolineato è mio.

Del resto, anche Farrell, di *Una madre* e di *Io, Ulrike, grido...* (nonché di *Medea*) dice che sono “*scritti da lei forse con l’input di Dario*”⁸³¹. Qualcosa di più anche della stessa scrittura a quattro mani.

Dichiara Franca, a proposito della genesi e sull’evoluzione di questo testo:

Il pezzo è nato da una mia esigenza: ero stata in carcere a Trani -ho lavorato molto nelle carceri- e dopo quella visita io ero sconvolta. Son tornata a casa e ho detto “qui bisogna scrivere un pezzo”. E ho scritto tutto quello che abbiamo visto e vissuto personalmente però, non contenta, ho arricchito questo pezzo dei fatti che erano a mia conoscenza. L’inizio, “vi prego di immaginare, ero lì che mangiavo con mio marito alla televisione...”, era un fatto vero. Anche quello che successe al carcere di Novara, quando lei si incontra col figlio, l’ho inserito in quel carcere a Trani: tutti erano al colloquio con le mani in tasca, con la faccia gonfia... tutti caduti dalle scale! Non parlavano dal terrore. Ho fatto questa denuncia, che mi avevano sporto le madri, e lì sono riuscita a far entrare Viviani – il senatore Viviani, che era allora il presidente della Commissione di Grazia e Giustizia. È andato in carcere, lui e il suo capogabinetto, e ha trovato i detenuti che giravano in tondo con le mani dietro la schiena in perfetto silenzio. Lui si avvicinava, parlava con uno che non gli rispondeva. Diceva “sono il Ministro di Grazia e Giustizia, se avete qualche c...” e loro non... non proferivano verbo, non dicevano nulla, proprio come se non parlasse. A un certo punto lui ha avuto come un’illuminazione e ha detto “mi manda Franca Rame”. Allora i detenuti si sono sciolti, lo hanno circondato e han tirato fuori tutto: che erano torturati... Gli han fatto di tutto! E allora tutti questi mille fatti di cui ero a conoscenza li ho inseriti nel pezzo. Allo stesso modo ho inserito la storia di una ragazza che avevo in casa in quel periodo. Era tossicodipendente, e ora, purtroppo, è morta per *overdose*. Era una figlia di amici miei che avevo cercato, nella mia grande ingenuità, di tirare fuori portandola via dall’ambiente, portandola in televisione, l’ho fatta lavorare ecc... Tre volte ho tentato, poi ho dovuto cedere perché anch’io ero ammalata, con questo braccio. Insomma, ho buttato giù pagine e pagine logorroiche di cose che Dario ha letto e sui quali ha fatto i suoi interventi. Poi prendevo i miei e i suoi e ne è uscita *La madre*. E nel testo c’è proprio questo sviluppo. Tra le altre cose, Dario aveva inserito moltissimi riferimenti alla politica, proprio i nomi e cognomi dei politici, che sono andati bene per un certo periodo. Allora gli ho detto “senti io provo a tagliare questo... provo a tagliare quello...” e dopo lui ha detto “sì, sì, è un altro spettacolo...” ma è contento. Perché sa benissimo lo sforzo che faccio e che non taglio perché sono pazza, infatti lo spettacolo guadagna di ritmo. Questo non per dirti che sono brava... è così! C’è chi ha gli occhi azzurri e chi ha la sintesi. Io ho la sintesi! Ma nota bene che le prime volte che recitavo *La madre* piangevo: piangevo e non volevo farlo, scappavo. Son quasi scappata una sera che Dario lo aveva inserito in *Fabulazzo* perché era troppo presto per fare questo discorso alla gente. Sentivi, sentivi proprio il pubblico che davanti alla parola ‘terrorista’ andava indietro e spariva nelle poltrone, anche se il pezzo era contro il terrorismo. È stato molto duro, ci ho messo due anni a farlo arrivare alla gente nella maniera giusta.⁸³²

Nessun “*input di Dario*”, dunque: “*Il pezzo è nato da una mia esigenza*”, dice chiaramente Franca. Semmai, Dario è intervenuto per aggiunte successive, che Franca ha tenuto finché ha ritenuto che funzionassero e poi ha tolto.

⁸³¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 15.

⁸³² D’ARCANGELI, Luciana, “Conversazione con Franca Rame. Sui personaggi femminili, la scrittura e la regia nel teatro Fo-Rame (12/6/99)”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, pp. 133-134.

Dal *collage* delle testimonianze che dichiara d'aver raccolto, la Rame trae il monologo di una donna impegnata in politica da un'intera vita, ma che ha sempre rifiutato la violenza, il cui figlio finisce, invece, nelle maglie del terrorismo. La didascalia a indicare la scenografia è identica a quella de *Lo stupro*: “*Nel palcoscenico vuoto, una sedia.*”⁸³³

Non si può del tutto escludere che *Una madre* abbia -nella spinta che ha indotto Franca a scriverlo- anche qualcosa di autobiografico. Nel 1998, infatti, Dario stesso ebbe a dichiarare: “*Jacopo ebbe ad un certo punto uno scatto verso la sinistra estrema in un gruppo che sarebbe finito quasi sicuramente tra le file delle Br e credo che io e Franca lo salvammo parlandogli.*”⁸³⁴ Nulla, in realtà, di cui meravigliarsi: non sarebbe perfino umano immaginare che, dopo lo stupro subito da Franca nel 1973, Jacopo potesse entrare in un periodo di rabbiosa crisi esistenziale segnata da un forte desiderio di vendetta per ciò che era successo alla madre? Anche Joseph Farrell lo riferisce:

Jacopo, ormai diciottenne, prese particolarmente male l'aggressione alla madre, e dovettero dissuaderlo dall'entrare a far parte di uno dei gruppi terroristici coinvolti nella «lotta armata».⁸³⁵

Il diretto interessato, invece, smentì decisamente:

Ma non è assolutamente vero [...] io facevo parte di uno dei tanti gruppuscoli che discutevano, dico, discutevano, di lotta armata, ma il massimo dell'azione violenta che poi praticavano era sporcare una persona di vernice rossa. Oltretutto [...] parliamo di un'epoca in cui il terrorismo attivo era ancora lontano. Era il '70; quando poi esplose davvero, io facevo parte degli Indiani metropolitani, avevo fondato «Il Male» con Pino Zac. Eravamo l'ala creativa del Movimento che criticava da sinistra.⁸³⁶

Tuttavia, il piano cronologico non contrappone le due dichiarazioni e, nelle parole di Jacopo, c'è un'inesattezza: «Il Male», in realtà, è fondato nel settembre 1977 da Pino Zac, Vincino e Vauro Senesi. Jacopo non è tra i fondatori, ma entra nel novero dei suoi autori piuttosto presto, nel 1978. E poi, perché mai, nel '70, a Milano, quando “*il terrorismo attivo era ancora lontano*” (intendendosi per “*terrorismo attivo*” quello di sinistra, evidentemente), ci sarebbero dovuti essere

⁸³³ FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1092.

⁸³⁴ [AUTORE NON INDICATO], “Dario Fo: così salvai mio figlio che rischiava di entrare nelle Br”, in: «la Repubblica», 10 giugno 1998.

⁸³⁵ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 152.

⁸³⁶ [AUTORE NON INDICATO], “Dario Fo: così salvai mio figlio che rischiava di entrare nelle Br”, cit.

“*tanti gruppuscoli che discutevano [...] di lotta armata*”? Un solo gruppo di sinistra, in quel periodo, ne discuteva ed era il nucleo iniziale delle Br, che però agiva in Liguria e fece la sua prima azione -peraltro incruenta- a Genova nell’ottobre 1970. A Milano la lotta armata arriverà pochi anni dopo, nel periodo in cui Franca subisce il sequestro e la violenza da parte dei fascisti. Ci sono cinque anni di intervallo tra quel terribile evento (1973) e l’entrata di Jacopo nella redazione de «Il Male» (1978). È più probabile che si sia collocato in quell’arco temporale lo “*scatto verso la sinistra estrema*” di cui parla Dario, sempre che tale scatto effettivamente ci sia stato. Ad ogni modo, nulla di più sappiamo in merito.

In séguito, Franca darà informazioni più precise sull’occasione che sta all’origine del testo e porrà chiaramente l’accento sulla propria maternità del monologo:

La famiglia Farioli, lui pensionato, lei casalinga, venne a sapere dalla televisione che il figlio Umberto era un terrorista. Stavano mangiando, guardando distrattamente il telegiornale quando, a un tratto, sentirono la notizia: ‘Arrestato un noto bandito, Umberto Farioli’. Nel monologo misi giù le cose come stavano, scrissi quello che sapevo, unendo il racconto del colloquio che ebbi con lui a quello che mi raccontarono i genitori. [...] Scrisi il testo, poi Dario lo prese in mano per arricchirlo. Purtroppo lui ha la tendenza a politicizzare tutto, e mise dentro troppi riferimenti politici e nomi che secondo me non funzionavano. Poco alla volta, recitando, li tolsi, lasciando il racconto originale, pieno di scene forti. Non occorre aggiungere altro.⁸³⁷

Il resoconto è interessante soprattutto perché spiega la modalità di lavoro. Entrambi ponevano mano sui testi che ciascuno scriveva. In questo caso, la scrittura segue un percorso curioso: la prima stesura è di Franca; poi il lavoro diventa a quattro mani, quando Dario ci lavora “*per arricchirlo*”; infine, “*poco alla volta, recitando*” Franca toglie tutto ciò che Dario aveva aggiunto e riporta il testo alla versione iniziale. Di grande interesse non è solo il fatto che il testo sia considerabile in definitiva solo di Franca, ma che il lavoro di eliminazione, da parte di lei, delle aggiunte di Dario avvenga “*recitando*”: è sempre la scena a essere il luogo prediletto della scrittura. Siamo pienamente dentro la tradizione, risalente almeno ai Comici dell’Arte, degli attori che sono autori sulla scena di ciò che recitano.

La prospettiva femminile è evidente. Franca si diverte, all’inizio, a mettere alla berlina una sorta di appropriazione indebita della maternità da parte degli uomini,

⁸³⁷ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 65-66.

cioè quella tendenza maschile (espressa soprattutto dalla psicanalisi) a decidere, al posto delle donne, come esse debbano accudire i figli:

Sì, mio figlio.

L'ho fatto io, io l'ho partorito, allattato... no, non col biberon... dal mio seno, dal mio capezzolo... Sì, perché mi dicevo: e se poi da grande mi viene fuori un anormale... un diverso?... Tutta colpa della carenza affettiva causata dalla tetta mancata! La gelosia del capezzolo. E quando, leggendo i testi, ho scoperto che il bambino ha bisogno di giocare con la propria cacca... Sì, se no ha le turbe... e anche con la pipì... lo scarica di ogni violenza... io l'ho lasciato fare.

Lo dice anche il Lavergue in un suo saggio, *Il periodo fecale*: «Lasciate che il bambino giochi con la propria cacca, che l'assaggi... che se la butti in faccia... si abituerà a quella che da grande riceverà dagli altri.»

Io il mio bambino l'ho lasciato giocare con la sua cacca quanto ha voluto... l'ho tenuto nella culla il meno possibile... gli ho lasciato rompere piatti e bicchieri, come diceva il pediatra... non l'ho mai represso... eppure è diventato un violento. E non si è accontentato di entrare a far parte di qualche banda di teppisti... incendiare qualche pullman... bastonare qualche passante... violentare qualche ragazza... che lì... anche i giudici sono molto comprensivi... no, terrorista è diventato!⁸³⁸

Le teorie freudiane sulla “gelosia del capezzolo”, quelle sul “bisogno di giocare con la propria cacca”, quelle del pediatra sulla libertà del bambino sono tutte occasioni per colpire con l'arma della satira la tendenza della psicanalisi a fare della donna e dei suoi comportamenti oggetto di speculazione scientifica maschile. A questo s'aggiunge -pesante come un macigno- il riferimento alla violenza sulle donne, sulla quale “anche i giudici sono molto comprensivi”.

La satira, poi, non risparmia certe tendenze (che allora facevano la loro prima apparizione) di “revisionismo” sul '68. Dai primi anni Ottanta, infatti, si diffonde in Italia, non solo negli ambienti di destra, ma anche tra quelli di sinistra, la tendenza a denigrare, affossare, mistificare, ridimensionare, sminuire o ridicolizzare la portata rivoluzionaria del '68, al fine di eliminare anche la più piccola possibilità teorica che tale stagione di lotte possa ripetersi. Si riconduce il '68 a puro fenomeno di rivolta generazionale antiautoritaria, lo si narra come una “rivoluzione fallita” e si indicano i motivi del suo fallimento nel radicalismo del movimento del *tutto e subito* e nella contestazione globale, col suo rifiuto di qualunque compromesso e di qualunque politica riformistica, dimenticando il ruolo determinante che, in favore del potere, ebbe -come abbiamo già visto- il terrorismo, addebitato, invece, al movimento come un suo frutto avvelenato.

⁸³⁸ FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1093.

Qui Franca, pur parlando di terrorismo, prende le distanze da questa tendenza (oggi molto in voga), diffusa in particolare tra quegli ex esponenti del movimento che poi hanno fatto -ciascuno a modo proprio- carriera:

qualche giorno fa mi è capitato di assistere a un dibattito con un noto intellettuale giovanilista, uno di quelli che hanno capito tutto!, che sanno tutto, prima degli altri! Sputava sul '68, sulle cazzate fatte... che ne abbiamo fatte di cazzate, è vero... «Tanti piccoli Lenin, – diceva, – che giocavano alla rivoluzione!» Poi mi è capitata tra le mani una sua foto, di lui, del giovanilista, col casco in testa, spranga in mano, eschimo, ben intruppato nel servizio d'ordine dell'Università Statale di Milano: un CATANGA! Sì, si chiamavano così...

Ora, ha rimosso tutto. Dirige un programma culturale sulla terza rete... «Gastronomia»... Ci insegna a fare le polpette, il nostro catanga.

A proposito di servizio d'ordine, vi ricordate le manifestazioni... Io vorrei avere qui un proiettore e proiettarvi le immagini di qualche manifestazione di allora... anche quelle di prima... quelle di Reggio Emilia, del '60... quelle di Genova... con i portuali... per vedere insieme quanti eravamo... la forza che avevamo...

E i funerali? Vi ricordate i funerali... quando ci lasciava la pelle un nostro compagno... tensione, commozione... rabbia!

Le bare portate a braccia... i pugni alzati... senza vergognarci di piangere... le bandiere rosse...⁸³⁹

Quanto al terrorismo, poi, attribuisce la nascita della lotta armata proprio al clima fascista che si respirava in quel periodo:

E i processi farsa contro i fascisti durati decine di anni, a coprire stragi di centinaia di morti? Piazza Fontana, Brescia, Bologna, Italicus, non hanno contribuito...

Corruzione a valanga...

Ingiustizia, ovunque!

Licenziamenti in massa... Migliaia di operai buttati in mezzo alla strada... migliaia di giovani emarginati... criminalizzati!

«Basta... che noia! Sono cose che si fanno a memoria... E che è... un comizio? Vogliamo forse insinuare che tutte 'ste infamità hanno influito, contribuito a far nascere il terrorismo nel nostro paese?»

Sì!! Io dico di sì.⁸⁴⁰

A questo punto, il monologo comincia a virare verso il *plot* vero e proprio, passando attraverso il confronto della madre narrante con un'altra madre, il cui figlio -anch'egli vittima fragile di questo clima- ha preso però la strada autodistruttiva della droga. In questo breve quadro familiare, colpisce la figura del padre, che, per evitare che il figlio “*s'ammazzi con roba tagliata, che spacchi, che scippi, che ammazzi, prende la macchina e va a cercargli la roba...*”⁸⁴¹ A pensare all'origine autobiografica del riferimento alla droga, il passo anticipa la situazione

⁸³⁹ *Ivi*, p. 1094.

⁸⁴⁰ *Ivi*, pp. 1095-1096.

⁸⁴¹ *Ivi*, p. 1096.

di base di un altro monologo -anch'esso tutto di Franca- sullo stesso tema: *L'eroina*, del 1991. Al contrario del padre, la madre del tossicomane, invece, ammette di desiderarlo morto: "*fosse morto... abortito... maledetto!*"⁸⁴²

Ora, la situazione si sposta nel carcere, dove la donna va a far visita al figlio. Qui il primo riferimento è alla violenza della perquisizione che lei subisce, un atto che rasenta la violenza sessuale e che la umilia come donna:

Sono arrivata. Avevo due valige con la biancheria e il mangiare... Vado a uno sportello: «No signora, non passa più niente. Articolo 90». [...] Entro in una stanza, c'è una donna, l'ispettrice. Mi tocca dappertutto... mi alza la gonna... «Si spogli», mi fa. «Come?»
«Perquisizione anale e vaginale. Articolo 90».
«Non ho addosso niente, mi hanno passata col metal-detector prima, mi hanno perquisita, persino gli stivali mi hanno fatto togliere... Non ho addosso niente, mi creda... Non mi faccia questa cosa... non mi umilii così... è una donna anche lei... la prego».
«Articolo 90. O si spoglia o se ne va».
Ecco, è qui, che vi prego di immaginare.
«Va bene, mi spoglio, – pensavo, – poi faccio denuncia... scrivo ai giornali...» Mi è venuto da ridere. Qual è quel giornale che pubblica un rigo su quello che mi tocca subire... io sono la madre di un terrorista... il 65 per cento degli italiani è per la pena di morte.
Ho allargato le gambe e ho lasciato fare.⁸⁴³

L'ispettrice-donna è solo l'ennesimo rappresentante delle istituzioni (come i carabinieri "*baschi neri*" di *Mamma Togni* e i secondini di *Accadde domani*) che, con fredda efficienza eseguono gli ordini, applicano le leggi e, in questo modo, si fanno strumenti della banalità del male incarnato dallo Stato. Il fatto che, nella fattispecie, si tratti di una donna colpisce, ma non sorprende: esser donna -in assenza di un lavoro di scavo nella propria coscienza- non rende automaticamente immuni dai peggiori comportamenti violenti e maschilisti.

Immediatamente dopo, il testo narra le violenze subite dal ragazzo incarcerato per terrorismo:

Lo guardo e lo rguardo. Lo riconosco più dal maglione che ha addosso che dalla faccia... gonfia... pestata... le mani in tasca, non si è mai tolto le mani di tasca... poi, capirò perché.
Gliele avevano bruciate durante un interrogatorio.
E questo sarebbe mio figlio?! Quanti anni gli daranno?
Venti... trenta... E allora, non basta? Allora, mi domando, perché l'isolamento, perché i trasferimenti, perché le botte, perché la tortura, perché il vetro, perché le perquisizioni...
A questo punto mi chiedo: perché non li ammazzano subito, appena presi: PAM!, un colpo in testa e via.

⁸⁴² *Ivi*, p. 1097.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 1098.

Ah!, non si può... siamo un paese democratico... nella forma. Meglio i tedeschi, che i loro terroristi li hanno fatti fuori tutti nel carcere di Stammheim...⁸⁴⁴

Il testo, così, getta una connessione logica con i due monologhi sulle terroriste tedesche scritti nella seconda metà degli anni Settanta (e, sul piano della cronaca, getta un ponte verso di noi, oggi, e i fatti del G8 di Genova). Ma la violenza, per paradosso, non è gratuita: essa rientra in un disegno di potere preciso. Così, nel finale, in un sogno della madre narrante riferito al figlio in carcere, un giudice rivela chiaramente alla donna il senso della legge sui pentiti:

Vede, la nuova legge sui pentiti avvantaggia solo chi, in prima persona, ha organizzato le bande armate, chi ne ha arruolato i componenti, chi ha indicato in quale gamba, in quale testa sparare. Ma torniamo al suo ragazzino; qui c'è una lista di nomi... non importa che li conosca tutti di persona... basta che ne abbia sentito parlare... se proprio non è sicuro... non importa! Li arrestiamo... poi al processo si vedrà!⁸⁴⁵

Così, il testo smaschera la violenza nella sua vera natura di strategia con cui lo Stato si serve -anche alimentandolo surrettiziamente- del terrorismo per creare una società funzionale al potere, fondata sul sospetto e sull'intimidazione. In questo clima, persino lei -sebbene in sogno- finisce per diventare parte attiva di questa strategia, fino a compiere, nei confronti del figlio torturato, ciò che la madre del tossicomane avrebbe voluto fare ma senza mai giungervi:

«Mi hanno torturato! Mi hanno bruciato dappertutto, anche i testicoli... Voglio sporgere denuncia contro cinque poliziotti».
«Taci! Taci! È mio figlio signor giudice! Ho catturato mio figlio!
Ho fatto il mio dovere di cittadina democratica che ha fiducia nelle istituzioni. Glielo consegno signor giudice...
Oh!... mi spiace... ho stretto troppo!
L'ho strangolato!
È morto!»⁸⁴⁶

4.2.3. *Lisistrata romana* (1975)

Le incursioni di Fo nel teatro greco e latino sono indubbiamente molte. Tra queste, ricordiamo i disegni e i dipinti a olio per *Le Baccanti* di Euripide e, soprattutto, la sua riscrittura del *Filottete* di Sofocle in funzione della *Tragedia di Aldo Moro*, del 1979. Dichara, a proposito di quest'ultimo lavoro, Dario:

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Ivi*, p. 1099.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 1100.

Filottete, come Moro, deve essere sacrificato al bene superiore del potere. Ulisse, che pure è suo amico, è disposto a tutto pur di prendere Troia. È pronto ad abbandonare Filottete, ad immolarlo, a trasformarlo in un vile, un traditore che non vuole morire.⁸⁴⁷

Il testo -com'è noto- non andrà mai in scena e questa sarà la spiegazione di Fo:

Sono finiti i tempi in cui per fare *Morte accidentale di un anarchico* bastava capovolgere una situazione apparentemente oscura, e tutto era chiaro. Ora è interamente il potere a dettar legge su ciò che è chiaro e ciò che non lo è. E tu, se vuoi far del teatro, devi anche fare i conti con la loro scienza della rappresentazione politica, molto più veloce e paradossale del teatro. Con Moro, mi hanno dato una lezione di spettacolo.⁸⁴⁸

Le incursioni di Franca nel teatro antico saranno, invece, solo due: la più riuscita sarà *Medea*, scritta da lei per *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), ma questa è preceduta, nel 1975, dalla *Lisistrata romana*, scritta a quattro mani con Dario.

Il testo non andrà in scena fino al 1982 (in alcune repliche della *tournee* di quell'anno di *Tutta casa, letto e chiesa*) e, a quella data, si presenterà in una forma radicalmente diversa dalla stesura di partenza, di cui nell'Archivio è consultabile anche la prima redazione, scritta materialmente a mano da Dario.

Così Franca presenterà il testo:

Aristofane era un razionario, però molto intelligente e spiritoso. [...] ed intorno al IV secolo a.C. lui ha scritto quest'opera, una delle più importanti dal punto di vista comico e soprattutto politico della storia del teatro, dove si fa dell'ironia su una novità straordinaria: cioè le donne che volevano, addirittura pretendevano di partecipare alla vita politica di Atene. Questa storia penso la conosciate tutti. In due parole, ci sono le donne che, per troncane le guerre che esistevano l'una dietro l'altra [...], ecco che s'immagina che le donne facciano lo sciopero dell'amore. Ve la riproponiamo a monologo, ed è sempre purtroppo attuale.⁸⁴⁹

Come nota Margherita Rubino, dunque, “*la commedia di Aristofane (412 a.C.) viene riscritta con le stesse motivazioni potentemente anti-belliche dei tempi di Aristofane*”⁸⁵⁰. Il riferimento a cui Dario e Franca alluderanno nella versione del 1982 del monologo è l'America di Reagan, ma l'ambientazione proposta dal testo, per travestimento, è un “*mondo vagamente ruzantiano quando, durante le guerre*

⁸⁴⁷ [AUTORE NON INDICATO], “E intanto Fo chiude Moro nel cassetto”, in: «L'Europeo», 8 novembre 1979.

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ FO, Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, a cura di L. Allegri, cit., pp. 4-5.

⁸⁵⁰ RUBINO, Margherita, “La *Medea* e *Lisistrata romana*”, in: CERRATO, Daniele, *Franca, pensaci tu*, cit., p. 87.

del '500, gli eserciti di mezza Europa venivano a scontrarsi nelle campagne del nostro paese".⁸⁵¹ Aggiunge Franca:

La trasposizione dalla Grecia di Aristofane a un nostro mondo pseudoruzantino è venuta in mente a Dario leggendo alcune cronache popolari delle guerre del Cinquecento in Italia. In quel secolo tutti gli eserciti d'Europa venivano a scontrarsi nelle campagne del nostro paese. Nel grande macello rimanevano immancabilmente coinvolti contadini di tutte le età, uomini e donne, quest'ultime puntualmente stuprate. Riferimenti al nostro tempo sono così ovvi e naturali che è stato inutile preoccuparsi di porre sottolineature. Ruzante è stato il nostro grande suggeritore ma per non immergerci troppo nel pavano ad affogarci, abbiamo fatto parlare Lisistrata in uno pseudolaziale-umbro più accessibile a tutti quanti.⁸⁵²

L'ingresso in scena di Lisistrata è analogo a quello all'inizio della commedia di Aristofane. Nel testo greco di riferimento, così parla la donna:

Ah, se qualcuno le avesse invitate a fare festa al tempio di Bacco o di Pan, o magari al Cogliade per Afrodite Genitale, chi sarebbe mai passato tra il fracasso di quei timpani? E invece, ci fosse qui una femmina...⁸⁵³

La protagonista appella le altre donne con impazienza, quasi con violenza. E Dario e Franca così rendono quest'inizio:

Eh guarda se sono arrivate 'ste baldracche all'appuntamento! Donne! Donne! Ed è pur vero quando gli uomini ci canzonano che noi il cervello lo abbiamo proprio là dove ci viene il gran sollazzo... fra le cosce! Sta' sicuro che invitate l'avessi ad un banchetto e poi al ballo, le avresti vedute arrivare a sciami 'ste femmine a farsi strada, nella calca a colpi di fianchi e di chiappe, a fendenti di zinne!... "Largo, largo, che passino le migliori delle mignotte!" E tutte in ordine ti apparirebbero, sciacquate e risciacquate, pulite e profumate di lavanda e di rosellina, fiori di limone strofinati sotto l'ascella e spruzzi di mentuccia, in mezzo là, dove ci si china per la riverenza. E vesti come camicie ricamate per il letto, e fiori freschi intrecciati fra i capelli e scoperto a bella mostra il petto, con zinne sospinte all'insù, come schizzassero, tonde e gonfie, l'una all'altra appiccate, da sembrare chiappette del Bambin Gesù. E poi via allo schiamazzo: occhiate a sfarfallio, risate con il singhiozzo e mille mosse con le anche e con il deretano che meglio non farebbero le odalische dei turchi. E invece per un affare tragico, che c'è di mezzo più che la vita e il mondo tutto, chi se ne frega! 'Ste puttane, manco si fanno vedere.⁸⁵⁴

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² RAME, Franca, FO, Dario, "Lisistrata romana. Satira per una donna sola", in: RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa e altre storie*, alla pagina web: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/862/00000-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d/2/~saved-on-db-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d.pdf>, consultata il 6 giugno 2017, p. 191. Questa edizione digitale amplia la versione cartacea Einaudi intitolata *Venticinque monologhi per una donna* con l'aggiunta di brani e presentazioni riferiti alle "Giullarate religiose" tratti dalla versione Einaudi I Millenni, del 2000.

⁸⁵³ ARISTOFANE, *Lisistrata*, traduzione di Valentino De Carlo, in: ARISTOFANE, *Le commedie delle donne*, traduzioni di Francesco Ballotto e Valentino De Carlo, Roma, Newton, 1994, p. 11.

⁸⁵⁴ RAME, Franca, FO, Dario, "Lisistrata romana. Satira per una donna sola", cit., pp. 191-192.

Le donne, però, nel giro di poche battute arrivano e ingaggiano con la protagonista un dialogo comico ma serrato, sia sul rapporto con i loro rispettivi uomini, sia sul pericolo della guerra, sempre costruito sul tono schietto dell'inizio. Gli interventi di Franca sulla prima stesura di Dario sono evidenziati da Margherita Rubino:

Alle pagine 147-149 dell'edizione Einaudi figurano tre interventi aggiunti a mano da Franca Rame mentre rivedeva le bozze (risulta dai documenti in archivio). Sono tutti e tre sulla durezza della guerra e sulla sorte delle donne che sono destinate a subirla più degli altri.⁸⁵⁵

Da quel che si evince, quindi, le aggiunte della Rame riguardano decisamente la prospettiva particolare da cui si guarda agli eventi bellici, quella femminile, un punto di vista -ancora una volta- centrale in quanto marginale: “*sulla durezza della guerra e sulla sorte delle donne che sono destinate a subirla più degli altri.*”

Questa critica alla guerra, vista dalla prospettiva femminile, giustifica drammaturgicamente molto meglio di quanto non facesse la stesura iniziale di Dario l'esortazione di Lisistrata allo sciopero del sesso:

“Rispondere che: NO! Tutte le volte che ci vengono vicini con la voglia di inforcarci, noi si chiude tutto: e bocca e cosce e braccia. Basta: chiuso per lutto! Bisogna che scegliate, uomini belli, vi piacciono le battaglie, andare soldati a far la guerra? E allora niente frutta fresca, fatevi i fichi secchi e sono cazzi vostri!”⁸⁵⁶

Qui, però, emerge il carattere d'incompletezza del monologo: nel testo greco, infatti, le parti più importanti sono quelle in cui si mostrano le conseguenze dello sciopero; invece, il monologo di Fo e della Rame termina bruscamente, senza un vero e proprio finale, con l'esortazione di Lisistrata a celebrare una festa del fallo con tutti gli uomini in processione.

Per questo, la *Lisistrata romana* rappresenta in definitiva, nella drammaturgia Fo-Rame, un'occasione mancata, di cui si dorrà la stessa Rame⁸⁵⁷. Ma qual è la ragione di quel non-finale? Ce lo spiega ancora Margherita Rubino:

⁸⁵⁵ RUBINO, Margherita, “*La Medea e Lisistrata romana*”, in: CERRATO, Daniele, *Franca, pensaci tu*, cit., p. 88.

⁸⁵⁶ RAME, Franca, FO, Dario, “*Lisistrata romana. Satira per una donna sola*”, cit., p. 202.

⁸⁵⁷ È quanto mi ha personalmente riferito Margherita Rubino, parlandomi dell'occasione in cui aveva invitato Franca Rame il 27 novembre 2001 a tenere lezione a Genova, nell'ambito del suo corso in Drammaturgia Greca e Romana.

La *imitatio* di Fo-Rame, in fondo, al lato comico farsesco bada poco. L'urgenza della polemica contro la guerra soffoca e condiziona le possibilità di divertimento scenico, limitate alla prima parte del monologo, scritto a quattro mani, che poi non "sale" e termina senza un vero e proprio finale, solo con la parodia di una processione fallica. Questo è certo il motivo per cui il pezzo ebbe poca fortuna in scena [...].⁸⁵⁸

In effetti, l'archivio testimonia davvero poche repliche del monologo: un paio nel 1982 e una all'Università di Genova il 27 novembre del 2001.

Tuttavia, al di là del livello di compiutezza drammaturgica del monologo, ciò che risulta molto interessante, nell'operazione di Fo e della Rame, è l'aver colto il potenziale eversivo e rivoluzionario di un testo -quello di Aristofane- che di certo non aveva quell'intento. Assai rari sono, infatti, i tentativi di riscrittura del testo in questa chiave: il più ragguardevole è certamente il progetto *Lisa, a mulher libertadora* (1975) di Augusto Boal, "*dedicada pelo autor a todos os movimentos feministas [...] Entendida como uma reflexão sobre questões de discriminação da mulher, a peça retoma o tema de Lisístrata de Aristófanes*"⁸⁵⁹

Il lavoro è divenuto molto famoso soprattutto grazie alla collaborazione, per le musiche, di Chico Buarque de Holanda, che scrive, per lo spettacolo, la canzone *As mulheres de Atenas*. Il testo teatrale è una sorta di invito alla ribellione, rivolto alle donne, nei confronti della doppia dittatura che esse patiscono in molti stati dell'America Latina: quella patriarcale e quella politica. Boal interpreta l'eroina greca come un simbolo di resistenza e di lotta, una resistenza che deve cominciare nelle case, all'interno delle famiglie, e fomentare, da lì, una lotta senza quartiere contro le diverse forme di potere.

Tra il 1975 e il 1977, Boal ha un intenso carteggio con Chico Buarque in merito al progetto. Augusto manda fin da subito il copione della *pièce* a Chico, per chiedergli la collaborazione. Il cantautore accetta con entusiasmo e, già nel 1975, scrive la sua canzone per il testo, sia in versione portoghese sia in versione spagnola, per garantire al lavoro la massima diffusione. Boal, intanto, intraprende trattative per mettere in scena lo spettacolo in varie sedi (Buenos Aires, Montevideo, Lisbona, San José de Costa Rica) e riceve l'interesse, per il ruolo di Lisistrata, da parte di Ruth Escobar, la quale dieci anni prima ha interpretato la *Lisistrata* originale e ora vorrebbe riportarla sulle scene nella versione di Boal.

⁸⁵⁸ RUBINO, Margherita, "La *Medea* e *Lisistrata romana*", in: CERRATO, Daniele, *Franca, pensaci tu*, cit., p. 88.

⁸⁵⁹ SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, "Augusto Boal, *As mulheres de Atenas*", in: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (a cura di), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 358-359.

Tuttavia, dato il forte messaggio eversivo del testo e la pervasività delle censure preventive di diversi paesi, Boal, che peraltro è già in esilio in Argentina, non riuscirà mai a mettere in scena la *pièce* (che, peraltro, subirà notevoli revisioni da parte degli autori, fino a cambiar titolo, nel 1977, in *As mulheres de Atenas*). In Europa giungerà solo nel 1994 -per poi essere replicata nuovamente nel 1997- a Lisbona, ma non sotto la supervisione di Boal.⁸⁶⁰ Il testo, inoltre, è tuttora inedito.

Ad aver avuto successo è soprattutto la canzone di Chico Buarque, che il cantante registrerà nel disco *Caros amigos*, del 1976. Dice, a questo proposito, Adriane da Silva Duarte:

A canção, difundida fora do contexto para o qual fora pensada, assumiu conotação inversa da projetada, tendo sido percebida como uma ode à submissão feminina: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas; / vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas”. Nada mais equivocado, já que a “subversiva” Lisa ou Lisístrata viria abalar certezas e paradigmas – ainda que em Aristófanes ela também promovesse o regresso das mulheres ao lar uma vez celebrada a paz pan-helênica.⁸⁶¹

Una analoga mala sorte sembra unire, quindi, questi due importanti progetti teatrali, entrambi molto promettenti, ma -ognuno a suo modo- non compiuti.

Tuttavia, il monologo di Dario e Franca ritroverà una sua giustificazione drammaturgica nel 2003, quando i due lo inseriranno -in polemica con l'imperialismo russo e con la retorica statunitense dell'“esportazione della democrazia”- come apertura de *L'anomalo bicefalo* (2003)⁸⁶²: è, infatti, una rivisitazione del *plot* della *Lisistrata romana* il provino cui l'attrice Anastasia -interpretata da Franca- si sottopone per avviare la finzione scenica. Una prova ulteriore delle molte vite diverse che i testi -mai definitivi- di Dario e Franca potevano trovare e ritrovare, anche a distanza di molto tempo e in contesti diversi, sulla scena:

Lisistrata, così mi chiamano ad Atene dove sono nata, ho danzato nell'agorà e nel tempio... ho un marito che adoro ma che ora non è qui con me, il governo della polis me l'ha mandato, insieme ad altri giovani come lui, a dar man forte ad Agrigento, che ha occupato Siracusa, nostra alleata. I signori capi del parlamento mi hanno spiegato che quei giovani di Atene non sono là per combattere, ma solo per mantenere la pace,

⁸⁶⁰ Si tratta dei due spettacoli recensiti in: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, “Augusto Boal, *As mulheres de Atenas*”, cit.

⁸⁶¹ DA SILVA DUARTE, Adriane, “«Operação Lisístrata»: do teatro ao Ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de chumbo da ditadura brasileira”, in: «PhaoS», n. 15, 2015, p. 78.

⁸⁶² Spettacolo integrale su «YouTube»: <https://www.youtube.com/watch?v=WGE1o2CBGkY>, pagina consultata il 6 giugno 2017.

per aiutare gli sconfitti a far nascere una democrazia. Ma tutti i giorni uno, due, nostri giovani uomini vengono ammazzati. Ieri, su una nave sono tornati molti cadaveri di soldati di pace. E a noi donne è toccato di versar lacrime sui nostri uomini senza vita e gridare come prefiche disperate... No, non possiamo continuare così imbelli e rassegnate. Donne, noi abbiamo un'arma potente e invincibile, mettiamola in campo. Domani torneranno per una breve pausa dieci navi. Da quelle, nel porto, scenderanno i nostri uomini con gli occhi scintillanti dal desiderio... noi andremo là con indosso abiti leggeri, trasparenti che lasceranno intravedere le nostre forme sinuose... e danzeremo con le vesti mosse dal vento, abbagliando i nostri amanti e mariti e ci struseremo addosso a loro come baccanti vogliose. Li porteremo nelle nostre case ma quando allungheranno le mani tremanti perché ci si sbarazzi delle vesti noi ci scanseremo. «Che ti prende?», lamenteranno eccitati i nostri maschi. E noi: «No, fin quando continuerete a sfoderare le vostre spade noi terremo nascoste e inviolabili le nostre farfalle. L'amore ha bisogno della vita e della pace, la guerra solo della menzogna e della morte. Scegli... amore mio».⁸⁶³

Il tono del monologo è, questa volta, molto più alto e solenne, sebbene l'esortazione alla pace abbia anche un tocco di dolcezza (*“fin quando continuerete a sfoderare le vostre spade noi terremo nascoste e inviolabili le nostre farfalle”*). Gli uomini e le donne sono connotati chiaramente: i primi rappresentano la guerra, le seconde incarnano nel loro corpo la pace. Tuttavia, la distinzione può divenire o meno un'opposizione insanabile, in base a ciò che gli uomini sceglieranno: *“L'amore ha bisogno della vita e della pace, la guerra solo della menzogna e della morte. Scegli... amore mio.”* Lisistrata è intesa come una fonte di cambiamento per gli uomini. Anche in questo senso, la prospettiva del personaggio è decisamente femminista: lei, come donna, adopera il proprio corpo per generare -in modo paradossale- una visione politica nuova, una situazione politica nuova e -in ultima istanza- anche un uomo nuovo.

4.2.4. Parliamo di donne (versione del 1977)

Nella narrazione delle vicende artistiche della coppia d'arte si dà sempre grande enfasi all'abbandono di *Canzonissima*, nel 1962, che costerà anche l'allontanamento di Franca e Dario dalla RAI per quindici anni. Meno enfasi, però, si pone (inspiegabilmente) sul ritorno della coppia d'arte in RAI, nel 1977, in prima serata sul Secondo Canale, con un ciclo dedicato al loro teatro che prevede la trasmissione degli spettacoli più significativi della loro drammaturgia.

⁸⁶³ FO, Dario, RAME, Franca, *L'anomalo bicefalo*, copione di scena a cura di Franca Rame, in: <http://www.eclap.eu/portal/?q=it/axmedis/download&id=urn%3Aaxmedis%3A00000%3Aobj%3Adfb0f8d1-7425-4246-8e27-a991032bea5e&title=L'anomalo%20bicefalo>, pagina consultata il 20 luglio 2017, pp. 9-11 del pdf.

Ancor meno enfasi, poi, si pone, in questo contesto, sull'unico spettacolo del ciclo interamente dedicato alle donne, che ha come unica pecca il titolo, invero piuttosto banale e didascalico: *Parliamo di donne*.

L'esigenza di portare in scena il tema della condizione femminile -a maggior ragione in questo caso, dato il passaggio in televisione- è di Franca (che, per questo spettacolo, vince il Premio IDI 1977, consegnatole il 30 giugno 1979 al Teatro in Trastevere di Roma⁸⁶⁴):

Devo dire innanzi tutto che sono diversi anni che spingo Dario ad affrontare in uno spettacolo i problemi legati alla condizione della donna. In qualche spettacolo come in *Settimo ruba un po' meno* c'era qualche considerazione di questo tipo, ma non sufficiente ad analizzare compiutamente il problema.⁸⁶⁵

Parliamo di donne è un prodotto unico nella drammaturgia Fo-Rame, perché esso, in realtà, non esiste come spettacolo, ma è un *collage* di atti unici (anche pre-esistenti), assemblato appositamente per esser trasmesso, in quell'occasione, in televisione. L'idea nasce, quindi, dall'esigenza di dedicare una serata specificamente al tema della condizione delle donne, cui si fa fronte -non essendo ancora nato *Tutta casa, letto e chiesa*- anche con il recupero di precedenti lavori dedicati comunque al tema, accomunati da un prologo scritto per l'occasione.

La scrittura dei copioni è fatta a quattro mani, ma -in virtù dell'abitudine di attribuire solo a Dario il lavoro di entrambi- il testo passa come opera di Fo sulla condizione femminile, scatenando le ire di non poche femministe di quegli anni, le quali, influenzate da questo, danno spesso una valutazione prevenuta e superficiale dello spettacolo, non cogliendone la ricchezza di sfumature.⁸⁶⁶

I testi confluiti nello spettacolo televisivo *Parliamo di donne* sono storie a volte paradossali e a volte quotidiane, ma sempre riferite molto chiaramente alla concretezza della realtà. L'edizione video dello spettacolo⁸⁶⁷ contiene: il *Prologo*, *Il risveglio* (che confluirà, poi, anche in *Tutta casa, letto e chiesa*), *Michele lu*

⁸⁶⁴ Vedi il telegramma relativo alla consegna del premio alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=4916&IDOpera=139>, consultata il 22 giugno 2017.

⁸⁶⁵ MONTINI, Franco, "Incontro con Franca Rame: tutta teatro, politica e Dario", in: «Ciao 2001», 31 dicembre 1978.

⁸⁶⁶ Vedi, ad esempio, ANGELA e MARIA RITA, "Sputiamo sui mostri sacri", recensione leggibile in: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25334&IDOpera=176>, pagina consultata il 22 giugno 2017.

⁸⁶⁷ *Parliamo di donne*, registrazione effettuata da RAI Radiotelevisione Italiana alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977, DVD, Italia, colore, 140 minuti, Milano, Fabbri editori, 2006.

Lanzone, *La canzone delle donne della Comune di Parigi, L'uomo incinto, Povero guaglione e Il telaio*. Il volume allegato al video⁸⁶⁸ ha invece una scaletta diversa: non contiene, infatti, *La canzone delle donne della Comune di Parigi e Povero guaglione*, mentre contiene *Il pupazzo giapponese*. Il volume edito da Bertani nel 1978, poi, riporta anche *I piatti*, precisando che “*non ancora rappresentato, è stato scritto nel 1977 per lo spettacolo televisivo Parliamo di donne*”.⁸⁶⁹

Il risveglio ha una genesi molto particolare, che non rende possibile stabilire fino a che punto il testo sia una scrittura a quattro mani e da che punto possa essere considerato esclusivamente di Franca. Eccone il resoconto:

Un giorno Dario si mise al lavoro, scrisse per due ore, poi mi disse: ‘Ho scritto un monologo divertente, *Il risveglio*, leggilo, dimmi se ti piace’.
La sera stessa eravamo in teatro, facevamo non so quale spettacolo [...], Dario mi disse: ‘Recita *Il risveglio*’.
‘Ma l’hai scritto oggi!’.
‘Fallo a soggetto, dai!’ [...] Ho recitato il pezzo a soggetto annunciando che era nuovo e che non l’avevo mai provato prima. Nel monologo la vita della donna era così ben raccontata che fu subito un successo strepitoso. Prendemmo poi la registrazione di quella serata, la trascrivemmo e da lì nacque *Il risveglio*.⁸⁷⁰

La prima stesura del monologo, dunque (il “trattamento”, in sostanza), è di Dario e suo è il *plot*. Dopodiché, la versione che poi è stata pubblicata del testo nasce dalla trascrizione di quello primo improvvisato allestimento, completamente recitato a soggetto. La stesura di Dario, in quel frangente, diventa quindi un puro scenario, il canovaccio utile a ricordare la trama della scena, sul quale Franca, da attrice-autrice che crea sul palco, reinventa il testo, per poi passarlo -partendo da quella versione- su volume.

Il monologo parla di un’operaia sfruttata tre volte: come donna tuttofare, in fabbrica e a letto. La messinscena ce la mostra in una mattina in cui s’è svegliata in ritardo e, nell’affanno di cercare la chiave di casa, ricostruisce le fasi di una giornata come tante, con tutte le sue nevrosi, in cui deve accudire il bambino e correre in fabbrica.

Il tema è affrontato in modo dettagliato e il monologo è costruito quasi come un flusso di coscienza, una sequenza di pensieri che, così come s’affastellano

⁸⁶⁸ RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne – cinque atti unici*, Milano, Fabbri editori, 2006.

⁸⁶⁹ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 258.

⁸⁷⁰ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 105.

nella mente, si manifestano al pubblico. L'alienazione del lavoro in fabbrica è descritta come un male di tutti gli operai -uomini e donne- ma anche lo sguardo alla condizione operaia è femminile, perché la donna di fabbrica è sfruttata in due luoghi, il lavoro e la casa:

«Ma non è mica per la chiave» mi fa lui «è che 'sto maledetto treno dei pendolari m'ha fatto un ritardo di un'ora... un'ora e mezza per fare venti chilometri mi sono fatto! Tutto tempo che il padrone mica mi paga... né mi paga il biglietto né d'andata, né di ritorno, né mi paga il tram. Tutti viaggi che io faccio per lui, mica per villeggiatura!» «E te la vieni a prendere con me?» gli faccio io sempre con la chiave in mano, «a parte che non si dice più "padrone", si dice "multinazionale!", oggi il padrone ce l'hanno soltanto i cani! Noi siamo esseri liberi, oggi!»
«Dicevo, il padrone multinazionale ti frega le ore che viaggi e te la prendi... ma non te la prendi per le ore che frega a me... a me, che oltre a lavorare per lui, ti faccio anche la serva gratis!» E intanto ho dato il latte al bambino. (*Va alla culla*)⁸⁷¹

La critica, seppur costruita facendo leva sul comico, è molto seria: l'uomo pensa di essere il solo vero sfruttato; ma la donna fa "*la serva gratis*" col lavoro domestico. Il marito della donna narrante è pienamente "padrone di casa", nel senso che in casa diventa padrone, invertendo nel privato i rapporti di forza che vive in pubblico; la donna, invece, è serva in ogni caso: salariata in fabbrica e gratis in casa. La critica è anche severa, perché -velatamente- si rivolge alla subordinazione (operata dai comunisti, a partire da Lenin) della questione femminile alla questione operaia, mostrandone l'ipocrisia: i rapporti sociali di patriarcato, evidentemente, sono più forti, profondi e duri da abbattere degli stessi rapporti sociali di produzione.

Da qui, pienamente in linea con l'impostazione di Engels, Franca sferza il suo attacco alla concezione patriarcale (vigente anche tra gli operai) della famiglia, mostrandone anche il carattere funzionale alla preservazione del capitalismo:

La famiglia, 'sta sacra famiglia l'hanno inventata apposta perché tutti quelli sballati dalla nevrosi dei ritmi di lavoro bestiali come te ritrovino in noi mogli tuttofare, il materassone!! Noi vi rigeneriamo per lui, gratis, per essere pronti l'indomani a tornare belli scaricati a produrre ancora meglio per lui, il multinazionale! Lui è il padreterno! È lui che fa boom, poi fa il contro-boom! poi la deflazione, poi l'inflazione.⁸⁷²

Ma il riferimento è anche alla schiavitù sessuale, a quell'idea patriarcale secondo cui il marito, in quanto tale, avrebbe *diritto*, come e quando voglia, alla

⁸⁷¹ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 14.

⁸⁷² *Ibidem*.

prestazione sessuale della moglie. I rapporti familiari vengono, così, radiografati impietosamente, nella loro quotidianità:

È questo qui il matrimonio? Ti viene mai in mente che anch'io possa avere dei problemi? Mi chiedi mai: 'sei stanca? vuoi una mano?' Chi fa il mangiare? Io. Chi lava i piatti? Io. Chi fa la spesa? Io. Chi fa i salti mortali per arrivare a fine mese? Eppure lavoro anch'io! Io, Io, Io... Le calze che sporchi tu, chi le lava? Io. Quante volte hai lavato le mie calze?

Ma la presa di coscienza dura poco. Nel volume pubblicato da Bertani nel 1978, il finale del monologo è di una comicità amarissima e quasi disperante. Dapprima il marito -che sembra sinceramente toccato dalla scenata della moglie, la quale ora piange- le dà ragione e l'abbraccia. Ma, a quel punto: "*mi stringeva, e mi stringeva... e più mi stringeva e più io piangevo... com'era bello piangere ieri sera! Come mi è piaciuto!*"⁸⁷³ Il passaggio è molto tenero -lei è colta in tutto il suo bisogno d'affetto e di considerazione-, ma è anche agghiacciante: il sesso diventa lo strumento per far quietare la donna, che, la mattina seguente, torna a dover fare di nuovo tutto quello che ha fatto quel giorno, mentre lui dorme.

Quando, finalmente, la donna si rende conto di essersi svegliata inutilmente perché è domenica, il colpo da teatro è indubbiamente comico, ma non fa che mostrare il terribile perpetuarsi della condizione di lei. La domenica, insomma, non segna alcuna differenza: la donna è totalmente alienata dal suo doppio lavoro femminile.

Infatti, al rendersi conto che "*di domenica non si lavora e fino a tarda ora si sta a dormir*"⁸⁷⁴, parte una sorta di invocazione, di sgheмба preghiera laica:

Voglio fare un sogno dove c'è un mondo che tutti i giorni è domenica! Tutta una vita di domeniche! È la fine del mondo... è scoppiata la domenica eterna! Non ci sono più gli altri giorni della settimana... né il lunedì, né il giovedì... li hanno fucilati tutti... tutti morti... resta solo la domenica... A dormire! A dormire! Ah che bel sogno che mi faccio! (*Si butta sul letto con in braccio il bambino, tutta vestita. Si copre tutta, testa compresa, con le coperte*)⁸⁷⁵

C'è qualcosa di inquietante in quest'idea finale, per cui il riposo e la differenza della domenica coincidono con sonno: è l'alienazione (doppia, per lei) che riduce alle funzioni essenziali. E, al sonno, seguirà, l'indomani, un altro uguale risveglio.

⁸⁷³ *Ivi*, p. 16.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

⁸⁷⁵ *Ivi*, p. 17.

Quello della doppia servitù femminile è un tema estremamente presente nella riflessione femminista degli anni Settanta: molti gruppi femministi di quegli anni lottavano -tra l'altro- anche per la retribuzione del lavoro domestico (in particolare il gruppo *Lotta femminista*). Ma, anche in questo caso, l'attualità del problema è quasi sconcertante. Il quotidiano finlandese *Helsingin Sanomat* riferisce i dati del rapporto del 2014 sulla parità di genere, a cura della Commissione Europea, e fa notare che in Europa

Rispetto alle donne, gli uomini fanno più lavori retribuiti, ma i lavori domestici gravano ancora in gran parte sulle spalle delle donne. La Commissione calcola che conteggiando insieme le ore del lavoro retribuito e di quello domestico, il tempo lavorativo settimanale delle donne è più lungo di dieci ore rispetto a quello maschile.⁸⁷⁶

Forse per non lasciare spazio a un finale così disperante, nelle versioni pubblicate successivamente⁸⁷⁷, dopo il buio, parte uno stacco che introduce una canzone, intitolata -non a caso- *Il sogno*. È il sogno della donna narrante, un sogno liberatorio. Oggi può risaltarci ambigua la scelta di collocare nella dimensione del sogno un mondo in cui gli esseri umani siano liberi: può sembrarci una forma di fuga dalla realtà. Ma, negli anni del nostro “lungo '68” (per parafrasare Braudel), la dimensione del sogno rappresentava la prefigurazione del mondo che sarebbe nato dalle lotte concrete degli uomini e delle donne: il sogno era il futuro, un tempo prossimo in cui

[...] la nostra casa,
al primo piano,
[...] non era nel casermone
dove stiamo adesso, come in prigione.
Mio marito era già tornato,
era di festa e faceva il bucato. [...]
Non c'era nessuno che faceva il prepotente,
nessuno con l'aria di comandare [...]
E c'era un gran cartello da guardare
con su scritto: «proibito proibire» [...]
non c'era più né mio né tuo
era tutto nostro, nostro di tutti,
perfino l'amore era diverso
non era più una roba
fra me e te contro gli altri [...]
Non c'era più l'egoismo,
c'era proprio
il comunismo.⁸⁷⁸

⁸⁷⁶ Cit in: “L'Europa delle donne”, in *Internazionale*, 1/8 maggio 2014, n. 1049, anno 21, p. 15.

⁸⁷⁷ Qui mi riferisco a: RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne – cinque atti unici*, cit.

⁸⁷⁸ *Ivi*, p. 17.

Il sogno mette in scena, nella forma lirico-popolare della canzone, i desideri e le aspettative di tre correnti di pensiero che vengono unite: il comunismo -con il riferimento alla società senza classi (in cui non c'è più “nessuno con l'aria di comandare”) e all'abolizione della proprietà (“non c'era più né mio né tuo / era tutto nostro, nostro di tutti”)-, l'ideologia libertaria sessantottina -col riferimento all'amore libero- e il femminismo -col riferimento alla liberazione delle donne dai legacci patriarcali e al marito che fa il bucato-.

Ma *Il sogno* non è l'unica canzone: nella versione video dello spettacolo ve ne sono altre due, una cantata da Franca (*La canzone delle donne della Comune di Parigi*) e l'altra da Dario (*Povero guaglione*).

Povero guaglione (testo di Dario e musica di Fiorenzo Carpi) riprende, senza aggiungere alcunché, il tema esposto nel *Grammelot dell'avvocato inglese*: la colpevolizzazione della donna vittima di stupro da parte degli uomini, i quali accusano lei di aver provocato l'atto con i propri comportamenti. L'unica differenza rispetto al monologo di *Mistero buffo* è che stavolta il tema è svolto in chiave musicale, in forma di tarantella cantata in dialetto napoletano, per far emergere ancora di più l'elemento grottesco.

Molto più particolare è *La canzone delle donne della Comune di Parigi*, di cui dice Franca, presentandola:

Nel 1870 si sono costituite in un battaglione e hanno sconfitto addirittura i Prussiani. Hanno scritto anche una canzone stupenda, che noi vogliamo mettere in questa nostra serata, in questo nostro spettacolo. È una canzone un po' violenta, a qualcuno farà sicuramente raddrizzare un po' i capelli. Ma qualcun altro ci rifletterà sopra.⁸⁷⁹

La scelta del tema, quindi, è legata a quella di narrare l'apporto femminile alla Resistenza: chi porta memoria del ruolo delle donne nella Comune di Parigi? Quale manuale scolastico di Storia -anche di oggi- le menziona? Per Franca Rame, parlare di donne, allora, diventa anche l'occasione per far emergere il sommerso. Nel prologo alla canzone, la Rame afferma che essa sia opera loro. In realtà (al di là dell'errore storico: la Comune di Parigi si svolge dal 18 marzo al 28 maggio del 1871), anche in questo caso, si tratta di un falso – tuttavia manifesto,

⁸⁷⁹ RAME, Franca, “Prologo a *La canzone delle donne della Comune di Parigi*”, in: *Parliamo di donne*, registrazione effettuata da RAI Radiotelevisione Italiana alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977, cit.

per nulla di frodo. Il testo, infatti, è di Franca e la musica è di Fiorenzo Carpi: i due l'hanno scritta nel 1976.⁸⁸⁰ Eccone il testo:

Sì, mi piaci te,
mi piace l'amore con te,
ma incinta non voglio restare.
O no, quel figlio non saria per te,
ma per il padrone io lo dovrei fare.

Perché me lo possa adoperare,
di fatica intristire,
come in guerra mandare, solo per lui
lo debbo allattare e allevare,
e dai vermi e dalla tosse guarire.

Sì, mi piaci te,
mi piace l'amore con te,
ma incinta io voglio restare.
O no, quel figlio non saria per te,
ma per il padrone io lo voglio fare.

Di lotta e di rabbia io lo voglio allattare,
di rosso soltanto vestire,
nel vino e bestimmie bagnare,
con canzoni bastarde lo voglio ninnare,
e armato poi contro il padrone
lo voglio mandare,
e armato poi contro il padrone
lo voglio mandare.⁸⁸¹

Qui il tema della maternità è visto nella sua valenza politica: la donna non vuole avere il figlio, se questo deve diventare uno schiavo del capitale; mentre vuole averlo, se può allevarlo come rivoluzionario che rovescia il potere del capitale. In forma molto semplice, Franca mette insieme il tema politico (la lotta contro il “*padrone*”) con il tema femminista: la donna sceglie in che caso e a quali condizioni avere un figlio e sceglie -lei- come educarlo e come farlo crescere. Inoltre, in quel “*mi piaci te, / mi piace l'amore con te*”, la donna afferma il possesso del proprio corpo e la libertà di una vita sessuale che solo per propria scelta può condurre alla gravidanza. Per avere un'idea dell'impatto di un testo di questo tipo, non va dimenticato che siamo nel 1977: il tema sull'aborto infervora il dibattito pubblico e la discussione sulla contraccezione è ancora segnata dalle posizioni espresse da Paolo VI nell'enciclica *Humanae vitae*:

⁸⁸⁰ Vedi la pagina web: <https://www.ildeposito.org/archivio/canti/canzone-delle-donne-della-comune-di-parigi>, consultata il 22 giugno 2017.

⁸⁸¹ RAME, Franca, “Prologo a *La canzone delle donne della Comune di Parigi*”, in: *Parliamo di donne*, registrazione effettuata da RAI Radiotelevisione Italiana alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977, cit.

Richiamando gli uomini all'osservanza delle norme della legge naturale, interpretata dalla sua costante dottrina, la Chiesa insegna che qualsiasi atto matrimoniale deve rimanere aperto alla trasmissione della vita. [...] In conformità con questi principi fondamentali della visione umana e cristiana sul matrimonio, dobbiamo ancora una volta dichiarare che è assolutamente da escludere, come via lecita per la regolazione delle nascite, l'interruzione diretta del processo generativo già iniziato, e soprattutto l'aborto diretto, anche se procurato per ragioni terapeutiche. È parimenti da condannare, come il magistero della Chiesa ha più volte dichiarato, la sterilizzazione diretta, sia perpetua che temporanea, tanto dell'uomo che della donna. È altresì esclusa ogni azione che, o in previsione dell'atto coniugale, o nel suo compimento, o nello sviluppo delle sue conseguenze naturali, si proponga, come scopo o come mezzo, di impedire la procreazione.⁸⁸²

Una posizione decisamente retrograda e antistorica rispetto alle istanze che i gruppi femministi avanzano: una posizione che Paolo VI non muterà mai. Dirà, infatti, a Jean Guitton:

se l'uomo accetta di dissociare nell'amore il piacere dalla procreazione (e certamente oggi lo si può dissociare facilmente), se dunque si può prendere a parte il piacere, come si prende una tazza di caffè, se la donna sistemando un apparecchio o prendendo "una medicina" diventa per l'uomo un oggetto, uno strumento, al di fuori della spontaneità, delle tenerezze e delle delicatezze dell'amore, allora non si comprende perché questo modo di procedere (consentito nel matrimonio) sia proibito fuori dal matrimonio. La Chiesa di Cristo, che noi rappresentiamo su questa terra, se cessasse di subordinare il piacere all'amore e l'amore alla procreazione, favorirebbe una snaturazione erotica dell'umanità, che avrebbe per legge soltanto il piacere.⁸⁸³

È chiaramente qui il problema: le donne chiedono l'autodeterminazione in tema di sessualità e di maternità proprio perché sono portatrici di una nuova visione antropologica (invero più rispondente alle leggi della natura umana), in base alla quale il piacere, l'amore e la procreazione non sono più necessariamente collegati tra loro, ma possono essere distinti. In questo sta la ripresa del possesso del proprio corpo da parte delle donne.

Un tono ancora legato alla quotidianità è quello con cui è rappresentata la disperazione della madre di Michele lu Lanzone, il sindacalista siciliano ucciso dalla mafia per aver lottato contro la privatizzazione dell'acqua e per aver incitato i contadini ad appropriarsi della loro terra. In *Michele lu Lanzone*, il personaggio della madre incarna quello della donna che, per amore del figlio, acquisisce coscienza politica. È una Mamma Togni trasferita in Sicilia e, come lei (e come

⁸⁸² PAOLO VI, *Humanae vitae*, cap. II, par. 11-13, 25 luglio 1968, alla pagina web: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html, consultata il 22 giugno 2017.

⁸⁸³ GUITTON, Jean, *Paolo VI segreto*, Cinisello Balsamo, San Paolo edizioni, giugno 2002, p. 96.

sarà la Cindy Sheehan di *Madre Pace*), è una *mater dolorosa*, a cui la morte del figlio scatena una rinascita politica. In tutto questo, la donna ha anche la forma della pazzia. Ma la pazzia non è pura patologia, bensì eversione alla cultura dominante (e patriarcale), rappresentata dall'“*uomo saggio*”:

ma chi te lo fa fare... non sta bene per una donna far politica... pensa ai fatti tuoi... si sa, noi donne siamo ignoranti... la politica è cosa da uomini... stiamo quiete, pensiamo alle cose nostre...

Ma l'uomo saggio, padreterno sulla terra, proprio quando è ormai convinto di averci abbioccate, ridotte a pecore beote, ecco che ci vede a un tratto tirar su la testa e diventare coscienti e terribili, come nella storia della madre di Michele lu Lanzone, Michele il sindacalista: una donna rinchiusa in manicomio perché non potesse testimoniare contro gli assassini di suo figlio. Certo, era diventata pazza, pazza per il dolore, ma lucida e cosciente nella sua rabbia.⁸⁸⁴

È proprio quello della pazzia, in fondo, il tema forte di *Michele lu Lanzone*. Il testo, del 1969, è tratto da *L'operaio conosce 300 parole l'operaio 1000 per questo lui è il padrone*, che Franca portava in scena mentre Dario era in *tournée* con *Mistero buffo*. Il tema della pazzia ha certamente influenze basagliane e il testo mostra anche il trattamento disumano che i malati subivano in manicomio:

PRIMA INFERMIERA Ma che, mettiamo via i lenzuoli bagnati?

SECONDA INFERMIERA E chi li mette via? Servono per la strozzina.

PRIMA INFERMIERA La strozzina? Cos'è?

SECONDA INFERMIERA Ma da dove vieni tu? Possibile che al manicomio di Messina non la adoperiate?

PRIMA INFERMIERA Ehi! Non sarà mica quel sistema di avvolgerci i matti come salami, quando hanno la crisi... così che restano come soffocati?

SECONDA INFERMIERA Certo, attraverso il lenzuolo bagnato non passa l'aria e trach; è il sistema più spiccio per farli ritornare subito tranquilli...

PRIMA INFERMIERA Chiamali tranquilli: svengono! Da noi, laggiù è proibito...

SECONDA INFERMIERA Anche da noi... ma, insomma, si chiude un occhio... (*Si sente un grido di donna provenire da fuori scena*). Eccone una che è partita... vieni che ti metto subito in allenamento.⁸⁸⁵

Ma la pazzia è molto più di questo. Come ha notato Luciana D'Arcangeli, “*il numero delle pазze 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*”⁸⁸⁶. Nella drammaturgia Fo-Rame, il pazzo è l'unico personaggio in grado di vedere con chiarezza la realtà, tanto da denunciarne le nefandezze e per

⁸⁸⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne – cinque atti unici*, cit. p. 21.

⁸⁸⁵ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 110.

⁸⁸⁶ D'ARCANGELI, Luciana, “Sane da legare: la pazzia nei personaggi di Franca Rame”, in: MARTÍN CLAVIJO, Milagro, GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes, CERRATO, Daniele, MORENO LAGO; Eva María (a cura di), *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Sevilla, ArCiBel editores, 2015, p. 419.

questo va rinchiuso in manicomio: rischia di rendere la realtà ben visibile anche agli ignari, dunque è un pericolo per il potere. Non casualmente, infatti, con l'aumento progressivo dell'impegno politico della coppia, aumenta il numero di personaggi pazzi -e quindi non censurabili- nel loro teatro.⁸⁸⁷ Ma, quando la pazza è un'invenzione di Franca, è qualcosa di più che una versione femminile del Lungo de *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959) di Dario: il suo esser donna non è senza peso. Infatti, finché la pazza è creata da Dario -è il caso della Juana la Loca di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963)- il personaggio non porta avanti "alcuna problematica relativa al proprio sesso di appartenenza e [...], anche per come sono scritte le battute, potrebbe altrimenti essere stato un personaggio maschile."⁸⁸⁸ Ma, da *Michele lu Lanzone* in poi, il genere sarà un elemento decisivo, che separerà le pazze dai pazzi, nel teatro Fo-Rame. Proprio l'internamento specifico di "donne povere – per i pregiudizi e le paure che hanno incorporato e da cui sono state condizionate"⁸⁸⁹ getta una luce nuova sulla chiusura nelle strutture psichiatriche patita dalle donne – di cui parleremo più approfonditamente a proposito del *Monologo della puttana in manicomio*. Le donne pazze, da qui in poi, non sono semplicemente generiche portatrici di verità (come il Ciampa pirandelliano de *Il berretto a sonagli*): sono donne che la società patriarcale non può più sopportare, perché sono ribelli, perché dentro di loro si cela l'adolescente che non vuole obbedire al padre, o la moglie che rifiuta di concedersi al marito, dopo aver passato il giorno a spaccarsi la schiena, mentre lui passa il giorno a bere in qualche bettola. O, com'è il caso della madre di Michele, sono donne che non accettano più il canone sociale che le vuole ignoranti, mute e sottomesse. La madre di Michele incarna per larga parte del testo quel canone sociale: Franca alterna il tono sommesso della madre, che invita il figlio a lasciar perdere e a rassegnarsi, al tono alto e forte del figlio, che incita alla rivolta contro i padroni. Ma, alla fine, dopo che ci viene rivelata la morte di Michele, il tono della madre cessa d'essere sommesso e passivo, per farsi rabbioso e ribelle (determinando, per questo, l'internamento):

⁸⁸⁷ A questo proposito, vedi: D'ARCANGELI, Luciana, "Dario Fo, Franca Rame and the Italian Censors", in: BONSAVER, Guido e GORDON, Robert (a cura di), *Culture, Censorship and the State in 20th Century Italy*, Oxford, Legenda, 2005, pp. 158-167.

⁸⁸⁸ D'ARCANGELI, Luciana, "Sane da legare: la pazzia nei personaggi di Franca Rame", cit., p. 422.

⁸⁸⁹ ONGARO BASAGLIA, Franca, "Prefazione" a: MORANDINI, Giuliana, *...E allora mi hanno rinchiusa. Testimonianze dal manicomio femminile*, Milano, Bompiani, 1977, p. VIII.

(*Disperata*) Michele, statti accorto Michele. Chi te lo fa fare. I contadini già si sono rassegnati... da sempre sono rassegnati. (*Gridando*) Giustizia!! Sì, faranno giustizia! Sì, c'è per dio, la giustizia. Li hanno presi... li hanno ammanettati quelli che me l'hanno ammazzato... li hanno processati... due volte! E due volte li han lasciati uscire tutti! E quelli che hanno testimoniato, che sapevano, anche loro li hanno trovati morti, senza la lingua... (*Altro tono*) Ti devi rassegnare Michele... noi dobbiamo avere pazienza... pazienza! Pazienza! Finché non scenderà la lava... la lava del vulcano, rossa (*Con rabbia terribile*) a bruciare tutto: i padroni, chi li difende, chi li protegge... tutto, tutto bisogna bruciare... bisogna bruciare... La lava... ecco scende... è rossa! Brucia... Scappate... no, non potete... Porci, massa di porci... chiamate l'ordine che vi protegga, chiamate i giudici che vi difendano, porci... tutti brucerete...! Michele, abbiamo vinto Michele... Michele...⁸⁹⁰

È Franca a riformulare in chiave radicalmente femminista il tema della pazzia, situandosi sulla linea della riflessione delle femministe di quegli anni.

Il parametro di valutazione della salute mentale, infatti, su un piano storico, è determinato al maschile e tale è anche la scelta dell'internamento in strutture e la gestione del percorso psichiatrico. La medicina -spiegano Barbara Ehrenreich e Deirdre English- “*sta in mezzo tra la biologia e la politica sociale, tra il «misterioso» mondo dei laboratori e la vita di tutti i giorni. Essa interpreta per il pubblico le teorie biologiche e dispensa i risultati medici delle ricerche scientifiche*”⁸⁹¹. E, nel darsi questa funzione, essa, da Ippocrate in poi, ha descritto le donne come “*malate potenzialmente pericolose per la salute dell'uomo*”⁸⁹². Phyllis Chesler, sulla stessa linea, considera la pazzia della donna come una forma, praticamente obbligata, di ribellione (o, quanto meno, una manifestazione di insofferenza) verso la cultura patriarcale, che la costringe ad assoggettarsi a un ruolo passivo e stabilito da altri. Alla donna non è concesso “essere” per se stessa.⁸⁹³

Calando questa riflessione nell'immaginario teatrale elaborato dalla coppia d'arte, nel commento di passaggio tra *Il risveglio* e *Michele lu Lanzone*, Franca descrive (attribuendola a Erasmo da Rotterdam) la creazione di Eva, descrivendo la donna non come originata dalla costola di Adamo o comunque frutto della creazione divina, ma come figlia della Pazzia. Ma Pazzia non vuol dire stupidità.

⁸⁹⁰ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 112.

⁸⁹¹ EHRENREICH, Barbara e ENGLISH, Deirdre, *Le streghe siamo noi. Il ruolo della medicina nella repressione della donna*, Milano, Celuc Libri, 1975, pp. 81-82.

⁸⁹² *Ivi*, p. 82.

⁸⁹³ Cfr.: CHESLER, Phyllis, *Le donne e la pazzia*, Torino, Einaudi, 1977.

Vuol dire fantasia, vuol dire immaginazione, vuol dire andar fuori dalle regole e dai dogmi imbecilli... Vuol dire essere contro la noia, vuol dire saper ridere anche di se stessi... E magari permettere, accettare che gli altri possano ridere e scherzare di tutto quello che tu [Dio, *N.d.R.*] hai definito sacro e intoccabile. E allora pazzia significa più cervello, un cervello aperto e libero. Pazzia significa libertà! Ed è per questo che “libertà” è una parola femminile.⁸⁹⁴

Naturalmente, né Dio né Adamo possono accettare che la donna viva una tale libertà, per cui interviene direttamente il Padreterno, che, rivolgendosi alla Pazzia, madre di Eva, sentenzia:

oltre all'uomo Adamo adesso creo anche l'homo sapiens, meglio, il “saggio”, cioè un mio uomo di fiducia, con l'incarico di convincere il mio uomo Adamo al più grande disprezzo per questa tua figlia pazza. Dovrà insegnargli che è infida, stupida, oltre che stramba, buona solo per fare figli, allevarli, farlo divertire, ridere, ma poi tu maschio devi averne vergogna il giorno dopo come per una sbronza di vino o di birra che t'ha rincretinito. Il saggio dovrà insegnargli: “I figli che lei ti farà, saranno roba tua, come le capre e il cavallo... E se non è capace di farti figli, disprezzala al punto che ne abbia gran vergogna...”⁸⁹⁵

Più paradossali appaiono altre storie portate in questo spettacolo, come quella de *Il pupazzo giapponese*, che parla di un direttore di fabbrica trasformato -per un equivoco- in pupazzo da prendere a ceffoni per dare possibilità ai suoi sottoposti - in particolare all'operaia Armida- di sfogare la rabbia troppo a lungo repressa. Qui, in realtà, sono assenti tematiche femminili e anche di Armida (che pure lei entra ed esce dal manicomio) si può dire che sia un personaggio femminile solamente perché impersonato da Franca. Ne *Il pupazzo giapponese* (testo che, per il gusto del grottesco e del paradosso, si direbbe fondamentalmente di Dario), la pazza è l'alienata dal lavoro, che è diventata dipendente da farmaci per reggere i ritmi impetuosi della produzione. Il testo, quindi, figura nel novero di *Parliamo di donne* più per mettere in risalto le doti interpretative di Franca -che riesce a essere, al contempo, fragile e aggressiva, indifesa e rabbiosa-, che per i temi affrontati.

Così come non affronta -se non molto *en passant*- il tema della schiavitù domestica femminile *I piatti*⁸⁹⁶, un funambolico atto unico che narra di una famiglia (padre, madre, figlio e nonno paterno) in cui scoppiano, tutte insieme e all'improvviso, le recriminazioni di ciascuno contro gli altri membri, associata a una satira feroce contro il consumismo e a una presa in giro dell'ipocrisia di chi (il

⁸⁹⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne – cinque atti unici*, cit., p. 18.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 19.

⁸⁹⁶ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., pp. 175-190.

padre) si crede libero e indipendente e invece è un benpensante pieno di stereotipi e pregiudizi.

Decisamente surreale, poi, è *L'uomo incinto*, storia di un'intera famiglia alle prese con il problema dell'aborto, compreso il padre, un industriale rimasto incinto per uno straordinario caso di partenogenesi.

Il testo è diviso in due parti: la prima vede in scena la madre (Franca), appena rimasta incinta del sesto figlio, e la figlia diciassettenne, anche lei appena rimasta incinta; la seconda si svolge in uno studio medico, dove avviene il colloquio tra il padre (marito della madre) -appunto, l'uomo rimasto incinto- e il dottore. Nella prima parte, ciascuna donna ha il problema di comunicare all'altra la propria gravidanza, ma la situazione è un pretesto per mettere alla berlina, fin dalle prime battute, l'ipocrisia della famiglia tradizionale:

FIGLIA [...] avrai scoperto che papà s'è fatto un'altra donna.
MADRE No. Mi sono già informata... Ha sempre quella di prima, sempre la stessa. È un uomo fondamentalmente fedele... Ha un'amica, d'accordo, ma io non me la prendo, lo sai, non sono gelosa... per lui è solo un diversivo. A me non mi lascerà mai! Perché io sono la moglie e lui è un uomo di principi sani... la moglie è sempre la moglie! Non mi ha mai fatto mancare niente... è lui che paga tutto, pensa a tutto lui... e torna sempre da me... Anche se il week-end lo fa sempre fuori casa con lei... il lunedì ritorna sempre con un regalino... un piccolo pensiero... (*Si commuove*) Com'è delicato!⁸⁹⁷

Alla madre, però, per problemi di salute, non è consigliabile portare avanti la gravidanza, per cui il ginecologo le ha consigliato l'aborto. Il problema, ovviamente è convincere il padre (che da una settimana non si fa rivedere a casa), il quale è virilmente lieto di ogni gravidanza della propria moglie (“*andrà al circolo della caccia a far festa: «Sono potente! Sono ancora un uomo!»*”⁸⁹⁸), è fiero portatore dell'assetto patriarcale della famiglia (“*te lo immagini tuo padre, con i suoi principi, la sua morale...*”⁸⁹⁹) e quindi esprime un giudizio misogino sull'aborto (“*«È la natura – dice – e chi è contro la natura è una bestia, un infanticida.»*”⁹⁰⁰). Inoltre -si scoprirà nella seconda parte- è anche “*presidente della lega contro l'aborto*”⁹⁰¹.

Nella seconda parte si scopre che il padre manca da casa perché, da una settimana, ha strani sintomi che lo fanno temere per la sua salute. Ora è a

⁸⁹⁷ RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne – cinque atti unici*, cit., p. p. 50.

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

⁸⁹⁹ *Ivi*, p. 51.

⁹⁰⁰ *Ibidem*.

⁹⁰¹ *Ivi*, p. 58.

colloquio col dottore e, durante il consulto, viene a sapere di avere inavvertitamente scambiato le proprie pillole per il fegato con gli anticoncezionali della moglie (il che spiega la gravidanza di lei), per cui lui ha preso per giorni gli antefecundativi, i quali, uniti alla cura dimagrante a base di ormoni femminili assegnatagli dal dottore, gli hanno provocato “*una trasvicomenzione pletovalicale*”⁹⁰², ovvero la formazione delle ovaie e la conseguente gravidanza.

A questo punto, ovviamente, saltano tutti parametri patriarcali. Per far nascere il bambino occorrerebbe il parto cesareo, ma, alla sola proposta, il padre sbotta: “*Ma io mica sono una donna... io mica son nato per soffrire... e per partorire con dolore! Io non ho rubato la mela, io non ho trescato col demonio...*”⁹⁰³ In una battuta vengono condensati secoli di misoginia religiosa e contemporanea: dal riferimento al taglio cesareo come pratica usuale, fino all’archetipo della donna prima peccatrice (“*non ho rubato la mela*”), strega (“*non ho trescato col demonio*”) e quindi, per questo, condannata all’eterna espiazione del “*soffrire*” e del “*partorire con dolore*”. Così, al dottore, che rappresenta il buon senso comune e che gli dice che “*i figli sono la benedizione del cielo*”⁹⁰⁴, il padre risponde piccato: “*Sì, ma io dicevo i figli fatti dalle donne*”⁹⁰⁵, rivelando tutta la propria mentalità patriarcale. Il finale è un puro -ma logicamente consequenziale- paradosso, che fa saltare il banco della cultura maschilista:

INDUSTRIALE [...] Professore, ho deciso... io abortisco!

PROFESSORE Cosa?! Proprio lei... lei che è presidente della lega contro l’aborto!

INDUSTRIALE Sì, contro l’aborto... ma delle donne!

PROFESSORE Ah, ecco! Bella coerenza! Se la sentisse sua moglie, alla quale ha imposto cinque figli, anche quando lei non li voleva! Dovrebbe essere orgoglioso di ritrovarsi a essere il primo uomo a generare in proprio.

INDUSTRIALE Me ne importa a me dell’orgoglio... Professore, io non ci sto... io abortisco... E se non mi fa abortire lei, vado in Svizzera, in Inghilterra... vado non importa dove... Io voglio l’aborto!⁹⁰⁶

Si parla di donne, dunque, in questo spettacolo del 1977, ma soprattutto parlano le donne. Questo, infatti, è il vero intento dello spettacolo, che nel *Prologo* presenta l’Uomo (impersonato da Dario Fo) come uno che “*arriva, parla,*

⁹⁰² *Ivi*, p. 56.

⁹⁰³ *Ivi*, p. 57.

⁹⁰⁴ *Ivi*, p. 58.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

*interrompe, disturba...*⁹⁰⁷ Ma Franca ribalta tutto anche sul piano della narrazione: non solo parlano le donne, ma il tema del loro discutere non sono gli uomini. È un doppio livello di centralità, quello realizzato: da un lato, cambia la voce narrante, che è una donna, con le sua sensibilità, il suo punto di vista e la sua percezione di genere; dall'altro, cambia il contenuto della narrazione, che non è più l'uomo. L'uomo diventa comprimario delle vicende rappresentate, anche quando sembrerebbe il protagonista dei fatti narrati.

In *Michele lu Lanzone*, infatti, il fulcro dell'atto unico si sposta di fatto dalla vicenda del sindacalista siciliano a quella di sua madre, ma in modo imprevedibile. Il monologo -come abbiamo visto- si sdoppia fra il personaggio della madre e quello di Michele. Franca passa dal tono accorato della madre, che vede il figlio correre verso la morte, a quello sicuro e baldanzoso dell'uomo, che, consapevole, accetta qualsiasi rischio, pur di liberare i contadini dalla loro schiavitù. Emerge qui, perfettamente portata sulla scena, tutta la differenza fra narrazione al femminile e narrazione al maschile degli eventi. Come già abbiamo visto a proposito delle fabulazioni sulla Resistenza, la narrazione degli eventi al maschile tende sempre, in qualche modo, all'eroico e quasi all'epico; quella al femminile, invece, ha sempre toni più umani, meno idealizzati, più concreti. In sé, la differenza è molto spesso legata agli obiettivi del narrare: gli uomini narrano gli eventi della Storia per apparirvi come i vincitori che esercitano giustamente il loro dominio su di essa; per questa ragione, le donne sono spesso estromesse dalla narrazione. Franca, in questo monologo, affronta i due stili narrativi senza alcuna forma di giudizio, ma come due forme drammaturgicamente complementari. La necessità è quella di mettere in scena due caratteri che sono due archetipi del maschile e del femminile, con le loro peculiarità, ma stavolta senza porli in contrapposizione: il lavoro della Rame sembra quasi voler dire agli uomini che le loro caratteristiche possono essere incanalate in un rapporto dialetticamente non sterile né di sopraffazione nei confronti del femminile: un rapporto fondato sulla differenza che, tuttavia, non genera gerarchie. Si tratta, comunque, di un suggerimento, che non impedisce, quando necessario, di liquidare -nel vero senso della parola- l'Uomo.

Ecco che, allora, nel *Prologo* al testo, l'argomento-Uomo viene subito archiviato e le donne parlano di se stesse:

⁹⁰⁷ *Ivi*, p. 5.

E noi, zitte? Nossignore! Parlare, donne! Non facciamoci interrompere con qualsiasi mezzo: parlare! Siamo rimaste zitte per tanto di quel tempo... Che poi non è neanche vero, abbiamo sempre parlato, anche nei momenti più duri: quando ci mettevano le museruole, i cinti, quando addirittura ci mettevano al rogo.⁹⁰⁸

Ecco il punto: più che essere rimaste zitte, le donne sono state ridotte al silenzio, per troppi secoli. E allora è necessario che le donne si riappropriino della parola e (non solo a livello di metafora teatrale) della scena. La rivoluzione femminile inizia da qui, sotto la forma di una presa di coscienza della propria condizione che non risparmia nulla, neanche il Partito.

Allora, emblema di questa rivoluzione è Teresa, la protagonista de *Il telaio*. Questo è, probabilmente, il pezzo forte dello spettacolo: la vicenda di una famiglia di operai che pensa d'aver scelto la libertà e invece si ritrova schiava di se stessa, nel lavoro a domicilio.

L'impianto scenico è semplice e funzionale (il praticabile e alcuni oggetti casalinghi -un tavolo, un fornello, una pentola...-, che verranno usati dagli attori e dalle attrici). Manca sulla scena, a conferma del tono anche paradossale del monologo, il vero oggetto protagonista della rappresentazione, il telaio (o meglio, i due telai). Ma l'oggetto, assente fisicamente, è presente drammaturgicamente, quasi visibile. Anzi, prima di tutto udibile:

Si sente sfregare ritmicamente sul classico corno dentellato della samba. Contrappuntato da ticchettii metallici. Ogni tanto un cigolio come un lamento. Quindi uno stop di tre secondi e si riprende principiando con un trillo di campanello. Un occhio di bue illumina il «rumorista» che per tutta la scena con vari strumenti a percussione, raganella, tric-trac, barattoli, commenterà i gesti degli attori, dando corpo agli oggetti e alle macchine che essi descriveranno mimicamente.⁹⁰⁹

La “musica”, dunque, dà vita al rumore del telaio, mentre i gesti all'unisono dei due attori, rivolti verso la platea, ne fanno supporre la presenza in proscenio. L'intero ciclo del lavoro è mostrato a spettatori che si suppone siano collocati dietro l'immaginaria finestra del dirimpettaio dei due protagonisti, rappresentata dalla quarta parete, attraverso la quale -quasi voyeristicamente- il pubblico spia quel che avviene sul palco. E, sul palco, Teresa è la donna due volte ingannata: ingannata per la sua condizione sociale (di donna e di operaia) e illusa da coloro

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

⁹⁰⁹ *Ivi*, pp. 62-63.

che dovrebbero garantirle il riscatto, rappresentati dall'autorità del Partito e, accanto a lei sulla scena, da suo marito. Così crede ciecamente ne «l'Unità», che compra anche se non lo legge, perché

Quando uno compra un giornale di sinistra come «l'Unità», c'è già importante che fa una scelta, un gesto politico, capisci?... È come dire: ecco, io la penso così... ed è già molto!... Che se invece compra «Il Resto del Carlino» o il «Corriere della Sera», in quel caso li dà i soldi al padrone, e allora non glieli può regalare... Deve sfruttarlo il giornale... deve leggerlo tutto... consumerglielo fino all'osso, fino agli annunci mortuari!⁹¹⁰

Ma crede ciecamente anche nel marito, finché, in una dolorosa presa di coscienza, non ne scopre e ne svela le contraddizioni, che riguardano proprio la libertà femminile, vissuta dalla figlia dei due:

E io chiedo a te che razza di padre e di uomo sei tu... di rivoluzionario e marxista e di ex combattente per la libertà... che perché scopre che la figlia fa l'amore senza essere ancora sposata e poi prende la pillola, gli viene la crisi, il coccolone, che a momenti ci crepa... Ma allora 'sto fatto dell'amore libero che cos'è? Una battuta che il Lenin buttava lì tanto per far ridere gli amici? E 'sta pillola cos'è... Una schifosata dei capitalisti borghesi per corrompere il sano proletariato?! O è solo perché tu sei un buon cattolico e allora sei d'accordo col papa che si fa peccato mortale e si va all'inferno a voler limitare le nascite, che quella è una pensata da cinesi del Mao?!⁹¹¹

Franca Rame rivela qui la propria autonomia rispetto al dichiarato femminismo diffuso fra gli uomini che popolavano gli ambienti della sinistra (tanto quella parlamentare quanto quella extra-parlamentare). Sembra sentirsi, nelle parole di Teresa, l'eco del racconto delle due giovani femministe, raccolto da Alberto Grifi nel suo film *Parco Lambro*, del 1976. Il documentario, girato in quattro giorni da quattro *troupe* di videoamatori e tre di cinematografari, raccoglie un girato di circa trenta ore complessive di interviste ad alcune delle oltre quattrocentomila persone accorse a Milano, dal 26 al 30 giugno 1976, per la sesta (e ultima) edizione⁹¹² dell'annuale Festival del Proletariato Giovanile, organizzato dalla rivista, fondata da Andrea Valcarenghi, «Re nudo»: la più importante manifestazione musicale e

⁹¹⁰ *Ivi*, p. 68.

⁹¹¹ *Ivi*, p. 76.

⁹¹² Si tratta della terza svoltasi al Parco Lambro: il festival, nato nel 1971, era stato ospitato, per la sua prima edizione, a Ballabio, in provincia di Lecco; ad Alpe del Vicerè, in provincia di Como, s'era tenuta la seconda edizione; a Zerbo, in provincia di Pavia, s'era tenuta la terza. L'edizione del 1976 segna la fine e insieme l'inizio di un'epoca: da una parte, gravi problemi di ordine pubblico, incidenti, aggressioni, espropri, saccheggi e violenze; dall'altra, l'incontro per tanti partecipanti con la meditazione.

controculturale dell'epoca⁹¹³. Il film non documenta solo il festival, ma ne testimonia anche le contestazioni contro i prezzi -per nulla popolari- e le riunioni dei tanti diversi gruppi. Fra queste, si registra la riunione delle femministe, durante la quale due ragazze, prendendo la parola, si scagliano contro l'ipocrisia del falso femminismo degli ambienti comunisti:

PRIMA RAGAZZA: [...] entri nei gruppi della sinistra rivoluzionaria ecc... e ti senti dire che la rivoluzione sessuale è questa: tu sei donna, apri la figa e scopi, perché se no sei repressa, sei inibita, non sei rivoluzionaria e non credi nella lotta di classe. E poi sei pure frigida...

SECONDA RAGAZZA: ... e poi devi leggere Lenin e approfondire anche i tuoi concetti di libertà sessuale, perché sei una piccolo-borghese se non la dai via a tutti i compagni.⁹¹⁴

Abbiamo già visto dove nasca storicamente questa contraddizione tra il femminismo proclamato negli ambienti della sinistra e la realtà vissuta. Ma che cosa ne permette il perdurare? La questione è stata recentemente affrontata da Monica Lanfranco, in questi termini:

mentre per il femminismo e le donne che lo hanno attraversato è stato, ed è, fondante il considerare l'ambito privato come politico, evidentemente non è così per gli uomini a sinistra, o comunque per gli uomini che in qualche misura condividono con le donne l'aspirazione al cambiamento.⁹¹⁵

La differenza, cioè, fra il femminismo degli uomini di sinistra e quello delle donne risiede nel rapporto tra personale e politico, ovvero tra sfera privata e sfera pubblica. Le donne (come già Clara Zetkin, nella sua polemica con Lenin) intendono l'emancipazione e la liberazione come concetti non solo pubblici, bensì come passaggi obbligati della vita prima di tutto quotidiana, senza i quali ogni conquista politica avrà solo valore formale, mai reale: la dimensione pubblica deve derivare coerentemente da quella privata; gli uomini della sinistra (come già Lenin), invece, scindono le due dimensioni, ritenendo che quella privata, proprio in quanto privata, sia da intendere come irriducibilmente diversa (tanto da potersi permettere di esserne agli antipodi) rispetto a quella pubblica. Da questa idea

⁹¹³ Solo per dare un riferimento, del concerto tenuto dagli Area, alla quinta edizione del festival (la seconda delle tre tenutesi al Parco Lambro), resta testimonianza nel miglior live della band: *Are(A)zione*, del 1975.

⁹¹⁴ Sequenza da: *Parco Lambro*, di Alberto GRIFI, Italia, 1976, b/n; cit. in: *Vogliamo anche le rose*, di Alina MARAZZI, Italia, 2007, b/n e colore.

⁹¹⁵ LANFRANCO, Monica, *Uomini che odiano le donne*, Genova, supplemento al n. 1/2013 di "Marea", 2013, p. 11.

discende, sostanzialmente, il cortocircuito politico-ideologico del cosiddetto “femminismo di sinistra”, messo in evidenza da Franca.

Del resto, come spiega Françoise Collin, in virtù delle posizioni espresse da Engels ne *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, il comunismo avrebbe dovuto rappresentare

il superamento del capitalismo e insieme del patriarcato, in una società liberata da qualunque distinzione di classe e di sesso, e pienamente egualitaria. [...] Per far questo, la donna deve essere liberata dai compiti casalinghi. [...] Tuttavia, il pensiero marxista successivo e soprattutto il comunismo reale, abbandoneranno rapidamente l'obiettivo della dissoluzione della famiglia e della liberazione sessuale, per concentrarsi interamente sull'unico fronte dei rapporti di produzione.⁹¹⁶

Con buona pace di Engels, quindi, da Lenin in poi, il comunismo sacrifica la liberazione femminile sull'altare della lotta di classe, salvando così il patriarcato.

A conferma di questa situazione, Teresa indica il problema della pillola, che, come tutti i contraccettivi ormonali e i dispositivi intrauterini, si imporrà non senza resistenza e lotte, anche da parte degli uomini di sinistra. Inquadra a chiare lettere tale problema Nadine Lefaucheur:

i metodi contraccettivi «moderni» [...] portano con sé il germe delle trasformazioni nei rapporti tra i sessi per quello che riguarda l'iniziativa e il controllo del concepimento e, forse, della vita sessuale in generale. [...]

Ma, soprattutto, pillola e spirale sono metodi contraccettivi a iniziativa femminile anticipata o «premeditata»: le donne possono infatti decidere in anticipo del carattere potenzialmente concezionale della loro relazione sessuale in un periodo determinato e, di conseguenza, il numero delle gravidanze alle quali si espongono -o che ricercano- così come il periodo in cui decidono di esporsi al rischio di gravidanza.

Nel momento in cui le donne utilizzano tali metodi, gli uomini non possono più, per la prima volta nella storia dell'umanità, esporle contro la loro volontà al rischio di una gravidanza, e il loro desiderio personale di paternità diventa dipendente dalla volontà di maternità della loro partner.⁹¹⁷

Ecco perché, quindi, la polemica anti-femminista si è scagliata (e si scaglia spesso anche oggi) contro la pillola: perché si tratta di un metodo anticoncezionale “*a iniziativa femminile*”: le donne decidono, in anticipo rispetto agli uomini, su sessualità e maternità.

Nell'atto unico, scritto a quattro mani, l'apporto di Franca sta principalmente nella connotazione e nei contenuti espressi dal personaggio di Teresa e il vespaio

⁹¹⁶ COLLIN, Françoise, “Op. Cit.”, pp. 319-320.

⁹¹⁷ LEFAUCHEUR, Nadine, “Famiglia: un nuovo regime di riproduzione”, in: DUBY, Georges e PERROT, Michelle (a cura di), *Op. cit.*, p. 467.

sollevato da lei è tale da non poter ancora condurre a un lieto fine: la presa di coscienza si scontrerà, infatti, con una realtà che non lascia spazio alla donna, e il marito, irritato, finirà per percepire non più solo il telaio come strumento di sottomissione sociale e quindi suo nemico, ma anche la stessa moglie come avversaria. Così, in preda a un unico furore luddista, distruggerà la macchina e ucciderà la moglie. Non esiste alcun consolatorio *happy end* nel testo, i telai vengono riparati, mentre la morte è irreversibile: così, Teresa muore, mentre il mondo del telaio rimane immutato.

Franca Rame non mette in scena solo la condizione femminile: spiega soprattutto come la donna non possa delegare a nessuna struttura esistente (neanche se progressista) il compito di emanciparla. Anzi, le strutture, a maggior ragione se si pongono come “salvifiche”, alla maniera della Chiesa o del Partito, vanno messe in discussione: “*Bisogna avere il coraggio di criticare e farsi criticare! La critica è la vera forza del partito... solo la chiesa non si critica...*”⁹¹⁸

Le strutture vanno ricreate da zero dalle donne, perché siano lo strumento con cui esse costruiscono la propria emancipazione: questo sembra voler dire Teresa, in linea con le conclusioni cui il pensiero femminista era giunto proprio in quegli anni. Teresa muore non perché cosciente di una liberazione impossibile, ma perché ancora sola, ancora lontana da quella solidarietà femminile che è condizione imprescindibile per costruire una lotta delle donne efficace.

4.2.5. *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra* (2006)

Dopo la stagione dei testi scritti prevalentemente da Franca -che analizzeremo più avanti- e il periodo della propria attività politica in Senato, Franca torna alla scrittura a quattro mani e, nel farlo, sembra proprio ripartire da dove era rimasta, per portare in scena un'altra impegnativa *mater dolorosa*: Cindy Sheehan.

Cindy è un'attivista pacifista statunitense che ha acquisito una certa notorietà a partire dalla metà degli anni Duemila, quando un terribile lutto familiare le ha segnato la vita: il figlio Casey -primo di quattro- è morto, infatti, ad appena venticinque anni, il 4 aprile del 2004, durante un conflitto a fuoco in Iraq, dove lui combatteva nelle fila dell'esercito americano.

Nella propria autobiografia *Mamma Pace*, Cindy parla di quell'evento come di un termine *ante quem* e *post quem*, un fatto che segna una discontinuità fortissima

⁹¹⁸ *Ivi*, p. 88.

nella propria vita e nella propria coscienza. Il periodo precedente alla morte di Casey è descritto da lei come una sorta di tempo del sonno della ragione, passato a nascondersi “*dietro l’ignoranza, la fede, il matrimonio, la famiglia e il benessere*”⁹¹⁹: dunque, una vita sostanzialmente piccolo-borghese, in cui il mondo era chiuso nell’ambito rassicurante della serenità familiare vissuta in una località di provincia. Lo stesso arruolamento del figlio nell’esercito, sebbene avesse colto di sorpresa la donna, aveva generato in lei anche un certo senso di ammirazione per quel giovane così determinato. Ma la morte di Casey distrugge per sempre questo equilibrio, che, sebbene faticosamente costruito, si rivela estremamente fragile.

Da un lato, quella di Cindy resta una storia piuttosto comune anche dopo il lutto. Come spesso accade nelle famiglie che perdono tragicamente un figlio, anche in casa Sheehan giungono, nel giro di un anno, la crisi coniugale e la separazione dei genitori.⁹²⁰ Così, nel 2005, Cindy e il marito Pat si lasciano irrevocabilmente. Cindy parla di questa prima fase del lutto in termini molto duri con se stessa, accusandosi di essere diventata una pessima madre: “*dopo la morte di Casey sono stata una mamma tremenda con gli altri tre, che dedicavano tutto il loro tempo a consolarmi. Io ero sprofondata in un tale cupo stato di dolore e rimpianto che non potevo più essere una madre per loro [...]*”⁹²¹ La morte del figlio, cioè, sembra non solo colpirla nella sua maternità, ma addirittura uccidere in lei il senso e la possibilità della maternità.

In questa fase, però, si verificano anche le prime prese di coscienza che la porteranno al cambiamento. In particolare, questo è il momento della scoperta della natura autentica del potere, rappresentato -in questo caso, ma è incidentale- dal presidente George W. Bush jr., dai membri della sua amministrazione e dall’*establishment* economico-militare.

Il primo carattere del potere è, per Cindy, l’*ingannevolezza*. Casey viene convinto ad arruolarsi sull’onda di false promesse: “*posso finire l’università*

⁹¹⁹ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace. Contro la guerra, per i nostri figli*, presentazione di Dario Fo e Franca Rame, Milano, Sperling & Kupfer, ottobre 2006, p. XII.

⁹²⁰ È un tema affrontato anche in un importante film italiano del 2001: *La stanza del figlio* di Nanni Moretti.

⁹²¹ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. 116.

nell'esercito, posso fare l'assistente cappellano e riceverò ventimila dollari di premio"⁹²², riferiva il ragazzo. Ma la realtà sarà ben diversa:

Per quello che riguarda le promesse fattegli dal reclutatore, non se ne avverò neanche una. Non molti sanno che il contratto di reclutamento vincola solo la recluta, non il governo. [...] Casey non vide realizzarsi nessuna delle promesse che gli erano state fatte. In ogni caso, non l'unica promessa che m'interessa: quella di non vedere mai un combattimento.⁹²³

Di quest'ingannevolezza del potere parla anche Michael Moore in *Fahrenheit 9/11* (2004). E tale ingannevolezza si protrae anche dopo la morte di Casey: Cindy, infatti, farà molta fatica per scoprire la dinamica dell'uccisione del figlio:

Steve, l'impresario delle pompe funebri, ci telefonò dopo avere aperto la bara e ci disse del Casey era morto per un colpo alla nuca [...]. Quella fu la prima volta che qualcuno ci spiegò come era deceduto. L'esercito non l'aveva mai fatto. Fino a un anno dopo la sua morte nessuno ci aveva informato che era giunto in caserma vivo e che un paramedico gli aveva tenuto il cervello nella scatola cranica, mentre un dottore cercava di salvargli la vita.⁹²⁴

Ma l'ingannevolezza è il *modus operandi* del potere a tutti i livelli: già durante le operazioni militari era venuto alla luce, infatti, che Saddam Hussein non avesse né alcun contatto con Al-Qaeda e con Osama Bin Laden, né le famigerate armi di distruzione di massa che gli si attribuivano (per non dire quanto era stato tenuto nascosto -anche alle loro famiglie- che la causa di morte di molti militari statunitensi uccisi in Iraq fosse il fuoco amico). Altri interessi -economici, geopolitici, fino a quelli di prestigio personale del presidente- avevano portato a quella guerra: ovviamente, erano stati nascosti all'opinione pubblica. Dice Cindy: "*Credo [...] che Casey e i suoi commilitoni siano stati uccisi per riempire le tasche di uomini già ricchi e alimentare l'insaziabile macchina da guerra che ha sempre divorato la nostra gioventù.*"⁹²⁵

Il secondo carattere del potere è la *disumanità*. Cindy fa un resoconto dell'incontro che Bush ebbe con la sua famiglia (ricevuta insieme a tutte le famiglie di militari morti in Iraq). Racconta che Bush non aveva fatto neanche la fatica di imparare per l'occasione il nome di Casey, che chiamò per tutto il tempo

⁹²² *Ivi*, p. 11.

⁹²³ *Ivi*, p. 12.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 47.

⁹²⁵ *Ivi*, p. 111.

“*la persona cara*”⁹²⁶, con una formula che ripeté identica con tutte le famiglie. Non si tratta di un’indelicatezza specifica di Bush: la disumanità è una strategia precisa del potere. Dice Cindy:

Provai a mostrargli le foto di Casey, ma non volle vederle. Cercammo di parlargli di Casey e della sua importanza nella nostra famiglia, ma non volle ascoltarci. Non volle sapere nulla. [...] Credo che George non voglia rendere umano il suo cibo per cannoni o le spugne per pallottole, come i soldati chiamano se stessi.⁹²⁷

Questa è la ragione della disumanità: si tratta di una strategia attuata dal potere perché nulla possa distoglierlo dai propri interessi.

Infine, il terzo (e più importante) carattere del potere -quello che determina i primi due- è l’*opportunismo*. Anche quando attui politiche ragionevoli, il potere non agisce mai avendo per scopo il bene della collettività, bensì i propri scopi, che sono fondamentalmente la propria legittimazione e la propria conservazione. Nessuna scelta del potere trasgredisce mai questa norma. Significative, a questo proposito, alcune considerazioni di Cindy a seguito dell’incontro con Bush:

Una delle domande che gli rivolgemmo fu: “Perché siamo stati invitati? Non l’abbiamo votata e non la voteremo neanche questa volta!”
“Mamma”, fu la sua risposta, “qui non si tratta di politica.” Per qualche ignoto, ma perdonabile motivo, gli credetti. Fino alla convention nazionale del partito repubblicano, quando tradì nuovamente la mia fiducia.
Nel discorso di accettazione alla nomina di presidente, disse qualcosa di simile: “Incontro le famiglie dei caduti. Provo il loro dolore. Mi dicono che stanno pregando per me e che desiderano che io porti a termine la missione in Iraq, affinché i loro cari non siano morti invano”. Mi lacerò. Aveva sostenuto che non era un incontro politico, mentre era stato esattamente quello il motivo. Non permette che vengano mostrate le immagini del ritorno dall’Iraq delle bare ricoperte dalla bandiera né ha preso parte ad alcuna cerimonia funebre.⁹²⁸

E, naturalmente, col fine di legittimare e conservare il potere, si può anche adoperare lo strumento della guerra. Come scriveva, già nel 1935, l’ex generale di divisione dei Marines Smedley D. Butler, che aveva combattuto nella Prima Guerra Mondiale:

War is a racket. It always has been.
It is possibly the oldest, easily the most profitable, surely the most vicious. It is the only one international in scope. It is the only one in which the profits are reckoned in dollars and the losses in lives.

⁹²⁶ *Ivi*, p. 78.

⁹²⁷ *Ibidem*.

⁹²⁸ *Ivi*, p. 80.

A racket is best described, I believe, as something that is not what it seems to the majority of the people. Only a small “inside” group knows what it is about. It is conducted for the benefit of the very few, at the expense of the very many. Out of war a few people make huge fortunes.⁹²⁹

L’incontro con la natura del potere rivela i primi segni di una rinascita, per Cindy. Con uno sguardo molto femminile, Cindy coglie l’irriducibile essenza del potere: esso divide gerarchicamente gli esseri umani e il suo obiettivo è la cristallizzazione di quella divisione. Solo una donna -cioè una vittima della più antica discriminazione della Storia- può comprendere in questi specifici termini il potere. Infatti, la stessa riflessione la ritroviamo nel volume di Luisa Muraro *Autorità*⁹³⁰, nel quale si pone l’accento sul fatto che il potere sia (e non possa non essere) inevitabilmente maschile, perché è costruito su criteri maschili, cioè gerarchici. Come spiega, infatti, Fiorenza Taricone:

Nella sua realtà storica e sessuata, il potere [...] per così dire orizzontale ha caratterizzato maggiormente le relazioni fra donne, mentre quello verticale ha segnato le relazioni fra donne e uomini, che hanno costruito culturalmente e politicamente una supremazia della sfera pubblica rispetto a quella privata. Come fenomeno socio-politico legittimamente e giuridicamente riconosciuto, il potere è stato dunque un rapporto fra uomini.⁹³¹

Non a caso, le uniche società non gerarchiche (cioè, basate su rapporti di potere orizzontali) che la storia abbia conosciuto sono quelle matriarcali: quelle patriarcali (basate su rapporti di potere verticali) lo sono sempre. L’autentica prassi politica femminile non passa, per la Muraro, attraverso l’occupazione di posti di potere istituzionale, bensì attraverso il suo rifiuto e la costruzione di modalità e rapporti alternativi. La questione è evidente: al di là delle posizioni espresse, nella discutibile azione politica di Hillary Clinton, Angela Merkel, Margareth Thatcher, Indira Gandhi, Tansu Çiller, Teresa May, Marine Le Pen, o delle genovesi Marta Vincenzi e Raffaella Paita, così come nelle encomiabili Benazir Bhutto, Manuela Carmena, Ada Colau e Nilde Iotti, non si riconosce uno specifico femminile: il genere non costituisce una garanzia di discontinuità

⁹²⁹ BUTLER, Smedley D., *War is a Racket*, Mundelein (Illinois), Round Table Press, 1935, alla pagina web: <https://ia802605.us.archive.org/29/items/WarIsARacket/WarIsARacket.pdf>, pagina consultata il 16 febbraio 2027, p. 1.

⁹³⁰ MURARO, Luisa, *Autorità*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013.

⁹³¹ TARICONE, Fiorenza, “Pensiero politico e potere politico nella storia di genere”, alla pagina: <http://www.provincia.fr.it/public/File/FIORENZA%20TARICONE%20TESTI/Pensiero%20politico%20e%20potere%20politico%20nella%20storia%20di%20genere.pdf>, consultata il 17 febbraio 2017, p. 1.

nell'esercizio del potere, perché esso non può che restare maschile nei suoi canoni⁹³². Nelle istituzioni si possono incontrare politici (donne e uomini) migliori di altri (ugualmente donne e uomini), ma il genere non determina *in sé* una differenza nella prassi della politica istituzionale, perché essa è -e non può non essere- esercizio del potere: il meglio che possa verificarsi è una gestione (opportunitisticamente) ragionevole del potere.

La riflessione sul potere s'inserisce, in realtà, nel problema più ampio dello sforzo, da parte delle donne, di non aderire aprioristicamente al pensiero maschile. È un'esigenza che ritroviamo anche nelle femministe attuali più giovani:

Una delle differenze da affrontare in un gruppo di donne che tenta il suo esperimento in un periodo storico molto diverso da quello di trenta anni fa, e in cui si confrontano "nuove" ed "antiche", è che queste ultime si erano formate ed allenate a sentirsi ed essere, *come donne*, soggetti nel quotidiano pensare, se non sempre nell'agire. Ci chiediamo se il momento culturale e sociale di oggi non stia portando di nuovo le donne ad essere soggetto di solitudine nel quotidiano, e ad aderire ancora al pensiero maschile.⁹³³

Come ha notato Luisa Muraro⁹³⁴, è un problema che concerne sia l'ordine simbolico (che attiene all'interpretazione del mondo, al senso che si dà a esso), sia l'ordine sociale (che riguarda le modalità, i rapporti, gli istituti nei quali il primo può storicamente tradursi). Tuttavia, pur restando separati, ordine simbolico e ordine sociale si implicano, perché, se è vero che l'uno giustifica l'altro, è anche vero che l'altro è prodotto dal primo. Ora, l'instaurarsi del regime patriarcale e l'imporsi dell'ordine simbolico maschile hanno annullato ogni differenza, a partire da quella sessuale. Per questo, come il sistema linguistico-concettuale sessuato al maschile si fonda sulla figura e sulla Legge del Padre, così il nuovo ordine simbolico delle donne deve fondarsi sulla figura della madre.

⁹³² Perfino la birmana Aung San Suu Kyi, premio Nobel per la Pace nel 1991 "*per la sua lotta non violenta per la democrazia e i diritti umani*", attualmente ministro degli Esteri e plenipotenziaria *de facto* dell'esecutivo di Naypyidaw, è stata criticata in una lettera aperta -scritta da tredici autori, tra Premi Nobel per la Pace e personalità internazionali, il 31 dicembre 2016-, per il suo silenzio di fronte alla pulizia etnica che il suo governo sta attuando nei confronti dei Rohingya, la minoranza musulmana dell'ovest del Myanmar, una delle popolazioni, secondo le Nazioni Unite, "più perseguitate del mondo". (Vedi l'articolo di «China Files», scritto per «Il Fatto Quotidiano», "Birmania, il massacro dei Rohingya nel silenzio di San Suu Kyi: «Ora si stanno radicalizzando»", leggibile alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2017/01/05/birmania-il-massacro-dei-rohingya-nel-silenzio-di-san-suu-kyi-ora-si-stanno-radicalizzando/3298114/>, consultata il 15 febbraio 2017).

⁹³³ DEBANDI, Giuseppina e PIERANTONI, Paola (a cura di), *Generazioni di donne*, Genova, Edizioni Archivio dei Movimenti, aprile 2016, p. 37.

⁹³⁴ Vedi: MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

In questa direzione -pur non partendo da premesse filosofiche, bensì legate all'esperienza- Cindy ripensa tutto: la politica, i rapporti sociali e il senso dello Stato. Per questo (su suggerimento di un'altra donna) ricorre al termine "matriottismo". Per spiegarlo, Cindy parte dal termine "patriottismo":

Per quanto mi piacerebbe prendermi il merito del termine *matriottismo*, è stata un'altra donna a scrivermi e a suggerirmi l'idea. [...] Prima di approfondire il concetto di matriottismo, esaminiamo il termine *patriottismo*. Sul dizionario viene definito come *amore per il paese e disponibilità a sacrificarsi per esso*. Io invece ritengo che patriottismo negli Stati Uniti significa *sfruttare l'amore degli altri per il paese, mandandoli a sacrificarsi per il mio conto in banca*.⁹³⁵

Si sente, in queste parole, una straordinaria consonanza con il pensiero di don Lorenzo Milani, che, nel 1965, definiva i caduti in guerra per la patria "*quegli infelici che, avvelenati senza loro colpa da una propaganda d'odio, si sono sacrificati per il solo malinteso ideale di Patria calpestando senza avvedersene ogni altro nobile ideale umano*".⁹³⁶ Ma Cindy non si ferma a questo:

Il matriottismo è l'opposto del patriottismo [...]. Non tutti sono madri, ma c'è una verità universale che nessuno può negare o mettere in dubbio per quanto si sforzi (e credetemi, qualcuno cercherà di farlo): tutti hanno una madre! Le madri danno vita e, se il bambino è fortunato, le madri lo crescono amorevolmente. Se un uomo ha avuto una madre attenta e affettuosa, avrà una base solida per il matriottismo.⁹³⁷

C'è un'affinità sorprendente tra il pensiero di Cindy Sheehan e quello di Luisa Muraro, che fonda un ordine simbolico nuovo -e rigenera la politica- sulla figura della madre. Puntualizza Cindy:

Le donne si sono riunite in massa a Camp Casey in agosto per gestire quella grande iniziativa e adoperarsi per la pace; donne da tutti gli Stati Uniti e dal resto del mondo mi hanno invitata a tenere discorsi a favore di una vera e durevole pace. Anche gli uomini, che sono in contatto con la matriota dentro di loro, sono stati molto rilevanti per la causa pacifista. [...] Camp Casey ha funzionato come una macchina ben oliata, perché è stato gestito da donne e gli uomini hanno eseguito le loro direttive spontaneamente. Era una società ideale.⁹³⁸

⁹³⁵ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. 200.

⁹³⁶ MILANI, don Lorenzo, "Lettera ai Cappellani Militari Toscani che hanno sottoscritto il comunicato dell'11 febbraio 1965", interamente riportata alla pagina web: http://www.barbiana.it/opere_i_letteracm.html, consultata il 3 marzo 2017.

⁹³⁷ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. 201.

⁹³⁸ *Ivi*, pp. 202-203.

La politica delle donne rifonda la società in senso matriarcale, per renderla solidale e pacifista. Certo, in quest'idea si sente anche l'eco del miglior pensiero anarchico:

Una patriota sa che il suo paese fa un sacco di cose giuste, quando non è coinvolto il governo [...] Una vera patriota non sgancerebbe mai una bomba atomica, non bombarderebbe a tappeto città e villaggi, né controllerebbe aerei telecomandati da migliaia di miglia di distanza per uccidere donne, uomini e bambini innocenti. [...] una patriota non manderebbe mai i suoi figli o quelli di un'altra madre a combattere una guerra assurda.⁹³⁹

Da questo punto di vista, non stupisce che, tra i riferimenti della Sheehan, ci sia Emma Goldman (1869-1940), celebre femminista anarchica americana di primo Novecento:

Una volta la patriota Emma Goldman disse: «Il patriottismo... è una superstizione artificiale creata e mantenuta attraverso una rete di bugie e falsità; una superstizione che priva gli uomini della dignità e del rispetto di sé e accresce la loro arroganza e presunzione.»⁹⁴⁰

L'intuizione dell'impatto della guerra sulle donne e la concezione del rapporto delle donne col potere fanno parte, infatti, anche della riflessione della Goldman. Scrive, a proposito della guerra:

Il mostro insaziabile della guerra deruba la donna di tutto ciò che le è caro e prezioso. Esige i suoi fratelli, i suoi amanti, i suoi figli, dandole in cambio una vita di solitudine e disperazione. [...] è la donna che paga il prezzo più alto a questo insaziabile mostro, la guerra.⁹⁴¹

E, a proposito del potere, puntualizza che *“tutti i sistemi di potere politico esistenti sono assurdi e completamente inadeguati a dare risposta alle pressanti questioni della vita”*⁹⁴², per cui, in merito alla partecipazione a esso, *“presumere, quindi, che [la donna, N.d.R.] riuscirà a purificare qualcosa che non è suscettibile di purificazione, significa attribuirle poteri soprannaturali.”*⁹⁴³ La politica delle donne, per Emma Goldman, deve seguire le vie della pratica dal basso, nei comitati, nelle associazioni, nei gruppi di resistenza e di lotta, nel movimento; non

⁹³⁹ *Ivi*, p. 202.

⁹⁴⁰ *Ivi*, p. 204.

⁹⁴¹ GOLDMAN, Emma, “Il suffragio femminile”, in: GOLDMAN, Emma, *Femminismo e anarchia*, introduzione di Bruna Bianchi, Pisa, BFS, 2009, p. 72.

⁹⁴² *Ivi*, p. 75.

⁹⁴³ *Ivi*, p. 74.

nelle istituzioni: infatti “*la tanto ripetuta affermazione che la donna purificherà la politica non è che un mito*”⁹⁴⁴, perché “*la politica non può essere nient’altro che un pantano.*”⁹⁴⁵

Si spiega, allora, molto chiaramente perché la Muraro, a proposito del tema del potere, affermi che l’ingresso nei suoi àmbiti sia, per le donne, una deportazione nel maschile, che equivale a un depotenziamento della competenza simbolica. Tale deportazione nel maschile a volte fa uscire le Thatcher, altre volte si traduce in un difetto di autorità e originalità. Una donna non può immettersi alla pari nel mondo della politica maschile. E non per le discriminazioni, ma perché, nel farlo, perde il privilegio del proprio sesso, ossia l’esser nata dello stesso sesso della madre.

Questa presa di posizione nei confronti della politica istituzionale -che è molto in sintonia con l’esperienza pratica di Franca Rame, come testimonia la sua dolorosa parabola di senatrice⁹⁴⁶- è chiaramente affermata anche da Cindy nella lettera con cui ha annunciato, il 28 maggio 2007, il proprio ritiro dalla scena pubblica:

sono stata gradita alla cosiddetta sinistra sino a quando ho limitato le mie proteste a George Bush e al Partito Repubblicano. La destra mi ha calunniata e mi ha etichettata come “uno strumento” del Partito Democratico per rendere marginali me e il mio messaggio. Come poteva una donna avere un pensiero originale e agire al di fuori del nostro sistema bipartitico?

Tuttavia, quando ho cominciato a misurare il Partito Democratico con lo stesso metro che avevo usato per il Partito Repubblicano, il sostegno alla mia causa è cominciato a diminuire e “la sinistra” mi ha rivolto le stesse offese usate dalla destra.⁹⁴⁷

Cindy Sheehan si professa da sempre socialista e, quando si lamenta della “*cosiddetta sinistra*”, allude alla tendenza -sempre più spiccata, soprattutto a partire degli anni Novanta del Novecento- della Sinistra di attuare politiche -in ogni parte del mondo- del tutto incongrue rispetto a quelle di cui s’è fatta storicamente portatrice. Ne riscontriamo un esempio chiarissimo nell’incontro di Cindy con Hillary Clinton:

⁹⁴⁴ *Ivi*, p. 79.

⁹⁴⁵ *Ivi*, p. 81.

⁹⁴⁶ Cfr. RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit.

⁹⁴⁷ SHEEHAN, Cindy, “Lettera di dimissioni”, pubblicata nella traduzione in italiano di Maria G. Di Rienzo il 1° giugno 2007, sul sito «PeaceReporter», leggibile alla pagina: <http://it.peacereporter.net/articolo/8059/La+lettera+d%27addio+di+Cindy+Sheehan>, consultata il 15 febbraio 2017.

Quando conobbi la senatrice Clinton [...] pensai che [...] stessimo facendo progressi. Hillary ci ascoltò a lungo in silenzio, poi concluse: “Quello che state facendo è importante, ma noi dobbiamo tenere le truppe in Iraq per onorare i sacrifici dei vostri cari!” Mi stupì che una progressista dicesse parole simili. Credo inoltre che con quel commento volesse deliberatamente ferirmi, dal momento che avevo già denunciato le sue insulse posizioni sulla guerra.⁹⁴⁸

In effetti, tra il “*dobbiamo tenere le truppe in Iraq per onorare i sacrifici dei vostri cari*” della Clinton e il “*desiderano che io porti a termine la missione in Iraq, affinché i loro cari non siano morti invano*” di Bush non esiste differenza alcuna. Cindy rimprovera giustamente Hillary Clinton di essere una “*conservatrice in abiti liberal, per niente progressista e, secondo me, assoggettata al potere.*”⁹⁴⁹ E conclude (profeticamente): “*Non abbiamo bisogno di un altro potere-dipendente alla Casa Bianca, qualsiasi sia il partito a cui appartiene.*”⁹⁵⁰

Naturalmente, il rifiuto della politica istituzionale non determina un rifiuto della politica, bensì della politica fondata sulle dinamiche di potere. Resta un altro spazio, uno spazio che deve ancora essere costruito, che può essere aperto dalle donne e nel quale possono svolgere un ruolo fondativo: quello della politica *prima*, quella che si fa a partire dalla base della società, creando nuove forme di organizzazione e d’impegno:

Questa è la mia lettera di dimissioni da “faccia” del movimento americano contro la guerra, ma non è una resa. Non cesserò mai di cercare di aiutare la gente nel mondo danneggiata dall’impero della cara vecchia America, ma smetto di lavorare all’interno o all’esterno di questo sistema. Questo sistema resiste tenacemente a qualsiasi forma di aiuto e divora tutti coloro che gliene offrono. Ne rimango fuori prima che consumi interamente me, coloro che amo o ciò che rimane delle mie risorse.⁹⁵¹

Cindy non abbandona la politica, dunque, ma il modo con cui il sistema intende la politica. Che, in questo, ci sia una presa di coscienza femminile era già evidente nella domanda che ironicamente si poneva: “*Come poteva una donna avere un pensiero originale e agire al di fuori del nostro sistema bipartitico?*”. Il pensiero politico di una donna è originale proprio perché agisce fuori dal sistema, perché il sistema è una categoria politica gerarchica, quindi patriarcale.

⁹⁴⁸ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. 219.

⁹⁴⁹ *Ivi*, p. 220.

⁹⁵⁰ *Ibidem*.

⁹⁵¹ SHEEHAN, Cindy, “Lettera di dimissioni”, cit., 1° giugno 2007.

In tutto questo, comunque, in Cindy, si determina un cambiamento radicale, un risveglio della coscienza:

Dovevo prendere una decisione nel cuore e nell'anima. Sarei rimasta lì inerme, preda della depressione per il dolore e il rimpianto? Avrei abbandonato volontariamente questa vita per raggiungere Casey? O avrei lottato? In quel momento la mia anima decise di restare e combattere.

In che altro modo posso spiegare la corrente di forza e coraggio che iniziò a scorrere in me dal momento in cui appresi che mio figlio era stato tolto prematuramente a me e alla nostra famiglia?⁹⁵²

Nella riflessione di Cindy, neanche la morte, dunque, resta soltanto morte, ma diventa l'occasione di un percorso che lei definisce di "rinascita". Anche in questo caso, Cindy dimostra un approccio del tutto femminile. Perché?

In tutta la tradizione filosofica -almeno occidentale-, la vita umana è stata intesa come un percorso verso l'unica meta certa della morte. Anche le religioni, che pure pongono la meta della vita oltre la morte, attribuiscono a essa un senso centrale, considerandola il momento decisivo per determinare la sorte ultraterrena. La mortalità, cioè, è stata intesa come l'elemento essenziale dell'essere umano, su cui costruire ogni ambito del pensiero. Aristotele si riferisce alla mortalità (e alla sua natura definente la vita) perfino quando deve fare un esempio di logica correttamente sillogistica (Tutti gli uomini sono mortali – Socrate è mortale – Socrate è un uomo). Lo sviluppo del pensiero occidentale non trova, in questo, alcuna messa in discussione e raggiunge il proprio apice in Heidegger, che definisce "essere-per-la-morte" il nostro essere nel mondo. Scrive infatti: "L'Esserci [...] è anche già sempre la sua morte"⁹⁵³; la morte è la possibilità più autentica attraverso la quale il *Dasein* (l'"Esserci", ovvero l'uomo) sovrasta se stesso. Solo attraverso la comprensione ontologica della propria fine, l'Esserci può realizzare consapevolmente l'esistenza autentica. La centralità della morte è propria di un'elaborazione concettuale maschile. Non a caso, la prima voce che si alzi per ribaltare il concetto è quella di una donna: Hannah Arendt. Sul versante opposto al procedere heideggeriano, infatti, sta il concetto di *natalità*, con cui la Arendt si rivolge contro quei filosofi per i quali la vita è un incamminarsi verso la morte. Per lei il punto di partenza dell'esistere autentico e la fonte del vero agire

⁹⁵² SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. XIII.

⁹⁵³ HEIDEGGER, Martin, *Essere e tempo*, trad. it. di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976, p. 300.

non si collocano a partire dallo sguardo in avanti verso la morte, bensì, al contrario, a partire dallo sguardo indietro, verso la nascita. Scrive:

Il fatto che l'uomo sia capace d'azione significa che da lui ci si può attendere l'inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile. E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità [...]. Con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita, in cui confermiamo e ci sobbarchiamo la nuda realtà della nostra apparenza fisica originale.⁹⁵⁴

La vita, quindi, è intesa come lenta costruzione, di cui la nascita è il fondamento. E, in virtù della nascita, tale costruzione -anche in presenza di scelte o vicissitudini analoghe o identiche a quelle di altri- è di una irriproducibile originalità. Ora, la Arendt non lo dice, ma è evidente che, essendo la donna -e non l'uomo- in grado di dare alla luce, l'attenzione al tema della nascita sia fondamentalmente femminile.⁹⁵⁵ Ed è molto importante la connessione stabilita dalla Arendt tra il tema della nascita e quello dell'agire etico. Se la nascita è ciò che dice la nostra irriducibile unicità, le scelte etiche possono dire il nostro essere sociale, perché possono esser compiute in accordo e in sintonia col sentire altrui (oppure in rapporto dialettico rispetto al sentire di altri), inserendoci così nella rete delle relazioni sociali. Ma le scelte -in quanto tali- sono prese in quella unicità che s'è manifestata, in noi, originariamente nella nascita: quando agiamo sull'onda del pensiero altrui, invece, agiamo senza aver scelto⁹⁵⁶. Ecco perché la Arendt può affermare che, ogni volta che scegliamo -compiendo, cioè, un atto che solo nella nostra unicità può esistere-, “*con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita*”.

Ora, Cindy Sheehan parla chiaramente del risveglio della propria coscienza come il momento a partire dal quale ha cominciato a scegliere, a prender posizione di fronte alla Storia e al mondo, e -pur non adoperando specificamente le stesse parole della Arendt- definisce di fatto quel momento, a più riprese, nei termini di una “*seconda nascita*”:

⁹⁵⁴ ARENDT, Hannah, *Vita activa. La condizione umana* [1958], trad. it. di Sergio Finzi, introduzione di Alessandro Dal Lago, Milano, Bompiani, 1994, p. 127 e ss.

⁹⁵⁵ Sarà il cardine della riflessione filosofica di Adriana Cavarero, una delle più importanti teoriche del Femminismo della Differenza. Cfr. CAVARERO, Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, nuova edizione, Verona, Ombre corte, 2009.

⁹⁵⁶ È la condizione di Adolf Eichmann. Cfr. ARENDT, Hannah, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1963], cit.

Allora non lo sapevo. Quando morì in quel viale di Baghdad, appena cinque giorni dopo essere giunto in quel paese, Casey diede alla sua vera mamma la vita spirituale. La sua vera mamma, quella che si stava nascondendo dietro l'ignoranza, la fede, il matrimonio, la famiglia e il benessere, iniziò a emergere il 4 aprile.⁹⁵⁷ [...]

Il 4 aprile 2004 è stato il giorno più angosciante della mia vita e avevo pensato che in quel momento la speranza si fosse spenta. Ma la vera mamma di Casey nacque il giorno in cui lui divenne un vero angelo.⁹⁵⁸ [...]

Non potevo più essere la Cindy Lee Miller Sheehan precedente alla morte di Casey. Sapevo, tuttavia, che sarei potuta essere una persona migliore.⁹⁵⁹

E questa seconda nascita determina una profonda trasformazione:

Da essere umano normale mi trasformai in una crociata.

Da semplice madre mi trasformai in madre della pace.

Da timida e incapace in pubblico mi trasformai in un'oratrice coraggiosa e forte.

Da persona che non aveva mai scritto, mi trasformai in un'autrice infiammata dal desiderio di scoprire la verità.

Da persona pacifica mi trasformai in un'assoluta pacifista.

Da apatica americana mi trasformai in superattivista per la pace.⁹⁶⁰

Ma non solo. Strettamente connesso al tema della nascita è quello della maternità. Ed ecco che, infatti, Cindy narra la propria seconda nascita anche nei termini di una riscoperta -in termini etici di scelta, arendtiani- della maternità. E, in quanto etici, i termini del discorso si fanno anche politici: Cindy compie il *“percorso di una madre normale che si trasforma in una donna capace di sfidare il potere”*⁹⁶¹ e *“la presa di coscienza di una madre che credeva suo figlio un eroe di guerra prima di capire che era morto vittima della macchina della guerra.”*⁹⁶² Così, da mamma che aveva allattato quattro figli biologici e a cui la morte del primogenito aveva ucciso la maternità, Cindy decide di essere madre di tutti i giovani mandati in guerra dalla volontà di un potere ingannevole, disumano e opportunistico. In questo modo, per la prima volta nella propria vita, la maternità diventa una scelta che travalica la sua stessa accezione tradizionale e cessa d'essere una condizione determinata da un *habitus* sociale:

Mi trasformai da mamma che faceva il bucato, preparava la cena, dava baci, rimboccava le coperte e rimetteva tutto in ordine, in una donna che lottava per tutti i figli del mondo, non solo per i suoi.

⁹⁵⁷ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. XII.

⁹⁵⁸ *Ivi*, p. 13.

⁹⁵⁹ *Ivi*, p. 119.

⁹⁶⁰ *Ivi*, pp. 55-56.

⁹⁶¹ *Ivi*, p. XIII.

⁹⁶² *Ibidem*.

Mi trasformai dall'essere una madre che incentrava la vita sui suoi figli a una donna-madre che aveva una vita propria, separata dai figli, seppure intimamente connessa a loro.

Credo di essere una madre migliore, perché non tento di essere la madre ideale voluta dalla società.⁹⁶³

Cindy, così, smette di essere madre nel senso imposto dalla società, e comincia a esserlo per scelta etica -compiuta nell'unicità datale dalla sua (seconda) nascita- nei confronti di tutti coloro che attraversano la stessa sorte di Casey: “*Da semplice madre mi trasformai in madre della pace.*”⁹⁶⁴ Cindy diventa *Peace Mom*.

Questa vicenda, per la straordinaria consonanza che esprime col pensiero, l'opera e l'agire di Franca Rame, non poteva non colpire l'attrice-autrice parabiaghese.⁹⁶⁵ È qui la spinta che conduce lei e Dario a scrivere un testo su Cindy Sheehan e a incontrarla, in occasione della prima assoluta (che fu quella inglese, recitata da Frances de la Tour⁹⁶⁶). Scrive, a questo proposito, Cindy:

Non riesco a dare un'idea di quanto surreale fosse trovarmi seduta con una leggendaria attrice di teatro che interpretava me e un premio Nobel che aveva scritto una pièce su di me. Non un semplice pezzo teatrale, ma uno che ammutolì l'intera sala. Dario Fo aveva usato le mie parole, abbellendole un po', per catturare lo spirito della mia giusta rabbia e dell'amore e della compassione di Camp Casey. Nel dibattito che seguì, Dario Fo sottolineò come nei miei scritti mostravo la semplicità e la sincerità dei “drammaturchi greci del terzo secolo!” Dopo avere visto il dramma, veleggiai verso casa sentendomi al settimo cielo, e non per la pinta che avevo bevuto in un pub nelle vicinanze...⁹⁶⁷

Ma come nasce il testo teatrale?

Prima di tutto, va precisato che esso è ancora inedito: la Rame non è vissuta abbastanza per dedicargli quel particolare *editing*, ai fini della pubblicazione, che era una delle espressioni della sua co-autorialità in tutta la produzione Fo-

⁹⁶³ *Ivi*, p. 119.

⁹⁶⁴ *Ivi*, p. 55.

⁹⁶⁵ Per ragioni di spazio, non mi è purtroppo possibile approfondire l'eredità del tema della visione politica che scaturisce dall'esperienza delle madri dei caduti in guerra, sviluppato in teatro da Franca Rame. Voglio, però, precisare che una delle più attente eredi della Rame, Giuliana Musso, ha fatto di questo il tema del suo più recente spettacolo: *Mio Eroe* (di e con Giuliana Musso, produzione La Corte Ospitale, 2017).

⁹⁶⁶ La celebre attrice inglese non era nuova a collaborazioni con Fo: negli anni Settanta aveva lavorato con lui in *We Can't Pay? We Won't Pay* (versione inglese di *Non si paga! Non si paga!*). *Peace Mom* andò in scena, in prima mondiale, il 10 dicembre 2005 alla Pimlico School di Londra, in una traduzione, fatta da Tom Behan, probabilmente della versione della prima stesura (datata 15 ottobre 2005), con la regia di Michael Kustow. La locandina è visibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=65256&IDImmagine=1&IDOpera=130> consultata il 16 febbraio 2017.

⁹⁶⁷ SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., pp. 211-212.

Rame.⁹⁶⁸ Nell'archivio sono contenute quattordici versioni del monologo⁹⁶⁹, scritte tra il 2005 e il 2007 e molto diverse l'una dall'altra⁹⁷⁰, tutte dattiloscritte, con correzioni scritte a penna o al computer, con colore diverso, da Franca Rame. Anna Bandettini definisce esplicitamente *Madre Pace*

un testo che hanno scritto insieme, lei e Dario, in pochi mesi, tra novembre e febbraio, sull'entusiasmo di quello che stava mettendo in piedi una piccola donna americana finita sui giornali di tutto il mondo in nome di una parola che pareva abusata: pace, no alla guerra, no agli americani in Iraq.⁹⁷¹

Anche il fatto che le correzioni, i tagli, le aggiunte e le modifiche -finalizzati sempre a specifiche messe in scena- siano ogni volta consistenti ci induce a considerare il testo una vera e propria scrittura a quattro mani (del resto, nell'archivio, il lavoro è definito “monologo di Franca Rame e Dario Fo”), costruita dalla coppia secondo il metodo che già avevamo analizzato: Franca propone l'idea, Dario stende il “trattamento”, seguono le discussioni e la prova del pubblico e, infine, lei “*variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc. Così, dopo un paio di mesi, il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale.*”⁹⁷² Nelle sue varie versioni, infatti, la stesura del testo è sempre definita: “*di Dario Fo, rivista da Franca Rame*” o “*di Dario Fo e Franca Rame*”.

Va poi precisato che il monologo, recitato in Italia da Franca, non nasce come drammatizzazione del libro *Mamma Pace* di Cindy Sheehan. Esso, infatti, nella sua prima edizione italiana (che ora è fuori catalogo), viene pubblicato

⁹⁶⁸ Vedi, a questo proposito: D'ANGELI, Concetta, “Franca Rame: l'ombra”, in: CERRATO, Daniele, (a cura di), *Franca pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, con premessa di Dario Fo, Roma, Aracne, 2016, pp. 17-30.

⁹⁶⁹ Per consultare le diverse versioni del monologo con le revisioni di Franca, vedi alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=130&IDSchedaLocandina=25519>, consultata il 15 febbraio 2017. Altre stesure del testo si trovano nella banca-dati www.eclap.eu, nel sito di Franca Rame, www.francarame.it, e nel sito della Libera Università di Alcatraz, www.alcatraz.it.

⁹⁷⁰ Le differenze riguardano anche il titolo. Ne registro almeno quattro: *Madre Coraggio*, *Madre Pace*, *Mandiamo le madri a trattar della guerra*, *Decidano le madri per la guerra*. Nell'archivio, il testo è indicizzato col titolo: *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*. A questi s'aggiunge il titolo della versione inglese, che sarà anche quello del libro della Sheehan, *Peace Mom*. Il titolo più ricorrente, a livello internazionale, è comunque *Madre Pace*, come dimostra anche la versione spagnola, intitolata *Madre Paz*, portata in scena, nel 2010, dalla “Compañía Carlos La Rosa Pace producciones”, e interpretata da Maria José Goyanes.

⁹⁷¹ BANDETTINI, Anna, “Franca Rame: «Torno in scena con la madre coraggio anti-Bush»”, in: «la Repubblica», 6 aprile 2006.

⁹⁷² FO, Dario, “Introduzione” a: FO, Dario e RAME, Franca, *Ventacinque monologhi per una donna*, cit., pagina non numerata.

nell'ottobre del 2006, mentre il primo "trattamento" del testo teatrale risale al 15 ottobre del 2005. Del resto, la stessa versione originale in inglese del libro esce il 19 settembre 2006⁹⁷³ e già contiene il resoconto di Cindy della prima assoluta a Londra. Quindi, il testo nasce da ricerche autonome sulla storia della Sheehan, svolte consultando voci diverse, prevalentemente su Internet: un tipo di ricerca che, normalmente, faceva Franca⁹⁷⁴. Tra le fonti, molto probabilmente c'è una traduzione fatta appositamente per Franca della lettera contenuta nel *pamphlet* intitolato *Dear President Bush*⁹⁷⁵, uscito il 24 settembre 2005 e mai tradotto in italiano. Nella quarta stesura, del 3 dicembre 2005, proprio lei fornisce informalmente qualche notizia:

Eccoti il monologo. Ho avuto molta difficoltà a far combaciare i fatti tra la fantasia di Dario e gli avvenimenti realmente accaduti. Da internet a Dario il salto è stato faticoso. Ma credo di avercela fatta. Ci saranno stravaganze, come ad esempio lui (Dario), Cindy la sistema davanti il ranch di B. nella realtà lei si sistema in un campo... ecc. ma va bene egualmente, teatralmente è meglio.⁹⁷⁶

Fondamentali, per la stesura del copione, sono poi le lettere (anch'esse reperite sul *web*) che Cindy aveva scritto a Bush per denunciare l'"*inutile massacro*" della guerra in Iraq, e quelle scritte alla madre del presidente, Barbara, dove, alla polemica politica, la Sheehan legava un atto d'accusa costruito da madre a madre. Nessuna di quelle lettere di Cindy ha mai ricevuto risposta. Ha dichiarato Fo al quotidiano «l'Unità»:

Cindy Sheehan è una donna di una serenità straordinaria, è serena ma feroce, ha un'idea nitida della scrittura, letteraria, si vede che scrive e parla, ha le pause, dialoga, scrive già le battute del suo antagonista, poi dimentica il dialogo e va per la sua strada. È una donna coraggio.⁹⁷⁷

⁹⁷³ SHEEHAN, Cindy, *Peace Mom. A Mother's Journey through Heartache to Activism*, Atria Books – Simon & Schuster, New York, first edition September 19, 2006.

⁹⁷⁴ Nella versione del 29 novembre 2005 (segnalata come "III stesura"), alla pagina web <http://www.archivio.francarama.it/file/PEMO/2005/TEST/65342/65342-001.pdf>, consultata il 2 marzo 2017, dalla pagina 69 del pdf sono riportate tutte le fonti adoperate fino al 14 febbraio 2006.

⁹⁷⁵ SHEEHAN, Cindy, *Dear President Bush*, San Francisco, Open Media Pamphlet Series, September 24, 2005. Il testo è poi uscito in versione notevolmente ampliata l'anno successivo: SHEEHAN, Cindy, *Dear President Bush*, San Francisco, City Lights Publishers, April 1, 2006.

⁹⁷⁶ FO, Dario e RAME, Franca, *Madre Pace. Diario autentico e immaginario di Cindy Sheehan*, testo rintracciabile alla pagina web: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/e/e5f/00000-e5faf5f0-d666-4459-b9c3-d46025b751cf/2/~saved-on-db-e5faf5f0-d666-4459-b9c3-d46025b751cf.pdf>, consultata il 15 febbraio 2017.

⁹⁷⁷ MILIANI, Stefano, "Dario: «Cindy è straordinaria e feroce, nelle sue lettere c'è la tragedia della guerra», in: «l'Unità», 9 dicembre 2005.

E sempre Fo ha dichiarato, pochi giorni dopo, al quotidiano inglese «The Guardian»:

One of the things that grabbed me is that there is an epic quality to the letters that Sheehan wrote to George Bush, and especially Barbara Bush” he said. “There is a rhythm and tempo in her prose which recalls the great epic writers of Greece. When she writes: ‘I am the mother of a son killed in Iraq; you are the mother of the man who killed him’, it is almost hendecasyllabic.”⁹⁷⁸

Per i contenuti della storia di Cindy, non sembra azzardato ipotizzare che il desiderio di scrivere questo testo sia nato da una proposta di Franca e che lei abbia fatto le ricerche del materiale su cui basarsi per la stesura del copione, fatta poi da Dario nella sua versione embrionale (il cosiddetto “trattamento”). A questo trattamento sono quindi seguiti gli interventi di Franca. Ciò che rende la vicenda di Cindy, infatti, così in sintonia con i testi della Rame è il tema della maternità.

Pur con un’interpretazione che poggia su un sostanziale fraintendimento, anche Joseph Farrell pone l’accento sul fatto che molti personaggi della Rame siano madri. Scrive, però, lo studioso inglese: “*Il suo marxismo non la convinse mai delle opinioni di Engels, che metteva in discussione la famiglia stessa*”⁹⁷⁹; per cui, a parere di Farrell, le donne che appaiono nei testi della Rame

possono affrontare tutti i dilemmi delle donne moderne che si destreggiano tra lavoro e casa, ma sono prima di tutto madri dedicate e che si sacrificano e che, per prima cosa, pensano sempre ai loro figli. Il “femminismo” di Franca rappresenta quindi la liberazione all’interno della famiglia, non la liberazione dalla famiglia.⁹⁸⁰

In realtà, la lettura dei testi della Rame conduce a una conclusione diametralmente opposta. Franca riflette da madre sulla famiglia e sulla maternità, ma senza cedere a forma di familismo. Se appaiono molto dedite ai figli le donne di *Una madre*, di *Michele lu Lanzone* e di *Mamma Togni* (come anche la sua Cindy Sheehan di *Madre Pace*) è perché lì Franca racconta storie vere, praticamente senza cambiar nulla sul piano del *plot*. In tutti i casi, però, la dedizione è rivolta a un figlio morto: è sempre nella memoria che le madri portate in scena dalla Rame rielaborano il senso della maternità.

⁹⁷⁸ HIGGINS, Charlotte, “Anti-war cry of a peace mom”, in: «The Guardian», 12 dicembre 2005. Vedilo anche alla pagina web: <https://www.theguardian.com/uk/2005/dec/12/arts.artsnews>, consultata il 16 febbraio 2017.

⁹⁷⁹ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, Milano, Ledizioni, 2014, p. 257.

⁹⁸⁰ *Ivi*, pp. 258-259.

Ma le donne create da Franca Rame (penso, in particolare, a quelle di *Tutta casa, letto e chiesa*) hanno figli vivi e mettono tutte profondamente in discussione la famiglia. Come vedremo, quella di *Una donna sola* (madre di due figli, di cui uno appena nato) ha un marito violento che la picchia e la chiude a chiave in casa per tradirla (ha messo incinta una ragazza di sedici anni) e un cognato in carrozzella che la palpeggia. Alla fine del monologo, prima uccide il cognato, gettandolo con tutta la carrozzella per le scale (dopo aver aperto con una spallata la porta di casa) e poi ucciderà, al suo rientro, anche il marito con un colpo di fucile. Franca non lo esplicita, ma è difficile pensare che, dopo questi atti, la donna sia potuta rimanere con i figli. La donna de *La mamma fricchettone* si allontana dalla propria famiglia borghese per entrare in una comune *hippie*, al fine di ritrovare il figlio che se n'è andato di casa e riportarlo in famiglia con sé. Alla fine del monologo, però, il figlio torna a casa imborghesito, mentre lei -scoperta una libertà che ignorava- lascia la famiglia per restare nella comune *hippie*. A casa dovrà tornarci, ma portata a forza, come in prigionia, in manette, dai carabinieri, dopo la denuncia, sporta dal marito e dal figlio, di abbandono del tetto coniugale. La donna di *Abbiamo tutte la stessa storia* ha già abortito una volta ma, quando resta di nuovo incinta, decide di tenere il bambino. Nasce una femmina e, da questo momento, il testo prende una direzione fiabesca il cui senso è l'educazione della figlia all'autonomia, facendo a meno della famiglia e degli uomini. Alla fine del monologo, la fiaba raccontata alla figlia si conclude con la bambina protagonista che trova la propria vera famiglia in un consesso di sole donne -tutte bambine, quindi senza figli- che si raccontano reciprocamente le proprie esperienze di vita. Infine, *Medea*, durante tutto il monologo, si rivolge solo ad altre donne, chiamandole sempre "amiche" o "sorelle" (anche quando tra lei e loro c'è un'incolmabile distanza di coscienza), perché il vero nemico è il marito Giasone, emblema dell'ordine patriarcale. Alla fine del monologo, come già in Euripide, Medea giungerà a uccidere i propri figli, ma (al contrario di quanto troviamo in Euripide, che interpreta il delitto come simbolo estremo di una femminilità negata) lo farà proprio per avviare il percorso di liberazione della donna: durante l'assassinio, infatti, la donna dice: "*eo me dirò piagnendo: muori, muori! pe' fa nascere una donna nova... una donna nova!*"⁹⁸¹

⁹⁸¹ RAME, Franca e FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, cit., p. 71.

Ecco, proprio da *Medea* possiamo trarre quel senso della maternità che Franca esprime e ritrova in Cindy Sheehan. Medea, pur amando i propri figli, è paradossalmente materna nel momento in cui attua il distacco di sé dai figli biologici. E, in quell'atto di distacco, Medea diventa madre una seconda volta, ma non per dare alla luce un altro bambino (è anche troppo avanti negli anni per farlo), ma “*pe' fa nascere una donna nova*”, la donna libera. Analogamente, Cindy Sheehan diventa autenticamente madre nel momento in cui elabora il proprio lutto, cioè quando prende atto, nella propria coscienza, della morte (che lei paragona a “*un'amputazione*”) del figlio Casey, per diventare madre -con altre madri- dell'umanità. Da lì -come abbiamo visto- rinasce, diventa una donna nuova e ridefinisce in termini nuovi (e autonomi) il senso della maternità.

Tanto Franca quanto Cindy narrano percorsi di riacquisizione -di fatto- di un “ordine simbolico della madre” (per dirla con Luisa Muraro), da cui far scaturire una politica delle donne, che permetta “pratiche di creazione e ri-creazione della vita e della convivenza umana”⁹⁸²: una riconciliazione con la madre che si esprime nei termini di un ripensamento dell'esser madre, dove per ripensamento non s'intende l'autocritica, bensì l'atto di riguardare qualcosa da lontano, da una distanza, da una diversa prospettiva (è la *retractatio* di Agostino di Ippona), per generare una realtà nuova.

Per Franca Rame, *Madre Pace* rappresenta il ritorno sulle scene dopo due anni di riposo forzato per problemi di salute: “*Sono stata malata. – dice Franca – Sono ancora malata, ma sto meglio, ho ripreso a dormire.*”⁹⁸³ La messinscena la affatica non poco, soprattutto per il fatto di doverla allestire in spazi anche non teatrali:

È tutto da vedere se ritorno o no. La sala è bella ma non adatta a uno spettacolo. Ora, io ho recitato davanti ai cancelli della Fiat su quattro assi e con un microfono volante, non è che non mi adatto, è che questo è un pezzo che richiede concentrazione e un po' di attenzioni. Già non ci saranno i video con i disegni di Dario, speriamo almeno che arrivi l'impianto fonico, se no vorrà dire che chiamo mio marito e qualcosa facciamo.⁹⁸⁴

⁹⁸² Cfr.: BERTRAN TARRÉS, Marta, CABALLERO NAVAS, Carmen, CABRÉ I PAIRET, Montserrat, RIVERA GARRETAS, Maria-Milagros e VARGAS MARTÍNEZ, Ana, *De dos en dos. La prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Madrid, horas y HORAS, 2000.

⁹⁸³ BANDETTINI, Anna, *Op. cit.*

⁹⁸⁴ *Ibidem.*

Sul piano della narrazione degli eventi, il testo di Franca Rame e Dario Fo si concentra su quanto Cindy narrerà nella seconda parte della propria autobiografia. Qui mi riferirò alle due stesure più recenti reperibili: *in primis* la penultima (più completa), del 10 settembre 2006, preparata per la messinscena all’Arena di Verona, e, in seconda battuta, l’ultima (più breve), approntata per la rappresentazione a Pomigliano d’Arco (in provincia di Napoli), a sostegno degli operai cassintegrati della Avio.⁹⁸⁵

Ecco i fatti. Nel gennaio del 2005, la Sheehan fonda la “Gold Star Families for Peace”, l’organizzazione delle famiglie dei militari decorati con la medaglia d’oro alla memoria, in opposizione alla guerra in Iraq. Ma si rende conto che non basta. Mossa dal desiderio di sapere per quale “*nobile causa*”⁹⁸⁶ Casey sia stato ucciso, Cindy decide di porre questa domanda direttamente a Bush, recandosi, ai primi dell’agosto del 2005, al *ranch* di Crawford, in Texas -dove il presidente è in vacanza-, accompagnata dai tre figli e da qualche amico, per essere ricevuta. Si accampa di fronte alla proprietà presidenziale e la notizia di questo improvvisato presidio si diffonde sulla rete fin da subito, tanto che, nel giro di pochi giorni, fa il giro del mondo. Improvvisamente, tutti parlano di Cindy Sheehan. Fin dall’inizio le arrivano -via *mail* e via messaggio sul cellulare- inviti a resistere e incoraggiamenti. Ma il fenomeno, inaspettatamente, comincia a crescere:

Ci avevano riferito che in tutto il mondo venivano accese e messe alla finestra candele in segno di solidarietà. Il mio telefono squillava di continuo con messaggi di sostegno. Non potemmo fare a meno di sentirci piccoli sotto quel vasto cielo, ma anche protetti e compiaciuti per tutto quel sostegno.⁹⁸⁷

Passa poco meno di una settimana e cominciano ad arrivare i primi sconosciuti sostenitori: persone comuni che, auto-organizzandosi, hanno deciso di sostenere fisicamente Cindy nella sua richiesta. “*Poi, lentamente ma costantemente, la gente cominciò ad arrivare; quando la veglia terminò il 31 agosto, ci sarebbero state più di quindicimila persone.*”⁹⁸⁸ Quell’esperienza prenderà il nome di *Camp*

⁹⁸⁵ La stesura del 10 settembre 2006 si trova nel sito di Franca Rame (www.francarame.it), mentre quella del 1° maggio 2007 si trova nell’«Archivio Fo-Rame», nella sezione “Copioni” relativa al testo.

⁹⁸⁶ Il 3 agosto 2005, Bush dichiara: “*Le famiglie dei caduti sappiano che i loro cari sono morti per una nobile causa.*” (Cit. in: SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., p. 125) Naturalmente, il presidente non ha specificato quale essa fosse.

⁹⁸⁷ *Ivi*, p. 142.

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

Casey. Bush non riceverà mai Cindy. Il 30 agosto, di notte, il presidente lascerà il proprio *ranch* e tornerà alla Casa Bianca. Quando, il mattino dopo, la notizia verrà resa pubblica, Cindy chiuderà il Camp Casey, per spostare la protesta a Washington.

In questo modo, lei diventerà la voce e il volto di un movimento sempre più vasto di statunitensi contro la guerra e diverrà l'anima del "*Bring them home now*" tour (Tour del "Portateli subito a casa"), che, toccando cinquantadue città e ventotto stati americani, culminerà nella grande manifestazione del 24 settembre 2005 nella capitale americana, alla quale parteciperanno non meno di trecentomila persone. Due giorni dopo, Cindy organizzerà un picchetto davanti alla Casa Bianca cui parteciperanno circa cinquecento persone e al termine del quale verrà arrestata.⁹⁸⁹ Narrati questi eventi, il testo, nella stesura del 10 settembre 2006, si conclude con due lettere di Cindy: una indirizzata a Bush e l'altra a sua madre Barbara. Nella stesura del 1° maggio 2007, la lettera a Barbara Bush non c'è, mentre resta quella al presidente. Quest'ultima stesura è, infatti, adattata all'occasione per la quale è allestito lo spettacolo (il sostegno agli operai cassintegrati in presidio davanti alla sede dell'Avio -azienda del settore aeronautico e aerospaziale- di Pomigliano d'Arco), per cui è più breve, più concentrata sugli elementi di polemica politico-militare e sulle strategie di organizzazione della protesta.

La stesura del 10 settembre 2006⁹⁹⁰ prende l'avvio con il riferimento alle cosiddette "pietre tornicanti".⁹⁹¹ Dice il testo:

C'è una donna in America che chiamano la pietra tornicante... il suo nome è Cindy Sheehan ed è la madre di un ragazzo di nome Casey ucciso in Iraq come più di 3000 ragazzi d'America.

Ma che vuol dire tornicante? Che rotolano e cantano. Esistono davvero?

Sì, in Nevada in pieno deserto.

Gli indiani della zona da secoli le chiamano così.

⁹⁸⁹ Vedi: [AUTORE NON INDICATO], "Usa, Cindy Sheehan arrestata durante sit-in alla Casa Bianca", in: «la Repubblica», 26 settembre 2005.

⁹⁹⁰ La stesura del 10 settembre 2006 presenta, su tutte le "e" e su tutte le "o", l'indicazione dell'accento, ora grave ora acuto, ai fini della pronuncia in corretta dizione. Nelle citazioni li ho rimossi. Tale stesura include anche disegni preparati da Fo per i principali snodi della narrazione: molto probabilmente venivano proiettati sul fondale del palco.

⁹⁹¹ Il termine "tornicante" non esiste in lingua italiana e lo si ritrova solamente nelle stesure di questo testo, dunque è un neologismo coniato dalla Rame e da Fo. Possiamo ipotizzare che sia stato formato dall'unione di "torni" (che, per assonanza alla parola "tornio", si riferisce al movimento di rotazione) e "canti" (che si riferisce all'atto di cantare), per indicare pietre che, roteando, sembrano cantare. In spagnolo, infatti, è tradotto con "rodicante" (da "rodear" e "cantar").

“Sono sassi tondi di varia misura, levigati come marmo, vuoti nell’interno. In quel vuoto nascondono una pietra di minor dimensione, detta sfera-figlia, che funge da volano”. Quando soffia la bufera, le pietre spinte dal vento rotolano attraversando tutta la pianura e nel girare sembrano parlare, gridare e produrre un canto.

Cindy Sheehan è come una di quelle pietre...

La sua voce rotolante e le sue parole incise nell’aria sono state udite da una marea di persone in tutta l’America, gente che a loro volta come pietre tornicanti si è mossa, commossa con il pianto in gola ripetendo in coro la domanda insistita della madre di Casey, seduta per giorni e giorni davanti alla tenuta del Presidente Bush: “Perché mio figlio è morto?”⁹⁹²

Le due frasi poste tra virgolette riguardanti le pietre tornicanti sono attribuite, nella presentazione che Fo e la Rame hanno scritto per l’edizione italiana dell’autobiografia di Cindy, a un “*cantastorie del Nevada, un certo Buskaara*”⁹⁹³ e sarebbero tratte da una ballata che questi che avrebbe dedicato a Cindy.

Di questo cantastorie si parla anche nel prologo nelle prime stesure del testo, ma si tratta probabilmente di un personaggio inventato. Nella tradizione del teatro Fo-Rame, il recupero della cultura popolare -intesa come rivoluzionaria e antagonista rispetto a ogni forma di potere- è un elemento fondamentale, tanto che, laddove questo riferimento non esista, Fo e la Rame lo inventano *ad hoc*. Così avviene anche in questo caso e, se consideriamo che in questa versione il riferimento a Buskaara è sostituito da quello agli “*indiani della zona*” che “*da secoli le chiamano così*”, noteremo come la necessità di allacciare una storia di rivolta popolare alla cultura degli strati sociali più bassi venga addirittura accentuata: la lotta per la pace e per la giustizia -tanto più se ingaggiata da una donna- assume una connotazione analoga alla lotta di classe.

Nella presentazione al libro di Cindy, l’analogia tra lei e la pietra è esplicitata:

L’impresa di Cindy [...] ricorda una favola indiana che racconta della pietra che canta, spinta dal vento e costretta a rotolare nella prateria. Il suo passaggio muove e trascina con sé altre piccole pietre che come lei vanno rotolando e si sfregano l’un l’altra, causando piccole scintille che aumentano fino a incendiare tutta la prateria.

Infatti, nessuno avrebbe dato un soldo di credito a quell’umile donna seduta davanti all’ingresso della tenuta del Presidente. Nessuno immaginava che Cindy fosse una pietra parlante e che al suo richiamo giungessero tante persone commosse, anzi mosse, da quella sua semplice domanda: Perché mio figlio è morto?”⁹⁹⁴

⁹⁹² RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace. Mandiamo le madri a trattar della guerra*, stesura del 10 settembre 2006, pagina web: http://www.francarame.it/files/monologo_madre.pdf, consultata il 15 febbraio 2017, pp. 2-3.

⁹⁹³ FO, Dario e RAME, Franca, “Presentazione”, in: SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit. p. IX.

⁹⁹⁴ *Ivi*, p. X.

Il preambolo è molto importante, proprio alla luce del legame (esplicitato dal pensiero di Luisa Muraro) che esprime tra maternità e politica: le pietre tornicanti sono “*sassi [...] vuoti nell'interno. In quel vuoto nascondono una pietra di minor dimensione, detta sfera-figlia*”. La pietra è come un grembo materno che contiene una “*sfera-figlia*” e dà vita, così, a “*piccole scintille che aumentano fino a incendiare tutta la prateria*”; allo stesso modo, Cindy è una “*pietra parlante*” che, “*al suo richiamo*” fa nascere un movimento di popolo. Il ripensamento della maternità determina una politica nuova, la politica delle donne.

Il testo, poi, salda con un'immagine concettualmente fortissima quella vicenda al teatro della coppia d'arte: “*Forse non ci abbiamo fatto caso. Quella frase disperata, detta con parole così semplici, è la stessa che la madre di Cristo ha pronunciato sotto la croce: «Perché, perché, ti uccidono, figlio mio?»*”⁹⁹⁵ In quanto donna che perde il figlio innocente, Cindy è una moderna *mater dolorosa* e anche lei, come la Maria sotto la croce di *Mistero buffo*, chiede ragione di quella sorte a quell'imperscrutabile e distante potere che gliel'ha nei fatti provocata: l'*establishment* per Cindy, Dio per Maria.

Il testo prosegue (nella versione del 1° maggio 2007 inizia da qui) in soggettiva: da ora in poi sarà Cindy a parlare, in prima persona, cadenzando il discorso con momenti in cui si rivolge al figlio morto, altri in cui si rivolge inascoltata a Bush e a sua madre e altri ancora in cui, sfondando la quarta parete, si rivolge al pubblico. Il monologo, così, alterna quattro piani: il primo è quello interiore, nel quale Cindy parla a se stessa, facendoci parte dei propri dubbi; il secondo è quello del dialogo impossibile con Casey che ormai è morto, come se questi le suggerisse in qualche modo che cosa fare, trasmettendoci, così, il senso della seconda nascita che scaturisce dall'uccisione del figlio; il terzo è quello col pubblico, in cui Cindy parla a ognuno di noi, ci dà consigli, ci indirizza e si mostra nella sua maternità ripensata; infine, il quarto è quello col potere, costruito ora in chiave ironica, ora in chiave rabbiosa e indignata.

A questo punto, il primo riferimento è al desiderio espresso da Casey di iscriversi all'università e all'inganno dell'arruolamento. È un riferimento brevissimo, che serve a dare al pubblico i primi due elementi-chiave. Da una parte, il giovane è la vittima innocente (quasi l'agnello sacrificale): “*Sarà*

⁹⁹⁵ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace*, cit., 10 settembre 2006, p. 3.

l'esercito a pagarmi le tasse per frequentare i corsi, non ho altra soluzione."⁹⁹⁶; dall'altra, il potere è il nemico oscuro che dispone delle nostre vite: "*non ho altra soluzione*". La morte del ragazzo è presentata, così, quasi immediatamente, nel giro di appena due battute e in modo asciutto e diretto: "*Il 4 aprile 2004, tre ufficiali dell'esercito sono venuti a casa mia a dirmi che Casey era stato ucciso in Iraq.*"⁹⁹⁷ Seppur delineato per brevi tratti, questo passaggio serve a costruire il contesto in cui si inserisce e acquisisce senso la vicenda di Cindy. Questo permette di chiarire il terzo elemento-chiave: la donna è il "*senza potere*"⁹⁹⁸ per definizione, che alza la voce e genera una storia nuova.

La narrazione, da ora, si sposta tutta sulla donna. Il dolore di Cindy è espresso a tratti rapidi e asciutti, senza attenuazioni, ma anche senza scadimenti nel patetico:

Sono svenuta.

Era come se tutto fosse volato via: la casa, la sua stanza, i suoi abiti civili, i giochi, i libri, i poster... la bicicletta...

Tutto morto. [...] sono rimasta come pietrificata, solo le lacrime erano in movimento, mi rigavano la faccia di continuo... piangevo, piangevo lacrime con urla disperate... lacrime silenziose... un fiume di lacrime... e la sera... volevo morire.⁹⁹⁹

La narrazione ha il tono alto e solenne della tragedia greca, ne mantiene la durezza senza cedimenti lacrimevoli. A questo fine, appropriatamente si colloca qui l'accenno a una poesia, carica d'indignazione, che Carly -la sorella più grande di Casey- ha scritto per il fratello¹⁰⁰⁰:

Avete mai sentito il suono urlato di una donna alla quale hanno ammazzato il figlio?
Avete mai sentito il suono di un padre che trattiene il suo pianto?
Avete mai sentito il suono dei colpi... scanditi sulla tomba di vostro fratello?
Avete mai sentito il suono di una nazione cullata per farla dormire?
Dicono che è morto per permettere alla bandiera di continuare a sventolare, ma io credo che sia morto per il petrolio da conservare.¹⁰⁰¹

Cindy è ora còlta nella fase di più cupa disperazione: "*stordita come una sonnambula. Quel mettersi a letto, senza sonno, con davanti una sola immagine, il*

⁹⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁹⁷ *Ivi*, p. 4.

⁹⁹⁸ Faccio mia l'espressione coniata da Václav Havel. Cfr.: HAVEL, Václav, *Il potere dei senza potere*, postfazione di Luciano Antonetti, Milano, Garzanti (I coriandoli), febbraio 1991.

⁹⁹⁹ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace*, cit., 10 settembre 2006, pp. 4-5.

¹⁰⁰⁰ Nel libro di Cindy è riportata per intero: SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace*, cit., pp. 56-57.

¹⁰⁰¹ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace*, cit., 10 settembre 2006, p. 5.

suo viso... i suoi occhi..."¹⁰⁰² Non bastano a farla risvegliare neanche gli incontri con altre madri unite a lei dalla stessa sorte: "*Partecipo anche ad altri raduni più numerosi ma sento che non smuoviamo nulla. Sono sfinita e delusa.*"¹⁰⁰³. Dalla disperazione, dunque, si leva il primo grido d'accusa all'ingannevolezza e alla disumanità del potere, cui Cindy si rivolge direttamente:

Ma perché morire così? A che scopo? (*Alza la voce come se a parlare fosse Bush*) "Per salvarci da un disastro!"

Sì, George, ce l'hai detto tu! "Il terrore è di nuovo alle porte. Se lo lasciamo fare, Saddam è in grado di mettere in campo una bomba atomica da lanciare negli Stati Uniti entro un anno."

Bugiardo! Sei un ignobile bugiardo!

Lo sanno tutti! Da un'inchiesta durata un anno condotta dalla Cia in Iraq si è appurato che in quel Paese non esistono assolutamente armi per la distruzione di massa.

E tu hai continuato a ripetere spudorato: "I nostri ragazzi caduti in Iraq, si sono immolati per una nobile causa."

"Nobile causa"? Ma dove sta la nobiltà in un simile inutile massacro? Dov'è la nobile causa per la quale mio figlio si sarebbe sacrificato e con lui 3000 altri cittadini Americani?

Basta! Io voglio conoscere la vera ragione di questo eccidio... e tu, il Presidente, me la devi dire davanti al cadavere di mio figlio.¹⁰⁰⁴

A questo punto, la vicenda entra nella parte più corposa: quella che si svolge a Crawford, davanti al *ranch* di Bush. È l'esperienza del Camp Casey. È una narrazione condotta con una sottilissima ironia, che ha il fine di mostrare, da un lato, la determinazione di lei, e, dall'altro, il fatto che il movimento cresca senza che lei se lo aspetti:

Arrivano due altri poliziotti in macchina con tanto di lampeggiante. Mi chiedono i documenti:

"Cosa fa qui signora?"

"Aspetto dal Presidente una risposta alla lettera che gli ho fatto avere."

"Non sarebbe più comoda se l'attendesse a casa sua? Ci avrà messo l'indirizzo, no?"

"No. Dietro la busta ho scritto: sono qui che l'aspetto sotto le corna del suo ranch, mi riconoscerà dal cappello. Attendo risposta."¹⁰⁰⁵

È da qui che, quasi senza avvedersene, Cindy genera il movimento contro la guerra in Iraq:

Estraggo il computer portatile, me lo pongo sulle ginocchia per comunicare a tutti i siti che conosco, quello che stavo combinando.

¹⁰⁰² *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁰³ *Ivi*, p. 8.

¹⁰⁰⁴ *Ivi*, pp. 8-10.

¹⁰⁰⁵ *Ivi*, pp. 12-13.

La sera, pazza di gioia, scopro che il nostro appello sta rimbalzando in modo inimmaginabile su un'enorme quantità di blog.

Il giorno appresso, ricevo la visita di alcuni ragazzi che vengono da Huston.

Mi hanno portato anche da bere ed altre provviste. Mi fanno leggere dei giornali che, seppure in tono sciatto e distratto, danno notizie del mio sit-in.

I ragazzi se ne stanno con me tutta la giornata. Mi aiutano a spedire e-mail.

Verso sera... oddio che sorpresa!... montano le loro tende... si fermano con me!

Su una di queste qualcuno ha affisso un cartello con scritto "Camp Casey".¹⁰⁰⁶ [...]

Arriva un lungo camion, a Camp Casey. Scendono ragazzi di una cooperativa di allestitori di stand per le fiere. Hanno deciso di regalarci un tendone sorretto da lunghe canne di bambù. Si mettono a lavorare. Freneticamente tendono funi mandando in aria i teloni come fossero vele.

Arrivano giornalisti, televisioni, fotografi per una conferenza stampa. Non ne sapevo niente io... Entriamo sotto la grande cupola del tendone. Alzo lo sguardo verso l'alto, mi sento mancare... lassù, gigantesco mi appare un enorme ritratto di mio figlio, l'hanno dipinto sul telone, lui, tutto intero che sorride e leva una mano a salutare.¹⁰⁰⁷

Nella stesura del 1° maggio 2007, Franca riporterà anche il testo del comunicato scritto da Cindy: «*«Mi chiamo Cindy Sheehan. Mio figlio Casey è morto in Iraq. Mi sono accampata davanti all'ingresso del ranch del Presidente Bush. Voglio che risponda alla mia domanda: 'Perché mio figlio è morto?' Diffondete il messaggio. Grazie.»*¹⁰⁰⁸

Il testo del 10 settembre 2006 è costruito in modo da ribadire il carattere spontaneo, in un certo senso gioioso -quasi giocoso- della dinamica di nascita del movimento. È quasi un riflesso di quella capacità che Fo e la Rame hanno sempre attribuito alla risata, in grado molto più delle lacrime di smuovere le menti e destabilizzare il potere. Infatti, il tono ironico è riservato, in particolare, ai momenti in cui Cindy si rivolge a Bush:

Ieri notte, 17 agosto 2005, sono state accese migliaia e migliaia di candele in tutti gli Usa contro la guerra voluta da Bush...

Che dico da Bush, da Dio!

Ho sentito dire Presidente che ti capita addirittura di dialogare con Dio. Ed è proprio lui, l'Eterno in persona, che ti ordina: "Fai strage dei nostri nemici, George, se vuoi salvare l'America!"

Ma che dici, George, ma cosa straparli! Che Dio è questo tuo Dio? È un Dio degli eserciti e della vendetta? Non ha niente a che vedere con il Vangelo dei cristiani... Ma cos'è? A nostra insaputa in cielo c'è stato un golpe!¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁶ *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁰⁷ *Ivi*, pp. 16-18.

¹⁰⁰⁸ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*, stesura del 1° maggio 2007. È riportata come l'ultima stesura del testo, per il suo ultimo allestimento. Pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=130&IDSchedaLocandina=25519>, sezione "Copioni", consultata il 15 febbraio 2017, p. 2.

¹⁰⁰⁹ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace*, cit., 10 settembre 2006, p. 16.

Il movimento, ora, è cresciuto a un punto tale che Bush preferisce lasciare il proprio *ranch* di notte e tornare alla Casa Bianca. La protesta si sposta, allora, a Washington e, in questo momento, emerge in tutto il suo stridore il contrasto tra la fuga notturna del presidente e il viaggio di Cindy verso la capitale:

Strada facendo, in ogni città che attraversiamo troviamo sempre una folla incredibile che ci fa gran festa. La gente mi invita a parlare. Sono costretta a improvvisare, racconto di mio figlio, di quanta gente si sia unita a noi... di Bush e della sua infame guerra per il petrolio.

Quando riprendiamo il cammino molte macchine si uniscono a noi. Giorno dopo giorno si forma una incredibile carovana. Ci mettiamo quasi un mese a raggiungere la Casa Bianca.¹⁰¹⁰

Viene introdotta, così, con un *climax* gioiosamente potente, la narrazione della grande manifestazione del 24 settembre 2005. Ma, a questo punto, si palesa il pericolo che il movimento ha finito per rappresentare:

Due giorni dopo, le forze dell'ordine ci caricano.

Una voce mi ordina di levarmi in piedi e di spostarmi.

Mi rifiuto. Mi sento letteralmente sollevata da quattro braccia.

Scattano centinaia di flash. Sono in arresto con altri 383 manifestanti.

L'accusa è quella di aver dimostrato senza permesso. Sorrido e penso a te... "Ce l'abbiamo fatta Casey... (*ride felice*) Ah, ah... la tua mamma in prigione..."¹⁰¹¹

La narrazione della vicenda politica di Cindy si ferma qui, per due ragioni. La prima -molto semplice- è che il testo è aggiornato agli eventi della propria contemporaneità, per cui non è in grado di raccontare avvenimenti che non sono ancora accaduti. La seconda è che Fo e la Rame scelgono consapevolmente di lasciare aperta l'evoluzione di quegli eventi, quasi che ci fosse una storia nuova - generata dall'azione di Cindy- di cui il pubblico deve farsi carico. La coppia non attua, quindi, su *Madre Pace*, la stessa modalità di lavoro attuata per *Morte accidentale di un anarchico*, che veniva costantemente aggiornato -quasi di replica in replica- in base all'acquisizione di nuovi elementi, emergenti, di volta in volta, nel corso delle indagini sulla morte di Pinelli: nel testo su Cindy Sheehan, invece, l'intento è quello di un'opera dal finale più aperto, quasi da terminare nella realtà quotidiana, fuori dalla finzione del palcoscenico.

Chiusa la narrazione, il finale è affidato alle due lettere scritte da Cindy.

¹⁰¹⁰ *Ivi*, p. 18.

¹⁰¹¹ *Ivi*, p. 19.

La prima, indirizzata a Bush, è posta, senza soluzione di continuità, immediatamente dopo l'evento dell'arresto di Cindy, come una nuova incursione sul piano del dialogo -senza risposta da parte dell'interlocutore- col potere. Ma stavolta, il tono non è più segnato dall'ironia. Ora si fa duro, rabbioso e accusatorio. Bush è come sottoposto a un processo, intentato in base alla prospettiva di una madre che vede partire il proprio figlio per la guerra. Ed è un processo con sentenza di condanna, nel quale emerge tutta la disumanità del potere:

Presidente, non provo sentimento di odio nei Suoi riguardi... solo un certo disprezzo. Vorrei limitarmi a questo, ma non ci riesco.

Come? Che dice?... Perdonare?

No, non posso perdonare.

È la sua arroganza, Signor Presidente, sporcata dal fastidio che Le vado procurando, ad impedirmelo... perché lei, oltretutto, non ha cancellato solo l'esistenza di mio figlio, ma con lui ha distrutto anche quello che io aspettavo trepidante... un "suo" figlio. Sì, fra un anno Casey e la sua ragazza si sarebbero sposati. Poi, sono certa, sarebbe nato un bambino.

L'ho sognato e continuo a sognarlo.

Lei, con la Sua guerra, mi ha ucciso anche i sogni!

Sia maledetto!

Ho incisa nel cervello la trionfale immagine di Lei, Signor Presidente, infilato nella tuta da pilota da guerra che scende da un super jet planato su una portaerei degli Usa nel Golfo Persico. Una folla di marines entusiasti scandisce urrà! "Missione compiuta!", lei annuncia a gran voce. Che guerriero!

Mi permetta di esprimerle, signor Presidente, un mio ragionato giudizio sulla sua persona.

Lei è un uomo ridicolo, presidente.

Negli Usa la gente sa che nella guerra del Vietnam lei si era imboscato. Lei non ha mai partecipato ad alcuna azione militare.

Ora indossa la pelle del leone e ci viene a raccontare una favola eroica.

Come qualcuno ha asserito: "Il nostro più che un governo è una tenda da circo, giacché chi lo dirige è un clown".

Ma lei nel suo governo si trova in buona compagnia. La predisposizione del suo staff e dei suoi senatori all'imboscamiento è ampiamente documentata: dei 535 membri del congresso, proprio quelli che hanno esaltato l'invasione dell'Iraq, uno solo può vantare un proprio figlio nella zona di scontro!

Uno solo!

È proprio il caso di sghignazzare: "Arruolatevi fessi e andate a crepare!"¹⁰¹²

La stesura del 1° maggio 2007, avendo un più spiccato carattere di *agit-prop*, esclude la lettera successiva (indirizzata a Barbara Bush) e si chiude con la seconda manifestazione organizzata da Cindy davanti alla Casa Bianca, il 18 aprile 2007. Qui, senza mai distogliere lo sguardo dal proprio dolore di madre (che ora si unisce a quello delle altre madri), Cindy contempla la crescita del movimento che ha generato:

¹⁰¹² *Ivi*, pp. 20-22.

Oggi, 18 aprile 2007 stiamo manifestando davanti alla Casa Bianca... noi madri, e siamo tante! In prima fila.

Penso a quanto tempo è passato da quando mi sono accampata davanti al ranch di Bush, agosto 2005, ad oggi... Guardo il grande prato della Casa Bianca e non posso far a meno di immaginarmi i nostri 3380 figli morti per il petrolio, seduti lì, uno accanto all'altro. [...] Lo sai che folle di cittadini hanno scoperto la tua ipocrisia e ti hanno abbandonato?¹⁰¹³

La stesura del 10 settembre 2006 -come dicevamo- si chiude invece con la lettera indirizzata a Barbara Bush, madre del presidente. Sulle prime, Cindy, pur accusando violentemente il figlio per le sue scelte politiche, sembra cercare di far breccia nella donna. La sua lettera comincia come un appello da madre a madre, un richiamo al portato di responsabilità educativa della maternità:

Ho cresciuto Casey e i miei altri figli educandoli a non usare mai la violenza quando le parole si dimostrano insufficienti per aver ragione. Li ho educati a non condire mai un discorso con la menzogna.

Ero anche solita lavare la bocca dei miei figli col sapone, nelle rare occasioni in cui mentivano...

Tu l'hai fatto con George? Ha mentito tuo figlio e sta ancora mentendo. Puoi ancora approfittarne... lava la bocca a tuo figlio ora. Sei ancora in tempo, Barbara.¹⁰¹⁴

Ma il tono d'appello è presto abbandonato: nel giro di pochi capoversi, la lettera si muta in un atto d'accusa rivolto alla stessa Barbara. Cindy sa che la madre del presidente (che è stata *first lady* dal 1988 al 1992) è una donna di potere e, in quanto tale (attenendoci ancora all'intuizione di Luisa Muraro), è “deportata nel maschile”. Allora, quella di Cindy diventa una lettera scritta da una madre a una madre, certo, ma nella quale si denuncia una sorta di rimozione della maternità:

Lo so, forse ti sto seccando, cara Barbara. Voglio ricordarti una cosa... Poco più di un anno prima che il mio adorato Casey fosse ucciso dalle manovre spietate di tuo figlio, tu, seccata dalle domande di alcuni giornalisti sui soldati caduti in guerra, hai dichiarato: “Perché dobbiamo continuare a discorrere di sacchi di plastica con dentro cadaveri, di corpi martoriati? Intendo dire, non sono rilevanti. Perciò mi chiedo, perché dovrei affaticare la mia bellissima mente, il mio prezioso cervello, per pensare a cose come queste?” Sì! L'hai detto proprio tu, Barbara... al Good Morning America, il 18 marzo 2003! Non pensi di dovere a me e a ogni altro genitore dei 3000 caduti in Iraq delle scuse per questo tuo crudele e sguaiato commento? Vergognati!¹⁰¹⁵

¹⁰¹³ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace*, cit., 1° maggio 2007, p. 4.

¹⁰¹⁴ RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace*, cit., 10 settembre 2006, p. 23.

¹⁰¹⁵ *Ivi*, pp. 25-26.

Tra Cindy e Barbara, Franca Rame evidenzia una distanza incolmabile: la prima è una donna senza potere, “*una donna umile che è riuscita a smuovere l’America*”¹⁰¹⁶, che, nella morte del figlio, trova la rinascita e il senso di una maternità universale che genera una politica nuova, femminile; la seconda è il suo opposto: una donna di potere e, per questo maschilizzata, isterilita nella propria maternità, di cui non sa più cogliere l’ordine simbolico di rigenerazione della politica. Per lei, i caduti in guerra sono solo “*cadaveri*” chiusi in “*sacchi di plastica*”: “*non sono rilevanti*” e affaticano inutilmente “*la mia bellissima mente, il mio prezioso cervello*”.

La politica delle donne può cambiare la società solo se esclude dai propri orizzonti il potere. Dice Franca, intervistata da Anna Bandettini:

E cosa vuole fare in Senato?

“Un tempo dicevo: voglio diventare Capo di Stato per dare i Comuni in mano alle donne.”

Come? Alla Moratti?

“Macché, non alle donne plurimiliardarie, ma alle donne che con mille euro al mese comprano le scarpe ai figli, fanno la spesa, pagano le bollette... Sa come farebbero quadrare i conti. [...]”¹⁰¹⁷

Il finale dello spettacolo cambia radicalmente, da stesura a stesura: *Madre Pace* era (e rimarrà) un *work in progress*. Forse, la chiusura più incisiva è quella della versione inglese, recitata da Frances de la Tour, segnata dalle parole di Karl Rove, uno dei più stretti collaboratori di Bush, il quale definiva Cindy “*un clown, una persona inesistente*.”¹⁰¹⁸ Senza saperlo, nel definirla così, Rove ha inserito Cindy Sheehan nell’illustre novero dei giullari, delle giullaresse e delle maschere da Commedia dell’Arte che popolano da sempre il teatro Fo-Rame e che, dalla loro posizione marginale, rappresentano la più insidiosa spina nel fianco del potere. Benvenuta, Cindy!

4.2.6. *Una Callas dimenticata (2013)*

Perché mai parla di morte?

«Perché ci ho pensato molto, in questi ultimi sei mesi: e mi sono data da fare per mettere in ordine la mia vita in modo da non lasciare nulla in sospeso. A questo punto [...] potrei morire tranquillamente stasera. Certo la cosa creerebbe un po’ di noie per

¹⁰¹⁶ BANDETTINI, Anna, *Op. cit.*

¹⁰¹⁷ *Ibidem.*

¹⁰¹⁸ NISSIRIO, Patrizio, “«Prima» di Fo a Londra”, in: «L’Arena», 12 dicembre 2005.

lo spettacolo, dovrebbero sostituirmi all'ultimo momento. Ma io sono sicura che Dario andrebbe in scena lo stesso, con gli occhi un po' rossi magari, riuscendo a strappare le risate, come le altre sere. Perché il nostro mestiere, vede, vuol dire anche questo.»¹⁰¹⁹

Sembrano quasi allegramente profetiche, queste parole di Franca del 1989, con cui concludeva un'intervista rilasciata la sera prima dell'andata in scena, al teatro Alfieri di Torino, de *Il Papa e la strega*, commedia scritta da Fo. Quello che non poteva certo sapere è che se ne sarebbe andata proprio così, nel 2013: dopo aver scritto, a quattro mani con Dario, un ultimo testo, con l'intento di portarlo anche in scena e dovendo poi farsi sostituire "*all'ultimo momento*". Il testo è *Una Callas dimenticata*.

Era il maggio 2013, infatti, quando Dario e Franca provavano questo spettacolo in vista dell'imminente debutto, ma la rappresentazione fu cancellata proprio a causa della morte della Rame. Qui sta l'unica differenza tra i fatti e la dichiarazione di Franca del 1989: per Fo c'è un limite invalicabile anche per il dovere del "*the show must go on*".

Il lavoro ripercorre tutta la vita della cantante (soprano drammatico d'agilità¹⁰²⁰) greca, nata a New York nel 1923 e morta a Parigi nel 1977. Dai trionfi all'oblio, dal palcoscenico alla vita fuori dalla scena, Fo e la Rame preparano un dialogo in cui la Divina (interpretata da Franca) racconta se stessa senza risparmiare ironia e sarcasmo, mentre Dario interpreta tutti i personaggi maschili e la voce narrante. Gli avvenimenti avvicinano il racconto dell'interprete alla farsa grottesca, con il resoconto dei primi anni all'insegna della voracità -non solo artistica- della piccola Maria e con il racconto del leggendario (e inventato dai *tabloid* dell'epoca) dimagrimento. Contemporaneamente, però, il testo si dirige anche verso la tragedia, con il declino degli ultimi anni e la dolorosa storia d'amore con Aristotele Onassis, senza tralasciare tutti gli altri incontri della vita di Maria: dalle prime insegnanti di canto, al marito e *manager* Giovanni Battista Meneghini, fino ad arrivare a Luchino Visconti, che tiene per lei una grande

¹⁰¹⁹ GIANERI, Donata, "Franca Rame: sessant'anni sulla scena!", cit.

¹⁰²⁰ Coniata da Teodoro Celli, nel 1949, proprio in riferimento alla Callas (quando si rivelò nel ruolo Elvira ne *I puritani* -1835- di Bellini, che ormai era divenuto appannaggio esclusivo di soprani lirici leggeri, pur avendo interpretato, nello stesso periodo, il ruolo -vocalmente quanto mai lontano- di Brunilde ne *La Valchiria* -1870- di Wagner), l'espressione indica un soprano specializzato sia nel canto di forza sia in quello di coloratura: la voce del soprano drammatico d'agilità unisce le caratteristiche del soprano drammatico (pienezza di volume, ricchezza anche nel registro grave) a quelle del soprano leggero (duttilità, agilità ed estensione nel registro acuto).

lezione sull'arte del palcoscenico (“*le ha insegnato a muoversi con naturalezza in scena [...] l’ha guidata nel passaggio dal melodramma al dramma*”¹⁰²¹).

Dice Fo, in merito alla Callas:

Personalmente ho conosciuto questa eccezionale soprano quando avevo poco più di vent’anni. Lei ne aveva due o tre più di me.

Frequentavo l’Accademia di Brera e tutti noi allievi spesso eravamo ingaggiati dalla Scala, nello spazio dedicato alla scenografia, per rinfrescare i fondali e i drappi di repertorio per i nuovi allestimenti.

Da un trabattello sul quale stavo lavorando ho notato una ragazza piuttosto avvenente che attraversava tranquillamente il palco, transitando come niente fosse tra le quinte sotto le graticce cariche di strutture penzolanti. Preoccupato le ho gridato: “Fermati, è pericoloso attraversare il palco in questo momento! Non vedi che dalla soffitta stanno calando centine e colonnati della scena? Dove stai andando? Vuoi finire schiacciata come una sfogliatella?” E lei: “Sto andando in proscenio, stiamo provando lì”.

All’istante arrivò il responsabile del montaggio che disse: “Non si preoccupi signora Callas, ci penso io”; e così le fece strada prendendosela per mano e l’accompagnò passando da dietro le quinte. Poi la sentii cantare. Tutti noi ragazzi della scenografia ci bloccammo, scendemmo da scale e praticabili. Quindi, badando di non dare nell’occhio, ci avvicinammo al proscenio: di lì a poco eravamo tutti seduti sul pavimento dietro le quinte, ad ascoltare affascinati l’aria di “Casta Diva”.

Alla fine, non abbiamo potuto trattenerci dall’applaudire, il direttore di scena ci cacciò dal palco come degli intrusi: “Peggio, dei guardoni musicali... non si ascolta di nascosto una soprano come questa!”¹⁰²²

Ma perché scrivere un testo sulla Callas? In parte può aver concorso il senso di ricerca artistica che -pur nei diversi àmbiti- accomuna Maria alla coppia d’arte. È noto che la Callas andasse anche alla ricerca di repertori poco battuti, se non addirittura quasi dimenticati.

A questo proposito -per i collegamenti che ha con la drammaturgia di Franca- sarà il caso di riferirsi alla *Medea, opéra-comique*¹⁰²³ in tre atti del 1797, di Luigi Cherubini, su libretto di François-Benoît Hoffmann (e versione in italiano di Carlo Zangarini), basato sulle tragedie omonime di Euripide e di Seneca, portata in scena dalla cantante nel 1953. Le caratteristiche dell’opera e l’intensità drammatica dell’interpretazione di Maria spingeranno, infatti, Pasolini ad affidare proprio a lei il ruolo di attrice protagonista nell’omonimo film (in prosa, non correlato all’opera, ma -semmai- al testo di Euripide) da lui diretto nel 1969.

¹⁰²¹ STOCCHI, Marica “«Callas in cerca d’amore»”, in: «Il Messaggero», 3 dicembre 2015.

¹⁰²² Vedi la pagina web: <http://teatroarcimboldi.it/event.php?id=490>, consultata il 22 giugno 2017.

¹⁰²³ Si tratta d’un genere operistico francese che presenta una struttura dicotomica basata sull’alternanza di parti cantate e parti recitate. Non vi si trova cioè quella forma ibrida, con funzione di tessuto connettivo, propria del melodramma italiano che è il “recitativo”. Deriva dal *vaudeville* dei *Theatres di St Germain* e *St Laurent* (ed in misura minore dal teatro della *Comédie-Italienne*). Il genere ha inizio con l’opera *Télémaque*, di Alain-René Lesage (1715), e avrà termine soltanto nel XX secolo.

Opera severa e priva di concessioni alla melodia italiana, la *Medea* di Cherubini aveva goduto dell'ammirazione dei compositori tedeschi dell'Ottocento più che di quelli italiani. La ragione è la profonda introspezione psicologica dei personaggi, i quali portano dentro se stessi un complesso impianto emotivo e una netta motivazione verso ogni gesto compiuto: Medea è un animo assetato di sangue, ossessionata -seppur con attimi di incertezza- dalla logica della vendetta (esattamente come in Euripide), per essere stata lasciata dal marito Giasone; Giasone -da par suo- è concentrato sulle nuove nozze con Glauce e guidato dal desiderio di eliminare la minaccia che Medea rappresenta per lui; Glauce e suo padre Creonte vivono l'angoscia per la pace del regno e per la felice riuscita delle nozze; Neris -serva di Medea- è guidata dalla fedeltà alla padrona ma, da "corifea", anche dalla logica del popolo e dal buon senso della comunità. Su tutti, però, si stagliano ambivalenza e contraddizione, che dominano incontrastate gli eventi.

Pasolini parte proprio da questo livello di escursione interiore dei personaggi per costruire la propria *Medea*, nel 1969, con Maria Callas.

A conferma di questo, basterà ricordare la scelta, operata dal regista, di inscenare la morte di Glauce due volte: nei sogni di Medea e nella realtà. Nel sogno di Medea, Glauce, indossate le vesti della padrona, si guarda allo specchio e fugge disperata verso l'esterno, ma le vesti vanno improvvisamente in fiamme, portandola alla morte. La scena rimarca proprio la paura e l'im maturità di Glauce, la quale, indossate le vesti di Medea (simbolo della nuova posizione sociale che sta per assumere, cioè il passaggio da fanciulla a donna, quale è Medea), impazzisce non sentendosi in grado di svolgere questo compito, dovendo persino competere con Medea, la sapiente da cui tutti sono atterriti.

Il rapporto tra Pasolini e Maria sarà molto ricco, sul piano creativo, artistico e anche umano. Infatti, come nota Gabriele Rigola:

La diva Callas, nelle lettere indirizzate a Pier Paolo Pasolini e scritte tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, si firma «Maria (fanciullina)»¹⁰²⁴. Pasolini non ebbe un rapporto stretto con quasi nessuno degli attori dei suoi film, esclusi gli amici - poi nel tempo diventati attori-feticcio- come Ninetto Davoli o Franco Citti; forse l'eccezione è rappresentata proprio da Maria Callas, protagonista di *Medea* (1969), che insieme racchiudeva i ruoli e i caratteri di interprete, amica, confidente. Nel loro periodo di frequentazione, durante le riprese del film (girato a Grado, in Siria, in Turchia e in

¹⁰²⁴ Cfr.: PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere (1955-1975)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

Piazza dei Miracoli a Pisa), e nei pochi anni successivi, prima dell'omicidio del regista, il rapporto tra i due si fa molto stretto. Negli anni si è vociferato di una sorta di amore non corrisposto da parte della soprano verso Pasolini, complici anche alcuni aneddoti diventati via via emblematici: l'anello regalato alla Callas da Pasolini negli ultimi giorni di lavorazione del film, nella laguna di Grado; le molteplici fotografie che li ritraggono durante le vacanze in Grecia (celebre quella di loro in barca a Skorprios, insieme ai due barboncini della diva) o in Africa, accompagnati da Alberto Moravia e Dacia Maraini; le lettere ritrovate anni dopo, ricche di affetto, confidenze, reciproche consolazioni (in particolare la Callas consola il poeta dopo l'abbandono di Davoli).¹⁰²⁵

Ma è nel film che il rapporto Pasolini-Callas diviene profondo anche sul piano artistico: qui, lo statuto di diva della Callas -non chiamata a interpretare il ruolo come un'attrice canonica- viene destrutturato e depotenziato, soprattutto nella scelta di privarla della sua caratteristica più riconoscibile: la voce¹⁰²⁶. Allo stesso tempo, però, viene potenziato il suo ruolo atemporale e simbolico, in modo che il personaggio di Medea quasi si sovrapponga a quello di lei: l'attrice è investita di una potenza ancestrale e rappresenta la violenza arcaica e fiera del mondo antico. Non a caso, Maria è ripresa quasi sempre in primo o primissimo piano: il volto è scandagliato, osservato, bramato. E, quando non è ripresa in piano ravvicinato, è rappresentata nella sua statuarietà simbolica, con addosso vesti lunghe e coprenti, pesanti collane e gioielli. È per la forza -unita alla femminilità- che esprime (più che per la violenza) che Pasolini sceglie Maria.

La Callas di Dario e Franca, al contrario, è una donna psicologicamente fragilissima, in perenne ricerca d'affetto, segnata da una sottile ma costante disperazione, mai attenuata -in realtà- neanche dai successi e dai momenti apparentemente felici. In questo senso, è "*dimenticata*": è la Callas fuori dal proprio mito, còlta nella sua umanità spezzata e irriducibilmente volta alla tragedia. Ecco che, allora, la Callas diventa un personaggio coerente con tutti gli altri personaggi della drammaturgia Fo-Rame: non è il mito, la personalità eccezionale, bensì la donna, il soggetto marginale che cerca il proprio posto nel mondo -un posto che sia autonomamente scelto-, ma che è costantemente riportata (dagli uomini) alla marginalità che il mondo assegna alle donne, e il personaggio di Onassis rappresenta esattamente questa forma di potere maschile.

In questo quadro di ricerca dell'umano spogliato del mito si giustificano anche i riferimenti grotteschi della *pièce*, cioè gli episodi curiosi della biografia della

¹⁰²⁵ RIGOLA, Gabriele, "La visione di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas", alla pagina web: <http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-34-la-visione-di-medea-/>, consultata il 23 giugno 2017.

¹⁰²⁶ Nel film è doppiata da Rita Savagnone.

diva, come la fame atavica degli inizi e il rapidissimo dimagrimento che ne è seguito. La malinconia, invece, fa ingresso in scena negli snodi più tortuosi della sua vita: gli abbandoni, la solitudine, l'oblio. Ma aspetto davvero convincente dello spettacolo è anche il senso memorialistico di questa operazione teatrale: un racconto che nasce dal ricordo personale dei fatti, dagli aneddoti che Fo e la Rame paiono raccontare più per presa diretta che per sentito dire. Inevitabile, poi, nella sovrapposizione Maria-Franca, che lo spettacolo sia divenuto, ben presto, un omaggio alla Rame stessa.

Molto significativo, per comprendere in questo senso il lavoro, è il prologo alla versione televisiva dello spettacolo, con Paola Cortellesi nella parte che avrebbe dovuto recitare Franca:

Inizialmente, in scena è solo Dario Fo, seduto al tavolo da lavoro, in mezzo ai disegni preparati per lo spettacolo.

PAOLA CORTELLESI: (*entrando*) Dario!

DARIO FO: Oh, sì.

PAOLA CORTELLESI: Fra poco andiamo in scena e io non ti ho fatto la domanda più importante.

DARIO FO: Qual è?

PAOLA CORTELLESI: Perché tu e Franca avete pensato di scrivere questo spettacolo sulla Callas?

DARIO FO: Aggiungi che questo è stato l'ultimo testo che abbiamo scritto insieme.

PAOLA CORTELLESI: Ecco, e perché tu e Franca avete scelto proprio la Callas?

DARIO FO: Per indignazione.

PAOLA CORTELLESI: Indignazione?

DARIO FO: Sì, sì, sì! Non sopportavamo più la grossolanità e il disprezzo con cui romanzieri e cronisti avevano manipolato la storia di questa grandissima donna.

PAOLA CORTELLESI: E hai pensato a me?

DARIO FO: Beh, a dirti la verità, dopo averlo scritto, ad un certo punto, mancando Franca, io avevo pensato che non avrei più potuto metterlo in scena. L'anno scorso, però, ho visto recitare te e mi sono detto: «Oh, questo è un giorno fortunato! Ecco chi farà la Callas!» E ti ho telefonato, ti ricordi?

PAOLA CORTELLESI: Me lo ricordo bene, Dario.

DARIO FO: (*come al telefono*) Ciao, Paola, sono Dario.

PAOLA CORTELLESI: (*c.s.*) Dario chi?

DARIO FO: (*c.s.*) Dario Fo.

PAOLA CORTELLESI: (*produce un rumore sordo, come di qualcosa che cade*)

DARIO FO: (*sempre come al telefono*) Che c'è? Pronto! Cos'è successo?

PAOLA CORTELLESI: Ecco, Dario... Dario, quel tonfo che hai sentito un anno fa ero io, perché sono svenuta all'epoca, capisci?

DARIO FO: (*ridendo*) Oh, ho... esagerata!

PAOLA CORTELLESI: No, non sono esagerata. Cerca di capire: io sono cresciuta a pane, Fo e Franca Rame. E, a un certo punto, arriva Fo e chiama me per farmi una proposta... Dario, non è normale! Tu non sei normale.

DARIO FO: Ah, beh, grazie... non son normale. Ma sai cosa mi ha convinto davvero che avevo trovato la persona giusta? L'altra sera abbiamo fatto una prova, no? Quando insieme abbiamo recitato un pezzo davvero drammatico: quello in cui racconti la situazione che stava vivendo la Callas. Tu riuscivi a recitare con una *souplesse* incredibile! Buttavi via le battute, senza caricare! Schiacciavi al minimo l'esplosione del dramma!

PAOLA CORTELLESI: Io ti ringrazio per quello che stai dicendo, ma io te lo devo confessare, Dario.

DARIO FO: Che cosa?

PAOLA CORTELLESI: È chiaro, no? Io ho rubato! Da Franca.

DARIO FO: (*in un moto d'esultanza*) Brava! Per Dio, hai fatto bene! Prima regola, attenta! Prima regola: quando si incontra un maestro o una maestra che meritano attenzione si deve rubare a mano bassa! Ruba, ruba più che puoi!

PAOLA CORTELLESI: Ma, infatti, io sono qui apposta!

DARIO FO: (*applaudendo*) Benvenuta fra i ladri!

PAOLA CORTELLESI: (*ridendo*) Grazie!

DARIO FO: Noi siamo qui, stasera, per dire al pubblico una verità. S'è sempre pensato che una donna come la Callas godesse solo di una vita festosa, piena di applausi, successi... Ma nessuno sottolinea mai la sua tragedia.

PAOLA CORTELLESI: Giusto! Tragedia, giusto!

DARIO FO: Come puoi chiamarla? La vicenda di una donna che, pur di legare a sé l'uomo indegno che però ella ama, scientemente decide di dargli un figlio, a costo di perdere la vita... E il tutto per amore!¹⁰²⁷

Il prologo ribadisce l'attenzione alla Callas-donna, rifiutando di imbrigliarla nel mito: “*S'è sempre pensato che una donna come la Callas godesse solo di una vita festosa, piena di applausi, successi... Ma nessuno sottolinea mai la sua tragedia.*” E la tragedia sta proprio nell'insaziata sete di affetto: Maria è “*una donna che, pur di legare a sé l'uomo indegno che però ella ama, scientemente decide di dargli un figlio, a costo di perdere la vita... E il tutto per amore!*”

Ma portare in scena lo spettacolo dopo la morte di Franca non è facile, anche perché i testi della coppia “*nel loro equilibrio perfetto tra scena e scrittura, sono alchimia e insieme scienza delle costruzioni, dunque non basta recitarli, bisogna viverli.*”¹⁰²⁸ A questo fine, l'incontro con Paola Cortellesi è provvidenziale e a lei Dario fa utilizzare lo stesso metodo di lavoro che aveva Franca, per cui anche lei si fa attrice-autrice sul palco: “*Io, dal canto mio, non ho dormito quattro giorni: tutte le modifiche per la riedizione le abbiamo fatte direttamente in scena.*”¹⁰²⁹

E, sul piano attoriale, nell'allestimento, il debito di Paola (indubbiamente tra le figlie d'arte di Franca) nei confronti della Rame c'è: l'attrice s'impossessa della sapienza teatrale della Rame. Correttamente dice Fo: “*Tu riuscivi a recitare con una souplesse incredibile! Buttavi via le battute, senza caricare! Schiacciavi al minimo l'esplosione del dramma!*” Esattamente quel recitare senza che si veda, quel recitare per sottrazione che era la cifra attorica specifica di Franca.

¹⁰²⁷ FO, Dario, CORTELLESI, Paola, “Prologo” a *Callas* (versione di *Una Callas dimenticata* allestita per Rai Uno HD nel 2015). Link: <http://www.raisplay.it/video/2015/12/Callas-del-04122015-dabbef22-e9cb-41e5-b6c4-0798a1e39eda.html>, consultato il 21 ottobre 2016.

¹⁰²⁸ DELBECCHI, Nanni, “Cortellesi-Callas per Dario Fo: la Rai fa servizio pubblico”, in: «Il Fatto Quotidiano», 8 dicembre 2015.

¹⁰²⁹ STOCCHI, Marica “«Callas in cerca d'amore»”, cit.

Sulla scena, poi, l'equilibrio ha del miracoloso:

Un nascondino dal comico al tragico, dall'acuto al grammelot, la bravura di un'allieva che ruba a man bassa (perché "a teatro il primo comandamento è rubare") e l'irresistibile leggerezza di un maestro che gioca perfino con la propria vecchiezza, nella commozione angelica delle intemperanze falstaffiane. Dario dà la battuta, poi esce dal personaggio, s'interrompe stizzito. "Dov'è finita la mia acqua?". Cerca il bicchiere sparito e alla fine lo recupera proprio in fondo al palcoscenico. Beve un sorso, poi sorride rivolto al pubblico. "Scusate, anche questo è teatro." Pausa. "Teatro di ricerca."¹⁰³⁰

Dario, infatti -nonostante l'età e la fatica, ma senza mai esagerare-, spinge al massimo possibile il proprio istrionismo, tramite slittamenti, improvvisazioni, *grammelot*, evoluzioni vocali e coreografie. Paola, al contrario, è controllata -a fronte di una tecnica attoriale e canora peraltro spaventosa-, misurata, ma mai sottotono: sempre giusta, efficace e concreta. Non per piaggeria, dunque, ma realmente (e la sua prova attoriale lo evidenzia), Paola può rispondere a Fo: "*Io ti ringrazio per quello che stai dicendo, ma io te lo devo confessare, Dario. [...] Io ho rubato! Da Franca.*"

4.3. Il ruolo preminente e determinante nella scrittura

Il 1977 è l'anno di svolta per la Rame. Da qui, infatti, inizierà a prender più decisamente l'iniziativa della scrittura drammaturgica. L'obiettivo è ancora quello di affrontare il tema della condizione delle donne, ma con una pertinenza e un livello d'approfondimento maggiore rispetto all'esperienza televisiva di *Parliamo di donne*. Come sempre, naturalmente, su ciascun testo intervengono le mani di entrambi, ma da questo momento -ogni volta che Franca sentirà di dover affrontare un tema che la tocchi- sarà più spesso lei a scegliere, a decidere, a imbastire e a buttar giù i trattamenti e a costruire interi testi. In altre parole, da questo momento il suo ruolo, nella scrittura di alcuni lavori, diventa preminente e determinante. E -altra novità, non secondaria- la Rame comincerà anche a recitare da sola, facendo del palcoscenico, in qualche modo, la propria versione della "*room of one's own*" raccomandata da Virginia Woolf.

Questa fase corrisponde a una necessità di autonomia artistica che Franca comincia a sentire rispetto a Dario:

¹⁰³⁰ DELBECCHI, Nanni, "Cortellesi-Callas per Dario Fo: la Rai fa servizio pubblico", cit.

Intanto si sta giocando un'altra partita, di cui le *pièce* femministe sono il punto d'arrivo: Franca Rame vuole scrivere da sé i testi che rappresenta. È un bisogno nato in rapporto alle donne e alla necessità di creare un teatro che faccia conoscere le difficoltà pratiche della loro vita e il disagio interiore che ne consegue.¹⁰³¹

Ma la Rame non ha mai sperimentato direttamente (fino a ora) questa forma di scrittura, quindi è inizialmente titubante. D'altra parte, però, i lavori che Dario imbastisce per lei non la soddisfano più. Allora fa appello ai gruppi femministi con cui è in contatto, ma il materiale non la convince:

Così ho lanciato una specie di appello disperato ad alcune compagne femministe: "Aiuto e solidarietà! Sorelle aiuto!" Mi sono arrivati alcuni testi: racconti, storie autobiografiche, raccolte di lettere... ma tutta roba molto difficile da tradurre in teatro. Ad ogni modo ci ho provato... ma che disastro... testi che non stavano in piedi manco a sorreggerli con la gru.¹⁰³²

Sono gli anni delle prime esperienze teatrali femministe, che però solo di rado (è il caso di Dacia Maraini, che creerà anche il terreno per l'affermazione di talenti nuovi, quali Maricla Boggio, Adele Cambria, Sandra Pettrignani, Lucia Poli...) raggiungono risultati teatralmente validi. Il più delle volte restano lavori che funzionano alla lettura, ma scritti senza conoscere i meccanismi della scena e, per questo, risultano "*noiosi e lamentosi, si piangevano addosso*"¹⁰³³. Franca sa bene che "*è obiettivamente più difficile uno spettacolo su questi argomenti*"¹⁰³⁴, ma vuole realizzare qualcosa di vivo, che non sia "*il solito drammine lacrimoso sull'aborto, sulla morte della donna, tutto di pianto, lamentazione e slogan*"¹⁰³⁵:

È molto difficile scrivere per la donna: in tutta la storia del teatro, dalle origini ai giorni nostri, gli spettacoli basati sulla donna, cioè con protagonista una donna, sono proporzionalmente non più del due per cento. Oggi ci sono vari tentativi di teatro femminista, ma nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di esperimenti di gruppi di compagne che, pur validi, difficilmente arrivano al grande pubblico.¹⁰³⁶

La difficoltà a scrivere "*per la donna*" ha una causa semplice: nei secoli passati, a scrivere per il teatro sono stati più spesso gli uomini. I lavori teatrali

¹⁰³¹ D'ANGELI, Concetta, "Proprio una figlia d'arte", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 27.

¹⁰³² FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, cit., p. 143.

¹⁰³³ SAVI, Elisabetta, intervista a Franca Rame, in: "Franca Rame. La vita, la collaborazione con Dario Fo, le idee, la sua scrittura femminista/femminile", documento alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/file/TESI/1997/TEST/026949/026949-001.pdf>, consultata il 25 giugno 2017.

¹⁰³⁴ MONTINI, Franco, "Incontro con Franca Rame: tutta teatro, politica e Dario", cit.

¹⁰³⁵ *Ibidem*.

¹⁰³⁶ *Ibidem*.

femminili esistono, ma sono numericamente inferiori. Quelli che ci sono stati, però -quando erano opere di attrici che ben conoscevano le dinamiche teatrali-, hanno certamente avuto la capacità di non essere “*noiosi e lamentosi*” e sono riusciti ad arrivare “*al grande pubblico*”. Franca ha queste due esigenze: da un lato vuole affrontare direttamente i grandi temi delle battaglie femministe; dall’altro vuole mettere la propria sapienza teatrale al servizio di quelle battaglie. Da qui nasce l’esigenza di riappropriarsi anche della stessa scrittura. Dice, a questo proposito, proprio Franca:

Diciamo che mi veniva un’idea e la esponevo a Dario. E lui di rimando: ‘Mettila giù, mettila giù’. E io la mettevo giù. Poi lui prendeva in mano il testo e ‘metteva giù’ a sua volta. Poi io ci lavoravo ancora...¹⁰³⁷

Come si vede, il contributo di Fo non manca (tecnicamente tutta la drammaturgia Fo-Rame -fatta eccezione per *Lo stupro*- è scritta in qualche modo a quattro mani), ma, nei testi che stiamo per analizzare, il ruolo di Franca diviene quello principale: è a lei che viene l’idea, è lei che “mette giù” la prima stesura (che sottopone comunque a Dario) ed è, infine, ancora lei a ritornare ulteriormente sul testo e a rielaborarlo fino alla stesura finale. A Luciana D’Arcangeli che le chiede: “*A parte Lo stupro, che è nato da una esperienza particolare, cosa effettivamente senti come ‘tuo’?*”¹⁰³⁸, risponde, infatti, Franca: “*Tutti gli spettacoli delle donne che ho fatto. Certo la chiave è rimasta quella, alcuni pezzi di dialogo, ma... -questo è brutto che sia io a dirlo, dovrebbe dirtelo Dario!- di alcuni spettacoli è rimasta la chiave.*”¹⁰³⁹

È in questo senso che possiamo parlare di *maternità* (più che di autorialità) di questi testi: la maternità non esclude l’esistenza di un padre, ma consiste in una funzione ben precisa, quella di dare alla luce e far crescere. In questo consiste il ruolo di Franca nei testi che analizzeremo nelle prossime pagine di questo capitolo. E che questo sia il suo ruolo risulterà chiaro anche analizzando la prospettiva espressa in questi lavori: vi riconosceremo uno sguardo, infatti, che, per la sua attenzione alla concretezza, per la sua ampiezza e per il suo taglio, è fondamentalmente quello di lei.

¹⁰³⁷ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 94.

¹⁰³⁸ D’ARCANGELI, Luciana, “Conversazione con Franca Rame. Sui personaggi femminili, la scrittura e la regia nel teatro Fo-Rame (12/6/99)”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Op. cit.*, p. 132.

¹⁰³⁹ *Ivi*, pp. 132-133.

4.3.1. *Tutta casa, letto e chiesa (1977-1985)*

Di tutti i testi scritti da Franca Rame, *Tutta casa, letto e chiesa* (del 1977, ultima versione aggiornata del 1985¹⁰⁴⁰), composto da una sequenza di monologhi, è quello più legato alla sua attività di sostegno dei gruppi femministi:

Ho debuttato a Milano, alla Palazzina Liberty, nel 1977, in appoggio alle lotte del movimento femminista, poi l'ho portato in quasi tutta Italia, organizzato da gruppi femministi, e il ricavato di molte serate è stato devoluto a favore del movimento per varie esigenze: fabbriche in occupazione, rifacimento del tetto della Casa della donna di via del Governo Vecchio a Roma, nascita di consultori, ecc. Siamo stati anche all'estero: Europa (a Francoforte, ad esempio, lo spettacolo è stato rappresentato per raccogliere fondi per la difesa di italiani detenuti in Germania), Sud e Nord America. Quante repliche ho fatto? Più di tremila.¹⁰⁴¹

Nato, dunque, proprio per appoggiare le lotte femministe, Franca lo ha recitato in moltissimi teatri e spazi non teatrali, in serate organizzate spesso da gruppi femministi, e il ricavato di molte repliche è stato devoluto al movimento, per le più svariate esigenze.

Lo spettacolo si colloca certamente su una linea di continuità con il televisivo *Parliamo di donne*, ma da esso anche si distingue nettamente: sul piano concettuale, mentre il primo è una sfilata di personaggi femminili, questo è un testo sulla condizione della donna; sul piano registico, lì, Fo è, comunque, il grande burattinaio del gioco scenico, qui, la regia di Dario, sobria al limite dell'autocancellazione, è tutta al servizio di Franca.

Le differenze rispetto al precedente segnano una netta evoluzione: lo spettacolo “*non è né una commedia, né un dramma, né tantomeno una farsa: sono stracci e brandelli di realtà che volano per aria, ci cascano addosso strappandoci agli sorrisi e scomode ammissioni.*”¹⁰⁴²

Il tema di fondo del testo è la servitù della donna, a cominciare da quella sessuale: approccio, questo, decisamente eterodosso, rispetto al femminismo marxista-leninista espresso sia dal PCI sia dalla sinistra extraparlamentare. Spiega Franca, nel *Prologo* allo spettacolo:

¹⁰⁴⁰ Nell'ottobre del 1981 al testo fu aggiunto il *Costrasto per una sola voce*, giullarata nella quale parla solo la donna, mentre l'amante è costretto a starsene quasi sempre muto, e si rovescia la struttura tipica di questi componimenti, che erano spesso storie, pur comiche, di donne sedotte e abbandonate da uomini.

¹⁰⁴¹ RAME, Franca, “Prologo” a *Tutta casa, letto e chiesa*, in: RAME, Franca e FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, a cura di Franca Rame, Torino, Fabbri Editori, 2006, p. 7.

¹⁰⁴² CAPPÀ, Marina, NEPOTI, Roberto, *Dario Fo*, Roma, Gremese editore, 1997, p. 123.

Il protagonista assoluto di questo spettacolo sulla donna è l'uomo. Meglio, il suo sesso! Non è presente «in carne ed ossa», ma è sempre qui, tra noi, grande, enorme, che incombe... e ci schiaccia! [...] Chiediamo parità sociale e parità di sesso. Abbiamo fatto qualche passo avanti, nel sociale, ma sulla «parità di sesso» non ci siamo.¹⁰⁴³

Ancora una volta, è sorprendente la profondità di sguardo di Franca, la quale riconosce una tendenza a una sorta di divinizzazione del fallo, di cui non abbiamo ancora registrato il tramonto, come testimonia Monica Lanfranco:

un magazine di fascia media a livello divulgativo come *Focus* ha pubblicato nel 2009 un servizio sulla necessità di utilizzo da parte maschile del profilattico. Intento encomiabile, certo.

Peccato per la scelta dell'immagine a corredo: la foto che introduceva l'articolo mostrava un gruppo di militari in assetto di guerra, tutti armati fino ai denti stile *Robocop*, meno uno tutto nudo anche se munito di mitra gigantesco piazzato strategicamente a coprire le pubenda.

Non male, dire, come esemplificazione della metafora della sessualità maschile. Il pene come arma letale, la sessualità come atto bellico: meno male che l'articolo era sul profilattico.¹⁰⁴⁴

Che cosa s'intende -alla luce di tutto questo- per “*parità di sesso*”? Fondamentalmente è il diventar padrone di se stesse e del proprio corpo, obiettivo che passa attraverso la liberazione da quel senso di vergogna e di colpa che la donna lega al proprio corpo. Esprimendo una sensibilità che ritroveremo, ventun anni dopo, in *The vagina monologues* di Eve Ensler, tale senso di vergogna si manifesta, prima di tutto, in relazione al linguaggio:

Gli uomini [...] fin dall'epoca classica hanno sempre dato al loro organo termini tronfi, epici, aulici, magniloquenti: IL PREPUZIO! IL GLANDE! IL FALLO! Ci starebbero a meraviglia in una tragedia di Euripide. [...] Ma, al contrario, provate a comporre un poema classico ficcandoci nei versi termini riguardanti le parti anatomiche del sesso femminile [...]... No, non funziona. Ci hanno appioppato dei termini orribili.¹⁰⁴⁵

È lo stesso problema che si pone, riferito esclusivamente alla vagina, Eve Ensler. Ma perché porre il problema delle parole? Perché, come spiega proprio Eve Ensler, la parola vagina “*suscita ansia, imbarazzo, disprezzo e disgusto.*”¹⁰⁴⁶
E continua:

¹⁰⁴³ RAME, Franca, “Prologo” a *Tutta casa, letto e chiesa*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 957.

¹⁰⁴⁴ LANFRANCO, Monica, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁴⁵ *Ivi*, p. 958-959.

¹⁰⁴⁶ ENSLER, Eve, *I monologhi della vagina*, cit., p. 25.

La dico perchè credo che ciò che non si dice non venga visto, riconosciuto e ricordato. Ciò che non diciamo diventa un segreto, e i segreti spesso creano vergogna, paura e miti. La dico perchè un giorno o l'altro vorrei sentirmi a mio agio pronunciandola, e non vergognarmi o sentirmi in colpa. [...] quando ho cominciato a pronunciare quella parola ho scoperto quanto fossi frammentata, e come risultasse scollegato il mio corpo dalla mia mente. [...] Poi, dopo che l'hai detta per la centesima o la millesima volta, ti viene in mente che è la tua parola, il tuo corpo, la tua parte più essenziale. All'improvviso ti rendi conto che la vergogna e l'imbarazzo che provavi pronunciandola miravano a mettere a tacere il tuo desiderio, a erodere la tua ambizione. [...] E quanto più le donne pronunciano la parola vagina, minore è l'effetto che fa; diventa parte del nostro linguaggio, parte della nostra vita. La nostra vagina diventa integrata, rispettata, sacra. Diventa parte del nostro spirito. La vergogna se ne va e la violenza cessa, perché la vagina è qualcosa di visibile e di reale, ed è associata a donne potenti e sagge che parlano di vagina.¹⁰⁴⁷

Questa coscienza della necessità di ripartire dal linguaggio, dalle parole, rivela il progetto di ricostruire tutta la realtà partendo dalle sue fondamenta, dai suoi elementi più profondi. Per questo, lo strumento eletto a questo fine non può che essere (tanto per Franca Rame quanto poi per Eve Ensler) l'arte teatrale.

Il lavoro viene inizialmente frainteso, in diversi modi e per diversi motivi. Così, per esempio, risponde Franca a una intervistatrice all'epoca del debutto di *Tutta casa, letto e chiesa*:

DOMANDA: Quanta influenza ha avuto sul suo femminismo il matrimonio con Dario Fo?

RISPOSTA: La domanda mi arriva bizzarra. Si dà per scontato che Dario Fo abbia avuto influenza sul mio femminismo. Sì, anche su quello. È giusto! È l'uomo che ci crea, ci governa e ci permette anche di essere femministe... influenzandoci però con la sua grande forza e il suo grande cervello. Come siamo fortunate che gli uomini esistono.¹⁰⁴⁸

L'intervistatrice rivela, così, di porre Dario Fo e Franca Rame in un rapporto di subalternità. Il problema va affrontato a partire dal linguaggio e dalla scelta consapevole delle parole e dei concetti che si vogliono esprimere. Franca è cosciente di ciò che vuole dire: non per caso, risponde dicendo "*Dario Fo*" e non "mio marito". L'intervistatrice, invece, dimostra d'avere un modo di esprimersi condizionato da un punto di vista predeterminato (maschile), e ne è del tutto inconsapevole.

Non solo: come nota Alessandra Marfoglia:

¹⁰⁴⁷ *Ivi*, pp. 25-26 e 28.

¹⁰⁴⁸ DE MICHELI, Benedetta, "Il mio femminismo e lui", in: «la Repubblica», 4 dicembre 1977.

Sebbene il testo, fin dai manifesti delle prime rappresentazioni, fosse stato presentato con questa indicazione “di Franca Rame e Dario Fo”, non tutta la stampa dell’epoca riportò il contributo di Franca Rame nei termini dovuti, attribuendo il testo al solo Dario Fo. Venne quindi riproposto il modello gerarchico maschio-femmina, per cui si restituiva l’immagine dell’autore/regista/“grande Artista” (uomo) che consentiva all’attrice/moglie (donna) di dare una prova delle sue doti, distraendo l’attenzione dalle vere finalità e intenti della rappresentazione.¹⁰⁴⁹

Anche Ombretta Coppi, Sabrina Varroni e Stella Conte su «Effe» dimostrano di aver compreso poco lo spettacolo, cui rivolgono critiche pesanti:

Quello che più ci ha impressionato dello spettacolo di Franca Rame, non sono stati solo la povertà, superficialità e mistificazione dei contenuti, quanto l’alone di adozione, silenzio e approvazione che l’hanno circondato, che spero non siano dovuti solo al fatto che gli incassi sarebbero andati al Movimento femminista. Forse è da ricollegarsi anche a quella specie di rinuncia al giudizio e alla critica rispetto all’operato di un’altra donna, che abbiamo chiamato «l’omertà del Movimento» e che è presente ormai da diverso tempo.¹⁰⁵⁰

Anche dopo aver incontrato personalmente Franca, pur mostrando una certa empatia nei suoi confronti, dimostrano, in ogni caso, la convinzione che il testo sia tutto di Dario:

mi viene da pensare se le critiche a questo lavoro sarebbero state le stesse qualora l’autore fosse stato una donna, e mi chiedo anche fino a qual punto possa essere giusto ricusare una rappresentazione rivolta alle donne e per le donne, tra l’altro perché scritta da un uomo, senza indagare sui motivi di una tale scelta. Non credo si possa negare, tra l’altro, che in campo teatrale e più specificatamente di testi scritti per il teatro, la presenza delle donne sia stata sinora assai esigua e non sempre ciò che è stato prodotto ha reso giustizia alla buona volontà e alle indiscutibili capacità delle autrici. È a dire che, in questo caso, potrebbe anche essersi verificata la circostanza di una scelta obbligata proprio a causa della carenza di materiale di un certo tipo.¹⁰⁵¹

Lo spettacolo -come vedremo- è, invece, ricchissimo -tanto da poter essere considerato il *Mistero buffo* di Franca Rame, il suo capolavoro- e vede un’incursione netta nei territori del drammatico e del tragico, ma non rifiuta anche il tono comico-grottesco. La scelta dipende da due ragioni: la prima è quella di infrangere il *cliché* che vuole il tema della sottomissione femminile affrontato solamente in chiave drammatica o tragica, col rischio di risultare disperante oppure troppo carico e quindi non credibile; la seconda è che, nella risata, Franca

¹⁰⁴⁹ MARFOGLIA, Alessandra, “Una donna sola. Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione”, in: «Palinsesti», n. 4, 2014, p. 64.

¹⁰⁵⁰ COPPI, Ombretta, VARRONI, Sabrina e CONTE, Stella, “Tutta casa letto e... emancipazione”, in: «Effe», anno VII, n. 1, 1979.

¹⁰⁵¹ COPPI, Ombretta, VARRONI, Sabrina e CONTE, Stella, “Una intervista mancata”, in: «Effe», anno VII, n. 1, 1979.

inserisce un tale livello di intelligenza e di acutezza che, oltre alla bocca, si spalanca anche la mente e il teatro apre lo spazio della riflessione personale. L'appello, dunque, anche in questo caso, è a un tempo alla ragione, per i temi trattati, e all'emozione, per il tono scelto.

Le protagoniste femminili sono donne molto diverse tra loro, ma tutte estremamente concrete e credibili. Così motiva il lavoro Franca:

maturò in me l'esigenza di portare in scena quello che vedevo: vite di donne malinconiche e deluse, picchiate e sfruttate, profondamente infelici, non consapevoli della loro situazione frustrante.

Nacque così *Tutta casa, letto e chiesa*, che debuttò a Milano nel 1977 in appoggio alle lotte del movimento femminista nascente. È un testo sulla condizione della donna a tutto tondo: in famiglia, sul lavoro, per strada... e nel letto -matrimoniale o no- con conseguenti servitù sessuali.¹⁰⁵²

Naturalmente, a copione ultimato segue il periodo delle prove: in questo caso, tutte aperte a gruppi di donne e ad associazioni femministe:

quando i principali monologhi furono a buon punto, iniziammo le prove aperte a Settimo Torinese, in una fabbrica occupata dove le maestranze erano tutte donne, e poi in altre città, con dibattiti alla fine di ogni spettacolo, apportando numerose modifiche al testo fino al giorno del debutto vero e proprio a Milano, nel dicembre 1977, in una Palazzina Liberty più isolata del solito a causa di un'abbondante nevicata.¹⁰⁵³

L'edizione Bertani del 1978 apre il *corpus* dei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* con *Il risveglio*, che Franca aveva recitato in *Parliamo di donne* e che sarà l'unico testo di quel lavoro televisivo a entrare a far parte di questo spettacolo. Per l'analisi di questo monologo rimandiamo alla parte relativa a *Parliamo di donne*.

Segue *Una donna sola*. Alessandra Marfoglio ne contestualizza storicamente la scrittura:

In quegli anni era in atto un processo di liberazione del corpo dalla sua rappresentazione linguistica e visiva tradizionale, e (rovesciando il punto di vista) un processo di recupero del corpo attraverso nuove parole e immagini. Si indagavano le origini delle censure relative agli organi e alle attività sessuali, fossili di antiche pratiche finalizzate alla sopravvivenza dei gruppi sociali. In "Una donna sola" di Franca Rame, la protagonista è chiusa in casa dal marito perché non possa commettere adulterio, e in questo modo l'uomo mette al sicuro il suo diritto a procreare e a dominare. Era quindi in atto un procedimento di smascheramento della società e della sua cultura istituzionale, passivamente appresa e perpetuata. Per questo con l'arte si voleva stimolare

¹⁰⁵² RAME, Franca e FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, libretto allegato al DVD, dalla collana *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, RCS Libri, 2006-2010, p. 6.

¹⁰⁵³ *Ivi*, p. 7.

l'inespresso, l'imprevedibile, attraverso cui riconoscere i condizionamenti inconsci a cui si era sottomessi.¹⁰⁵⁴

Così lo sintetizza Franca:

è il ritratto di una procace casalinga malmaritata, con un cognato semiparalitico e maniaco sessuale, un bimbo che piange e fa la pupù ogni momento. Assediata da un appassionato corteggiatore, insidiata da un morboso guardone, tempestata di telefonate anonime, si sfoga con la dirimpettaia e si prepara a una tragicomica vendetta...¹⁰⁵⁵

Il testo, dunque, ci mostra una tipica casalinga, che viene chiusa in casa ogni giorno dal maschio possessivo. La donna è devota e sottomessa, completamente votata al proprio ruolo e trattata dai maschi di casa senza alcuna considerazione, mai come persona, bensì sempre come oggetto sessuale e domestica senza stipendio né pensione. Personaggio semplice, dall'abbigliamento ispirato ai canoni televisivi, ha come una riscoperta di sé nel momento in cui, dopo aver iniziato la sua giornata lavorando, scopre d'avere una nuova vicina di casa: fin da subito, non le sembra vero di poter parlare di sé, raccontare la propria condizione, confidarsi, rivelare le proprie malinconie e le proprie disperazioni.

La critica alla famiglia patriarcale, pur sotto la veste del comico, è furibonda. In merito al rapporto col figlio piccolo, la differenza tra la donna e il proprio marito viene messa immediatamente in evidenza:

Sì gli do la pappa, gli faccio fare la cacca, lo lavo. No, non ci gioco, non faccio in tempo; ci gioca mio marito appena arriva a casa. A mio marito piace molto giocare con i bambini, dice che gli scarica i nervi.¹⁰⁵⁶

La donna è condannata a stare in casa e la schiavitù legata alla cura dei figli è collegata alle altre forme di schiavitù, a partire da quella relativa al lavoro domestico:

No, ma io non mi lamento, guardi io in casa ci sto bene... Non mi manca niente, mio marito non mi fa mancare niente: ho la lavabiancheria, la lavastoviglie con nove cicli, ci ho tre pentole a pressione, la cucina col forno elettrico, il frullatore, ho persino la musica in tutte le stanze... che cosa voglio di più!¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁴ MARFOGLIA, Alessandra, "Una donna sola. Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione", cit., p. 56.

¹⁰⁵⁵ RAME, Franca e FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, libretto allegato al DVD, dalla collana *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, RCS Libri, 2006-2010, p. 7.

¹⁰⁵⁶ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 20.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*.

La critica all'idea secondo la quale la donna troverebbe la felicità grazie alla semplificazione dell'assolvimento delle faccende di casa è espressa attraverso elenchi parossistici di elettrodomestici iper-moderni. Ma la realtà che si vuole far emergere è che la tecnologia marginalizza sempre di più le donne, relegandole a ruoli e spazi fisici sempre più angusti. Già per Fo

il consumismo è un evidente segnale di ripiegamento verso il "privato" e quindi un segnale di sconfitta, o quantomeno di arretramento, per quella spinta al sociale, al politico che viene da lui vista come una delle più importanti eredità della Resistenza.¹⁰⁵⁸

Si tratta di una valutazione rispetto alla civiltà dei consumi che Fo e la Rame condividono con alcuni (pochi) intellettuali coevi -tra i quali Pasolini- e che li vede riprendere un tema sviluppato da un filosofo molto amato dalla coppia: Herbert Marcuse. Scrive questi, nel 1964:

I bisogni "falsi" sono quelli che vengono sovrimposti 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.¹⁰⁵⁹

Ma, se il consumismo e i bisogni "falsi" sono armi in mano al potere per riportarci a una "*confortevole, levigata, ragionevole, democratica non-libertà*"¹⁰⁶⁰, allo stesso modo, esso è un'arma impugnata dal potere patriarcale per far sì che le donne accettino docilmente la subalternità femminile. Qui si riscontra un'interpretazione del tutto femminile di una tematica politica e sociale che nasce come valida sia per gli uomini sia per le donne. Chiarisce Luciana D'Arcangeli:

I falsi bisogni di cui viene nutrita la protagonista qui servono ad escludere la solitudine imperante, che viene soppressa dal rumore simultaneo di radio, TV e giradischi, uno per stanza. Inoltre, il possesso di tutti questi elettrodomestici dovrebbe, a dar retta agli

¹⁰⁵⁸ D'ARCANGELI, Luciana, "Marginalizzate dalla tecnologia: i personaggi femminili di Franca Rame alle prese con elettrodomestici e *gadget*", in: MARTIN CLAVIJO, Milagro (a cura di), *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes*, Siviglia, Benilde ediciones, 2017, p. 210.

¹⁰⁵⁹ MARCUSE, Herbert, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* [1964], introduzione di Luciano Gallino, traduzione di Luciano Gallino e Tilde Gian Gallino, Torino, Einaudi, 1999, p. 19.

¹⁰⁶⁰ *Ivi*, p. 15.

annunci pubblicitari e ad un certo “sentire” comune, renderla felice [...]. Ovviamente gli elettrodomestici abbondano proprio per segnalare quanto la donna sia stata distratta da “falsi bisogni”. Questi non solo hanno aiutato a distogliere l’attenzione dalla sfera del pubblico verso quella del privato, ma la *pièce* li utilizza per dimostrare come questi beni di consumo vengano usati in un sistema patriarcale per “premiare” chi vi aderisce, creando una sensazione di valore e ricchezza, mascherando il vuoto creato attorno alla donna [...] nel tentativo di rinchiuderla in una alienante prigione dorata in questo caso particolarmente vera in quanto il marito la chiude in casa a chiave quando esce per andare, tra le altre cose, a trovare l’amante minorene.¹⁰⁶¹

La protagonista, dunque, rappresenta proprio la “*donna del ceto medio che ha da perdere molto di più delle proprie catene*”¹⁰⁶², imprigionata “*da beni materiali e comodità*”¹⁰⁶³: è così, infatti -sostiene Linda Nochlin, in linea con quanto Marcuse afferma circa la classe operaia- che l’uomo impone il proprio dominio sulla donna, creando sempre nuove esigenze, che lei interiorizza facendole proprie e credendole necessarie.

La schiavitù femminile, poi, investe pure altri àmbiti. È anche schiavitù rispetto al ruolo di cura: non solo nei confronti del figlio piccolo, di cui solo il marito gode i momenti migliori -mentre a lei restano tutti gli aspetti più faticosi-, ma anche nei confronti del cognato, il fratello paralizzato di lui:

questo povero ragazzo, chi vuole che lo tenga? è il fratello di mio marito, dopo tutto, e lui gli vuole un bene che guardi... Piuttosto che lasciarlo in un ospedale, lui lo lascia a casa a me.¹⁰⁶⁴

Ma la servitù della cura si lega, nel monologo, a quella sessuale, non solo nei confronti del marito, ma anche rispetto allo stesso cognato, che, per quanto muto e paralizzato, è un manicaco sessuomane e allunga costantemente le mani su di lei. Anche in questo caso, la donna vive il rifiuto delle molestie come una colpa e, per questo, sente quasi il dovere -dandosi giusto qualche limite- di essere almeno un po’ accondiscendente:

È mio cognato dopo tutto, lo faccio per mio marito. No, per carità a me mi rispetta. A me, prima di allungare la mano... me lo chiede; me lo chiede sempre. Sì lo so che non parla, ma si fa capire con gli occhi, è espressivo. Beh, la prima volta che si è permesso, gli ho dato uno schiaffo; poi sono rimasta così male, capisce, prendermela con un menomato. [...] È un povero disgraziato. L’unica cosa che lo attacca alla vita è il sesso.

¹⁰⁶¹ D’ARCANGELI, Luciana, “Marginalizzate dalla tecnologia: i personaggi femminili di Franca Rame alle prese con elettrodomestici e *gadget*”, cit., pp. 212-213.

¹⁰⁶² NOCHLIN, Linda, “Perché non vi sono grandi artiste?” [1971], in: GORNICK, Vivian e MORAN, Barbara K. (a cura di), *La donna in una società sessista*, Torino, Einaudi, 1977, p. 204.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 22.

Il sesso. Bisogna compatirlo, dobbiamo essere comprensivi [...]. Lui me lo domanda con gli occhi e io lo lascio fare.¹⁰⁶⁵

La donna non arriva a consumare il rapporto sessuale con il cognato, ma si lascia palpeggiare (“*si tratta di lasciare che si sfoghi un po’... come dire... manualmente.*”¹⁰⁶⁶). La narrazione affronta, così, un tema delicatissimo: quello delle molestie. La donna protagonista del monologo verrebbe considerata, in sede legale, consenziente, poiché non oppone resistenza; tuttavia, Franca fa emergere un livello del problema molto sottile: la donna, per le pressioni sociali, culturali e familiari cui è sottoposta, di fatto non riesce a riconoscere la propria servitù e, per questo, l’accetta come qualcosa che può avere un margine di tollerabilità. Questa situazione, però, non riduce il livello di schiavitù della donna: anzi, lo accentua (“*appena ha finito di vedersi il filmino porno mi chiama lui col campanello*”¹⁰⁶⁷).

Allo stesso modo, la donna si ritrova a tollerare anche le frequenti telefonate anonime del maniaco sconosciuto che la chiama per dirle sconchezze: “*se non avessi la fortuna di riuscire a riderci sopra dovrei spararmi... sa?*”¹⁰⁶⁸ Anche in questo caso, però, è lei a vedersi attribuita la colpa -da parte del marito- di ciò che le accade:

Eh lo so che io non ne ho colpa, ma lui se la prende lo stesso con me... è convinto che se loro mi telefonano è perché gli do corda... che loro, gli zozzoni, sentono che io mi turbo... e allora si eccitano di più... insistono col masturbo... insomma come mi muovo la colpa è sempre mia. E va a finire che mi fa staccare il telefono.¹⁰⁶⁹

La servitù della donna è messa in evidenza anche dalla condizione di prigionia che lei vive: il marito, ogni mattina, la chiude in casa e lei non ha alcuna possibilità di uscirne. Ma l’accondiscendenza alla schiavitù è, in qualche modo, comprata, attraverso le strategie di potere suggerite dal consumismo, che ottendono la sua coscienza:

Eh, sì, già mi tiene chiusa in casa.
Come no, mi chiude proprio in casa... prigioniera. La mattina quando se ne va... tre mandate... e si porta via la chiave... Per la spesa? La fa lui... (*Riprende a lavorare*)... Non ha idea quello che non mi compra... Devo dire che non mi lascia mancare proprio niente. Beh, se succede qualcosa di urgente... lui telefona ogni tanto... e glielo dico. Ma

¹⁰⁶⁵ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁰⁶⁶ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁶⁷ *Ivi*, p. 26.

¹⁰⁶⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁰⁶⁹ *Ivi*, p. 26.

non c'è pericolo... cosa vuole che succeda. Come vede in casa mia non succede mai niente di particolare. È una vita normale.¹⁰⁷⁰

In un iperrealistico crescendo di violenze e molestie contro la donna, alla situazione si aggiunge anche il guardone, che la spia dalla propria finestra con un binocolo. Ma, anche qui, la donna sente di non poter fare altro che sopportare o, al massimo, cavarsela da sola:

Una povera donna non può starsene neanche un po' in libertà in casa sua... nossignore deve mettersi il cappotto... starsene con le finestre chiuse e soffocare... (*Va a prendere il fucile. Si ferma*) Ma adesso gli faccio vedere io... La polizia? Ma lei scherza, se chiamo la polizia, quella viene, mi fa stendere un verbale... vuol sapere fino a che punto io ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato con danze erotiche il guardone... e mi prendo pure una denuncia per atti osceni in luogo privato ma esposto al pubblico. E per finire mio marito mi ammazza.¹⁰⁷¹

Il riferimento alla polizia, alla luce degli eventi biografici della Rame, ha tutto l'aspetto di una critica per traslato alla “*seconda violenza*” che la donna subisce in caso di stupro. Anche in questo caso, infatti, le indagini della polizia sarebbero volte a determinare se il guardone non fosse stato, in qualche modo, provocato dalla donna. A questo, poi, s'aggiunge l'atteggiamento ancora una volta colpevolizzante del marito, che se la prenderebbe con lei.

Del resto, il marito è anche violento. E anche il tema della violenza domestica è trattato mettendo in luce come da parte di lui sia intesa quasi come uno strumento educativo. E lei -ben indottrinata dalla cultura patriarcale- finisce ancora per accettarlo, ma comincia a dare anche i primi segni d'insofferenza:

Ha detto che appena torna mi prende a schiaffi... ah, è capace, sì... mi ha picchiata un sacco di volte... È un bel prepotente (*Riprende a lavorare*) Ma dice che lo fa perché mi vuol bene, mi adora... che io sono rimasta una bambina... dice che non so niente della vita, che devo essere guidata... e chi mi frega per primo è lui... e per proteggermi meglio mi tiene chiusa come una gallina scema... mi prende a sberle... e poi vuol subito fare l'amore... e non gliene frega niente se a me non va... se non ne ho voglia. Sempre pronta devo essere come il Nescafé... lavata, pulita, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa ma zitta... basta che respiri... e faccia qualche gridolino ogni tanto per fargli capire che ci sto.¹⁰⁷²

Da un punto di vista drammaturgico, l'inizio del risveglio della coscienza della donna sembra determinato non tanto dall'accumulo di elementi di schiavitù nella

¹⁰⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁷¹ *Ivi*, pp. 26-27.

¹⁰⁷² *Ivi*, p. 29.

propria vita, quanto dal dialogo (monologato) che lei intesse con la dirimpettaia. Per quanto assente dalla scena e senza voce, dalle reazioni della donna in scena noi capiamo che la dirimpettaia le fa domande, le pone dubbi, aggiunge le proprie osservazioni. È in questo dialogo con un'altra donna (che corrisponde anche, filosoficamente, a quel dialogo di sé con se stessi che Hannah Arendt pone a fondamento dell'azione morale¹⁰⁷³) che si situa l'inizio del risveglio di lei.

La schiavitù è ormai chiara a tutti i livelli: è domestica, è legata al dovere della cura, è alimentata dal consumismo, è fatta di molestie, di violenze, di intromissioni di sconosciuti nella vita privata ed è sessuale: lei deve esser sempre pronta, quasi che il rapporto matrimoniale comportasse per il marito una sorta di diritto alla prestazione sessuale della moglie. Ma, nel riconoscimento di una condizione comune con un'altra donna, si pongono le basi del cambiamento:

Quando poi dicono «ha raggiunto l'orgasmo»... mi pare uno che dopo una gran corsa ha preso il tram al volo... Ah, fa lo stesso effetto anche a lei... Appunto... ove ero rimasta? Ah, sì, mio marito... con lui mi sento bloccata... perché mi pare di essere adoperata, ecco la parola giusta, «adoperata», come una cosa, come un rasoio elettrico, un asciugacapelli... Ma non mi lamento, sa, mi va bene così... Cioè... mi andava bene così, prima... perché io credevo che fosse così per tutte le donne... che quello fosse l'amore... cosa vuole che ne sapessi io... nessuno mi aveva mai detto niente.¹⁰⁷⁴

Sulle prime, la donna cerca il proprio ossigeno e il proprio riscatto in una relazione extraconiugale con un ragazzo giovane, che si è perduto innamorado di lei. Ma questa forma di riscatto appare effimera e riduce il problema a una sorta di rivalsa nei confronti dei tradimenti del marito. La donna se ne accorge e teme -innamorandosi anche lei del ragazzo- di perdere del tutto il controllo di sé (*“qui va a finire che mi lascio andare... e mi sciolgo come un gelato dentro al forno! E allora ho deciso che basta [...]”*¹⁰⁷⁵) Ma il controllo di sé, in realtà, va ancora riconquistato, tant'è che il ragazzo non accetta il rifiuto (*“ne ha fatto una tragedia... mi aspettava sempre sotto per la strada”*¹⁰⁷⁶), comincia a comportarsi -per usare un termine attuale- da *stalker* e lei cede. Alla scoperta della relazione, però, il marito ha una reazione furente e spedisce all'ospedale anche la moglie.

¹⁰⁷³ Cfr. ARENDT, Hannah, *La banalità del male*, cit.

¹⁰⁷⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., pp. 29-30.

¹⁰⁷⁵ *Ivi*, p. 30.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*.

A questo punto, la situazione degenera: in un crescendo teatralmente perfetto, il guardone continua a fissarla; il molestatore telefonico continua a chiamarla; il ragazzo riesce a forzare la serratura della porta e torna a cercarla in casa; la donna riceve una telefonata con la quale scopre che il marito (che non ha smesso d'esser violento con lei ed è inseguito da un poco di buono a cui deve dei soldi) ha messo incinta una ragazza minorenni; il cognato continua a palpeggiarla; il bambino non fa che piangere...

La scoperta, in particolare, della gravidanza della ragazza minorenni rivela, in lei, ancora il persistere di un approccio maschile -da "colonizzata"- al problema. Si palesa quella forma di indottrinamento maschile che sarà esplicitata in *Medea*:

Ma quanti anni ha sua figlia?... Sedici anni... Ah, non ancora compiuti... meno male... si volevo dire... ma quando è successo?... Però, scusi... anche lei, un padre... Perché la lascia andare in giro da sola... andiamo, una ragazza così giovane... Ma la chiuda in casa, come mio marito fa con me!
Bisogna proteggerle le ragazze... se no... Cosa? Come si permette? Ma che villano! (*Riattacca*)... M'ha detto puttana... Mio marito gli ha messo incinta la figlia..., e poi...¹⁰⁷⁷

La prospettiva maschile è chiaramente espressa, prima di tutto, dal padre della ragazza, che, in tutta questa situazione, apostrofa la protagonista come "puttana". Ma la prospettiva fa ancora parte, per così dire, del campo visivo della donna chiusa in casa. Su questo passaggio, infatti, nota Alessandra Marfoggia:

Nella battuta della donna, la ragazza di sedici anni esiste solo in funzione del padre e di suo marito. Il padre è colui il quale ha il potere di "lasciarla andare in giro", mentre il marito è quello che la "mette incinta", come se appunto anche la gravidanza fosse di esclusiva pertinenza del maschio. Per di più nella costruzione della frase: "Mio marito gli mette incinta la figlia", con l'uso del pronome personale "gli" riferito al padre, la figlia diventa un esclusivo oggetto di possesso, per cui il danno subito dalla figlia, in realtà, ricade sul padre, e lo scontro, la questione, è tutta fra uomini. Le donne sono pretesti, fanno da contorno in un contesto dove è l'uomo a dominare, e di conseguenza si comportano. Non è la figlia a telefonare e a cercare un confronto, e la protagonista del monologo aderisce così fortemente al linguaggio del marito da sostituirsi a lui. È lei infatti che riserva per la ragazza quella parola che il marito rivolgerebbe anche a lei: "puttana".¹⁰⁷⁸

Ma il momento della presa di coscienza e della liberazione è, ormai, quasi giunto: l'accumulo di tutti questi drammi sembra incontrollabile, tanto che lei ferisce e mette in fuga -cacciandolo per sempre- il giovane *stalker*. Tuttavia, la

¹⁰⁷⁷ *Ivi*, p. 39.

¹⁰⁷⁸ MARFOGLIA, Alessandra, "Una donna sola. Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione", cit., pp. 62-63.

disperazione per la propria condizione, per un momento, pare indurla al suicidio, finché la dirimpettaia la ferma e le dà il suggerimento risolutivo che rovescia tutta la situazione:

Basta, basta, io mi ammazzo... mi ammazzo! Come dice? Ah sì? Eh sì, giusto! Vengo caro. Sì, adesso ti faccio divertire... sì, un viaggetto erotico per le scale... Vai caro, vai! (*Spinge la carrozzella fuori dalla porta. Si sente un gran tonfo. Poi una sequenza di tonfi e di scampanellii*)... Tum, tum, tum... attento che c'è la vetrata... (*Gran frastuono di vetri rotti*) E uno! (*Vagito. Fa per andare in camera. Si blocca, vede il guardone che spia. Imbraccia il fucile, mira e spara*) E due! Il guardone non guarda più! (*Squilla il telefono*) Pronto... sì, Aldo... sì... No, no, tutto a posto... sì... no... tutto tranquillo... no, sali pure... sì, ti aspetto. (*Riattacca la cornetta*) No, signora... non si preoccupi, sono calma... aspetto, aspetto con calma. Aspetto (*Si appoggia col fucile puntato contro la porta d'ingresso*).¹⁰⁷⁹

Nella versione pubblicata nel 2000 da Einaudi, il fatto che i tre omicidi finali siano il frutto del suggerimento della dirimpettaia è ancora più esplicito:

Basta! Basta! (*Prende il fucile e se lo punta alla gola*) Mi ammazzo, mi ammazzo... (*La donna si blocca di colpo e nel silenzio totale ascolta con molta attenzione quanto la dirimpettaia le sta dicendo*) Sì... Sì... (*A fatica trattiene le lacrime*) Sì! (*Depone il fucile sulla tavola*) Cosa stavo facendo... dio... dio... grazie signora... Meno male che è venuta a stare di fronte a casa mia... Sì, lo faccio subito... Che bei consigli mi dà... (*Strombettio prepotente del cognato*). Sì caro, vengo, sono qui, tutta per te! Vieni. (*Strombettio felice*). Vieni... (*Si avvicina al cognato e sospinge la carrozzina verso la porta d'uscita*) Andiamo a fare una bella passeggiatina erotica! (*Lo scaraventa fuori scena. Gran tonfo, poi una sequenza di tonfi e strombettii*). Attento alla vetrata! (*Gran frastuono di vetri rotti*). E uno!! (*Pianto del bambino. La donna si dirige alla camera da letto. Arrivata al centro palcoscenico, si blocca e lancia un'occhiata in direzione del Guardone. Gli sorride languidamente. Lo saluta. Lentamente, con movimenti sexy, si avvicina alla tavola, gli butta baci. Repentinamente imbraccia il fucile e spara contro il Guardone*) Il Guardone non guarda più! (*Sta per andare dal figlio ma è bloccata dal suono del telefono. Risponde con voce terribile*) Pronto!! (*Cambia tono*) Aldo? (*È quasi dolce*) Sì, sono calma. Sì, sì, qui è tutto tranquillo... Sì, puoi salire... ti aspetto. (*Riattacca. Alla dirimpettaia*) No signora, non si preoccupi, (*prende il fucile*) sono calma... sono molto calma... (*Si appoggia al tavolo puntando il fucile verso la porta d'ingresso*) Aspetto... con calma.¹⁰⁸⁰

Qui il dialogo/monologo con la dirimpettaia rivela la sua funzione: la parola detta, condivisa, comunicata diventa strumento di emancipazione e -soprattutto- di liberazione. Non per caso, parlare, comunicare e condividere sono proprio le esigenze che hanno condotto i gruppi femministi radicali a dar vita alle riunioni di autocoscienza. La dirimpettaia è la donna (la “sorella”) con cui è salvifico confrontarsi. Attraverso di lei la protagonista del monologo riesce a raccontare se stessa e, recuperando l'uso pratico della parola, acquisisce anche l'uso e il potere

¹⁰⁷⁹ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 40.

¹⁰⁸⁰ RAME, Franca, *Una donna sola*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 978.

dell'azione. Un'azione la cui violenza è proporzionale a quella subìta. Spiega, infatti, Luciana D'Arcangeli che l'eventuale suicidio della donna

sarebbe anche accettato socialmente, ma con l'aiuto della vicina, rappresentativa della comunità, del supporto femminile, la protagonista trova la strada per l'autocoscienza e la forza di reagire. Passo dopo passo la donna "elimina" gli uomini che la opprimono, distruggendo così uno dopo l'altro i ruoli tradizionali della donna.¹⁰⁸¹

Linda Nichlin sostiene che, per prendere coscienza, le donne devono, prima di tutto, distruggere la "*falsa coscienza di sé*"¹⁰⁸², cioè riconoscere e smontare la loro condizione di soggetto sottomesso, per poter, così, avviare una riflessione che consenta di superare le ingiustizie e ricostruire da capo i rapporti sociali. In questo senso, la violenza del finale di *Una donna sola* rappresenta una presa di coscienza: grazie al confronto con un'altra donna (la dirimpettaia) la protagonista uccide, prima di tutto, in se stessa quella "*falsa coscienza di sé*" che la rendeva ancora aderente alla cultura patriarcale.

La mano, in questo monologo, è fondamentalmente di Franca. In Dario, la satira è tagliente, ma non prende mai una piega così rabbiosa (al massimo è provocatoria, come nel finale della giullarata su Bonifacio VIII). Franca, invece, seppur usando il tono comico-grottesco, ci restituisce un finale pieno di rabbia esplosiva, che deriva evidentemente da quella corda tragica che *lei* ha e che a Dario manca. Sebbene gli studiosi spesso affermino che la critica radicale all'istituto familiare non faccia parte del pensiero di Franca, non si può negare -al contrario- che qui la liberazione della donna sia proprio *dalla* famiglia (che viene fisicamente eliminata), non al suo interno. E ritroveremo -non a caso- lo stesso piglio di comicità cattiva, rabbiosa e urtante anche in *Coppia aperta, quasi spalancata*, soprattutto nel suo finale: altra opera decisamente di Franca.

In *Una donna sola*, Franca inserisce molti luoghi comuni sulla sessualità femminile, considerata come qualcosa che esiste solo a uso e consumo del maschio. Non si tratta di una scelta casuale: le malinconie, le disperazioni, gli stereotipi non sono solo quelli della protagonista, ma quelli delle donne comuni, comprese le spettatrici in sala. Ancora una volta, si vede chiaramente come l'intento sia quello di chiamare in causa il pubblico, farlo riflettere. Ma lo

¹⁰⁸¹ D'ARCANGELI, Luciana, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati Editori, 2009, p. 210.

¹⁰⁸² NOCHLIN, Linda, "Perché non vi sono grandi artiste?", cit., p. 226.

strumento è, ancora, tutto femminile. Non un teatro politico al maschile, che parli solo alla ragione e alla mente del pubblico (sullo stile del “teatro didattico” di Brecht o del “teatro appellativo” di Havel), o -peggio- declamatorio e retorico, ma un teatro che chiami anche allo specchiamento, all’immedesimazione emotiva, all’empatia e alla compassione, intendendo il termine nel suo senso etimologico di compartecipazione (scaturita dal riconoscimento di sé in lei) alla sofferenza del personaggio.

Terzo monologo è *La mamma fricchettone* che racconta di una madre tipica e tradizionalista che finisce per diventare fricchettone per seguire il figlio contestatore fuggito di casa. Il monologo comincia dalla fine, per poi svolgersi come un *flashback*: la donna è entrata in una chiesa, ha l’aria di essere inseguita (si intuisce in poche battute che è ricercata dai carabinieri), ma, confidando nell’extraterritorialità delle chiese, ritiene di essere ora al sicuro. Così, attraverso la finzione del sacramento della confessione, mediante la quale si rivolge al prete, Franca costruisce un altro dialogo monologato, rivolto in realtà al pubblico.

Siamo nel 1977, in pieno periodo di “compromesso storico”¹⁰⁸³ (che Franca e Dario vedono come un ulteriore passo in avanti verso l’imborghesimento, l’accettazione di politiche moderate e la rinuncia alle spinte rivoluzionarie da parte del P.C.I.), per cui non mancano, in questo incontro tra una donna comunista e un prete, pesanti sferzate nei confronti dell’avvicinamento politico tra Moro e Berlinguer. Non è improbabile che proprio tali aggiunte siano frutto dell’apporto di Dario, che aveva la tendenza a caricare di riferimenti alla politica corrente temi già -di per se stessi- politici. Qui, però, non appesantiscono il testo.

Il personaggio di lei viene, così, caratterizzato come una donna cresciuta in un ambiente benpensante e cattolico, con non pochi riferimenti autobiografici:

¹⁰⁸³ “Compromesso storico” è il nome con cui si indica in Italia la tendenza al riavvicinamento tra Democrazia Cristiana e Partito Comunista Italiano osservata negli anni Settanta del Novecento. Proposto dal Segretario del P.C.I. Enrico Berlinguer (1922-1984) nel 1973, all’indomani del *golpe* di Pinochet in Cile, il compromesso voleva mettere al riparo la democrazia italiana da pericoli di involuzione autoritaria e dalla strategia della tensione che insanguinava il paese dal 1969. Berlinguer si vedeva peraltro sempre più deciso a sottolineare l’indipendenza dei comunisti italiani dall’Unione Sovietica e di rendere quindi il suo partito una forza della società occidentale. Questo possibile sviluppo politico fu chiamato anche con il nome di *terza fase* in ambito democristiano, mentre i comunisti preferivano la definizione *alternativa democratica*. Questa politica avrebbe dovuto portare il Partito Comunista a partecipare al governo del paese in una grande coalizione. Il rapimento e l’uccisione del Segretario della Democrazia Cristiana Aldo Moro (1916-1978) da parte delle Brigate Rosse chiuse di fatto ogni possibilità di realizzazione di questo progetto, peraltro osteggiato dall’ala più conservatrice della D.C., nonché da entrambe le superpotenze.

Credente osservante, praticante... tutto. Vent'anni fa... ecco, adesso m'è venuto in mente... L'ultima volta che mi sono confessata è stato giusto vent'anni fa quando mi sono sposata, sì, in chiesa. È stato bello, ci avevo un gran cappello bianco coi mughetti, qui. A dire la verità io non mi volevo sposare in chiesa... L'ho fatto per accontentare la mamma di lui, ci teneva tanto...¹⁰⁸⁴

Fin da subito, però -complice anche il clima di dialogo tra comunisti e democristiani-, scatta l'ironia sul Partito Comunista che si pone come una seconda chiesa, alternativa all'istituzione cattolica:

No, no, io sono credente, ma sono anche comunista... comunista credente... non teista, non ateista, non antiteista... marxista lineetta e leninista, tolemaica, apostolica, berlinguista! Sì, d'accordo, non si può dire che sia stata molto osservante: vent'anni senza venirmi mai a confessare, lo confesso, è grave... però in sezione ho sempre fatto la mia brava autocritica, almeno una volta alla settimana. Non è la stessa cosa? Ma io credevo che dopo il compromesso teologico...¹⁰⁸⁵

L'invenzione linguistica del "compromesso teologico", che esprime, in un sol colpo, il carattere religioso dell'ideologia posta dal Partito e la convergenza politica tra D.C. e P.C.I. è indubbiamente felice. Ma, in realtà, tutto questo preambolo serve sostanzialmente a spiegare il perché la donna si trovi nella situazione complicata che attraversa (e che al pubblico non è ancora stata rivelata). In ogni caso, la donna ha un marito piccolo-borghese (un impiegato) e un figlio che s'era unito a un gruppo di *hippy*. Quanto a lei...

Sì, sì, io vivo fuori di casa, vivo un po' qua, un po' là... Lo so, lo so, sono una moglie e una mamma degenerare... ma guardi, padre, che io sono diventata quella sciabalentata che sono adesso proprio perché ero fin esagerata come madre modello... Io a mio figlio ci davo anche il sangue [...]... Io per starci vicino a mio figlio, per poterlo tirar su io di persona, ho piantato persino il lavoro... un impiego che mi piaceva... ero capo-reparto e anche nel sindacato.¹⁰⁸⁶

Così scopriamo che la donna ha un passato di perfetta ("*fin esagerata*") "*madre modello*" e di moglie devota, tutta dedicata al ruolo assegnatole dalle convenzioni sociali borghesi e patriarcali. Ma, essendo politicamente comunista e avendo cresciuto il figlio con quel sistema di valori, lei e il marito vengono, a un certo punto, accusati dal ragazzo di essere nella vita il contrario di ciò che professano a parole. Già solo in questa situazione posta dal *plot* emerge una delle più pesanti critiche che Fo e la Rame muovono agli ambienti cosiddetti rivoluzionari: Dario,

¹⁰⁸⁴ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 42.

¹⁰⁸⁵ *Ivi*, pp. 42-453.

¹⁰⁸⁶ *Ivi*, p. 44.

in particolare, li accusa di esser sempre borghesi; Franca, dal canto suo, di esser patriarcali.

Così, il ragazzo comincia a frequentare ambienti estremisti. Ma la donna, ancora una volta, porta all'estremo la propria devozione di madre e il testo ironizza fortemente su questa tensione -sottilmente cattolica- al sacrificio:

Sbatteva la porta e via. Padre, io sono arrivata al punto che pur di stargli vicino andavo dietro la manifestazione degli estremisti... non potevo più resistere a stare a casa ad aspettare che me lo ammazzassero. Andavo in corteo anch'io e lo controllavo... Ma la cosa più tremenda è che per non dare nell'occhio dovevo gridare anch'io gli slogans che gridavano loro. [...] E così, mi hanno sbattuta fuori dal partito, e tutto per troppo amore per mio figlio! Che ci posso fare... 'sono una mamma'. Una volta c'è stata una carica di polizia [...] ti scopro un carabiniere che ha abbrancato mio figlio e gli sta dando addosso con la bandoliera... certe sferzate, a mio figlio!! Uhu... tutto rosso ho visto... [...] L'ho preso per la testa, 'sto carabiniere, gli ho scostato l'elmetto... e gnam! Ci ho morsicato un orecchio, anzi, glielo ho sbranato! [...] Così, mio figlio è riuscito a scappare e a me mi hanno riempita di botte e messa dentro. Un mese ci ho fatto di galera, per il bene che ci volevo a mio figlio! ero contenta! Che ci posso fare: sono una mamma!¹⁰⁸⁷

L'idea diffusa per cui una donna, in fondo, si realizzi solo in quanto madre viene presa chiaramente di mira, in chiave ironica: "*Cos'è una donna se non è una madre? Niente è! Non è neanche donna... È solo femmina. Che cogliona ero... oh, scusi padre... volevo dire... che stronz... Insomma, faccia lei!*"¹⁰⁸⁸

Il luogo comune è tuttora diffusissimo. Franca colpisce un duplice bersaglio: nel recitarlo testualmente davanti a un prete, la Chiesa e -la cultura- cattolica; nel porsi come donna comunista, il Partito e l'impostazione leninista (tanto in voga anche negli ambienti della sinistra extraparlamentare). Due sistemi ideologici egualmente patriarcali. Si tratta di una critica che distanzia la Rame da quel femminismo di matrice marxista-leninista al quale è normalmente associata e che, per paradosso, l'avvicina molto di più a certi contenuti espressi dal femminismo più duro e separatista. Al di là di ciò che -spesso autocensurandosi- esprime nelle interviste, il pensiero che emerge dalla lettura dei testi più attribuibili a lei ci restituisce una Franca Rame femminista in forma molto più spigolosa di quanto si pensi.

Nel testo, tuttavia, emerge anche (ancora una volta) una severa critica al ruolo delle forze dell'ordine, che si ripropone nel momento in cui la protagonista -una

¹⁰⁸⁷ *Ivi*, pp. 46-47.

¹⁰⁸⁸ *Ivi*, pp. 47-48.

volta che il figlio scappa definitivamente di casa, per entrare in una comune hippy- va a sporgere denuncia di sparizione:

Dicevo, sono andata a denunciarlo: «minorenne fuggito di casa ricercasi». Ero lì in caserma che faccio la mia brava denuncia. Entrano due carabinieri con un ragazzo in braccio... più o meno dell'età di mio figlio... aveva un buco in testa... gli avevano sparato loro, i carabinieri, per fermarlo. Era scappato di casa (*Si inginocchia*) Quando glielo hanno riportato alla sua mamma era già morto. Adesso poteva stare tranquilla: non scappa più!¹⁰⁸⁹

La protagonista, comunque, non è schiava solo del proprio ruolo di madre, ma anche di quello di donna di casa:

‘Sta maledetta casa mi ha rovinato tutto, me la sono trovata tutta sulla testa io... «Eh no, non ci sto: anch’io sto fuori tutto il giorno a lavorare», gli dicevo. [...] Ma chi ha detto che l’emancipazione della donna comincia quando si conquista il diritto ad un lavoro salariato? Io me lo sono conquistato un altro lavoro, ma il lavoro in casa chi me lo salaria? Mica se lo è preso qualcun altro al mio posto! Sempre io me lo sono dovuto pappare! Ho conquistato due lavori! Che furba! Bella liberazione!¹⁰⁹⁰

Anche questa è una presa di posizione che, negli ambienti del cosiddetto femminismo marxista-leninista non sarebbe piaciuta: oltre a essere un tema forte delle lotte delle femministe più dure, quello del doppio lavoro delle donne è un problema che rivela l’insufficienza di un’emancipazione femminile che vada nella direzione della pura parità. La parità tra i sessi è penalizzante per le donne, perché fondata su un concetto astratto di essere umano declinato al maschile e modellato sul maschio.

Ma qui comincia il momento di risveglio della coscienza della protagonista. Nel disperato tentativo di ritrovare il figlio scappato di casa, la donna stessa finisce in una comune di fricchettoni e, contrariamente a tutto quello che si sarebbe aspettato, vi ritrova un senso della famiglia, della solidarietà umana e femminile di cui non immaginava l’esistenza:

c’erano lì ad aspettarmi un sacco di persone: compagne, fricchettoni, indiani, metropolitani, femministe, aspettavano proprio me! E una festa che non le dico, padre, una commozione! Una roba da pazzi. Non mi ero accorta di avere così tanti amici. E io piangevo... avevo scoperto che c’era della gente che mi voleva bene... così... per me. [...] ascoltavo i loro discorsi anche se io non li capivo. Parlavano del personale che è politico. Che bisogna gestirsi la propria sessualità! Sessualità padre. Prendersi la vita, il godimento, l’immaginazione al potere... Rifiuto dell’ideologia del lavoro [...].¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁹ *Ivi*, p. 49.

¹⁰⁹⁰ *Ivi*, p. 47.

¹⁰⁹¹ *Ivi*, p. 51.

Il rovesciamento della situazione è completo: la donna ha scoperto la possibilità e l'esistenza di un'altro modo di vivere. La scoperta è paradossale e anche tenera, ma soprattutto deflagrante, perché sbaraglia gli equilibri borghesi e patriarcali di un'intera vita. Da ora, la protagonista non sarà più la stessa. Tutto sarà rimesso in discussione, a partire dall'educazione dei figli e dalla sua impostazione rigidamente sessista. Questo aspetto è messo alla berlina con una filastrocca che viene cantata nella comune dei fricchettoni:

Ohpp, opp, in ordine, ninna nanna.
Fissi attenti, composti, zitti!
Ohpp, opp, in piedi, seduti, puliti,
coperti, in ordine per due.
Mangia la pappa, prendi la poppa, la
cacca, la ciccìa, a cuccia!
Ninna nanna, la mamma è bella, ti fa
Far la ninna.
Ordine! Maschietti da una parte,
femminucce dall'altra.
I maschietti fanno la pipì in piedi.
Le femminucce la fanno seduta.
Sul vasino per la pupù tutti seduti.
La pupù è uguale per tutti! La pupù non si tocca.
Non si gioca con la pupù!
La pupù è cacca! Brutta cacca!
Non si tocca il pipì, pisellino passerina
brutto pipì.
Non si gioca col pipì... Il pipì è cacca.
La passerina è cacca e pupù!
I maschietti non toccano le femminucce.
Le femminucce sono cacca, cacca e pupù!¹⁰⁹²

Il prete comincia a dare segni evidenti di disapprovazione: la donna sta mettendo, così, in crisi l'intero istituto familiare, che è basato sull'ordine. Ma lei ha ormai preso un'altra strada, che spiega in una chiave non priva di poesia:

E allora sa cosa le dico, padre? (*Si inginocchia a sinistra*) Evviva il disordine... perché io una cosa l'ho capita: l'amore è disordine! La vita, la libertà, la fantasia, sono disordine... rispetto all'ordine che ci volete dare voi, padre! [...] Mi sono perduta? E se le dicessi che mi sono ritrovata? Liberata invece, che sto benissimo! E non ho proprio nessuna voglia di tornarmene alla normalità...¹⁰⁹³

Inaspettatamente, le vicissitudini dell'esistenza, proprio nell'estremo tentativo di essere una madre modello per il figlio fuggito, conducono la protagonista del

¹⁰⁹² *Ivi*, p. 52.

¹⁰⁹³ *Ivi*, p. 53.

monologo al rifiuto della vita che faceva prima, mentre, per paradosso, proprio lui è tornato a casa -dal padre borghese e patriarcale- ripulito e normalizzato. E ora le parti si sono invertite e sono loro -gli uomini di casa- a voler ricondurre lei a casa:

Sì, mio figlio è venuto lui a cercarmi, proprio qualche giorno fa. Era ben vestito, ordinato, i capelli tagliati, la cravatta. Mi sono spaventata. «Torna a casa, mamma», mi ha detto, «ci sono tornato anch'io. Mi sono stufato di 'sta vita da sbandato. Ho messo la testa a posto, adesso. Ho trovato un lavoro... di andare in piazza non me ne frega più niente... Il papà non ha più l'asma. Non ha più le sue crisi. Ha messo la testa a posto pure lui. Gioca a tennis... Si è fatto una ragazza... ma dice che se tu torni lui la pianta subito e così stiamo tutti insieme, mamma, di nuovo in famiglia, mamma... come prima, mamma.»¹⁰⁹⁴

Il paradosso è splendido e terribile, e fornisce la chiave di lettura dell'intero monologo: è la liberazione della donna dai legacci della cultura patriarcale -che va a braccetto con la mentalità borghese- l'elemento realmente rivoluzionario. Qui emerge anche un certo senso della differenza femminile: mai, nella drammaturgia Fo-Rame, era stato espresso con tanta forza come in questi testi il potere eversivo del femminile, una volta liberato dai legacci dei rapporti sociali di patriarcato. La ribellione delle donne al canone sociale destabilizza dalle fondamenta tutta la costruzione sociale patriarcale, mandandola in pezzi. Per questo va impedita, con ogni mezzo:

«[...] No caro, come prima non ci torno neanche se mi venite a prendere con i carabinieri.» E sono venuti a prendermi proprio con i carabinieri. Sicuro, mio figlio e mio marito sono andati a denunciarmi alla caserma, per abbandono del tetto coniugale... Vede quei carabinieri laggiù? Stanno cercando me. Mi sono venuti dietro fino a qui, in chiesa... Non mi vorrà mica denunciare, eh, padre? Fare la spia... Io sono qui in confessione, sotto giuramento... Padre, ma che fa? Padre non li chiami... (*I carabinieri le mettono le manette e la trascinano fuori. Uscendo urla al prete*) Prete spia, prete spia... non sei figlio di Maria! Spia, spia non sei figlio di Maria!¹⁰⁹⁵

Il finale -di dolente amarezza- prende di mira la legge che prevede il reato di abbandono del tetto coniugale. Oggi l'atto della protagonista forse potrebbe trovare una "giusta causa" nella sopravvenuta relazione del marito con un'altra donna, nella mancanza di intesa sessuale e in un probabile comportamento dispotico del coniuge, ma, nel caso descritto dal monologo, anche queste cause dovrebbero essere dimostrate. Da questo punto di vista, anche sotto il profilo

¹⁰⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁵ *Ivi*, p. 54.

giuridico, il tema resta attuale e investe il diritto della donna di ripensare la propria vita da capo, anche a costo di rifiutare lo stesso istituto familiare.

Colpisce il finale, con i carabinieri che prelevano la protagonista, ammanettandola, per riportarla a casa: l'abitazione condivisa con il marito e il figlio è chiaramente assimilata a un carcere e la vita al cui ritorno è condannata alla prigionia. Infine, in questo ristabilimento dell'ordine (di evidente cattiveria) il prete rappresenta uno degli elementi che tengono in vita il patriarcato e i rapporti sociali che impone. Siamo in piena repressione violenta della potestà eversiva del femminile da parte del potere: quando il potere è minacciato dalle fondamenta risponde anche con la forza.

Il monologo seguente, *Abbiamo tutte la stessa storia*, parte dalla rappresentazione di un rapporto sessuale fra un uomo e una donna, dove la donna è subalterna all'uomo e nel quale lei, pur piangendo le conseguenze di una gravidanza indesiderata, rifiuta questa subalternità.

Ancora una volta è preso di mira, fin dalle prime battute, il modello di maschio comunista, il quale, parlando col lessico leninista, lotta per un'emancipazione della donna che, però, colloca la questione femminile in posizione subalterna rispetto all'emancipazione proletaria. Da qui, dunque, alla giustificazione dell'impostazione patriarcale nella vita quotidiana il passo è breve e i frutti di questa visione distorta si vedono proprio nel momento del rapporto sessuale:

Ma certo che mi va di fare l'amore, ma mica come un flipper che basta metterci dentro la moneta e poi mi si accendono tutte le lampadine e tun trin toch toch... den den... din! mi puoi sbattere come ti pare. No, se a me mi sbatti vado in tilt, hai capito? Cristo, questa dell'educazione cattolica piccolo-borghese non la dovevi proprio dire! Quante volte l'ho sentita, è proprio un ricatto del cazzo, guarda! Possibile che se una di noi non si mette subito in posizione comoda, su la sottana e giù le mutande, gambe larghe e ben distese, è subito una stronza-complessata, con le pruderie dell'onore e del pudore inculcate da una educazione reazionaria – imperialista – capitalistico-massonica-cattolico-conformista repressa? [...]

E tu saresti un compagno? Ma fammi il piacere, tu sei un compagno del cazzo. Questa è la verità, perché ragioni proprio solo con quello, sì è lui, il tuo coso, che è rimasto cattolico-imperialista-plutocrate-massonico. Se lo guardi bene ha in testa la papalina con i gradi da generale e il fiocco da fascista! [...] Certo che piango, mi hai offesa, mi hai... [...] Certo, lo so, la colpa non è tua; lo so che non volevi. La colpa è della società. L'egoismo, lo sfruttamento, rapporti di produzione...¹⁰⁹⁶

La critica all'idea leninista della donna è forte, specie quando la responsabilità della riduzione di lei a oggetto sessuale maschile è ironicamente attribuita alla

¹⁰⁹⁶ *Ivi*, pp. 55-57.

società, all'egoismo, allo sfruttamento e ai rapporti di produzione. Ma nel giudizio espresso dal "compagno" su di lei, secondo cui non concedendosi dimostrerebbe d'essere reazionaria, si ritrova una sintonia quasi letterale con la critica (già menzionata) esposta da due ragazze contro l'ipocrisia del falso femminismo leninista: "ti senti dire che la rivoluzione sessuale è questa: tu sei donna, apri la figa e scopi, perché se no sei repressa, sei inibita, non sei rivoluzionaria e non credi nella lotta di classe. E poi sei pure frigida... [...] e poi devi leggere Lenin e approfondire anche i tuoi concetti di libertà sessuale, perché sei una piccolo-borghese se non la dai via a tutti i compagni."¹⁰⁹⁷

Ma nel testo c'è anche di più: Franca rovescia quella critica, rispedendola al mittente: "tu sei un compagno del cazzo. Questa è la verità, perché ragioni proprio solo con quello, sì è lui, il tuo coso, che è rimasto cattolico-imperialista-plutocrate-massonico. Se lo guardi bene ha in testa la papalina con i gradi da generale e il fiocco da fascista!" La donna fa saltare il gioco maschile, rivelando (attraverso una serie di riferimenti a forme di potere patriarcale) la natura maschilista del suo comportamento.

Posta questa prospettiva, anche Franca può riprendere il paradosso dell'uomo incinto (già posto nel lavoro a quattro mani *L'uomo incinto*, presentato nel televisivo *Parliamo di donne*), ma in chiave più realistica e femminile: all'arrivo della gravidanza, infatti, la donna fa una digressione in cui ammette che le piacerebbe che *per absurdum* fossero gli uomini a dover partorire. Non senza un certo sadismo, la donna sogna una situazione di prevaricazione sessuale da parte di lei e conduce fino all'estremo il ribaltamento dei ruoli:

Dai, non fare il prezioso! La verità è che sei frigido, pieno di complessi, inibito! Sei un borghese di merda! Cattolico del cazzo! Ma cosa credi d'avere lì? Su, vieni qua... Eh, va bene, anche se resti incinto poi ti faccio fare il raschiamento. Ci penso io. Te lo pago io. Con l'anestesia totale. Non senti niente! E se invece lo vuoi tenere il bambino, fai pure. Io ti sposo. Ti amo! Ti amo, facciamo l'amore! E chi se ne frega se non prendi la pillola! L'uomo si realizza solo se diventa madre! Sì, madre!¹⁰⁹⁸

Ma, una volta rimasta incinta, la donna affronta -prima di tutto- il tema dell'aborto, stavolta da una diversa prospettiva rispetto a quella de *L'uomo incinto*. Lì si sentiva forte l'intervento di Fo sul testo, che aveva volto il discorso in chiave grottesca e paradossale. Qui, invece -dove la scrittura non è

¹⁰⁹⁷ Sequenza da: *Parco Lambro*, di Alberto GRIFI, Italia, 1976, b/n, cit.

¹⁰⁹⁸ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., pp. 58-59.

paritariamente a quattro mani, ma prevalentemente di Franca-, l'approccio è nettamente più femminile e d'un realismo sarcastico:

Sì, ho già abortito un'altra volta. È stato terribile, senza anestesia. Poi m'è venuta un'emorragia. Questa volta vorrei l'anestesia. Però! Mezzo milione? Eh, già... l'anestesia... Mezzo milione... Certo, se aspetto la legge mi nasce due volte. [...] stavolta me lo tengo. Sì, sì, me lo tengo. Mi realizzo! Maternità! Maternità! Terzo mese! Quarto mese, quinto mese!¹⁰⁹⁹

Come apprenderemo dalla “conferenza-spettacolo”¹¹⁰⁰ *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, questo riferimento all'aborto non è privo di autobiografismo: Franca, infatti, da poco sposata con Dario (non si conosce meglio la collocazione temporale degli eventi), era rimasta incinta, ma senza avere la minima possibilità di tenere il bambino, per cui decise di abortire, ovviamente in forma clandestina. Ma, al di là del dato autobiografico, il riferimento è a una situazione che, in quel momento storico, era gravissima: la legge che decriminalizza e disciplina le modalità d'accesso all'interruzione di gravidanza sarebbe stata approvata solo l'anno successivo¹¹⁰¹, per cui, fino ad allora, chi scegliesse di abortire l'avrebbe potuto fare solo clandestinamente, sborsando cifre molto elevate e in condizioni medico-sanitarie precarie.

Ma la parte più importante del monologo arriva a questo punto: una volta avvenuto il parto, il personaggio del padre -un uomo limitato e autoreferenziale- praticamente sparisce, ma -essendo il neonato una femmina- il *plot* si sposta sul rapporto tra la madre e la bambina e prende una direzione surreale.

La donna, infatti comincia a raccontare alla figlia una fiaba, ricca di animali che rappresentano altrettanti personaggi maschili. Protagonista della fiaba è la figlia della protagonista, che ha una bambola che dice le parolacce. La bambina rappresenta il lato dolce e docile delle donne, mentre la bambola il lato ribelle. La vicenda è una storia di formazione: il tema fondamentale è la crescita personale. I vari personaggi che s'avvicinano -gli animali- rappresentano gli ostacoli che si frappongono per impedire alla bambina di crescere come soggetto autonomo.

¹⁰⁹⁹ *Ivi*, p. 57.

¹¹⁰⁰ La definizione è di Concetta D'Angeli. Cfr.: D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), cit., p. 40.

¹¹⁰¹ Si tratta della “Legge 22 maggio 1978, n.194 - Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza”, meglio nota come Legge 194. Fino ad allora, l'interruzione volontaria di gravidanza (IVG), in qualsiasi sua forma, era considerata dal codice penale italiano un reato (art. 545 e segg. Cod. Pen., abrogati nel 1978).

Progressivamente, la bambina crescerà sempre più autonoma proprio prendendo le distanze da questi personaggi. Spiega Franca:

In questo brano c'è una favola che come struttura si rifà alle antiche fiabe siciliane, un momento surreale, con tutti gli ingredienti classici: il lupo, la strega, e qualche personaggio che va indicato. Abbiamo una brava bambina, bella, bionda, con gli occhi azzurri e una bambolina di pezza che dice le parolacce. Queste due figure siamo noi ragazzine. La bambina dolce è quella parte di noi, docile, che subisce, che accetta; la bambolina delle parolacce rappresenta invece le nostre ribellioni. Il «gattaccio rosso» sta a indicare «il compagno», che dovrebbe essere «compagno» sempre, soprattutto in casa, con la madre, la moglie, la figlia, la sorella, e non soltanto fuori casa. Sto parlando dei compagni di movimento, dei compagni del Pci e del Partito socialista... che, come tutti sanno, anche i socialisti sono dei compagni! [...] C'è anche il «lupo», che rappresenta tutti quei personaggi «maschi» che ci opprimono fin dall'infanzia.¹¹⁰²

L'esplicito riferimento al “*compagno*” è, ovviamente, rivolto ai compagni di movimento, ai membri e ai dirigenti del PCI e -azzardo- forse anche allo stesso Dario. Ancora una volta, come nel caso de *Il telaio*, Franca non risparmia critiche anche feroci al cosiddetto femminismo (degli uomini) di sinistra, incapace di tramutare, nella concretezza della vita, il personale in politico. Il problema, in fondo, è sempre lo stesso: la discrasia tra sfera privata e posizioni pubbliche, per la quale il “*compagno*” che proclama “*fuori casa*” la liberazione della donna, poi non si comporta coerentemente con quelle idee, “*soprattutto in casa, con la madre, la moglie, la figlia, la sorella*”.

Ma la crescita della coscienza e dell'autonomia della bambina non passa solo attraverso l'allontanamento dai personaggi maschili, ma ancor di più attraverso l'avvicinamento ad altre donne, che rappresentano una famiglia alternativa:

La bambola invece era lì, tutta intiera che rideva. «Vieni, stronza di una bambina cogliona! Adesso sei libera, possiamo andare». E così la bambina cresciuta [...] ha preso su la sua bambola e se l'è stretta forte forte al petto. E stringi, stringi, la bambola di pezza è sparita dentro al suo cuore. Adesso la bambina cresciuta era di nuovo sola su una strada lunga lunga... Cammina cammina arriva sotto un grande albero e sotto 'sto albero vede accovacciate tante bambine accovacciate come lei, che le fanno una gran festa: «Siediti», le dicono, «stiamo raccontandoci ognuna la nostra storia. Comincia tu», dicono a una bambinona grassa piena di lentiggini. E la bambinona comincia: «Io da piccola avevo una bambola di pezza che diceva le parolacce». Ah, ah, sono scoppiate tutte a ridere le amiche in cerchio «Oh, oh che buffo, chi l'avrebbe mai detto: abbiamo tutte la stessa storia da raccontare... ah, ah, tutte la stessa storia da raccontare.»¹¹⁰³

La scena finale offre la chiave di lettura della fiaba e dell'intero monologo: il ritrovarsi delle donne, solo tra di loro, tutte con “*la stessa storia*” è un'immagine

¹¹⁰² RAME, Franca, “Prologo” a *Tutta casa, letto e chiesa*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 961.

¹¹⁰³ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 64.

straordinariamente affine a quella delle riunioni di autocoscienza, organizzate proprio dalle femministe separatiste. La scena sembra esprimere, quindi, un riferimento allo stesso femminismo della differenza delle origini (quello di Rivolta Femminile). Sebbene Franca abbia sempre affermato di rifiutare il femminismo più conflittivo e separatista e che uomini e donne dovessero percorrere la loro strada insieme, qui la liberazione della “*bambina cresciuta*” passa tutta attraverso il rifiuto della compagnia maschile per la “*strada lunga lunga*”, l’adesione a una solidarietà tra sole donne, la costruzione di una comunità di donne che si confrontino e si riconoscano sorelle perché hanno “*tutte la stessa storia da raccontare*”. La critica feroce che, peraltro, il monologo rivolge al femminismo marxista-leninista pare confermare proprio questa lettura. Si tratta di elementi che rivelano un approccio al problema della condizione delle donne molto più complesso di quello che la critica le ha fino a oggi attribuito, che è del tutto femminile e che, negli anni di composizione del testo, rappresentava la più originale elaborazione realizzata dai movimenti femministi più radicali.

Ad *Abbiamo tutte la stessa storia* segue *Medea* (il testo a cui Franca tiene di più), che riprende in chiave popolare il testo di Euripide. L’inserimento del monologo in *Tutta casa, letto e chiesa* è ricco di significato anche sul piano dei rimandi testuali e lessicali tra il lavoro di Franca e quello del tragediografo greco. Possiamo trovare questi rimandi già nelle parole con cui la *Medea* euripidea giustifica l’indicibile gesto che s’appresta a compiere, uccidendo i due figli per punire Giasone di averla abbandonata:

γυνή γὰρ τάλλα μὲν φόβου πλέα
κακὴ τ’ ἐς ἀλκίην καὶ σίδηρον εἰσορᾷ·
ὅταν δ’ ἐς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφρονωτέρα.¹¹⁰⁴

Manara Valgimigli dà del passo una traduzione “castigata”: “*La donna è di solito piena di paura, e inadatta alla lotta, e repugna alla vista di un’arma; ma se offesa nei suoi diritti di sposa, non c’è altro cuore più del suo assetato di*

¹¹⁰⁴ EURIPIDE (Εὐριπίδης), *Medea* (*Μήδεια*), vv. 263-266, testo greco integrale leggibile alla pagina web: <https://docs.google.com/file/d/0BwnM1B4qgq9eV1QxTXRtbkprcjA/edit>, consultata il 18 agosto 2017.

sangue.”¹¹⁰⁵ Più aderente al testo (e al pensiero di Euripide), invece, è la versione di Eva Cantarella: “*La donna, fra l’altro, è piena di paura, vile di fronte alla forza e alla vista di un’arma. Ma quando le accade di essere offesa nei diritti del suo letto, non esiste altro essere più micidiale.*”¹¹⁰⁶ La parola greca “*ἐὐνή*”, infatti, significa testualmente “letto”. Nota, a questo proposito, ancora la Cantarella:

È “il letto”, dunque, la forza capace di provocare la ribellione nelle donne. E “letto” è parola chiave, nelle tragedie euripidee, per intendere come il poeta e il suo pubblico concepiscono il rapporto uomo-donna: come conferma, chiaramente, un’altra tragedia euripidea che ha per protagonista due donne, vale a dire l’*Andromaca*.¹¹⁰⁷

Dunque, il riferimento della Rame al letto, nel titolo del proprio spettacolo, si arricchisce ulteriormente di senso, perché si coglie di più la funzione di strumento di potere del patriarcato che quest’oggetto riveste da secoli. Con *Medea*, la Rame pone il patriarcato in una dimensione storica -non più solo legata all’attualità- e mostra come l’ideologia patriarcale si costruisca anche attraverso la rielaborazione del mito.

Ma, per comprendere l’operazione drammaturgica di Franca, dobbiamo, prima di tutto, chiederci di che tipo di ideologia si faccia portatrice la *Medea* di Euripide. Le interpretazioni sono molte e anche radicalmente diverse. La tragedia è stata intesa come misogina soprattutto in considerazione del fatto che il mito pre- euripideo non tramanda che la morte dei figli sia inflitta dalla madre, per cui l’infanticidio è una rielaborazione del tragediografo; inoltre, Medea proviene da un mondo selvaggio (la Còlchide), non civilizzato ed evoluto come Corinto, e rappresenta in pieno -per l’emotività feroce e iracunda, le pulsioni incontrollabili e i poteri magici di cui dispone- quell’irrazionalità che la cultura ateniese del V secolo a. C. attribuiva alla natura femminile. Tuttavia, Euripide non prende mai le difese di Giasone, neppure dopo l’infanticidio commesso dalla moglie: egli, infatti, è egoista e meschino e considera l’amore soltanto come un mezzo per la conquista del potere. Allo stesso tempo, però, l’uomo, allo sdegno e alla disperazione di Medea per le nuove nozze di lui, contrappone motivazioni che all’ateniese medio sarebbero apparse sensate: la necessità di generare nuovi figli

¹¹⁰⁵ EURIPIDE, *Medea*, trad. di Manara Valgimigli, in: DIANO, Carlo (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, introduzione di Giovanni Pascucci, argomenti delle tragedie e note a cura di Guido Paduano, Firenze, Sansoni, 1970, p. 435.

¹¹⁰⁶ Cit. in: CANTARELLA, Eva, *L’ambiguo malanno*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 107.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*.

per la città, quella di assicurarsi una posizione sociale adeguata e la convinzione che, del resto, Giasone avesse fatto già molto per Medea, portandola via dal mondo barbaro in cui viveva prima e rendendole onore. Detto questo, l'autore mette in luce anche le ragioni di lei, specie nel suo monologo sui rischi del matrimonio:

Di quanti esseri al mondo hanno anima e mente, noi donne siamo le creature più infelici. Dobbiamo anzitutto, con dispendio di denaro, comperarci un marito e dare un padrone alla nostra persona; e questo è dei due mali il peggiore. E poi c'è il gravissimo rischio: sarà buono colui o non sarà? Separarsi dal marito è scandalo per la donna, ripudiarlo non può.¹¹⁰⁸ [...] Quando poi l'uomo di stare coi suoi di casa sente noia, allora va fuori e le noie se le fa passare; ma noi donne a quella sola persona dobbiamo guardare. Dicono anche che noi donne vivendo in casa viviamo senza pericoli e l'uomo ha i pericoli della guerra. Ragionamento insensato. Vorrei tre volte trovarmi nella battaglia anziché partorire una sola.¹¹⁰⁹

La chiave interpretativa del testo, in realtà, mi pare debba essere ricondotta alla tendenza di Euripide alla demitizzazione della divinità. Spiega Renzo Ricchi:

Euripide vede in una luce aggiornata gli dei, i miti, gli eroi. Gli dei tradizionali più come demoni che come invenzioni metafisiche: forze naturali cieche e irragionevoli da cui spesso discendono influssi negativi. [...] Anche lui aspira alla giustizia divina; egli non è ateo o irreligioso. È solo agnostico; non crede più negli dei tradizionali, che anzi a volte lo irritano.¹¹¹⁰

Il senso dell'operazione di Euripide è quello di riportare ogni personaggio al rango di essere umano. Ne consegue che nessuno è mai completamente positivo o negativo, del tutto dalla parte della ragione o dalla parte del torto: ognuno è un fascio di dubbi e di contraddizioni, di luci e di ombre e, per questo, l'autore, invece di prendere le parti di uno o di un altro dei suoi personaggi, mantiene un costante distacco da ciascuno, quasi senza pronunciarsi e dando spesso, alle proprie tragedie, finali problematici, ambigui, che si configurano come non-soluzioni.

Nell'elaborare la propria versione, Franca non si pone il problema di dare un'interpretazione di Euripide, ma di darne una -e molto precisa- del personaggio di Medea. Anzi, dell'autore greco afferma nettamente: "*Euripide, a nostro avviso*

¹¹⁰⁸ La legislazione attica del V secolo a. C. prevedeva che la donna potesse divorziare dal marito facendosi patrocinare dall'arconte, ma era cosa di grave difficoltà e provocava discredito.

¹¹⁰⁹ EURIPIDE, *Medea*, cit., in: DIANO, Carlo (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, cit., p. 435.

¹¹¹⁰ RICCHI, Renzo, *Femminilità e ribellione. La donna greca nei poemi omerici e nella tragedia attica*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 123.

è l'autore di tragedie greche più progressista che si conosca. Aveva capito tutto della donna, della sua condizione già allora, e non sono pochi anni fa!"¹¹¹¹

Linguisticamente, inoltre, si rifà ai Maggi umbro-toscani, una forma teatrale nata nel Cinquecento nell'Italia centrale, che trattava temi classici, inserendo nel tema originale un numero notevole di varianti. La Rame, nel prologo al monologo, inquadra il personaggio e, con la sua consueta ironia, introduce il pubblico alla vicenda. Medea è:

Una giovane di grande fascino e bellezza, una donna d'oriente con poteri magici. Era una strega! Ma anche le streghe s'innamorano, infatti come incoccia in Giasone, splendido Argonauta, lei ci perde la testa. Giasone stava andando per «velli d'oro», cioè in cerca di una pelle di ariete tutta splendente d'oro. Ma era assai difficile catturarlo, 'sto vello, dal momento che un terribile drago gli faceva la guardia. Medea servendosi dei suoi poteri magici e inventando trappole e machiavelli glielo fa guadagnare. Scoppia una grande rissa nella famiglia di Medea, nessuno dei parenti della donna vedeva di buon occhio che Giasone se ne andasse con quel bene prezioso. Medea parteggia subito per l'uomo che diventerà suo marito: tradisce suo padre, uccide suo fratello! Bisogna riconoscere, per amor di verità, che Medea non possedeva il dono della dialettica, non mediava.¹¹¹²

La Medea di Franca Rame, dunque, sebbene dotata di straordinari poteri magici, compie fin dall'inizio un errore: come già quella di Euripide, si consacra completamente all'uomo di cui è innamorata, Giasone, per seguire il quale non esita a tradire il proprio padre e a uccidere il proprio fratello. L'errore, certo, consiste nel sacrificare così tanto di sé per un uomo che si rivelerà non meritare tanto, ma il ritratto che di lei ci dà Franca racconta anche una donna disposta a tutto, pur di poter decidere autonomamente ciò che vuole per sé: per scegliere "*l'uomo che diventerà suo marito*", lei "*tradisce suo padre, uccide suo fratello*".

Ma in questa scelta sta anche il primo sacrificio di Medea, perché lui -che è già avanti negli anni- riceve da lei il dono della giovinezza, mentre lei se ne priva (almeno in parte), rinunciando, così, per lui, alla propria avvenenza e a se stessa.

Ma, dopo che Medea gli ha anche dato due figli, Giasone l'abbandona:

col passare degli anni, ahimè, sorte comune a moltissime donne, Medea lentamente sfiorisce: come cominci a invecchiare e perdi le tue attrattive sessuali, sei da sbattere via. Con l'amore Giasone perde ogni interesse per la sua donna, perfino l'affetto e il rispetto.¹¹¹³

¹¹¹¹ FO, Dario, RAME, Franca, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 67.

¹¹¹² RAME, Franca, "Prologo" a *Medea*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1014.

¹¹¹³ *Ivi*, p. 1015.

Questa sollecitazione della trama induce Franca a una digressione nella quale sviluppa ironicamente alcune riflessioni sulla differenza di sorte che, il più delle volte, si riscontra in coppie in cui i due membri abbiano età molto lontane, a seconda che a essere più giovane sia la donna o l'uomo:

Sei in quella certa età, i tuoi figli sono cresciuti, hanno una loro vita, la loro famiglia, tuo marito ti manda a «morire ammazzata» e tu vuoi veramente morire. Per una donna è assai difficile, quando non è più giovane, rifarsi una vita... e quindi ti attacchi disperatamente a quella che hai, e poi ti viene addosso l'umiliazione, la frustrazione di essere respinta, sostituita con un'altra più giovane e bella: non vuoi accettare, non ti vuoi rassegnare. Dura mettersi da una parte e fingere di non esistere più!

Quanta disperazione ho visto, conosciuto!

C'è anche da considerare la rozzezza dell'uomo, che davanti a un nuovo amore, per di più giovane, perde la testa. Io li capisco, stanno invecchiando, scoprono di piacere ancora... spesso lo credono veramente, si comportano come se fossero stra-amati.

Che malinconia fanno certe coppie: lui, ben tenuto o no che sia, con i suoi venticinque o trent'anni più di lei, che al ristorante si sente sempre dire: «Sua figlia cosa prende?»

Footing e ginnastica. Sempre stanchissimo. Vestito «giovanile», con vicino boccioli di rosa tristi... ma triiiistiii!!!... Che poi è anche pericoloso!!

Sì, non ridete, è una cosa seria. È pericoloso: lo so di sicuro. Il rapporto tra un anziano e una ragazza è un rapporto impari, e certe volte... TRACK! L'infarto!

Non voglio fare del terrorismo, ma è vero! Passate voce.

Non ho nulla contro questi amori... anzi, qualcuno... raro... funziona: ragazze cresciute senza padre... Sì, funziona... per qualche anno. Poi, fatalmente, c'è lui che si dispera sulla spalla di qualche vecchia amica e lei che ride avvinghiata a un amore della sua età.

Al maschio, per amore o no, è permessa un'amante più giovane. Alla femmina questo privilegio è negato.

Infatti se una donna... diciamo «adulta», ha un amore con uno più giovane di lei, si dice subito: «Ma non si vergogna quella?! Che puttana!!» Invece per l'uomo anche super maturo con la ragazzina, ci si tira giù il cappello.

E come ci soffriamo noi! Io penso spesso che se i nostri uomini ci abbandonassero per mettersi con delle donne di ottanta-ottantacinque anni, potremmo capire... saremmo comprensive! «Povero ragazzo... ha avuto un'infanzia infelice... ha bisogno della nonna».

Invece no, ci lasciano per delle bellissime, stupendissime, giovanissime.¹¹¹⁴

Anche in presenza di un giudizio non negativo e non moralistico nei confronti di legami tra persone di età diverse, l'impatto sull'immaginario che provoca una coppia in cui sia la donna a essere più grande risulta comunque più straniante rispetto a quello provocato dal caso opposto. L'origine di questa differenza d'impatto è chiaramente maschilista: il legame sessuale (legittimato socialmente dal matrimonio), nella cultura patriarcale, ha l'obiettivo della procreazione. L'ufficialità del matrimonio è funzionale all'esigenza di far sì che i figli siano legittimamente eredi. Dato questo fine, l'essenziale è che la donna sia in età fertile (meglio se giovane, in modo da restare fertile per più anni), perché l'uomo, per carattere biologico, è fertile sempre.

¹¹¹⁴ *Ivi*, pp. 1015-1016.

Al di là dei toni ironici del “Prologo”, la situazione è già di per sé tragica. Già Franca, nel presentare il testo, lo chiarisce. La sua *Medea* è

un pezzo assai diverso dagli altri, non è comico. Anzi è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo. [...] è una Medea popolare che ricalca la tragedia scritta da Euripide, ma le motivazioni per l’uccisione dei figli sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza.¹¹¹⁵

E tragico, quindi, è il registro del monologo. Scrive, infatti, Paolo Puppa:

l’attrice-autrice non può che sottolineare una delle tragedie della vita, e in particolare della donna, vale a dire quella di essere esposta al lavoro di *Chronos*, più deleterio nelle conseguenze relazionali per la femmina rispetto al maschio. Questo per l’ingiustizia fisiologica, secondo cui l’uomo che invecchia può essere più affascinante specie se ha potere, mentre la donna abbruttisce e viene abbandonata. Denuncia che si esalta nelle battute esemplari della sua *Medea*, scandite nella lingua macaronica, dialettalmente reinventata, del marito, stavolta appoggiata sui maggi umbro-toscani: «lui, l’ommo, col tempo stagiona, noi si appassisce. Noi femmene si gonfia, s’avvizisce...lui, l’ommo, matura e s’insavisce. Noi potere si perde e lui n’acquisisce. Da sempre, è la legge de lu monno!»¹¹¹⁶

Infatti, è Giasone ad abbandonare Medea per una ragazza più giovane di lei, ed è proprio a questo punto che il monologo segna la propria differenza con l’originale classico (e anche con alcune rielaborazioni successive).

Al contrario di quella classica, la *Medea* di Franca non uccide i figli per vendetta, per rabbia o per gelosia, ma per una precisa presa di coscienza sulla propria condizione: la donna rifiuta una legge e una cultura che la vuole muta, prona e ossequiente, ancorché umiliata e offesa. Dice infatti:

I figli sono come il basto di legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, «per meglio tenerce sotto, manzuète», per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per questo li uccido, perché possa nascere una donna nuova!¹¹¹⁷

Non a caso, è stato giustamente notato che, nel passaggio dal “Prologo” al monologo avviene anche il passaggio dal comico al tragico, che ha un forte valore semantico: nella *Medea*, infatti, “*coesistono due prospettive opposte: la*

¹¹¹⁵ FO, Dario, RAME, Franca, *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 67.

¹¹¹⁶ PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, cit., p. 302.

¹¹¹⁷ RAME, Franca, “Prologo” a *Medea*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1016.

*demitizzazione e la mitizzazione*¹¹¹⁸. La demitizzazione è affidata all'ironia del prologo, la mitizzazione, invece, è attuata attraverso il ricorso al registro tragico (e politico) del monologo, “*con parole d'ordine ideologico-politiche immediatamente riconducibili alla società degli anni Settanta («strega» era sinonimo di femminista [...])*”¹¹¹⁹.

Indubbiamente, l'impostazione è figlia del clima di quegli anni, determinato dalle lotte femministe, ma, nonostante questo, non ha smesso di avere attualità. Dice, sull'origine del monologo, Milagro Martín Clavijo:

Il monologo [...] è il risultato di una interpretazione di questo infanticidio che avviene dalla prospettiva della donna in un momento di forte dibattito sociale sulla identità femminile e sul diritto della donna di decidere sul proprio corpo. La legge dell'aborto del 1978 si considererà uno dei grandi risultati del femminismo dell'Italia di quel periodo.¹¹²⁰

Il testo (basato solo su Euripide: non v'è passaggio attraverso Seneca¹¹²¹) è costruito sul criterio della recitazione epica dei giullari medievali: Franca è la giullaressa, l'affabulatrice che recita da sola tutti i personaggi, cioè Medea (che si rivolge a volte alle altre donne, altre volte a Giasone) e tutti gli altri personaggi femminili.

Il primo elemento che colpisce è proprio questo: la *Medea* di Franca è un serrato dialogo tutto tra donne; gli uomini non intervengono mai; si accenna a loro, ci si riferisce ai loro atti, ma non prendono mai la parola. Il monologo rappresenta il momento in cui Medea spiega le proprie ragioni e, nel farlo, si rivolge alle altre donne: è la loro solidarietà che cerca, è la loro comprensione che vuole suscitare ed è la loro coscienza che intende risvegliare. Paradossalmente (almeno rispetto a quel che -ironicamente- dice Franca nel prologo), Medea appare totalmente dotata di dialettica: spiega, argomenta, motiva, dialoga e induce al rispecchiamento.

¹¹¹⁸ MARINAI, Eva, “«Vieni fuori, Euripide!»». La figura popolare di *Medea* nella mitografia di Fo-Rame”, in: BARSOTTI, Anna e MARINAI, Eva (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011, p. 45.

¹¹¹⁹ *Ivi*, p. 46.

¹¹²⁰ MARTÍN CLAVIJO, Milagro, “Franca Rame e la revisione del mito di Medea”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Franca, pensaci tu*, cit., p. 93.

¹¹²¹ Cfr.: RUBINO, Margherita, “La *Medea* e *Lisistrata romana*”, in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Franca, pensaci tu*, cit., p. 91.

Le donne conoscono la storia e la situazione di Medea e, ancora portatrici di quella stessa cultura patriarcale che ora sta mettendo la protagonista ai margini della vita, tentano di convincerla ad accettare questa sorte come naturale:

«Medea, tutte ne abbiamo avuto quel tempo. Ma lo tempo è passato... e a noi donne n'è lo destinàto che cussi se resòlva: che l'omo nostro de carne nòva, zòvane e fresca sen' vada a cerca. Da sempre, è la legge de lu monno!»

[...] è natura... è lo naturale: l'ommo dura più lungo a invecchiare... lui, l'ommo, col tempo staggiona, noi ci si appassisce... Noi femmene si gonfia, s'avvizzisce... lui, l'ommo, matura e s'insavisce.

Noi potere si perde e lui n'acquisisce.

Da sempre, è la legge de lu monno!»¹¹²²

Medea sa di avere a che fare con donne la cui coscienza è ancora assopita dalle logiche maschiliste, ma è anche consapevole di non aver molto tempo: per questo, fin da subito, le scuote con parole dure, ma nette:

«La legge de lu monno?! De quale legge m'annate parlanno o donne? De una legge che voi altre amiche mée, avite penzato e detto e scritto, e poi bandito... e battuto tamburo, voi, nella piazza per dare avvisata che 'sta legge è sacrata?

L'ommini, l'ommini... l'ommini, contro de noialtre femmene l'hanno penzata 'sta legge, e segnata e sacrata... sacra fatta per scrittura dello re!» [...]

la migliore penzata che l'ommo ha fatto a vantaggio sòjo è d'averve ben allevate alla sòa dottrina... a scòla v'ha mannate, voi altre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state... e nun ve rebellate!»¹¹²³

La presa di coscienza di Medea è chiarissima: se le donne accettano come naturale la loro sottomissione è perché hanno subito una forma di inculturazione, di indottrinamento (perpetrati nel corso dei secoli) tali per cui non possiedono più le categorie culturali per riconoscere l'ingiustizia di quella condizione. È una forma di colonizzazione culturale: quella stessa colonizzazione che (sulla scorta degli studi di Franz Fanon, di Guy Debord, di Michel Foucault e di Herbert Marcuse) veniva denunciata proprio dalle femministe radicali di quegli anni. Precisa, a questo proposito, Alessandra Marfoglio:

Nella riflessione teorica femminista l'assoggettamento della donna era il risultato di una pratica messa in atto sistematicamente: quella che attraverso la scuola, la famiglia e la chiesa (o forse sarebbe più corretto dire le istituzioni in generale), manteneva le bambine “nell'isolamento dal maschio, nell'interdizione all'autoerotismo e ai giochi

¹¹²² RAME, Franca, *Medea*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1018.

¹¹²³ *Ivi*, pp. 1018-1019.

sessuali, nella mortificazione della sua personalità creativa”¹¹²⁴, trasmettendo un modello sociale in cui l’elemento maschile era dominante.¹¹²⁵

Infatti, rispetto all’uomo, le donne sono “*ben allevate alla sòa dottrina... a scòla v’ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione*”. Ma, proprio davanti a questo, sta la presa di posizione di Medea: “*E io, zitta me dovrebbe stare, per lo bene de li figlioli? ‘Nu recàtto è! ‘Nu recàtto enfame!*”¹¹²⁶ E la presa di posizione la induce alla scelta estrema:

accidere debb’io li mia figlioli... e sarò de tutti recordàta come matre scellerata... [...] Ma, migliore è... esser recordàta come bestia ferróce, che dementecata come cavra mansueta... che se pole mungere... e tosare, e desprezzare, e po’ vendere allu mercato senza che de bocca sòa n’esca un bellato! Accidere debb’io li mia figlioli!»¹¹²⁷

L’uccisione dei figli da parte di Medea diviene, così, un atto politico anti-patriarcale, prima di tutto perché priva Giasone della discendenza e, in secondo luogo, perché il gesto rappresenta la ribellione al ruolo che il patriarcato vuole assegnare alla donna. La critica all’assetto patriarcale della famiglia stessa, a questo punto, viene esplicitato dalla donna:

Ora te convénze che savia songh’io, Giasone? E pensare che TRADITORE t’avèa chiamato... (*Lentamente il tono si trasforma colorandosi di rabbia e disperazione*) Ma l’ommo non l’è gimmai traditore, se scambia donna!
E donna, abbisogna che se contenta d’essere MATRE!... che è già gran premio!
E penzàvo che ‘sta gabbia deréntro la quale ci avvète imprigionato, con alligàti, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare... penzavo fosse lo peggio recatto de codesta vostra infame società d’ommeni...
(*Come fosse pentita, a mezza voce*) Coteste follie penzavo, Giasone... coteste follie penzavo... (*Con terribile furore, ma senza strafare*) E le penzo ancora!
È ‘sta gabbia che te vòj spezzare... è ‘sto basto enfame che te voj schiantare!¹¹²⁸

È tutto l’istituto familiare a essere messo sotto accusa come strumento del patriarcato: la stessa maternità (col suo portato psicologico di creazione del mito dell’istinto materno) viene svelata come un’imposizione maschile sulla donna per controllarla ed estendere il proprio dominio sul futuro, attraverso la prole. La scelta di Medea diventa, così, inevitabile:

¹¹²⁴ LONZI, Carla, “La donna clitoridea e la donna vaginale”, in: LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel – La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., p. 88.

¹¹²⁵ MARFOGLIA, Alessandra, “Una donna sola. Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione”, cit., p. 60.

¹¹²⁶ RAME, Franca, *Medea*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1019.

¹¹²⁷ *Ibidem*.

¹¹²⁸ *Ivi*, pp. 1020-1021.

Necessità è, che 'sti figlioli ammia abbino a morire perché tu, Giasone e tue leggi infami abbiate a schiattare! [...] Ed eo, me dirò chiagnèndo: "Mori! Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova... Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova!"»¹¹²⁹

Paradossalmente, l'uccisione dei figli rivela, in Medea, la resurrezione della propria coscienza, che deve passare attraverso il sangue della prole, cioè attraverso l'eliminazione del segno evidente che manifesta il dominio patriarcale.

Come ha giustamente notato Milagro Martín Clavijo:

La drammaturga si serve di Medea per decostruire due miti molto generalizzati durante i secoli e che hanno a che vedere direttamente con la donna: il mito del matrimonio e della maternità.¹¹³⁰

Questo conduce Franca alla revisione radicale del mito, costruita senza dubbio sulla base dei contenuti espressi negli ambienti del femminismo più radicale:

Da una prospettiva femminista si cerca di capire chi fu Medea e le circostanze storiche e culturali che la circondarono. [Le altre donne, *N.d.R.*] Non si trovano di fronte, né una Medea dea, né una maga, né una pazza, ma una donna in un contesto determinato e, soprattutto, non si considera il mito come una verità atemporale, ma come una storia costruita con interessi ben precisi. Ne deriva che il tema dell'infanticidio -fatto centrale della conversione della donna in mostro- sia il nucleo di studio e di reinterpretazione.¹¹³¹

Come nota ancora Milagro Martín Clavijo, Medea e il coro rappresentano due opposte concezioni della maternità (e, di conseguenza, di matrimonio e di famiglia): il coro porta sulla scena quella patriarcale che ha operato una fortissima inculturazione nelle donne stesse e afferma che, nella maternità, la donna realizza pienamente la propria identità femminile; Medea, invece, pone in chiaro come, nelle argomentazioni del coro,

la natura si sta confondendo con la cultura, si stanno equiparando due cose che invece sono ben distinte. È vero che la donna è l'unica che biologicamente ha la capacità di fare figli; ma da questo fatto non deriva la conseguenza che questa capacità sia anche una necessità, anzi il ruolo principale e addirittura l'unico della donna.¹¹³²

¹¹²⁹ *Ivi*, p. 1021.

¹¹³⁰ MARTÍN CLAVIJO, Milagro, "Franca Rame e la revisione del mito di Medea", in: CERRATO, Daniele (a cura di), *Franca, pensaci tu*, cit., p. 97.

¹¹³¹ *Ibidem*.

¹¹³² *Ivi*, pp. 104-105.

In questo senso, Milagro Martín Clavijo interpreta il monologo anche come un'esposizione argomentata della teoria femminista sulla maternità, in contrapposizione alla visione patriarcale:

le distinte posizioni teoriche femministe in relazione alla maternità [...] disarticolano il modello della buona madre che ha predominato durante tanti secoli nella società occidentale, e lo fanno, da un lato attraverso la decostruzione dell'istinto materno e, dall'altro, attraverso lo sviluppo del concetto di maternità come oggetto principale della identità femminile. La Medea di Franca Rame è una illustrazione di queste teorie: [...] il concetto di maternità si è andato costruendo lungo la storia; pertanto se si tratta di un concetto costruito, si potrà anche decostruire e questo non ha niente a che vedere con la natura della donna.¹¹³³

È grazie a questa revisione del mito della maternità che si può far crollare dalle fondamenta il mito patriarcale del matrimonio e della famiglia: per questo, Medea cerca, durante tutto il monologo, un confronto solo tra donne.

Colpisce, in questo senso, che Medea, durante tutto il monologo, si rivolga alle donne sempre chiamandole “*amiche*” o “*sorelle*”: seppur còlte ancóra nella loro adesione alla cultura patriarcale, lei non le odia, perché riconosce anche loro come vittime dell'inganno perpetrato dal patriarcato, della propaganda in cui il totalitarismo maschile le ha allevate. È Giasone -solo lui- il nemico, in quanto emblema di quell'ordine patriarcale che Medea ha deciso di demolire fin dai principi di fondo su cui è edificato.

Per questo, il riferimento di Franca è esclusivamente Euripide: prima del testo, scritto nel 431 a. C. dal tragediografo greco, infatti, circolava il mito di Giasone, degli Argonauti e di Medea, ma quest'ultima non giungeva mai al punto di commettere l'infanticidio: è solo con Euripide che Medea diviene la donna che uccide i figli per vendicarsi del marito infedele. Da qui in poi, salvo qualche eccezione che attenua le responsabilità della donna, Medea sarà sempre un personaggio funesto, che incarna le pessime conseguenze cui va incontro chi si lasci totalmente travolgere e guidare dalla passione, fino all'annebbiamento mentale. Anche laddove Medea venga, in qualche modo, assolta come figura (come nel teatro del Settecento), tale assoluzione passa attraverso la presa di coscienza dell'orrore dell'atto compiuto e il relativo pentimento, spesso espresso attraverso il suicidio.

¹¹³³ *Ivi*, p. 99.

I primi cambiamenti nella concezione del personaggio di Medea cominciano a fare la loro comparsa nel secondo Ottocento, quando la donna diventa il vessillo dell'emancipazionismo femminile inglese, del movimento per l'introduzione del divorzio e di quello per la revisione dei diritti maschili e femminili nell'ambito del contratto matrimoniale. Monologhi della tragedia euripidea vengono spesso citati dalle femministe inglesi nei loro comizi e nella loro pubblicistica e -sull'onda di questo mutamento di sentire- Adelaide Ristori recitò *Medea* in numerosi teatri del mondo. I cambiamenti, tuttavia, non investono il piano drammaturgico, ma quello epistemologico riferito al testo euripideo: non si scrivono, cioè, rielaborazioni femministe del mito di Medea, ma si legge e s'interpreta in modo alternativo la tragedia di Euripide.

Anche quando, in alcuni lavori di primo Novecento, la figura di Medea viene rielaborata per riabilitarla, non lo si fa da una prospettiva femminista. La splendida tragedia *Lunga notte di Medea* (1949) di Corrado Alvaro, per esempio, mostra personaggi maschili tutti indistintamente negativi (egoisti, vigliacchi, prevenuti, violenti) e personaggi femminili tutti assolutamente positivi e innocenti, ma il problema di Medea è che -da straniera e sradicata qual è a Corinto- sente d'esser vista con sospetto da tutti, per cui la propria vita e il proprio agire sono totalmente guidati dalla paura. E per paura, infatti, ucciderà anche i figli, per salvarli da quello che lei teme delinarsi come un futuro nero, di emarginazione e di discriminazione, in quanto figli meticci. Il limite di Medea, dunque, è la propria totale, irrazionale e paralizzante paura della vita.

In questo contesto -pur delineato per sommi capi- quella di Franca Rame si evidenzia come la prima Medea esplicitamente femminista, in cui il gesto non è né condannato, né attenuato nella sua gravità, bensì ripensato da capo in una chiave paradossalmente positiva e liberatoria.

Dopo Franca Rame, altre autrici e altri autori si cimenteranno con Medea, ma troveremo più espressa quella furente *vis* polemica di marca femminista. Christa Wolf, per esempio, nel 1996, scriverà il romanzo *Medea. Voci*, in cui la protagonista è una dottoressa proveniente dalla Còlchide che, insieme a Giasone, arriva a Corinto, dove è benevolmente accolta. Qui, però, scopre intrighi di palazzo che non avrebbe dovuto sapere, per cui comincia a essere perseguitata e, per questo, viene esiliata, mentre i figli vengono lapidati dai Corinzi. La Wolf, dunque, da una parte rielabora la propria autobiografia (dopo la caduta del muro

di Berlino era stata ingiustamente perseguitata, con la falsa accusa di essere stata, dal 1959 al 1962, un agente segreto al servizio della DDR), dall'altra, riprende il mito pre-euripideo per il quale la donna non è l'artefice della morte dei figli. Medea, come ha notato Anna Chiarloni, è

una donna travagliata sì dall'amore, ma ancor più dall'incapacità degli abitanti di Corinto di integrare una cultura come quella della Colchide, per sua natura non incline alla violenza. Non un'infanticida dunque, al contrario una donna forte e generosa, depositaria di un remoto sapere del corpo e della terra, che una società intollerante emargina e annienta negli affetti fino a lapidarle i figli.¹¹³⁴

Chi, invece, si colloca del tutto, nella propria ricezione-rielaborazione del mito, sulla stessa linea di Franca Rame è la scrittrice e autrice di teatro portoghese Hélia Correia (n. 1949) e, per questa sua unicità, sarà utile parlarne. Nel suo *Apodera-te de min* (2002), l'autrice -che si confronta spesso con il mito antico- immagina di incontrare Medea, durante un viaggio immaginario nella Còlchide.

Medea è definita, fin dall'*incipit* della narrazione "*a pensativa*"¹¹³⁵. Fin da subito, quindi, la Correia rovescia la classica concezione del personaggio: Medea non è la donna passionale e istintiva, magari ai limiti dell'annebbiamento mentale, o la donna accecata dalla sete di vendetta, o ancora l'impaurita dominata dall'emotività, bensì "la riflessiva", cioè la donna dotata di *λόγος*, un soggetto pienamente in controllo di sé e quindi cosciente delle proprie scelte. Già in questa scelta troviamo un'analogia con la Medea della Rame, la quale -come abbiamo visto-, contrariamente a quanto venga affermato nel "Prologo" al monologo, non fa che spiegare, argomentare e motivare la propria scelta alle donne di Corinto.

Nella narrazione della Correia non è Medea a parlare, bensì l'autrice, che la incontra "*ao viajar da mente*"¹¹³⁶, ma non parla a lei, bensì, rivolgendosi al lettore, parla *di* lei. Medea è colta nel proprio ambiente, nella regione di cui è principessa, ed esercita tutti i propri poteri magici. Tuttavia quella che l'autrice incontra è la figura della donna -più che la donna vera e propria-, che le si mostra anche nella propria condizione successiva, "*ao palacio onde fecham as mulheres, ainda que princesas.*"¹¹³⁷ Qui, dice la Correia, Medea "*envelhecia, longe dos seus*

¹¹³⁴ CHIARLONI, Anna, "Postfazione", in: WOLF, Christa, *Medea. Voci*, Roma, edizioni e/o, 2005, p. 228.

¹¹³⁵ CORREIA, Hélia, *Apodera-te de min*, autopubblicazione, Lisbona, 7 aprile 2002, p. 9.

¹¹³⁶ *Ibidem*.

¹¹³⁷ *Ibidem*.

prados.”¹¹³⁸ È una Medea vecchia, dunque, quella della Correia, che guarda al proprio passato con occhi non più accecati dalla passione amorosa per Giasone.

Ciò che umilia Medea più d’ogni altra cosa -esattamente come per la Medea di Franca Rame-, è proprio il vincolo d’amore con Giasone -“*o acidente do amor tinha humilhado como uma nudez*”¹¹³⁹- ed è in nome di questo amore che la donna rinuncia “*às suas artes màgicas*”¹¹⁴⁰. Come avviene alla Medea della Rame, quella della Correia perde la propria individualità proprio in nome del legame con l’uomo, cioè, metaforicamente, perde la propria identità di donna a causa del vincolo patriarcale del matrimonio.

In questa perdita d’identità si colloca anche l’inizio della propria schiavitù: “*Perdeu a pátria e entrou no gineceu como a mais comezinha das mulheres. Não existia nada seu em Cólquida, excepto os projectos assassinos do seu pai.*”¹¹⁴¹

È in questo momento di sostanziale riduzione in schiavitù che, in lei, la stessa maternità si configura come perdita di libertà. Scrive Hélia che Medea

a funda, a poderosa, enfraqueceu com a maternidade. A bondade injectou-se-lhe nas veias e ela tinha as crianças na barriga como qualquer mulher: cosendo, e olhando o fio do horizonte, com um sorriso e as pálpebras inchadas por uma melancólica alegria. Deu-as à luz no quarto, entre mulheres, ela que ouvira, tanta madrugada, os grandes urros das parturientes nas montanhas em volta da cidade, nesse momento que não era íntimo, com as gregas gostavam de pensar, mas uma inteira projecção da terra.

Lei, dunque, che è profonda (“*funda*”, che riprende il senso dell’iniziale “*pensativa*”) e potente (“*poderosa*”) s’indebolisce con la maternità. Il testo, molto sottilmente, insinua che questo cambio psicologico sia conseguenza di una maternità non desiderata da lei, ma indotta: “*A bondade injectou-se-lhe nas veias e ela tinha as crianças na barriga como qualquer mulher*”, le è stata iniettata nelle vene (immagine che spiega proprio come lei sia stata progressivamente indotta) la “bontà”. Chiaramente, dal contesto si chiarisce come quel sentimento sia fatto percepire a lei come bontà: in realtà, è arrendevolezza. Dietro quest’atto c’è il giudizio espresso dalla società patriarcale di Corinto nei confronti del potere e della libertà che caratterizzavano precedentemente Medea, che vengono letti come cattiveria. Inoltre Corinto rappresenta la civiltà in pieno sviluppo, mentre la Còlchide è una terra selvaggia: il patriarcato si pone come civilizzatore e Medea

¹¹³⁸ *Ivi*, p. 10.

¹¹³⁹ *Ibidem*.

¹¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹¹⁴¹ *Ibidem*.

smette di essere -per usare una categoria inaugurata da Clarissa Pinkola Estés¹¹⁴²- una Donna Selvaggia -cioè una forza psichica potente, istintuale e creatrice, lupa ferina-, per essere ricollocata nel ruolo di madre, che il patriarcato le ha assegnato in quanto donna, e, così, venire soffocata da paure, insicurezze e stereotipi. Ecco perché, dopo essere stata così indotta alla maternità, lei diventa madre “*como qualquer mulher*”.

Che la società di Corinto sia patriarcale è chiarito anche dall’atteggiamento di Giasone verso di lei e verso gli stessi figli. Infatti, “*Jasão amava-o pouco e, nesse pouco, distraidamente*”¹¹⁴³: egli è interessato solo al vantaggio che il matrimonio determina in termini patriarcali, ovvero la discendenza. E, per assicurarsi di averla, dopo quello con Medea, già pensa a un nuovo matrimonio con una donna più giovane (quindi, certamente in età fertile).

Come abbiamo già visto, il coro delle donne di Corinto dice alla Medea della Rame: “*a noi donne n’è lo destinato che cussì se resòlva: che l’omo nostro de carne nõva, zóvane e fresca sen’ vada a cerca. Da sempre, è la legge de lu monno!*” Anche la Medea di Hélia, parallelamente a quella di Franca, comprende che questa sia “*à sentença do seu sexo*”¹¹⁴⁴ e, infatti, in entrambi i casi, vengono tracciati tentativi d’instaurazione di una qualche forma di solidarietà femminile: la Medea della Rame non cessa, per tutto il monologo, di fare appello alle donne di Corinto e di dialogare con loro per spiegare le proprie ragioni; la Medea della Correia si rispecchia nella nuova sposa di Giasone, vedendo in lei l’ennesima donna ingannata dalla logica patriarcale.

In questo contesto, Medea pare quasi comprendere in anticipo la condizione svantaggiata dei figli:

Eram crianças filhas de estrangeira, crianças meio bárbaras, dizia-se; de certo modo, criaturas híbridas que nunca chegariam a adultas, antes seriam devoradas por si mesmas quando as duas metades se enfrentassem.¹¹⁴⁵

A questo punto, l’indicibile -l’infanticidio- fa la propria comparsa, ma in forma ambigua. Noi non capiamo chiaramente chi uccida di figli: può essere Medea (come in Euripide), oppure no (come nel mito pre-euripideo), ma il risultato è, in

¹¹⁴² PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Donne che corrono coi lupi* [1992], Milano, Frassinelli, 2011.

¹¹⁴³ CORREIA, Hélia, *Apodera-te de min*, cit., p. 10.

¹¹⁴⁴ *Ivi*, p. 11.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*.

ogni caso, lo stesso: “*Apareceram mortas de manhã, azuis, como as crianças dos mendigos quando atravessam montes no inverno. Então correu a voz pela cidade, culpando a mãe, Medeia, dessas mortes.*”¹¹⁴⁶ Anche per questo Medea appare a Hélia una “*mãe nervosa e exausta*”¹¹⁴⁷ Ma qui, dalle ceneri di questa Medea, nasce una Medea nuova, che ritorna alla propria natura selvaggia. Come in Franca Rame, nasce la “*donna nuova*”, ma qui la prima donna nuova è lei stessa: “*Esta Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra, uma que pensa e concebe magnífica vingança.*”¹¹⁴⁸

E i frutti di questa vendetta emergeranno nell’opera teatrale esplicitamente dedicata da Hélia Correia a Medea: *Desmesura* (2006). Qui sembra quasi che la Medea di Franca Rame sia riuscita a convincere le donne di Corinto delle proprie ragioni e le abbia, quindi, portate tutte dalla propria parte, facendole diventare donne selvagge (come lei è tornata a essere) e adoratrici -come lei- di Ecate.

Infatti, come nota Maria de Fátima Sousa e Silva, nella rielaborazione della Correia, Medea è

uma estrangeira da Cólquida e figura distante dentro do convívio doméstico. De acordo com um critério de hierarquização, definido pela relação de cada uma das personagens com o uso da palavra, Medeia goza de um ascendente amplamente reconhecido, que a coloca num patamar superior no plano dos mortais, a tocar a prerrogativa excepcional de quem possui dotes de magia. Temem-na os que a cercam, seguros de que a princesa da Cólquida não necessita de ouvir qualquer palavra para entender os pensamentos em sua volta; a reserva ou animosidade dos que servem é-lhe perceptível, mesmo na ausência de palavras, porque, como Éritra compreende [...], «ela consegue ouvir-nos a pensar». Perante a própria ambiguidade dos que lhe são mais íntimos, no limite o homem que ama e o pai dos seus filhos, Medeia antecipa-se às palavras e penetra os pensamentos profundos que lhes estão na origem [...]: «Finge nada saber e no entanto já tudo adivinhou. É bruxa».¹¹⁴⁹

Nel testo, non casualmente, si avvicinano due cori: uno composto dagli uomini di Corinto, che ormai odiano Medea, e l’altro formato dalle donne della città, divenute sostenitrici della donna. Questi si scontrano anche dialetticamente.

Il primo, infatti, significativamente, canta un lamento per gli eroi, nel quale si esalta il sentimento della *pietas*, rivolto agli uomini che hanno accettato anche la morte per essere all’altezza del coraggio virile che la natura chiede loro di avere:

¹¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹¹⁴⁹ SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, “Linguagem, barbarismo e civilização: Hélia Correia, *Desmesura*”, in: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (a cura di), *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 179.

Ai do homem que deixa
A cidade sem guarda
E responde ao apelo
Ardiloso do mar.
Que é a eternidade
Mais do que uma sombra parda?
Parda sombra o herói
Se irá também tornar.
Mata, mata o guerreiro
Entre o corpo e a lança
Põe seu escudo de couro
Põe a sua ambição
Sobre o pó do terreiro
Alguma coisa dança
É o sangue a tombar
Como folha no chão.
Ai do homem que cai
No fulgor da batalha
E assiste ao festim
Que é o seu funeral
Morre longe de quem
Lhe teceu a mortalha
Morre longe da paz
A que sempre quis mal.
Ai do pobre mortal
Que nasceu masculino
Que do leite da mãe
Em vão se alimentou
Não pôde ela, falando,
Impedir-lhe o destino.
Só aos homens ouviu
Só à glória escutou.¹¹⁵⁰

Ma, a questo inno al virile eroismo guerriero che fa parte del destino maschile, il coro delle donne risponde, altrettanto significativamente, con un inno a Ecate (dea dell'ombra e delle arti magiche), che mette in luce l'insensatezza di questa chiamata a gioire e danzare sulle tombe dei mariti, "eroi maschi / eroi perduti":

A serpente
Que desliza
É jorro
De uma ferida
Sangra a terra
Da barriga
Lua negra
Que ilumina
A paisagem
Da chacina
A senhora
Das três caras
Dona das

¹¹⁵⁰ CORREIA, Hélia, *Desmesura. Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006, pp. 13-14.

Encruzilhadas
Das três vias
Aziagas
Com as três
Cadelas bravas
Solta a sua
Gargalhada.
Fazedora
De hecatombes
Tombas, Hécate,
Os mortais
No desastre,
Astro da febre,
No fulgor
Dos temporais.
Leva as armas
Para a cova
Herói macho,
Herói perdido.
Que ao luar
A mulher dança
Sobre a cova
Do marido.¹¹⁵¹

Questa coscienza del destino che la società patriarcale riserva agli uomini, in definitiva, spinge Medea al sacrificio dei figli, oltre al fatto di voler colpire Giasone nel “*seu centro de dor onde eu não tive / Nunca morada, agora o vejo e entendo.*”¹¹⁵² E dice, infatti, ai figli, prima di consumare il sacrificio:

A vós, meus filhos, verdadeiramente
Vos farei nascer hoje, vos atiro
Para longe da barriga, para onde
Meu coração já não vos reconheça.
Materna é a leoa, o tigre-fêmea,
É a águia real. Medeia, não.¹¹⁵³

L’indicibile, dunque, si consuma (a differenza di quanto viene affermato in *Apodera-te de min*) e Medea, nel compiere il proprio atto, si riconsacra a Ecate, tornando a essere, prima di risalire all’Olimpo (come in Euripide), la Donna Selvaggia che era:

Sim, tens razão. O mundo assistirá
Àquilo que não tem nome, ao indizível.
Este será o dia em que o sol gela
E os cadáveres da terra se levantam
E o mar se eleva, se afundam as montanhas
E a hecatombe fertiliza os campos.

¹¹⁵¹ *Ivi*, pp. 14-15.

¹¹⁵² *Ivi*, p. 51.

¹¹⁵³ *Ibidem*.

Hécate triunfal! [...]
Meu corpo que os gerou os aniquila,
Aos filhos de seu pai. Tu, Sol, prepara-te
Para me resgatar com o teu carro
Que os assustará tanto como a chuva!
Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe
É somente ir contando a minha história
Até que um, de entre vós, a compreenda!¹¹⁵⁴

Anche nella versione della Correia, il gesto di Medea si propone di aver valore storico-fondativo, come nella rielaborazione fatta dalla Rame, e, in entrambi i casi, corrisponde a una forma di liberazione della donna dai vincoli imposti su di lei dai canoni sociali patriarcali. La differenza è che in Hélia si individua anche l'idea che la liberazione coincida con il ritorno della donna alla propria natura selvaggia, mentre per Franca l'uccisione dei figli è paradossalmente generativo della "donna nuova": Franca non rifiuta il concetto in sé di sviluppo della civiltà (come invece Pasolini, nella propria *Medea* con Maria Callas), ma prova a porlo su basi opposte rispetto a quelle che la Storia ha, fino a ora, tramandato.

Il testo successivo -*Monologo della puttana in manicomio*- è un violentissimo testo femminista e politico, che usa il comico in modo "storto", cinico, duro, provocatorio, facendo emergere -anche qui- anche la corda tragica di Franca.

Costruito anch'esso come un dialogo monologato (rivolto a un'immaginaria dottoressa), presenta una denuncia sociale che investe più livelli: il primo riguarda la condizione dei malati in manicomio. Franca è amica di Franco e Franca Basaglia e condivide la loro battaglia per la chiusura dei manicomi, una battaglia che tocca molto da vicino le donne, fin dai primi del Novecento.¹¹⁵⁵

Sul piano della definizione stessa di "follia", infatti, molte sono le vedove, le prostitute, le vagabonde internate nei manicomi italiani nel ventesimo secolo,

¹¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 51-52.

¹¹⁵⁵ Sulla condizione delle donne in manicomio, fondamentale è *Le libere donne di Magliano* (1953), di Mario Tobino (Viareggio, 1910 – Agrigento, 1991). Psichiatra e scrittore, Tobino fu - per oltre quarant'anni- responsabile del manicomio di Magliano, nella Lucchesia: gran parte della sua produzione letteraria è direttamente ispirata al suo lavoro e all'esperienza umana della vita quotidiana all'interno della realtà del manicomio. Il manicomio di Magliano diventò la sua casa e fu l'unico direttore a viverci stabilmente e a frequentarlo anche dopo la pensione. Il libro -nato dalla rielaborazione delle cartelle cliniche che Tobino aveva l'abitudine di annotare su un quaderno- racconta in modo crudo un mondo di dolore nel quale il malato di mente è legato e non riesce a liberarsi. Il racconto si presenta volutamente frammentario: paragrafi a volte molto brevi, dove le storie delle malate si intrecciano con la descrizione della vita manicomiale senza un preciso ordine cronologico, ma seguendo soltanto i ricordi e le riflessioni personali del suo autore. La vera protagonista del libro è la follia tutta al femminile, che ci viene narrata attraverso i casi clinici, brevi storie personali di aggressioni, di suicidi, di erotismo, di delirio a cui le malate sono soggiogate. (Cfr.: TOBINO, Mario, *Le libere donne di Magliano* [1953], Milano, Mondadori, 2001.)

perché costituiscono una minaccia per l'ordine pubblico. Si tratta di donne che si ribellano alle regole che la società impone loro proprio in qualità di donne, le quali, come tali, non possono rifiutare il lavoro domestico, l'accudimento dei figli, né essere le artefici di una rottura o di una messa in crisi del rapporto di coppia. In altri casi, invece, il ricovero avviene dopo lunghi soprusi e angherie da parte del marito, tutte vessazioni che la moglie è chiamata a subire in silenzio e con rassegnazione. I disturbi psichici sono la logica conseguenza di rapporti infelici, nei quali la donna si deve sottomettere al ruolo del marito-padrone.

È questo il contesto che conduce all'internamento di tante donne. I ricoveri sono, così, legati a problemi di moralità o familiari, più che a effettivi problemi psichici. La legge del 14 febbraio 1904 n. 36 (ancora vigente, al tempo delle battaglie basagliane) prevedeva che l'ammissione in manicomio degli alienati iniziasse con la richiesta da parte dei parenti, presentata al pretore o all'autorità locale di pubblica sicurezza, con visto e firma del sindaco del comune di residenza, unito al certificato medico. Alle persone considerate incapaci di intendere e di volere venivano tolti tutti i diritti civili, compresi quelli ereditari. Era un modo, da parte dei parenti, di emarginare i membri più scomodi della famiglia stessa.

Gli archivi manicomiali -tuttora esistenti e consultabili¹¹⁵⁶- rappresentano la più ragguardevole raccolta di fonti utili a delineare la storia dell'emarginazione sociale e culturale nella società italiana e in quelle europee. Qui, una particolare menzione meritano le cartelle cliniche.¹¹⁵⁷ All'interno di queste sono conservati anche gli scritti dei ricoverati, spesso vere e proprie lettere che i malati inviavano

¹¹⁵⁶ Importantissimo, tra questi, è l'ASNOPA, l'Archivio dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Arezzo. Tra i documenti qui contenuti è da segnalare una lunga memoria scritta da Adalgisa Conti, donna intelligente ed estrosa, che entrò in manicomio nel 1913, a ventisei anni, e vi trascorse una lunga esistenza poiché morì ultranovantenne. Il documento fu pubblicato nel 1978 a suo nome con il titolo *Manicomio 1914. Gentilissimo Signor Dottore, questa è la mia storia* e ristampato nel 2000. L'opera ha contribuito notevolmente alla diffusione di una nuova visione dell'esperienza manicomiale. (ASNOPA, "Cartelle Cliniche", n. 398) Dal libro è stato tratto anche il testo teatrale *Lola che dilata la camicia*, per la regia di Marco Baliani, con Cristina Crippa (nei panni di Adalgisa) e Patricia Savastano (prod. Teatrithalia), andato in scena al Teatro dell'Elfo di Milano dal 2 al 18 giugno del 2000. (Cfr.: <http://web.tiscali.it/cut/recensioni/mn-lola.htm>, 14 maggio 2017).

¹¹⁵⁷ Il nucleo delle cartelle dei ricoverati rappresenta la documentazione sanitaria più significativa e consistente degli archivi degli ex manicomi, in quanto riveste un notevole interesse sia sotto il profilo medico-scientifico sia sotto quello storico. Ci consentono, infatti, di rileggere la storia della malattia mentale partendo dai soggetti malati. Le cartelle cliniche sono la testimonianza della degenza dei pazienti ricoverati nelle strutture manicomiali, che ci permettono di ricostruire la vita dei pazienti che erano rinchiusi nella struttura; la loro storia dolorosa emerge, infatti, dagli scritti di proprio pugno. Le cartelle erano corredate da fotografie che ritraevano il paziente al momento dell'ammissione e talvolta anche in periodi successivi.

ai propri cari, per informarli del proprio stato di salute, chiedendo a loro volta notizie della famiglia. Il mancato invio di certa corrispondenza è l'espressione di un'attività censoria esercitata dai medici, al fine di segretare quanto avveniva in manicomio.

Nel monologo di Franca, il manicomio ha le sembianze del braccio della morte di un carcere e la protagonista è seduta su una specie di sedia elettrica: qui, il riferimento più immediato è alla pratica dell'*elettroshock*, ma, su un livello più profondo, si sente anche l'influsso delle considerazioni del Foucault di *Sorvegliare e punire*, che mette in luce come una serie di strutture (manicomio, carcere, ospedale, caserma, scuola) siano pensate da chi è al potere col fine della repressione e dell'educazione all'ideologia di Stato.

Ma, fin da subito, si mette in scena anche la condizione femminile: la donna è una prostituta e ha subito uno stupro da bambina da parte di suo padre.

La prima esperienza sessuale. La prima... Non me la ricordo, mi ricordo la seconda... E no, la prima non me la ricordo perché ero troppo piccola... me l'ha raccontata mia madre durante una scenata con mio padre, è lì che sono venuta a sapere che lui, mio padre, aveva tentato di violentarmi... ma io non me lo ricordo.¹¹⁵⁸

Da lì, una vita fatta di rapporti sessuali disincantati e troppo precoci (il secondo a dodici anni). La prostituta stuprata (anche per il doloroso richiamo autobiografico allo stupro) è l'emblema della donna, tenuta in una condizione di schiavitù sessuale. Infatti rivelerà di essere stata usata sessualmente anche prima di fare la prostituta, quando faceva la serva e quando faceva l'operaia.

Ma la donna sta costruendo anche il proprio riscatto: scopre -autonomamente- il proprio corpo (le zone erogene). Questo apre al secondo tema legato allo stupro:

mi dicono che quando sono andata fuori da matta io mi sono spogliata nuda, che ho ballato nuda, che mi hanno scopata nuda... Non si dice? Come si dice? «Presi!»... Sì, mi hanno presa, ma poi mi hanno anche scopata! Sì, sì, andiamo avanti. Chi? In quanti? Dove? Non so, non me lo ricordo, io. Io so solo che quando mi risveglio qui in manicomio, che mi hanno imbottita di sedativi e che ho dormito per due giorni filati, sono tutta un dolore. Mi sembra che mi abbiano dato delle gran botte... e di sicuro me le hanno date le botte... che mi ritrovo piena di lividi dappertutto! Anche sulla faccia!... E che ne so io, la polizia che mi ha raccolto dice che sono caduta. No, non si trovano testimoni.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁸ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 74.

¹¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 75-76..

Qui, Franca pone l'accento sul pregiudizio secondo cui sarebbe la donna a provocare lo stupro e, in definitiva, a cercarlo e a volerlo. Lo stupro che racconta (altro particolare autobiografico) è una violenza di gruppo, sia sessuale sia fatta di "gran botte". E qui, Franca introduce il tema -di cui abbiamo già parlato- della "seconda violenza": la reazione dei poliziotti di fronte alla denuncia, cui seguiranno le illazioni degli avvocati difensori degli stupratori. Qui, i poliziotti la portano direttamente in manicomio (si ribadisce così l'analogia foucaultiana con il carcere): "chi se ne frega... sono una puttana, no?"¹¹⁶⁰

Ma i primi segni di squilibrio mentale (che, in realtà, sulla falsariga delle idee di Basaglia, sono una forma di ribellione alla propria condizione, cui il potere risponde con la reclusione) le erano cominciati quando faceva l'operaia, in fabbrica: quindi, qui Franca inserisce anche il tema dell'alienazione del lavoro.

È questo insieme di situazioni a portare la donna del monologo a fare la prostituta: la prostituzione è affrontata come piaga sociale che non dipende dall'immoralità della donna, ma dalla sua condizione di sottomissione.¹¹⁶¹ Una sottomissione a cui, forse, restando in fabbrica, sarebbe potuta paradossalmente uscire, perché "a me stare in fabbrica mi piaceva perfino. Facevo una fatica boia, ma stavo con delle donne insieme"¹¹⁶²: cioè, oltre a esser luogo dell'alienazione, la fabbrica -per chi sa riconoscere la propria alienazione- diventa il luogo dell'organizzazione e della lotta. E, infatti, è proprio a quel punto che i padroni la licenziano. Franca sembra volerci dire che la condizione della prostituta -emblema di quella femminile- è, nella scala degli sfruttati, ancora peggiore di quella operaia (concetto opposto al pensiero del femminismo comunista).

Lei resta, infatti, un oggetto sessuale: "La schifezza di 'sto mestiere è che ti fa sentire una roba col buco e le gambe e il culo e le tette e una bocca e basta... non ci hai altro."¹¹⁶³ E gli uomini che hanno a che fare con lei non fanno che ribadirlo:

e tu e i tuoi amici finalmente vi scatenate, mi date menate... mi saltate addosso in cinque, in sei, vi sfogate, figli di puttana... vi viene fuori tutto l'odio bastardo che ci avete contro noi donne... adesso vi sentite proprio uomini veri... bastardi per bene.¹¹⁶⁴

¹¹⁶⁰ *Ivi*, p. 76.

¹¹⁶¹ Qui, le convinzioni di Franca si legano strettamente a quelle espresse da Anna Maria Mozzoni. Cfr.: MACRELLI, Rina, *L'indegna schiavitù. Anna Maria Mozzoni e la lotta contro la prostituzione di Stato*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

¹¹⁶² RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 77.

¹¹⁶³ *Ivi*, p. 78.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

Colpisce che li chiami “*bastardi per bene*”: perché è lei a essere considerata la donna di malaffare. Ma non solo: uno di questi è evidentemente ricco e sarà il bersaglio della sua vendetta. Prima lo deruba di tutto quello che ha (l’elenco è spassosissimo: tessera del Rotary, della Democrazia Cristiana, degli amici della Croce Rossa, la croce di cavaliere del lavoro, il ritratto del Papa e quello del Presidente della Repubblica...), poi, con un espediente astuto, lo fa arrestare.

Il finale è appassionante. L’uomo riesce a ottenere un colloquio in manicomio con la protagonista, ma qui avviene il rovesciamento di situazione: lei e le altre donne del manicomio (“*le mie compagne di manicomio*”¹¹⁶⁵) compongono una giuria femminile che fa il processo all’uomo e prova a mandare in rovina lui e la sua reputazione. Sulle prime, lui si cava d’impiccio: è un uomo di potere, “*ha messo in mezzo chissà chi, sta di fatto che nessuno ha pubblicato una riga di ‘sta storia schifosa.*”¹¹⁶⁶ Ma qualche giorno dopo, a séguito dell’ennesima violenza subita da lei, la palazzina dove si trova l’ufficio dell’uomo “*per bene*” va a fuoco, ovviamente con lui dentro. Significativo è il fatto che quel che avviene nel finale non solo sia causato dalla giuria femminile delle donne del manicomio, ma che, a questa decisione, partecipi la stessa dottoressa:

«Non serve» diceva la dottoressa giovane, «vendicarsi non serve... è con la lotta organizzata, compagne, con la politica che si vince, non con la vendetta». E chi ha in mente la vendetta? dicevano tutte. Noi è proprio un gesto politico che si vuole fare. La sera dopo giù in città è scoppiato un incendio. La palazzina dove c’è l’ufficio del bastardo è andata a fuoco. «Incendio doloso» ha detto la televisione, «gesto politico» ha detto una delle ricoverate. «Gesto politico!» hanno risposto tutte le altre. La dottoressa giovane è stata in silenzio per un bel po’... poi anche lei ha detto: «Sì, gesto politico».¹¹⁶⁷

Stavolta, dunque, l’azione è organizzata, coordinata dal gruppo intero delle donne (compresa la “*dottoressa giovane*”): è un “*gesto politico*”. Il finale, strepitosamente provocatorio, gioca -è il caso di dire- col fuoco: usa il gergo dei terroristi e gioca con le situazioni che creano (una provocazione durissima: siamo nel 1977!), ma trasforma l’azione da vendetta ad atto di insurrezione: un invito a un’autentica rivoluzione femminile, che coinvolge tutte le donne contro il potere patriarcale.

¹¹⁶⁵ *Ivi*, p. 80.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*.

Al gruppo dei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa*, l'edizione Bertani aggiunge anche *Alice nel paese senza meraviglie*. Il testo -dall'andamento naturalmente fiabesco- non è mai stato recitato da Franca. Avverte, infatti, l'attrice-autrice:

Alice nel paese senza meraviglie è una specie di atto unico monologato la cui messa in scena si può avvalere di proiezioni televideo o cinematografiche, di oggetti scenici, manichini e pupazzi.

Ad ogni modo ogni regista è libero di impiegare gli ingredienti di supporto che preferisce. In Belgio, dove questa azione è stata messa in scena per la prima volta, ci si è avvalsi di un gruppo di mimi con maschere grottesche e acconciature diverse. In Germania si è fatto un grande impiego di pupazzi articolati mossi su fondali scuri.

La nostra compagnia, mia e di Dario, non s'è ancora decisa ad allestire lo spettacolo di Alice. Ma può darsi che un giorno o l'altro ci si "butti" e allora vi faremo sapere.¹¹⁶⁸

Il personaggio di Alice rappresenta la purezza e la libertà, è la donna che vive liberamente la propria sessualità e la propria femminilità, senza sottostare alle convenzioni sociali, cui non dà alcuna importanza:

Non sento niente altro che un gran vociare, non riesco, non riesco a fermarmi! Del resto non me ne importa niente, anzi, mi piace cadere... che bello! Il vento mi accarezza, mi solleva le sottane, mi piace, me le strappa! Mi piace! Mi spoglia! Mi piaceee! Sì, sì, sono svergognataaa... Mi piace!¹¹⁶⁹

Ma una simile libertà non è accettabile. Ecco che, dunque, il patriarcato interviene, fin da subito, per limitarla:

Di chi sono 'ste mani che cercano di trattenermi? Questa è la mano di mio padre, la riconosco, è forte... lasciami andare papà; la camicetta si strappa, s'è strappata. Un'altra mano, anzi due, sono gentili, è mia madre... uno schiaffo, mi ha dato uno schiaffo... "disonore della tua famiglia" ha gridato... precipito... un'altra mano: è di mio marito, lasciami andare! La sottana, mi strappi la sottana; s'è strappata! Volo, volo di nuovo; altre mani, un poliziotto, un giudice, un professore, un prete! Tutto mi avete strappato... sono nuda, precipito nuda... il baratro si restringe, è un budello, scivolo come su un toboga... gira, gira. La testa gira, lo stomaco... oh mio Dio mi vien da vomitare... vomito... ohau... mi trovo seduta su una sedia, che tonfo! Crack. Chi è quello seduto davanti a me? Un coniglio col cilindro in testa, che beve il tè...¹¹⁷⁰

Il "coniglio col cilindro in testa, che beve il tè" rappresenta il patriarcato, il quale, al vedere Alice nuda, esulta: "Evviva! Finalmente una donna nuda... Una

¹¹⁶⁸ RAME, Franca, *Alice nel paese senza meraviglie*, testo revisionato nel 2008, leggibile in: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/a/a6b/00000-a6b20855-3254-4aa4-8c38-85505f668b87/2/~saved-on-db-a6b20855-3254-4aa4-8c38-85505f668b87.pdf>, pagina consultata il 30 giugno 2017.

¹¹⁶⁹ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 93.

¹¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 93-94.

*donna libera!*¹¹⁷¹. Ma non esulta per lei, bensì per se stesso: la percezione maschile della libertà sessuale femminile, quando non è moralista, è erotomaniaca ed è intesa come una sorta di libero accesso dell'uomo al corpo -sempre disponibile, perché libero- di qualunque donna.

La comparsa del coniglio apre la strada a quella di altri personaggi: la scimmia, prima di tutto, rappresenta l'intellettuale (di sinistra) apparentemente sensibile ai problemi delle donne e rappresenta, quindi, il finto femminismo maschile:

Questa scimmia, Alice, è un grande regista dell'avanguardia disimpegnata: infatti guarda come si masturba... Sì, si gratta in testa. È il suo modo di masturbarci. [...] E lei che fa? Scappa. Ecco, proprio come sei scappata tu. E altri uomini più subdoli cercano di possederla con arti sottili, ipocrite, con finta dolcezza, con parole suadenti, con frasi concetti che la esaltano, la affascinano; ti mettono su un trono, ti coprono di bei vestiti... per spogliarti meglio. Ti parlano di libertà, della dignità della donna e poi zac, ti fregano.¹¹⁷²

Dal finto femminismo maschile si passa, poi, per analogia, al maschilismo delle donne di potere, travestito di femminismo:

Scappa, scappa Alice... inciampa, cadi in un altro buco... vai vola e plaff... ecco che ti trovi con le tue sorelle, altre donne che lottano con te, per la tua liberazione. È bello, è bello stare insieme, parlare, discutere... ma dicono cose che non riesci sempre a capire, che ti fanno sentire inferiore... ecco, scopri che anche lì c'è un capo, un capo femmina che ti dice cosa devi fare, come devi pensare, cerca anche lei il potere...¹¹⁷³

Il potere, ancora una volta, è rappresentato da Franca come un ostacolo alla realizzazione di un vero femminismo, perché -come abbiamo già visto, menzionando Luisa Muraro- rappresenta "*una deportazione nel maschile*", dato che le logiche del potere sono poste irrimediabilmente dagli uomini. La donna di potere è, in realtà, maschilizzata e quindi tende a schiacciare le stesse altre donne e a creare, intorno a sé, soltanto una corte di servi obbedienti (e magari adoranti).

Di analogia in analogia, dopo aver mostrato il maschilismo delle donne di potere, travestito di femminismo, si mostra l'adesione di molte donne ai canoni patriarcali, descritta come una bestia -un cane- che sta dentro le donne:

Alice... quel cane ti adora. È dolce! Si farebbe ammazzare per te! Ti protegge... hai visto come s'è rizzato in piedi e ringhia contro un uomo che ti vorrebbe prendere?! Lo azzanna. L'uomo scappa! Torna vicino a te. Ti lecca le mani. Ecco, farai l'amore con

¹¹⁷¹ *Ibidem*.

¹¹⁷² *Ivi*, pp. 94-95.

¹¹⁷³ *Ivi*, p. 95.

lui: con il cane. Il cane è l'ultima spiaggia... L'amore con la bestia. Con la bestia che è dentro di noi... Tutti abbiamo la bestia dentro... Specie le donne... Vai Alice, non tirarti indietro. [...] Alice, che fai con quel bastone? Picchi il cane? Ma è l'amico dell'uomo... l'hai beccato sulla testa... Ha ammazzato il cane! Il cane erotico... con quello che è costato ad allenarlo! No, noi che c'entriamo? Ferma con quel bastone. No, ah! No, sono un povero coniglio cappellaio, un artista! Calmati, prendiamo una tazza di tè. Ragioniamo!¹¹⁷⁴

Il cane è “*la falsa coscienza di sé*” – direbbe Linda Nochlin. È il demone interiore che divora le donne, l'inconsapevolezza della loro subalternità, l'istinto - indotto dal patriarcato- alla sottomissione. Il cane si presenta come elemento di protezione, fa sentire sicuri -purché si resti all'interno del recinto assegnato- dentro la “*confortevole, levigata, ragionevole, democratica non-libertà*” di cui parla già Marcuse e la cui definizione si presta a designare anche l'assetto patriarcale della società. Alice è chiamata ad amoreggiare col cane, ad affidarcisi senza pensare, ma lei non accetta: prende un bastone e ammazza la bestia.

Uccidere il cane significa cominciare la rivolta da dentro di sé: è il fine della pratica -tanto diffusa in quegli anni, tra le femministe radicali- dell'autocoscienza. Scrive Carla Lonzi che

l'uomo non solo giustifica il controllo che esercita sulla personalità della donna -ne va del bene totale di lei, ogni piccolo sgarro può esserle fatale- ma diventa l'arbitro della sua coscienza, e infine il depositario della sua inferiorità [...]: solo attraverso un atto imprevisto, e cioè libero, la donna può sfuggire al ruolo di oggetto, ma libero significa che non ammette ipoteche di salvezza in mano ad altri.¹¹⁷⁵

Questo fa Alice: anche lei, come la bambina della fiaba di *Abbiamo tutte la stessa storia*, sta compiendo un percorso di allontanamento dalle figure portatrici dei principi patriarcali, perché “*non ammette ipoteche di salvezza in mano ad altri*”: per questo, lei compie l’“*atto imprevisto, e cioè libero*” di uccidere il cane. Non a caso, una volta ucciso il cane, Alice muove il bastone anche contro il “*coniglio cappellaio*”.

Ma la liberazione non è raggiunta: ecco che Alice incontra un albero, che, sulle prime, sembra affettuoso, ma ben presto si rivela tentare uno stupro:

Un albero mi prende fra le sue braccia, mi solleva dolcemente... che tenere foglie ha... umide, e fiori profumati. Che dolce stormire di fronde, sembra un canto d'amore! E frutti succosi che si spaccano, ne esce un succo dolcissimo, fragrante, bevo... bevo!

¹¹⁷⁴ *Ivi*, p. 96.

¹¹⁷⁵ LONZI, Carla, “Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi”, in: in: LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel – La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., p. 127.

Grazie, basta così, prima dei pasti mi fa male. Lasciami andare adesso... no, grazie... ma che fai? Come ti permetti?! L'albero mugola, ansima respira e geme, no! No! Ma che mi fai... tieni giù 'sti rami schifosi! Un albero col sesso!¹¹⁷⁶

L'albero, dunque, rappresenta lo stupro, che è sempre frutto dell'inganno. Ma la schiavitù femminile (come già abbiamo visto in *Una donna sola*) passa anche attraverso il rapporto con gli elettrodomestici. Anche qui Franca lo ribadisce:

Ma cos'è quell'aggeggio che viene avanti? Un frigorifero? Sì, un frigorifero semovente su rotelle! Ferma, ferma frigorifero. Oh, ecco, grazie. Scusa, posso vedere cos'hai dentro. Posso aprire? Olio, c'è proprio di tutto: formaggi, uova, latte... c'è anche della carne! Ecco, mi farei volentieri una bistecca... Ma dove la friggo? Oho, che meraviglia... guarda, guarda, sta arrivando una cucina con tanto di fornelli... e pentole e padelle, e c'è anche una lavastoviglie, e una lavatrice automatica, e un aspirapolvere... Fermi, no... ma che fate? Aiuto! Sono circondata... non spingete! Mi schiacciano! Sì, sì, vi adopero, ma uno alla volta! Noo! Mi soffocano! Ahi!¹¹⁷⁷

Come si vede, anche la schiavitù nei confronti dell'elettrodomestico è una metafora della schiavitù sessuale (*"Fermi, no... ma che fate? Aiuto! Sono circondata... non spingete! Mi schiacciano! Sì, sì, vi adopero, ma uno alla volta! Noo! Mi soffocano! Ahi!"*) e, coerentemente con questo procedimento, si presenta ad Alice un gatto:

Ahahah, ahah! Chi ride? Di chi è questa risata? Un gatto? Ah, già, eccolo il famoso gatto che ride, ride e scompare: prima la coda, poi gli occhi, poi le zampe, il corpo, e rimane solo la bocca che ride... scompare anche la bocca, e gli resta... cos'è quel coso? Un sesso di gatto? No, è impossibile, ma è un'ossessione. Forse è la mia ossessione... Sono io... la colpa e mia! Sono io che sono morbosamente ammalata, condizionata dal sesso!... E vedo sessi e amplessi e violenza dappertutto.¹¹⁷⁸

Il gatto, però, rappresenta la colpevolizzazione della donna. È certamente lui a imporsi alla vista di Alice attraverso il proprio sesso, ma la ragazza comincia a ritenere di esser lei responsabile di tutte quelle aggressioni: *"Sono io... la colpa e mia! Sono io che sono morbosamente ammalata, condizionata dal sesso!"* Come già in *Una donna sola* -quando la protagonista affermava che, se avesse denunciato il guardone, la polizia avrebbe indagato su quanto lei lo provocasse-, anche qui è messo in scena quel meccanismo di colpevolizzazione della donna che scatta nei casi di denuncia di stupro.

¹¹⁷⁶ RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa*, ed. Bertani, cit., p. 97.

¹¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 97-98.

¹¹⁷⁸ *Ivi*, p. 98.

Ma qui si consuma l'inganno peggiore: un cavaliere aveva fatto la propria comparsa per salvare Alice dapprima dalle grinfie dell'albero e poi dall'aggressione del frigorifero, ma ogni volta era scomparso improvvisamente. Ora fa il proprio ritorno e, a questo punto, si rivela:

Ehi, chi mi tocca il culo? Il cavaliere!?! Oh meno male, credevo fosse un albero, o un fungo, o un gatto. Ma, ma... che intenzioni hai cavaliere? Serie? Beh, speriamo. Mi vuoi prendere in braccio... Ehi, ma vacci piano... con tutte quelle squame di ferro che mi graffiano la pelle! Non dimenticare che sono nuda. A cavallo, che bello andare a cavallo! Oh, ohp, ohp! Proprio come nelle favole. Ma dove mi porti? Al tuo castello? Ma non ce l'hai un castello?... Cos'è quella roba tutta in cemento che pare una fabbrica? Ah, è una fabbrica. È roba tua? Ma che razza di cavaliere sei? Cavaliere del lavoro? Ah, e come ti chiami? Petrus Bosch!¹¹⁷⁹

Il cognome del cavaliere parrebbe proprio riferirsi -in forma d'esempio- alla multinazionale tedesca, per cui, nel momento in cui lui si rivela, comprendiamo che non ha salvato Alice per permetterle di essere libera, bensì per avere il diritto di sottometterla. Bosch rappresenta, dunque, il potere capitalistico, ma non solo.

Siamo nella parte finale del monologo, la più surreale:

Non avrai intenzione di farmi lavorare lì dentro. Guarda che io non ho nessuna intenzione... Saranno gli altri a lavorare me? In che senso, "mi lavorano"? Cos'è questo? Un nastro automatico? No, no... Sto scivolando su un nastro... sono sulla catena di montaggio! Ahia, i rulli sotto la schiena... sobbalzo, sobbalzo e corro... scivolo! E quegli operai tutt'intorno al nastro che intenzioni hanno? Che mi fanno? Giù le mani! Mi aprono, mi smontano! Mi tolgono un sacco di pezzi... me ne mettono degli altri. "Ristrutturazione! Riconversione! Ammodernamento!" Ecco, questo pezzo che mi hanno staccato lo riconosco: è "il comune senso del pudore"! Me lo sostituiscono con uno nuovo: "Il liberatorio disinibente"... Oh, come sono contenta! E questo che mi staccano adesso cos'è? Ah, sì: "il complesso di castrazione dell'eunuco femmina... detto angoscia o invidia del pene"... Via, via, per carità! Grazie! Ma dico, non ci mettete niente al suo posto? "Orgoglio della maternità?" Ma quello ce l'ho già... Fatemi il piacere... mettetemi almeno "l'autoaffermazione uterale con annesso autocompiacimento ovarico". Non ce l'avete? Come esaurito? Ma che razza di fabbrica è questa? [...] Eh va bene, vada per l'autodeterminazione sessuale... in mancanza di meglio. Sì, sì, via le turbe ancestrali, sì, via anche il senso di inferiorità da gineceo... i complessi epidici... Quello no? Perché? Sono positivi? Ma, ma... d'accordo, non discuto. Un momento, non richiudete! Volete lasciarmi senza uno sviluppato senso di autoconsiderazione e di appagamento? E l'autosufficienza psicologica? Ah, ecco, meno male, è tutto dentro a quelle tre valvole. Giusto, vanno inserite nel cervello. Ehi, piano con 'sto trapano. Dio che mal di testa! Fatto? Accidenti che velocità. Eh, certo: l'automazione!¹¹⁸⁰

Per quanto ambigua, questa scena di ri-fabbricazione della donna parrebbe quasi esprimere un che di liberatorio, per il fatto di privare lei del "comune senso

¹¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 98-99.

¹¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 99-100.

del pudore” o dell’*“invidia del pene*”. Ma l’inganno finisce per rivelarsi e, quando questo succede, per Alice è troppo tardi:

Beh, adesso che combinate? La confezione? Che confezione? Mica sono un oggetto... Perdio, sono una donna! Una donna cosciente e con la sua dignità! Volete capirlo che adesso io sono orgogliosa di essere una femmina! Che sono cosciente! No, il collant no! Non voglio infilarlo, mi opprime il sesso! E per di più sono antigienici... mi strusciano, mi irritano. Ah, beh, se sotto mi applicate l’assorbente autoadesivo “che rende i movimenti agili e assolutamente liberi!” Oh sì, la crema rassodante, il bustino disinvolto, il reggiseno dalla famosa linea aderente, il depilatore rapido zent! Il deodorante che resta ventiquattr’ore! La supposta dimagrante, la pillola antifecundativa, lo spray che scaccia i cattivi odori, la lacca che caccia la forfora, il regolatore per la cacca da masticare come una cieca... la compressa ormorenale che rende la pipì bianca e trasparente... la pasticca che ti fa spuntare un fiore in bocca, la pomata che sviluppa il seno... le scarpe che sono un guanto, con tacchi altissimi che ti fanno il sedere sopraelevato... e ti riducono le ovaie a pezzi... le ciglia finte, la lacca per le unghie, il rossetto lucido, il belletto, l’ombretto, il violetto per le palpebre, il cerotto per il callo... due gocce di profumo... pastich, schanell, guantry, cavel... fai tu!” Ecco, via, la signora è servita! Sei bella, sei libera, sei giovane, moderna, adorabile, desiderabile, asettica, sterilizzata, sessuata... Che fica!¹¹⁸¹

Petrus Bosch non rappresenta solamente il capitalismo: prima ancora di questo, rappresenta il patriarcato, che opera la costruzione dello stereotipo di donna, in base alle esigenze e ai desideri maschili. A nulla vale che Alice protesti, dicendo: *“Mica sono un oggetto... Perdio, sono una donna! Una donna cosciente e con la sua dignità! Volete capirlo che adesso io sono orgogliosa di essere una femmina! Che sono cosciente!”* Passo dopo passo, gli operai della fabbrica di Bosch ricostruiscono Alice come donna secondo i canoni e i criteri estetici maschili, riducendola irrimediabilmente alla schiavitù. Bosch diventa, allora, la metafora del potere patriarcale che impone la propria idea di donna alla donna, decidendo come lei debba costruirsi.

In un approccio canonicamente marxista-leninista, lei sarebbe diventata un’operaia sfruttata. Qui, invece, diventa merce e, per questo, viene ri-fabbricata come oggetto. È il trionfo della strategia maschile: lo sfruttamento opportunistico dei temi della liberazione femminile da parte maschile per creare la donna congeniale all’uomo. La libertà sessuale è accettata dalla cultura patriarcale per poterla meglio sfruttare e fare, così, della donna compiutamente un oggetto sessuale. Stupisce la capacità anche prospettica dello sguardo di Franca, che quasi precorre i criteri di quell’oggettificazione del corpo femminile che, a partire dai pieni anni Ottanta del Novecento, saranno cardine dell’immagine mediatica della

¹¹⁸¹ *Ivi*, pp. 100-101.

donna. E, in tutto questo, infine, la donna diventa anche mercato e *target*: destinataria di un gran numero di prodotti cosmetici destinati a lei. E il cosmetico, dagli anni Ottanta in poi, prenderà il posto e la funzione che, vent'anni prima, avevano avuto proprio gli elettrodomestici.

L'edizione Einaudi del 2000 di *Tutta casa, letto e chiesa* non annovera quest'ultimo monologo e, al suo posto, inserisce *Contrasto per una sola voce*.

Il testo “è stato in seguito inserito nello spettacolo nell'ottobre del 1981 per la ripresa al Teatro Odeon di Milano.”¹¹⁸² La sostituzione ha a che fare con il mutato clima culturale: l'edizione Bertani è del 1978, testimonia la prima edizione dello spettacolo, nata ancora nel pieno delle lotte femministe (quando la legge sull'aborto non era ancora stata introdotta), quindi rispecchia l'approccio più combattivo alla militanza (infatti include anche *Io, Ulrike, grido...* e *Accadde domani*, nonché il *Monologo della puttana in manicomio*, in seguito eliminati); l'edizione Einaudi del 2000, invece, riporta il testo nella versione nata dalla ripresa delle repliche di *Tutta casa, letto e chiesa* agli inizi degli anni Ottanta: il clima è mutato, l'opinione pubblica s'è ormai stretta nel sostegno allo Stato nella lotta contro il terrorismo, le istanze rivoluzionarie sono state abbandonate dal movimento e, in verità, il movimento stesso è entrato in una fase di riflusso. In questo clima in piena mutazione, Dario e Franca non abbandonano la militanza, ma la spogliano dei suoi aspetti più radicali (che non troverebbero più interlocutori disposti a porsi in ascolto), per darle una veste diversa, che le permetta di entrare in dialogo con il pubblico di questa nuova fase storica.

Ecco che, allora, i due testi sul terrorismo vengono esclusi (anche se Franca continuerà ancora a recitarli per alcuni anni in altri contesti: *Io, Ulrike, grido...*, per esempio, verrà ripreso in *Fabulazzo osceno*) e s'introduce una giullarata: appunto, il *Contrasto per una sola voce*.

Detto questo, il monologo è uno splendido esempio di capovolgimento dei rapporti tra uomo e donna relativi alla sessualità e, perciò, perfettamente coerente col senso dello spettacolo. Così lo presenta Franca:

Il brano che vi presento è tratto da una giullarata medievale di cui si conoscono due edizioni: una veronese e una umbro-toscana. Entrambe trattano di una giostra amorosa fatta di passione e di sberleffi, di tenerezze e cattiverie. La grande trovata di questa

¹¹⁸² FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1007.

giullarata è che, per una situazione che è inutile svelare in anticipo, solo la donna parla per tutta la durata del brano, l'amante è costretto a starsene quasi sempre muto.¹¹⁸³

Il monologo è recitato nel “*tipico «volgare» dei colli e dei monti toscani, lingua in vernacolo*”¹¹⁸⁴ e il *plot* comincia immaginando “*un giovanotto se ne stia con le spalle appoggiate al muro della casa di fronte in una strada molto stretta, un vicolo, guardando verso l'alto in attesa che la sua donna s'affacci.*”¹¹⁸⁵

La donna, infatti, s'affaccia e la situazione sembra riprodurre -nella prima parte del monologo- la nota scena del balcone, dal *Romeo e Giulietta* scespiriano, con la differenza, già anticipata da Franca, che qui “*solo la donna parla per tutta la durata del brano, l'amante è costretto a starsene quasi sempre muto.*”

La chiave del rovesciamento dei ruoli, dunque, si mostra fin dall'inizio e qui ne vediamo il primo livello: la donna si riappropria completamente della parola (privandone l'uomo) e, di conseguenza, riprende nelle proprie mani anche l'azione, mentre l'uomo agisce solo in funzione di ciò che lei gli dice di fare. È il rovesciamento del pregiudizio risalente ad Aristotele per il quale la donna ha una natura difettosa, che peraltro la rende priva di *λόγος*. Infatti:

Aristotele [...] aveva osservato, da buon naturalista, che nel regno animale i maschi sono più grandi, più forti e agili e si stupiva che la donna pretendesse l'emancipazione. Ma si stupiva anche che qualcuno potesse affermare che ella era solo il terreno dove il seme dell'uomo germoglia, dato che invece, ogni mese, produce «una semente quasi pronta», dunque collabora. L'uomo è l'artigiano cui la donna fornisce il legno da lavorare; per questo è inferiore. Secondo Aristotele la donna è più fredda dell'uomo e, siccome il calore è energia, l'uomo comanda.¹¹⁸⁶

Nel momento in cui la donna si riappropria della parola, esercita la facoltà di giudizio sugli elementi costitutivi della società in cui vive. Per questo, attraverso la critica al comportamento del proprio padre, si pronuncia in termini molto duri nei confronti della struttura patriarcale della società:

Il padre mio, da poco è rientrato alla casa imbestialito... lorde ancor le mani di sangue, che per rabbia a zaffe di scure, l'asino della macina ha ammazzato e fatto a pezzi! Che lui, 'sto ciuco infame, l'altra notte da sé solo s'è slegato e la cavalla, puledra da latte, ha montato per tutto il tempo che in cielo montava la luna! E certamente l'ha ingravidata, 'sto bastardo!

¹¹⁸³ RAME, Franca, “Prologo” a *Contrasto per una sola voce*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1007.

¹¹⁸⁴ *Ivi*, p. 1008.

¹¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹¹⁸⁶ DUCHÉ, Jean, *Il primo sesso. Storia della condizione femminile* [1972], traduzione italiana di Maria Grazia Alterchi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, p. 204.

E ragiona, figlio mio bello, non mi par buono momento cotesto di farti ritrovare ignudo... armato dello solo stendardo... in mia compagnia... che il babbo mio è geloso anco di me, quasi quanto della cavalla sua, e se venisse a dubitare che 'n'altro ciuco arrampante di sopra alla sua figliola si stesse a pascolare, ti stirparebbe, angelo dolce, di sue mano, d'in fra le cosce, le belle insegne che con te hai menato, per farmi dolce guerra in campo del mio letto.¹¹⁸⁷

La considerazione che il padre ha della ragazza è identica a quella che questi ha della propria cavalla: anzi, “*il babbo mio è geloso anco di me, quasi quanto della cavalla sua*”. Ma ancor più chiaro è il parallelo che lui traccerebbe tra l'atto amoroso che i due amanti potrebbero praticare e l'atto sessuale del “*ciuco*” con la “*cavalla*”: l'uomo sarebbe “*'n'altro ciuco arrampante di sopra alla sua figliola*”. L'atto è, dunque, bestiale, l'uomo non sarebbe niente di diverso dal “*ciuco*” e, di conseguenza, lei nulla di più che una “*cavalla*”.

Ma quando, nella seconda parte del monologo, finalmente il ragazzo sale nella camera di lei e i due cominciano a far l'amore, l'atteggiamento di lui comincia a mostrarsi:

Si' sì, toleme tu la veste, ma con garbo, scorticatore di sgarbo adorato! Me stracci financo la pelle! Trattieniti 'sta smania!... Te tu me pari un topino affamato derento la stia dei formaggi all'imburata. E cessata la carestia, topino mio, è cessata! (*Si buttano sul grande letto sotto un enorme lenzuolo*).¹¹⁸⁸

L'uomo si mostra ancóra una volta convinto che la donna sia un puro oggetto sessuale e come tale -se fosse per lui- la tratterebbe. Ma qui assistiamo a un secondo livello di rovesciamento. La donna comincia a prendere le redini del gioco sessuale, riconosce e individua i comportamenti dell'uomo e li dirige, in modo da riprender possesso anche del proprio corpo e della propria soddisfazione sessuale:

Viè, viè, sono ignuda mo' e tutta apparecchiata, accorre e te sfama! Ma statti accorto, non t'ingozzare, non t'affrettare!... Che fai? La mareggiata! Calmo! Che è? Per passarci nella rocca non abbisogna che tu abbatti le mura tutte... [...]
Per terremoto tu mi risvegli tutto il quartiere! Azzittate un poco... Fammi ascoltare. Che è 'sto rumore? (*La donna si alza tirandosi appresso un lembo del lenzuolo per coprirsi*)
No, non temere, dormono! (*Torna a distendersi accanto all'uomo*) Viè, che si riprende il gioco. [...]
Ora ti ho visto gli occhi... e anco la bocca... acchiappami zucchero dolce, fior d'amore tenerello, par di morire... Sto vinta... l'anima m'è sortita... vado... vado...¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁷ RAME, Franca, *Contrasto per una sola voce*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1008.

¹¹⁸⁸ *Ivi*, p. 1011.

¹¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 1011-1012.

Qui, però, avviene il terzo -e più impreveduto- ribaltamento: la mattina seguente, la ragazza fa uscire di tutta fretta dalla propria camera e dalla casa l'uomo e gli urla d'allontanarsi, prima che si sveglino i genitori di lei. Ma proprio il fatto di gridare insospettisce l'uomo e lei, allora, rivela la verità:

(Si affaccia alla finestra e si rivolge all'amante ad alta voce) Addio, bell'amorino, torna domani a sera. M'è piaciuto assai!
Perché grido?
Certo, che mi posso anco sgolare!
No, non v'è pericolo, che i miei di casa non possono ascoltare...
Perché?
Perché non ci stanno... nessuno è nella casa... sono fuori di borgo, al podere.
Tutti!
Certo... anco ieri sera, ier di sera e alla nottata...
Sempre soli siamo restati... Ah, ah, ah,... la risata!
Certo mio bell'amore stordito, t'ho buggerato!
E perché? A che pro? Per gioco! T'ho ciullato giullare!
Per te spavento e tremore, a me calma e frescore!
E io a parlare e tu in silenzio... e io in vantaggio e tu somnesso... e tu infrascicato e io all'asciutto!...
Mi son goduta assai 'sto sconnesso capovolto! E a te nun t'è garbato?
Una volta mi ci dovevo pur provare! In soggizione mi son sempre restata dentro esto gioco... e l'omo sopra e io de sotto a costante presa. Stavolta t'ho fatto il ribaltone!
Quanto l'ho goduta 'sta nova condizione!
Oh, bell'amore: sei venuto per uccellare e t'ho uccellato!
Vanne uccellatore!!¹¹⁹⁰

Rispetto alla cupa negatività del finale di *Alice nel paese senza meraviglie*, qui è mostrata tutta la gioiosa positività dello scherzo liberatorio della donna nei confronti dell'uomo. La donna è pienamente cosciente di sé e della propria condizione: *“In soggizione mi son sempre restata dentro esto gioco... e l'omo sopra e io de sotto a costante presa.”* Ma da questa consapevolezza di sé la donna trae la scelta di ribaltare la situazione (e, quindi, la propria condizione): *“Stavolta t'ho fatto il ribaltone! Quanto l'ho goduta 'sta nova condizione! Oh, bell'amore: sei venuto per uccellare e t'ho uccellato! Vanne uccellatore!!”*.

Dal 1979 fino all'ultima rappresentazione, nel 1985, lo spettacolo verrà chiuso con il monologo *Lo stupro* (di cui abbiamo già parlato), scritto nel 1973 e poi rappresentato nuovamente dalla Rame come finale di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, del 1994.

L'ingresso di questo monologo nello spettacolo rappresenta, per Franca, la conclusione di un doloroso percorso di rielaborazione della violenza subita che è stato compiuto anche attraverso l'arte teatrale. Il tema della violenza sulla donna

¹¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 1012-1013.

(mai trattato, come sappiamo, da Franca fino al 1973) da questo momento in poi, sarà gradualmente affrontato, attraverso le storie di altre donne. Lo troveremo, così, in *Nada Pasini*, per poi ritrovarlo in quasi tutti i monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa*. In mezzo a questo percorso, Franca collocherà la prima stesura del monologo sul proprio stupro, cui lavorerà ancora per molto tempo, prima di portarlo finalmente in scena. La rielaborazione del trauma, dunque, passa, per Franca, attraverso la necessità di non ridurlo a un puro evento di cronaca personale. Affrontando il tema prima di tutto nei monologhi scritti (paritariamente a quattro mani o prevalentemente da lei) su altre donne, Franca costruisce una rete di sorellanza e di sintonia tra donne sul problema della violenza sessuale: quella sorellanza e quella sintonia che le faranno dire “*abbiamo tutte la stessa storia da raccontare.*”

4.3.2. *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983)

Allestito la prima volta per la stagione teatrale 1983-'84¹¹⁹¹, l'atto unico *Coppia aperta, quasi spalancata* (portato in *tournee*, in questo primo anno di repliche, insieme ai monologhi *Una madre* e *Lo stupro*) è la commedia del repertorio Fo-Rame più rappresentata nel mondo. Solo molto di recente Dario Fo ha reso noto che essa è opera interamente di Franca Rame.¹¹⁹²

Lo spettacolo ha avuto un eccezionale successo, perché affronta un tema che permette un immediato rispecchiamento: un matrimonio “progressista” -sul quale, però, si sente il peso della quotidianità- in cui, sulla scia della liberazione sessuale del Sessantotto, il rifiuto dei tabù e della fedeltà si scontra con una morale ipocrita. Come al solito, nella coppia “aperta” è la donna a rimetterci: il marito si prende le proprie libertà e lei ne soffre, fin quando si rovesciano i ruoli ed è lui che non riesce più a sopportare l'idea del tradimento. Quindi, la coppia “aperta”, quando diventa “spalancata” (cioè aperta per entrambi) annega nelle proprie stese contraddizioni.

Il lavoro conferma la straordinaria maturità artistica di Franca. Maurizio Giammusso lo considera il momento del definitivo affrancamento artistico di lei da Dario:

¹¹⁹¹ L'esordio risale al 10 novembre del 1983, allestito al Teatro Ciak di Milano.

¹¹⁹² Vedi il video: *Al funerale laico di Franca Rame, Dario Fo recita un racconto inedito scritto dalla moglie*, su YouTube, pagina <http://www.youtube.com/watch?v=4qc3-ZI0eqY>, consultata il 3 maggio 2014.

Franca Rame si crea una sua alternativa artistica e trova una sua misura di attrice e autrice autonoma proprio con *Coppia aperta*. [...] Il personaggio di lei è *leader* di tutto il racconto e si rivolge spesso direttamente al pubblico. [...] È un testo molto graffiante, molto preciso in quello che racconta, ma anche intrecciato con un formidabile ottimismo e con una grande comicità. [...] Franca Rame tiene sotto controllo molto bene il suo uditorio, al quale si rivolge continuamente. Franca Rame dialoga spesso con il pubblico, si trova spesso con un passo dentro l'azione e un passo fuori. Quando è dentro, recita come un'attrice normale; quando è fuori, blocca l'azione della commedia, interloquisce col pubblico, chiede addirittura dei suggerimenti, magari prende in giro l'altro personaggio della storia, che le è accanto.¹¹⁹³

Il copione nasce da un profondo lavoro di rielaborazione di un monologo, scritto da Franca sempre nel 1983 sullo stesso tema, intitolato *Rientro a casa*.¹¹⁹⁴

Il testo, facendo sue con toni comici le convenzioni dei classici drammi della gelosia, è una lucida indagine sul rapporto di coppia, sul disequilibrio tra l'ottica maschile e quella femminile. Lui cerca di convincere lei sull'utilità per entrambi, dopo anni di matrimonio, di aprirsi a nuove esperienze. E l'equivoco maschilista si impone: due pesi, due misure. Finché è l'uomo a prendersi le sue libertà va tutto bene, ma quando lo fa la donna il rapporto s'incrina. Dice Antonia¹¹⁹⁵ (il personaggio femminile, interpretato da Franca Rame): “*Perché la coppia aperta funzioni, deve essere aperta da una parte sola: quella del maschio! Perché... se la coppia aperta è «aperta» da tutte e due le parti... ci sono le correnti d'aria.*”¹¹⁹⁶ Così, le reazioni iniziali di lei, che erano veementi tanto da minacciare il suicidio, diventano urlate ed esagerate da parte di lui, fino al suicidio vero e proprio. La commedia, pur facendo volutamente ridere, apre uno squarcio sulla vita di coppia logorata dalla quotidianità, ma anche sulle convenzioni borghesi, cui spesso i protagonisti fanno riferimento, e sull'ipocrisia del pensiero comune sulla donna.

Proprio la donna, che dapprima accetta con ritrosia l'invito opportunistico del marito all'apertura, finisce per trovarsi un amante più giovane, brillante professore universitario, mettendo il marito di fronte all'ottusità della propria visione della vita.

¹¹⁹³ GIAMMUSSO, Maurizio, “Presentazione dello spettacolo”, in: FO, Dario, RAME, Franca, *Coppia aperta, quasi spalancata*, DVD della collana *I grandi classici del teatro*, Video Erre, 2008.

¹¹⁹⁴ Vedi: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1154&IDOpera=47>, pagina consultata il 10 luglio 2017.

¹¹⁹⁵ Quello di Antonia è un nome usato diverse volte in scena da Franca: è già, infatti, il nome della protagonista di *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* e di *Non si paga, non si paga!*

¹¹⁹⁶ RAME Franca, *Coppia aperta, quasi spalancata*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1120.

La messinscena, nella quale Franca giganteggia con i suoi lunghi monologhi e le sue pause -sempre irrimediabilmente perfette-, prevede fin da subito lo sfondamento della quarta parete. Sulla sinistra della scena vediamo il marito che chiede ad Antonia di uscire dal bagno, nel quale si è chiusa minacciando il suicidio; sulla destra vediamo Antonia, seduta, rivolta verso il pubblico, a fare una sorta di cronaca in diretta della scena che si sta svolgendo sulla sinistra del palco. Non si tratta né di un *flashback* né di un *flashforward*: le due situazioni sono contemporanee, ma confluiscono poi rapidamente in un'unica azione scenica. Gli attori entrano ed escono costantemente dalla storia, in un continuo gioco col pubblico in cui anche l'attore che interpreta il marito di Antonia (nella *tournee* più riuscita, è Giorgio Biavati) a volte si trasforma in spettatore e assiste ridendo alle battute della moglie, salvo poi riprendere il suo ruolo. L'uomo è un galletto, perfetto esempio di seduttore fedifrago, belloccio, astuto e sicuro di sé, tanto da farsi scudo della critica alle convenzioni borghesi. “*La fedeltà – dice – è una cognizione indegna, incivile! L'idea di coppia chiusa, di famiglia, è legata alla difesa di grossi vantaggi economici... di patriarcato.*”¹¹⁹⁷ Ma quanto più è un gigione, impenitente dongiovanni lui, tanto più è ironica, graffiante, a tratti cattiva lei, che, da moglie distrutta dai continui tradimenti del marito, diventa dapprima consenziente, per trasformarsi, infine, in *femme fatale*, facendo esplodere una femminilità divertita e consapevole.

Franca Rame dimostra la propria assoluta libertà nei confronti di qualsiasi prigione ideologica. Il suo stesso femminismo la conduce ad essere ironica perfino con certe tendenze presenti anche negli ambienti femministi, come quelle alla libertà sessuale, più che altro per porre l'attenzione del pubblico su come anche queste intuizioni siano state, successivamente, strumentalizzate dagli uomini a loro vantaggio. Non smette mai di essere politico, quindi, il teatro della Rame, come non smette mai di chiamare in campo, per comprendere le tendenze della società, la mente e la pancia, la ragione e l'emozione.

Il testo ha un motivo scatenante autobiografico. Negli anni Ottanta, Dario e Franca attraversano una profonda crisi coniugale che, tempo dopo, sarà raccontata proprio da lei in un'intervista:

¹¹⁹⁷ *Ivi*, p. 1110.

Gli anni passavano, ma solo per me. Io invecchiavo, lui restava il Dario di sempre, simpatico, a suo modo uomo di potere. Un afrodisiaco irresistibile, specie per le giovani. E lui, a sua volta, non sapeva resistere alla diciottenne dal culo sodo. Mi resi conto che non ce la facevo più, annunciai che lo lasciavo in diretta TV. Per lui fu uno choc. Senza di me non poteva vivere. Né io senza di lui.¹¹⁹⁸

La tormentosa traccia di questo dissapore matrimoniale emerge in tutta la commedia, che ha un impianto fondamentalmente tradizionale, ma con un uso frequente di spezzature metateatrali che rompono la quarta parete, per creare un dialogo (soprattutto della protagonista) col pubblico. La struttura dello spettacolo viene, così, attraversata da slittamenti che attivano meccanismi comici. La scelta ha uno scopo non tanto drammaturgico e compositivo, quanto politico: spingere le donne che assistono allo spettacolo a identificarsi con la situazione e con la protagonista, Antonia. Per questo è soprattutto a lei che spettano le rotture delle convenzioni teatrali.

La differenza di prospettiva tra l'“uomo” (che non ha nome) e Antonia di fronte alla situazione che la coppia sta vivendo emerge fin dalle prime battute di lui:

UOMO: Non fare fesserie... Antonia, esci... parla! Che stai combinando? Senti, forse hai ragione, la colpa è mia, ma esci, ti prego... apri 'sta porta! Ne parliamo, no?... Perché devi buttare tutto sul tragico, Cristo?! Possibile che non possiamo risolvere 'ste robe da persone che ragionano?! (*Sbircia dal buco della serratura*) Sei una pazza incosciente, ecco quello che sei!¹¹⁹⁹

Antonia sta minacciando ancora una volta il suicidio, stremata per l'ennesimo tradimento del marito, e lui, benché non possa negare le proprie responsabilità sullo stato psicologico di lei (“*forse hai ragione, la colpa è mia*”), la muove la solita accusa maschilista, quella di essere priva di spirito razionale: “*Possibile che non possiamo risolvere 'ste robe da persone che ragionano?! [...] Sei una pazza incosciente, ecco quello che sei!*” Immediatamente, quindi, è la donna a essere, in ultima istanza, colpevolizzata per la propria reazione.

Antonia, dal canto suo (come sarà la Mattea di *Grasso è bello!*, di cui rappresenta la versione satirico-grottesca), è in una fase in cui la propria coscienza

¹¹⁹⁸ MANIN, Giuseppina, “Intervista a Franca Rame”, in: «Corriere della Sera», 16 novembre 1999, ora in: FO Dario, RAME, Franca, *Una vita per l'arte. L'arte di una vita*, Milano, Elle Esse, 2002, pp. 39-45.

¹¹⁹⁹ RAME Franca, *Coppia aperta, quasi spalancata*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1105.

femminile è in pieno stallo, perché tutta la propria vita è costruita in funzione del marito:

ANTONIA: (*parla al pubblico, quasi staccata dall'azione scenica*) La ragione della mia voglia di morire era sempre la stessa: lui... non mi amava più... lui... non mi desiderava più... E la tragedia scoppiava tutte le volte che scoprivo una nuova relazione di mio marito. (*Si punta la pistola alla tempia*).¹²⁰⁰

Fin dalle prime battute, quindi, il rapporto tra l'uomo e la donna è affrontato con gli stessi strumenti interpretativi messi in campo nelle *pièce* degli anni Settanta, sebbene Franca sappia che il tempo delle lotte si sia notevolmente affievolito:

ANTONIA: [...] (*Riprende il dialogo col pubblico*) Dicevo, ha tentato di dare la colpa alla politica... Immaginatevi la scena... Siamo a letto... notte fonda... «Perché non vuoi far l'amore con me?» «Cerca di capirmi... non riesco... sono preoccupato... l'Italia va a rotoli. Il riflusso...»

UOMO: Be'? Questo fatto del riflusso non me lo sono inventato io, è un fatto reale. Perché, non è vero forse che con il fallimento di tante lotte ci siamo sentiti un po' tutti frustrati, col vuoto sotto i piedi? Ti guardi intorno e cosa vedi? Disimpegno, cinismo!

ANTONIA: Bravo! C'è chi, deluso dalla politica, pianta famiglia e figli e si butta a fare il verde fanatico dell'ecologia... chi pianta l'ufficio e si apre un ristorante macrobiotico, e chi pianta la moglie e si organizza un casino... ad uso proprio! Tutta colpa della politica! [...] (*Al pubblico*) Dicevo che mio marito ha contrattaccato, e cosa non è riuscito a tirare fuori... «Bisogna che parliamo di più io e te... il nostro rapporto si salva solo se cambia il nostro atteggiamento culturale...» Ha tirato fuori l'ipocrisia delle convenzioni borghesi, il moralismo infame...¹²⁰¹

Quello del “*riflusso*” rispetto alla stagione di lotte degli anni Sessanta-Settanta italiani è un tema che Franca affronterà spesso, soprattutto in *Parliamo di donne (versione del 1991)*, ma qui il dito è puntato contro l'uso strumentale e furbesco di temi e problemi in realtà molto seri, da parte maschile.

Ma l'uomo persiste nella sua richiesta di far accettare alla moglie le proprie scappatelle, proponendole, in nome della lotta alle ipocrisie patriarcali, di impostare il rapporto da “coppia aperta”. E Antonia ricade nella trappola:

ANTONIA: [...] Ma alla fine mi ha convinta. Per salvare il nostro matrimonio, la nostra amicizia, il nostro privato, bisognava rendere pubblico il nostro letto! (*Si siede sul davanzale della finestra e ci posa sopra la pistola, mentre il Marito si siede e legge il giornale*). C'era il problema dei figli... «Ma i figli capiranno...» diceva lui... E – incredibile- è stato proprio mio figlio Roberto, ventiquattro anni, che mi ha dato il coraggio di tentare: «Mamma, basta, voi due non potete continuare così... finirà che vi scannate. Tu mamma non puoi continuare a essere un'appendice del babbo... devi

¹²⁰⁰ *Ivi*, p. 1107.

¹²⁰¹ *Ivi*, pp. 1108-1109.

costruirti una tua vita, una tua autonomia! Il papà va a donne, e tu, non per vendetta ma perché è giusto, sano, umano... ti trovi un altro uomo...» (*Con deciso accento napoletano*) «Ma che ddici... Roberto, figghio mio?!» Non so perché parlavo napoletano.

«Mamma, piantala di fare la Santa Maria Goretti della casa. Ti trovi un altro uomo... uno simpatico, magari più giovane del papà... possibilmente un compagno... socialista, così ci sistemiamo per l'eternità. Tenta, almeno, mamma! Ti aiuto io, mamma!» E io, all'appello «mamma», non ho saputo resistere e ho tentato.¹²⁰²

Curiosamente, il giovane figlio fa da complice alla madre e non al padre. Il fatto in sé non ha una grande rilevanza drammaturgica, ma è interessante sul piano biografico, perché riporta esattamente ciò che Jacopo fece allo scoppio della crisi coniugale tra Dario e Franca: consigliare a lei di ricambiare con uguale asprezza il torto. In linea con questa situazione, anche l'episodio dell'incontro galante di lei con il ragazzo ex compagno di scuola del figlio è realmente accaduto, inclusa la sua conclusione (con il barista che -notando la differenza d'età- chiede a lei che cosa avrebbe ordinato il figlio).

Ma ciò che più sta a cuore ora a Franca è raccontare satiricamente lo stato di abbruttimento in cui una donna si riduca, qualora venga abbandonata dall'uomo:

ANTONIA: [...] E anche la camminata... sì, perché lo sapete come ci si riduce quando 'lui' non ti ama più! Noiose, tristiiii! Piangiulente... anche un po' gobbettine diventiamo! Io, per esempio, mi ero completamente dimenticata di avere i fianchi... Abbandonata, sì, ma i fianchi mi erano rimasti!... Non li usavo... non ancheggiavo... Camminavo per caduta, come un baccalà! Così (*esegue una camminata in avanti*): un cammellone artritico! Poi, non so perché, guardavo sempre per terra... Chissà... forse nella speranza di trovare un cento lire che mi portasse fortuna... Niente! Soltanto cacche di cane! Ma quanta cacca fanno i cani?! Che periodo nero!¹²⁰³

Come si vede, l'involucro drammaturgico è comico-grottesco, non privo di punte d'autentica cattiveria, ma la materia trattata e i contenuti portati sulla scena sono drammatici. Siamo ancora in una fase in cui Franca ricorre di preferenza alla satira e suscita la risata per realizzare quell'"attivizzazione del pubblico" di cui parlava, nel 1972, Paolo Puppa. Nei monologhi che costituiranno il nuovo *Parliamo di donne* (questa volta interamente scritto da Franca), l'accento si farà più tragico, nelle trame, nelle situazioni e nelle soluzioni drammaturgiche.

Intanto, Antonia rivela la vera natura della propria crisi, di cui i tradimenti del marito rappresentano solo la miccia, ma che ha radici nell'insoddisfazione di sé:

¹²⁰² *Ivi*, pp. 1110-1111.

¹²⁰³ *Ivi*, p. 1111.

ANTONIA: (*tragica*) Non farmi morire senza la gonna! Voglio morire! Non ce la faccio più! (*Col pianto in gola*) Anzi, scusami se ti metto sempre di mezzo a darti l'angoscia... Tu non c'entri... sono stanca... delusa... la vita... la politica... il condominio... non ce la faccio più... mi butto... mi butto... e intanto che precipito... mi sparo! (*Si porta la pistola alla tempia*).¹²⁰⁴

La protagonista, a questo punto, toccato il fondo, comincia un percorso di ripresa, di ritorno in se stessa, di riacquisizione di sé e della propria vita:

ANTONIA: (*scende dalla finestra*) Ed è arrivato il giorno normale. (*Si leva la gonna e la getta sul divano; mentre parla fa esercizi ginnici*) Mi sono trasferita in questa casa. Mi sono trovata un lavoro. È importantissimo lavorare: stai in mezzo alla gente, non ti piangi addosso... sei indipendente... Via! Fuori! La mattina esci di casa, prendi il tuo bell'autobus. Ma sai la gente che conosci in autobus!... Nessuno! Ti danno spintoni, ti toccano il sedere e pure ti scippano! Ma vedere, già la mattina presto, tutta 'sta umanità incazzata... ristora. Una goduria! Non mi faceva più sentire l'unica disperata nel mondo.¹²⁰⁵

Al di là del tono paradossale e comico (“*La mattina esci di casa, prendi il tuo bell'autobus. Ma sai la gente che conosci in autobus!... Nessuno!*”) il finale del discorso è il punto di svolta: non sentirsi più “*l'unica disperata nel mondo*” rappresenta il momento dell'estroversione di Antonia, della propria uscita dai limiti imposti dalle consuetudini familiari e patriarcali, nonché dagli stessi confini di casa. Antonia cambia casa, si trova un lavoro, cambia completamente tutti i propri vestiti (cioè, smette i panni della moglie afflitta ma devota), cambia vita e diventa autonoma: “*stai in mezzo alla gente, non ti piangi addosso... sei indipendente...*”.

Pur espresso in termini comici, quello che la Rame descrive è un percorso di ripresa in mano della propria vita, da parte della donna, che si svincola dalla necessità -socialmente imposta- del legame con l'uomo. E, proprio quando lei acquisisce l'autonomia che non ha mai avuto, ecco che entra nella propria vita un altro uomo, decisamente migliore del marito, con cui Antonia comincia ad avere una relazione. La novità inverte i ruoli (e i rapporti di forza) tra lei e il marito:

UOMO: Be', soprattutto mi ero stupito del fatto che non ti interessassero più le storie delle mie avventure...

ANTONIA: (*al pubblico*) In compenso, era lui che s'interessava delle mie: «E dove vai... Con chi ti vedi?»

UOMO: (*al pubblico*) E lei negava, negava sempre!

ANTONIA: (*al Marito*) Più che negare, io sviolavo come facevi tu in principio... (*Al pubblico*) Non mi andava di parlarne... era una reticenza naturale: il marito è sempre il

¹²⁰⁴ *Ivi*, p. 1117.

¹²⁰⁵ *Ibidem*.

marito! Poi un giorno mi sono decisa e gli ho detto (*al Marito*): «Sai caro, forse ho trovato l'uomo giusto!»

UOMO: Ah, sì?! E chi è?

ANTONIA: (*al pubblico*) Fa lui, e di botto è andato in apnea, col fiato mozzo!¹²⁰⁶

Il nuovo uomo di Antonia è un brillante docente universitario di Fisica, ha una cattedra alla Normale di Pisa, cinque lauree ed è ricercatore nucleare all'Euratom di Ispra. Un uomo giovane (ha trentotto anni), politicizzato e contestatore, contrario alle centrali nucleari (un tema molto sentito, durante gli anni Ottanta del Novecento). Il ritratto è volutamente eccessivo: l'uomo non ha un difetto ed è anche creativo, suona la chitarra, compone canzoni *rock* (di cui una per Antonia) ed è perduto innamorado della protagonista. Ma l'irrealismo del ritratto del nuovo uomo è drammaturgicamente funzionale al cambio di atteggiamento che produce nel marito di lei, il quale comincia a preoccuparsi della serietà del rapporto e a mostrare tutta l'ipocrisia della proposta di vivere da "coppia aperta":

ANTONIA: Be'... la coppia aperta ha i suoi svantaggi. Prima regola: perché la coppia aperta funzioni, deve essere aperta da una parte sola: quella del maschio! (*Trattenendo a fatica il riso*) Perché... se la coppia aperta è aperta da tutte e due le parti... ci sono le correnti d'aria! (*Ride a crepapelle*).

UOMO: L'hai detto. Tutto mi va bene finché sono io a mollarti: ti uso, ti butto, ti scarto, ma guai se qualcuno si permette di raccoglierti! Se un figlio di puttana si accorge che tua moglie è ancora affascinante, seppure abbandonata, la desidera e l'apprezza, allora c'è da impazzire dal rodimento! Per di più scopri che il raccoglitore infame è anche più intelligente di te, plurilaureato, spiritoso... democratico...¹²⁰⁷

Siamo nel più arcaico degli istinti di possesso: quello maschile nei confronti della donna. Antonia, per il marito, è una proprietà e, come tale, solo lui ritiene di aver diritto di decidere la sua sorte: "*Tutto mi va bene finché sono io a mollarti: ti uso, ti butto, ti scarto, ma guai se qualcuno si permette di raccoglierti!*" Come tutte le proprietà, anche Antonia è abbassata, dal suo sedicente possessore, al rango di oggetto, che può essere usato, buttato, scartato. Anche l'altro uomo, dal punto di vista del marito, è solo un possessore, uno che si permette di raccoglierla senza permesso. L'inizio della nuova relazione di Antonia, per il marito, è un furto, un danno alla proprietà. E Antonia, finalmente, l'ha capito:

ANTONIA: [...] (*Al Marito*) Io ti ho capito: tu vuoi solo ritornare in possesso di quel che è tuo, per legge! Tu puoi imprestarmi, se lo stabilisci tu, ma non cedermi! Se tu

¹²⁰⁶ *Ivi*, p. 1118.

¹²⁰⁷ *Ivi*, p. 1120.

potessi, mi metteresti un marchio a fuoco sul sedere con le tue iniziali, come a una manza! Proprietà privata! (*Si riveste indossando gonna e stivali*).¹²⁰⁸

Di fronte allo smascheramento, la reazione del marito suona come una perfetta conferma del proprio maschilismo: “*Esagerata! Parli come una di quelle femministe vecchia maniera...*”¹²⁰⁹ Il riferimento non è casuale. Spesso la critica ha attribuito a Franca Rame una sorta di anti-femminismo, in base alle osservazioni fatte da lei nei confronti di certe “*leaderine*” del movimento: in realtà, non si trattava, da parte sua, di posizioni anti-femministe, ma del riconoscimento della riproduzione di dinamiche maschili di potere anche in certi ambienti femministi con cui lei aveva avuto a che fare. Il vero anti-femminismo - quello che descrive le femministe come delle razziste contro gli uomini- è espresso, invece, dal marito di Antonia, che, non a caso, è la personificazione del maschilismo più puro.

In quanto personificazione del maschilismo, il marito di Antonia attribuisce un’origine maschile a ogni pensiero (o mutamento d’opinione) di lei:

UOMO: [...] (*Ad Antonia*) Ma scusa, a te il rock non faceva vomitare? Roba da psicopatici, deficienti, dicevi. Appena sentivi il bambambatapang trun trun del sound, ti veniva il mal di stomaco!

ANTONIA: (*esce dal bagno: indossa una camicetta e completerà più avanti il suo abbigliamento indossando la gonna che già conosciamo. Si sta pettinando: ha tutti i capelli cotonati «in piedi» alla punk*) Certo, era l’atteggiamento imbecille che si ha verso tutto quello che è nuovo, che non si riesce a capire... Mi comportavo come mia nonna.

UOMO: E non è che adesso dici che ti piace il rock perché è di moda... fa giovanile, vivace e lo suona il professore. Tutti ’sti cambiamenti sul postmoderno... Di’ la verità: è lui che ti ha dato la dritta...

ANTONIA: Eh già, se una donna migliora, si trasforma, dietro ci deve essere sempre l’uomo, il Pigmaliione di turno!... Che mentalità cogliona!¹²¹⁰

Indubbiamente, qui Franca presenta anche una situazione che ha vissuto di frequente: ricordiamo -solo per fare due esempi- il critico che affermò che fosse stato Dario a salvare Franca dal destino di *soubrette*, insegnandole a recitare non da guitto, o l’intervistatrice de «la Repubblica» che chiese alla Rame quale fosse stato l’apporto di Dario nella costruzione del suo femminismo. Ma si tratta di un pregiudizio antico: se la donna è priva di *λόγος*, evidentemente -qualora dimostri

¹²⁰⁸ *Ivi*, p. 1126.

¹²⁰⁹ *Ibidem*.

¹²¹⁰ *Ivi*, p. 1122.

di possederlo- deve averlo acquisito dall'uomo... e Antonia si riserva di dare la giusta definizione a questo tipo di mentalità.

Ma il percorso di liberazione della protagonista è radicale. Antonia, infatti, proprio quando è diventata in grado di star da sola, decide di avere una relazione: cioè, per la prima volta, la relazione sentimentale è una scelta autonoma e non un'imposizione sociale. Ma, soprattutto, il rapporto di coppia non implica la ricostruzione di un legame familiare:

UOMO: Ma perdio, se è così importante per te, se ci stai bene insieme, cosa aspetti ad andare a vivere con lui?

ANTONIA: (*dal di dentro*) No, no, per carità... Non farò mai più la fesseria di rimettermi in coppia fissa con un uomo.

UOMO: Neanche se... faccio così per dire... neanche se te lo riproponessi io?

ANTONIA: Mai! Ho sofferto troppo.¹²¹¹

Si tratta di un passaggio molto importante: ancora una volta, Franca dimostra di spingere all'estremo la propria critica all'istituto familiare. Dichiarerà Franca, nel 1983: "*Il matrimonio andrebbe proibito per legge. [...] Bisognerebbe amarsi senza convivere.*"¹²¹² Tutti i personaggi femminili creati da lei arrivano a un punto in cui capiscono che non basta essere economicamente indipendenti per riuscire ad autodeterminarsi: occorre che la liberazione passi anche attraverso l'atto di liberarsi *dalla* (e, a volte, anche *della*) famiglia. Antonia comunica questa raggiunta chiarezza interiore al marito:

ANTONIA: [...] ti ho sposato che ero una ragazza... non capivo niente... non mi sono accorta di niente... Ma ormai sono cambiata... e chi mi conosce come sono oggi, non può immaginare che una donna come me... abbia potuto vivere per tanto tempo... con un uomo come te!¹²¹³

Di fronte alla perdita della proprietà della donna da parte dell'uomo, la reazione maschile è quella di impedire il suo furto: se non può averla lui, non dovrà averla nessuno:

UOMO: Basta! Basta! Io non ce la faccio più! Basta! Io ti ammazzo! Io ti strozzo!
(*S'avventa contro Antonia e con la lunga sciarpa tenta di strozzarla. I due nella*

¹²¹¹ *Ibidem.*

¹²¹² CHECCHI, Anna, "Anatomia della coppia", in: «Oggi», 1983. Articolo riprodotto alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=17042&IDOpera=128>, consultata il 10 luglio 2017.

¹²¹³ RAME Franca, *Coppia aperta, quasi spalancata*, in: FO, Dario, *Teatro*, cit., p. 1124.

colluttazione cadono a terra. Di colpo il Marito si blocca, spaventato) Dio mio, che ho fatto?!

ANTONIA: (*allibita*) Ma sei scemo?! Venire a suicidarmi in casa mia!

UOMO: Guarda, guarda cosa mi hai fatto fare!!

ANTONIA: Io?!

UOMO: Sì, è tutta colpa tua!

ANTONIA: E mi pareva, a me!

UOMO: Tu non fai altro che provocarmi...

ANTONIA: Io?!

UOMO: Sì, tu! Ma ti rendi conto che io ti volevo ammazzare... capisci? (*Gli tremano vistosamente le gambe*).

ANTONIA: Ho avuto il dubbio!

UOMO: Disprezzi... umilii... provochi... Ma guarda in che stato mi hai portato!¹²¹⁴

Il tono con cui è affrontata la situazione resta grottesco, ma la materia è tragica. Franca, in questo scambio di battute, anticipa -in anni in cui neanche era stata coniata la parola- il tema del femminicidio, che non è la semplice uccisione di una donna, bensì l'atto specifico di uccidere una donna compiuto da un suo ex (marito, compagno, fidanzato...), che non accetti di perdere la proprietà della donna. A questo, poi, in linea con una riflessione che Franca da anni già attribuiva al problema dello stupro, si somma il tema della colpevolizzazione della donna per la violenza subita: "Sì, è tutta colpa tua! – dice l'uomo – Disprezzi... umilii... provochi... Ma guarda in che stato mi hai portato!" E Antonia passa dal subire al denunciare -almeno al marito- questo atteggiamento di lui: "Ma allora me lo devi dire, per me non ci deve essere futuro. Qua devo stare... a fare andare la coda quando ti vedo. (Determinata) Hai capito male..."¹²¹⁵

Ormai i rapporti di forza si sono completamente invertiti, tanto che, ora, è lui a minacciare il suicidio e, quando si troverà fisicamente di fronte il nuovo uomo di Antonia, si getterà nella vasca da bagno e vi butterà dentro un asciugacapelli acceso, provocando un corto-circuito e trovando, in questo modo, la morte.

4.3.3. *Parliamo di donne (versione del 1991)*

Parliamo di donne, versione del 1991 (anche definita *Parliamo di donne 2*¹²¹⁶), si articola in due atti unici, scelti, tuttavia, di volta in volta in un nucleo di tre testi, tutti scritti da Franca: *L'eroina*, *Grasso è bello!* -questi del 1991- e *Una giornata qualunque*, risalente al 1986.

¹²¹⁴ *Ivi*, pp. 1124-1125.

¹²¹⁵ *Ivi*, p. 1128.

¹²¹⁶ Vedi: D'ARCANGELI, Luciana, "L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte*, cit., p. 53.

L'esordio (avvenuto al Teatro Rasi di Ravenna, il 26 novembre 1991) e la prima *tournee* vedono Franca in scena con *L'eroina* e *Grasso è bello!*. In successive *tournee*, però, Franca porta in scena *Grasso è bello!* insieme a *Una giornata qualunque*: è il caso, per esempio, delle tre repliche al Teatro Toniolo di Venezia, avvenute l'11, il 12 e il 15 gennaio del 2002.

Non a caso, nell'edizione Fabbri di *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, i tre atti unici sono posti nello stesso volume (e nello stesso relativo DVD), con il titolo *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*.¹²¹⁷ Da questa edizione citeremo i testi.

Nel primo atto – *L'eroina* – Franca Rame interpreta il personaggio di Carla, nota come “Mater Tossicorum”, una ex insegnante di latino adattatasi a fare la venditrice ambulante di videocassette porno, telefonini finti, preservativi (anche usati) e altre amenità, ai bordi di un parco pubblico periferico di una città anonima; la donna aspetta uno spacciatore per acquistare la droga che somministra “a scalare” a sua figlia, tossicomane. La Mater Tossicorum ha già perso due figli, entrambi uccisi dall'eroina, e sogna di portare la figlia a Liverpool, dove spera di trovare l'ambiente adatto a salvarla; per questo le occorrono molti quattrini, quindi si prostituisce. Precisa Joseph Farrell che Carla “*vive in una terra desolata, che rimanda a quella di T.S. Eliot. Si rivolge ogni tanto al cielo, ma Dio è morto, o quantomeno sordo.*”¹²¹⁸

Non è la prima volta che si parla di droga, nella drammaturgia Fo-Rame: il tema è già centrale in *La marijuana della mamma è la più bella* (1976). Lì, però, la struttura è a serie continua di *gag*, intervallate da scambi di battute o monologhi in cui prevale l'intento didascalico: si vuol dimostrare la funzione ideologico-classista della droga, che illude, mistifica e dissuade dall'autentica lotta politica.

Qui, invece, il testo non fa uso di *gag* e ha toni assai lontani dal comico, dall'ironico e dal paradossale. Onirico e quasi beckettiano, lo spettacolo ha nel titolo un *calembour* amaro costruito sul doppio significato che la parola ha in italiano: la donna eroica e la droga. Il lavoro spinge decisamente sul tragico, e questo è un indizio che ne dice la maternità da parte di Franca. Spiega, infatti, la Rame:

¹²¹⁷ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, nella collana *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, libro + DVD, Milano, Fabbri editori, 2006.

¹²¹⁸ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 94.

L'Eroina nasce da una storia realmente accaduta a Bergamo. Ho elaborato la storia, ci ho lavorato sopra. Una volta finita l'ho fatta leggere a Dario, che vi ha messo dentro la sua genialità. È un testo al quale sono molto attaccata. [...] Ci ho lavorato seriamente e poi, sulla scena, il testo è cresciuto, è migliorato come succede sempre nei nostri spettacoli. Mi ha dato molte soddisfazioni.¹²¹⁹

A scanso d'equivoci, a Farrell che le chiede se abbia scritto lei la prima stesura de *L'Eroina*, Franca risponde: “Sì, su Internet trovi anche le prime pagine scritte a mano da me. Non era ancora il tempo del computer, nel 1991 [...]”¹²²⁰

Su un piano attoriale, *L'Eroina* rappresenta nuovamente la prova del rapporto libero che Franca, attraverso la pratica teatrale, ha costruito col proprio corpo. La Rame, ancorché bellissima, “ha deformato la fisicità della donna invecchiandola, imbruttendola, ingrassandola (ne La signora è da buttare, nel passo di Michele Lu Lanzone in L'operaio conosce 300 parole... e Grassa è bello!)”¹²²¹. E qui, infatti, Carla è “una donna sulla cinquantina”¹²²² che, sebbene non abbia alcunché di barbonesco, “indossa un impermeabile ed un grande cappello, il tutto privo di eleganza”¹²²³.

L'origine del testo non è solo reale, ma, in qualche modo, autobiografica:

Da quando è arrivata la droga pesante nel nostro paese sono nati molti comitati contro la tossicodipendenza composti da addetti ai lavori, medici, famigliari di tossicodipendenti e soprattutto madri che io ho frequentato. Ho conosciuto madri di tossici, anche padri per la verità, anche se chi paga più duramente il fatto di avere figli tossicodipendenti sono le madri che li hanno messi a mondo curati, cresciuti e ora si ritrovano davanti degli zombi. [...] Mi sono occupata di tossici e nella mia grande ingenuità e buona volontà ho accolto in casa mia una ragazza che avevo visto crescere, diventata tossicodipendente. L'ho portata a Milano, ho cercato di allontanarla da quel mondo; purtroppo la ragazza in questione non solo non ce l'ha fatta, ma è morta due anni fa per overdose. Mi sono occupata di tossicodipendenti ammalati di AIDS [...].¹²²⁴

La costruzione drammaturgica, però, è complessa e ricca di riferimenti anche teatrali. La Mater Tossicorum è una sorta di Madre Courage brechtiana¹²²⁵, allo

¹²¹⁹ *Ivi*, pp. 94-95.

¹²²⁰ *Ivi*, p. 95.

¹²²¹ D'ARCANGELI, Luciana, “L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte*, cit., p. 54.

¹²²² RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, Milano, Fabbri editori, 2006, p. 5.

¹²²³ *Ibidem*.

¹²²⁴ RAME, Franca, “Prologo” a *Parliamo di donne – due atti unici: L'Eroina, La donna grassa!*, <http://docplayer.it/9591298-Parliamo-di-donne-due-atti-unici-l-eroina-la-donna-grassa-di-franca-rame-e-dario-fo.html>, pagina consultata il 5 giugno 2017, pp. 3-4 del pdf.

¹²²⁵ Cfr.: BRECHT, Bertolt, *Madre Courage e i suoi figli* [1939], traduzione di Ruth Leiser, Torino, Einaudi, 1963.

stesso tempo affine e opposta a lei. Si muove in una terra desolata molto simile allo scenario descritto da Brecht, scelto come metafora dell'Europa della Prima Guerra Mondiale: *“Come l'Europa nella Guerra dei Trent'anni rappresentata da Brecht, il parco cittadino dove è ambientata la vicenda è un luogo devastato, terra di rapina attraversata da sballati e delinquenti, chiusi nei loro egoismi, senza morale.”*¹²²⁶

Nell'Europa devastata dalla guerra del testo brechtiano, la vivandiera Anna Fierling (Madre Courage) trova il modo per guadagnarsi da vivere vendendo mercanzie, masserizie e cianfrusaglie nei territori di combattimento. Sulle prime, la guerra le porta buoni affari, visto che i soldati sono le uniche persone che hanno i soldi necessari per comprare le sue cose, e ritiene, così, di poter proteggere se stessa e i tre figli: i due maschi Eilif e Schweizerkas e la femmina Kattrin. Ma il suo progressivo attaccamento al denaro le costerà -più o meno indirettamente- proprio la vita dei figli. Affarista senza scrupoli e, al contempo, madre protettiva, resterà, alla fine, sola, con il cuore indurito dal dolore; ma il suo senso materno (ormai completamente offuscato) non le permetterà di rendersi conto che la guerra è un male sempre; anzi, lei cercherà proprio in essa nuovi affari.

In un certo senso, è priva di morale anche Carla, perché asseconda *“le leggi del mondo della droga e della prostituzione, e vi si adegua.”*¹²²⁷ Tuttavia, al contrario di Anna Fierling, Carla vorrebbe contrastarle e vende la propria mercanzia e se stessa, dopo aver già perso i due figli maschi (uno per droga, l'altro per AIDS), perché nutre la speranza di poter salvare almeno la figlia femmina, portandola a Liverpool per inserirla in un programma all'avanguardia nel recupero dei tossicodipendenti. Se in Anna l'affarista senza scrupoli finisce per prevalere sulla madre protettiva, in Carla è il contrario: l'affarista priva di remore è al servizio della madre premurosa. Ma il finale, anche per quest'ultima, sarà tragico.

Il programma prevede la somministrazione della sostanza sotto il controllo delle istituzioni pubbliche:

distribuzione controllata e quasi gratuita, siringhe comprese, al drogato. Hanno tolto i tossici dalla strada. In un anno nessun morto per overdose, da noi più di tre al giorno... Sieropositivo: uno, su sessanta tossici, da noi sono il settantacinque per cento dei famosi

¹²²⁶ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte*, cit., p. 42.

¹²²⁷ *Ibidem*.

trecentocinquantamila tossici, che per me sono di più. Io voglio portare mia figlia a Liverpool... lì sono sicura di tirarla fuori...¹²²⁸

L'iniziativa si colloca, dunque, in un contesto di legalizzazione delle droghe, anche pesanti: proposta che ha generato, fin dagli anni Ottanta, polemiche sempre vive, di cui Franca è cosciente: *“Io non so se la tesi che porto avanti sia giusta, ma so che la legge in vigore adesso non riesce a migliorare la situazione.”*¹²²⁹

Carla, però, non è solo una sorta di Madre Courage, ma -in linea con molti altri suoi personaggi- una *Mater dolorosa*. La scelta di assegnarle il soprannome di Mater Tossicorum, in latino, ha il primo obiettivo di far comprendere al pubblico di aver di fronte una nuova declinazione di quel personaggio. Ma non solo: Carla non è una donna di estrazione proletaria, è un'insegnante di latino (quindi di liceo), una donna medio-borghese e colta, e non perde occasione di rimarcarlo:

Antonio, il tossicodipendente, si avvicina alla donna.

Un ululato di sirena copre la sua voce.

PRIMO TOSSICODIPENDENTE: Sei tu la Mater Tossicarum?

CARLA: (*apre l'ombrello*) Chi sono io? Ripeti...

PRIMO TOSSICODIPENDENTE: Mater Tossicarum...

CARLA: Tossicorum, ignorante: genitivo plurale! Sì, sono io...¹²³⁰

Si tratta di una precisazione importante: Franca, in questo modo, vuole spogliare il tema dei suoi contenuti di classe. La droga è un dramma che non fa distinzioni classiste, può colpire chiunque. E, indipendentemente dall'estrazione sociale, la donna che ne sia colpita in quanto madre, ne è vittima come donna.

L'aver perso già due figli e l'aver anche la terza a rischio di morte mina alle fondamenta le poche certezze di Carla come donna e scatena in lei implacabili sensi di colpa come madre:

Quello che non riesco a cancellarmi dalla testa... è che... (*fa una gran fatica a parlare*) mi hanno... picchiata... Le botte! I miei figli mi hanno dato le botte! «È d'affetto... è d'amore, di comprensione che hanno bisogno...» Io mi davo... davo... e loro... Eccomi qua come una scorza d'anguria sbranata a tormentarmi: «Ma dove ho sbagliato? Cos'è che “ho fatto” che non avrei dovuto fare... Cos'è che “non ho” fatto, invece che avrei...» Ma porca puttana! (*Estrae da sotto il banchetto una bottiglia di brandy ed un bicchiere e si versa da bere*).¹²³¹

¹²²⁸ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 17.

¹²²⁹ RAME, Franca, “Prologo” a *Parliamo di donne – due atti unici: L'Eroina, La donna grassa!*, cit., p. 5 del pdf.

¹²³⁰ *Ivi*, p. 7.

¹²³¹ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 16.

È prima di tutto in questo che si esprime il suo essere *Mater dolorosa*. Ma tale carattere emerge anche quando Carla, come in una moderna Pietà, parla della morte del secondo figlio, che era riuscito a disintossicarsi, ma aveva ormai già contratto l'AIDS:

Dopo che è morto il mio primo figlio di overdose, il mio secondo ha smesso di farsi. Per tre anni... studiava, stava bene... un suo amico si era ammalato... sieropositivo... e per fortuna quello è ancora qui... Mio figlio invece niente, sano! Poi di colpo... ha cominciato a star male... star male... AIDS... (*Parla con molto ritegno*) Non ti immagini che malattia sia... Ho visto mio figlio... marcirmi sotto gli occhi... Ha avuto tutto!... Una tragedia. La mattina che è morto... pesava trenta chili... Io non ho mai visto una cosa così... la testa era diventata piccola... sì piccola... come rinsecchita... la faccia a macchie... marroni... le mani anche loro macchiate... L'ho vestito... sono rimasta lì, all'obitorio, a guardarmelo non so per quanto tempo... da sola, perché ormai non ho più intorno... Mi sono vista passare davanti agli occhi tutta la mia vita disperata...¹²³²

In questa storia segnata solo da tragedie, Carla, ogni tanto, parla con Dio. Gli si rivolge con astio, lo accusa “*di essere un drammaturgo pessimo e conformista nell'ideare il gran teatro del mondo*”¹²³³ E Dio, dal canto suo, le gioca uno scherzo terribile. Dapprima, le fa trovare tre miliardi di lire, che le consentirebbero di portare la figlia ancora viva (che lei tiene incatenata a letto, perché non si prostituisca per trovarsi la droga) a Liverpool. Dopodiché, con un surreale colpo di scena, Carla si rende conto di essere, in realtà, già morta e trapassata in un oltretomba sinistramente uguale alla terra.

Qui, per paradosso, una ragazza -che, non a caso, si chiama Maria- le comunica che il posto dove dovrà andare è il paradiso. Carla è sbigottita e perplessa:

Guarda che negli ultimi tempi io... non sono stata mica tanto... come dire... di buon esempio per le giovani fanciulle... Ma che dici?! Non importa?!... Come?... Tu, al posto mio, avresti fatto come me?... Tu! Sta' attenta, che se ti sente «Lui», ti caccia via, te, tuo figlio, l'asino e anche il Giuseppe putativo!¹²³⁴

La critica al conformismo del pensiero religioso raggiunge qui la forma del ribaltamento: Maria -che evidentemente è la Madonna- giunge a dire che, come madre, se fosse stata nei panni di Carla, avrebbe fatto esattamente le stesse scelte fatte da lei. La *Mater Tossicorum* è ora un tutt'uno con la *Mater dolorosa*, ma

¹²³² *Ivi*, p. 28.

¹²³³ D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte*, cit., p. 42.

¹²³⁴ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., pp. 32-33.

questo avviene in virtù di un'interpretazione della figura di Maria del tutto eterodossa e libera da moralismi religiosi. Solo chi è ateo può avere una simile libertà e una tale profondità d'intuizione.

E, sull'onda della decostruzione degli stereotipi religiosi (nonché patriarcali), Franca, subito dopo, demolisce, ancora una volta, il mito della famiglia:

Io in 'sto posto sono tremendamente a disagio... [...] Conosco un sacco di morti, ma non ne voglio incontrare neanche uno... (*Pausa*) I miei genitori... saranno sicuramente qui... Erano così due persone così brave! (*Pausa*) Non voglio vederli. E anche i miei figli... con tutto quello che hanno passato... sono qui di certo... Non li voglio vedere! Ho vergogna... (*Spaventata*) Anche mio marito è qui? Non è che sarò costretta a vivere con lui per l'eternità?... Vuoi vedere che l'Aldilà paradisiaco è un posto che ti ripropone quello che hai già vissuto? Mamma mia, che bidone che mi hanno tirato!¹²³⁵

Seppur adattato alla situazione -per la quale Carla è, comunque, perseguitata dai sensi di colpa e di inadeguatezza come madre- il desiderio della donna di non vedere né i propri genitori, né i propri figli, unito al terrore di ritrovare, nell'Aldilà, anche il marito è significativo: non c'è salvezza nella famiglia. In contraddizione evidente con l'impostazione marxista-leninista (e più in linea con le posizioni di Engels e con quelle delle femministe radicali), per Franca le fonti dello sfruttamento delle donne non stanno solo nella società e nel capitalismo: “*Lo sfruttamento era dappertutto, anche all'interno della famiglia. Il femminismo, se inteso nel suo vero significato, è un concetto molto alto, di un valore inestimabile.*”¹²³⁶

In questa situazione di spaesamento, però, Carla è come riattra a terra, tra i vivi, dalla consapevolezza che la figlia ancora in vita ha bisogno di lei. Ed è in questo momento di disperazione che la Mater Tossicorum si risveglia, “*vestita da poveraccia*”¹²³⁷, di nuovo immersa nel proprio abbruttimento, e scopre di aver solo sognato. La reazione nei confronti di Dio è carica di sarcasmo e indignazione:

(*Al cielo*) mi hai lasciato solo la corda... per impiccarmi... [...] Piovono quattrini solo su balordi, mafiosi e camorristi, la gente degli affari... i furbi... i papponi della politica (*Molto incazzata*) Noi poveri cristi [...] ci tocca scannarci... rubare, battere, e poi ci sbatti anche all'inferno! (*Pausa*) Ma non è colpa tua... a parte il bel gesto, io lo so, non avresti mai potuto farcela, creatore... e la sai perché? Perché non sei creativo... sei un

¹²³⁵ *Ivi*, p. 33.

¹²³⁶ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 111.

¹²³⁷ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 33.

creatore senza creatività... Sei piatto, conseguente, logico, prevedibile, standard... Non sei spiritoso... non hai spirito.¹²³⁸

Colpisce che la critica che Carla muove a Dio è costruita sul ribaltamento paradossale del mito maschilista della donna priva di *λόγος*. Nella sua invettiva, infatti, Carla accusa Dio proprio di essere privo di creatività in quanto “*piatto, conseguente, logico, prevedibile, standard*”. Il possesso maschile del *λόγος* (da parte di Dio, cioè del maschio divinizzato per antonomasia) diventa origine di scarsa capacità di immaginare una vita migliore rispetto a quella grigia e cupa che ci è dato di vivere.

In questo ritorno alla devastazione umana e sociale del mondo, Carla sembra, per un attimo, trovare una via d'uscita, nel momento in cui recupera, in una borsa abbandonata, proprio tre miliardi di lire, questa volta veri. Sembrerebbe che il testo si indirizzi nuovamente verso un consolatorio *happy end*, ma, ancora una volta, Dio provoca un'ultima beffa: “*Entra correndo un Bandito inseguito da un altro: si sparano addosso. Un proiettile colpisce Carla che cade a terra. Uno dei due strappa con violenza la borsa che la donna stringe tra le braccia, e fugge.*”¹²³⁹ Le ultime parole di Carla sono di nuovo rivolte a Dio: “*È la seconda volta che mi dai illusioni, e poi non è vero niente... [...] Rispondi!... Rispondete...*”¹²⁴⁰ Ma Dio non risponde e la luce cala su Carla che muore, mentre, a rimarcare il suo essere *Mater dolorosa*, sale la musica di un *Stabat mater*.

A Joseph Farrell che le chiede ragguagli sul suo rapporto con la fede, Franca risponde: “*Nell'Eroina la protagonista parla spesso con Dio. Ecco, sono io quella lì.*”¹²⁴¹ E poi aggiunge, con disarmante semplicità:

Ho un rapporto con Dio, ho i miei sentimenti. Ogni tanto dico: ‘Sei un pelandrone’. Quando sento certe storie, di pedofilia, storie nauseabonde (alcune persone sono delle belve feroci), mi pongo delle domande. Quando capitano queste cose, comincio a dire: ‘Che cosa stai facendo? Dove sei, lassù su una nuvola? Dormi?’. Se io fossi Dio e vedessi un uomo che molesta un bambino, lo farei diventare cenere nel giro di otto secondi. ‘Perché lo lasci campare? Perché permetti delle povertà inaudite? Che cosa fai? Che cosa mi dai? Che cosa dai al mondo?’. Allora dico sempre ai cattolici: ‘Voi mi dovete spiegare bene che cosa ha fatto questo vostro Dio per noi. Voi pregate, pregate, e siete convinti che qualcosa succederà. Le vostre preghiere, vi hanno forse permesso che non vi fosse tolta la casa?’. Questo dialogare è costante, perché ogni volta che ci sono delle cose negative, me la prendo con Dio. Gli dico: ‘Insomma, fa’ qualche cosa. Cosa ci fai al mondo? Io non ti credo’. Io non ho mai, nei momenti di tragedia della vita, e

¹²³⁸ *Ivi*, p. 35.

¹²³⁹ *Ibidem*.

¹²⁴⁰ *Ivi*, pp. 35-36.

¹²⁴¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 113.

devo dire che ne ho avuti come tutti, non ho mai pregato con la speranza di ottenere qualche cosa.¹²⁴²

Il discorso non è un'astratta e filosofica negazione dell'esistenza di Dio. Non essendo razionalmente possibile una dimostrazione in questo senso, Franca, con una notevole concretezza, non s'avventura a dire che Dio non esiste, ma lo critica come suprema autorità maschile, come Dio-Padre.

Già Ottorino Pianigiani (1845-1926) spiegava che il vocabolo "padre" deriva

[...] dalla radice sanscrita PĀ-, che tiene il concetto di *proteggere* (sanscrito PĀTI), ed anche quello di *nutrire* [...]: dunque a lettera *quei che protegge*, ovvero *che nutre*, *che sostiene*, *che mantiene* [...]¹²⁴³

Dunque, padre è, innanzitutto, colui che protegge, cioè che difende dai pericoli, che custodisce. Il padre è quello senza il quale si rischia la morte, ogni qualvolta non si sia in grado di proteggersi e di difendersi da se stessi. È colui che garantisce sopravvivenza e sicurezza. Il Dio di Franca è un padre mancato, o un padre assente. Posta in questi termini, la critica colpisce la religione proprio nel suo essere portatrice di valori patriarcali.

Quello del rapporto con Dio è, in sostanza, il secondo tema dell'atto unico, che acquisisce particolare concretezza e spessore proprio perché associato al primo tema, quello della droga. Anche per questo Carla è un'eroina, una donna eroica: in un mondo senza padri (a cominciare da Dio), in cui il contesto dei personaggi maschili è popolato di pessimi elementi, solo lei si erge a figura di riferimento, pur con tutte le proprie debolezze. Per questo, seppur *dolorosa*, sebbene Tossicorum, Carla è pienamente "Mater": lo è per i figli morti, lo è la figlia ancora viva. Ma lo è anche per gli altri: per Antonio, il tossico a cui fa passare la crisi d'astinenza; per l'extracomunitario, a cui dà da fare almeno un piccolo lavoro pagato; e anche per la ragazza che si fa sua compagna di strada. Ancora una volta, emerge il tema della ridefinizione della maternità come atto di cura di un'umanità dolente, come già in *Mamma Togni* e in *Madre Pace*. Solo, stavolta senza riscatto possibile: quando il mondo uccide la Mater, uccide la propria stessa possibilità di rigenerazione.

¹²⁴² *Ivi*, pp. 113-114.

¹²⁴³ PIANIGIANI, Ottorino, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., 1907, alla pagina web: <http://www.etimo.it/?term=padre>, consultata il 25 marzo 2016.

Il secondo atto è *Grasso è bello!*¹²⁴⁴. Anche questo è opera completamente di Franca. Sull'evoluzione del testo, spiega proprio lei:

Grasso è bello! ora non corrisponde più al testo originale. A un certo punto, ho eliminato i personaggi inutili, accorciato i dialoghi. Ho lasciato la donna grassa Mattea, sua figlia e un ragazzo amico della figlia. Ne è uscito un 'quasi' monologo molto divertente.¹²⁴⁵

Quanto alla maternità del lavoro, Farrell avanza l'ipotesi che Franca abbia avuto l'idea iniziale e che poi il testo sia stato scritto da Dario, ma Franca lo smentisce chiaramente: "*Il testo è stato scritto da me.*"¹²⁴⁶

In quest'atto unico, la Rame è Mattea, una donna quasi sessantenne separata dal marito e afflitta da un'irriducibile obesità, alle prese con bilancia, cyclette, diete e adiposa malinconia. Attraverso il personaggio di Mattea, emerge il paradosso dell'essere donna che è proprio del teatro di Franca Rame, estraneo alla retorica al punto di denunciare (con un tema e un'arguzia che anticipano di dodici anni *The Good Body* di Eve Ensler, del 2004¹²⁴⁷) nella donna la prima "nemica" delle altre donne, e alla fine di se stessa: Mattea, infatti, si è data alla rivalità con le altre donne -nella carriera come nei sentimenti- ed è disposta a tutto pur di sentirsi ancora desiderabile e amata.

Nella situazione creata dalla Rame, la grassezza non è un dato costante del personaggio di Mattea. Lei non è nata grassa, lo è diventata a séguito della crisi coniugale: il peso acquisito, quindi, è un elemento che rivela un malessere esistenziale derivato da una mancata accettazione -e soprattutto dall'assenza di un'affermazione- di se stessa come individuo autonomo.

Vi stavo dicendo che mi sono accettata. [...] Mi sono messa nuda e con coraggio mi sono specchiata, davanti... e di dietro: ho perso i sensi. [...] A me, vedere 'ste cosce che sparano così... che la donna quando spara di cosce, spara... ma io troppo! E poi, il crollo del sedere!¹²⁴⁸

¹²⁴⁴ Il testo, nel corso delle diverse redazioni, ha avuto diversi titoli: dapprima *La donna grassa*, poi *Grassa è bello!*, fino al definitivo *Grasso è bello!*, che parafrasa lo *slogan* femminista "Donna è bello!". A sua volta, tale *slogan* è la parafrasi di "Black is beautiful", nome del movimento, nato nella metà degli anni Sessanta negli Stati Uniti, degli afro-americani, tratto dagli scritti del *leader* del movimento sudafricano *anti-apartheid* "Coscienza nera" Bantu Stephen Biko (1946-1977).

¹²⁴⁵ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 96.

¹²⁴⁶ *Ivi*, p. 97.

¹²⁴⁷ ENSLER, Eve, *Il corpo giusto*, traduzione italiana di Monica Fiorini, Mi, Marco Tropea Editore, 2005.

¹²⁴⁸ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 46.

Ma lei non riesce a capirlo fino in fondo, così finisce per catalogare le altre donne in base alla mole, come si vede nel momento in cui, convocando un'improbabile assemblea delle donne del proprio condominio sul tema "crollo del sedere della signora Mattea del quarto piano"¹²⁴⁹, esprime un giudizio lapidario su una vicina, colpevole di essere magra:

poi si alza una stupenda... giovane... maaagra... maaaagra... un filo! Il seno qua (*indica le spalle*)... il gozzo e il sedere qua (*dietro il collo*)... la gobba. Grassa, pardon, gonfia, solo di labbra... che parlava tutta così... (*soggetto*) Trentadue anni, magnifica, bella... maaaaaagra... È la più cattiva del condominio. Che le magre sono sempre rabbiose perché hanno una fame bestia... che mi fa: «Cammini sulle punte!» (*Pausa*) Ho passato un periodo così! (*Mima una camminata sulle punte*)¹²⁵⁰

È lo stesso atteggiamento che ritroveremo nell'adolescente afroamericana sovrappeso Berenice, alle prese con le Stronze Magrissime, in *The Good Body* di Eve Ensler:

Le Stronze Magrissime non meritano di essere snelle. Non hanno personalità. Sono solo Stronze Magrissime. Cercano sempre di farci sentire dispiaciute per loro quando potrebbero infilarsi intere nella manica del mio vestito. [...] Vorrei strangolare i loro piccoli colli magri. Si lamentano del loro pacchetto compatto di addominali mentre io mi porto in giro il mio barilotto. [...] Le Stronze Magrissime non devono mai implorare, non devono mai sforzarsi per ottenere qualcosa. Sono magrissime. Le ragazze grasse devono sempre fare il doppio.¹²⁵¹

Il testo (al cui interno c'è un lungo monologo della protagonista), quindi, sebbene per contrapposizione, riafferma la necessità delle donne di creare un contesto nuovo, di fare comunità, di ritessere quella rete di relazioni al femminile senza la quale non vi sarà mai liberazione, perché la libertà non è una concessione paternalistica ricevuta dall'alto, ma il frutto di una lotta.

Indubbiamente, come già in *Coppia aperta, quasi spalancata*, troviamo anche qui una forte dose di autobiografismo. Mattea è Franca nel pieno della propria crisi coniugale con Dario. Il primo riferimento -già alla base del lavoro di Franca del 1984- è ai ripetuti tradimenti di lui, che vengono progressivamente svelati ("D'altro canto con quello che mi aveva fatto e che avevo scoperto... che se poi

¹²⁴⁹ *Ivi*, p. 47.

¹²⁵⁰ *Ibidem*.

¹²⁵¹ ENSLER, Eve, *Il corpo giusto*, cit., pp. 28-29.

ho tempo ve lo racconto... sono scoppiata!"¹²⁵²). Il secondo riferimento -che poi diventerà una metafora frequente del rapporto tra i due- è quello al "monumento":

Lui era diventato importante... importantissimo!... Un monumento! I monumenti, però, come tutti sanno, si reggono su di un piedistallo. Io ho passato trent'anni della mia vita così. (*Si mette di profilo al pubblico e si piega in avanti fino a toccare con le mani il pavimento*)¹²⁵³

Il nucleo del testo sta nel monologo di Mattea. Qui vengono sviluppate le due linee direttrici del lavoro: la presa di coscienza della propria condizione di donna (in particolare, nel contesto familiare) e l'incapacità di costruire una effettiva via d'uscita.

Il rapporto di Mattea con il marito è segnato dalla dipendenza. In qualche modo, il lavoro si ricollega idealmente a *L'Eroina*: se lì si parlava di dipendenza da droga, qui si parla di dipendenza psicologico-affettiva:

D'altro canto ci sono donne che per dispiaceri d'amore si alcolizzano (Fernet), ciuche dalla mattina alla sera, poi ci sono quelle delle pastiglie e psicofarmaci... e si trovano in manicomio... e ci sono quelle che ingrassano. Io sono ingrassata.¹²⁵⁴

Mattea, quindi, ha perfettamente chiara l'origine della propria grassezza, sa che non ha niente a che vedere realmente con l'alimentazione o con l'esercizio fisico: nel suo tentare di contrastarla con mezzi tradizionali, in realtà, rivela di non volerla contrastare affatto, perché non si confronta fino in fondo con la radice (che pur conosce) del proprio malessere. Infatti, dopo aver cacciato di casa il marito:

All'improvviso mi esaltavo: «Brava Mattea, brava!» mi mettevo a cantare a squarciagola e a ballare. «Dignità! Dignità! Libertà, libera!» Sì, libera di vedermi i programmi televisivi che volevo! Avevo conquistato il telecomando! Ma il cuore era ancora imbrigliato... Dio come parlo... dal mio mascazone.¹²⁵⁵

Riprendendo, seppure di sfuggita, un tema già affrontato in *Una donna sola*, anche Mattea manifesta l'illusione di esser libera in virtù di un facile accesso a mezzi di consumo (il televisore, il telecomando, oltre ai numerosi elettrodomestici e *comfort* che arredano la scena), ma sa anche benissimo che è il suo cuore a

¹²⁵² RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 45.

¹²⁵³ *Ivi*, p. 48.

¹²⁵⁴ *Ivi*, p. 45.

¹²⁵⁵ *Ibidem*.

essere “*ancora imbrigliato*”. C’è un senso di spaesamento in lei, una mancanza di appigli e di orientamenti. Franca la esplicita nel prologo:

Vorrei sottolineare due punti:

1° che noi donne siamo magnifiche... ci sacrifichiamo per la famiglia, i figli, il marito... ma in certe situazioni questo essere meraviglioso sparisce e perde anche di dignità;
2° che cos’è la liberazione della donna? Se l’abbiamo raggiunta... e che cos’è la liberazione sessuale?¹²⁵⁶

I “*due punti*” sottolineati da Franca sono connessi: è in nome dell’amore che la donna accetta il proprio ruolo subalterno all’interno della famiglia e, in questo suo sacrificarsi, perde ogni libertà e dignità. La critica al mito della famiglia, l’accusa secondo cui essa è ancora impostata su un impianto patriarcale e discriminante per la donna, si lega qui alla denuncia del mito romantico dell’amore, che diventa il più profondo legaccio che imprigiona e tiene schiava la donna: un’impostazione di pensiero (non lo ripeteremo mai abbastanza) molto più vicina a quella del femminismo radicale che a quella di matrice marxista-leninista. Dice Mattea:

Lui, ricercatore nucleare in carriera, via via sempre più importante... Pubblicazioni... premi... e io, a mia volta, ricercatrice nucleare, moglie del ricercatore nucleare... che, non so per quale cazzata mentale, la ricerca mia, a poco a poco l’ho lasciata perdere... ho rinunciato alla carriera e mi sono sbattuta tutta per la famiglia... marito e figli... Non ricercavo più niente per me, ricercavo tutto per lui... felice dei suoi successi, che però erano soltanto suoi. [...] (*Pausa*) Seppur in quella posizione scomoda come tutti gli imbecilli, ero felice, appagata da quanto avevo: «il suo ammooooore!» Cantavo dalla mattina alla sera... anche senza voce... mi vedete no? (*Posizione piedistallo, canta*) «Mi ama, mi ama!» Lui andava a letto due ore o anche tre prima di me e si alzava due ore anche tre dopo di me, ma che gioia fargli trovare al suo risveglio i suoi appunti, che io avevo elaborato durante la notte, già battuti in computer e stampati. Che emozione assistere alle sue conferenze dove ripeteva parola per parola i concetti sviluppati-elaborati da me... Come mi sentivo orgogliosa... Che gratificazione! Che stronza! Ma allora non lo sapevo.¹²⁵⁷

Il giocattolo del marito, a un certo punto, si rompe, quando lei scopre per caso che una propria teoria, che il marito aveva privatamente trattato con sufficienza, è stata pubblicata da lui a nome proprio e della propria amante.

¹²⁵⁶ RAME, Franca, “Prologo” a *Parliamo di donne – due atti unici: L’Eroina, La donna grassa!*, <http://docplayer.it/9591298-Parliamo-di-donne-due-atti-unici-l-eroina-la-donna-grassa-di-franca-rame-e-dario-fo.html>, pagina consultata il 5 giugno 2017, p. 6 del pdf.

¹²⁵⁷ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L’eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., pp. 47-48.

Il problema di Mattea (che, data la scoperta, cade in depressione) viene, così, esplicitato attraverso le parole della psicanalista dell'amica Giulia¹²⁵⁸, che parla fuori dai denti alla protagonista:

Di che cosa vuoi punirti, cara? Forse nessuno te l'ha ancora detto, ma la donna, quelle stronze come te... che hanno lasciato il lavoro, l'indipendenza per dedicarsi anima o core alla famiglia... Giulia m'ha raccontato tutto... dopo una certa età si sente inutile perché è stata abituata a trovare lo scopo della sua vita negli altri. E gli altri hanno bisogno di te solo fino a quando sei giovane, soda e mamma potenziale. Quando sei vecchia sei più inutile di una mucca pazza. Per uscire dall'apatia e dalla depressione che ti sta distruggendo, devi ritrovare dentro di te il piacere di vivere... coglionciana.¹²⁵⁹

Ma la necessità di questo risveglio della coscienza, in Mattea, pur compreso razionalmente, non sarà mai interiorizzato da lei, neanche quando, in un sinistro meccanismo di specchiamento, la figlia Anna finirà per cadere nello stesso inganno e vivere una situazione simile a quella della madre, aggravata dal fatto che, ai tradimenti del marito, quasi ultima ha risposto tradendolo, a propria volta, con diversi uomini, tutti, a loro volta, sposati. Mattea non può che registrare il perpetuarsi delle stesse dinamiche di servitù femminile:

MATTEA: (*dopo un attimo di silenzio, calma*) Non ne posso più di sentire, ogni momento, storie di donne, tutte uguali... compresa la mia. Un po' di fantasia, perdio! Ma possibile che ci si caschi sempre? Ma è possibile che sappiamo solo disperarci quando ci portano via i nostri uomini, ma non ci pensiamo su nemmeno un attimo, quando abbiamo deciso di farcela con il marito di un'altra? [...]

ANNA: (*imbarazzata*) Ma mamma... insomma! Io mi sono innamorata!

MATTEA: Eccola qui! In nome della passione che ci travolge non guardiamo in faccia niente e nessuno! «Che ci posso fare? È un amore irresistibile!» Quando riguarda noi, l'amore ha sempre due M... e irresistibile tre B! Quello delle altre non ha né M né B... ha solo una sfilza di S e di C... come stronza-strusciascosce. Mettiamo in piedi gabole, cattiverie ogni giorno... contro le altre donne... Che dico «donne»?... Le altre sono soltanto «quella là»... e puttane! (*Pausa*) E si blatera di solidarietà... sorellanza! Ma quale?

Siamo sorelle, tutte unite sui grandi scontri storici... aborto... divorzio... o dopo i cinquant'anni... ma nella vita di tutti i giorni siamo delle jene... anzi no, le jene ogni tanto si riposano... noi siamo infaticabili!

Sai cosa ti dico?... E lo dico con un certo dispiacere... In tanti anni di vita... di esperienze, e personali e delle donne che conosco... m'è venuto un gran dubbio... D'accordo la concorrenza... la precarietà... ma ho il gran dubbio che, in certe situazioni, la peggior nemica della donna... sia proprio la donna.¹²⁶⁰

¹²⁵⁸ Giulia viene presentata come “quella che avete conosciuto nel primo atto... sì, proprio lei...” (RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 50). Il riferimento è alla protagonista di *Una giornata qualunque*, che negli anni Duemila farà da primo atto a *Parliamo di donne*, al posto de *L'Eroina*.

¹²⁵⁹ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., pp. 50-51.

¹²⁶⁰ *Ivi*, pp. 62-63.

Siamo in un terreno che potremmo definire “l’anti-*Abbiamo-tutte-la-stessa-storia*”. Lì, il ritrovarsi solo tra donne e lo scoprire che tutte avevano la stessa storia era l’inizio della liberazione femminile; qui, Mattea dice esplicitamente di non poterne più di riscontrare che le donne (lei compresa) continuano ad avere tutte la stessa storia, perché vuol dire che la liberazione non è mai diventata realtà e questo è avvenuto perché non è stata realizzata la sorellanza. Sono passati “*tanti anni di vita... di esperienze, e personali e delle donne che conosco*” dall’esordio di *Tutta casa, letto e chiesa*, ma il vero problema è che è andato perduto il patrimonio di riflessione e di lotta che quegli anni avevano portato e, al suo posto, si son fatti largo il rifiuto dell’impegno, il disprezzo per la politica e l’individualismo: quello che, storicamente, chiamiamo “*riflusso*”.

Così la condizione della donna degli anni Novanta viene sintetizzata da Mattea:

[(*Ad Anna*) Tu sei] convinta oltretutto di essere una donna liberata. No, no, cara, tu non sei una donna liberata... al massimo sei solo una donna disponibile... scopabile. La liberazione della donna è tutta un’altra cosa.¹²⁶¹

Il fatto di identificare la donna libera con la donna “*disponibile... scopabile*” era proprio uno dei difetti di fondo che le femministe radicali denunciavano nel cosiddetto “femminismo degli uomini di sinistra”, negli anni Settanta. Sembra che non vi sia stata alcuna evoluzione -a parte alcune conquiste legislative- nella condizione delle donne, anzi: ciò che *Grasso è bello!* trasmette è la denuncia di una involuzione disperante.

Alla fine dell’atto unico, Mattea scopre che il marito che ha cacciato di casa si è rifatto una vita (al contrario di lei): sta per sposarsi e ha avuto un figlio. La reazione della protagonista rivela, ancora una volta, una comprensione solo razionale, da parte sua, delle potenzialità di questo colpo di scena, ma non vissuta e incarnata: “*Sono contenta!... Non mi sento più sensi di colpa per aver sfasciato la famiglia... Sono finalmente libera!*”¹²⁶² Ma, all’uscita degli altri personaggi, lei si ritrova “*sola, ricca e sola [...] piena di disperazione [...] non riesce a trattenere silenziose lacrime*”¹²⁶³.

Certo, Mattea è anche diventata ricca, grazie a un’invenzione patetica:

¹²⁶¹ *Ivi*, p. 64.

¹²⁶² *Ivi*, p. 66.

¹²⁶³ *Ibidem*.

voci maschili, registrate dai film e attivate da un telecomando, le manifestano premure affettuose o le rivolgono infuocate dichiarazioni d'amore. Il "fidanzato tecnologico" è sempre disponibile, pronuncia le frasi giuste in ogni momento, riempie la solitudine e il bisogno di tenerezza, di passione. È una trovata lacrimevole, disperata, che diventa però una salvezza economica. L'infelicità è così diffusa che l'idea, brevettata, realizzata, messa in commercio, va a ruba, rende Mattea ricca.¹²⁶⁴

La donna è consapevole del motivo profondo all'origine della ricchezza conquistata: "*Se tanta gente compera le mie cassette, vuol dire che siamo in tantissimi alienati... Ci accontentiamo delle voci false...*"¹²⁶⁵ Ma, proprio perché questa ne è la vera causa, Mattea non trova né riscatto, né consolazione nel proprio successo economico.

Il finale, in linea con quello de *L'Eroina*, porta all'estremo il cupo pessimismo che segna anche questo atto unico. Il prezzo di una libertà non incarnata è quello di un'insulare solitudine: ciò che Mattea non è stata capace di fare è ricostruirsi; per quanto ora sia oggettivamente libera (non solo dal marito, ma anche dai sensi di colpa), non ha imparato a pensarsi prescindendo dall'uomo e, in questo, si dimostra ancora in piena cattività. È venuto meno, rispetto agli anni Settanta, il contesto delle donne, quella sorellanza che, in *Una donna sola*, conduceva la protagonista a liberarsi fisicamente della famiglia, e che ora resta solo come *flatus vocis*, in una società divenuta atomizzata, individualista e votata all'ottenimento di una realizzazione basata solo sul denaro.

Infine, l'atto unico *Una giornata qualunque* è scritto precedentemente rispetto agli altri due, nel 1986. Esordisce al Teatro Nuovo di Milano, il 9 ottobre 1986 (stagione teatrale 1986-'87), associato a *Coppia aperta, quasi spalancata*, in un montaggio intitolato *Parti femminili*. Entra, negli anni Duemila, a far parte di *Parliamo di donne*, spesso in sostituzione de *L'Eroina*. Qui, la situazione di base è quella di una donna tutta sola, alle prese con la telecamera cui tenta di affidare il proprio ultimo messaggio al marito fedifrago prima di suicidarsi.

Giulia, infatti, è una pubblicitaria di successo, in crisi per il fallimento del proprio matrimonio. Grazie alla dimestichezza che possiede con le tecnologie più avanzate, anziché lasciare la solita lettera, decide di dire addio al marito e alla vita con un *video-tape*. Ma le cose non vanno come previsto: il proprio numero di telefono viene pubblicato per errore da una rivista di psicanalisi e questo

¹²⁶⁴ D'ANGELI, Concetta, "Proprio una figlia d'arte", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Coppia d'arte*, cit., pp. 40-41.

¹²⁶⁵ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 56.

imprevisto innesca un meccanismo di intoppi, ritardi e complicazioni in un paradossale crescendo in superficie grottesco, ma drammatico in profondità. Telefonate di donne disperate e vittime di tutte le nevrosi scatenate dalla società dei consumi, *telenovelas* poliziesche o sentimentali, vicini romantici, burberi o eccitati, ladruncoli goffi e litigiosi, dispositivi terroristici antifumo e antialcool, poliziotti, infermieri, ambulanze portano -procedendo per accumulo- a un finale tragico ma inatteso per una giornata che, *per absurdum*, doveva essere qualunque.

Così presenta l'atto unico Dario Fo, il quale si sofferma, però, sul fatto che il finale abbia un carattere in qualche modo positivo (ma vedremo che questo è vero solo in apparenza):

Anche *Una giornata qualunque* è tratto da una storia vera, un fatto che è avvenuto proprio a Milano ed è stato raccontato a Franca (che poi l'ha messo in scena) da una sua amica. Quest'amica aveva tentato di suicidarsi, soltanto che non ci riusciva, perché le s'intromettevano delle situazioni veramente grottesche, comiche, che la frenavano: soprattutto, la facevano ragionare. Il paradosso, molte volte, determina il ritorno alla ragione. E [l'atto unico, *N.d.R.*] finisce in forma quasi drammatica, ma questo dramma salva questa donna, che comincia a ragionare in un'altra maniera.¹²⁶⁶

Come l'interno della casa di Mattea, anche l'interno di quella di Giulia è stracarico di elettrodomestici e oggetti all'avanguardia della tecnologia. Sebbene nati in anni diversi, i due personaggi hanno in comune l'attitudine a compensare la propria solitudine con i *comfort*: un'evoluzione dell'alienazione della società dei consumi già prevista da Marcuse.

Il personaggio di Giulia, come sarà quello di Mattea, è in una crisi depressiva ed esistenziale provocata dai tradimenti del marito, ma questi rappresentano solo la goccia che fa traboccare il vaso: il malessere di Giulia è più profondo e affonda le proprie radici nell'incapacità, da parte della protagonista, di darsi un senso come donna. Anche Giulia ha vissuto per anni solo in funzione del marito:

Dopo una vita così lunga passata insieme, è proprio il metabolismo che bisogna cambiare... un metabolismo che dipendeva tutto e soltanto da te... E io che credevo di essere una donna emancipata. Ma è comprensibile... trentacinque anni... tutte le mattine svegliarmi e pensare a te... non a te te... ma a te come marito... eri il centro della famiglia... Lo dico senza ironia. Che so, al mangiare... stirare, lavare... al tuo lavoro... alla tua carriera... Ai tuoi problemi... che erano sempre anche i miei problemi... poi anche ai miei problemi che invece restavano sempre soltanto i miei problemi...¹²⁶⁷

¹²⁶⁶ FO, Dario, "Presentazione" a *Una giornata qualunque*, in: RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, DVD.

¹²⁶⁷ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., p. 75.

Il marito è esplicitamente “*il centro della famiglia*” e i suoi problemi sono anche i problemi di Giulia, mentre quelli di lei non diventano mai anche del marito: è un ritratto nettissimo di famiglia patriarcale, nel pieno degli anni del riflusso. Giulia crede “*di essere una donna emancipata*”, vuole convincersi che le lotte fatte negli anni Settanta abbiano dato frutti radicati, ma è posta davanti al fallimento di quell’esperienza: “*mi sono imposta d’illudermi d’avercela fatta.*”¹²⁶⁸

Così, ora si trova scollacciata da ogni contesto possibile: “*Sono staccata da ogni cosa... non ho più stimoli...*”¹²⁶⁹ E il proprio malessere esistenziale si manifesta prepotente, nel momento in cui lei confronta se stessa al pensiero comune, che ormai domina la società:

Sto male da sola, sto male con gli altri. Sono giorni e giorni che mi vado chiedendo cosa ci faccio al mondo. Mi piacerebbe poter parlare con te del mio problema esistenziale... Ho capito... tardi, ma l’ho capito che vivere a ’sto mondo... è tutta questione di adeguarsi... accettare il rituale... stare al gioco...
Ma è proprio ’sto genere di gioco che non mi va più. [...] E la gente intorno a sghignazzare: «Guarda quella, crede ancora alle favole... alla solidarietà, alla possibilità di stortare il mondo! Ma sii concreta Giulia, sii reale!» Ma il fatto è che è una schifezza ’sto «reale»; io non mi ci adatto. Paraculi opportunisti, ipocriti, gente che monta sulla faccia uno dell’altro... venditori ambulanti di dignità e di sederi. No, io non ci sto... Non mi ci adeguo...¹²⁷⁰

È questo il contesto -interiore e politico- che spinge Giulia alla soluzione del suicidio. Ma, esattamente in questo momento, l’imprevisto della pubblicazione, per errore, del proprio numero di telefono su una rivista di psicanalisi, avvia la catena di impedimenti che si frappongono al proposito della protagonista.

A telefonarle, dapprima, è una donna preda della nevrosi -forse anche incinta-, che sembra aver finito per affidare la propria sorte a certe bizzarre filosofie *New Age*, in base alle quali non può prendere decisioni su se stessa senza “*il responso della rana, in quanto di quella della coniglia non mi fido...*”¹²⁷¹

Giulia trova, in maniera più o meno rocambolesca, il modo di liberarsi di questa donna e tornare al proprio intento, consapevole di essere diventata, davanti agli occhi del mondo, una donna ridicola, nella medesima forma intesa da

¹²⁶⁸ *Ibidem.*

¹²⁶⁹ *Ibidem.*

¹²⁷⁰ *Ivi*, p. 76.

¹²⁷¹ *Ivi*, p. 77.

Dostoevskij¹²⁷²: Giulia è oggetto delle risa altrui, umiliata dalla vita e indotta alla vergogna di sé, per aver compreso il vero con una gravità non compresa dagli altri:

Non posso sbagliare... questo è il mio testamento ideologico... che lascio a mio marito... alla mia famiglia... che già li vedo i miei, alle feste comandate, Pasqua, Natale, Capodanno... tutti seduti davanti al televisore... «Vediamoci la cassetta della nostra Giulia... sentiamo le cazzate che ci ha detto prima di ammazzarsi... facciamo quattro risate...»¹²⁷³

Ma il proprio intento è nuovamente interrotto da un'altra telefonata: stavolta a cercarla è una prostituta stanca della servitù a cui il ruolo la relega e rabbiosa nei confronti degli uomini. La donna, infatti, ha “*avuto una crisi sul lavoro... una roba tremenda... che per poco non mi sbattono in galera per aggressione fisica*”¹²⁷⁴: mentre praticava a un cliente un rapporto orale “*tutt'a un tratto m'è preso un fottone di rabbia e gliel'ho addentato*”¹²⁷⁵:

VOCE DI DONNA: Gnack... azzannato! Ha in mente un mastino? Non mollavo! Lui, urlando come un castrato, mi ha pestato un cazzotto in testa... che è stato peggio, perché è stato come battere una martellata su uno schiaccianoci. Gnak! Ha in mente l'effetto? Zak! È saltato via di netto!

GIULIA: Il suo sesso?

VOCE DI DONNA: Solo un testicolo.

GIULIA: Fortunato!

VOCE DI DONNA: Per fortuna l'ho raccolto subito, che era rotolato sotto l'armadio.

GIULIA: L'ha raccolto?

VOCE DI DONNA: Ho sistemato il testicolo dentro un sacchetto di plastica col ghiaccio e di volata l'ho portato al pronto soccorso con la mia macchina... che li al Policlinico oggi fanno degli innesti! Tutto quello che ti si stacca, loro te lo ricuciono che è una meraviglia!

GIULIA: Mani di fata!¹²⁷⁶

Giulia è sconvolta, in particolare, dal “*senso dell'ordine*”¹²⁷⁷ della donna:

(*Mima di dare un morso*) Ham! Sputa... non lo manda giù... poi lo raccoglie... sacchetto del ghiaccio nel freezer pronto... lo infila dentro (*Mima di prendere l'uomo per mano*) «Vieni, andiamo al Policlinico che te lo riattaccano...» Ha sbagliato professione questa ragazza... doveva fare la crocerossina!¹²⁷⁸

¹²⁷² Cfr.: DOSTOEVSKIJ, Fëdor, *Il sogno di un uomo ridicolo* (in russo: Сон смешного человека) [1877], commentato da Andrea Caterini, Pescara, Ianieri, 2015.

¹²⁷³ RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, cit., pp. 79-80.

¹²⁷⁴ *Ivi*, p. 87.

¹²⁷⁵ *Ibidem*.

¹²⁷⁶ *Ivi*, pp. 87-88.

¹²⁷⁷ *Ivi*, p. 89.

¹²⁷⁸ *Ibidem*.

Ma, stavolta, non si libera evasivamente dell'interlocutrice: assecondandola, invece, le dispensa consigli improvvisati per permetterle di guarire. E la donna li accetta con entusiasmo:

GIULIA: [...] Ce l'ha ancora la mamma?

VOCE DI DONNA: Sì, povera vecchia...

GIULIA: Ecco, torni dalla povera vecchia... si metta a dieta assoluta... mangi tutto macrobiotico, crusca e aglio a volontà. Poi corra... faccia footing... si stanchi... faccia qualche lavoretto nei campi... inteso proprio come lavoro pesante... con la zappa... con la bocca chiusa. Vedrà che guarirà.

VOCE DI DONNA: È sicura che funzioni?

GIULIA: Come no, l'ho sperimentata io stessa come terapia e sono qui che sprizzo gioia di vivere da tutti i pori!

VOCE DI DONNA: Dio la benedica, dottoressa! Ci torno, ci torno dalla mia mamma! Lei è una santa! Mi sento già meglio, vaccabestia!¹²⁷⁹

Giulia, in effetti, ha sperimentato su di sé quella terapia, ma non ha funzionato per nulla: il suo è un *escamotage* per liberarsi della donna al telefono e tutto lascia presagire che, anche per lei, la situazione non migliorerà affatto.

Tuttavia, la protagonista non ha neanche il tempo di riflettere troppo sull'ultima interruzione che un altro imprevisto la blocca: la vicina di casa, proprio come lei, è costantemente tradita dal marito, per cui, quotidianamente, la donna fa all'uomo una scenata: "*Sei una carogna... [...] Tu, sei il bastardo che te la fai con quella puttana!*"¹²⁸⁰

Dalle parole della donna (che Giulia sente attraverso la parete), s'intuisce che il bersaglio, però, è quello sbagliato. Più ancora che prendersela col marito, la vicina di casa sente l'altra donna -l'amante di lui- come il vero nemico da odiare. Certo, la situazione rivela anche la fine di ogni forma di solidarietà tra donne, ma, alla fine dei conti, di tutto questo s'avvantaggia proprio lui, che riprende ogni volta in mano le redini del gioco, facendo ripiombare la moglie nella sua quotidiana dipendenza affettiva da maschio. "*Lei minaccia e lui picchia!*"¹²⁸¹, commenta Giulia: e intanto basta qualche astuto -ma non troppo fine- apprezzamento rivolto alla moglie, e il marito riconquista la propria posizione di potere: "*chi ha il sedere alto ha anche sentimenti più elevati. [...] al tuo livello non c'è nessuna... io ti amo! [...] ... nessuna che ti possa star vicino, nemmeno coi tacchi alti. [...] Io*

¹²⁷⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

¹²⁸⁰ *Ivi*, p. 89.

¹²⁸¹ *Ivi*, p. 90.

*sono pazzo di te!*¹²⁸² A questo punto, la vittoria è cosa fatta: “*tu mi devi giurare che non mi farai più 'ste scenate...*”¹²⁸³, dice lui. “*Giuro! Giuro!*”¹²⁸⁴, risponde lei, tornata pienamente nei ranghi di sottomessa.

Giulia segue tutti questi accadimenti come una spettatrice delle vite altrui, e comprende che la gabbia costruita intorno alle donne si sia fatta, negli anni del riflusso, ancora più salda, così come comprende che ci sarebbe bisogno di un generale risveglio della coscienza femminile: “*Noi donne dovremmo avere una nostra filosofia... dovremmo essere diverse... noi donne dovremmo...*”¹²⁸⁵ Sì, comprende, ma neanche lei ha le forze di una vera reazione: tant'è che, nonostante le interruzioni, ha ancora in mente l'intento suicida.

Ma è a questo punto che giunge la telefonata che segnerà il cambio di rotta della vicenda: quella della psicologa “*torva e aggressiva*”¹²⁸⁶, anche lei intenzionata al suicidio.

La donna ha una coscienza del proprio stato interiore assolutamente chiara: “*sono una screanzata aggressiva e rozza. [...] Triviale e arrogante... [...] E stronza! [...] Non sopporto più niente e nessuno. [...] ci ho la nevrosi che per niente continuo a rimettere.*”¹²⁸⁷ La donna racconta a Giulia la propria storia, parla di sé semplicemente in cerca di una sorta di voce amica, di una parola umana in un mondo disumano. E in Giulia scatta uno specchiamento improvviso:

Sentirla parlare mi ha fatto uno strano effetto... mi sembra di guardarmi dentro a un enorme specchio... Sì, signora, anch'io sono disperata come lei, e forse anche un po' più di lei. [...] credo di essere tanto emancipata e moderna solo perché ho la casa piena di apparecchi elettrici ed elettronici... fin nel cesso...¹²⁸⁸

Quello che Marcuse diceva nel 1967 sul totalitarismo della società dei consumi sembra essersi ora avverato come una fosca profezia: all'illusione della libertà, i consumi hanno aggiunto anche l'illusione, per le donne, dell'emancipazione e della liberazione: questo è uno dei temi più forti di questo *Parliamo di donne*.

Per Giulia, lo specchiamento nella donna dall'altro capo del telefono diventa la fonte del risveglio della coscienza: ancora una volta, è la consapevolezza di avere

¹²⁸² *Ivi*, p. 91.

¹²⁸³ *Ibidem*.

¹²⁸⁴ *Ibidem*.

¹²⁸⁵ *Ivi*, p. 93.

¹²⁸⁶ *Ivi*, p. 96.

¹²⁸⁷ *Ivi*, pp. 96-97.

¹²⁸⁸ *Ivi*, p. 97.

“tutte la stessa storia da raccontare” l’unico elemento che possa far scattare la molla del cambiamento:

io ero così determinata fino a un attimo fa... poi ’sto fatto di ritrovarmi a fare l’analista, ascoltare le disperazioni degli altri, sentire le stesse cose che io penso e dico, che faccio... dette con un’altra voce... mi hanno fatto un effetto stranissimo... Fino a qualche secondo fa io ero decisa... era tutto così logico... ora mi sembra solo pazzesco.¹²⁸⁹

Dario Fo qui dice che tutto “*questo dramma salva questa donna, che comincia a ragionare in un’altra maniera*”. In parte ha ragione, perché Giulia abbandona il proposito suicida e dà un senso al proprio stare al mondo proprio alla luce della riscoperta di questa sorellanza dolente. E, in nome di questa riscoperta, tenta di dissuadere la donna (che ora scopriamo chiamarsi Carla) dall’uccidersi.

Ma, a questo punto, la situazione le sfugge di mano: due maldestri e litigiosi rapinatori fanno irruzione in casa sua, per poi scappare all’improvviso temendo l’arrivo della polizia. La telefonata con Carla, così, s’interrompe, mentre la donna ha già aperto il gas che le toglierà lentamente la vita. Giulia chiama la polizia, nel tentativo disperato di far accorrere gli agenti a salvarla, ma non conosce l’indirizzo di Carla e -in parte per la concitazione del momento, in parte per le emozioni che prova- all’agente con cui parla al telefono fa un resoconto di tutta la vicenda di grande tenerezza, ma anche di emotivamente trascinate:

No, io mi sono già salvata... quando questa mia cara amica Carla mi ha telefonato, è stato come uno specchio per me... enorme... deformante del grottesco... e ho capito! Lei parlava con le mie stesse parole... Una fotocopia assurda! Guardi, come una folgorazione! Mi sono vista così buffa... improbabile. Ecco le parole giuste: buffa e improbabile. Ho visto la mia pazzia, capisce? Come proiettata finalmente dentro una prospettiva. Mi sono detta: va bene Giulia, sei un po’ giù, ma ti vuoi veramente ammazzare? Devi reagire! Basta di guardarti l’ombelico e intingerci il dito con la lacrima evviva l’oceano. Devi uscire da questa casa che ti fa impazzire piena di oggetti elettrici, elettronici... (*Così dicendo si avvicina al treppiedi che ha un sussulto. Al treppiedi urlando*) Vai via! Ti sbatto fuori di casa sai! (*Al poliziotto*) Sono perseguitata da un treppiedi che mi fa impazzire! E poi devo mangiare... Basta con le diete. (*Di colpo si ricorda degli spaghetti*) Oddio gli spaghetti... (*Si precipita ai fornelli*) Colla! Chi se ne frega! Li spedisco alla padrona di casa, così impara. Basta reprimermi, basta diete, voglio fumare! Mi verrà il cancro, peggio per me. Voglio uscire... parlare con la gente... raccontare le mie esperienze... ascoltare le loro... voglio regalare alla gente le cose bellissime che ho dentro... Parlare, voglio parlare... Oddio, mi volevo ammazzare... Signor poliziotto... lo sa che ho scoperto che domani è primavera... (*Pausa*) Pronto?... (*Urla*) Pronto? Forse è caduta la linea... (*S’appresta a riformare il numero; suonano al citofono, corre a rispondere esasperata*) Che c’è?

¹²⁸⁹ *Ivi*, p. 98.

Ma il poliziotto non può capire quello che Giulia ha capito di sé e delle altre donne, e -com'è ovvio- la prende per pazza e manda gli infermieri del manicomio a prenderla:

GIULIA: Dottore, m'ascolti... c'è un equivoco terribile... Non sono io quella del gas... io sono quella del Pentothal...
VOCE DEL MEDICO: ... e l'ammazzacani, lo so. Quelli della polizia ci han detto tutto... anche del pollo spedito marcio...
GIULIA: (*spaventata, tra sé*) No, al manicomio no...
VOCE DEL MEDICO: ... dei genitali azzannati in ghiaccio e della rana incinta. Stia tranquilla, adesso arriviamo, stia rilassata e non opponga resistenza...
GIULIA: Al manicomio no... Al manicomio no...
VOCE DEL MEDICO: (*alla porta*) Apra, signora, faccia la brava... apra o ci toccherà sfondare la porta.
GIULIA: (*disperata*) No, al manicomio no... al manicomio no, no, no...¹²⁹⁰

Certo, Giulia ha cominciato “*a ragionare in un'altra maniera*”, ma, agli occhi del mondo, questo mutamento di sguardo e di prospettiva equivale alla pazzia. Ancora una volta, le pazze di Franca Rame sono donne che si sono tolte il velo dell'oppressione dagli occhi, e questo la società ordinata e patriarcale -se anche lo ascoltasse e lo capisse- non può accettarlo.

Così, nessuna delle donne di questa vicenda s'è salvata: non la nevrotica forse incinta della prima telefonata, che ha chiuso la comunicazione con la chiarezza di non aver trovato ciò che cercava; non la prostituta, a cui Giulia ha consigliato un rimedio che non funziona; non la vicina tradita dal marito, che è ritornata alla propria servitù sessuale; non Carla, che, non trovata da nessuno, è morta sola e arrabbiata; infine, neanche Giulia, che, proprio nel momento in cui sceglie di rimettersi in sintonia con le altre donne, viene chiusa in manicomio e isolata dal mondo. Il tutto mentre gli uomini o sono assenti (come il marito di Giulia), o sono infidi (come il marito della vicina di casa), o sono delinquenti (come i due rapinatori), o rappresentano l'ordine sociale -e patriarcale- da ristabilire (come i poliziotti e gli infermieri del manicomio).

Un disperato pessimismo segna i tre atti unici che, in combinazioni diverse, formano questa edizione di *Parliamo di donne*. Il lavoro, scritto negli anni del riflusso delle lotte femministe (tra lo scoppio dello scandalo di Tangentopoli e l'esordio dell'era berlusconiana), registra la fine delle illusioni del movimento del “lungo '68” italiano. Non è l'impegno di Franca a essere scomparso (anzi:

¹²⁹⁰ *Ivi*, pp. 107-108.

semmai ancora più forte è in lei la consapevolezza della giustezza delle intuizioni degli anni Settanta): è l'ambizione rivoluzionaria che animava la società a essere svanita.

Sono, queste, storie di donne alle prese con il più grave dei problemi: la solitudine in un mondo che ha rigettato le illusioni. Una solitudine che certo non viene messa in discussione dal potere, in tutte le sue forme, perché è ad esso funzionale per ottenere che nulla cambi realmente. Colpisce la distanza temporale dai testi degli anni Settanta, la quale tuttavia non segna anche una differenza o un'evoluzione nella condizione femminile. I temi di fondo, come l'affidamento della cura e della sorte della prole alle sole donne e la mancanza di spazi d'emancipazione e di riflessione, restano gli stessi. Sono solo rideclinati in base al mutato contesto sociale dei tempi. Ed è in questo nuovo contesto la novità: emerge il ritratto di una società che, nel giro di due decenni, s'è ammalata di un individualismo che, ben lontano dall'essere terreno della coscienza individuale, è divenuto lo spazio di una finta cura di sé che, in realtà, sfilaccia le relazioni e lascia nella solitudine e nell'abbandono a se stessi e al proprio destino.

L'affermazione del mito liberista dell'*homo faber suae fortunae* implica sinistramente una forma di autoisolamento, nel quale si soccombe sotto il peso di una propria condizione vissuta come colpa. Così, la donna è sola davanti ai propri sensi di colpa: davanti alla figlia eroinomane, che non si sa come salvare, davanti al marito infedele, che non si sa come riconquistare, davanti a se stessa e al proprio corpo, che non si sa come accettare. E ogni volta la donna è rappresentata schiava di questa distorta percezione di sé, secondo la quale, all'origine della propria condizione, vi sarebbe una propria colpa, per la quale ha, in qualche modo, provocato i guai da cui ora non sa uscire.

Il montaggio dei testi costruisce uno spettacolo fatto di storie private ora realistiche e ora surreali, dove il comico e il grottesco cedono più spesso il passo al tragico. Ne deriva un acuto spaccato della società contemporanea che non concede illusioni, in forma di dolente satira, al limite della disperazione. L'unica speranza è affidata alla reazione del pubblico: i personaggi dello spettacolo sono da leggere al negativo; rappresentano le derive di un pensiero e di una società individualisti che vengono smascherati, perché possano apparire evidenti al pubblico e indurlo al cambiamento.

4.3.4. *Sesso? Grazie, tanto per gradire!* (1994)

La stessa urgenza anima la scrittura di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, conferenza-spettacolo del 1994. Dice Franca Rame nel *Prologo*:

Sono anni che porto in giro per il mondo spettacoli sulla condizione della donna, lo sfruttamento sul lavoro, lo sfruttamento sessuale, la famiglia, i problemi con i figli, i tradimenti... la coppia chiusa, la coppia aperta... lei che invecchia e lo sa... lui che invecchia e non lo sa! E in tutti questi anni il mio camerino è diventato come lo studio di un analista: uomini, donne, giovani, giovanissimi mi vengono a portare i loro problemi, mi chiedono consigli, mi scrivono lettere, mi confidano storie che non racconterebbero al confessore. Ebbene, con tutto questo dialogare, mi sono convinta più che mai che la causa di ogni pena amorosa, di legami che si sfaldano, è la mancanza di armonia tra i sessi.¹²⁹¹

Nasce da qui l'idea di mettere in scena, nel 1994, uno spettacolo che, per le tematiche affrontate, sembra anticipare di due anni *The Vagina Monologues*, del 1996, di Eve Ensler¹²⁹². Lo spunto iniziale lo dà il figlio di Franca e Dario, Jacopo, il quale, partendo dal racconto delle proprie esperienze sessuali, narrato in *Lo Zen e l'arte di scopare*, del 1993¹²⁹³, ispira a Franca l'idea di parlare di amore e di sesso, del vuoto di conoscenza del proprio corpo, di tabù, di paure e di inibizioni¹²⁹⁴. A dispetto di quanto gli stessi manifesti riportassero, il testo è di Franca: "*Jacopo ha scritto un libro, Lo Zen e l'arte di scopare – chiarisce la Rame – e io da quel libro ho fatto un testo teatrale.*"¹²⁹⁵

In questo spettacolo grottesco e ironico, Franca racconta anche le proprie prime esperienze sessuali, mostrando come si venga cresciuti nell'ignoranza e nell'idea che la sessualità, soprattutto per le donne, sia qualcosa di indecente:

Cresciamo pieni di paure, di mancanza di confidenza col nostro corpo... e la responsabilità è soprattutto nostra... di noi genitori, dell'educazione che abbiamo ricevuto e che di conseguenza tramandiamo ai nostri figli. Quante volte avete detto al bambino... alla bambinetta, io per prima: "Via le manine di lì!" Una volta ho persino detto a Jacopo... aveva un quattro anni: "Se non la smetti di toccarti lì te lo taglio via!" Che 'sto povero bambino... uno spavento! Tutte le volte che la vedeva con una forbice in mano, andava a nascondersi sotto il letto.¹²⁹⁶

¹²⁹¹ RAME, Franca, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, cit., p. 11.

¹²⁹² ENSLER, Eve, *I monologhi della vagina*, traduzione italiana di Margherita Bignardi, Mi, il Saggiatore, 2008.

¹²⁹³ FO, Jacopo, *Lo Zen e l'arte di scopare*, Fi, Giunti Demetra, 1993.

¹²⁹⁴ Contrariamente a quanto viene spesso affermato, lo spettacolo non è tratto dal libro di Jacopo, ma solo ispirato a livello di spunto iniziale sul piano tematico. Dal libro, invece, lo stesso Jacopo Fo ha tratto un suo spettacolo, intitolato *Lo Zen e l'arte di far l'amore*, del 1997.

¹²⁹⁵ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 107.

¹²⁹⁶ RAME, Franca, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, cit., pp. 11-12.

Così, in una sorta di genealogia volta al negativo, le paure vissute in prima persona da una donna, qualora diventi madre, vengono trasmesse ai figli:

E questo è sbagliato. Il bimbo di quattro, cinque anni sta scoprendo il suo corpo, si tocca di qua e di là senza malizia alcuna. Quante volte a domande imbarazzanti dei nostri figli adolescenti abbiamo dato risposte corrette, esaurienti? Raramente, perché è difficile... perché non fa parte della nostra cultura. [...] Ragazzina sui dodici anni: “Mamma, che cos’è il pene?” La madre sta stirando... imbarazzata non sa come rispondere: “Sempre a fare domande tu, eh! Va’ a giocare!” “Mamma, cos’è il pene? Cos’è il pene? Se non me lo dici tu, lo chiedo alla suora a scuola.” “No, te lo dico io... È un termine giuridico... Infatti si dice: dei delitti e delle pene!”

Un’altra ragazza, diciotto anni: “Papa, cos’è un profilattico?” “Un laccio emostatico!” “Mamma, che cosa vuol dire coito?” “Vuol dire colpevole. Coito sul fatto!” “Mamma, cos’è lo scroto?” “La risposta di questa madre è il massimo della creatività: “È un contenitore di schede elettorali!” Da qui nasce lo “scrotatore” elettorale!

Poi ci meravigliamo se i nostri figli prendono cinque in italiano.

Parleremo quindi d’amore... parleremo di sesso.¹²⁹⁷

Come si vede dal prologo, il tono della *pièce* è quello di una sorta di chiacchierata col pubblico, prevalentemente sereno e semiserio. Nonostante questo, Franca riesce a non cadere nel rischio di far calare la tensione, grazie a una sapiente alternanza di narrazioni e registri: per cui troveremo la poetica fiaba in *grammelot*, il racconto drammatico dell’esperienza dell’aborto, la parte decisamente comica sulla “lezione d’orgasmo”, fino al finale tragico affidato al monologo sullo stupro.

Tutto lo spettacolo è autobiografico: Franca parla esplicitamente a nome proprio (nasconde l’autobiografismo solo nel prologo a *Lo stupro*), mette in scena la propria ignoranza di ragazzina, cui segue la progressiva presa di coscienza del proprio corpo e le vicende narrate sono sue. Nonostante questo, la *performance* non prende mai la piega di una confessione: tutto è costantemente rielaborato in chiave teatrale, facendo sempre attenzione alla resa scenica della narrazione.

Nella piena tradizione delle giullaresse, lo spettacolo (tranne il monologo *Lo stupro*) è recitato completamente a soggetto. Franca ha predisposto un copione di scena che contiene il testo, ma lo ha sempre adoperato come canovaccio. Dice, infatti, Concetta D’Angeli che lo spettacolo

è una lunga chiacchierata, “recitata completamente a soggetto”, che la Rame indirizza al suo pubblico sul tema dell’educazione sessuale. La ispira il consueto scopo educativo che i Fo attribuiscono al teatro; mentre l’uso della tecnica giullaresca assimila in un unico racconto temi e registri stilistici disparati, dalle statistiche sui comportamenti erotici dei giovani, all’incontro amoroso di Adamo ed Eva, a fatti autobiografici, a

¹²⁹⁷ *Ivi*, p. 12.

eventi traumatici che riguardano gran parte delle donne (l'aborto per esempio), a numeri di surrealismo esilarante (*Le protesi*)...¹²⁹⁸

L'intento, dunque, è chiaramente didattico, tanto che non tutta la critica lo apprezza completamente. Ancóra secondo Concetta D'Angeli, infatti, il testo è

divertente e istruttivo ma viziato da un eccesso di pedagogismo, troppo ingenuo in alcuni passaggi, non sempre capace di agganciare i problemi e i bisogni attuali della popolazione giovanile, sicché dà talvolta l'impressione d'essere fuori tempo.¹²⁹⁹

Il giudizio forse è un po' troppo negativo: l'esigenza è didattica, ma lo spettacolo non prende mai una piega didascalica o retorica. Del resto, la diffusione di una corretta informazione tra le giovani generazioni sui temi della sessualità non è, tutt'oggi, un dato così scontato come si potrebbe pensare.

Sul piano, poi, dell'accoglienza da parte delle istituzioni, in un primo tempo, la Commissione Censura del Ministero dello Spettacolo (è in carica il primo governo Berlusconi) vieta la messinscena ai minori di 18 anni. Solo grazie alla grande mobilitazione della stampa e al ricorso legale la censura verrà tolta, due mesi dopo, e lo spettacolo addirittura definito: "*intriso di profondo amore materno e perciò consigliato ai minori*"¹³⁰⁰. Da un eccesso all'altro...

Il testo, infatti, affronta in modo esplicito -ma mai volgare- temi delicati e intimi (dal primo rapporto sessuale, alla gravidanza, all'aborto, alle mestruazioni, all'orgasmo, fino allo stupro) con un irresistibile contrappunto di commenti ora comici e grotteschi, ora seri e indignati, ma sempre con grande finezza e pudore. E con questa forma Franca dimostra di centrare in pieno il bersaglio, in un tempo (allora come oggi) in cui i tabù resistono, nonostante l'emancipazione dei costumi, e nel quale le donne vivono con la costante presenza del senso di colpa e del giudizio degli altri.

Del sesso -ora diventato una merce- pare ancora sconsigliato parlare come di un piacere sano, di un rapporto tra persone, di una forma di comunicazione fra gli individui giocosa e, al contempo, serissima. Lontano da romanticherie e luoghi comuni, lo spettacolo fa ridere e riflettere sull'amore nella sua dimensione più fisica: un discorso aperto e sincero con il pubblico. Così, ridere e far ridere

¹²⁹⁸ D'ANGELI, Concetta, "Proprio una figlia d'arte", cit., p. 40.

¹²⁹⁹ *Ibidem*.

¹³⁰⁰ Cfr. CARIFANO, Rosaria, "Monologo a due voci: sesso senza sensi di colpa? A teatro si può", in «il Ciriaco.it», <http://www.ilciriaco.it/cultura/news/?news=30095>, consultato il 12 aprile 2014.

diventa l'antidoto per trovare la forza di affrontare i problemi, superare l'imbarazzo e vedere le cose da un altro punto di vista.

Il testo esordisce con una fiaba medievale (in cui, probabilmente, è preminente la mano di Dario) in *grammelot* che narra di Adamo ed Eva, gli autori del primo rapporto sessuale della Storia. La vicenda (che, dal 1996, rientrerà -in una versione ampliata- anche in *La Bibbia dei villani*¹³⁰¹) è narrata con delicata freschezza e commovente semplicità: la scoperta del sesso è, al contempo, scoperta del corpo, scoperta dell'amore, del desiderio e dell'affetto, entusiasmo della passione e paura del peccato, attrazione verso chi ci ama e amiamo e senso di vuoto dato dalla sua mancanza. Ecco come Franca presenta il monologo:

del sesso cosa ne sappiamo? Poca roba.

La mancanza di conoscenza su questo argomento, nasce da molto lontano. Ritroviamo quest'assenza d'informazione, perfino nella Bibbia, sin dall'apparire di Adamo ed Eva. Fra di loro, non conosciamo dialogo d'amore. Per scoprire come si sono svolti i fatti, siamo andati a prendere in prestito un'idea nientemeno che da Boccaccio. Adamo ed Eva sono stati da poco creati... si conoscono appena... non sanno niente di niente... Nessuno li ha preparati su nulla... né, tantomeno sull'amore e sul sesso. Ecco Eva, la prima donna dell'universo, che, in un linguaggio primitivo, arcaico, racconta il suo primo rapporto sessuale.¹³⁰²

Il monologo, in realtà, rappresenta un'accusa alla colpevolizzazione del sesso operata, prima di tutto, dalla religione:

Io non so cosa gli è présò all'Adamo.

Da un po' di tempo ce ha lo zervèllo abbrancàto all'idea dello Demonio... che io manco so chi sii 'sto Demonio e nemanco lui ce se raccapézza. Tutta colpa di ch'ell'angelo che l'è apparùto tutt'an tratto nel zielo... Esso volatile, coll'ali spalancate ziràva a ruota sovra de noi come 'na gran poiana e gridava: "Temete lo Diavolo-Demonio che s'annida en ogni creatura, travestito de bellezza! Come l'avveréte riconosciùto recacciatelo tosto nello so' inferno a castigare!"¹³⁰³

Il "*Diavolo-Demonio che s'annida en ogni creatura, travestito de bellezza*" è chiaramente il sesso, che, una volta riconosciuto, va rispedito all'inferno. Nel rovesciamento positivo della giullarata, Adamo scambierà il proprio pene eretto per il demonio e la vagina di Eva per l'inferno: i due, quindi, con l'intento di ricacciare il demonio in fondo all'inferno, scopriranno il sesso:

¹³⁰¹ Vedi: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3867&IDOpera=20>, in: «Archivio Fo-Rame», pagina consultata il 4 giugno 2017.

¹³⁰² RAME, Franca, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, cit., pp. 14-15.

¹³⁰³ *Ivi*, p. 15.

“Ce dobbiamo l’obbedienza all’anzelo de Deo -me dice serio l’Adamo-, che ci ha diciuto: “Non appena che l’avverete recognosiuto ’sto demonio, recacciatelo ne lo so’ inferno a castegare! E castegghiamolo ’sto diavolone, castegghiamolo!” [...] Che idea che te ce hai avuto Signore Iddio, de emporce a lui, all’Adamo, lo Demonio e a me l’inferno fondo! Che strameràcolo t’ha fatto meo Signore. Tu si’ ’nu Padreterno! Oh, alleluia, Signore!... E anco: amen!¹³⁰⁴

Adamo ed Eva trovano, sì, l’*escamotage* per scoprire il sesso, ma identificano comunque quell’atto come un peccato e il corpo della donna come l’inferno. Da questa ancestrale colpevolizzazione dell’atto sessuale -compiuto per il solo piacere di compierlo-, risalente alla cultura giudaico-cristiana, discendono, dunque, secoli di tabù, pregiudizi, paure e miti.

Questo bagaglio di impedimenti culturali, poi, è quello che si trasmette, spesso, di madre in figlia. Franca è molto ironica, quando parla della propria madre:

Mi sarebbe piaciuto farmi spiegare certe cose... ma da chi? La persona giusta sarebbe stata mia madre, ma non avevo confidenza con lei.
Mia madre è nata in una famiglia medio-borghese... suo padre era ingegnere del Comune di Bobbio con undici figli. Ingegnere sì... ma poveri come l’acqua... Allora non c’erano le tangenti... ricchi solo di dignità e pregiudizi.
Di pregiudizi mia madre era miliardaria! Era una donna bravissima mia madre... perbeeene! Maestra. Cattolica-fervente-praticante... e votante! Per tutta la vita ha votato Democrazia Cristiana. Che mi ha dato dei dispiaceri! Una spina nel cuore! L’ho perdonata...¹³⁰⁵

L’affetto che, in ogni caso, la lega alla madre (abbiamo già parlato del rapporto tra le due) non impedisce alla Rame di guardarla con una consapevolezza che è frutto di conquiste successive:

Con noi figlie, non ha mai parlato di sesso... Per mia madre eravamo fatte come le bambole... finivamo qua. (*Indica sopra il pube*) Per lei “sesso” era uguale ad osceno. Tanto per sintetizzare, mia madre, il didietro, lo chiamava “sedere”... e il davanti “sedere davanti”. Bizzarro, no? Poi, ogni tanto... io ero lì che facevo i compiti... dodici... tredici anni... ero una bambina brava! Bravissima! Che mi spiace non mi abbiate conosciuto allora... perché ero proprio una bambina bravissima... ubbidiente!... che mi son anche pentita!
Mia madre, come un fantasma, arrivava all’improvviso e con quell’espressione che hanno le mamme nei momenti solenni mi diceva con una voce... ma una voce... pareva quella di Dio! “Stai attenta bambina! Che gli uomini vogliono soltanto quella cosa là!” (*Pausa*). Oh, non mi ha mai detto che cosa! Una paura! Guai se un ragazzo mi veniva vicino... Gli gridavo: “Vai via!” Gli tiravo i sassi! “Vai viaaa! Non l’avrai mai!” “Che cosa?” “Non lo so!” Vi dico la verità: per colpa di mia madre ho perso tanto di quel tempo!¹³⁰⁶

¹³⁰⁴ *Ivi*, pp. 19-20.

¹³⁰⁵ *Ivi*, pp. 23-24.

¹³⁰⁶ *Ivi*, p. 24.

In questa narrazione divertita, che arriva fino alla scoperta del sesso, Franca, con un drastico rovesciamento, introduce il tema del proprio aborto:

Ero proprio un'ignorantona. Ma quando (qualche anno dopo) ho scoperto di essere un'ignorantona incinta, sono uscita di testa. Non me l'aspettavo assolutamente. Ero spaventatissima. [...] È tremendo, lo so... ho avuto paura di parlare con mia madre! [...] E sì che lei mi amava... Ho avuto paura. Paura della reazione... del dolore troppo grande che le avrei dato... La vergogna, il disonore... lo scandalo... Incredibile, no? E non era cento anni fa. Il tragico e che ancora oggi è così, per fortuna non per tutte, ma per molte.¹³⁰⁷

Il rapporto che rischia d'incrinarsi per primo, in una situazione come questa, è inevitabilmente quello con la madre, perché -non solo per Franca- la figlia teme, in qualche modo, di deluderla come donna. Nella vita di una ragazza, la madre è la prima *altra* donna della vita, quella con cui s'instaura una relazione di rispecchiamento e imitazione: la madre rappresenta il modello di costruzione di sé, per cui deludere lei significa percepire se stessa come donna fallita.

A questo perverso meccanismo interiore s'aggiunge, poi, nella vita della Rame, il trauma di un aborto che non poteva che esser clandestino. La descrizione dell'intervento, pur senza insistere in dettagli morbosi, non risparmia nulla:

Inutile spendere parole. Ho abortito.

Trauma e paura di quel giorno mi sono rimasti addosso per mesi. Lo ricordo come fosse oggi.

A quei tempi per l'aborto si finiva in carcere. E la fatica per mettere insieme le trentamila lire... Una cifra! Ricordo tutto come fosse oggi.

È sera: ambulatorio squallido, al quinto piano di un caseggiato in periferia... senza ascensore... Un'infermiera e il medico. Le trentamila lire le hanno volute prima.

“Si spogli... si stenda... metta una gamba qui e l'altra qui... non gridi e non pianga senno la mando via!”

“Non gridi.” Perché “non gridi” pensavo col cuore che mi usciva. Poi ho capito: eravamo d'accordo che me l'avrebbe fatto con l'anestesia totale, era compresa nel prezzo... invece niente. Non ho osato aprire bocca. Troppo spesso noi donne non osiamo.

Mentre mi operava, pensavo a mia madre. Mi sentivo così colpevole d'essere certa che non avrei più osato guardarla negli occhi. Quanto è durato? Un'eternità. Il dolore che provavo sentivo di meritarmelo tutto. Anche questo “accettare” senza fiatare faceva parte della mia ignoranza... il peccato mortale da espiare. “Ho finito. Può andare. Buonanotte.” Scendendo i cinque piani ero certa che sarei caduta a terra e che sarei morta lì, sulle scale.

Non sapevo cosa mi avesse fatto più male, se l'intervento o l'umiliazione per come ero stata trattata... come fossi una prostituta.¹³⁰⁸

¹³⁰⁷ *Ivi*, p. 29.

¹³⁰⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

La narrazione del proprio aborto -indubbiamente dolorosa, per la Rame- ha una ragione sempre attuale: già allora (e anche oggi) era in azione, in Italia, un movimento d'opinione -che aveva (come oggi) anche sponde politiche- che chiedeva di rimettere in discussione la legge sull'aborto. Con grande acume, Franca legge questi eventi come il rimontare, dopo anni di lotte femministe, di una sorta di spirito di rivalsa patriarcale, davanti al quale mette in guardia il pubblico e precisa alcuni punti di fondo:

Gli uomini, e lo dico senza arroganza, devono smetterla di discutere, dissertare, sentenziare sugli aborti.

L'aborto è un'esperienza tragica, dolorosa per chiunque.

Uomini [...], non pensate, come tante volte si sente dire, che per noi donne abortire sia come farsi una "messimpiega". [...]

Noi donne tutte siamo contro l'aborto. Vogliamo avere i nostri bambini quando è il giusto momento. L'aborto è un'esperienza tragica, dolorosa... per tutte.

Il papa non lo sa, ma noi donne sì.¹³⁰⁹

La Rame puntualizza, nel corso del commento alla narrazione del proprio aborto, che il problema è ribadire l'importanza della maternità responsabile, che sia autenticamente scelta, e di una profonda cultura della contraccezione, che deve passare attraverso una capillare educazione alla sessualità.

Anche per questo, con un tono che non rifiuta di farsi all'occorrenza didattico (sebbene sempre semiserio), Franca parla di mestruazioni, di verginità e di rapporti sessuali. È a questo punto che introduce il tema dell'orgasmo: il suo approccio si mostra, ora, allegramente dissacrante; la sua prospettiva, del tutto femminile:

Cari uomini, ora vi svelerò un segreto: noi donne, durante i primi rapporti sessuali, non sentiamo nulla... Adesso sono sicura che qualcuna dirà al partner: "No, no, ti ricordi... io quanto!..." Credetemi, è come vi dico io: non sentiamo niente! [...]

Allora... cosa facciamo noi donne quando all'inizio facciamo l'amore e non sentiamo nulla?... (*pausa*). Tutte zitte, eh? Va bene, lo dico io. Fingiamo!

Che poi non è difficile... (*emette un gemito*) "Ahaa!" Basta gemere un po' che l'uomo ci casca sempre! I maschi sono così sicuri del proprio splendore, della propria potenza sessuale, che figurati se pensano: "Lei con me non gode??!"¹³¹⁰

La ragione della finzione dell'orgasmo non è attribuita semplicemente a uno scarso affiatamento nella coppia, ma a una precisa educazione impartita alle donne: "*Perché si finge? Prima di tutto perché questa società ci ha insegnato a*

¹³⁰⁹ *Ivi*, p. 30.

¹³¹⁰ *Ivi*, pp. 34-35.

*non mettere noi stesse al primo posto. Si finge anche per indifferenza, per mestiere. Per non far capire che non se ne sa niente... per non deludere, per gratificare: «Sei fantastico!!»*¹³¹¹

Per secoli, la donna è stata educata a reprimere il proprio piacere sessuale, perché l'orgasmo femminile -al contrario di quello maschile, che corrisponde all'eiaculazione- non è funzionale alla riproduzione. Fin dalla propria comparsa, infatti, l'Homo Sapiens, in linea col comportamento dei primati superiori, ha continuato ad affermare la propria supremazia in campo riproduttivo, obbligando la propria donna alla sottomissione e a una fedeltà non necessariamente ricambiata. Per questo motivo, l'attenzione dell'uomo, nel corso dei secoli, si è focalizzata prevalentemente sulla sessualità maschile e, all'occorrenza, sui modi per incrementarla: la sessualità femminile, invece, è stata repressa, dato il suo potenziale di distruzione del sistema di valori della società patriarcale. Scrive, infatti, Carla Lonzi:

Col modello sessuale imposto dall'uomo la donna, privata della scoperta e della manifestazione della sua propria sessualità, acquisisce la rinuncia e la sottomissione come caratteristiche del suo essere femminile.¹³¹²

A questo punto, Franca affronta il problema usando la tecnica del paradosso. Per mettere alla berlina la sottovalutazione da parte maschile dell'importanza dell'orgasmo femminile, dapprima fa un breve cappello introduttivo nel quale spiega che la frigidity non esiste:

è solo timidezza... una serie di blocchi ancestrali... di tabù... di paure. Come si supera? Conoscendo il proprio corpo... scoprendosi... facendo autoerotismo... senza sensi di colpa, paure... [...] Insomma, l'orgasmo è un fatto culturale.¹³¹³

Dopodiché, ironizza sull'apertura, negli Stati Uniti, di autentiche "palestre dell'orgasmo", fondate sul principio paradossale secondo cui, simulandolo con tecniche particolari, si può imparare a sentirlo:

Sessuologi americani hanno studiato il problema e sono arrivati a questa conclusione: se una donna riesce a recitare bene, con credibilità, da grande attrice... tutto il rapporto sessuale, orgasmo compreso... per almeno tre anni, poi alla fine -miracolo!- lo

¹³¹¹ *Ivi*, p. 35.

¹³¹² LONZI, Carla, "La donna clitoridea e la donna vaginale", in: LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel – La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., p. 77.

¹³¹³ RAME, Franca, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, cit., p. 36.

raggiungerà! [...] in America hanno aperto delle palestre! (come per l'aerobica...) dove insegnano alle donne a recitare bene il rapporto sessuale.¹³¹⁴

Siamo nel momento più spiccatamente comico dello spettacolo: quello della “lezione d’orgasmo”. Franca racconta nei dettagli -ma con la propria lente- lo svolgimento di una di queste sedute:

“Signore e signorine rilassatevi, sdraiatevi languidamente sul vostro materassino... e uno e due... portatevi sul fianco destro... e uno e due... Immaginate il vostro partner anche lui disteso al vostro fianco... Lui vi abbraccia, vi stringe, vi bacia... Rispondete languide... con calore ai suoi baci... occhi socchiusi... ma non zitte! Bacciatevelo emettendo questo gemito “Mhmhmhmm...” come a dire “Mhmm:... che buon tiramisù!”

Nel rapporto sessuale la respirazione è molto importante... specie se non si sente niente! Respirate con ritmo disteso ma profondo... così: “Ah, aaaha!” No, quello è un rutto! Stai attenta cara! Accelerare leggermente il respiro: “Aohohha... haaa ah...” Non troppo veloce! Vai in apnea e ti gira la testa e perdi i sensi! Portatevi lentamente supine. Attenzione! Un po’ d’iniziativa piace al maschio... non troppa!, altrimenti ti dicono “puttana, puttana!”... ma un po’ piace: trascinate il vostro partner sopra di voi... Hop! Attenzione ragazze! Questo è il momento più importante del rapporto sessuale: lui è sopra di voi! Lui sta per impossessarsi del vostro corpo... lui sta per... penetrarvi!

Un: vi penetra!

Fatelo sentire a casa! “Ahahahaha!” Accoglietelo con un gemito festoso: “Oho oho oho!” Come a dire: “Benvenuto caro - come stai - vuoi un caffè?”

Riprendere la respirazione di base: “Ahaaa... Mhmm ahaa aha aha!”

È chiaro che non potete gemere e sospirare per tutta la durata dell’amplesso, altrimenti il poveretto si ritrova al lazzaretto!

Ogni tanto dovete intercalare con una parola tipo: “Oh nooo... è troppo!” che piace tanto! Ma non potete sospirare (*con tono senza colore*) “Oh noo - è troppo!” lì sull’attenti! No! Morbide, flessuose! La testa non può star lì bloccata come per l’artrosi cervicale... dovete sbattere la testa sul cuscino... contare otto... Via! (*esegue voltando la testa a sinistra e a destra*) E uno-due... e tre e quattro... Toglietevi gli orecchini... e sette e otto!

Certo è che non potete dar testate al cuscino e stare zitte... sennò lui fa: “Un attacco di epilessia!” E via che scappa. Dovete sussurrare, che è di grande effetto: “Muio! Muio! Muio!” Non con l’espressione drammatica, per carità! Sorridendo... “Muio! Muio! Muio! (*riprende a gemere e a sospirare*) Ahaaa ahuuuu.” Uno, due... “Ahaaaa... Mhmmmm!”

Invocare la mamma... che ci sta sempre bene: “Oh, mamma!”

Fate attenzione che lui non sia orfano... senno gli riaprite la piaga! Scoppia a piangere e addio erezione!

Afflato religioso... sei volte in crescendo (*tono di voce via via sempre più acuto*): “Oh dio! Dio! Dio! Dio! Dio! Oh dioooo!” (*salto di voce a scendere*) Santa Vergine!”

Coraggio, stiamo per arrivare al rush finale... Sollevare il bacino! E uno! Ben piazzate sui talloni... braccia libere... spalle ben sistemate, aderenti... posizione precaria, non perdetevi l’equilibrio... allenatevi a casa col comò!

A questo punto dovete ondeggiare... Contate fino a dodici! Uno, due, tre... Non contare ad alta voce!! Undici, dodici, stop! Vi bloccate, lo guardate, spalancate gli occhi e gli sussurrate: “Ma chi sei?!” Non troppo interrogativo... sennò: “Come, chi sono? Sono Antonio, non mi riconosci?” E via che se ne va!

Riprendete il repertorio iniziale: “Ahaaa! Ohoo! Oh mamma! Dio-Dio-Dio-Dio-Santa Vergine!”

Nuotare a rana all’indietro. Qui potete sbizzarrirvi: “No, no, no! Sì! Sì! Sì!” Dateci sotto! Sussulti, gemiti, grida, maso-lussuria-libido a tutto gas! “Ahiua! Ahiua! Ohoh...”

¹³¹⁴ Ivi, p. 37.

Ululato di chiusura! “Ahahaaaa!” No... quello è un’autoambulanza! “Ahaahaa! Ahaaaha” acuto!, piace tanto! Poi scendere... stanche ma gratificate “Ahaa”, e un-due “Ahaaa”, e un-due, “Ahaa!” e un-due OOOHHOOHOOO!” Orgasmo raggiunto! (*la musica si alza di volume*).¹³¹⁵

La ridicolizzazione di un tema in realtà serissimo come quello dell’orgasmo femminile da parte della mentalità maschile, che riduce tutto a spettacolo e a mercato è il vero bersaglio di questa parte dello spettacolo: con elegante ironia, Franca costruisce un crescendo teatrale efficace sia nel suo intento comico, sia nella sua intenzione di dissacrare questa tendenza a semplificare e a ridurre a un meccanismo automatico il piacere femminile: l’ennesimo esempio di critica femminile (e femminista) alla cultura maschile patriarcale.

Il testo poi prosegue con altri interventi didattico-ironici su vari temi: la localizzazione della clitoride, la sua stimolazione, il cosiddetto “punto G” e molto altro ancora. In definitiva, lo spettacolo costruisce -lungo tutto il suo svolgimento- una serie di schietti dialoghi con il pubblico su temi, di volta in volta, più intimi: la verginità, l’orgasmo, l’impotenza, la frigidity... Nessun tabù è risparmiato e le battute infrangono le campane di vetro del pubblico, con lo scopo di affrontare e cercare di far comprendere i problemi legati al sesso con naturalezza, superare i pregiudizi e prospettare un rapporto di coppia che sia sereno e felice.

La risata, allora, diventa liberatoria, ma si rivela anche carica di riflessione, commozione, talvolta anche dolore, ma rimanendo sempre lo strumento di un percorso catartico. E quanto più da spettatori si resta stupiti dalla leggerezza mai vuota con cui il testo infrange tutti i tabù del sesso, tanto più lo stupore diventa ammirazione alla luce della tragica esperienza dello stupro subita dalla Rame: e la risata, allora, lascia spazio -ancora una volta- alla voragine dell’indicibile, di ciò che sembra impossibile da raccontare e, forse, anche solo da ricordare.

Com’è noto, infatti, Franca ha sempre chiuso lo spettacolo col monologo in *grammelot* intitolato *La favola dei tre desideri*, un *fableau* antico medievale di origine provenzale sull’importanza della tenerezza anche nel sesso. Nell’ultimo anno delle repliche (il 2000), invece, decide di sostituire il *grammelot* col monologo *Lo stupro*. La scelta non si limita a registrare la necessità di continuare a parlare di questo tema, nel quale ogni donna -al di là del fatto di avere subito o no una violenza- inevitabilmente si riconosce; il ritorno di questo monologo,

¹³¹⁵ *Ivi*, pp. 37-39.

anche nel contesto d'una *pièce* nettamente più semiseria, testimonia soprattutto l'esistenza di un percorso della coscienza di Franca come donna e come teatrante, che, su quell'esperienza tragica del 1973, ha costruito un itinerario interiore, drammaturgico e politico, tenuto insieme da un filo rosso irriducibile e irrinunciabile: un itinerario che Franca condivide, in forza della sua sapienza teatrale e femminile, con tutte le donne.

4.3.5. *La scelta di Eva (2013)*

Secondo una tradizione antica, il male avrebbe avuto origine quando tra gli uomini nacquero ragazze di bell'aspetto, e gli angeli -figli del cielo-, vedendole, se ne innamorarono. Da quel momento, con la discesa degli angeli e la loro unione con le donne, il peccato si sarebbe diffuso su tutta la Terra. Questo mito delle origini, pur non incluso in questa specifica versione nel canone della Bibbia, è raccontato in uno dei testi attribuiti al patriarca Enoch e fa parte dei cosiddetti Apocrifi dell'Antico Testamento.¹³¹⁶

In realtà, la Genesi riporta un breve passo che, evidentemente, è affine a questa narrazione:

Quando gli uomini cominciarono a moltiplicarsi sulla terra e nacquero loro figlie, i figli di Dio videro che le figlie degli uomini erano belle e ne presero per mogli quante ne vollero. Allora il Signore disse: «Il mio spirito non resterà sempre nell'uomo, perché egli è carne e la sua vita sarà di centoventi anni».

C'erano sulla terra i giganti a quei tempi -e anche dopo- quando i figli di Dio si univano alle figlie degli uomini e queste partorivano loro dei figli: sono questi gli eroi dell'antichità, uomini famosi.¹³¹⁷

Come si vede, la misoginia appare un dato strutturale del pensiero religioso, ritrovabile, nella tradizione giudaico-cristiana, sia nei libri canonici sia in quelli apocrifi della Bibbia. Non per niente, la filosofa Helene von Druskowitz (1856-

¹³¹⁶ Il racconto si trova nel *Primo Libro di Enoch* (anche detto *Enoch etiope*), di solito indicato semplicemente come *Libro di Enoch*. Si tratta di un testo apocrifo di origine giudaica la cui redazione definitiva risale al I secolo a.C., pervenutoci integralmente in una versione in lingua ge'ez (antica lingua dell'Etiopia), donde il nome *Enoch etiope*. L'evento menzionato è narrato nei capitoli 6-8, che compongono il cosiddetto "Libro dei Vigilanti Ia". Il *Libro di Enoch* è in: SACCHI, Paolo (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, Torino, UTET, 5 volumi, 1981-2000, vol. 1, 1981, pp. 413-723.

¹³¹⁷ Gn, 6, 1-4 (versione C.E.I. 1974).

1918) definisce ogni forma di teismo come “*nemico e oppressore del genere femminile*”¹³¹⁸.

Franca e Dario hanno sempre espresso posizioni di critica alla religione: Dario, in particolare, soffermandosi sulle sue connessioni con le forme di potere istituzionale; Franca, invece, concentrandosi sul suo profondo sessismo. È in questa chiave che va letto il lavoro della coppia sulle narrazioni dell’Antico e del Nuovo Testamento e, in special modo, il recupero delle tradizioni popolari relative a quei racconti. Questo è il filo rosso che lega *Mistero buffo* (1969) con la giullarata di *Adamo ed Eva in Sesso? Grazie, tanto per gradire!* (1994), fino a *La Bibbia dei villani* (1996). Non va, poi, dimenticato che Dario Fo ha curato anche la prefazione alla più recente edizione Einaudi dei Vangeli apocrifi.¹³¹⁹

Ora, nell’orazione funebre al funerale laico di Franca, il 29 maggio del 2013, Dario annuncia l’esistenza di un monologo -l’ultimo scritto dalla Rame e recitato da lei pochissime volte-, basato sugli Apocrifi dell’Antico Testamento e avente per protagonista Eva:

C’è in particolare un lavoro o meglio, un monologo, che Franca ha recitato solo qualche volta quest’anno, e di cui bisogna che io vi parli perché è fortemente pertinente alla situazione a dir poco drammatica che io sto in questi giorni vivendo.

Da tempo Franca aveva scoperto l’esistenza di alcuni testi apocrifi dell’Antico Testamento nei quali la Genesi è raccontata in termini e linguaggio molto diversi da quelli cosiddetti canonici. Attenti, non sto parlando dei Vangeli apocrifi, ma dell’Antico Testamento... apocrifo!

Ebbene da uno di questi testi Franca ha tratto un racconto che vi voglio far conoscere, quasi in anteprima. Eccovelo!¹³²⁰

Il ricorso agli apocrifi è l’espedito con cui Franca costruisce una lettura libera e quanto meno eterodossa delle narrazioni bibliche e le permette di ricreare quelle vicende in base a una prospettiva nuova (femminile), con un forte intervento autoriale su di esse. La Rame, in questo modo, genera nuove narrazioni bibliche, nelle quali rovescia volutamente tutti gli elementi convenzionali e dà la luce a racconti costruiti su canoni letteralmente opposti a quelli tramandati dalla tradizione.

¹³¹⁸ VON DRUSKOWITZ, Helene, *Vademecum per gli spiriti più liberi*, traduzione e cura di Maria Grazia Mangione, presentazione di Luisa Muraro, Roma, Castelvecchi, 2017, p. 27.

¹³¹⁹ CRAVERI, Marcello (a cura di), *I vangeli apocrifi*, prefazione di Dario Fo, con un saggio di Geno Pampaloni, Torino, Einaudi, 2014.

¹³²⁰ RAME, Franca, *La scelta di Eva*, <http://www.francarame.it/node/2089>, pagina consultata il 4 giugno 2017.

De *La scelta di Eva*, in realtà, nulla sappiamo, tranne ciò che Dario ci riferisce in proposito: il monologo non ha avuto alcuna forma di pubblicazione e non se ne trovano testimonianze nell'Archivio Fo-Rame *online*.

Nell'orazione funebre al funerale laico di Franca, tuttavia, Dario ce lo narra tutto per intero:

Siamo nel Paradiso terrestre.

Dio ha creato alberi, fiumi, foreste animali e anche l'uomo. O meglio il primo essere umano ad essere forgiato non è Adamo ma Eva, la femmina! Che viene al mondo non tratta dalla costola d'Adamo ma modellata dal Creatore in un'argilla fine e delicata.

Un pezzo unico, poi le dà la vita e la parola.

Il tutto *prima* di creare Adamo; tant'è che girando qua e là nel paradiso Eva si lamenta che... della sua razza si ritrovi ad essere l'unica, mentre tutti gli altri animali si trovano già accoppiati e addirittura in branco. Ma poi eccola incontrare finalmente il suo "maschio", Adamo, che la guarda preoccupato e sospettoso.

Eva vuol provocarlo e inizia intorno a lui una strana danza fatta di salti, capriole e grida da selvatica... quasi un gioco che Adamo non apprezza, anzi prova timore per come agisce quella creatura... al punto che fugge nella foresta a nascondersi e sparisce; ma viene il momento in cui il Creatore vuole parlare ad entrambe le sue creature, umane. Manda un Arcangelo a cercarli. Quello li trova e poi li accompagna dinnanzi a Dio in persona. L'Eterno li osserva e poi si compiace:

"Mica male! mi siete riusciti... E dire che non ero neanche in giornata...! Voi non lo sapete perché ancora non ve l'ho detto ma entrambi siete i proprietari assoluti di questo Eden! E sta a voi decidere cosa farne e come viverci. Ecco la chiave."

E gliela getta.

"Vedete, qui ci sono due alberi magnifici (e li indica), uno -quello di sinistra- dà frutti copiosi e dal sapore cangiante. Questi frutti, se li mangiate, faranno di voi due esseri eterni. Sì, mi rendo conto che ho pronunciato una parola che per voi non ha significato: eternità... Significa che avrete la stessa proprietà che hanno gli angeli e gli arcangeli, vivrete per sempre, appunto in eterno! A differenza degli altri animali non avrete prole, perché, essendo eterni, che interesse avreste di riprodurvi e generare uomini e donne come voi, della vostra razza?"

L'altro albero invece produce semplici mele, nutrienti e di buon sapore. Ma attenti a voi, non vi consiglio di cibavene! E sapete perché? Perché non creano l'eternità... ma in compenso, devo essere sincero, grazie a loro scoprirete la conoscenza, la sapienza e anche il dubbio. Ancora vi indurranno a creare a vostra volta strumenti di lavoro e perfino macchine come la ruota e il mulino a vento e ad acqua. No, non ho tempo di spiegarvi come si faccia, arrangiatevi da voi... e ancora queste mele, mangiandole, vi produrranno il desiderio di abbracciarvi l'un l'altro e di amarvi... non solo, ma grazie a quell'amplesso, vi riuscirà di far nascere nuove creature come voi e popolare questo mondo.

Però attenti, alla fine ognuno di voi morirà e tornerà ad essere polvere e fango. Gli stessi da cui siete nati.

Pensateci con calma, mi darete la risposta fra qualche giorno. Addio."

"No. Non c'è bisogno di attendere, Padre Nostro! -grida subito Eva- Per quanto mi riguarda io ho già deciso, personalmente scelgo il secondo albero, quello delle mele. Se devo essere sincera, Dio non offenderti, a me dell'eternità non interessa più di tanto, invece l'idea di conoscere, sapere, aver dubbi, mi gusta assai! Non parliamo poi del fatto di potermi abbracciare a questo maschio che mi hai regalato. Mi piace!!! Da subito ho sentito il suo richiamo e mi è venuto un gran desiderio di cingermi, oh che bella parola ho scoperto cingermi!, cingermi con lui e farci... come si dice?! Ah, farci l'amore! So già che questo amplesso sarà la fine del mondo! E ti dirò che, appresso, il fatto che mi toccherà morire davanti a tutto quello che ci offri in cambio: la possibilità di scoprire e conoscere vivendo... mi va bene anche quello. Pur di avere conoscenza, coscienza, dubbi e provare amore... ben venga anche la morte!"

Il Padreterno è deluso e irato quindi si rivolge ad Adamo e gli chiede con durezza: “E tu?... che decisione avresti preso? Parlo con te, Adamo sveglia! Preferisci l’eterno o l’amore col principio e la fine?”

E Adamo quasi sottovoce risponde: “Ho qualche dubbio ma sono molto curioso di scoprire questo mistero dell’amore anche se poi c’è la fine”.¹³²¹

Sappiamo per certo che il testo è della Rame: “*L’ha scritto Franca – dice Dario – ed è la prima volta che mi capita di sentirlo in pubblico.*”¹³²²

Il primo elemento del tutto eterodosso che Franca introduce nel monologo (stando a quanto Dario ne riferisce) è che viene ribaltato l’ordine della creazione: “*il primo essere umano ad essere forgiato non è Adamo ma Eva, la femmina!*” Questa è una scelta che rivela una prospettiva del tutto femminile: Franca, qui, riscrive la narrazione alla luce del concetto di “genealogia” al femminile. Eva, prima donna, è anche “*primo essere umano ad essere forgiato*”: quindi è colei da cui comincia la trasmissione matrilineare di patrimoni culturali e memoriali. E, infatti, è lei a scoprire (e a trasmettere ad Adamo) la conoscenza del sesso.

Ma, soprattutto, è lei a scegliere di aver conoscenza della vita, pur dovendo accettarne la finitezza, piuttosto che vivere in eterno, ma in modo del tutto inconsapevole. La coscienza di ciò che si è come individuo (e, per Franca, prima di tutto come donna) è l’elemento irrinunciabile dell’esistenza, più della quantità di vita di cui si ha la fortuna di disporre. Così, infatti, dice Eva, dispiacendo a Dio:

“[...] Se devo essere sincera, Dio non offenderti, a me dell’eternità non interessa più di tanto, invece l’idea di conoscere, sapere, aver dubbi, mi gusta assai! Non parliamo poi del fatto di potermi abbracciare a questo maschio che mi hai regalato. [...] E ti dirò che, appresso, il fatto che mi toccherà morire davanti a tutto quello che ci offri in cambio: la possibilità di scoprire e conoscere vivendo... mi va bene anche quello. Pur di avere conoscenza, coscienza, dubbi e provare amore... ben venga anche la morte!”

Ben venga, dunque, anche la morte, se la vita, fino a quel momento, sarà vissuta avendo “*conoscenza, coscienza, dubbi*”, con “*la possibilità di scoprire e conoscere vivendo*” e provando amore. Anche questo è un portato, per Franca prima di tutto come donna, della riflessione femminista sulla coscienza di sé: nella letteratura maschile novecentesca, la coscienza di sé, da parte dell’uomo, è sempre l’origine di una concezione tragica della vita (ne sono un esempio le poetiche di Pirandello, di Svevo o di Montale), ma, nella concezione femminista, la coscienza

¹³²¹ *Ibidem.*

¹³²² *Al funerale laico di Franca Rame, Dario Fo recita un racconto inedito scritto dalla moglie*, cit., pagina <http://www.youtube.com/watch?v=4qc3-Zl0eqY>, consultata il 3 maggio 2014.

di sé è il punto di partenza della liberazione, è il momento in cui si può lavorare - direbbe la Medea di Franca- "*pe' fa nascere una donna nova*". E il recupero della coscienza di sé, per Franca, è una nuova nascita per la donna e, per questo, è la condizione che permette l'azione politica: ancora una volta, la Rame, in linea col pensiero di Hannah Arendt, lega indissolubilmente il tema dell'atto politico con la riflessione -tutta femminile- sulla nascita.

Ecco che, allora, la scelta di Eva, paradossalmente, non è la decisione di accettare la morte, bensì quella di vivere più profondamente la vita, per darle senso e per dare senso alla propria identità. Ovvio che, di fronte a tutto questo, Adamo abbia "*qualche dubbio*" e il Padreterno sia "*deluso e irato*" e parli "*con durezza*": un tale senso di libertà, messo in pratica fino a offendere Dio (il supremo potere, peraltro tradizionalmente maschile), non è accettabile da coloro che determinano e custodiscono l'assetto patriarcale della società. Ma è proprio qui che nasce la donna nuova. Ed è proprio qui che, da lei, viene rigenerata la società intera.

Franca Rame -possiamo dire, in conclusione- non ha mai cercato facili forme di empatia passeggera, pietosa o -peggio- paternalistica, ma ha costruito una complessa arte scenica, nella quale esercitare una lingua teatrale diretta, dall'apparenza non letteraria ma in realtà meditata e antica, una parola pulita, graffiante e forte che il teatro dell'arte aveva scritto per tanti anni nel suo patrimonio genetico, e che, anche per questa sua incisività, poteva facilmente diventare una parola politica, femminista e saldamente ancorata ai valori che muovevano il suo impegno civile.

Colpisce -ma non stupisce- la generale sufficienza con cui a Franca Rame ha guardato soprattutto la critica teatrale, tanto da far dire a Concetta D'Angeli e Simone Soriani che a lei

viene riservato uno sguardo distratto, ammesso che sia presa in considerazione. Mai le si riconoscono doti attoriali, doti autonome, men che mai autoriali. Passa per essere nient'altro che la spalla della coppia comica, sia pure gradevole e capace.¹³²³

Una pesante ipoteca sessista -lo abbiamo detto- ha gravato per anni su di lei. Spiega ancora Concetta D'Angeli:

¹³²³ D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, "Introduzione" a: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 6.

Non è stata trattata con giustizia Franca Rame. È stata snobbata dagli studiosi di teatro, soprattutto italiani, monopolizzati dalla personalità esuberante di Dario Fo, occupati a interpretarne le proposte scardinanti, dare un senso al ribaltamento che compie delle norme attoriali e drammaturgiche, giudicarne le provocazioni politiche, valutare i risultati artistici... E poi in Italia (sarà ormai il caso di ammetterlo) la critica mantiene, ben saldi, pregiudizi maschilisti atavici che rendono difficile il riconoscimento delle qualità autonome di una donna. Franca Rame è stata liquidata come la metà femminile di una formidabile coppia di teatranti, e quindi subordinata, non autosufficiente.¹³²⁴

La sua straordinaria sapienza teatrale, invece, le ha permesso di attirare l'attenzione su temi essenziali e urgenti in modo spesso ironico e provocatorio, di trasformare la sapienza della commedia dell'arte in un focolaio culturale calato nell'attualità che diventa, con ciò stesso, politica e, infine, di far emergere la propria forza interiore, la propria integrità, la propria profondità spirituale, la propria capacità di indurre nel pubblico quel silenzio riflessivo e profondamente sentito che a teatro vale, in realtà, ben più di un fragoroso applauso.

¹³²⁴ D'ANGELI, Concetta, "Proprio una figlia d'arte", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone (a cura di), *Op. cit.*, p. 19.

Capitolo V:

POTERE MASCHILE E AUTORITÀ FEMMINILE:

FRANCA RAME E LA POLITICA

1. Soccorso Rosso (1969-1985)

Dopo la strage di piazza Fontana, che nel mio intimo non ebbi dubbi nel ritenere «strage di Stato», incominciai a nutrire per la situazione politica che si era venuta creando seri timori per la sopravvivenza della democrazia in Italia, paventando da un lato l'ingresso del Pci al governo in chiave di compromesso storico e, dall'altro, una soluzione di destra di tipo militare... [...]. È in quel momento che sentii parlare di Soccorso Rosso. Non era soltanto una specie di «San Vincenzo Rossa» che aiutasse materialmente i carcerati e le loro famiglie. In realtà svolgeva funzioni più late e profonde, in modo non ufficiale. In particolare si occupava di reperire alloggi per persone ricercate, di affiancare le attività delle assemblee autonome in fabbrica anche mediante supporti informativi, e di tenere collegamenti con un collettivo di avvocati che si preoccupava non solo della difesa di chi ne avesse bisogno, ma anche di una difesa subordinata a una certa logica politica. È con Soccorso Rosso che è iniziato il mio vero e proprio coinvolgimento psicologico. [...] [Soccorso Rosso sosteneva che] gli operai che avessero compiuto azioni di sabotaggio dovevano disporre di alloggi dove rifugiarsi e nascondersi. Predicava quindi la necessità di affittare alloggi da parte di persone insospettabili quali artisti, professionisti, artigiani.¹³²⁵

L'autore di questa testimonianza è Mauro Borromeo, che negli anni Sessanta-Settanta era il direttore amministrativo dell'Università Cattolica di Milano. Dopo la strage di piazza Fontana, progressivamente, si avvicinò sempre di più a organizzazioni clandestine, fino a entrare a far parte di Potere Operaio, gruppo operaista della sinistra extra-parlamentare fondato nel 1969 da Toni Negri, per poi seguire il fondatore anche nel suo passaggio alla lotta armata.

Soccorso Rosso -è bene chiarirlo, specie in riferimento alle numerose semplificazioni giornalistiche-, non è mai entrato a far parte della galassia dei gruppi votati alla lotta armata e lo stesso reperimento di “*alloggi per persone ricercate*” dove queste potessero “*rifugiarsi e nascondersi*” era destinato a “*operai che avessero compiuto azioni di sabotaggio*”, non certo a terroristi che avessero compiuto attentati.

Tuttavia la testimonianza di Borromeo ci è molto utile per puntualizzare una questione: quando questi afferma che nell'organizzazione “*è iniziato il mio vero e proprio coinvolgimento psicologico*”, intendendo così, in sostanza, de-responsabilizzarsi per l'adesione alla strategia terroristica (nella quale -sostiene- si

¹³²⁵ BORROMEI, Mauro “Mi ha rovinato Soccorso Rosso”, in: «L'Europeo», 16 febbraio 1981.

sarebbe trovato coinvolto “*a poco a poco, quasi inavvertitamente*”¹³²⁶), mette comunque in luce un fatto indiscutibile e cioè che l’organizzazione si collochi in un ambito ideologico, politico e di lotta certamente rivoluzionario e inserito nel contesto della sinistra extra-parlamentare.

Soccorso Rosso¹³²⁷ viene fondato da Franca Rame nel 1969, inizialmente per fornire aiuto agli operai nelle lotte di fabbrica e ai militanti colpiti dalla repressione, poi per fornire assistenza legale, economica e monitoraggio delle condizioni carcerarie ai militanti della sinistra extraparlamentare nelle carceri italiane.

Jacopo, nel discorso pronunciato alla cerimonia funebre per la madre, ha ricordato l’esperienza di Soccorso Rosso:

Quando iniziarono ad arrivare le notizie che i compagni arrestati venivano massacrati, mia madre iniziò a dire in teatro: «Bisogna fare qualcosa, non si può, non si può accettare!» E allora non c’erano i computer, e c’erano centinaia di compagni in prigione. Non avevamo più notizie, le famiglie erano disperate: operai, sindacalisti, studenti. E mia madre iniziò con un gruppo di ragazze: su grandi tavoli si compilavano i fogli con il nome del compagno arrestato, dove era, chi era il gruppo di compagni che doveva occuparsene e mandare un segnale, una lettera, una telefonata ogni settimana per dire che stavano continuando a occuparsi di quel compagno. E veniva annotato tutto: i trasferimenti, che cos’era successo, se il compagno era legato al letto di contenzione, se lo stavano ancora picchiando... tutti i giorni... ed era una cosa incredibile, incredibile... con carta e penna. Ore, ore e ore... decine di persone... A un certo punto Soccorso Rosso venne sostenuto da ventimila persone.¹³²⁸

Sono molto interessanti le parole di Jacopo, perché quella di Soccorso Rosso è un’esperienza di *politica prima*, nata dal basso, fuori dalle istituzioni: un esempio di quel tipo di politica al femminile cui si riferisce la filosofa Luisa Muraro. E, proprio alla luce di questo, suona come una conferma il fatto che “*mia madre iniziò con un gruppo di ragazze*”.

Già dall’autunno del 1968, il Collettivo teatrale *La Comune* aveva cominciato a raccogliere, in maniera irregolare e discontinua, fondi “*per fabbriche occupate, per sostenere compagni incarcerati nel corso delle lotte antifasciste ed*

¹³²⁶ *Ibidem.*

¹³²⁷ Il nome è un riferimento a Soccorso Rosso Internazionale, organizzazione rivoluzionaria legata all’Internazionale Comunista, fondata nel 1922 e guidata da Clara Zetkin, Elena Stasova e Tina Modotti con il compito di fornire supporto ai prigionieri comunisti e alle loro famiglie e attiva tra le due guerre mondiali.

¹³²⁸ Cit. in: PASCARELLA, Michele, “Soccorso Rosso Militante e i piatti da lavare. Un ricordo politico di Franca Rame”, in: «Artribune», 20 luglio 2013, <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2013/07/soccorso-rosso-militante-e-i-piatti-da-lavare-un-ricordo-politico-di-franca-rame/>, pagina consultata il 27 luglio 2017.

antimperialiste a livello nazionale ed internazionale”¹³²⁹. Ma, dall’anno successivo, Franca sentirà l’esigenza di strutturare meglio l’attività, per lavorare più efficacemente in favore dei diritti dei prigionieri politici, “*per propugnare condizioni di detenzione decenti e per fornire ai detenuti e alle loro famiglie sostegno pratico, compresa la consulenza legale, campagne di petizioni a loro favore e rifornimenti alimentari.*”¹³³⁰ Dopo appena tre mesi dalla fondazione ufficiale, l’organizzazione annovererà già circa diecimila sostenitori e, negli anni di attività, offrirà assistenza a circa mille detenuti. Franca ne è la fondatrice, l’amministratrice, la portavoce e il volto pubblico, il che la pone immediatamente in una luce nuova davanti all’opinione pubblica italiana. Spiega Farrell:

è impossibile propugnare il trattamento umano e la comprensione umana per gruppi che l’opinione pubblica considera malvagi senza provocare scandali. L’immagine pubblica di Franca subì un cambiamento radicale. Era già considerata un po’ ovunque la Pasionaria della nuova sinistra, ma il suo impegno con Soccorso Rosso la rese contemporaneamente la donna più amata e più odiata d’Italia. Franca si riteneva coinvolta in una battaglia per i diritti umani, ma secondo la polizia, i magistrati e gli organi di stampa, era un Rasputin o un Mefistofele, oltre a essere un’apologeta del terrorismo. Divenne, ancor più di Dario, il nemico pubblico numero uno.¹³³¹

L’esperienza di Soccorso Rosso conferma che Franca, nella coppia d’arte, rappresenta l’anima più specificamente politica, tanto che più volte ripeterà d’aver espresso, con il lavoro nell’organizzazione, il proprio spirito più autentico. Siamo di fronte a un esperimento di pura *politica prima*, di politica nata dal basso, dall’impegno diretto di persone che si autorganizzano (sulla sollecitazione di un soggetto che ha l’intuizione iniziale), prescindendo del tutto dalle istituzioni. Un esperimento che, comunque, crescerà tanto da dover essere anche tenuto in considerazione dalle stesse istituzioni. Così lo presenta Franca:

Diciamo che era una specie di attività di assistenza sociale. I detenuti che ne avevano bisogno ricevevano un piccolo assegno mensile, a volte un pacco, dei libri e delle lettere, spesso centinaia di lettere. Poi c’era il lavoro di contro-informazione, per demolire le macchinazioni, come la «strage di Stato», o il caso Valpreda. Nelle prime fasi ci occupavamo solo dei «politici», ma loro stessi ci han fatto notare che non era corretto, e così abbiamo rivolte le stesse attenzioni ai «prigionieri ordinari».¹³³²

¹³²⁹ DE VITO, Christian G., *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia*, Bari, Laterza, 2014, p. 114.

¹³³⁰ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit. p. 141.

¹³³¹ *Ivi*, p. 142.

¹³³² [AUTORE NON INDICATO], “Curcio? Non avevamo niente da dirci. Colloquio con Dario Fo e Franca Rame”, in: «L’Europeo», 3 giugno 1980.

Colpisce, nelle parole di Franca, non solo la mancanza di mitizzazione di un'attività che, in verità, è assai faticosa e rischiosa, ma il suo atteggiamento: la Rame non si comporta come chi pensa di sapere già che cosa si debba fare, ma accetta suggerimenti grazie ai quali corregge le proprie azioni: “*Nelle prime fasi ci occupavamo solo dei «politici», ma loro stessi ci han fatto notare che non era corretto, e così abbiamo rivolte le stesse attenzioni ai «prigionieri ordinari».*”

Infatti, specie dal 1972 in poi, l'aiuto si estese anche ai detenuti “comuni” che lottavano per migliorare le condizioni carcerarie (detti “avanguardie interne”) e che mostravano interesse per le lotte esterne. Ogni carcerato veniva messo in contatto con i simpatizzanti (dei sottoscrittori) che risiedevano nelle vicinanze del carcere. In pochi mesi, le persone coinvolte nell'aiuto ai carcerati furono circa diecimila in tutta Italia. I comitati locali più attivi, come Roma e Bologna, organizzavano anche iniziative di sensibilizzazione dell'opinione pubblica sulle condizioni carcerarie, attraverso mostre fotografiche sulle lotte dei detenuti, volantini, manifestazioni politiche e assemblee.

Dato l'ampliamento dell'azione, sempre nel 1972, al nome dell'organizzazione viene aggiunto l'aggettivo “militante” (in realtà già presente su numerosi volantini fin da prima di questa data), con l'idea di dar vita a una militanza non solo rivoluzionaria, ma prima di tutto umanitaria. Franca, infatti, s'accorge ben presto che non tutti gli assistiti di Soccorso Rosso sono vittime di errori giudiziari, ma questo non muta la propria scelta: l'intento, anche nei loro confronti, è comunque quello di garantire un giusto processo, in un clima politico e sociale, invece, segnato dal giustizialismo più duro e spietato. È in questa fase che la Rame entra a più stretto contatto col problema della tortura. Riferisce Farrell che i detenuti

cominciarono a essere vittima di maltrattamenti istituzionalizzati [...]. Erano all'ordine del giorno storie di deprivazione sensoriale, di violenze psicologiche, di vessazioni meschine tipo sequestrare gli occhiali ai prigionieri miopi, ma non mancavano i racconti di pestaggi e torture sistematiche, di prigionieri rimasti legati a panche per giorni, di diete da fame.¹³³³

In merito a questo, Franca scriverà, nel 1974, una lettera aperta all'allora Presidente della Repubblica, il democristiano Giovanni Leone, denunciando le disumane condizioni di detenzione e chiedendo interventi. Si tratta di un

¹³³³ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit. p. 143.

documento importantissimo per comprendere il lavoro umanitario di Franca. La lettera esordisce ponendo l'attenzione sull'entità del lavoro dell'organizzazione:

sono problemi che riguardano migliaia e migliaia di cittadini italiani, cittadini che nella scala di valori borghesi sono di seconda o decima categoria, ma nella scala dei valori umani sono uguali e spesso superiori a molta altra gente. Parlo dei detenuti per reati politici o comuni politicizzati (nel trattamento non c'è differenza alcuna). In questi anni, attraverso il lavoro del «Soccorso Rosso Militante» che noi della «Comune» abbiamo organizzato, siamo stati in contatto con un migliaio di detenuti; attualmente lo siamo con 586.¹³³⁴

L'impostazione -come si vede- non ha timore di mostrare la propria impronta politica: i detenuti di cui si parla *“nella scala di valori borghesi sono di seconda o decima categoria, ma nella scala dei valori umani sono uguali e spesso superiori a molta altra gente”*. Emerge anche una presa di posizione polemica nei confronti dello stato normativo in cui si agisce, perché *“nel trattamento non c'è differenza alcuna”* tra *“detenuti per reati politici o comuni politicizzati”*. Le posizioni, dunque, sono chiarite senza eufemismi fin dall'inizio. Tuttavia, ugualmente si fa appello a Leone, ritenuto *“il massimo responsabile di quella società che deve rispondere per quanto sta succedendo nelle carceri italiane”*¹³³⁵. La situazione che Franca spiega è agghiacciante:

Le lettere, le storie, i drammi di cui siamo venuti a conoscenza hanno tutti la stessa matrice: miseria, disperazione, ignoranza, e non possono e non devono lasciarLa indifferente. Sono storie allucinanti, vere e proprie torture, storie terribili non certo previste dalla Costituzione. Ci sono persone che hanno preferito morire ingoiando frammenti di lamette, chiodi, manici di cucchiari, garrotandosi, piuttosto che continuare a vivere quella vita. [...]

C'è un detenuto con la spina dorsale spezzata dai secondini, dopo una rivolta (Abbiamo i documenti), un altro al quale hanno asportato un testicolo (non serviva più, glielo avevano spappolato a pedate! Abbiamo i documenti). Ad un altro è stato spezzato un braccio con una spranga di ferro, braccio che nessuno gli ha mai ingessato. Si è calcificato da solo. Il tempo c'era, ed è rimasto anchilosato. (Abbiamo i documenti).

Ma Lei lo sa che dopo ogni trasferimento, come un detenuto arriva in carcere viene messo in segregazione e picchiato come una bestia?¹³³⁶

Le torture, poi, non si limitano alle percosse, ma investono le condizioni stesse di detenzione. Franca spiega a Leone prima di tutto che cosa sia una cella di segregazione, sulla base di una lettera che lei era riuscita a ricevere da parte di Giovanni Marini, detenuto nel carcere di Potenza:

¹³³⁴ RAME, Franca, *Non parlarmi degli archi parlami delle tue galere*, Milano, F.R. Edizioni, 1984, p. 132.

¹³³⁵ *Ibidem.*

¹³³⁶ *Ibidem.*

Ha mai visto, Signor Presidente, una cella di segregazione? Per esempio quelle di Matera? Sono scavate nel sottosuolo, sono ovviamente umide, freddissime, si rischia il congelamento, «... alle otto di sera, e solo alle otto, danno un materasso da adattare sul pavimento bagnato, a contatto con il buco fetido e scoperto che funge da orinatoio. Al materasso si aggiungono le coperte sporche e polverose, vicino alle quali si prende facilmente la tubercolosi. Verso le sette e trenta del mattino riprendono sia il materasso che le coperte, e devi startene in piedi, a camminare, c'è l'ordine di camminare, è obbligatorio. C'è l'obbligo di mangiare sempre nello stesso piatto, senza avere la possibilità di lavarlo, e chi si ribella viene sospinto al letto di contenzione, accompagnatovi a calci e pugni e manganellate dappertutto. Non puoi fumare, leggere, parlare, né scrivere ai familiari».¹³³⁷

Come seconda cosa, la Rame spiega che cosa sia un letto di forza:

Il letto di contenzione è un tavolaccio con sopra un materasso fradicio di urina, con un buco all'altezza del bacino, buco nel quale farai i tuoi bisogni. A questo tavolaccio sarai legato per i polsi e le caviglie, nudo d'estate e con una coperta lercia addosso d'inverno, e te ne stai lì; se lo scopino ti vorrà imboccare, bontà sua. Ah, dimenticavo: «... per tenerti pulito, alla mattina ti buttano addosso una secchia d'acqua gelida, sia d'estate che d'inverno, e nessuno ti asciuga» (da una lettera di un detenuto). [...] ma il letto di contenzione non è proibito dalla legge? Eppure è tutt'oggi usato in quasi tutte le carceri italiane.¹³³⁸

Colpisce -e la Rame lo mette in evidenza esplicitamente, riferendosi al manicomio di Montelupo Fiorentino- che, negli anni delle battaglie di Franco e Franca Basaglia e del movimento Psichiatria Democratica per l'abolizione dei manicomi, le misure di contenzione dei detenuti adoperate delle carceri siano esattamente le stesse usate nei manicomi. A questo, naturalmente, si aggiunge l'aspetto classista delle misure:

Questo è quanto capita ai detenuti nelle carceri italiane. Parlo naturalmente di detenuti «poveri». Ben diverso è il trattamento riservato ai ladroni ricchi, ad esempio Felice Riva o quell'altro industriale di Brescia al quale Lei, Signor Presidente, ha «fatto grazia». Quello di Brescia aveva avvelenato l'aria e l'acqua di tutta la valle con i fumi gli scoli della «sua» fabbrica. Il Riva invece non ha rapinato banche o rubato per fame in qualche appartamento, ha solo messo sulla strada ottomila operai. Che vuoi mai che sia! Si è avuto perfino la delicatezza di dimenticarsi di ritirargli il passaporto. Per lui il letto di forza non c'è stato. Per i poveracci non ci sono disattenzioni né grazie. D'altra parte hanno commesso reati «contro il patrimonio»!. È giusto che vengano puniti...¹³³⁹

E al classismo si somma, poi, anche il carattere “estensivo” di una condizione:

¹³³⁷ *Ivi*, p. 133.

¹³³⁸ *Ivi*, pp. 133-134.

¹³³⁹ *Ivi*, p. 134.

Lo sa, Signor Presidente, che quando si rinchiude un uomo in carcere con lui si rinchiude tutta la sua famiglia? Ha mai visto, Signor Presidente, le code alle carceri per versare qualche lira, le code per consegnare i pacchi, la trafila che deve fare un parente per avere un colloquio? E che ne dice del sadismo di trasferire uno che ha la famiglia a Udine o a Milano, all'isola di Favignana o a Potenza o a Brindisi? Ma lo sa Lei, Signor Presidente, cosa significa farsi da Milano a Favignana una volta al mese, in classe seconda, con i soldi contati? E con tua moglie come la metti? Nel migliore dei casi puoi darle, davanti alle guardie, un bacio sulla bocca, nel peggiore sei abbandonato.¹³⁴⁰

Ma il documento della Rame non è di sola denuncia. Franca elabora una propria riflessione sul senso e la funzione dell'istituzione carceraria, nelle società cosiddette democratiche, fondate sul diritto:

Il carcere nelle intenzioni borghesi dovrebbe essere un istituto «di pena e rieducazione». In realtà è un luogo dove le persone vengono sepolte vive, dove un individuo, che si cerca continuamente di spersonalizzare, deve subire tutto, e le sue denunce alla magistratura rimangono lettera morta.¹³⁴¹

Nel volume *Non parlarmi degli archi parlami delle tue galere*, che viene edito innanzitutto per rendere note le pagine del diario-cronaca della prigionia di Alberto Buonoconto¹³⁴² scritte da Virginia -la madre-, Franca spiega chiaramente quale sia il proprio riferimento filosofico in merito all'analisi delle carceri: “*Foucault definisce il mondo delle carceri e quello dei tribunali «la più inumana e allucinante macchina distruttiva della dignità degli umani». Questo diario ne è la prova più lampante.*”¹³⁴³

Il centro della battaglia politica di Soccorso Rosso sarà sempre la lotta contro l'istituzione carceraria. È esplicitamente riconosciuto dai suoi militanti. Affermerà, infatti, Sergio Spezzali, uno degli avvocati dell'organizzazione:

¹³⁴⁰ *Ivi*, p. 135.

¹³⁴¹ *Ibidem*.

¹³⁴² Alberto Buonoconto (7 agosto 1953-20 dicembre 1980), detenuto nelle carceri di Trani per appartenenza ai Nuclei Armati Proletari (NAP), è il prigioniero politico che nella primavera del 1979 era stato individuato per lo scambio con Aldo Moro, prigioniero delle Brigate Rosse. Arrestato nel 1975 e a lungo sottoposto a una dura carcerazione speciale, fu uno dei primi a subire le torture di polizia del cosiddetto “Dr. De Tormentis”, il funzionario UCIGOS Nicola Ciocia, in seguito diventato avvocato a Napoli. Il 16 ottobre 2013 la Corte di Appello di Perugia riconoscerà per la prima volta, e sulla base delle testimonianze di Salvatore Genova, Nicola Rao e Matteo Indice, che in quegli anni in Italia venne fatto uso della tortura, revocando così la condanna per calunnia di Enrico Triaca, che nel 1978 aveva denunciato il “*trattamento De Tormentis*” in occasione del proprio arresto romano. Anche Buonoconto aveva denunciato nel 1975 Nicola Ciocia e la sua “squadretta”, ma il PM era quel Lucio Di Pietro che anni dopo sarà tra gli infausti protagonisti del “caso Tortora”. Alberto morirà suicida, impiccandosi, nella casa della propria madre a Napoli il 20 dicembre 1980. Dice di lui Franca: “*Alberto Buonoconto lo trovarono con una pistola e un documento falso, e lo misero in prigione. Rimase in isolamento per non so quanti mesi e ne uscì pazzo.*” (RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 66.)

¹³⁴³ RAME, Franca, *Non parlarmi degli archi parlami delle tue galere*, cit., p. 1.

Resto dell'idea che, anche nella nuova situazione, la battaglia di fondo da condurre è quella per la abolizione del carcere come istituzione. E che strumento di questa battaglia sia lo sfruttamento di ogni spazio esistente o creabile per rompere quell'essenziale isolamento di cui il carcere è fatto.¹³⁴⁴

E sempre Spezzali dirà, a proposito dell'impegno di Franca:

Va ascritto a merito della compagna Franca Rame di aver aperto, nel mese di agosto, una vasta campagna di stampa sulle carceri speciali con una clamorosa visita e reportage (su «la Repubblica») sul carcere dell'Asinara.

Nel contempo sia Medicina Democratica che Magistratura Democratica hanno preso iniziative importanti contro le carceri speciali.¹³⁴⁵

Sempre dal 1974, l'azione di Soccorso Rosso Militante si estenderà a fornire aiuti anche ai ricercati in fuga all'estero e si svilupperà, inoltre, nella produzione di documenti sulla situazione carceraria e, più in generale, sulla lotta politica e le tematiche della sinistra italiana in quel periodo. A questo novero afferisce un libro-*dossier*, curato dall'organizzazione, che sarà pubblicato da Feltrinelli nel 1976 sulle Brigate Rosse, nel quale -pur senza schierarsi mai a favore della violenza gratuita- viene offerta un'interpretazione da sinistra militante della loro scelta, di cui si colgono implicazioni non considerate dalla maggior parte della stampa di allora (e anche di oggi):

In questi anni l'informazione sulle Brigate Rosse, dentro la sinistra, è stata viziata da una passionalità, da un trepido desiderio di prendere le distanze, che non hanno impedito le oscure manovre del potere, intese ad estendere a macchia d'olio le accuse di connivenza e a perpetrare arbitri procedurali nei confronti dei "sospetti." Così l'orrore per le Brigate Rosse ha avallato il tentativo di criminalizzare il dissenso radicale, ha favorito in Italia, sull'esempio tedesco, l'avviarsi di una severa legislazione repressiva e l'annullarsi di ogni discriminazione fra prevenzione e repressione. Si è arrivati all'assurdo di protestare e di indignarsi per le pene inflitte ai terroristi di mezzo mondo e di sorvolare (con poche lodevoli eccezioni) sull'enorme condanna (30 anni) inflitta al giovanissimo brigatista italiano Massimo Maraschi, presunto autore di un sequestro andato a vuoto. Nessuno stupore, dunque, che l'editoria democratica italiana sia prolifica di libri sulla guerriglia in tutto il mondo e manchi di analisi serie sul fenomeno delle Brigate Rosse e che la stampa periodica disinformati sistematicamente ricorrendo agli artifici retorici dell'esecrazione e del vilipendio.¹³⁴⁶

¹³⁴⁴ SPEZZALI, Sergio, "Lettera per opuscolo Soccorso Rosso", Milano, 1977, alla pagina web: <https://www.inventati.org/apm/sspazzali/chivivra/libri01.php?step=25>, consultata il 25 luglio 2017.

¹³⁴⁵ *Ibidem*.

¹³⁴⁶ SOCCORSO ROSSO, *Brigate Rosse. Che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 3.

Il fenomeno delle Brigate Rosse è inserito, da Soccorso Rosso, all'interno di un contesto politico complesso e l'organizzazione mette molto bene in evidenza (con notevole anticipo rispetto alla storiografia più recente) come l'azione del gruppo terroristico sia stata adoperata (e, in realtà, anche tollerata), da parte dello Stato, per giustificare il ricorso a leggi speciali che hanno limitato le libertà di cittadinanza e per criminalizzare ogni forma di protesta espressa dal movimento: *“l'orrore per le Brigate Rosse ha avallato il tentativo di criminalizzare il dissenso radicale, ha favorito in Italia [...] l'avviarsi di una severa legislazione repressiva e l'annullarsi di ogni discriminazione fra prevenzione e repressione.”* Era inevitabile che -create queste condizioni- si determinasse un disamore dell'opinione pubblica nei confronti della politica, in ogni sua forma. Insomma, il potere costituito poneva le basi strategiche per spianare la strada al *“riflusso”*.

Nel merito specifico della scelta della lotta armata da parte delle Brigate Rosse, Soccorso Rosso Militante non si schiera, ma mette in evidenza l'ambiguità e le contraddizioni di quella strategia, pur concedendo una certa dose di buona fede ai membri del gruppo terroristico:

Negli anni dal 1969 al 1972 una parte non minoritaria dei giovani, protagonisti delle lotte nelle fabbriche e nelle scuole, ha creduto che la Rivoluzione fosse alle porte. Ha impostato la propria vita in funzione essere discusso, ma è indubbio che essa era ampiamente diffusa in una parte non certo piccola della nuova sinistra. Oggi nessuna delle organizzazioni politiche maggiori emerse dalle lotte di quella generazione crede più che in Italia ci sarà la rivoluzione nei tempi brevi. Però, come ha scritto giustamente Francesco Ciafaloni su *«Quaderni piacentini»*, “non è stato operato un passaggio consapevole, argomentato, razionale, dalla vecchia posizione alla nuova, che permettesse il recupero del nuovo emerso in quegli anni, che permettesse di conservare coerentemente parte della carica psicologica e ideologica presente a livello di massa. I più si sono adattati a entrare nei ranghi. Hanno semplicemente scoperto che la politica costa e si sono accorti di non essere disposti a pagare il prezzo. Altri hanno accettato la pratica della doppia verità. Altri hanno deciso di portare la scelta alle estreme conseguenze, fino al suicidio e alla follia.”¹³⁴⁷

Intanto, ancora al 1974 risale uno degli interventi più conosciuti e controversi dell'organizzazione: quello in favore degli autori della strage conosciuta come il *“rogo di Primavalle”*¹³⁴⁸: Soccorso Rosso crede -erroneamente- nell'innocenza degli autori dell'incendio della casa di un militante del Movimento Sociale Italiano (fatto che causa la morte di due dei suoi figli) e la sostiene pubblicamente.

¹³⁴⁷ *Ivi*, pp. 3-4.

¹³⁴⁸ Il rogo di Primavalle è stato un atto delittuoso compiuto da alcuni aderenti a Potere Operaio nel quartiere popolare di Primavalle, a Roma, il 16 aprile 1973. Nell'incendio persero la vita Virgilio e Stefano Mattei -rispettivamente di 22 e 8 anni-, figli di Mario Mattei, segretario locale del Movimento Sociale Italiano.

La battaglia innocentista di Soccorso Rosso è tra i fattori che porteranno all'assoluzione in primo grado degli autori, poi condannati definitivamente in secondo grado, quando, però, erano ormai già scappati all'estero.¹³⁴⁹ Anche per questo, l'attività di Soccorso Rosso Militante sarà oggetto di indagini da parte della magistratura italiana con l'accusa -poi rivelatasi priva di fondamento- di associazione sovversiva e sostegno al terrorismo.

Fin dalla fondazione di Soccorso Rosso, comunque, Franca avrà sempre più problemi, dato l'atteggiamento spesso contraddittorio -ma comunque sempre più sospettoso- dei tutori dell'ordine e della giustizia nei suoi confronti. È vero, per esempio, che alcuni direttori di carceri si fidavano di Franca, tanto da chiederle aiuto:

Se esplodevano tumulti fra le mura degli istituti di pena, venivo subito avvertita e ancora oggi mi chiedo come mai i direttori carcerari non mi negassero mai l'ingresso, anzi, in certi casi, erano loro a chiamarmi di persona. Ho visto di tutto: direttori onesti che si facevano carico dei problemi dei detenuti; veri e propri torturatori che denunciavano ogni sera dopo gli spettacoli, facendo nomi e cognomi. Ho potuto testimoniare pestaggi inauditi e repressioni brutali e incivili.¹³⁵⁰

Altre volte, addirittura, sembrava che, per le autorità, fosse sufficiente invocare il nome di Franca per trovare ascolto e collaborazione da parte dei detenuti:

A un certo punto convinsi Bondon, un pezzo grosso del Ministero di Grazia e Giustizia, a recarsi in visita al carcere a Novara, perché lì li stavano ammazzando. Quando arrivò, lo portarono dai detenuti. Parlava, ma nessuno lo guardava. Poi gli venne l'illuminazione di dire: 'Mi manda la Franca'. Allora uno ad uno, gli raccontarono quello che subivano. Bondon cambiò subito direttore, quello che c'era fu cacciato.¹³⁵¹

Certo, un conto è effettuare una visita, altro conto è poter avanzare e vedere esaudite specifiche richieste: questo, infatti, avveniva ben più di rado, perché,

come rivelato in seguito dal giudice Viola, era in vigore un decreto ministeriale che stabiliva il rifiuto sistematico di qualunque richiesta avanzata dalla Rame. I vaglia postali che inviava ai prigionieri venivano illegalmente respinti e rispediti al mittente. Gli avvocati associati a Soccorso Rosso rimanevano vittime di misteriosi incidenti, con tanto di porte spaccate, mobili rotti, furti con scasso nei quali non veniva rubato nulla di valore ma rimaneva solamente distrutta la corrispondenza.¹³⁵²

¹³⁴⁹ Cfr.: "Capitolo III: Primavalle, un rogo che arde da trent'anni, Virgilio e Stefano Mattei, Roma 16 aprile 1973", in: TELESE, Luca, *Cuori Neri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2015, pp. 63-120.

¹³⁵⁰ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., p. 43.

¹³⁵¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 68.

¹³⁵² FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 144.

Franca, inoltre, era costantemente sorvegliata dalle forze dell'ordine. Racconta proprio lei che veniva pedinata:

Un giorno, mentre andavo a trovare mia madre, mi si fermò la macchina nei pressi di Como. Avevo una gomma a terra, ero in preda alla disperazione. A un certo punto arrivarono dei carabinieri in borghese: 'Signora Rame, l'aiutiamo noi, dov'è il cric?'. Mi capitò di andare a un processo importante, dov'era presente molta gente. All'epoca, alla fine dei processi si era soliti gridare degli slogan, magari anche un po' sciocchi. Dietro di me c'erano due ragazzotti simpatici, con cui avevo chiacchierato e riso tutto il tempo. Alla fine del processo, feci per alzare il braccio e sentii un bisbiglio: 'Stia ferma, signora Rame, abbiamo l'ordine di arrestarla per incitamento'. Erano due poliziotti in borghese.¹³⁵³

Anche il suo telefono di casa era sotto controllo. Riferisce ancora Franca:

Alzavo la cornetta e dicevo: 'Maresciallo, come sta? Tutto bene? La signora, ha partorito?'. Le mie telefonate venivano registrate. Non riesco a spiegarmi il motivo, io sono sempre stata una legalitaria e molta gente capì subito che il mio era soltanto un impegno sociale e umano.¹³⁵⁴

Ulteriori problemi, poi, furono provocati da due magistrati, mossi da acredine ideologica: Guido Viola¹³⁵⁵, di Milano, e Mario Sossi¹³⁵⁶, di Genova. Questi

¹³⁵³ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 63-64.

¹³⁵⁴ *Ivi*, p. 60.

¹³⁵⁵ Guido Viola (nato nel 1942) è stato magistrato fino al 1991. Nel 1972, quando aveva appena trent'anni, su pressione del Generale dei Carabinieri Giovan Battista Palumbo (comandante della Divisione Pastrengo), fu incaricato, dal Procuratore Generale di Milano Enrico De Peppo, di indagare sulla morte dell'editore Giangiacomo Feltrinelli (legato agli ambienti eversivi di sinistra), in sostituzione di Antonio Bevere, considerato troppo di sinistra. Le indagini di Viola stabilirono che l'editore -morto alla periferia di Milano, accanto a un traliccio dell'alta tensione, il 14 marzo 1972- fosse stato dilaniato da una bomba che stava piazzando lui stesso per un attentato. Il giudice ignorò palesemente il parere di una perizia medico-legale redatta da due luminari dell'epoca -il professor Gilberto Marrubini e il professor Antonio Fornari-, nella quale si sostiene -con prove inoppugnabili- che Feltrinelli fosse stato aggredito prima dell'esplosione e poi legato al traliccio dell'alta tensione. Che l'editore fosse stato ucciso (era considerato pericoloso dai Servizi Segreti italiani) fu sostenuto pubblicamente in un documento ufficiale scritto da Camilla Cederna e sottoscritto da numerosi intellettuali. Guido Viola lascerà la magistratura nel 1991 per divenire avvocato. Nel 1996 verrà indagato lui stesso e, nello stesso anno, dopo esser stato riconosciuto colpevole di riciclaggio aggravato, patteggerà una pena di ventidue mesi, per essere radiato, infine, dall'Ordine degli Avvocati nel 1997.

¹³⁵⁶ Mario Sossi (nato nel 1932) entra nel FUAN (associazione universitaria di destra, legata al Movimento Sociale Italiano) durante gli anni dell'università. Nel 1957 entra in magistratura, aderendo, fin da subito, alla UMI, l'associazione dei magistrati schierata più a destra. Negli anni Settanta è Sostituto Procuratore al Tribunale di Genova. Il 18 aprile 1974 viene rapito dalle Brigate Rosse. L'operazione è gestita da Alberto Franceschini e Mara Cagol. Il 22 maggio viene liberato a Milano. Il rapimento di Mario Sossi rappresenta uno dei primi salti di qualità nell'azione delle Brigate Rosse, mostrando all'opinione pubblica italiana che ormai sono in grado di compiere azioni ben più complesse, rispetto a quelle *mordi e fuggi* per le quali erano ormai note: ora sono capaci di rapire un magistrato, tenerlo in loro prigionia per più di un mese e negoziarne la liberazione con lo Stato italiano. Alcuni mesi dopo, Franceschini sarà arrestato dai Carabinieri

avevano un interesse decisamente eccessivo per l'attività politica di Franca e di Dario. Riferisce Farrell che i due giudici

Si distinsero infatti per il loro zelo nell'individuare complotti rossi ovunque e per l'avvio di procedimenti giudiziari poi regolarmente respinti dalla Corte d'Appello. La tesi di dottorato sulle condizioni carcerarie scritta da una studentessa di Pavia, Irene Invernizzi, che era membro di *La Comune*, attirò l'attenzione di Sossi. Per come la vedeva lui, il lavoro si sarebbe potuto leggere come un invito alla rivolta o come un incitamento alla fuga.¹³⁵⁷

A dimostrazione dell'eccesso complottista dei due giudici basterà ricordare che, alla metà degli anni Settanta, Sossi e Viola si erano addirittura convinti che Dario Fo fosse il *leader* occulto delle Brigate Rosse.

La situazione di Fo e della Rame era certamente resa precaria dal carattere pubblico delle loro prese di posizione ("*naturalmente, chi fa politica corre dei rischi*")¹³⁵⁸, dichiara Franca a Joseph Farrell) e gli eventi successivi alla strage di piazza Fontana (la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, nel 1969, e l'uccisione del commissario Luigi Calabresi, nel 1972) si collocano tra i fattori di rischio, per loro. Qui, però, bisognerà brevemente ricapitolare i fatti essenziali.

Sulla morte di Giuseppe Pinelli (1928-1969), Fo scrive e porta in scena uno dei suoi maggiori capolavori: *Morte accidentale di un anarchico* (1970). Pinelli -e, dopo la sua morte, Pietro Valpreda (1933-2002), rimasto ingiustamente in carcere per sette anni- era l'oggetto delle indagini sulla strage di piazza Fontana effettuate dal commissario di polizia Luigi Calabresi (1937-1972), addetto alla squadra politica della Questura di Milano.

Com'è noto, il 12 dicembre 1969, nei locali della Banca Nazionale dell'Agricoltura di piazza Fontana a Milano, scoppia una bomba che uccide numerose persone.

La sera stessa della strage la polizia ferma ottantaquattro sospetti, tra cui Pinelli. Ma tre giorni dopo, il 15 dicembre, Pinelli si trova ancora nel palazzo della questura. Sono abbondantemente scadute le quarantotto ore e il fermo è diventato illegale, in quanto non convalidato dal magistrato. L'anarchico è

insieme a Renato Curcio, mentre Mara Cagol verrà uccisa in uno scontro a fuoco un anno dopo. Pensionatosi nel 2006, Sossi entra in politica in formazioni diverse, di volta in volta di destra sempre più estrema: dapprima Alleanza Nazionale, poi Azione Sociale. Attualmente è membro di Forza Nuova, organizzazione dichiaratamente neo-fascista.

¹³⁵⁷ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 145.

¹³⁵⁸ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 63.

sottoposto a interrogatorio da Antonino Allegra e dal commissario Calabresi (oltreché da quattro sottufficiali della polizia in forza all'Ufficio Politico¹³⁵⁹), quando, dalla finestra dell'ufficio al quarto piano dove sta avvenendo l'interrogatorio, Pinelli precipita in un'aiuola sottostante. Verrà portato all'ospedale Fatebenefratelli, ma ci arriverà già morto.

La prima versione della morte di Pinelli data dal questore Guida sarà quella del suicidio. Va detto che Calabresi darà l'avallo alla versione (che si rivelerà presto una menzogna) del questore, senza mai esprimere né dissenso né amarezza. Successivamente, quando verrà appurata l'innocenza di Pinelli (nonché quella di Valpreda e degli anarchici) e verrà alla luce la matrice fascista della strage, insabbiata dalle forze dell'ordine e da alte sfere politiche per far ricadere la colpa sul radicalismo di sinistra, si diffonderà tra l'opinione pubblica la convinzione che Pinelli sia stato ucciso.

Eppure, in base all'attuale tesi ufficiale, Pinelli sarebbe morto per un malore determinato dallo *stress* degli interrogatori, dalle troppe sigarette a stomaco vuoto e dal freddo che proveniva dalla finestra aperta. L'anarchico, sentendosi male, invece di accasciarsi come nel caso di un collasso, avrebbe subito un'alterazione del centro di equilibrio, che avrebbe causato la caduta.

E poco importa se non trova giustificazione una finestra lasciata aperta per ore (per giunta di sera) in pieno dicembre. E ancor meno, evidentemente, lascia perplessi il fatto che un sospettato di strage si faccia interrogare in questura seduto sul davanzale di una finestra aperta (come avrebbe potuto perdere il centro d'equilibrio e cadere, altrimenti?), in spregio di tutte le più elementari procedure di sicurezza. Per non dire che, ovviamente, nessuna imputazione -né per omicidio colposo, né per abuso d'ufficio (per aver trattenuto Pinelli illegalmente, dopo che il fermo era ormai scaduto) né per falso ideologico (per aver dichiarato che Pinelli si era suicidato)- verrà mai contestata a nessuna delle persone coinvolte. Anzi: l'inchiesta della magistratura accoglierà le dichiarazioni dei coimputati (per quanto testimoniassero ciascuno a sostegno degli altri), secondo i quali il commissario Calabresi non sarebbe stato presente nel momento della caduta di Pinelli, sebbene l'unico testimone, Pasquale Valitutti, anch'egli presente in

¹³⁵⁹ Si tratta degli agenti Vito Panessa, Giuseppe Caracuta, Carlo Mainardi, Pietro Mucilli, nonché di un sedicente ufficiale dei carabinieri (in realtà era un agente del SISDI), tenente Savino Lograno.

questura e trattenuto in una stanza vicina, dichiarò sotto giuramento che, al contrario, il commissario era presente nella stanza da dove cadde Pinelli. I quattro agenti della polizia e l'ufficiale dei carabinieri saranno, naturalmente, prosciolti.

La causa della morte di Pinelli, quindi, resterà un mistero e non sarà mai accertato se, al momento della sua caduta dalla finestra, il commissario Calabresi fosse o no in ufficio. Sta di fatto che, in quanto incaricato delle indagini, si diffonde il sospetto che possa avere delle responsabilità sull'evento.

Il 17 maggio 1972, il commissario Calabresi viene ucciso e anche questo è un caso in cui la verità giudiziaria non permetterà mai la ricostruzione di una corrispondente verità storica, né fugherà dubbi e perplessità sugli eventi.

Per la morte di Calabresi saranno ritenuti colpevoli, nel 1998, i vertici dell'organizzazione Lotta Continua: Adriano Sofri, Ovidio Bompreschi, Giorgio Pietrostefani e Leonardo Marino (il pentito che accuserà gli altri tre). Leonardo Marino verrà condannato a undici anni di carcere; Ovidio Bompreschi, Giorgio Pietrostefani e Adriano Sofri a ventidue anni di reclusione. La vedova di Pinelli, Licia, invece, ha sempre avanzato il sospetto che il commissario Calabresi fosse stato ucciso non dai suoi avversari, ma da suoi collaboratori, forse perché aveva trovato le prove della "strage di Stato", per cui sarebbe stato più opportuno farlo tacere sulle responsabilità dei suoi capi. Anche sul processo a Sofri, Bompreschi, Pietrostefani e Marino, Fo scriverà e posterà in scena un testo politico di grande efficacia: *Marino libero, Marino è innocente!* (1998).

L'elemento che fa concentrare i sospetti su Lotta Continua, accusata di aver fatto di Calabresi l'oggetto di una dura campagna denigratoria, è, per paradosso, l'appello, pubblicato su «L'Espresso», in tre successivi numeri apparsi in edicola a partire dal 13 giugno 1971. Questo il testo:

Il processo che doveva far luce sulla morte di Giuseppe Pinelli si è arrestato davanti alla bara del ferroviere ucciso senza colpa. Chi porta la responsabilità della sua fine, Luigi Calabresi, ha trovato nella legge la possibilità di ricusare il suo giudice. Chi doveva celebrare il giudizio, Carlo Biotti, lo ha inquinato con i meschini calcoli di un carrierismo senile. Chi aveva indossato la toga del patrocinio legale, Michele Lener, vi ha nascosto le trame di una odiosa coercizione.

Oggi come ieri – quando denunciavamo apertamente l'arbitrio calunnioso di un questore, Michele Guida¹³⁶⁰, e l'indegna copertura concessagli dalla Procura della Repubblica, nelle persone di Giovanni Caizzi e Carlo Amati – il nostro sdegno è di chi sente spegnersi la fiducia in una giustizia che non è più tale quando non può riconoscersi in essa la coscienza dei cittadini. Per questo, per non rinunciare a tale

¹³⁶⁰ La persona a cui il testo fa riferimento è Marcello Guida, questore di Milano, chiamato erroneamente Michele.

fiducia senza la quale morrebbe ogni possibilità di convivenza civile, noi formuliamo a nostra volta un atto di riconsolazione.

Una riconsolazione di coscienza – che non ha minor legittimità di quella di diritto – rivolta ai commissari torturatori, ai magistrati persecutori, ai giudici indegni. Noi chiediamo l'allontanamento dai loro uffici di coloro che abbiamo nominato, in quanto riconsoliamo di riconoscere in loro qualsiasi rappresentanza della legge, dello Stato, dei cittadini.¹³⁶¹

I sospetti cadono su Lotta Continua -dicevamo- per paradosso, perché va precisato, a onor del vero, che all'appello Lotta Continua non partecipa e la firma di Adriano Sofri non figura. Certo, le posizioni del gruppo (espresse sull'omonimo giornale) sono durissime, nei confronti del commissario, ma sarà l'appello a esser considerato la goccia che fa traboccare il vaso. Eppure va anche riconosciuto che il documento, pur definendo provocatoriamente Luigi Calabresi “*commissario torturatore*”, non intende essere un'istigazione al linciaggio: i firmatari chiedono “*l'allontanamento dai loro uffici di coloro che abbiamo nominato, in quanto riconsoliamo di riconoscere in loro qualsiasi rappresentanza della legge, dello Stato, dei cittadini*”. Ma, per il nostro discorso, sarà importante ricordare che l'appello sarà sottoscritto da settecentocinquantesette intellettuali. E, tra questi, naturalmente ci sono Franca Rame e Dario Fo. In questo clima, sommando l'attività politica svolta attraverso il teatro a quella attuata in Soccorso Rosso, Franca si espone a rischi molto forti.

E la prova di quanto rischiasse la Rame arriva -come sappiamo- il 9 marzo del 1973: l'*annus horribilis* della vita di Franca.

Quel giorno, Franca fissa un appuntamento dal suo parrucchiere e, alle 18.30, lascia il cinema Rossini, dove stava provando uno spettacolo, diretta al salone. In via Neirone, “*vicino a casa sua e vicino alla stazione dei carabinieri*”¹³⁶², viene assalita alle spalle da diversi uomini: uno di questi le punta una pistola alla schiena. Nelle ore successive verrà gettata a terra e sistematicamente torturata dai rapitori, che la picchiano e la riempiono di tagli. Poi la caricano su un furgone e, mentre questo gira per le vie di Milano, loro violentano la Rame per ore, almeno in tre. Le spengono sigarette sul collo, le fanno tagli sul seno con lamette da barba, le strappano i vestiti, la prendono a schiaffi, calci e pugni. A quel punto, Franca deve aver perso i sensi, perché il gruppo s'allarma, temendola morta: così le rimettono frettolosamente addosso i vestiti strappati e la buttano fuori dal furgone, lasciandola in strada, dalle parti del Castello Sforzesco.

¹³⁶¹ “Lettera aperta sul caso Pinelli”, in: «L'Espresso», 13 giugno 1971.

¹³⁶² FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 150.

La ragione dello stupro subito da Franca Rame è chiaramente il suo attivismo politico. Spiega Farrell: “*Non c’era il minimo dubbio circa la motivazione politica del sequestro: gli assalitori schernivano il suo lavoro in teatro e le attività di Soccorso Rosso.*”¹³⁶³

Come abbiamo già detto, oggi conosciamo gli autori della violenza: Biagio Pitarresi, Angelo Angeli (conosciuto per la passione per i dolci -oltre che per quella per le armi e gli esplosivi-, per la quale era chiamato “il golosone”), “un certo Patrizio”, “un certo Muller”.

Nelle due pagine dedicate alla Rame nella sentenza di rinvio a giudizio sull’eversione nera negli anni Settanta, depositata del giudice Guido Salvini, si afferma che la violenza a Franca viene “*ispirata*”, “*suggesta*” (quindi, in definitiva, ordinata) da ufficiali dei carabinieri della Divisione Pastrengo che mantengono stretti e assidui legami con gli ambienti dell’estrema destra.

Lo riveleranno -come abbiamo già visto-, nel 1988, uno dei violentatori (Pitarresi) e Angelo Izzo: si tratta, in entrambi i casi, di esponenti di spicco della destra neofascista italiana. L’azione s’inserisce nel quadro delle continue operazioni della Divisione Pastrengo. Puntualizza proprio Guido Salvini che il comando della Pastrengo era stato pesantemente coinvolto, negli anni Settanta, in attività di collusione con strutture eversive di destra e di depistaggio delle indagini in corso.

Ma lo stupro ai danni della Rame non è l’azione improvvisata di un gruppuscolo di fascisti. È un’azione il cui ordine arriva dall’alto, vi sono implicati Giovan Battista Palumbo (comandante della Divisione Pastrengo)¹³⁶⁴ e Vito

¹³⁶³ *Ibidem.*

¹³⁶⁴ Di lui dice il generale Nicolò Bozzo: “*Il Gen. Palumbo, ed il gruppo della Pastrengo a lui facenti capo, si identifica in quel gruppo di ufficiali affiliati alla P2 (che) erano fautori di una «linea dura» nel mantenimento dell’ordine pubblico ed ho visto le loro concezioni rispecchiate nel cosiddetto Piano di Rinascita Democratica di Gelli (...)*”. Ex appartenente alla RSI, golpista, piduista, negli anni Settanta Palumbo è in rapporti con la destra missina milanese e i vertici del movimento della Maggioranza Silenziosa. Numerosi i fatti che lo vedono protagonista, come ad esempio le minacce al giornalista Zicari, avvenute dopo la strage di Brescia. Sulla vicenda dello stupro di Franca Rame, compiuto da giovani estremisti su mandato dei carabinieri, riporta sempre il generale Bozzo: “*il comandante era festante come se avesse fatto una bella operazione di servizio*”. Il nome di Palumbo è associato alla strage di Peteano: il generale ha deviato per anni le indagini sull’attentato indirizzandole su una «pista rossa» creata ad arte, nonostante le vittime fossero proprio tre carabinieri. Non è stato processato per tale fatto, perché deceduto ma lo furono il generale dei Carabinieri Dino Mingarelli (altro golpista del «Piano Solo») e il colonnello Antonio Chirico, entrambi condannati. (Vedi: <http://www.inkorsivo.com/agora/carabinieri-nella-storia-dieci-peggiori-ufficiali-dellarma/>, pagina consultata il 26 luglio 2017.)

Miceli (futuro capo del servizio segreto)¹³⁶⁵, ma la volontà è anche superiore a quelle di questi due uomini. Il generale Nicolò Bozzo -lo abbiamo già ricordato- riferirà che Palumbo “riceveva spesso telefonate dal ministero, dal ministro. So che parlava con il ministro della Difesa e degli Interni.” E concluderà dicendo che “alla notizia dello stupro ci furono manifestazioni di contentezza nella caserma.”

Joseph Farrell ci riferisce un altro particolare della vicenda, al quale non sembra dare, però, il giusto peso:

Per ironia della sorte, a capo delle indagini venne posto quello stesso magistrato Guido Viola che aveva già assunto il ruolo di pubblica accusa nei loro confronti in altri casi. Viola fece visita a Franca, le espresse solidarietà, ma le sue inchieste non portarono a nulla di concreto e qualche anno dopo le notificò che archiviava il caso per mancanza di prove.¹³⁶⁶

Ora, noi sappiamo che Guido Viola aveva fatto carriera, in magistratura a Milano, grazie alle indagini sulla morte di Giangiacomo Feltrinelli, che erano state passate a lui in sostituzione di Antonio Bevere (che ora è giudice di Corte di Cassazione), considerato troppo di sinistra. Sappiamo anche che, durante le indagini, egli aveva fatto sì che prevalesse la versione ufficiale della morte dell'editore: quella del suicidio accidentale. Oltre a questo, sappiamo che Viola condivideva con Mario Sossi un'autentica ossessione contro Franca Rame e Dario Fo. Ma, soprattutto, sappiamo che l'assegnazione a lui dell'indagine su Feltrinelli era avvenuta grazie alle pressioni che giungevano proprio dal generale Palumbo e dagli ufficiali della Divisione Pastrengo¹³⁶⁷. Insomma, Viola è un uomo fidato, per

¹³⁶⁵ Vito Miceli (1916-1990), generale dell'esercito, entra nella P2 (fascicolo n. 491) nel 1969, mentre è Capo del SIOS (il servizio di controspionaggio dell'esercito italiano). Diventa Direttore del SID (Servizio Informazioni della Difesa), il 18 ottobre 1970, su raccomandazione di Siro Rossetti, già tesoriere della P2. Sarà proprio Rossetti a testimoniare del decisivo intervento di Licio Gelli presso l'allora ministro della Difesa Mario Tanassi (P.S.D.I.) -attraverso il segretario di questi, Bruno Palmiotti (anch'egli della P2)- per la nomina del generale. Lo stesso fratello del ministro, il commercialista Vittorio Tanassi, è iscritto alla P2. Miceli manterrà la carica fino al 30 luglio 1974 e parteciperà all'organizzazione del tentato “golpe Borghese” (7-8 dicembre 1970). Arrestato nel 1974 per cospirazione contro lo Stato, si sottrarrà alle vicende giudiziarie grazie alla candidatura politica: sarà, infatti, deputato alla Camera per il Movimento Sociale Italiano per tre legislature, eletto nel collegio di Roma, dal 1976 al 1987. Nel 1980 risulterà primo degli eletti nella lista del MSI al Consiglio comunale di Trapani, dove rimarrà fino al 1982. Sorprendentemente assolto nel 1978 (confermato in Appello nel 1984 e in Cassazione l'anno seguente), non avrà più bisogno di ricandidarsi al Parlamento nel 1987 e sarà responsabile dell'Ufficio Forze Armate del MSI fino alla morte.

¹³⁶⁶ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 151.

¹³⁶⁷ PINOTTI, Ferruccio, “Feltrinelli: 40 anni di misteri”, in: «Sette», inserto settimanale de: «Il Corriere della Sera», 13 marzo 2012.

i poteri forti che pianificano e danno incarico di aggredire, torturare e stuprare Franca Rame. Alla luce di questo, è lecito pensare che non sia “*per ironia della sorte*” che proprio lui venga incaricato delle indagini sulla violenza subita dalla Rame. Più verosimilmente, la precisa volontà dei poteri forti è di coprire i reali colpevoli e, soprattutto, insabbiare le reali ragioni e le responsabilità politiche e istituzionali. Non a caso -dati questi presupposti- “*le sue inchieste non portarono a nulla di concreto e qualche anno dopo le notificò che archiviava il caso per mancanza di prove*”.

Quello contro Franca Rame è uno «stupro di Stato». La conclusione è, in ogni caso, confermata dallo stesso Farrell:

Solo due pagine [del rapporto del giudice Salvini, *N.d.R.*] sono dedicate a Franca Rame, ma stabiliscono che lo stupro era stato, come riferisce il rapporto, uno «stupro di stato» e che l’aggressione era stata non solo tollerata, ma commissionata, da funzionari di alto rango dei carabinieri. Era sottintesa, ma non provata, la possibilità che l’autorizzazione venisse da più in alto, dal Ministro dell’Interno o dal Ministero della Difesa.¹³⁶⁸

Ma, a rendere la vicenda ancora più sinistra, è il fatto che lo «stupro di Stato» non coincida solo con l’atto in sé, la sua organizzazione e l’identificazione dei suoi mandanti, ma anche con tutto il processo di insabbiamento e di caduta nel vuoto delle indagini successive. Non solo è molto difficile credere che l’assegnazione delle indagini a Guido Viola sia stata casuale, ma è altrettanto difficile convincersi che solo per caso quelle indagini non abbiano condotto a nulla. Inoltre, come riferisce Joseph Farrell, quando viene resa nota la relazione del giudice Salvini, nel 1998, erano “*trascorsi venticinque anni tra il crimine e la pubblicazione del rapporto, il che significava che erano scaduti i termini della prescrizione e non si poteva più montare alcuna accusa.*”¹³⁶⁹ È credibile che sia stata una pura casualità il fatto che Guido Salvini abbia ricevuto l’incarico di svolgere quelle indagini solo venticinque anni dopo i fatti?

Farrell riferisce che “*Dario scrisse una lettera aperta al presidente Scalfaro, il quale rispose esprimendo la sua indignazione.*”¹³⁷⁰ All’epoca dei fatti, Scalfaro

¹³⁶⁸ FARRELL, Joseph, *Dario e Franca*, cit., p. 152. All’epoca dei fatti era in carica il secondo governo Andreotti, durato dal 26 giugno 1972 all’8 luglio 1973. Ministro dell’Interno era Mariano Rumor (D.C.); sottosegretari erano Benedetto Cottone, Franco Nicolazzi, Ernesto Pucci e Adolfo Sarti. Ministro della Difesa era Mario Tanassi (P.S.D.I.); sottosegretari erano Pietro Buffone, Vito Lattanzio e Gustavo Montini.

¹³⁶⁹ *Ivi*, p. 155.

¹³⁷⁰ *Ibidem*.

era ministro della Pubblica Istruzione e -benché gli eventi non fossero di sua competenza- non risultano moti d'indignazione da parte sua, quando essi sono avvenuti. Venticinque anni dopo, l'indignazione di Scalfaro era un atto dovuto (anche perché esplicitamente sollecitato) che lasciava, comunque, il tempo che trovava.

Nel settembre del 1974, Alberto Franceschini (uno dei fondatori -insieme a Renato Curcio e Mara Cagol- delle Brigate Rosse) viene arrestato a Pinerolo, assieme a Curcio. Franceschini viene condannato a oltre sessant'anni di carcere per costituzione di banda armata, costituzione di associazione sovversiva, sequestro di persona, oltraggio a pubblico ufficiale e rivolta carceraria¹³⁷¹. Nel 1977 viene recluso nel carcere di massima sicurezza dell'Asinara (in Sardegna), a quel tempo diretto da Luigi Cardullo. Così parla Franca del direttore del carcere:

un personaggio a dir poco sconcertante.

In queste carceri il terrore è di casa. A nulla sono servite le centinaia di lettere di denuncia contro il direttore e i suoi sottoposti. La sua fama di crudeltà è tale che, per evitare il trasferimento in questi luoghi, sono sempre più numerosi i detenuti che si procurano lesioni volontarie, scegliendo così la strada del ricovero in ospedale o del manicomio criminale pur di non partire o di non ritornare in queste carceri.

G.C. (sono le iniziali di un detenuto) si è conficcato un ago nel petto dopo essersi cucito la bocca con lo spago. B.R. ha ingoiato il manico di un cucchiaino rischiando la perforazione del duodeno. Un altro detenuto mi dice: «Pur sofferente di fegato per postumi di epatite virale e di artrosi cervicale, non mi è stata risparmiata la segregazione, il letto di contenzione e l'isolamento totale. Ho subito di continuo minacce di morte e istigazione al suicidio. La cella in cui sono stato costretto (2 metri per 1,5) è una lurida segreta puzzolente per gli escrementi di chi l'aveva occupata prima di me e dei miei. Denuncio i medici di connivenza con la direzione, denuncio certa magistratura di coprire e insabbiare centinaia di denunce».

Grazie al nullaosta del ministro competente riesco a ottenere la possibilità di far visita al carcere dell'isola. Il direttore si sforza di apparire umano, liberale e persino carico di comprensione ma, dopo alcuni scambi con i detenuti, raccolgo testimonianze orrende come quella che ho appena riportato e, tornata a Milano, con l'aiuto di due avvocati, stendo una denuncia a partire dalle dichiarazioni dei carcerati. Il direttore Cardullo viene indagato. Dopo un'inchiesta e un interrogatorio molto serrato l'inquirente chiede che il direttore sia cacciato dall'isola e messo a riposo.¹³⁷²

Quando Franceschini viene trasferito all'Asinara, viene rinchiuso in una capanna, in preda al caldo torrido e senz'acqua. Solo alle 23 arriva il pasto e, per

¹³⁷¹ Agli inizi degli anni Ottanta, Franceschini matura la convinzione che la storia delle Brigate Rosse sia finita, specie dopo la cosiddetta "*marcia dei quarantamila*" della FIAT (i "colletti bianchi" dell'azienda, che, dopo settimane di picchetti operai che hanno tenuto chiusi i cancelli della ditta, manifestano per tornare a lavorare), che gli fa capire che sono venuti meno quei valori, quelle lotte operaie a cui lui aveva fatto riferimento. Così, nel 1983, si dissocia dalla lotta armata. Lascia il carcere nel 1992, dopo diciotto anni di reclusione, senza avere a carico reati di omicidio. Oggi lavora a Roma presso l'ARCI e dirige una cooperativa sociale, il cui obiettivo è l'inserimento di soggetti svantaggiati.

¹³⁷² RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., pp. 43-44.

di più, la pietanza è talmente dura da risultare impossibile da masticare. Verso le 12 del giorno seguente, il detenuto sente del trambusto fuori dalla capanna. Si apre la porta e, di fronte a lui, c'è Franca.¹³⁷³ Ma la Rame riesce a far visita non solo a lui, ma anche agli altri detenuti politici, tutti rinchiusi nel braccio denominato "Fornelli". Così lei racconta quella visita e quel che ne segue:

Ero un po' agitata. Nervosa e agitata.
Finalmente mi troverò faccia a faccia con persone che seguo da tempo per corrispondenza. Eccoci arrivati ai Fornelli. Scendiamo.
Il dottor Cardullo: "Vi accompagna il maresciallo. Vi aspetto qui." E si siede sul bordo di una fontanella. Lo sento molto teso.
Entriamo in uno stabile a un solo piano: lunghi corridoi con porte di legno annose: marrone bruciato, lucchettate. Mamma mia quante!
"Chi vuol vedere signora?"
"Tutti."
Le porte di legno vengono spalancate: mi trovo davanti altri cancelli con sbarre di ferro. Il maresciallo: "Qui c'è Sofia, qui, Franceschini, qui... e qui...
Mi avvicino alla cella semibuia di Franceschini.
Si sta facendo la barba.
Lo chiamo: Alberto...
Gira la testa appena per un attimo e riprende a radersi.
Alzo la voce. "Non mi saluti?"
Si avvicina lento.
Arriva alle sbarre, allunga una mano, che stringe con calore la mia.
"Scusa... pensavo fosse un miraggio..."
In un attimo tutti sanno che sono lì.
Con loro.
Un coro di voci, di parole affettuose, d'incredulità... Mi si chiude la gola. Ehhh sì... mi viene da piangere. Una dopo l'altra stringo tante mani... baci affettuosi tra le sbarre.
[...]
Pietro Sofia ha il viso gonfio. "Che è successo?"
"Mal di denti... ma il dentista non c'è."
"Come passi la giornata?"
"Abbiamo un'ora d'aria in un cortiletto qua dietro... ma le pareti del muro sono bianche che più bianche non potrebbero essere... abbiamo tutti male agli occhi, dobbiamo ripararli con le mani..."
Pareti bianche: la stessa tortura era stata usata nelle carceri di massima sicurezza in Germania per i componenti del gruppo Baader-Meinhof. [...]
[Terminata la visita, *N.d.R.*] riprendiamo il motoscafo e si ritorna ad Alghero commentando sconvolti quello che abbiamo visto.
Come scendiamo all'imbarcadero troviamo il dott. Bondon che lavorava presso il Ministero di Grazia e Giustizia a Roma. [...] Parlo, parlo, parlo. Sono indignata. Turbata. Bondon si meraviglia di quanto racconto. "Possiamo darci del tu? Sono socialista. Cosa posso fare? Potrei mettere dei bigliardini nelle celle..."
Lo guardo interdetta.
"Posso fare una telefonata al carcere?" chiedo.
"Ma certo... con chi vuoi parlare? Col direttore?"
"No, con un detenuto: Pietro Sofia."
Passa una mezz'oretta e drin: eccolo al telefono.
"Pietro..." "Che succede?" è agitato. "Nulla... volevo salutarti... sono col dott. Bondon... ti serve qualcosa?"
"Sì... una pastiglia per il mal di denti..."
"Farà di meglio il dott. Bondon... ti manderà dal dentista."

¹³⁷³ Cfr.: FRANCESCHINI, Alberto, *Mara, Renato e io*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 143-144.

Immediatamente il ministeriale chiama il Cardullo e dà l'ordine.
A qualcosa la mia visita è servita.¹³⁷⁴

Nel giro di poco tempo, probabilmente anche per l'intervento della Rame, Franceschini verrà trasferito a Torino. Come si vede, l'interesse di Franca verso i detenuti è, prima di tutto, umanitario: “*Non condivido le tue scelte, non sono d'accordo politicamente* – afferma Franca –, *ma difenderò fino alla morte il tuo diritto a una carcerazione civile.*”¹³⁷⁵ Ma quella visita riporta alla mente di lei altri ricordi di testimonianze raccolte, come quelle di Ulrike Meinhof e Irmgard Möller, morte (ufficialmente per suicidio) nel carcere tedesco di Stammheim, nel quale avevano subito l'efferrata violenza della repressione politico-poliziesca. In particolare, la tortura dell'esposizione continua alla luce (peraltro adoperata, anni dopo, anche nel carcere statunitense di Guantanamo) si verifica anche all'Asinara, come a Stammheim: “*Pareti bianche: la stessa tortura era stata usata nelle carceri di massima sicurezza in Germania per i componenti del gruppo Baader-Meinhof.*”

Il carattere umanitario dell'intervento non distoglie Franca dalle implicazioni politiche che esso mostra e, per questo, pur attraverso una prassi di *politica prima*, Franca dialoga anche con gli esponenti delle istituzioni (come Bondon), pur di riuscire a ottenere qualcosa per i detenuti.

Nonostante tutto questo, dopo la visita in carcere a Torino durante il sequestro Moro per chiedere il rilascio del politico democristiano, le Brigate Rosse rompono i rapporti con la Rame. A Joseph Farrell, che affronta l'argomento dicendo a Franca: “*Durante il periodo del sequestro Moro ti sei recata personalmente al carcere di Torino*”¹³⁷⁶, la Rame risponde nettamente: “*Non per mia scelta.*”¹³⁷⁷ Dopodiché, Franca ricostruisce gli eventi:

Allora ministro della giustizia era Bonifacio, il suo secondo era il dottor Selvaggi, al quale io scrivevo spesso per il mio lavoro nelle carceri. Lui era gentile, mi dava anche del tu, fra noi c'era un rapporto di confidenza. Quando ci fu il sequestro Moro, mi telefonò.
‘Te la sentiresti di andare in carcere?’.

¹³⁷⁴ RAME, Franca, “Una vita fatta di incontri e di persone”, in: «IlFattoQuotidiano.it», 13 febbraio 2012, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/02/13/vita-teatro-fuori-dalle-regole-seconda-parte/190932/>, pagina web consultata il 27 luglio 2017.

¹³⁷⁵ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 63.

¹³⁷⁶ *Ivi*, p. 69.

¹³⁷⁷ *Ibidem*.

‘Io vado, ma non credere che mi dicano qualche cosa, non sanno niente, non comunicano con l’esterno’.

Il giudice Barbato diede l’ordine al carcere di farmi avere un colloquio con i brigatisti. Rimasi fuori ad aspettare almeno due ore. Dovevano mettere i microfoni nella stanzetta adibita per l’incontro. Erano in tre: Curcio, Franceschini e Ognibene.

‘Arrivi come portavoce del braccio che ci sta ammazzando?’, chiesero.

‘No, sono venuta per l’opportunità e il piacere di vedervi, il piacere che vediate una faccia che non sia quella di un poliziotto, un abito colorato bello così, che vi tira su di morale’.

Poi Curcio si mise a farmi una lezione di guerriglia armata, nonostante tutti i microfoni installati!¹³⁷⁸

Franca sa benissimo di non poter ottenere nulla che faciliti la liberazione di Aldo Moro. Ma, in quel momento, sono due i problemi che si aprono: uno riguarda la sorte del politico; l’altro, i rapporti della Rame con i detenuti, che in quella situazione s’incrinano. A proposito di quest’ultimo problema, dice Franca:

‘Sei una sporca borghese, che tratta con chi uccide e noi non vogliamo più niente’, mi dissero.

Ma io, poiché sapevo che ne avevano bisogno, continuavo a mandare soldi in carcere attraverso la moglie di Sante Notarnicola, Severina Berselli. E loro sapevano benissimo che quei soldi erano miei. A un certo punto scrissi loro una bella letterina: ‘Siete veramente persone stravaganti: i soldi che ricevete tutti i mesi, e lo sapete, vengono sempre da me, quella sporca borghese. Dalla Berselli li ricevete, ma sono sempre miei’.

Con la Severina Berselli ebbi le mie ‘brutte’. A un certo punto venne arrestata per connivenza con le BR. Allora, la mia preoccupazione era di proteggerla, dicendo che quei denari che lei mandava in carcere erano miei, perché avrebbero potuto dirle: ‘Quei milioni che mandi tutti i mesi in carcere, chi te li dà? Vengono da un sequestro?’. Allora le scrissi una lettera: ‘Cara Severina, sono venuta a sapere che i soldi che ti davvo li mandavi a tuo nome, hai molto sbagliato...’. Per discolparla. Lei in risposta mi scrisse una lettera di insulti.¹³⁷⁹

L’intento dei brigatisti, rifiutando i rapporti con Franca, vorrebbe essere quello di mantenere una sorta di purezza ideologica, pur senza poterselo permettere. Essi interpretano l’azione della Rame in favore della liberazione di Moro come un tradimento della loro causa: non capiscono che, invece, proprio quello sarà il punto di non ritorno della loro lotta, l’evento che farà alienare il sostegno -almeno sul piano dei principi- che una parte di opinione pubblica accordava loro.

Aldo Moro (1916-1978), al momento del rapimento, è, dal 1976, Presidente del Consiglio Nazionale della Democrazia Cristiana. Viene rapito dalle B.R. il 16 marzo 1978, a Roma, all’incrocio tra via Mario Fani e via Stresa: gli uomini delle

¹³⁷⁸ *Ivi*, pp. 69-70.

¹³⁷⁹ *Ivi*, pp. 68-69.

Brigate Rosse uccidono, in pochi secondi, i cinque uomini della scorta¹³⁸⁰ e sequestrano il presidente della Democrazia Cristiana.

Dopo una prigionia di cinquantacinque giorni trascorsi nel covo di via Camillo Montalcini, le Brigate Rosse decidono di concludere il sequestro uccidendo Moro: lo fanno salire dentro il portabagagli di una Renault 4 rossa -rubata il 2 marzo 1978 a un imprenditore (Filippo Bartoli) nel quartiere Prati, due settimane prima dell'eccidio di via Fani- e gli dicono di coricarsi e coprirsi con una coperta, affermando di aver intenzione di trasportarlo in un altro luogo. Una volta che Moro si è coperto, gli sparano dieci cartucce uccidendolo. Il corpo di Aldo Moro verrà ritrovato nella stessa auto il 9 maggio, sempre a Roma, in via Caetani, una strada emblematicamente vicina sia a piazza del Gesù (dov'è la sede nazionale della Democrazia Cristiana), sia a via delle Botteghe Oscure (dove si trova la sede nazionale del Partito Comunista Italiano). Al momento della morte, Moro ha sessantun anni.

Gli aspetti controversi, in tutta la vicenda, sono (e resteranno) moltissimi, a partire dal fatto che Aldo Moro non disponesse di un'auto blindata, che pure aveva chiesto, preoccupato per l'incolumità propria e dei familiari, per i quali pure aveva chiesto una protezione. In verità, il Ministero dell'Interno, in quel periodo, disponeva di ventotto auto blindate, che però erano state distribuite con criteri inspiegabili, assegnandole a persone poco note, non esposte a pericoli di attentati politici.

Per non dire dell'insufficiente preparazione degli agenti della scorta al compito assegnato. Il maresciallo Leonardi, la persona da molti anni più vicina a Moro -un uomo di notevole esperienza militare-, aveva più volte manifestato preoccupazioni per la sicurezza dell'uomo politico, per la mancanza di mezzi e per le carenze di addestramento del personale.¹³⁸¹ E la stessa vedova di Moro, durante il processo, dichiarerà:

questa gente le armi non le sapeva usare perché non facevano mai esercitazioni di tiro, non avevano abitudine a maneggiarle, tanto che il mitra stava nel portabagagli. Leonardi ne parlava sempre. «Questa gente – diceva – non può avere un'arma che non sa usare. Deve saperla usare. Deve tenerla come si deve. La deve tenere a portata di mano. La radio deve funzionare, invece non funziona.» Per mesi si è andati avanti così. Il maresciallo Leonardi e l'appuntato Ricci non si aspettavano un agguato, in quanto le

¹³⁸⁰ Domenico Ricci, Oreste Leonardi, Raffaele Iozzino, Giulio Rivera, Francesco Zizzi.

¹³⁸¹ Cfr.: SATTÀ, Vladimiro, *Odissea nel caso Moro*, Roma, Edup, 2003, pp. 7-8.

loro armi erano riposte nel borsello e uno dei due borselli, addirittura, era in una foderina di plastica.¹³⁸²

Ma il vero problema è un altro, e cioè che, in realtà, le forze dell'ordine sapevano, già da tre mesi prima del sequestro di Moro, dell'esistenza del covo delle Brigate Rosse di Roma, in via Montalcini. È quanto riferisce, ancora una volta, Nicolò Bozzo, in una recente intervista rilasciata a Stefania Limiti e Sandro Provvigionato:

Alla prigionia, in quel posto dove Aldo Moro fu portato, potevamo arrivarci, l'avevamo scoperta. Addirittura prima che il sequestro di Moro avvenisse.

Parla di via Montalcini?

Sì, parlo proprio di quell'appartamento. [...]

Generale, si spieghi meglio.

Circa tre mesi prima del sequestro di Aldo Moro, all'epoca io ero colonnello, un mio ufficiale mi chiese di aiutarlo a cambiare sede. Era a Milano e suo figlio, diciottenne, aveva preso a frequentare un brutto giro di estremisti di sinistra e temeva che finisse nei guai. Quell'ambiente non gli piaceva affatto, anzi lo preoccupava.

Domandai a Dalla Chiesa di poterlo trasferire, ma non riuscii ad accontentarlo perché il generale suggerì, al contrario, di aspettare per vedere se potevamo ricavarne qualche informazione. Andò così e, di lì a poco, venne fuori che gli amici di suo figlio gli avevano chiesto una mano: fare un lavoro di muratura dentro un appartamento a Roma.

Quello di via Montalcini?

Sì, proprio quello.

Lei, anni fa, in un'audizione davanti alla Commissione stragi, ha già raccontato di un infiltrato da cui apprendeste che era in preparazione una grossa azione terroristica a Roma contro un uomo politico di alto livello. Lei raccontò che vi era arrivata la notizia che la colonna romana delle Br aveva chiesto l'aiuto di "un compagno muratore" che si sarebbe dovuto recare nella Capitale per costruire un muro, una paratia. Perché in quell'occasione non disse che il luogo era via Montalcini?

Al contrario. L'opinione pubblica non lo seppe mai, ma le nostre informazioni furono trasmesse a chi di dovere, eccome se furono trasmesse! Pensammo che fosse in preparazione una cella per un sequestro di persona. Andai io personalmente dal capo di Stato maggiore dell'Arma, il generale Mario De Sena.

Gli raccontai tutto, per noi era una notizia importante, ma lui, alla napoletana, mi rispose: «Guagliò quello delle Brigate Rosse è un problema vostro, del Nord, qui a Roma di Brigate Rosse non c'è traccia». In pratica sottovalutò quella notizia [...]. Subito dopo, però, ci fecero il vuoto attorno.¹³⁸³

È noto che anche il capo dell'Antiterrorismo, Emilio Santillo, avesse inviato un appunto al capo della polizia Angelo Vicari, poco prima del sequestro Moro, per informarlo che, da una loro fonte qualificata, avevano appreso che era in corso il progetto di rapire un importante uomo politico a Roma. Non era difficile

¹³⁸² MONTANELLI, Indro, CERVI, Mario, *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 274-275.

¹³⁸³ LIMITI, Stefania, PROVVISIIONATO, Sandro, "La verità, vi prego, sul caso Moro", intervista al generale Nicolò Bozzo, in: «Il Fatto Quotidiano», 17 aprile 2015. Vedi anche: LIMITI, Stefania, PROVVISIIONATO, Sandro, *Complici. Il caso Moro e il patto segreto tra Dc e Br*, Milano, Chiarelettere, 2015.

sospettare che l'obiettivo del rapimento potesse essere Aldo Moro e quindi proteggerlo adeguatamente. Ed è noto anche che il segretario del Partito Socialista Italiano, Bettino Craxi, avesse detto, in un'intervista, tempo dopo la fine della vicenda Moro, che tra le tante segnalazioni arrivate anche alla signora Vittoria Leone -la moglie del presidente della Repubblica- c'era anche quella di via Montalcini.

Generale non crede che avreste dovuto denunciare le vostre informazioni in modo più prepotente durante quei drammatici 55 giorni, pretendendo che almeno si controllasse quell'appartamento?

[...] Riferimmo tutto ai nostri superiori gerarchici. Dirò di più: il generale, con lo scopo di dare man forte al comando generale dell'Arma, mi spedì a Roma. Vi rimasi dieci giorni durante i quali non mi fecero fare nulla. Passavo le giornate con le mani in mano.¹³⁸⁴

Alla luce di questi fatti, è difficile credere che fosse casuale che Moro non avesse l'auto blindata o che fosse solo per pressappochismo che il personale della scorta non fosse adeguatamente addestrato ed equipaggiato.

E, del resto, una volta avvenuto il sequestro, se davvero vi fosse stata la volontà di liberare Moro, sarebbe stato logico seguire la pista investigativa già segnalata da Nicolò Bozzo, a maggior ragione considerando che essa avrebbe condotto proprio al covo delle B.R. in cui il politico era tenuto prigioniero.

Semmai, emerge sempre più evidente che lo Stato abbia chiaramente lasciato crescere il fenomeno eversivo di sinistra (anche sostenendo, a questo fine, il terrorismo di destra), per poter compattare attorno a sé l'opinione pubblica e che, contemporaneamente, non abbia fatto nulla per evitare il sequestro (né l'uccisione) di Moro, per poter scongiurare il rischio della realizzazione del compromesso storico, progetto politico che, oltre a essere invisibile a quasi tutta la Democrazia Cristiana, era osteggiato da entrambe le superpotenze, preoccupate che incrinasse gli equilibri geopolitici internazionali stabiliti a Yalta.

È quanto sostiene anche Ferdinando Imposimato, che conferma, tra l'altro, che la prigione dove Moro era rinchiuso era stata individuata e Servizi e Carabinieri sono stati più volte sul punto di intervenire militarmente per liberarlo, ma furono sempre fermati. Fermati da chi?

¹³⁸⁴ *Ibidem.*

Dai vertici del suo stesso partito, che poi in quel momento erano anche i vertici dello Stato: Andreotti, presidente del Consiglio e Cossiga, Ministro dell'Interno... Del resto lo stesso Moro aveva già capito e detto che all'interno della Dc c'era un gruppo di destra coinvolto nella strategia della tensione... [...] A rapire ed uccidere Moro e la scorta furono le Br, ma lo Stato poteva intervenire per tentare di liberare il presidente Dc e di salvarlo e non lo fece. Steve Pieczenik, il consulente Usa che partecipò, su invito di Cossiga, al Comitato di Crisi istituito dopo il rapimento Moro, ha dichiarato recentemente «noi abbiamo ucciso Moro», nel senso che lo uccisero le Br, ma perché furono messe nelle condizione di non poter fare altro... Poi Pieczenick ha tentato di ritrattare ed edulcorare queste sue dichiarazioni, ma con troppo ritardo e in maniera poco convincente...¹³⁸⁵

Alle parole di Imposimato va poi aggiunto -tra l'altro-, solo per completezza, che quasi tutti i membri del Comitato di Crisi, costituito dal governo durante i cinquantacinque giorni di prigionia di Moro, erano iscritti alla P2. Il giudice campano, infine, non manca di inquadrare la vicenda nel quadro geopolitico degli equilibri tra USA e URSS:

Gli Stati Uniti ed altri paesi dell'occidente come Inghilterra e Germania da una parte e l'Unione Sovietica dall'altra, attraverso i loro Servizi Segreti, hanno avuto un ruolo attivo nella vicenda. [...]

Per gli Stati Uniti era inaccettabile il peso del Partito Comunista nel più importante paese del Mediterraneo. Questo fatto costituiva una spina nel cuore dell'apparato difensivo occidentale in quanto all'epoca si pensava che il Pci fosse legato a Mosca, anche se Berlinguer aveva fatto già capire di sentirsi più tranquillo e sicuro sotto l'ombrello protettivo della Nato... Kissinger aveva avvertito Moro: «attento a quello che fai con il Pci, noi ne trarremo le conseguenze». [...]

Anche la Russia vedeva nel compromesso storico una minaccia e questa posizione è confermata dall'offensiva scatenata da Mosca anche nei confronti di Enrico Berlinguer. Nel libro [*Doveva morire*, del 2014, *N.d.R.*] cito un episodio del 1973 che è stato scoperto solamente 18 anni dopo. Si tratta di un attentato organizzato dal Kgb contro il segretario del Pci, durante una visita in Bulgaria, che si salvò da un incidente stradale simulato solo per puro miracolo. Fu lo stesso Berlinguer a volere che il fatto non venisse divulgato.¹³⁸⁶

Ma di tutto questo l'opinione pubblica non sapeva nulla. Intanto, il marito di Severina Berselli, Sante Notarnicola -membro della banda Cavallero, arrestato nel 1967 e condannato all'ergastolo, per una serie di omicidi e di “rapine rivoluzionarie”-, si era associato, in carcere, ai detenuti politici e il suo nome è, infatti, tra quelli richiesti dalle Brigate Rosse da liberare in cambio di Aldo Moro.

¹³⁸⁵ LORENZONI, Marco, “Ecco perché Aldo Moro doveva morire. Intervista al giudice Imposimato”, pubblicato sul periodico on-line: «primapaginaonline», 8 settembre 2014, pagina web: <http://www.primapaginachiusi.it/2014/09/ecco-perche-aldo-moro-doveva-morire-intervista-al-giudice-imposimato/>, consultata il 27 luglio 2017. Vedi anche: IMPOSIMATO, Ferdinando, PROVVISIONATO, Sandro, *Doveva morire. Chi ha ucciso Aldo Moro. Il giudice dell'inchiesta racconta*, Milano, Chiarelettere, 2014.

¹³⁸⁶ *Ibidem*.

Franca si schiera in favore dello scambio, per salvare la vita di Moro, ma le forze politiche si schiereranno quasi tutte¹³⁸⁷ per mantenere la cosiddetta “linea della fermezza”, rifiutando di trattare con le Brigate Rosse. In favore della linea dura, ovviamente, c’è, prima di tutto, la Democrazia Cristiana, ufficialmente perché dichiara lesiva per lo Stato una trattativa tra pari con i terroristi (ma, i motivi reali -come abbiamo visto- sono ben altri). Sulla stessa linea si schiera anche il Partito Comunista Italiano, preoccupato che l’opinione pubblica lo ritenga in qualche modo “vicino” al gruppo terroristico. Per il fatto di non aver accettato di trattare con le B.R., Franca criticherà aspramente la D.C., a cominciare da Giulio Andreotti, che, nei giorni del sequestro, è Presidente del Consiglio dei Ministri.

Anni dopo, durante la propria esperienza da senatrice, la Rame incontrerà Andreotti e, vincendo un certo imbarazzo, gli chiederà di Moro:

Quando seppi che avrei partecipato a una riunione presieduta da Andreotti, mi agitai moltissimo. Non avevo voglia di incontrarlo. Pensavo: ‘Mi do malata, chissà come sarà seccato di vedermi’. Entrai nella sala (è tutto nei verbali, per cui non posso mentire) e Andreotti mi abbracciò dicendo: ‘Piccina (avevo settantasette anni), il tuo sorriso’, dandomi del tu, ‘illumina il Senato’.

Rimasi sorpresa: ma come, io vengo da una famiglia che ti ha dato dell’assassino e dello stragista, e tu mi dici: ‘Piccina, il tuo sorriso illumina il Senato’? A questo punto mi feci coraggio: ‘Senta, quello che mi sono sempre chiesta è come mai non abbiate accettato lo scambio per Moro’.

Per me si trattava di una faccenda semplice: intanto dovevano accettare e mettere Moro in salvo, poi i brigatisti li avrebbero arrestati in un secondo momento. Potevano preparare talmente bene i loro piani da arrestarli tutti in massa mentre bevevano il caffè. ‘Perché non l’avete fatto?’, gli chiesi.

‘Non era possibile, loro volevano essere riconosciuti a livello di Stato’.

‘Ma è morto un uomo’.

Andreotti spalancò le braccia mormorando: ‘Eh... è morto’.

L’ho ancora davanti a me come la scena di un film.¹³⁸⁸

Andreotti, da politico scaltro ed esperto, non cerca lo scontro con Franca: al contrario, sceglie la strada (ipocrita) dell’adulazione. Per fortuna, la Rame si fa forza, vince l’agitazione e, senza cadere nella trappola dei convenevoli, va dritta al punto. Dapprima, la giustificazione addotta da Andreotti è quella posta ancora oggi come ufficiale (e che oggi, alla luce delle rivelazioni di Nicolò Bozzo, si mostra ancora più falsa), ma ciò che più colpisce è il senso di *realpolitik* del

¹³⁸⁷ Unica eccezione è il Partito Socialista Italiano: il suo Segretario Nazionale -Bettino Craxi- si schiera ufficialmente per la trattativa.

¹³⁸⁸ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 122.

senatore a vita: a Franca, che gli fa notare che la loro scelta è costata a Moro la vita, risponde spalancando le braccia e “*mormorando: ‘Eh... è morto.’*”

Franca non è una politicante navigata come Andreotti, ma ha memoria lunga e, infatti, sulle prime riporta un particolare riguardante il cardinal Giuseppe Siri, arcivescovo di Genova:

All’istante mi viene in mente il cardinal Giuseppe Siri, potentato massimo della Santa Sede, che al cospetto di chi gli diede la notizia del sequestro Moro commentò: «Ha avuto ciò che si meritava». Proprio un grande cristiano!¹³⁸⁹

Immediatamente dopo, però, sferza l’affondo più duro:

È la solita ragion di stato, ovvero l’irragionevole rifiuto della ragione. Come un flah, mi appare l’immagine di Ciriaco De Mita, pezzo grosso della Dc napoletana, catturato sempre dai brigatisti tre anni dopo l’*affaire* Moro. In quel caso però il governo non appose alcuna questione di Stato. Si ricorse persino ai mafiosi, contrattando tranquillamente con i brigatisti e versando tutto ciò che fu richiesto per il riscatto: un miliardo e 400 milioni di lire. Ed ecco Ciriaco De Mita libero e arzillo come un grillo... Ma come mai? Dov’è l’inghippo?

Qualche malalingua insinua che Ciriaco De Mita, a differenza di Moro, non aveva certo in capo di traghettare il Partito Comunista di Berlinguer al governo, perciò con lui non si imposero questioni di dignità morale e difesa dell’autorità di Stato. Evviva! La straordinaria metamorfosi della ragione.¹³⁹⁰

Soccorso Rosso verrà ufficialmente sciolto nel 1985, ma la sua attività stava già vivendo un certo declino. Franca, tuttavia, continuerà a occuparsi del tema delle condizioni dei detenuti nelle carceri fino alla morte. Si è attribuita molto spesso al “riflusso” cominciato negli anni Ottanta la causa dello scioglimento dell’organizzazione, ma la Rame fornisce una spiegazione diversa:

Finché i detenuti erano ‘gloriosi’, vale a dire ragazzi delle manifestazioni antifasciste, oppure operai arrestati per l’occupazione di una fabbrica, allora era tutto molto bello, con la bandiera che sventola rossa al vento. Quando cominciarono a sparare, e quando cominciarono ad ammazzare, tutto cambiò. [...] Divenne pericoloso per i miei sottoscrittori. Anch’io avevo paura, però ero pulita, ero trasparente nel mio lavoro, non avevo interferenze di nessun tipo, collegamenti di nessun tipo, ma naturalmente, chi fa politica corre dei rischi.

A un certo momento l’impegno -il termine ‘battaglia’ mi fa sentire male- delle Brigate Rosse e di altri ‘gruppi di fuoco’, così si chiamavano, divenne grosso. Divenne quindi molto pericoloso per i miei sottoscrittori, allora sciolsi tutto e andai avanti da sola, perché non volevo mettere altra gente in difficoltà.¹³⁹¹

¹³⁸⁹ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., p. 50.

¹³⁹⁰ *Ibidem*. Per completezza, aggiungo che l’uomo che trattò con la mafia per il rilascio di Ciriaco De Mita è Vincenzo Scotti, che è stato sottosegretario del Ministero degli Affari Esteri dal 12 maggio 2008 all’8 novembre 2011 (quarto governo Berlusconi).

¹³⁹¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 63.

Queste parole, pur soppesate nella forma, contengono, tra le righe, la reale consapevolezza dei pericoli che Franca vuole evitare ai suoi sottoscrittori: lei che, per l'attività di Soccorso Rosso, ha subito lo «stupro di Stato» non ha alcuna intenzione di far correre ad alcuno altri rischi, così, poiché il sospetto di terrorismo è divenuto la principale causa degli arresti politici, Franca spinge la maggior parte degli attivisti a ritirarsi dall'organizzazione e scioglie Soccorso Rosso come organizzazione formale, ritenendola ormai troppo rischiosa per la gente comune che vi milita.

Franca non cesserà d'aiutare personalmente i detenuti e le loro famiglie: chiuderà solo l'organizzazione, non il proprio impegno. E a quello per i detenuti, dal 1997 in poi, aggiungerà un altro importante lavoro, anch'esso creato e gestito tutto da lei.

2. Il Comitato «Il Nobel per i disabili» (1998-2013)

Com'è noto, il 9 ottobre 1997 Dario Fo vince il Premio Nobel per la Letteratura. Nella motivazione ufficiale, l'Accademia di Svezia definisce Dario *“figura preminente del teatro politico che, seguendo la tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi.”* La scelta provoca scalpore in Italia e all'estero. L'Accademia Svedese ha preso in contropiede molti rappresentanti della cultura italiana, specie coloro che, da anni, patrocinano la candidatura del poeta Mario Luzi. Ne parla, tra gli altri, Paolo Puppa, nella sua splendida lettera di congratulazioni:

Miei cari,
stavo in America, Los Angeles, e la TV mi ha portato la buona novella. Non vi dico lo sbigottimento, le perplessità, gli imbarazzi degli accademici italiani colà convenuti, in contrasto colla gioia e l'esultanza dei colleghi stranieri, tanto più aperti e “tolleranti”. Io sono commosso, turbato, rapito, specie se penso a tempi lontani pieni di travagli e minacce per voi, a tempi anche vicini, pieni di angosce e paure fisiche. Ma la vita è una ruota che gira, specie quando si ha la forza e il coraggio vostri, sempre pronti a ripartire. Vi voglio bene, fuori dal mazzo dei denigratori e dei recenti affiancatori, l'Italia essendo il paese di chi corre in aiuto dei vincitori. Un abbraccio fraterno e laico ad entrambi.

Paolo Puppa¹³⁹²

¹³⁹² PUPPA, Paolo, “Congratulazioni da parte del Dipartimento di Storia dell'Università Ca' Foscari di Venezia”, 1997, lettera interamente riportata alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1667&IDOpera=115>, consultata il 31 luglio 2017.

Al di là del valore culturale e simbolico, il Premio Nobel -su un piano di pura concretezza- consiste in un corposo assegno di 1.650.000.000 di lire (circa 852.000 euro). Che fare, dunque, di questo denaro?

Franca e Dario decidono di devolvere l'intero ammontare del premio a favore dei disabili: per questo, nel 1998, Franca fonda (e dirigerà fino alla morte) il Comitato «Il Nobel per i disabili». Il lavoro viene impostato con il massimo rigore: le associazioni e i privati che chiedono aiuto al Comitato dovranno presentare certificati, bilanci e tutta la documentazione necessaria per permettere a Franca di capire se le richieste provengono da chi ne abbia realmente bisogno. Così l'agenzia giornalistica Hpress di Monza annuncia la decisione della coppia:

È una Franca Rame diversa, quella che sentiamo per telefono. Una donna stranamente lontana dalle aspre battaglie politiche che hanno sempre marcato la professione e la vita della signora Rame. Una donna che, nonostante la durezza dei temi toccati nelle opere teatrali, non ha perso di vista i problemi reali della vita quotidiana. «Visto che voi vi occupate dei problemi degli handicappati, potreste aiutarmi in un'idea che intendo mettere in opera» ci ha proposto la signora Rame. [...] Vi saremmo grati se voi voleste rendere pubblica la notizia che, una volta tolti dalla somma i soldi destinati alle tasse, vorremmo donare quel poco che rimarrà agli handicappati.¹³⁹³

Nel comunicato della Hpress colpiscono due particolari.

Il primo è il curioso ritratto di Franca, che viene definita una “*donna stranamente lontana dalle aspre battaglie politiche che hanno sempre marcato la professione e la vita della signora Rame.*” Certamente i tempi sono cambiati e questo può indurre a ritenere che anche la Rame si sia fatta prendere dal cosiddetto “riflusso”, ma, in realtà, non è così. Anzi, c'è un filo rosso molto saldo che collega l'attività che Franca ha svolto con Soccorso Rosso e quella che svolgerà nel Comitato «Il Nobel per i disabili»: in entrambi i casi, la Rame avvia esperimenti di *politica prima*, di lavoro sociale in prima persona, invece di delegare questo impegno alle istituzioni. Ecco perché sorprende che Hpress affermi che Franca “*nonostante la durezza dei temi toccati nelle opere teatrali, non ha perso di vista i problemi reali della vita quotidiana*”: in realtà, per Franca i temi trattati a teatro (anche quelli più duri) non sono affatto sganciati dalla vita quotidiana, perché, nella concezione politica della Rame, il quotidiano -come il personale- è sempre, inevitabilmente, politico.

¹³⁹³ HPRESS NEWS, “Fo e Hpress: una risata contro il disagio”, 1998, alla pagina web: <http://archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10868&IDOpera=18>, consultata il 31 luglio 2017.

Il secondo particolare che colpisce è l'approccio di Franca: “«[...] *Vi saremmo grati se voi voleste rendere pubblica la notizia che, una volta tolti dalla somma i soldi destinati alle tasse, vorremmo donare quel poco che rimarrà agli handicappati.*»” Molti commentatori, infatti, hanno interpretato con malizia la scelta di Franca di rendere così pubblica la decisione presa da lei e da Dario, giudicandola come una forma di pubblicità. Ma, per inquadrare correttamente la scelta di Franca, sarà bene far nostra una riflessione di Roberto Saviano:

«Se vuoi fare del bene non c'è bisogno di farlo sapere». [...] non sarebbe meglio donare in silenzio? Che idiozia. Non c'è cosa più sana e più importante di rendere pubblico il buon esempio, perché possa incoraggiare altri a seguirlo, perché lo si possa imitare, perché si possa avere voglia di fare lo stesso, di fare di più. [...] Quindi ben vengano le donazioni plateali, quelle fatte anche ostentando, se il risultato è questo.¹³⁹⁴

Ancora una volta emerge il carattere di Franca, che non si è mai piegata al *politically correct*: qui la Rame, con la semplice pratica, mette in crisi secoli di cultura cattolica, basata sul principio opposto a quello della “contagiosità” del buon esempio:

Guardatevi dal praticare le vostre buone opere davanti agli uomini per essere da loro ammirati, altrimenti non avrete ricompensa presso il Padre vostro che è nei cieli. Quando dunque fai l'elemosina, non suonare la tromba davanti a te, come fanno gli ipocriti nelle sinagoghe e nelle strade per essere lodati dagli uomini. In verità vi dico: hanno già ricevuto la loro ricompensa. Quando invece tu fai l'elemosina, non sappia la tua sinistra ciò che fa la tua destra, perché la tua elemosina resti segreta; e il Padre tuo, che vede nel segreto, ti ricompenserà.¹³⁹⁵

La morale cattolica interpreta come una forma di esaltazione dell'*ego* il fatto di rendere pubblico il bene compiuto: bisogna agire “*nel segreto*”, perché coloro che praticano davanti agli altri uomini le opere buone lo fanno solo “*per essere da loro ammirati*”; quindi l'imperativo morale diviene “*non sappia la tua sinistra ciò che fa la tua destra*”. Nella morale cattolica, la buona azione resa pubblica è solo autocelebrativa, ha il fine di tornare su chi la compie: è, in definitiva, sterile.

Franca, al contrario, è intenzionata a far conoscere la scelta fatta, proprio per provocare la solidarietà anche negli altri: vuole “*rendere pubblico il buon esempio, perché possa incoraggiare altri a seguirlo*”. La scelta, quindi, è generativa: vuole creare, dare alla luce, mettere al mondo altra solidarietà. Siamo

¹³⁹⁴ SAVIANO, Roberto, “Non siate ipocriti, dite che donate”, in: «L'Espresso», 14 agosto 2016.

¹³⁹⁵ Mt 6, 1-4 (versione C.E.I., 1974).

di nuovo di fronte a una scelta politica intesa in senso decisamente femminile. Franca rovescia il canone morale tradizionale, per generare un senso nuovo della morale stessa. Del resto, essa è anche coerente col carattere stesso del teatro della coppia d'arte:

Il senso più profondo della loro opera, al di là di connotazioni ideologiche vere o presunte, si può riassumere in una parola: solidarietà. La stessa scelta di utilizzare il linguaggio della Commedia dell'Arte quale chiave per mettere in luce ingiustizie e contraddizioni della nostra civiltà rivela una precisa presa di posizione a favore dei più deboli e getta un ponte ideale fra due epoche per molti aspetti tanto lontane e diverse. Ma non tanto da non essere accomunate dal bisogno di solidarietà come grande e concreto strumento di avvicinamento tra gli uomini.¹³⁹⁶

Inizialmente, il Comitato interviene sui problemi giudicati più urgenti e, nei primi anni, si occupa di fornire trentasei pulmini attrezzati per il trasporto di disabili in carrozzina ad altrettante associazioni. Ma, col tempo, l'area d'intervento si allarga e, per questo, anche altri fondi saranno aggiunti alla cassa del Comitato. Nel 1999, per esempio, Dario devolve alla causa i cento milioni di lire (circa 50.000 euro) concordati con l'emittente radiofonica «Radio Capital» per i commenti quotidiani che lui fa sul 49° Festival della Canzone Italiana di San Remo. E nelle casse del Comitato confluirà anche l'intero stipendio ricevuto da Franca nella sua qualità di senatrice.

Sempre nel 1999, sulla scia della guerra nel Kosovo, inizia il lavoro di sensibilizzazione contro l'uso dei proiettili all'uranio impoverito e contro l'inquinamento bellico in generale. La campagna viene portata avanti proprio da Franca, con l'aiuto di Dario e di Jacopo. Il Comitato, oltre che occuparsi di persone disabili o in gravi difficoltà per svantaggio economico e sociale, si prende l'impegno di dare voce e sostegno alle vittime dell'uranio impoverito e alle loro famiglie: una battaglia che Franca condurrà anche in Senato.

Nel 2010, inoltre, il Comitato -allargando ulteriormente il proprio campo d'azione- finanzia anche la ricerca scientifica, sostenendo il lavoro svolto dall'*equipe* dei professori Maurizio Botta e Giovanni Maga dell'Università di Siena, per l'individuazione di nuove molecole capaci di inibire la proteina umana DDX3 di cui "si nutrono" i virus. La sperimentazione -diretta dal professor

¹³⁹⁶ [AUTORE NON INDICATO], "A Franca e Dario il «Nobel della solidarietà»", in: «Freely. La guida del mondo possibile», 1998, pp. 1-2, articolo riportato alla pagina web: <http://archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=19355&IDOpera=18>, consultata il 31 luglio 2017.

Maurizio Zazzi- aveva già dimostrato l'efficacia di questa metodologia contro AIDS, Epatite C e Dengue, ma, nel 2010, era a un punto fermo per mancanza di finanziamenti.

Così Dario racconta, nel maggio del 2016, questa ulteriore svolta:

Il merito va tutto a Franca che sei anni fa rimase colpita da alcune notizie che aveva appreso seguendo una trasmissione televisiva. L'equipe medica incontrava difficoltà a finanziare questo progetto. Come sempre Franca agì d'impulso, immediatamente telefonò ai ricercatori chiedendo quali difficoltà economiche impedissero di portare a termine il loro lavoro. Mancavano i fondi per pagare lo stipendio a un ricercatore indispensabile. Franca decise quindi che il Comitato «il Nobel per i Disabili» si sarebbe accollato l'intero costo di uno stipendio per 3 anni (dal 2010 al 2012).

Ancora una volta Franca ci ha dimostrato di possedere, oltre a una grande generosità, un intuito straordinario perché, pur non possedendo una formazione scientifica, parlando con questi ricercatori, aveva capito che erano scienziati ai quali era giusto dare fiducia. Si tratta di un caso molto particolare anche perché l'attività fondamentale del Comitato non è certo quella di finanziare la ricerca scientifica.¹³⁹⁷

Con la morte di Franca, nel 2013, e di Dario, nel 2016, la direzione di quello che oggi si chiama “Nuovo Comitato «Il Nobel per i disabili» - ONLUS” è passata nelle mani di Jacopo. Ma la sua attività è rimasta coerente con lo spirito dell'iniziale scelta di Franca e, per questo, oltre ad abbracciare la solidarietà, in forme sempre più molteplici, continua l'opera di sensibilizzazione dell'opinione pubblica.

3. In Senato (2006-2008)

Che il potere sia da sempre sostanzialmente declinato al maschile -tanto da obbligare le stesse donne di potere, come Franca stessa evidenzia nei suoi riferimenti alle “*leaderine*” (anche definite al maschile: “*leaderini*”) dei gruppi femministi o nel corso del suo ultimo libro, a comportarsi secondo quei canoni - era una consapevolezza che (come abbiamo visto) Franca Rame aveva già prima di entrare in politica. Nel suo ultimo libro, *In fuga dal Senato*, esordisce ribadendo questa consapevolezza fin da subito:

Nei primi diciotto anni della mia vita non ho mai letto un giornale, eppure ne circolavano in casa: li leggevano mio zio, mio fratello, mio padre... Erano cose da maschi. Quando sono arrivata a Milano ho scoperto [...] che la politica è [...] la chiave fondamentale dell'emancipazione civile.¹³⁹⁸

¹³⁹⁷ FO, Dario, “Comunicato stampa – Lettera di Dario Fo su scoperta molecola DDX3 dell'Università di Siena e del CNR”, 4 maggio 2016, riportato alla pagina web: <http://www.francarame.it/taxonomy/term/146>, consultata il 31 luglio 2017.

¹³⁹⁸ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., p. 3.

L'esclusione delle donne dalla politica è, dunque, solo in superficie un problema legato alla legislazione: prima di tutto è una questione culturale, che conduce le donne stesse a considerarsi meno adatte a occuparsi della cosa pubblica. Ne consegue che superare questo *empasse* non passa per l'istituzione di "quote rosa" (che si mostrano in tutta evidenza concessioni paternalistiche elargite dal potere patriarcale), bensì attraverso una riflessione femminile sulla natura del potere, della politica e sulle possibilità di una ridefinizione dell'azione pubblica.

Ma che cosa spinge Franca Rame a impegnarsi nella politica istituzionale, candidandosi alle elezioni politiche di aprile 2006, dopo la fine del terzo governo Berlusconi?

Il motivo scatenante è la proposta fattale da Jacopo, cui sono seguite numerose sollecitazioni raccolte anche via Internet. Ma, al di là di questo, Franca chiarisce in modo inequivocabile i motivi della propria candidatura:

Mi candido, prima di tutto, perché le donne non abbondano in politica. Credo che in queste elezioni anche un solo voto possa essere decisivo e voglio anch'io dare il mio contributo a far finire quest'epoca tragicomica, più tragica che comica... viste le difficoltà del campare, che molti cittadini vivono. "Perché Di Pietro?" – mi si chiede da ogni parte. Di Pietro rimane il simbolo di una stagione, quella di Mani Pulite, che ha dato speranza a Milano e a tutta Italia. Porta avanti da anni discorsi corretti... sulla giustizia, sui diritti civili e altro. Spero, con la mia candidatura, di convincere qualcuno tra i molti di sinistra che sono in dubbio se votare o no perché delusi da una certa politica. L'altro motivo per il quale mi candido è che se venissi eletta cercherei di realizzare un sogno di tanti italiani: fare finalmente chiarezza sui conti dello Stato, gli sprechi, ecc.¹³⁹⁹

Il primo motivo, dunque, è dichiaratamente di genere: "*le donne non abbondano in politica*". Siamo ancora nella fase che potremmo definire "della speranza": quella in cui Franca è convinta che l'impegno nelle istituzioni possa far cambiare la società. Per quanto, alla fine dell'esperienza di senatrice, Franca smetterà di credere a questa possibilità, va detto che non per questo smetterà di credere nell'impegno politico e ad affrontarlo senza dimenticare la propria prospettiva di genere.

Il secondo motivo -che la induce, oltretutto, a confidare in Antonio Di Pietro (anche se si rivelerà un errore)- è segnato dalla speranza di riproporre quella che,

¹³⁹⁹ RAME, Franca, "Intervento alla conferenza stampa - Circolo della Stampa di Milano", s.d. (ma gennaio 2006), in: <http://docplayer.it/1753818-Intervento-di-franca-rame-alla-conferenza-stampa-circolo-della-stampa-milano.html>, pagina consultata il 9 luglio 2016.

nella metà degli anni Novanta, veniva chiamata in Italia “questione morale”¹⁴⁰⁰: l’idea, cioè, di riproporre una politica realmente pulita, onesta, non compromessa con la criminalità organizzata o influenzata dai poteri forti. Il fine ultimo di quest’impegno doveva essere di suscitare nei cittadini una rinnovata passione per la politica e il senso dell’impegno in prima persona.

Al motivo della candidatura, Franca fa seguire anche un articolato “programma” politico. Il primo punto è la riduzione del debito pubblico, da ottenere non attraverso i tagli alla spesa pubblica (e quindi ai servizi sociali, alla sanità e alla scuola), ma mediante una vera lotta agli sprechi della Pubblica Amministrazione. Insomma, l’idea è quella di contenere i costi evitando misure di *austerità* che strozzano soprattutto gli strati sociali più deboli:

Cosa mi piacerebbe realizzare se mai venissi eletta, con l’aiuto di tutti quelli che saranno d’accordo con me?

Al primo posto la riduzione del debito pubblico, non certo con tagli alla spesa pubblica e ai servizi come ha fatto il centrodestra e svendendo beni dello stato, ma focalizzando l’attenzione sugli sprechi della Pubblica Amministrazione, che si traducono in spese assurde a carico dei contribuenti. Con tutto quel mare di euro che (forse) riceverò come senatrice, potrò chiedere l’aiuto di molti valenti consulenti. Interpellerò i cittadini, raccoglierò consigli, che verranno vagliati e alla fine spero di poter arrivare a proporre cambiamenti semplici, fattibili e concreti. [...] ¹⁴⁰¹

Il secondo punto è l’ecologia, dall’uso di propellenti vegetali per i mezzi di trasporto fino all’avvio di politiche che incentivino l’efficienza energetica:

Ancora: la bolletta energetica dello Stato Italiano, secondo tutti gli ingegneri e i docenti universitari che abbiamo interpellato, potrebbe essere dimezzata solo se si usassero i criteri di efficienza energetica, obbligatori da tempo, già in funzione in Germania, Austria, nei Paesi Scandinavi e anche nel Trentino Alto Adige (vedi www.alcatraz.it). Si tratta di una somma di denaro enorme che potrebbe essere spesa per dare a tante persone oggi escluse da diritti fondamentali la possibilità di avere una casa, l’assistenza sanitaria o la salute... che non è poco! ¹⁴⁰²

¹⁴⁰⁰ In un’intervista rilasciata, nel 1981, dal *leader* del Partito Comunista Italiano a Eugenio Scalfari, il politico coniò l’espressione “questione morale”, chiarendo che essa non riguardava solo i tanti casi di disonestà e illegalità commessi -già allora- nei partiti, nel mondo delle imprese e nella classe dirigente considerata nel suo complesso. In questa prima accezione, se ne parlerà negli anni Novanta, quando un gruppo di giudici di Milano (tra i quali Antonio di Pietro) cominciò a indagare sul problema del malaffare nella politica e nell’economia italiana, dando vita allo scandalo di “Tangentopoli” (o “Mani pulite”). Ma Berlinguer andava oltre quest’accezione: per lui, il problema profondo era l’occupazione delle istituzioni da parte dei partiti, l’identificazione delle istituzioni con i partiti che, avendole in qualche modo invase, avevano avviato un processo di deformazione della democrazia. Il problema resta attuale, nonché irrisolto tutt’oggi. (Cfr.: SCALFARI, Eugenio, “Che cosa vuol dire questione morale”, in: «L’Espresso», 27 dicembre 2012.)

¹⁴⁰¹ *Ibidem.*

¹⁴⁰² *Ibidem.*

Il terzo punto è quello della giustizia. La legge, per quanto proclamata “*uguale per tutti*”, resta ancora uno strumento di differenziazione sociale, perché rappresenta il mezzo con cui chi è forte continua ad affermare la propria forza:

Poi c'è un altro punto sul quale vorrei battermi: l'efficienza della legge contro i reati. Oggi in Italia non vi è certezza della pena. Tutto il meccanismo giudiziario è costruito intorno alla possibilità di invalidare le sentenze usando cavilli. Addirittura chi è riconosciuto colpevole di truffa, può patteggiare la condanna senza aver prima restituito il denaro estorto. E chi manda in rovina migliaia di famiglie, o si arricchisce manipolando il mercato, viene punito con una multa. [...] ¹⁴⁰³

Quarto punto (forse quello che sta più a cuore a Franca, fin dai tempi di *Soccorso rosso*) è quello delle condizioni dei detenuti nelle carceri italiane e del sovraffollamento delle strutture. Normalmente le classi dirigenti non s'interessano di questo problema -perché non porta voti-, salvo riparlarne, durante le campagne elettorali, in termini di costruzione di nuove strutture carcerarie, inasprimento delle pene, tutela poliziesca della sicurezza. Franca tenterà di invertire quest'impostazione, proponendo l'utilizzo di pene alternative al carcere per tutta una serie di reati:

Ovviamente quando parlo di pene detentive non posso ignorare lo stato delle prigioni oggi in Italia. Da un articolo di Ernesto Galli Della Loggia: «Corriere della Sera» del 3 marzo: “... 15 mila detenuti in soprannumero (un sovraffollamento mai registrato negli ultimi 10 anni), il 27% di essi è tossicodipendente e il 20% è affetto da patologie del sistema nervoso e da disturbi mentali. Il 20% delle 2.800 detenute soffre di patologie tipicamente femminili come tumore dell'utero, della mammella, ecc...”
A fronte di questi dati c'è quello della diminuzione della spesa sanitaria per ogni cittadino detenuto. Dobbiamo garantire ai reclusi condizioni di vita umane e la possibilità di rifarsi una vita. Ed è un investimento utile: la stragrande maggioranza dei detenuti che possono qualificarsi professionalmente in carcere e che seguono programmi di reinserimento difficilmente si macchierà di altri crimini. Al contrario i detenuti che non ricevono nessuna possibilità e nessuna formazione torneranno nella stragrande maggioranza a delinquere. ¹⁴⁰⁴

E, sempre per restare in temi sociali, anche l'atteggiamento di Franca nei confronti dell'immigrazione è costruito su criteri opposti a quelli di chi identifica lo straniero con il delinquente, alimentando il razzismo (il problema è attualissimo oggi, in Italia). Propone sinteticamente la Rame: “*Extracomunitari: Acquisizione*

¹⁴⁰³ *Ibidem.*

¹⁴⁰⁴ *Ibidem.*

della cittadinanza come strumento giuridico di integrazione. Legge organica sul diritto di asilo.”¹⁴⁰⁵

Infine, altrettanto sinteticamente, Franca interviene sul problema della libertà di satira, messa in pericolo, alla metà degli anni 2000, esattamente come ai tempi della *Canzonissima* del 1962. Propone, infatti: “*Diritti costituzionali: Libertà di espressione. Giù le mani dalla RAI! Libera satira in libero Stato! Un governo che non permette l’ironia e la satira ha sempre qualcosa di sporco da nascondere.*”¹⁴⁰⁶

In Franca, tuttavia, l’esperienza del Parlamento amplificherà la consapevolezza della declinazione maschile del potere fino al parossismo. A caratterizzare questa declinazione al maschile del potere è, innanzitutto, il totale distacco (per non dire il disinteresse) verso tutto ciò di cui i potenti si occupano. Racconta Franca:

Luigi Scalfaro scuote una campanella ripetutamente per ottenere silenzio e dare inizio alla seduta. [...] Il brusio assordante non tende a diminuire. Inizia a parlare, nessuno ascolta. Scuote di nuovo con forza la campana per chiedere un minuto di silenzio per i soldati morti a Nassiriya. Nessuno ascolta. Sulla gradinata di fronte a me, scorgo due senatori che si parlano all’orecchio e ridono [...]. Il presidente Scalfaro, spazientito, annulla la seduta rinviandola alle 22. Centrodestra e Unione hanno avuto da ridire. [...] Sono interdetta. Stupita. Sconcertata.¹⁴⁰⁷

Ben presto arriveranno le conferme di questa situazione, anche da parte di politici di cui Franca inizialmente si fida. Sin dai primi giorni di lavoro in Senato, infatti, la Rame si dedica a un’inchiesta sugli sprechi della pubblica amministrazione estremamente dettagliata, sulla quale il Parlamento avrebbe il dovere e il potere di intervenire. Una volta raccolto e organizzato il materiale dell’inchiesta in un *dossier*, lo consegna al Segretario Nazionale del partito per il quale è stata eletta, Antonio Di Pietro dell’Italia dei Valori. Il risultato è sconcertante: “*Aspettavo che Di Pietro mi parlasse del mio dossier [...]. Nulla. Non una parola. Ho il dubbio che il mio dossier sia finito nel cestino della carta straccia. [...] Questo è l’inizio di una brutta storia durata diciannove mesi.*”¹⁴⁰⁸ Più volte, infatti, il lavoro di Franca sarà ignorato, anche dai suoi stessi compagni

¹⁴⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 27

¹⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 37.

di partito o di coalizione: “*Dove finiscono le petizioni, i progetti, le interrogazioni che presento? Tutto qui vola e si disperde nel nulla.*”¹⁴⁰⁹

L’unico elemento di interesse, per tutti, è dato proprio dalla conquista e dalla gestione di posti di potere, perché il potere è -per sua natura- autoreferenziale: non ha altro scopo se non di riprodursi immutato. Franca lo testimonia raccontando la vicenda dell’elezione del nuovo presidente del Senato. Il Centro-Sinistra ha scelto di candidare Franco Marini, ex sindacalista cattolico:

Si arriva alla votazione. [...] Viene fatto lo spoglio delle schede. Ci sono errori: in due hanno scritto «Francesco» invece di «Franco» Marini. Si rivota: idem. Si rivota: idem-idem., tra urla, insulti e strepiti. Ma siamo veramente al Senato o alle scommesse dell’ippodromo? [...] Siamo seri. «Che significa quel “Francesco”?» chiedo a Furio [Colombo, *N.d.R.*] «È davvero uno svarione casuale?» E lui mi risponde: «No [...]. Credo sia per Prodi. Qualcuno del centrosinistra avverte che, se non ottiene ciò che ha chiesto, voterà contro l’elezione di Marini.» [...]

Infatti l’indomani basta una sola votazione per eleggere Franco Marini. Un senatore Ds¹⁴¹⁰ sussurra in napoletano «Quarcherùn(o) ha avut(o) chell(e) che’ha demannat(o)! E chi è ’u mariuolo ch’ha condott(o) ’stu ricatt?». Lo scoprirò il giorno appresso leggendo i quotidiani: il «mariuolo» è Clemente Mastella, il Padreterno dell’Irpinia, che ha preteso il ministero della Giustizia e l’ha ottenuto. Prodi ha dovuto mollarglielo.

Ecco, questo era l’autentico Senato. Per me si trattava della prima lezione di politica attiva: dammi sull’unghia o sbotto, ti do l’avvisata e il giorno appresso ti do l’incoronata, ministro sono! E di Giustizia! Sì, la dea cieca... cieca, ma solo per gli elettori.

Sono sempre più frastornata.¹⁴¹¹

E il potere è anche immunità di fronte alla giustizia. E Franca, fin dalle prime sedute in Senato, incontra anche Marcello Dell’Utri, esponente di spicco di Forza Italia e braccio destro di Silvio Berlusconi. Dell’Utri -tra l’altro-, nel 2003, aveva querelato proprio Dario Fo e Franca Rame per *L’anomalo bicefalo*: “*facevamo un apprezzamento su di lui – confida la Rame a Furio Colombo –, ricordando che è un grande collezionista di libri antichi, e aggiungevamo: «Ne ha una caterva e di preziosissimi! Quando sono sporchi li ricicla tutti...»*”¹⁴¹² Alla notizia

¹⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 51.

¹⁴¹⁰ Democratici di Sinistra (abbreviato in DS) è stato un partito politico italiano (1998-2007) appartenente all’area della sinistra democratica e ideologicamente legato ai valori della socialdemocrazia. I DS provenivano in massima parte dalla tradizione politico-culturale del Partito Comunista Italiano che, attraverso la successiva esperienza politica del Partito Democratico della Sinistra (1991-1998), hanno abbracciato l’ideologia socialdemocratica e riformista. Il partito è stato soggetto fondatore delle coalizioni di Centro-Sinistra dell’Ulivo e dell’Unione. Nell’ambito del progetto ulivista, il partito aveva stretto un rapporto di collaborazione con i centristi della Margherita (che proveniva dalla tradizione politica della Democrazia Cristiana). Il 14 ottobre 2007, dopo le decisioni del IV congresso, ha co-fondato (insieme alla Margherita) il Partito Democratico.

¹⁴¹¹ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., pp. 28-29.

¹⁴¹² *Ivi*, pp. 32-33.

dell'elezione in Senato di Dell'Utri, Franca, fingendo igenuità, commenta ai giornalisti:

«Ma com'è possibile? Se è stato condannato per concorso esterno in associazione mafiosa, come può stare qui nel tempio degli eletti onesti e puri?!» E continuando a recitare la parte dell'allocca, commento: «Siamo proprio un paese anomalo!». Gli intervistatori mi guardano interdetti, senza commenti.¹⁴¹³

La Rame, da teatrante esperta, usa le parole in modo non casuale: “*anomalo*” è il paese in cui Dell'Utri può fare il senatore, come “*anomalo*” è il “*bicefalo*” dello spettacolo in cui Franca e Dario si scagliano anche contro Dell'Utri.

Il libro di Franca, nato “*con l'idea precisa di comunicarvi la mia esperienza vissuta in Senato dall'aprile del 2006 al gennaio del 2008*”¹⁴¹⁴, passa in rassegna tutte le assurde pratiche dei politici italiani:

Avevo una mia idea sul Senato, i senatori, le sedute in aula... Be', ho dovuto cambiarla: una massa di rozzi pronti a tutto. Onorevoli? Onorati? Onesti? Sono piena di dubbi. Ci sono spessissimo interventi che nessuno ascolta: sono tutti impegnati a parlare fra di loro, telefonare, andare e venire. È un peccato non riuscire a capire quello che viene detto dal relatore. Abbiamo l'auricolare, ma c'è casino. Sono costretta ad attendere il giorno dopo per leggere il rendiconto stenografato della seduta.¹⁴¹⁵

Il Senato (ma, estensivamente, il discorso vale per tutto il Parlamento e, in generale, per la classe politica) è come fuori dal mondo, non toccato da alcun problema reale:

Senatori e senatrici si muovono come comparse dentro un film di una festa di nozze. Si preoccupano di riempirsi il bicchiere e il piatto di portata, chiacchierano con amabilità, qualche risata fra gli applausi, mentre fuori si sta consumando una tragedia al rallentatore, e senza sonoro per non disturbare i partecipanti al banchetto.¹⁴¹⁶

Naturalmente, in un luogo che non affronta alcun problema reale del paese, anche la questione della condizione femminile è del tutto assente dall'agenda politica, a cominciare dal tema della scarsa presenza delle donne nelle istituzioni:

Tanto per cominciare, le senatrici elette sono 45, i senatori uomini 277, cioè sei volte tanti rispetto alle donne, e la stessa media più o meno vale anche per la Camera.¹⁴¹⁷

¹⁴¹³ *Ivi*, p. 24.

¹⁴¹⁴ *Ivi*, p. 8.

¹⁴¹⁵ *Ivi*, p. 79.

¹⁴¹⁶ *Ivi*, p. 121.

¹⁴¹⁷ I dati risalgono al 2006. Nel 2013 (anno della pubblicazione di *In fuga dal Senato*), la tendenza era piuttosto cambiata: quasi un neoeletto su tre era donna, il che poneva l'Italia -su un

Ho chiesto ad alcuni colleghi a cosa sia dovuta quella palese misoginia e in coro mi hanno risposto che il basso numero delle donne presenti nelle istituzioni è determinato dal fatto che sono proprio le elettrici a non eleggerle.

Ho riferito questa mia piccola indagine a Lidia Brisca Menapace, la partigiana. È esplosa in una grande risata. Ha commentato: «Che furbi, gli uomini truccano sempre la verità! Il fatto è che a scegliere i candidati sono sempre loro, i maschi della nomenclatura!»¹⁴¹⁸

Il problema, dunque, riguarda, il sistema di scelta delle candidate, più che il risultato elettorale in sé. Franca legge il commento della Menapace come un suggerimento per un'azione dimostrativa, che però cadrà presto nel vuoto:

All'istante mi è venuto in mente che si poteva organizzare una grande manifestazione, per la prima volta nella storia della Repubblica, con tutte le donne del governo, della Regione, del Comune, della Provincia, assistenti, segretarie, donne delle pulizie..., in piazza Montecitorio, in silenzio, dietro a uno striscione grandissimo con scritto: «Ci siamo anche noi».

Forse oggi una dimostrazione del genere sarebbe fuori luogo, sorpassata dagli eventi? Niente affatto. Ne ho parlato con senatrici e deputate: sembravano davvero entusiaste di manifestare tutte insieme. Ma poi, quando l'abbiamo proposto ai maschi, hanno fatto subito marcia indietro: non se n'è fatto più nulla.¹⁴¹⁹

Il potere maschile, dunque, è tale da indurre perfino le stesse donne a fare “*subito marcia indietro*” sulla proposta di Franca, per cui, di quell'idea così efficace “*non se n'è fatto più nulla*”.

Del resto, poche sono le donne con cui Franca riesce a legare in Senato e, significativamente, tutte di prima nomina come lei: una è Lidia Menapace, a cui la Rame si rivolge, fin dal primo incontro, in termini che esprimono quasi timore riverenziale: “«*Sono molto onorata di conoscerla!*» *le dico timidamente.*”¹⁴²⁰ Un'altra è Rina Gagliardi, vecchia amica della Rame: “*La conosco dagli anni ruggenti de «il manifesto», giornalista fantastica.*”¹⁴²¹ A queste s'aggiunge, inoltre, Simonetta Rubinato, che Franca conoscerà il 6 giugno 2006, quando, in qualità di membro più anziano, dovrà -senza averne la minima esperienza- presiedere la prima riunione della V Commissione bilancio: “*mi consiglia*

piano quantitativo- addirittura sopra la media europea. Il dato quantitativo, tuttavia, si è dimostrato irrilevante in relazione alla condizione femminile in Italia, perché il problema è che, da parte delle donne, si è vista una sostanziale adesione alle dinamiche (maschili) della politica e non è stata avviata una riflessione sulla natura patriarcale del potere.

¹⁴¹⁸ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., p. 98.

¹⁴¹⁹ *Ibidem.*

¹⁴²⁰ *Ivi*, p. 26.

¹⁴²¹ *Ibidem.*

*sottovoce come comportarmi. Di certo lei ha capito tutto del mio impaccio. È stupendo quando tra donne nasce la solidarietà. Grazie Simonetta!*¹⁴²²

Infine, toccante -ma anche triste- è l'incontro con Teresa Mattei:

Verso el 12 arriva un commesso e mi avverte: «C'è l'onorevole Teresa Mattei che vuole salutarla». Oh, finalmente la vedo di persona. Ci siamo telefonate un mare di volte [...]. mi trovo tra le braccia una minuta signora di ottantacinque anni che mi stringe forte con grande affetto. Che emozione, anche la senatrice valpiana, che è con noi, ha gli occhi umidi. [...]

Teresa Mattei è stata una partigiana combattente nella formazione garibaldina del Fronte della gioventù. Fu la più giovane eletta all'Assemblea costituente e segretaria nell'ufficio di presidenza. La sua storia è un'epopea e una sua giovane nipote l'ha convinta a documentarla.

Quando l'ascolto sono consapevole di avere davanti un pezzo di storia fondamentale di questo paese, che incredibilmente è stato messo in un angolino...¹⁴²³

Il posizionamento “*in un angolino*” di Teresa Mattei (che Franca definisce “*una specie di «madre della Patria»*”¹⁴²⁴) non è casuale: in Senato, le donne che vogliono avere posizioni centrali e di rilievo devo essere ben diverse. Infatti, Franca registra come le dinamiche maschili e patriarcali del potere siano state fatte proprie anche dalla stragrande maggioranza delle donne in Parlamento. È una notazione dolorosa per lei, ma del tutto provata. La Rame ne fornisce due esempi.

Il primo è quello di Anna Finocchiaro. Nonostante la Rame (proprio in cerca di sorellanza politica) si mostri ben disposta verso di lei, la Finocchiaro non ricambierà mai cortesia:

Le senatrici... cerco le senatrici. Che piacere vedere da vicino Anna Finocchiaro, ex magistrato. Sta nella fila dietro la mia, ha un bellissimo viso e un sorriso che ti incanta. Peccato che poi passerà un anno senza salutarmi.¹⁴²⁵ [...]

Anche i momenti di pausa tra i lavori in aula e quelli delle commissioni confermano la situazione, sulla quale, ora, Franca spende qualche parola in più:

Ho il tempo che voglio per prendere un bel cappuccino con cornetto. La buvette è affollatissima. Saluto qua e là. Qualcuno risponde. C'è anche Anna Finocchiaro. Le sorrido. Mi guarda senza un cenno di risposta. Che bizzarria! Perché non risponde al mio saluto? D'accordo, non vengo dalla sua Trinacria... ma ho battuto tutte le piazze e i teatri d'Italia, non può far finta di non conoscermi! Nell'emiciclo sta nella fila dietro a me. Mi è passata davanti per un anno intero, ma un saluto mai.

¹⁴²² *Ivi*, p. 88.

¹⁴²³ *Ivi*, pp. 170-171.

¹⁴²⁴ *Ivi*, p. 171.

¹⁴²⁵ *Ivi*, p. 26.

A parte che lei è presidente dell'Unione e come tale, invece di darsi tante arie, dovrebbe affidare a qualcuno le senatrici novizie come me, per prepararci ad affrontare un lavoro di cui non sappiamo niente. Siamo qui come tante oche allo sbaraglio. L'unica volta che mi chiamerà con affetto «Francuzza» sarà quando voterò sì, dopo mille perplessità, alla finanziaria. [...]

Mi indigna ritrovarmi ogni tanto assolutamente trasparente davanti a certi onorevoli, maschi o femmine che siano. Mi dà angoscia. Non capisco. Perché all'istante, come una goccia d'acqua al sole evaporo, sparisco?¹⁴²⁶

Colpisce, oltre all'atteggiamento che trasforma la Rame in un essere del tutto trasparente, l'opportunismo del comportamento della Finocchiaro: *“L'unica volta che mi chiamerà con affetto «Francuzza» sarà quando voterò sì, dopo mille perplessità, alla finanziaria.”* Siamo chiaramente in presenza di una dinamica di potere: tu conti solo se a me vieni utile, altrimenti non esisti. Se la Finocchiaro fosse un uomo, useremmo la categoria -già analizzata- di *“ordinario sessismo”*: essendo la Finocchiaro una donna, non possiamo che concludere che il sessismo è connaturato alle dinamiche di potere, è il suo *modus operandi*, a prescindere che a farne uso sia un uomo o una donna. Le dinamiche di potere restano maschili, anche quando il potere è esercitato da una donna. Come spiega Luisa Muraro, la donna in posizione di potere è *“deportata nel maschile”*: quando le donne assurgono a posizioni di potere, infatti, *“il contesto resta maschile, sicché esse devono inevitabilmente adeguarsi ai suoi meccanismi, al suo stile, alla logica che gli è propria.”*¹⁴²⁷ Anche sotto questo aspetto, è vero che *“mentre il posto degli uomini nella società è discusso e stabilito da loro medesimi, il posto delle donne è deciso dai maschi.”*¹⁴²⁸ Stando così le cose, la politica delle donne non può consistere nel raggiungimento del potere, bensì nella sua eliminazione. Una donna in un posto di potere muta la propria natura, non quella del potere.

Il secondo esempio è quello di Livia Turco (ministro della Sanità nel secondo governo Prodi, dal 17 maggio 2006 all'8 maggio 2008), di cui Franca evidenzia la freddezza e l'insensibilità:

Un'altra dal saluto difficile è la ministra della Sanità Livia Turco. Nei miei diciannove mesi di Senato non mi ha mai concesso un saluto. Non l'ho mai vista sorridere. [...] Un sorriso non costa nulla. Dite che esagero con questo mio risentimento? [...] Non ho mai avuto fortuna con la ministra. Ricordo di essermi rivolta a lei un'altra volta, per sottoporle il caso di un bimbo di Firenze con problemi gravi. Mi ero avvicinata al tavolo posto sotto la presidenza dove solitamente siedono ministri, sottosegretari ecc. e

¹⁴²⁶ *Ivi*, p. 67.

¹⁴²⁷ VIANELLO, Mino, CARAMAZZA, Elena, *Donne e metamorfosi della politica. Verso una società post-maschilista*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 78.

¹⁴²⁸ *Ivi*, p. 20.

scusandomi educatamente, le avevo accennato al problema del bimbo. «Mi scusi se la disturbo, c'è un bimbo a Firenze, avrei bisogno che...» Lei, con un gesto infastidito della mano, quasi fossi una mosca inopportuna, aveva risposto: «No, non posso far nulla».

A quel punto avevo azzardato: «Ma la prego, pensi se fosse un suo nipotino...»
«Non ho nipoti.» E si è come pietrificata.¹⁴²⁹

Il potere è disumano, non s'intenerisce mai. E dire che la Rame già aveva presentato alla Turco un'interrogazione con risposta scritta sulle gravi condizioni dei bambini del quartiere Tamburi di Taranto, in Puglia, i quali, già a dieci anni, mostravano polmoni da fumatore inveterato, per via dei fumi e delle polveri provenienti dall'acciaieria Ilva. Inutile dire che all'interrogazione scritta non è mai seguita alcuna risposta.

Nei luoghi del potere, le donne esistono solo se maschilizzate, altrimenti scompaiono. Lo dimostrano anche le commemorazioni storiche, come quella del 4 luglio 2007 in onore di Giuseppe Garibaldi. Mentre un oratore parla, a Franca, però, torna alla mente la vicenda della fuga di Garibaldi, inseguito dalle guardie dell'esercito pontificio:

Con lui, sul suo cavallo, fra le sue braccia, c'è Anita, la sua donna. Sta male, ha la febbre. «Bisogna sdraiarla» dice uno dei suoi soldati in camicia rossa. [...] Anita, che segue innamorata il suo uomo da anni, fin da quando lo ha conosciuto durante una delle numerose guerre di liberazione in Sud America, sta per morire. Garibaldi se ne rende conto. Distende la sua donna fra le foglie della pineta in riva al mare e si adagia vicino a lei. Dicono che piangesse mentre moriva.

Eppure oggi nessuno degli oratori ha nominato quella straordinaria donna. Silenzio, come non fosse mai esistita.¹⁴³⁰

Franca resiste il più possibile, ma poi decide che è troppo. Durante i diciannove mesi da senatrice, ha dovuto votare a favore di una finanziaria che non condivide, solo per ragioni di partito. Inoltre, il suo partito si è schierato contro l'istituzione di una commissione d'inchiesta sulle violenze della polizia al G8 di Genova nel 2001, con la sola opposizione della Rame. Ha presentato interpellanze ed emendamenti di legge in gran numero sulle più drammatiche vicende italiane: il tutto regolarmente respinto o -più spesso- ignorato. Ha cominciato a votare secondo coscienza, vedendosi accusata di irresponsabilità dai compagni di coalizione. E, nonostante questo, non è riuscita a intervenire efficacemente su nulla. Peggio ancora: non ha trovato solidarietà neanche tra le senatrici, quando

¹⁴²⁹ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., pp. 67-69.

¹⁴³⁰ *Ivi*, pp. 262-263.

chiedeva loro di pronunciarsi su problemi che riguardano le donne. E questa mancanza di senso di solidarietà tra donne è ciò che forse Franca patisce di più:

Chissà perché in Senato [...] si fatica a ricevere un saluto. Chissà perché il primato di questa maleducazione ce l'hanno le donne. Chissà perché il saluto è un gesto «no». Chissà perché le ministre non sanno dire ciao (forse troppo confidenziale? Per carità, teniamo pure le distanze, dite solo buongiorno, ci accontentiamo). [...] Negli spettacoli che recito in teatro, spesso da sola, talvolta commento: la peggior nemica della donna è proprio la donna. E non venitemi per favore a parlare di sorellanza! «Sorellanza» non vuol dire partecipare alle manifestazioni e firmare insieme gli appelli, vuol dire essere figlie della stessa madre e amarsi proprio come sorelle, sempre! Vuol dire: che tu sia un pezzo grosso o la figlia della povera schifosa, ci si vuole bene lo stesso.¹⁴³¹

Franca s'era candidata per il Senato in primo luogo perché “*le donne non abbondano in politica*”, immaginando di trovare, per questo, un senso di forte sostegno reciproco, almeno tra le senatrici. Ma questo è capitato con pochissime compagne d'avventura politica.

Inoltre, sperava di poter incidere sulla realtà costituita. Ma, anche su questo punto, le conclusioni a cui Franca giunge sono chiare, benché scoraggianti:

il grave, per me, avendo vissuto una vita credo coerente e onorata, è di trovarmi nell'impossibilità di porre rimedio a ciò che mi sono prefissa. In questo gran catino barocco nessuno ti interpella, nessuno ti chiede come la pensi, se sei d'accordo o no. Tu rappresenti solo un voto. [...] Sei uno strumento che deve essere cieco, muto, sordo e privo di spirito. E quello strumento sono io. Sto male, ma così male... Mi dà infelicità pensare a settantasette anni di trovarmi ridotta a uno «strumento». [...] Se non mi è data la possibilità di decidere «in coscienza», eh, sì... lascio. Mi dimetto. [...] Non sono mancata mai né a una seduta d'aula né a quelle di commissione. E scusate se mi ripeto, ma c'è sempre chi non saluta: peggio per loro, avranno acquisito potere ma perso in umanità.¹⁴³²

“*La politica – dice Franca – non è roba per politici*”¹⁴³³. A questo si può aggiungere che potere e umanità non possono coesistere. Ma se così è, allora una politica intesa come amministrazione del potere non potrà mai essere uno strumento utile per edificare una società nuova e più giusta. Così, il 15 gennaio 2008, Franca rassegna al presidente Marini le proprie dimissioni da senatrice. Nella lettera di dimissioni, Franca toglie ogni dubbio sui propri motivi:

io mi sono sentita “prestata” temporaneamente alla politica istituzionale, mentre l'intera mia vita ho inteso spenderla nella battaglia culturale e in quella sociale, nella politica

¹⁴³¹ *Ivi*, pp. 201-202.

¹⁴³² *Ivi*, pp. 214-215.

¹⁴³³ *Ivi*, p. 214.

fatta dai movimenti, da cittadina e da donna impegnata. E questo era ed è il mandato di cui mi sono sentita investita dagli elettori: portare un contributo, una voce, un'esperienza, che provenendo dalla società venisse ascoltata e magari a tratti recepita dalle istituzioni parlamentari. Dopo 19 mesi debbo constatare, con rispetto, ma anche con qualche amarezza, che quelle istituzioni mi sono sembrate impermeabili e refrattarie a ogni sguardo, proposta e sollecitazione esterna, cioè non proveniente da chi è espressione organica di un partito o di un gruppo di interesse organizzato. [...] Non intendo abbandonare la politica, voglio tornare a farla per dire ciò che penso, senza ingessature e vincoli, senza dovermi preoccupare di maggioranze, governo e alchimie di potere in cui non mi riconosco. [...] È stato un grande onore, per il rispetto che porto alle Istituzioni fondanti della nostra Repubblica, l'elezione a Senatrice, fatto per il quale ringrazio prima di tutto le donne e gli uomini che mi hanno votata, ma, proprio per non deludere le loro aspettative e tradire il mandato ricevuto, vorrei tornare a dire ciò che penso, essere irriverente col potere come lo sono sempre stata, senza dovermi mordere in continuazione la lingua, come mi è capitato troppo spesso in Senato.¹⁴³⁴

Il pensiero di Franca è molto chiaro: l'istituzione, paradossalmente, non è un luogo adatto a far politica in modo efficace, soprattutto in una situazione come quella italiana, in cui -avrebbe detto Enrico Berlinguer- è avvenuta una vera e propria occupazione delle istituzioni da parte dei partiti, che ha avviato un processo di deformazione della democrazia. Ma Franca si spinge anche oltre. Nel momento in cui afferma *“Non intendo abbandonare la politica, voglio tornare a farla per dire ciò che penso, senza ingessature e vincoli, senza dovermi preoccupare di maggioranze, governo e alchimie di potere in cui non mi riconosco”*, Franca riafferma il primato della *politica prima* (quella fatta *“dai movimenti, da cittadina e da donna impegnata”* sul territorio, nelle associazioni, nei quartieri...) sulla *politica istituzionale* e mette in chiaro che solo la politica prima è una forma autentica di politica. Una presa di posizione identica a quella espressa da Luisa Muraro e del tutto in linea con il più radicale femminismo degli anni Settanta: quello di Carla Lonzi, Carla Accardi, Elvira Banotti e *“Rivolta Femminile”*.

Alla luce degli eventi, ora che si sono compiuti, possiamo dire che quella storia è stata brutta soprattutto per il Parlamento e per la politica istituzionale, i cui meccanismi sono stati puntualmente smascherati e sbugiardati da Franca Rame.

Il Senato è descritto come un luogo in cui l'ipocrisia e la menzogna sono la norma, impermeabile a qualsiasi istanza che non provenga da un gruppo organizzato, *“il frigorifero dei sentimenti”*¹⁴³⁵ dove lei si sente *“l'indegna fanciulla perduta nella foresta”*, dove è difficile intrecciare rapporti umani, dove a stento ci si saluta e quasi mai si bada a chi sta parlando.

¹⁴³⁴ *Ivi*, pp. 292-300.

¹⁴³⁵ *Ivi*, p. 273.

Questo vuoto di socialità è ciò che più sorprende Franca, che scrive, ancora nella sua lettera di dimissioni:

A volte mi capita di pensare che una vena di follia serpeggi in quest'ambiente ovattato e impregnato di potere, di scontri e trame di dominio. L'agenda dei leader politici è dettata dalla sete spasmodica di visibilità, conquistata gareggiando in polemiche esasperate e strumentali, risse furibonde, sia in Parlamento che in televisione e sui media. E spesso lo spettacolo a cui si assiste non "onora" gli "Onorevoli". Al Senato non si usa ascoltare chi interviene, anche se l'argomento trattato è più che importante. No, la maggior parte dei presenti chiacchiera, telefona su due, tre cellulari, legge il giornale, sbriga la corrispondenza... In Senato, che ho soprannominato "il frigorifero dei sentimenti" non ho trovato senso d'amicizia. Si parla... sì, è vero... ma in superficie. Se non sei all'interno di un partito è assai difficile guadagnarsi la "confidenza". A volte ho la sensazione che nessuno sappia niente di nessuno... O meglio, diciamo che io so pochissimo di tutti.¹⁴³⁶

Certo, Franca ha avuto un'attività intensissima in Senato, ha seguito storie drammatiche di persone in difficoltà di cui si è presa carico personalmente (il suo compenso di senatrice è stato tutto destinato a questo), si è impegnata al fianco di tutti i dimenticati dalla politica istituzionale (i carcerati, gli extracomunitari ridotti alla schiavitù dal caporalato camorrista, le famiglie dei militari morti per l'utilizzo dell'uranio impoverito nelle zone di guerra, quelle dei morti per l'esposizione all'amianto, quelle degli operai bruciati da un getto d'olio bollente nel rogo della ThyssenKrupp, i tossicodipendenti...) e si è apertamente schierata in difesa di tutti quei valori da cui il potere si è ormai sganciato, come la solidarietà, il principio di cittadinanza, l'inclusione, la parità, la pace, l'ecologia...

Ma tale attività si è scontrata con la supponenza, il pressapochismo, la superficialità e la scarsa efficienza imperanti tra gli "esimi" senatori: l'inconcludenza di svariate sedute e le mancate risposte a tutte le sue interrogazioni; le proposte di legge da lei presentate e scivolte quasi sempre nel nulla; il disinteresse generale per i problemi -veri- della gente comune.

Un abisso si è aperto davanti a Franca Rame, ma quel che fa più male è che non si tratta solo dell'abisso che separa la classe politica dal popolo (di questo la Rame aveva già coscienza): il vero abisso è quello concettuale che si è aperto tra la politica vera, quella che si esprime come impegno concreto per il bene della *civitas* e che lei rappresenta, e il potere. Un potere che si rivela declinato al maschile per i suoi evidenti connotati "bellici": la contrapposizione per la pura contrapposizione, la lotta sterile per la conquista di privilegi sociali ed economici,

¹⁴³⁶ *Ivi*, p. 296.

il conflitto stolido e senza contenuti, la sopraffazione per il gusto dell'umiliazione altrui.

La liturgia istituzionale si rivela grottesca, degna di un'opera di Grosz, e Franca Rame non esita a mettere in luce questa peculiarità (che del resto appare evidente), trasmettendo una profonda indignazione.

Così, tra le pagine più apparentemente ironiche e comiche (ma in realtà cariche di un'amarezza senza eguali) del volume c'è sicuramente quella in cui Franca racconta come venne accolto dal Senato il successo in finale della nazionale italiana sulla Francia al mondiale di calcio del 2006. Scrive Franca, l'11 luglio di quell'anno:

Alle 16.30 Calderoli della lega Nord prende la parola per commentare la vittoria del football italiano, il leghista esalta il gioco dei nostri giocatori e dice: «Quella di Berlino è una vittoria della nostra identità dove una squadra, che ha schierato lombardi, campani, veneti, calabresi, si è trovata di contro una equipe dove erano schierati negri, islamici e comunisti».¹⁴³⁷

Le deliranti esternazioni sfatate dal parlamentare leghista generano subito, nell'emiciclo del Senato, un vespaio di contestazioni:

al grossolano e becero intervento di Calderoli la maggior parte dei senatori risponde con indignazione. Tranne ovviamente i colleghi della Lega, che subito si distinguono dimostrando solidarietà indiscussa verso le parole e l'atteggiamento di Calderoli. Perfino Andreotti vuole entrare nel dibattito dichiarando che sicuramente le espressioni usate da Calderoli non sono state del tutto civili, salvo poi ammettere che queste boutade un po' grossolane gli sfuggono spesso intrattenibili ma in forma di provocazione scherzosa e quindi non colpevole.¹⁴³⁸

E aggiunge: «*Gli slalom di Andreotti sono sempre sconvolgenti! Non era proprio il caso di venire in aiuto al buzzurro leghista.*»¹⁴³⁹ Ma, dopo il senatore a vita Giulio Andreotti,

Interviene anche Furio Colombo, che dichiara di vergognarsi di sedere nella stessa aula di Calderoli e, con tempo satirico straordinario, comincia a fare l'elenco di tutti i giocatori di colore di serie A e B che giocano o hanno giocato con successo nel campionato italiano. Inventandosi una cronaca di calcio con le più blasonate fra le squadre, e usando un cellulare a mò di microfono, dice ad alta voce e a gran velocità: «L'arbitro ha dato il segnale d'inizio. Karubek passa a Linzhun che viene bloccato da Ametour del Senegal e lancia la sfera verso Katrouc – no, mi sono confuso con un altro nero, con Cockpunk, comunista maomettano –, che viene buttato a terra da Pupap,

¹⁴³⁷ *Ivi*, p. 125-126.

¹⁴³⁸ *Ivi*, p. 126.

¹⁴³⁹ *Ibidem*.

famoso ateo delle Antille. Ecco che tira in porta, gol!. Primo gol dell'Inter ad opera di un nero maoista e omosessuale». Indignata l'opposizione urla e insulta: fine del primo tempo.¹⁴⁴⁰

Franca Rame registra tutto quello che vede con forza, generosità, sincera passione, spirito di servizio e una punta di astuta ingenuità. Di fronte a tanta diffusa inettitudine, la grande attrice prestata alla politica istituzionale ci appare, in quel contesto, una figura fuori posto, capitata per sbaglio, la cui semplicità e limpidezza contrastano con la logica tartufesca, stantia e profittatrice diffusa tra la classe politica. Stanca di questa inconcludenza, di avere a che fare con tanti professionisti del vaniloquio, del tutto disinteressata a conservare prebende e poltrona, inevitabili giungono le dimissioni, dopo neppure due anni dalle elezioni, con una lettera vibrante e perentoria (uno dei più alti documenti politici della storia della seconda repubblica), interamente riportata sul libro.

Ecco che, allora, non resta che prendere atto dell'inadeguatezza della politica istituzionale a rappresentare quel luogo di discussione sano e votato al bene della *polis* di cui la società esprime il bisogno. Nel Parlamento Franca non trova quelli che ritiene i veri elementi del fare politica (che avevano segnato il suo impegno con Soccorso Rosso): il senso della cura della *civitas*, la costruzione di relazioni positive e non conflittuali, il confronto come terreno fertile del progresso. Gli elementi -come vedremo- della visione politica al femminile.

4. La politica secondo Franca Rame

Per comprendere a pieno il senso della scelta di Franca Rame di abbandonare la politica istituzionale, occorre tener presente un elemento imprescindibile: come abbiamo visto, l'impegno politico e civile di Franca è stato, per tutta la sua vita, una costante, dentro e soprattutto fuori del Parlamento. L'uscita dai palazzi del potere non è un'uscita dalla politica.

Come abbiamo già detto, la scelta va vista come la riconferma della superiorità della *politica prima* -alla quale la Rame ritorna, dopo l'esperienza da senatrice- rispetto alla *politica seconda*, che si svolge nelle istituzioni. Quest'ultima crea l'illusione di fornire i reali strumenti per il cambiamento politico e sociale: in realtà (questa è la lezione di Franca Rame), nessun cambiamento può partire

¹⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 126-127.

dall'alto. Ognuno deve essere, per primo, il cambiamento che vuol vedere realizzato nel mondo.

In questo ritroviamo espresso, ancora una volta, un particolare “punto di vista”, chiarissimo nella riflessione politica del Femminismo della Differenza Sessuale: quella prospettiva che permette di distinguere il concetto di *autorità*, su cui si fonda la *politica prima*, da quello di *potere*, su cui è costruita, in tutta la sua declinazione al maschile, la *politica seconda*.

Chi, più di ogni altro, ha fatto di questa distinzione il fulcro della propria riflessione politica è la filosofa Luisa Muraro.

Pur senza negare il valore dell'uguaglianza di donne e uomini di fronte alla legge, il Femminismo con cui il pensiero della Muraro si pone in relazione è quello della Differenza Sessuale. La filosofa, quindi, interpreta la differenza tra donne e uomini come l'elemento su cui far leva per ridisegnare gli ambiti dell'esperienza umana, come la politica o il lavoro. Sul piano politico, in particolare, ritiene che, invece di far fronte alla scarsa presenza di donne nel Parlamento italiano attraverso riforme come quella delle cosiddette “quote rosa”, occorra chiedersi se tale presenza, nella sua esiguità, non consenta la scelta libera di molte donne di dar corso diversamente al loro desiderio di un'attività politica. Il nucleo del cambio di prospettiva sta nel passare dalla sola, esclusiva, ricerca dell'emancipazione alla capacità di vedere anche già all'opera nella realtà la libertà femminile.

Illuminante, in questo senso, è il pensiero che la filosofa esprime sul tema dell'*autorità*, concetto intimamente connesso, ma anche radicalmente diverso da quello di *potere*.

La Muraro aveva già guidato la Comunità filosofica Diotima a rompere il tabù di cui è fatta oggetto l'autorità, attraverso la ricerca di una sua altra radice capace di scongiurare gli esiti nefasti della sovrapposizione di significato tra autorità e potere. Da questo percorso era scaturito il libro di Diotima, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità* (1995)¹⁴⁴¹. Ma con *Autorità* (2013)¹⁴⁴² -che esce, per uno strano scherzo del destino, nello stesso anno di *In fuga dal Senato*, ovvero quello della morte della Rame- la filosofa approfondisce il tema che dà il titolo al

¹⁴⁴¹ DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità* (saggi di: Annarosa Buttarelli, Letizia Comba, Luisa Muraro, Diana Sartori, Wanda Tommasi, Chiara Zamboni), Napoli, Liguori, 1995.

¹⁴⁴² MURARO, Luisa, *Autorità*, To, Rosenberg & Sellier, 2013.

libro attraverso alcune potenti intuizioni e un'ulteriore approfondimento rispetto al lavoro fatto da Diotima.

L'autrice, prima di tutto, ricorre all'etimologia, ma qui sarà bene fare qualche precisazione preliminare al discorso. Spiega Augusto Del Noce:

Auctoritas deriva infatti da *augere*, 'far crescere'. Per comune origine etimologica è connesso con i termini *Augustus* (colui che accresce), *auxilium* (aiuto che viene dato da una potenza superiore), *augurium* (termine anch'esso di origine religiosa: voto per una cooperazione divina all'accrescimento). Se si prendono in considerazione altre lingue, si constata una struttura ideale comune. Così il tedesco *auch* (anche) è l'imperativo del gotico *aukan* (accrescere). Nell'etimologia di autorità è dunque inclusa l'idea che nell'uomo si realizza l'*humanitas* quando un principio di natura non empirica lo libera dallo stato di soggezione e lo porta al fine che è suo, di essere razionale e morale; la libertà dell'uomo [...] consiste infatti nella capacità di subordinarsi a questo superiore principio di liberazione.¹⁴⁴³

“Autorità”, dunque, è l'atto di “far crescere”, e “crescere” deriva dal latino *creſcere*, incoativo di *creare*, che significa “fare”, “produrre”, “formare”. Dunque, “crescere”, propriamente, ha il valore di “andare formandosi”, cioè “formare gradualmente se stessi”. Contrariamente a quanto sembri affermare una certa semantica volgarmente “giornalistica”, dunque, l'autorità è il contrario del potere: la prima mira a fornire a chi non li ha gli strumenti per diventare autonomi; il secondo mira a mantenere inalterati i rapporti di forza. È molto importante, in questa sede, distinguere tra “autorità” e “potere”. Scrive René Guénon che

questo termine di ‘potere’ evoca quasi inevitabilmente l'idea di potenza e di forza, e soprattutto di una forza materiale, di una potenza che si manifesta visibilmente al di fuori e si afferma attraverso l'impiego di mezzi esterni; e tale è, per definizione, il potere temporale. Al contrario, l'autorità spirituale, interiore per essenza, non si afferma che di per se stessa, indipendentemente da ogni appoggio sensibile; e se si può ancora parlare di potenza o di forza non è che per una trasposizione analogica [...].¹⁴⁴⁴

Al di là del significato spirituale che Guénon attribuisce al termine “autorità”, è interessante la collocazione di essa in un ambito sostanzialmente interiore -quello della coscienza-, mentre l'ambito d'azione del “potere” sarebbe quello dei rapporti materiali. Dunque, l'autorità consiste nel “far crescere”: è compito di “chi forma”, di “chi educa”. E “far crescere” significa, in definitiva, “educare”, ovvero

¹⁴⁴³ DEL NOCE, Augusto, “Autorità”, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto Treccani per l'Enciclopedia Italiana, 1975, voce interamente riportata e consultabile alla pagina web: http://www.treccani.it/enciclopedia/autorita_%28Enciclopedia_del_Novecento%29/, consultata il 27 marzo 2016.

¹⁴⁴⁴ GUÉNON, René, *Autorità spirituale e potere temporale* (trad. di *Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, Paris, 1930), Milano, 1973, pp. 27-28.

“condurre qualcuno a uscir fuori dalla soggezione, perché crei gradualmente la propria autonomia”.

Ora, quello dell'autorità è certamente un tema controverso -almeno nella cultura occidentale-, segnato da pregiudizi, timori, malintesi (e, per converso, da nostalgie totalitarie). Su di esso, spiega la Muraro, “*prevale [...] una certa dose di diffidenza, tant'è vero che, volendo parlarne in positivo, si preferisce cautelarsi dicendo «autorevolezza»*”.¹⁴⁴⁵

Ma, dall'acquisizione dell'etimo del lemma, scopriamo di poter attribuire ad *autorità* un campo semantico riconducibile al senso di “promuovere all'esistenza”, segnandone così la qualità generatrice di vita. Con Diotima, la riflessione della Muraro si era fermata al senso latino di *augere*, che significa far crescere, aumentare. Ma questo, mentre da un lato, sul piano linguistico, stabilisce una genealogia femminile del fare autorità, dall'altro, sul piano fattuale, la stringe indubbiamente su un motivo materno-nutritivo: un senso che rischia di ritorcersi contro le donne, giustificando un loro ritorno al ruolo che le era assegnato dal patriarcato.

La riflessione operata da Luisa Muraro, sottolineando l'efficacia generativa dell'autorità, rende anche possibile pensarla e praticarla nelle relazioni sociali e politiche, poiché attiene al rapporto con l'esistenza di un altro da sé. Pure mantenendo la genealogia femminile, dato il campo semantico del “mettere al mondo”, l'autorità può legare gli individui in una benefica relazione di fiducia.

Luisa Muraro colloca nell'infanzia l'inizio della capacità generativa della relazione d'autorità: l'*infans* -chi non sa ancora parlare-, dall'interno di questa relazione impara a parlare, cioè a pensare, ovvero a venire nel mondo attraverso il linguaggio. Come dire che questo tipo di autorità mette e rimette in condizione di pensare facendo capitare il meglio di ogni trasformazione possibile con la sola forza della parola, detta e offerta in una relazione potente, che però agisce “*senza i mezzi del potere e del dominio*”¹⁴⁴⁶. Spostare nel territorio dell'infanzia l'esperienza della generatività dell'autorità permette a Luisa Muraro di fare un'altra mossa: portare finalmente alla luce anche la sua *fragilità*.

La natura fragile dell'autorità non corrisponde, però, a una forma di debolezza, ma a una sua intrinseca *non immutabilità*. L'autorità, per sua natura, è dinamica,

¹⁴⁴⁵ MURARO, Luisa, *Autorità*, cit., p. 9.

¹⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 50.

perché si evidenzia nel fatto che è tutta affidata alla forza delle relazioni e alla capacità di irradiarsi a tutto il contesto di vita in cui si mostrano queste relazioni. Dice la filosofa: “L’*autorità non è una prerogativa delle persone, ma una relazione fra persone.*”¹⁴⁴⁷ Ma che tipo di relazione? Spiega ancora la Muraro:

è un cambiamento nel rapporto. Noi la sentiamo quando ci viene riconosciuta e quando la riconosciamo ad altri; la sentiamo come forza, responsabilità, reverenza, tremore ma anche tranquillità e rassicurazione o, ancora, come un incitamento ad agire e un accrescimento delle nostre responsabilità...¹⁴⁴⁸

Cioè, l’*autorità* è un rapporto che parte dal basso, da chi non ha *autorità*. Paradossalmente possiamo dire che è chi non ha *autorità* (quindi non ha ancora autonomia) ad attribuire l’*autorità* a un altro da sé, a chiedergli di esercitarla, nel momento in cui gliela riconosce. In questo senso, l’*autorità* non è perpetua: può venir meno, può non essere più necessaria e, in ogni caso, a un certo momento ci si deve emancipare da chi la esercita. L’*autorità* è la conseguenza di un atto di fiducia: essa “*viene riconosciuta, attribuita, accettata, assunta, nasce cioè da una relazione dove nessuno la possiede di suo.*”¹⁴⁴⁹ Anche per questo, le dinamiche dell’*autorità* sono del tutto opposte a quelle del potere, che invece è una forza che risiede in qualcuno, il quale la impone con il fine di mantenerla immutata. Infatti, se l’*autorità* è una relazione, il potere è una gerarchia:

La disparità [...], che sia verso una persona o verso tutto un contesto, tende a produrre un senso d’inferiorità o, viceversa, a far nascere ruoli di presunta superiorità, che la società tradizionalmente ha sancito istituendo delle gerarchie. [...]
Di fatto, a me pare che in una gerarchia prevalgano sempre i rapporti di potere.¹⁴⁵⁰

Certo, il potere è fortemente attrattivo per tutti (perfino per i bambini), perché

è una formidabile abbreviazione; ci esonera dalla fatica della mediazione, anche quando sarebbe necessaria, mediazione con gli altri e con il mondo ma anche con le parti difficili di sé.¹⁴⁵¹

Questo spiega l’opposto senso politico che hanno i due termini. Dice la Muraro, a proposito del potere:

¹⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 16.

¹⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 49.

¹⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 54.

¹⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 56.

¹⁴⁵¹ *Ivi*, p. 57.

In un ordine in cui valgono i rapporti di forza, chi prevale con un suo potere superiore a quello degli altri, non sente l'esigenza di creare luoghi comuni in cui contrattare per convivere liberamente e pacificamente.

Qualcuno ha parlato dei dittatori moderni come di brutali semplificatori che hanno guadagnato il consenso opponendosi alle complicazioni e alle lentezze delle procedure democratiche. I fatti storici lo confermano. Ma quello che era dei dittatori è diventato un argomento della comune propaganda elettorale. È il segnale di un pericolo che corriamo: la democrazia si sta veramente trasformando in un insopportabile ginepraio di diritti, di obblighi, di scappatoie, di procedure, di specialisti, dentro cui crescono i privilegi di una minoranza, l'irresponsabilità della classe dirigente, il senso d'impotenza dei più.¹⁴⁵²

Questa osservazione -che pone una sinistra analogia tra i totalitarismi novecenteschi e le odierne democrazie- è l'elemento più dirompente della riflessione della Muraro. In parte, che ci fosse un'analogia tra i due sistemi già lo aveva evidenziato Marcuse -autore molto amato da Franca-, ma, se per il filosofo tedesco questo era un segno dei tempi determinato dall'affermazione di quella che Pasolini chiamerà "*civiltà dei consumi*" (e Debord "*società dello spettacolo*"), per la Muraro, più radicalmente, si tratta di un fatto inerente all'intrinseca natura (patriarcale) del potere: esso crea inevitabilmente gerarchie e, tramite esse, "*i privilegi di una minoranza, l'irresponsabilità della classe dirigente, il senso d'impotenza dei più.*" In questo senso, possiamo dire, con Arrigo Cervetto, che la democrazia sia l'attuale "*involucro politico*" del moderno totalitarismo¹⁴⁵³. Ecco perché non è, in fondo, qualunque affermazione che poco cambi, nella situazione politica dei paesi, a ogni alternanza di governo, perché i "*molti poteri di questo mondo, rivali tra loro ma in definitiva complici*" sono "*guidati [...] da un principio che non si dovrebbe mai sottovalutare e cioè che il potere tende a durare a tutti i costi.*"¹⁴⁵⁴

In questo connotato intrinseco del potere si rivela la sua struttura maschile. Spiegano Mino Vianello ed Elena Caramazza:

In tutte le società storiche [...] il potere pubblico è un fenomeno maschile. Essa precede quella che Lévi-Strauss chiama la prima legge d'ogni cultura: lo scambio delle donne. [...] Il potere pubblico non è semplicemente la capacità, riconosciuta e istituzionalizzata o meno, di metter in moto gli altri per raggiungere un fine pur contro la loro volontà e d'esercitare un controllo su risorse non proprie, ma anche e soprattutto un mezzo -dato il diffuso complesso narcisistico maschile e il terrore molto più forte della donna che il

¹⁴⁵² *Ivi*, pp. 57-58.

¹⁴⁵³ CERVETTO, Arrigo, *L'involucro politico*, Milano, Edizioni Lotta Comunista, 1994.

¹⁴⁵⁴ MURARO, Luisa, *Autorità*, cit., p. 84.

maschio, non portatore di vita, nutre della morte- per proiettare la propria auto-esaltazione sulla scena del mondo, per conquistarsi l'immortalità nella storia.¹⁴⁵⁵

Il potere, in questo senso è mantenimento dell'ordine costituito. Puntualizzano, a questo proposito, ancora Vianello e la Caramazza:

Il dialogo, all'opposto dell'ordine, promuove la crescita. Di qui una nuova modalità, femminile, d'esercitare l'autorità: far crescere, sollecitare la pienezza e la qualità della vita tramite il confronto e la solidarietà.¹⁴⁵⁶

Tutto questo è esattamente ciò che spiega anche Franca Rame, nelle proprie riflessioni sull'esperienza di senatrice. Ma Franca, nel dimettersi dal Senato, afferma -non dimentichiamolo- di non lasciare la politica, ma solo le istituzioni. Rifacendoci al pensiero della Muraro, possiamo dire che Franca abbandoni i luoghi del *potere* e ritorni a una politica vissuta come *autorità*. Puntualizza la Muraro:

propongo di combattere il circolo della forza con la forza simbolica dell'autorità, che, senza essere in sé buona o cattiva, è orientata in un senso relazionale, ammette il consenso libero e contende al potere il terreno della scommessa politica. Intendo, la grande scommessa che riguarda la condizione umana e le esigenze più pressanti, fra le quali, per un essere umano, dopo il cibo e la casa, c'è anche un minimo di giustizia e di verità.¹⁴⁵⁷

Essendo "*orientata in un senso relazionale*", l'autorità è anche una figura dello scambio: chi ha autorità e chi non ne ha non stanno in un rapporto ingessato e immutabile, perché il compito di chi ha autorità è "far crescere" chi non ne ha, in modo che non si trovi più nell'iniziale condizione di debolezza. E chi cresce elabora il proprio modo di stare al mondo, autonomamente: non riproduce su di sé il modo di chi lo ha fatto crescere. "*Il costruito dell'autorità – dice, infatti, la Muraro – sta nell'autorizzare ogni singolo essere umano a essere quello che è, a monte di ogni opzione morale, etica, religiosa.*"¹⁴⁵⁸ Ecco perché l'autorità è anche "*un luogo simbolico dove trovano parola quelle persone o quelle esperienze o quelle idee che non hanno il potere di imporsi*"¹⁴⁵⁹: nel suo essere relazione, è aperta a ciò che ciascuno ha da dare all'altro, in senso reciproco.

¹⁴⁵⁵ VIANELLO, Mino, CARAMAZZA, Elena, *Op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 73, n. 51.

¹⁴⁵⁷ MURARO, Luisa, *Autorità*, cit., p. 59.

¹⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 63.

¹⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 61.

Questo -a ben vedere- è esattamente il modo d'intendere la politica di Franca Rame. Afferma ancora la Muraro:

La parola autorevole, che dice quello che vuole dire, ci rende consapevoli di come stanno le cose e agisce come la luce sulla pagina che desideriamo leggere.

Nello squilibrio tra il forte e il debole essa introduce anche la consapevolezza di possibilità impensate: il desiderio si muove, c'è un risveglio di energie. Diventa cioè un fattore di politica.

C'è una *vis politica* dell'autorità [...], cioè un'energia che mobilita e motiva i soggetti umani a prendere iniziative per stare al mondo meglio, e una parte di questo "meglio" è sempre anche l'esistere agli occhi nostri e altrui, potendo intervenire simbolicamente e materialmente nel corso delle cose.

Alla luce di queste parole comprendiamo meglio ciò che la Rame intenda, quando, nella sua lettera di dimissioni dal Senato, afferma: *“vorrei tornare a dire ciò che penso, essere irriverente col potere come lo sono sempre stata, senza dovermi mordere in continuazione la lingua, come mi è capitato troppo spesso in Senato.”* Quello di Franca è un recupero della *vis politica* dell'autorità, di quella parola *“che dice quello che vuole dire”* e che *“ci rende consapevoli di come stanno le cose e agisce come la luce sulla pagina che desideriamo leggere.”* E, sebbene la riflessione sull'autorità elaborata dalla Muraro sia successiva all'esperienza della Rame, la sintonia tra le due impostazioni è pressoché totale: Franca non vuole abbandonare la politica, bensì tornare a scatenare quell'*“energia che mobilita e motiva i soggetti umani a prendere iniziative per stare al mondo meglio”* e, per far questo, ha bisogno di poter *“essere irriverente col potere”* com'è sempre stata. Sebbene Franca non usi il termine “autorità”, ne vive in pieno il concetto, le dinamiche positive e la forza propulsiva.

Il potere, al contrario, è un ostacolo all'esercizio dell'autorità, anzi: la capacità di relazione e di scambio, caratteristica dell'autorità, si perde nel passaggio da essa al potere, perché quest'ultimo ha un'altra logica, una logica opposta. Ecco perché la politica -come esercizio dell'autorità- a detta di Franca *“non è roba per politici”*; ed ecco anche perché la scelta della Rame, per quanto triste, riesce a non essere disperante. Nella sua *“fuga dal Senato”*, Franca torna alla politica vera, a quella politica efficace perché *“mobilita e motiva i soggetti umani a prendere iniziative”*, a quella politica -direbbe, come abbiamo visto, Hannah Arendt- che, fondandosi sul concetto di “nascita”, è l'unica che possa esser generativa di un mondo nuovo. Non a caso (ben prima della stessa Luisa Muraro) è stata proprio la Arendt a vedere e combattere la confusione dell'autorità con il potere, avendo

posto l'autorità come idea centrale della teoria politica. E proprio a questa stessa riflessione Franca stessa aveva mostrato d'esser giunta nella stesura, nel 2006, di *Madre Pace*.

L'autorità, come fonte di generazione politica dell'altro, è quindi sempre "materna", ma il termine non va inteso in senso biologico, altrimenti si produce il rischio di imprigionare la donna nell'ambito familiare, riducendola al compito riproduttivo: proprio ciò che fa il patriarcato. In questa sede, invece, ciò che ci interessa è la traduzione politica della forza materna, la capacità dell'autorità di generare politica: la sua maternità simbolica. Infatti, non per caso, la riflessione sull'autorità come elemento diametralmente opposto -per logica, funzionamento e fini- al potere è stata tutta femminile. E Franca Rame si colloca pienamente in questo percorso. Afferma la Muraro:

Da qualche tempo e con andamento crescente, sempre più donne si fanno avanti nella scena pubblica del lavoro, della conoscenza e della politica. Si trovano così incluse e promosse in una cultura che però ha perso il senso dell'autorità e non ha idea di un'autorità femminile distinta da quella materna. La semplice presenza fisica personale non basta a modificare tradizioni e istituzioni che rispecchiano una visione mutilata del mondo [...].¹⁴⁶⁰

La visione del mondo espressa nelle istituzioni è mutilata perché ha tagliato fuori il femminile e ha ridotto i rapporti tra i soggetti a rapporti di forza, quindi ha sostituito l'autorità con il potere. Questo fa del Senato non solo "*il frigorifero dei sentimenti*", ma anche quel luogo di stagnazione politica che si rivela alla Rame: e le conclusioni che Franca trarrà da questa esperienza si collocano nello stesso preciso orizzonte tracciato dal Femminismo della Differenza.

Non vi è alcun dubbio che questo senso dell'autorità che genera azione politica -fondato sulla costruzione di reti e relazioni sociali forti, sulla generazione feconda di idee e sensibilità e sulla fiducia nei risultati, a lungo termine, della loro diffusione e della loro capacità di ridefinirsi ogni volta a seconda dei contesti- faccia di Franca Rame una donna che abbia indiscutibilmente rappresentato un esempio di autorità, dentro e fuori del Parlamento.

Ma solo l'esperienza del potere, visto così da vicino, poteva radicare così profondamente in lei la necessità di tornare a quella *politica prima*, che è il vero luogo della rigenerazione politica e sociale della società. Certo, è la scelta di

¹⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 99.

tornare a un lavoro dai tempi lunghi, lenti e pazienti (di una pazienza ben nota a quella cultura contadina che lei e Dario hanno così tanto studiato), ma fatta nella consapevolezza che solo mettendosi in relazione con le coscienze, con le menti e con i cuori, senza scoraggiarsi, amorevolmente, si può spargere il seme da cui germoglia l'albero buono del cambiamento.

Del resto, Franca ha sempre considerato quella attuata dal basso come la vera politica. Afferma, infatti, nel corso di un dibattito a séguito di uno spettacolo, negli anni Settanta, riferendosi al Partito Comunista:

Ma scusami è detto chiaramente nello spettacolo «chi è il partito»? Perché parli del partito, il partito sei tu, hai detto che sei un compagno, no? E allora, il partito sei tu, no?¹⁴⁶¹

Spesso si è fatta fatica ad associare il pensiero di Franca Rame al femminismo, ma questo è anche dovuto a un'idea ristretta del concetto politico di femminismo: esso non è una lotta contro il predominio maschile fine a se stessa, ma un superamento di quel predominio ottenuto attraverso l'elaborazione di una prospettiva dalla quale guardare in modo nuovo i rapporti sociali e che permetta la generazione di una politica nuova, che affronti in modo efficace tutti i problemi della società. In quanto forma storicamente più antica di discriminazione, il sessismo diventa la chiave per comprendere anche le altre, da quelle di classe, di prestigio, di opportunità socio-economiche, fino a quelle religiose e culturali. Questo è il senso dell'impegno politico (e del femminismo) di Franca Rame.

La concezione politica della Rame parte dalla presa d'atto che “*i processi decisionali essenziali per il vivere collettivo sono saldamente ancora in mani maschili. E ciò, malgrado che gli annali della storia registrino sotto tutte le latitudini il fallimento di tale gestione.*”¹⁴⁶² Per questo, rifondare la politica passa attraverso un cambio di prospettiva dal maschile al femminile e dal potere all'autorità e attraverso un cambio di prassi dalla *politica seconda* alla *politica prima*. E la riflessione filosofica di Luisa Muraro trova nell'esperienza di Franca Rame una chiara applicazione di questi principi.

L'attività politica di Franca Rame è, ancor oggi, oggetto di critiche feroci, da parte di coloro che provengono da schieramenti politici ideologicamente lontani

¹⁴⁶¹ FO, Dario, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970, p. 149.

¹⁴⁶² VIANELLO, Mino, CARAMAZZA, Elena, *Op. cit.*, p. 20.

od opposti al suo: in particolare, gli aderenti agli attuali movimenti di estrema destra in Italia non le perdonano d'aver fatto l'errore di ritenere innocenti gli autori -membri di Potere Operaio- del "rogo di Primavalle". Ancóra oggi, la sua attività con Soccorso Rosso è trattata come un tabù (o come un'onta) da molti commentatori.

Nei confronti di Franca Rame, neanche la morte ha determinato, da parte di avversari e nemici, un riconoscimento del suo valore, il che vuol dire che la sua azione è, in qualche modo, ancora viva e, come tale, provoca, ancóra oggi, divisioni e scontri. Non ultimo -detto tra parentesi- quello avvenuto alla fine del 2013 a Milano, quando la giunta comunale propose di intitolarle un giardino pubblico e parte della cittadinanza insorse, chiedendo che il giardino fosse intitolato a Raimondo Vianello e Sandra Mondaini, definiti dalla stampa di Destra "*esempi realmente educativi*",¹⁴⁶³ mentre la Rame sarebbe l'espressione di una cultura "*destinata ad un lento e inesorabile declino*."¹⁴⁶⁴

Sia i suoi detrattori, sia -a volte- i suoi stessi sostenitori hanno preferito porre l'accento sulle contraddizioni di Franca, ma, in realtà, poco importa, perché, come afferma Vladimír Holan: "*Sei senza contraddizioni? Sei senza possibilità*."¹⁴⁶⁵

Più pertinenti, piuttosto, mi sembrano le parole che Franco Basaglia ha detto di lei, e proprio a lei:

tu rappresenti [...] un simbolo insopportabile di donna fuori dalle regole che oltretutto si permette di rifiutare, spudoratamente, ogni cliché che il dettato comune impone al sesso femminile. Tu entri a piedi giunti nello spazio da sempre gestito dai maschi. Spezzi la consuetudine della soggezione, meglio quella dell'assoggettazione, quindi ti dimostri ingovernabile e scellerata: ergo da punire. Ti è andata ancora bene che ti è capitato di non venire al mondo ai tempi della caccia alle streghe, quando donne come te finivano bruciate al rogo.¹⁴⁶⁶

Una Franca Rame, insomma, pienamente impegnata a fare prima di tutto della propria vita un'autentica "Zona Franca".

¹⁴⁶³ DE GIORGI, Cristina, "Alla ditta Fo un altro Nobel: quello del flop", in: «Il Giornale d'Italia», 18 gennaio 2014.

¹⁴⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁶⁵ HOLAN, Vladimír, *Lemuria* [1934-1938], Praha, 1940, p. 70, cit. in: RIPELLINO, Angelo Maria, *Praga magica* [1973], Torino, Einaudi, 1991, p. 22.

¹⁴⁶⁶ RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, cit., pp. 60-61.

Capitolo VI:
NARRATRICI, AFFABULATRICI, GIULLARESSE:
L'EREDITÀ TEATRALE DI FRANCA RAME

1. Dario, Franca e i loro figli teatrali: dal Teatro di Narrazione e oltre...

Il 9 ottobre 1997 va in onda in Italia, su RaiDue, *Vajont, 9 ottobre '63 (orazione civile)*, scritto e interpretato da Marco Paolini, co-firmato da Gabriele Vacis e con l'importante consulenza di Gerardo Guccini e Alessandra Ghiglione.

Vajont fa letteralmente irruzione in televisione, e il fatto segnerà una svolta nella carriera di Paolini, che diventerà, da quel momento, una *star* mediatica. Il passaggio in TV rappresenta, in un certo senso, il debutto scenico dello spettacolo, sebbene, in realtà, esso risalga, nella sua prima versione, al 1993.¹⁴⁶⁷ *Vajont* -e questa è la sua prima caratteristica- viene portato in scena per anni in versioni sempre diverse, modificate, accresciute, costituendosi come autentico *work in progress* costante e rivelando, in questo modo, la sua filiazione -sul piano della metodologia compositiva- dallo spettacolo-modello (anch'esso in revisione continua) di tutto il genere teatrale a cui Paolini afferisce -cioè il Teatro di Narrazione-, ovvero *Mistero buffo*, scritto e interpretato da Dario Fo.

I due spettacoli hanno una connessione molto forte. Prima di tutto, esattamente vent'anni prima, nel 1977, sempre su RaiDue, Dario era andato in onda, dopo un quindicennio di rimozione forzata dagli schermi televisivi, proprio con *Mistero buffo*. In secondo luogo, entrambi gli spettacoli sono accomunati dalla indeterminazione del genere, cioè dalla difficoltà che hanno i responsabili del palinsesto della Rai di definire di che tipo di trasmissione televisiva si tratti. Nel caso di *Vajont*, le diciture saranno "trasmissione in diretta", "documentario" e addirittura "film drammatico" (in ogni caso, non si parla mai di teatro) e lo stesso tipo di imprecisione segna la messa in onda, vent'anni prima, di *Mistero buffo*.

E, quasi a confermare per coincidenza il legame tra i due -pur diversi- spettacoli, nella stessa trasmissione in diretta di *Vajont*, proprio nel corso dello spettacolo, Marco Paolini annuncia l'assegnazione del Premio Nobel per la Letteratura del 1997, avvenuta proprio in quel giorno, a Dario Fo:

¹⁴⁶⁷ Lo spettacolo aveva già vinto, nel 1995, il Premio Ubu per il teatro politico e, nel 1996, il Premio Idi per la migliore novità italiana. Nel 1998 vincerà il Premio Regia Televisiva come miglior programma dell'anno, proprio per la trasmissione televisiva dell'anno precedente.

Sì, ridete... E io ne approfitto di un momento di risate così, perché son sicuro che a qualcuno di voi, vedendomi far queste cose, è venuto in mente un altro nome. E allora lo salutiamo tutti insieme. Questo è un teatro, siamo in scena a raccontare la storia del Vajont e oggi è il 9 ottobre e abbiamo saputo che a un attore italiano è stato dato il Premio Nobel. Al Maestro! (*applausi*) Quanti di voi si ricordano storie raccontate alla televisione, con il teatro? Ed è *Mistero buffo*: è da lì che è cominciato forse, per tanti di noi -anche per me, forse, in qualche modo-, l'avventura del teatro.¹⁴⁶⁸

Paolini dichiara la propria filiazione da Dario e, nel farlo, dichiara erede di quel teatro tutta l'esperienza teatrale del Teatro di Narrazione: "*Ed è Mistero buffo: è da lì che è cominciato forse, per tanti di noi -anche per me, forse, in qualche modo-, l'avventura del teatro.*" Gli spettacoli dell'attore-autore veneto sono "*storie raccontate [...] con il teatro*", quindi sono sviluppati in monologhi recitati spesso in lingua veneta (o in un italiano infarcito di dialettismi), a volte anche accompagnati dalla musica. Insieme a Laura Curino Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni e Marco Baliani, Paolini è il più importante esponente della cosiddetta "prima generazione" del Teatro di Narrazione¹⁴⁶⁹: un teatro che, proprio sulla scia della lezione del *Mistero buffo* di Fo, si fonda sul racconto di un *performer* (che della *performance* è anche autore e, spesso, regista), il quale -senza trucco, costumi o scenografia, ma col solo ausilio del proprio corpo e della propria voce- assume la funzione di narratore, con la propria identità non sostituita (come osserva Gerardo Guccini), cioè senza recitar la parte di un personaggio specifico predominante, ma portando in scena, all'occorrenza, *epicamente* tutti gli eventuali personaggi della vicenda narrata.

Ma se, sul piano dell'impianto scenico (della realizzazione tecnica), il primo riferimento del Teatro di Narrazione è Dario, sul piano del contenuto e del registro narrativo, invece, bisogna riconoscere una particolare filiazione di questo genere da Franca. Il Teatro di Narrazione, infatti, è un territorio che subito rivela la possibilità di ricostruire un rapporto significativo tra palcoscenico e pubblico, riprendendo in pieno il modo di Dario e di Franca di realizzare l'abbattimento della "quarta parete". Ma non solo: l'ambizione di questa generazione di teatranti è quella di raccontare la storia italiana (e non solo) sulle assi del palcoscenico, ricostruendo alcune delle tragedie che hanno insanguinato l'Italia nei decenni del dopoguerra, unendo spesso storia e microstoria. Il registro scelto, quindi, pur

¹⁴⁶⁸ PAOLINI, Marco, *Vajont, 9 ottobre '63 (orazione civile)*, DVD, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁴⁶⁹ Gli esponenti più significativi della "seconda generazione" sono, invece, Ascanio Celestini, Davide Enia, Giulio Cavalli, Mario Perrotta e Giuliana Musso.

nell'inevitabile *variatio* scenica dei toni, è prevalentemente quello tragico (gli ultimi venti minuti di *Vajont* ne sono una chiara dimostrazione) e, proprio in quest'approccio alla scrittura drammaturgica, il Teatro di Narrazione (in particolare, ovviamente, quello muliebre) è figlio di Franca Rame.

Attraverso Dario Fo e Franca Rame, il Teatro di Narrazione è anche erede della tradizione italiana del teatro d'attore, tanto che tutto il teatro d'attore italiano contemporaneo, quando non è specificamente Teatro di Narrazione, è almeno ad esso collegato e in rapporto, se non altro per il fatto d'essere costruito sulla formula del *one man* (o *one woman*) *show*.

Chi -nelle numerose varianti al modello del Teatro di Narrazione- accosta questa formula alla satira politica, per esempio, è Paolo Rossi, che ha esordito, come attore, proprio sotto la direzione di Dario, nell'*Histoire du Soldat* (stagione 1979-'80). Questi della sua figliolanza nei confronti di Dario Fo ha fatto pubblico tributo, portando in scena il suo *Mistero buffo di Dario Fo (P.S. nell'umile versione pop)*, nel 2010. Lo spettacolo, di cui Rossi è regista, attore e autore, viaggia su due percorsi paralleli: da un lato riprende alcuni monologhi dell'originale di Fo ("Le Nozze di Cana", "La resurrezione di Lazzaro", "Bonifacio VIII" e "La passione di Cristo"); dall'altro rivisita e attualizza le giullarate, "*mixandole e frullandole*"¹⁴⁷⁰, come dice Rossi stesso, con i temi della società odierna e con la propria esperienza, rendendo la *performance* nuova, adattata di volta in volta all'ambiente e agli umori dell'artista e del pubblico. Ogni sera, quindi, lo spettacolo cambia, coinvolgendo il pubblico secondo gli stili del teatro popolare, come sottolinea Rossi stesso che "*recita non al pubblico, ma con il pubblico*"¹⁴⁷¹, proprio come era solito fare il giullare medievale, rimescolando le carte e reinventando storie già scritte, cariche di critiche e di denunce nuove ai potenti di turno. Come l'originale di riferimento, anche quello nella "*umile versione pop*" di Paolo Rossi è un *Mistero buffo* politico:

Come è successo nel 1969, anche il nostro Mistero Buffo è un'operazione politica: come 40 anni fa, la nostra è ancora un'epoca in cui difendere dei valori significa difendere la sopravvivenza. Ma è anche un'operazione culturale perché vuole recuperare insieme al pubblico le radici profonde del teatro popolare. Abbiamo capito

¹⁴⁷⁰ ROSSI, Paolo, "*Mistero buffo di Dario Fo (P.S. nell'umile versione pop)* – programma di sala", in: http://www.paolo-rossi.org/content/wp-content/uploads/2011/10/misterobuffo_Paolo-Rossi_scheda-artistica_11_12.pdf, pagina web consultata il 4 agosto 2017.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*.

che il teatro, unico animale vivo, non cambierà il mondo ma può cambiare noi e aiutarci a resistere.¹⁴⁷²

Il palcoscenico è il solo strumento di cui si munisce Rossi, per focalizzarsi sull'indispensabile e per far sì che la rappresentazione possa essere portata in qualunque luogo, al di là dei teatri ufficiali: un'opera che colloca Paolo Rossi decisamente nella posizione di nuovo giullare, in cui esplose liberamente una comicità irriverente e corrosiva.

E, ancora in contiguità con lo spettacolo-modello, anche nella versione di Rossi si assiste a una sorprendente messinscena della Passione, stavolta da parte di una stralunata Lucia Vasini, in passato anche compagna di vita di Paolo, qui *partner* sulla scena. Scrive, a questo proposito, Paolo Puppa che in Lucia, in Franca e - come vedremo- in Laura Curino (che recitò il pezzo nel 1992)

risalta un *focus* comune per il forte investimento emotivo implicito, ovvero il momento in cui la donna si sdoppia in Maria sotto e Cristo sopra la croce, sempre seguendo la scia luminosa del citato *Il matto e la morte* di Fo.¹⁴⁷³

Particolari esperienze di confine -ancora figlie di Dario e Franca- tra Teatro di Narrazione e altri generi sono, infine, quella di Federico Bertozzi, la cui narrazione si dipana in bilico tra fiaba, tragedia e realtà romanzesca, quella di Moni Ovadia, che si muove tra musica e narrazioni *yiddish*, e quella di Andrea Cosentino, tra narrazione, pantomima e *clownerie*. Dal Teatro di Narrazione, infine, si sviluppa anche il filone del Teatro Civile (con autori come Ulderico Pesce o Alessandro Langiu, nonché Roberta Biagiarelli ed Elena Guerrini, di cui parleremo più avanti), che vuole portare sulla scena tematiche di particolare attualità politica e sociale.

Ma punto comune a tutto il Teatro di Narrazione (comprese le sue varianti) è il fatto d'affermarsi come forma di atto scenico solitario, che riconosce al narrare una modalità autosufficiente di teatro, aprendo così la strada a una molteplicità di tentativi e di percorsi, nati e cresciuti spesso sotto forma laboratoriale, nella convinzione che "*il monologo forse, oggi, è la forma più socievole di dialogo.*"¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷² *Ibidem.*

¹⁴⁷³ PUPPA, Paolo, "La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico", cit., p. 300.

¹⁴⁷⁴ PUPPA, Paolo, *Lettere impossibili. Fantasmii in scena: da Ibsen a Pasolini*, Roma, Gremese, 2009, p. 9.

Nel vario mondo degli (e delle) eredi di Dario Fo e Franca Rame, c'è chi si è posto come *narratore* di storie e microstorie, per fornire al pubblico una chiave di conoscenza del proprio passato e di lettura del proprio presente, chi s'è posto come *affabulatore*, intento a fare quasi un'opera di seduzione degli spettatori e delle spettatrici, per conquistarli al tema (a volte di grande impatto civile) di cui si fa portatore, concentrandosi, in particolare, sul rapporto creato col pubblico, e chi s'è posto come moderno *giullare*, unendo alla narrazione lo *humor* dissacrante e la *vis comica* che, con la risata, intende seppellire i potenti. Per ciascuno di questi approcci, il teatro italiano contemporaneo conosce anche significative eredi di Franca Rame, le quali, da lei, hanno tratto, quando non il fatto di trattare specificamente temi legati alla condizione femminile, almeno un approccio analogo a quello portato sulla ribalta dall'attrice-autrice.

2. Le narratrici

La prima e più diretta filiazione teatrale di Franca Rame si manifesta nell'ambito del Teatro di Narrazione propriamente detto, sia nella sua cosiddetta "prima generazione", sia nella sua "seconda generazione". Siamo in presenza di donne teatranti che scelgono di fare del teatro il luogo in cui rinarrare pezzi -più o meno grandi o noti- della storia e della società italiana per permettere al pubblico di specchiarsi, riconoscersi e, possibilmente, prendere posizione rispetto al proprio tempo. Con scelte diverse per ciascuna, questo intento profondamente politico è il primo grande portato che viene tratto dall'esperienza teatrale di Franca. Ma che vuol dire "narrare"? Possiamo partire da una definizione da vocabolario:

Narrare v. tr. [dal lat. *narrare*, affine a *gnarus* «consapevole»]. – Esporre o rappresentare, a viva voce o con scritti o altri mezzi, vicende, situazioni, fatti storici e reali, oppure fantastici, vissuti o, più spesso, non vissuti in prima persona, riferendoli in modo ampio e accurato e nel loro svolgimento temporale (ha sign. molto simile, ma non identico, a *raccontare*): *n. vecchie leggende*; *n. una storia d'amore*; *n. bene, male, con ordine, con vivacità, con brio*; *n. gli avvenimenti lieti della propria vita*; *ai posteri Narrar se stesso imprese* (Manzoni, con riferimento alle memorie che Napoleone avrebbe voluto lasciare delle sue gesta); *il libro, il film narra le peripezie di due viaggiatori*; e con prop. oggettiva (introdotta da *che*) o interrogativa indiretta (introdotta da *come*): *si narra che in quel tempo ...*; *vi narrerò come fece a liberarsi da quella prigione*. Talvolta con un complemento di argomento, introdotto dalla prep. *di*: *ci ha narrato dei suoi viaggi in Africa*. Ant. o raro con il sign. più generico di esporre con chiarezza, spiegare, rivelare: *le sue ragioni ... non è mia intenzione qui narrare* (Dante); *vuoi tu darmi rimorso dell'averti narrato la mia presente miseria?* (Mazzini); o in quello di attestare, testimoniare: *li cieli narrano la gloria di Dio* (Dante, che così traduce il biblico *enarrant*, del salmo 18). ◆ Part. pres. **narrante**, anche come agg. e s. m. e f., che o chi narra; in partic., nel linguaggio della critica letteraria, *io narrante*,

locuz. con cui viene indicato il personaggio che in una narrazione in prima persona assume (non per questo coincidendo con l'autore) il ruolo di chi racconta gli avvenimenti..¹⁴⁷⁵

Il primo elemento importante da considerare è l'affinità del verbo “*narrare*” con l'aggettivo latino “*gnarus*”, che significa “*consapevole*”. Narrare è, prima di tutto, rendere consapevole, non solo nel senso superficiale di “portare a conoscenza”, ma nel senso più profondo di “generare consapevolezza, coscienza”. Qui sta la radice politica del Teatro di Narrazione, che è anche la prima eredità ricevuta da questo genere teatrale da parte di Franca Rame (sempre attenendoci a quanto dice Marisa Pizza, secondo la quale la tensione più schiettamente politica, nella coppia d'arte, viene da Franca, mentre quella più poetica viene da Dario).

Il secondo elemento importante riguarda il modo di rendere consapevole, che consiste nel “*rappresentare, a viva voce [...], vicende, situazioni, fatti storici e reali, oppure fantastici, vissuti o, più spesso, non vissuti in prima persona, riferendoli in modo ampio e accurato e nel loro svolgimento temporale.*” Narrare non significa semplicemente “raccontare” (per quanto i due termini siano spesso adoperati uno in luogo dell'altro, indifferentemente “*rappresentare*” (verbo ricco di significato nel linguaggio teatrale): è un'azione che -qualora sia realizzata verbalmente- investe il corpo e conduce a mostrare, a far vedere (in qualche modo) ciò che si vuol narrare. E, al corpo, infatti, si associa la “*viva voce*”. Corpo e voce, dunque: gli strumenti essenziali dell'attore e dell'attrice.

In questo senso, davvero narrare è “*simile, ma non identico, a raccontare*”: raccontare, infatti, passa esclusivamente attraverso la parola, una parola che può avere una materialità minima (quella della scrittura), mentre narrare necessita materialmente del corpo. Racconti sono quelli degli scrittori, dei prosatori; narrazioni sono quelle degli aedi e dei cantori, dei trovatori e dei cantastorie.

Inoltre, importante è l'oggetto della narrazione: vicende vere o inventate, il più delle volte non vissute in prima persona. Narrare è un atto che investe sempre la realtà e la finzione: anche quando si narra un fatto realmente accaduto, il narratore l'arricchisce con dettagli ignoti allo storico -a volte anche inventati- o con digressioni personali, che -in quanto tali- vengono comunque rimodellate da chi narra in base al momento, al legame che si vuol creare con gli altri fatti narrati,

¹⁴⁷⁵ Voce: “Narrare”, in: VOCABOLARIO ONLINE TRECCANI, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/narrare>, consultata il 1° agosto 2017.

alla temperatura del pubblico. Il fatto, poi, che le vicende narrate non siano vissute in prima persona permette alla memoria portata in scena di non essere riferimento autoreferenziale, ma di farsi fatto collettivo. Certo, l'autobiografismo può esistere (il narratore può esser testimone dei fatti o conoscere i luoghi), ma, in questo caso, il riferimento a sé diventa una risorsa o funge da molla che fa scattare l'esigenza interiore di una narrazione che interroghi e coinvolga anche altri.

Narrare, poi, equivale a “*esporre con chiarezza, spiegare, rivelare*”. Il legame logico fra le tre azioni è importante. La chiarezza -elemento imprescindibile di una narrazione efficace- non è fine a se stessa: il suo fine è “*spiegare, rivelare*”. La narrazione contiene sempre una rivelazione, un messaggio che risveglia, che non lascia indifferente chi ascolta. Così, ora si comprende meglio il valore della narrazione come momento in cui rendere consapevole l'altro da sé. Non solo: narrare è anche “*testimoniare*”: per questo, il Teatro di Narrazione è anche un teatro della testimonianza -soprattutto politica e civile-, nonché della memoria sociale.

Infine, implicito nell'atto di narrare è che ci sia qualcuno che ascolta e che guarda chi narra: in altre parole, nel narrare è implicita la sua teatralità. E l'altro da sé è qualcuno che chi narra vuol rendere consapevole. Ecco perché, alla base del Teatro di Narrazione, c'è proprio quell'abbattimento della “quarta parete” attuato così programmaticamente da Dario e Franca.

Alla luce di tutto questo, meglio si comprendono le parole di Roberto Saviano sulla forza e sulla necessità del teatro:

Il teatro muta in voce ciò che è parola, concede viso, copre con un mantello di carne le parole, senza opprimerle, anzi scoprendole, dando loro epidermide e quindi rendendo le storie di un luogo storie di ogni luogo, una faccia tutte le facce, e questo è ciò di cui il potere, qualsiasi potere, ha più paura. Perché non hanno più volti i loro nemici, ma ogni volto può diventare nemico. La potenza dello spazio teatrale come luogo che interrompe la solitudine, che permette una diffusione di verità fatta di timpani e sudore, di sguardi e luci fioche, mi pare oggi più che in altri tempi necessaria.¹⁴⁷⁶

Nelle parole di Saviano si coglie tutto il valore politico del teatro e, in particolare, di quel Teatro di Narrazione che è figlio del lavoro di Dario e Franca. Il teatro trasforma la parola in voce, perché le conferisce scenicamente corpo, permettendole, in questo modo, di scoprirsi, di arrivare più chiaramente al

¹⁴⁷⁶ SAVIANO, Roberto, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2009, p. 53.

pubblico, per rivelargli qualcosa del mondo, renderlo, così, più consapevole e indurlo all'azione. Il teatro, inoltre, “*interrompe la solitudine*”, cioè contribuisce a fare del pubblico una comunità e dell'evento teatrale una potenziale *αγορά*, nella quale riconoscersi, ritrovarsi e discutere.

Ma, in questo contesto, che vuol dire essere specificamente una narratrice? In che riconosciamo una peculiarità della narrazione femminile? Come vedremo, essa risiede -proprio come nel teatro di Franca Rame- nella prospettiva, nel punto di vista che si fa centrale proprio perché parte da una posizione marginale. In questo percorso, connotato alle narrazioni muliebri, sta l'originalità di una narratrice e la sua possibilità ultima di “*rivelare*”, di rendere consapevole, di generare coscienza e di fare chiarezza in modo da creare un cambiamento in chi ascolta.

Ma la figliolanza investe anche le scelte tecniche di Franca, che si rivedono pressoché immutate nelle sue eredi teatrali. Scrive ancora Paolo Puppa:

Un vero *empty stage*, comunque, apparenta la Rame a queste narratrici. Perché anche la Rame, e prima di loro, si serve, per i suoi monologhi, di una semplice seggiola al centro, nella scena vuota, a differenza del marito, i cui assolo sono contornati sempre più spesso da un apparato iconografico, esibizione e risarcimento tardivo del proprio talento pittorico, trascurato per il teatro. E su questa sedia, lei arranca in una ruminazione affaticata, magari sorreggendo un cencio che per lei rappresenta il figlio morto, ricavato dalla sua resa in passato della *Mater matuta* ne *La strage degli innocenti* e nella già citata, delirante *Passione. Maria sotto la croce*, entrambi centoni inseriti nel mosaico *in progress* di *Mistero buffo* del '69.¹⁴⁷⁷

Lo spazio a disposizione, purtroppo, non mi permette di tracciare un percorso esaustivo che presenti tutte le narratrici e molto spiace di non poter trattare anche di attrici-autrici notevoli, quali Gabriella Bordin, Mariella Fabbris, Rosanna Rabezzana, Elena Ruzza o Lucilla Giagnoni. Ma, al fine di tratteggiare -pur sommariamente- il panorama nei suoi elementi essenziali, ho scelto due esponenti, in qualche modo, paradigmatiche di ciascuna delle due generazioni del Teatro di Narrazione: Laura Curino, che tocca una delle proprie vette teatrali proprio nel portare in scena *Passione*, con il monologo di Franca, e Giuliana Musso, che condivide con Franca la stessa concezione del teatro come mezzo per affrontare temi politici e civili, ha affrontato spesso temi inerenti alla condizione delle donne e ha trattato anche -e dalla stessa prospettiva di Franca- il tema dei soldati morti in guerra e del lutto portato dalle loro madri.

¹⁴⁷⁷ PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, cit., p. 301.

2.1. Laura Curino

Essere eredi non significa essere imitatori. Forse una differenza sostanziale tra Dario e Franca da una parte e Carmelo Bene dall'altra sta qui: quest'ultimo ha lasciato, al massimo, degli imitatori che non hanno né aggiunto né tolto nulla all'arte di lui; Dario e Franca, al contrario, hanno avuto soprattutto eredi, cioè figli teatrali. E, si sa, i figli si misurano con i genitori, imparano da loro, ma poi, a partire dall'esperienza di questi, si formano una loro individualità.

Così, Paolini e Rossi sono figli -a volte anche scientemente degeneri- di Fo¹⁴⁷⁸ e, allo stesso modo, Laura Curino lo è di Franca. Nel 1974, col regista Gabriele Vacis e altri, Laura fonda a Torino il Laboratorio Teatro Settimo, compagnia di teatro di ricerca. Attrice e drammaturga della compagnia torinese, con *Passione* (1992) interpreta il suo primo spettacolo di narrazione, un monologo nel quale si presenta interpretando epicamente tutti i personaggi della vicenda.¹⁴⁷⁹ In séguito, interpreta i due spettacoli sull'epopea degli Olivetti: *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno* (1997) e *Adriano Olivetti* (1998).¹⁴⁸⁰ Pur non avendo fatto solo Teatro di Narrazione, vi torna ciclicamente, come nel caso de *Il sig. del cane nero, storie su Enrico Mattei*, del 2010.¹⁴⁸¹

Proprio *Passione* è lo spettacolo che rivela la figliolanza di Laura nei confronti di Franca. Si tratta di un lavoro epocale, uno degli spettacoli seminali del Teatro di Narrazione italiano (oltreché l'esordio di Laura in questo genere teatrale). Tra i condomini della cintura torinese, in cui la rapida immigrazione interna (dal Sud al Nord Italia) del dopoguerra mescola dialetti e abitudini, lo spettacolo narra della scoperta del teatro e del progressivo raffinamento di una vocazione. Il debito nei confronti di Franca è praticamente esplicito: pur passando -sempre epicamente- da

¹⁴⁷⁸ Lo stesso non si può dire di Mario Pirovano, quasi una copia in carta carbone di Dario Fo. Non a caso, l'attore è specializzato nel portare in scena il repertorio del Maestro.

¹⁴⁷⁹ *Passione*, monologo del 1992, è scritto da Laura Curino, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis. La regia è di Roberto Tarasco. Lo spettacolo vince il Premio Milano nel 1990 e il premio "Il Contemporaneo" nel 1993, per la drammaturgia.

¹⁴⁸⁰ *Camillo Olivetti: alle radici di un sogno*, monologo del 1997, è scritto da Laura Curino e Gabriele Vacis, con la regia di Gabriele Vacis; prod. Teatro Settimo Torinese e Garybaldi Teatro. Lo spettacolo è stato trasmesso da RaiDue Palcoscenico il 31 ottobre 1998. *Adriano Olivetti*, del 1998, è scritto da Laura Curino e Gabriele Vacis, con la regia di Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni; prod. Teatro Settimo Torinese, in collaborazione con Città di Ivrea – Provincia di Torino – Regione Piemonte.

¹⁴⁸¹ *Il sig. del cane nero, storie su Enrico Mattei*, monologo. Testo di Laura Curino e Gabriele Vacis. Regia di Gabriele Vacis. Luci e scenofonia di Roberto Tarasco. Scenografia e video di Lucio Diana. Interpreti: Laura Curino. Torino, Teatro Stabile, marzo 2010.

un personaggio all'altro, con una comicità che avvolge, insieme alla tenerezza di tempi passati, adolescenze difficili in cui gli spettatori e le spettatrici si possono riconoscere, la Curino porta sulla scena anche se stessa e narra della nascita della propria passione, avvenuta quando lei, ragazzina timida che non esce quasi mai di casa, scopre il teatro, per non lasciarlo mai più. Scopre come si raccontano le storie, come si imparano a memoria, e tutto questo nel giro di una sera, in cui un'attrice di cui Laura non sa nulla arriva alla Casa del Popolo di Settimo Torinese per recitare uno spettacolo intitolato *La passione*. L'attrice, che ha organizzato la messinscena con grande ostinazione, mossa dal sogno di portare cultura nel nulla, naturalmente, è Franca. Dice, infatti, Paolo Puppa:

Laura Curino [...] alla Rame si è ispirata, nella sua memorabile *Passione* del '92, dove esplicitamente ripropone in un'animalessca e aspra torsione *Maria alla croce*, dopo averla visto incarnata da Franca, evento epocale per lei, in quanto le ha fatto capire come il teatro fosse il suo destino.¹⁴⁸²

Ma qui emerge il carattere della figliolanza di Laura nei confronti della Rame. È, infatti, lei a generare nella Curino la passione per il teatro -che sarà la chiave di volta della sua vita- e, per questo, Laura porta in scena, nello spettacolo, *Maria alla Croce*, una delle più importanti prove di Franca attrice. Ma, nel recitare il pezzo, lo “*ripropone in un'animalessca e aspra torsione*”, ovvero in una chiave che esaspera fin quasi al parossismo il tragico della vicenda -pur già forte nella versione della Rame- e quindi in una forma diversa da quella scelta da Franca. Laura è figlia artistica della Rame, ma quando scrive e recita *Passione* è figlia già teatralmente adulta e, dunque, non ha bisogno di seguire il consiglio della Maestra di scimmiottarla (consiglio che Franca, invece, spesso dava alle sue allieve alle prime armi). Laura ha già trovato la propria voce d'attrice, per cui lo spettacolo è il tributo dell'allieva cresciuta. Scrive ancora Paolo Puppa che la Curino, per costruire la propria *Maria alla Croce*,

dichiara di essersi ispirata quale fonte figurativa pure al complesso tardo-gotico quattrocentesco in terracotta, *Il Compianto* di Nicolò Dell'Arco, nella Chiesa bolognese di Santa Maria della Vita. La si osservi mentre si dimena, come una Erinni, una Menade di una pagana, molto poco cristiana lamentazione, del tutto priva della compostezza richiesta dal *Planctus Mariae*, e ben più furiosa dell'ipotetico modello Rame. Le braccia infatti si levano e si torcono a mulinello, quasi fiammelle uscite dalle terzine dantesche, mentre la sua gola lancia grida degne di un sabba espressionista, e sempre nella molteplicità fisica e sonora delle creature rappresentate. Eccola poi, all'improvviso,

¹⁴⁸² PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, cit., p. 300.

salire verso una scala immaginaria, invocando il figlio con uno sguardo delirante, in un dialetto pavano di volta in volta adattato ai tanti luoghi toccati dalla *performance*.¹⁴⁸³

Laura, dunque, “*si dimena, come una Erinni, una Menade di una pagana, molto poco cristiana lamentazione, del tutto priva della compostezza richiesta dal Planctus Mariae*”, ma il suo allontanarsi dal modello non consiste in questa sorta di paganizzazione del dolore di Maria (anche Franca de-sacralizza Maria, per umanizzarla), quanto sulla sua esasperazione, che la rende “*ben più furiosa dell’ipotetico modello Rame*”. Si direbbe quasi che Laura riproponga, “*nella molteplicità fisica e sonora delle creature rappresentate*”, quasi una versione tragica del corpo multiplo e dell’“*orchestra polifonica, in fondo di lontana ascendenza tardo-futurista*”¹⁴⁸⁴ di Dario: una fusione, quindi, del debordante virtuosismo fisico di lui con la propensione per la solidità tragica di lei, che produce effetti espressionistici.

Tutto il contrario di Franca e qui sarà utile ripetere quanto Paolo Puppa nota sulla recitazione della Rame in questo monologo. Lei, infatti,

si mostra ben più trattenuta, meno centrifugata nel dolore e nello sdoppiamento. Quando fa Cristo, le esce una voce scavata, dissugata e stanchissima, con cui invita la madre ad andare a casa, mentre nei panni di Maria, con gesti solo un po’ amplificati e con accenti educatamente lacrimosi, manifesta una impazienza sfinita, per poi risollevarsi, nel puntuale sogno, e inveire contro l’Arcangelo Gabriele. Il tutto mantenuto, proprio in contiguità al registro tragico-melodrammatico, entro una chiara tecnica di sottrazione.¹⁴⁸⁵

Maria alla Croce è il primo dei grandi esempi-cardine del recitare “*per sottrazione*” di Franca: una tecnica che raggiungerà il suo apice nell’immobilità imprigionata de *Lo stupro*, dove l’azione fisica di Franca sotto sequestro consiste proprio nel non potersi muovere. Ma già qui, la Rame recita con “*gesti solo un po’ amplificati e con accenti educatamente lacrimosi*”, che crescono -ma sempre con misura- nell’invettiva finale contro l’Arcangelo Gabriele.

La resa della Curino, invece, sembra esser costruita “a ritroso”, cioè partendo proprio dalla durezza dell’invettiva, per costruire dalla prospettiva di quel momento tutto il monologo: Maria, per Laura, è la madre che, in qualche modo, ha già capito che non potrà salvare il figlio e, per questo, è già dilaniata da un

¹⁴⁸³ *Ibidem*. Vedi anche: PUPPA, Paolo, *La voce solitaria. Il monologo d’attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-100.

¹⁴⁸⁴ PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, cit., p. 298.

¹⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 300.

dolore insostenibile. Ma non solo quello di Laura su Maria è uno sguardo a ritroso; lo è anche quello di Laura su Franca: è il tributo a un fatto già avvenuto, cui si riaccede attraverso la dimensione della memoria, che, però, già contiene in sé le conseguenze di esso. Quindi, la *Maria sulla Croce* di Laura è anche una riflessione su quella prima esperienza teatrale, sul suo forte effetto impattante nella vita della Curino e sulle sue conseguenze. L'exasperazione della recitazione è anche, dunque, la messa in scena dell'effetto di quel monologo su di lei ragazzina e sulla strada che quell'esperienza apre sul suo futuro di attrice e di donna.

Si tratta, dunque, di una scelta a un tempo teatrale e autobiografica, dalla natura molto precisa e anche, in realtà, anomala per l'attrice-autrice torinese. Laura, infatti, nella sua arte attorica -paradossalmente, proprio quando non porta in scena il suo tributo a Franca-, è molto più vicina alla recitazione “*per sottrazione*” della Rame. Dichiarò, infatti, proprio la Curino: “*Eliminare tutto il superfluo e tenere l'essenziale è una regola del teatro, non solo quello di narrazione. E vale tanto per la scrittura, quanto per le prove e la recitazione.*”¹⁴⁸⁶ Anche in questo, quindi, Laura è figlia teatrale di Franca e la sua recitazione nei due lavori sulla famiglia Olivetti ne sono la piena dimostrazione: lì non v'è gesto che non sia finalizzato ad accompagnare le parole, né movimento che non richiami in modo inequivocabile un'immagine precisa e pulita.

Ma Laura è figlia di Franca anche politicamente, perché condivide la stessa concezione del potere, come si vede in *Shakespeare: streghe, ribelli e altre passioni*, dove le tre streghe del *Macbeth* raccontano a modo loro la tragedia scespiriana, grate al Bardo di averle liberate proprio dalla stregoneria. Lo spettacolo, così, narra di donne sapienti perseguitate e di poveracce mandate al rogo, ma anche di un uomo forse mai abbastanza maschio (Macbeth) e di una donna furiosa d'esser donna (Lady Macbeth), disposti a tutto per il raggiungimento del potere. Il potere vi appare come l'elemento che squaderna persino l'identità di genere: Lady Macbeth si maschilizza pur di raggiungerlo, invoca gli spiriti della notte di toglierle il sesso ed è in questa de-sessuazione che si comporta come una strega. La vera donna-strega, dunque, è la donna votata al

¹⁴⁸⁶ CURINO, Laura, “Ecologia del repertorio”, nella *brochure* dell'attrice-autrice del 2014, in: https://www.to.camcom.it/sites/default/files/amministrazione-trasparente/22832_CCIAATO_2712014.pdf, pagina consultata l'8 agosto 2017, p. 1.

potere. Al contrario, le donne additate come streghe sono donne che possiedono la conoscenza, che sanno predire il futuro a Macbeth anche nella sua fine funesta. Ma lui le ascolta solo per quel che vuol sentire.

Infine, Laura è figlia di Franca, perché con lei condivide il senso di un teatro politico che porti alla ribalta anche il problema della condizione femminile. E a questo tema la Curino ha dedicato diversi suoi lavori. *Santa Bàrbera*, per esempio, narra una vicenda contenuta nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, in cui una ragazza d'Oriente di grande bellezza è stata rinchiusa dal padre Dioscoro in una torre per scoraggiare in lei il desiderio d'indipendenza. Non potendo fiaccare nella ragazza questo impeto, il padre finirà per ucciderla. La *pièce* è esplicitamente “*dedicata a tutte le donne uccise da mano creduta amica*”¹⁴⁸⁷ e tocca, dunque, un tema attualissimo, oggi. *Il Senato delle donne*, invece, parla del ruolo delle donne, vissuto nonostante la condizione sociale di subalternità, nel processo di unificazione italiana. Si tratta di donne di estrazione nobile o borghese, cresciute con la classica educazione che s'impartiva alle ragazze di buona famiglia, che, però, mettono in discussione il ruolo assegnato loro dalla società, prendono coscienza di se stesse e delle proprie aspirazioni e pongono le basi per un cambiamento epocale: un tributo alle origini del femminismo in Italia. *Le designer*, poi, è un inno alla creatività femminile. Protagoniste sono le designer della Torino tra fine Ottocento e primi del Novecento, antesignane di una nuova epoca industriale, che coniuga sensibilità artistica, senso della praticità e scelta politica di allargare a tutte le classi sociali la sensibilità per le arti e per le loro applicazioni. Le donne della *pièce* sono creative perché operaie della modernità, artefici dell'innovazione e guardano al mondo in modo decisamente femminile: rifiutano, infatti, l'approccio narcisistico maschile, scegliendo di restare nell'ombra per far sì che a parlare di loro siano i prodotti, gli oggetti. Ma inevitabile sorge il contrasto con un mondo economico declinato al maschile, in cui l'ombra, per le donne, si trasforma in oblio e il mercato diventa luogo dell'appropriazione, da parte degli uomini, dello slancio creativo femminile. Infine, *Donne di carta e di parole* è un *excursus* nella letteratura al femminile, affrontato con ironia, perché focalizzato non solo sulle grandi opere scritte dalle donne, ma anche su quelle di consumo e su quelle scritte per le donne. Ne scaturisce un contrasto a tratti comico a tratti lirico e alto, nel suo passare

¹⁴⁸⁷ CURINO, Laura, *Brochure* dell'attrice-autrice del 2014, cit., p. 3.

disinvoltamente da Liala a Balzac, da Colette a Sophie Kinsella, fino ad Alice Munro.

2.2. Giuliana Musso

Sempre nel territorio delle narratrici in debito con il magistero della Rame va ricondotta anche la veneta Giuliana Musso, sicuramente -almeno- per il suo monologo sull'inflazione del parto cesareo (*Nati in casa*, del 2001), per quello centrato sui clienti delle prostitute (*Sexmachine*, del 2006), per quello sulle madri dei soldati morti in guerra (*Mio eroe*, del 2016) e per *Odiare Medea. Il sogno del patriarcato* (2017), uno studio teatrale in forma di lettura scenica sul sistema culturale patriarcale, che (oltre a situarsi sulla stessa linea interpretativa della *Medea* di Franca) riprende, arricchendolo di ulteriori contributi, un precedente testo della stessa Musso, *La città ha fondamento sopra un misfatto* (2010).

Giuliana Musso è una delle maggiori esponenti del Teatro di Narrazione e d'Indagine e, forse, la principale esponente femminile della cosiddetta "seconda generazione" del Teatro di Narrazione. Il suo è un teatro che si colloca al confine con il giornalismo d'inchiesta, tra indagine e poesia, denuncia e comicità.

La sua poetica si è snodata -finora- su due blocchi contenutistici. Il primo, espresso nella sua prima trilogia teatrale, è quello dei fondamenti della vita, *Nati in casa*, sulla nascita; *Sexmachine*, sul sesso; *Tanti Saluti*, sulla morte. Il secondo è costruito su un impegnativo viaggio nella distruttività del sistema patriarcale, con *La città ha fondamento sopra un misfatto* (ispirato a *Medea. Voci*, di Christa Wolf), *La Fabbrica dei preti* (sulla vita e la formazione nei seminari italiani prima del Concilio Vaticano II) e *Mio Eroe* (che analizza la guerra contemporanea dalla prospettiva delle madri di militari caduti in Afghanistan).

Nati in casa narra la storia di una donna che fu levatrice in un paese di provincia di un Nord-Est italiano ancora rurale. Storia tutta al femminile, dunque, che racconta una dedizione costante all'atto di far nascere, un atto che non rappresenta mai un gesto eroico, ma che rivoluziona il mondo dal di dentro, lentamente. A far da contrappunto a questa storia, i primi quindici minuti del monologo sono, invece, un viaggio accelerato nel parto contemporaneo, ospedalizzato, medicalizzato, reso asettico, in un certo senso "prodotto industrialmente", tutto incentrato sulle esigenze del dottore e ideato, in ultima istanza, da uomini (sebbene magari realizzato concretamente da donne). La

vicenda su cui si sposta, poi, la *pièce*, invece, ha il suo centro in una donna, che aiuta altre donne a mettere al mondo la vita e che, su questo compito, costruisce il proprio stare al mondo. Non a caso, si tratta di una vicenda assente dai libri di storia, che Giuliana ha raccolto attraverso numerose interviste (raccolte in giro per un Nord-Est contadino e scomparso), e disegnata tracciando linee semplici tra un aneddoto e l'altro, memorie di fatti eccezionali solo per chi li vive. Così, la Musso coglie la donna in tutta la sua marginalità storica, per portarla al centro di una scena spoglia, in modo che la sua figura e la sua esperienza si staglino con nettezza davanti agli occhi del pubblico. È lo sguardo centrale perché marginale delle donne, quello che mette a fuoco Giuliana, la quale mostra, così, il paradosso di una marginalità cui le donne sono relegate anche quando compiono l'atto fondamentale -che la natura ha dato in potere solo a loro- del dare alla luce. Il lavoro, al contempo, è perfettamente in linea con le sferzate di Franca contro la medicalizzazione del parto. *Nati in casa* fa riflettere su un'appropriazione indebita maschile: quella che ha portato a ridefinire tutte le tecniche del parto in base alla prospettiva (e alla comodità) del dottore.

Sulla stessa falsariga costruita sullo sguardo femminile si fonda la riflessione sulla prostituzione espressa in *Sexmachine*. Franca Rame parla chiaramente della prostituzione non solo come di una forma di schiavitù nel senso inteso dal Codice Penale, ma soprattutto come di una manifestazione estrema della secolare schiavitù femminile. Allo stesso modo, Giuliana nota: “*Le prostitute si possono chiamare in molti modi: meretrici, fallofore, puttane, cocottes, passeggiatrici, belle di notte, lucciole, troie, sex-workers, donnacce, donne facili, donnine leggere... I clienti si chiamano clienti.*”¹⁴⁸⁸ E, in fondo, il cliente è sempre coperto da un'aura di giustificazione: se cerca le prostitute, evidentemente, è perché le donne si prostituiscono e, in fondo, anche lui ha diritto alla prestazione sessuale, a maggior ragione se, magari, non riesce a ottenerla in altro modo... Scrive Giuliana:

Sexmachine ci parla di sesso e potere. Oggi. Nella grande macchina del sesso ci siamo tutti, basta sapersi riconoscere, basta ammettere di essere inclusi... Eccoci a pensare che una donna che vende il proprio corpo non è normale, o è una pazza o è una poveretta... mentre il maschio ha degli istinti da sfogare, è normale, ha dei bisogni fisici da soddisfare, è la sua natura in fondo. Lui è pulito: paga. Lei è sporca: guadagna. Lui si

¹⁴⁸⁸ MUSSO, Giuliana “*Sexmachine*”, in: <http://www.giulianamusso.it/spettacoli/sexmachine/>, pagina consultata l'8 agosto 2017.

vanta con gli amici. Lei vive nell'ombra. Se beccati: lui prende una multa, lei va in galera.

Sexmachine ci parla di sesso e denaro. Oggi il sesso è l'anima del commercio. Non esiste prodotto che non possa essere pubblicizzato da un bel corpo nudo, da un gesto lascivo, da un simpatico doppio senso: compri un deodorante e ti tromba Banderas, mangi un gelato e godi, guidi l'auto e riesci a raggiungere l'orgasmo. Oggi per fare sesso non serve più fare sesso.¹⁴⁸⁹

Esattamente la stessa riflessione sull'intreccio patriarcale tra sesso, mercato, potere e denaro che sviluppa Franca, in particolare nel corrosivo e violento *Monologo della puttana in manicomio*, ma che ritroviamo anche, *a latere*, in *L'Eroina*. A dispetto del riferimento al sesso contenuto nel titolo, quindi, *Sexmachine* non è il corrispettivo di *Sesso? Grazie, tanto per gradire*. Nello spettacolo della Rame, infatti, l'elemento politico si manifesta sotto la forma del confronto collettivo, della chiacchierata mediante la quale la comunità si libera dei tabù. Nel lavoro di Giuliana, invece, l'elemento politico si connota come atto di denuncia: per questo, esso è più analogo alla riflessione sulla schiavitù sessuale femminile che Franca svolge in *Tutta casa, letto e chiesa*.

La costruzione del percorso sull'attualità della cultura patriarcale della successiva trilogia della Musso, dunque, scaturisce dalle radici di questa riflessione sui fondamenti della vita, perché già essi sono, ormai, ridefiniti dal patriarcato. Qui, il magistero concettuale della Rame è evidentissimo.

Così, pur partendo da un altro riferimento (Christa Wolf, in luogo di Euripide o di Franca), prima con *La città ha fondamento sopra un misfatto* e poi con *Odiare Medea*, la Musso esplora -attraverso la figura di Medea- la natura violenta del patriarcato, il suo sogno di dominio sulla vita, sulle donne, sui comportamenti sessuali e sulla dimensione affettiva degli individui. *Odiare Medea*, in particolare, prende la forma d'uno studio teatrale che si avvale, oltre che del precedente *La città ha fondamento sopra un misfatto*, anche di riferimenti scientifici tratti da Riane Eisler, Maria Gimbutas, Fritjof Capra e Rosalind Miles. Giuliana porta in scena un delirio di personaggi e di racconti, di miti delle origini e di chimere contemporanee, con uno stile misurato che tocca la polifonia, il contrappunto, mescola il repertorio della voce accompagnata con il melodramma italiano e i nazionalismi di fine Ottocento, sino a fremiti più attuali e pervasivi.

¹⁴⁸⁹ *Ibidem*.

L'esaltazione patriarcale della virilità si esprime anche nella guerra, luogo di manifestazione della concezione maschile dell'eroismo. E su questa riflessione di fondo è costruito *Mio eroe*. Così lo presenta Giuliana:

Il tema generale è la guerra contemporanea, il soggetto è ispirato alla biografia di alcuni dei 53 militari italiani caduti in Afghanistan durante la missione ISAF (2001- 2014), la voce è quella delle loro madri.

Le madri testimoniano con devozione la vita dei figli che non ci sono più, ne ridisegnano il carattere, il comportamento, gli ideali. Costruiscono un altare di memorie personali che trabocca di un naturale amore per la vita. Cercano parole e gesti per dare un senso al loro inconsolabile lutto ma anche all'esperienza della morte in guerra, in tempo di pace.

Nell'alveo di questi racconti intimi, a tratti lievi a tratti drammatici, prende però forza e si fa spazio un discorso etico e politico. In *Mio Eroe*, la voce stigmatizzata della madre dolorosa, da sempre sequestrata nello spazio dei sentimenti, si apre un varco, esce dagli stereotipi, e si pone interrogativi puntuali sulla logica della guerra, sull'origine della violenza come sistema di soluzione dei conflitti, sul mito dell'eroe e sulla sacralità della vita umana.

Il dolore delle madri può superare la retorica militaristica che ci impedisce di ragionare sulla guerra quando siamo di fronte al feretro coperto dal tricolore e affonda con la forza dei sentimenti in una più autentica ricerca di verità. In queste testimonianze femminili il tema della pace e il tema della maternità risuonano per quello che ancora sono: pubblicamente venerati e segretamente dileggiati.

Solo alla fine del monologo sarà forse visibile, come una filigrana in controluce, che la voce delle madri piangenti è la voce della razionalità umana.¹⁴⁹⁰

Indubbiamente, *Mio Eroe* della Musso è l'analogo di *Madre Pace* di Fo e della Rame. In entrambi i lavori, infatti, “*la voce stigmatizzata della madre dolorosa, da sempre sequestrata nello spazio dei sentimenti, si apre un varco, esce dagli stereotipi*”: nel caso di Franca, la voce di Cindy esce dallo spazio del puro sentimento per farsi presa di coscienza civile, attivismo politico e denuncia del racket della guerra; nel caso di Giuliana, la voce della madre esce dallo spazio emotivo per farsi denuncia della “*logica della guerra*” in senso antropologico, “*della violenza come sistema di soluzione dei conflitti*” in una politica intesa al maschile (cioè come esercizio del potere) e del “*mito dell'eroe*”, secolare luogo della retorica della virilità, dall'*Iliade* a oggi.

Mio Eroe denuncia l'intreccio tra mito della virilità e dell'eroismo e interesse politico, “*la retorica militaristica che ci impedisce di ragionare sulla guerra quando siamo di fronte al feretro coperto dal tricolore*”. è un intreccio che rivela come il potere politico si sia sempre servito della pre-esistente cultura patriarcale.

¹⁴⁹⁰ MUSSO, Giuliana “*Mio Eroe*”, in: <http://www.giulianamusso.it/spettacoli/mio-eroe/>, pagina consultata l'8 agosto 2017.

Anche in Giuliana -così come in Franca-, le donne, le madri, con tutta la loro debolezza, la loro mancanza di potere e la loro marginalità superano questo intreccio, ne rivelano l'inganno, mettendo in chiaro la connessione -quella vitale, invece- tra tema della pace e tema della maternità. E forse è proprio in ragione dell'origine femminile di questi due temi che essi vengono “*pubblicamente venerati e segretamente dileggiati*”, cioè formalmente difesi, ma, in realtà, costantemente disattesi, distorti e strumentalizzati.

Ma Giuliana è figlia teatrale di Franca Rame anche per la generale concezione del teatro. La Rame, infatti, non s'è mai identificata con il (proprio) teatro, non l'ha mai considerato il proprio fine e ha sempre sostenuto di recitare “*perché, grazie a questo lavoro, riesco a portare avanti le cose in cui credo. E questo non è poco.*”¹⁴⁹¹ Sulla stessa lunghezza d'onda si pone Giuliana, che considera il teatro come un mezzo (o un linguaggio) per fare un'operazione culturale e politica. Afferma, infatti, con parole estremamente chiare:

Ho il desiderio di un teatro che ci guardi negli occhi e che ci ascolti, di una drammaturgia che nasca dall'indagine e trasferisca sulla scena la testimonianza di chi vive. So di condividere questo desiderio con molti altri artisti che resistono spontaneamente alla seduzione dell'autoreferenzialità per arrendersi con gioia a un teatro che ama osservare più di quanto ami farsi osservare. Diamoci occasioni per spostare il baricentro: dal virtuosismo al contenuto, dal grande teatro a una comunità che si riunisce.¹⁴⁹²

Il teatro come fine è autoreferenziale, virtuosistico: è il “*grande teatro*” che ama “*farsi osservare*”, recitato dal attore preoccupato dell'impatto della *propria performance*. È il teatro amato dall'attore che recita indifferentemente qualunque cosa (dalla tragedia greca alla pubblicità di un detersivo in televisione) e che, alla consegna del copione, come primo atto attorico, conta il numero di battute del proprio personaggio. Il teatro -specie italiano- è stato ed è tuttora gravido di attori di tal fatta...

Giuliana -come Franca- cerca esattamente l'opposto: cerca un teatro che ami “*osservare*”, “*che ci guardi negli occhi e che ci ascolti*”, il cui baricentro sia spostato “*sul contenuto*” e il cui interesse sia rivolto “*a una comunità che si riunisce*”. Il teatro, per Giuliana (come per Franca), non è interessante *di per sé*,

¹⁴⁹¹ RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 20.

¹⁴⁹² MUSSO, Giuliana, “Home Page” del sito <http://www.giulianamusso.it/>, consultata l'8 agosto 2017.

ma lo diventa -e tanto- per le potenzialità che esprime nella costruzione di un sentire collettivo e nella condivisione di un impegno sociale e politico.

3. Le affabulatrici

Come abbiamo già detto, tutto il teatro d'attore italiano contemporaneo, quando non è specificamente Teatro di Narrazione, è almeno ad esso collegato e in rapporto. Questo significa che le distinzioni che, per necessità critica, introdurrò tra le varie eredi teatrali di Franca Rame rappresentano una inevitabile schematizzazione, che risponde a una necessità d'orientamento, ma sono ben consapevole del loro carattere "liquido" (per usare una categoria di Baumann), che non s'esime dal correre il rischio, a volte, addirittura dell'arbitrarietà.

Così, per nostra chiarezza, distinguiamo ora dalle narratrici le affabulatrici. Se le prime, infatti, intendono il teatro come testimonianza, le seconde lo intendono come seduzione, come attrazione emotiva verso il tema di cui si sente l'urgenza di parlare.

Ancóra una volta, quindi, il teatro -coerentemente con quanto afferma Franca Rame- non è vissuto come il fine della propria azione, ma come lo strumento che, più d'ogni altro, consente di instaurare un rapporto col pubblico per conquistarlo al tema che gli si presenta. Ed ecco, dunque, la seconda caratteristica delle affabulatrici: ancóra più delle narratrici, che ambiscono a portare in scena i temi scelti per dare loro visibilità e peso ontologico, queste concentrano il loro agire teatrale nella creazione di una relazione -inevitabilmente empatica- col pubblico, per indurlo a *sentire*, insieme a loro, l'urgenza di occuparsi di quei temi.

Quella delle affabulatrici è una pratica teatrale politica -come lo è quella delle narratrici- e, infatti, le due attrici-autrici di cui parleremo sono associate (non senza ragione) anche al cosiddetto "Teatro Civile". Ma mentre le narratrici sono, in prima istanza, intenzionate ad agire su un piano razionale (anche se poi non restano imprigionate in esso), le affabulatrici, invece, agiscono fin da subito sul livello emotivo, lavorando su un piano di consapevolezza che travalica, a volte, le stesse parole, ma è fatto di gesti, di silenzi e -in certi casi- anche d'ambienti. La differenza, dunque, riguarda il *modo* scelto per narrare. Ma di che cosa parliamo, quando parliamo d'affabulazione? Anche in questo caso, partiamo da una definizione da vocabolario:

Affabulazione s. f. [dal fr. *affabulation*, der. di *fable* «favola», sul modello del lat. tardo *affabulatio -onis* «morale di una favola»], letter. – Organizzazione di un soggetto in favola, cioè in un intreccio adatto alla rappresentazione scenica. Per estens., l'azione drammatica stessa, l'intreccio di un'azione scenica, e, fig., successione di episodi di un sogno o di un'immaginazione fantastica. Con sign. più generico, invenzione favolosa, costruzione della fantasia più o meno inverosimile: *tanta suggestione hanno dunque su di te le a. d'un grafomane?* (I. Calvino).¹⁴⁹³

Il sostantivo -come si vede- attiene specificamente all'ambito teatrale: chi affabula organizza “*un soggetto in favola, cioè in un intreccio adatto alla rappresentazione scenica*”, tanto che, estensivamente, l'affabulazione indica proprio “*l'azione drammatica stessa*”. Due elementi, però, definiscono, in particolare, l'affabulazione: il primo è il suo riferirsi all’“*intreccio di un'azione scenica*” e alla “*successione di episodi*”; il secondo è il suo coincidere anche con l’“*invenzione favolosa*”.

Il primo elemento rivela la concentrazione sulla costruzione della struttura del narrare, perché essa deve catturare l'attenzione del pubblico: l'atto di sedurre passa attraverso l'attrarre a sé e il tenere con sé. Il secondo elemento svela l'importanza dell'invenzione, del livello di *fiction*, di superamento della realtà. Non a caso, l'affabulatore, anche fuori del contesto teatrale, è un individuo che espone il proprio pensiero in modo avvincente e ingegnoso o che narra avvenimenti avvincenti, indipendentemente da quanto siano credibili o reali.

Rispetto a quella di “narratore”, sembra che quella dell’“affabulatore” sia una figura meno concentrata sul *che cosa* rivelare e più sul *come* rivelarlo. Ma, nel caso delle affabulatrici eredi di Franca-affabulatrice, quest'attenzione al *come* -cui si dedica una cura quasi maniacale- è tutta funzionale al *che cosa*. Ciò che cambia è il percorso che lega il messaggio al pubblico: per le narratrici, il messaggio viene diretto al pubblico; per le affabulatrici è il pubblico a venire diretto verso il messaggio. Le narratrici si protendono verso il pubblico; le affabulatrici attirano il pubblico: per questo, nella pratica attorica delle narratrici sono centrali i concetti di testimonianza e di chiarezza; in quella delle affabulatrici sono fondamentali i concetti di relazione e di empatia.

Le affabulatrici cercano di provocare una reazione del cuore, prima ancora che della testa (questa verrà dopo, quando l'evento teatrale avrà avuto il tempo di

¹⁴⁹³ Voce: “Affabulazione”, in: VOCABOLARIO ONLINE TRECCANI, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/affabulazione>, consultata il 1° agosto 2017.

sedimentare nella coscienza), ma non della pancia, cioè puramente istintuale (questa provocherebbe un'emozione passeggera, che non lascia tracce profonde).

La Franca-affabulatrice emerge, in particolare, in *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, spettacolo in cui il teatro diventa quasi un'estensione del camerino della Rame, in cui lei chiacchiera con le donne che la cercano, e il palco si fa luogo intimo, in cui raccontare di sé proprio per condividere un'esperienza che si rivela comune e collettiva.

In questo senso, le migliori eredi della Franca-affabulatrice sono certamente Elena Guerrini, capace di lavorare sulla relazione col pubblico a un punto tale da concepire spettacoli per uno spettatore solo alla volta, e Roberta Biagiarelli, che, nel porsi come “*incantadora*”, trova la chiave per portare con sé il pubblico, come un moderno pifferaio di Hamelin, ovunque: perfino nell'inferno della guerra fratricida nell'ex-Iugoslavia.

3.1. Roberta Biagiarelli

Spiega Letizia Bernazza:

Il teatro è uno dei territori privilegiati per condurre le persone, i cittadini, a una presa di coscienza della realtà. E questo perché, in quanto arte fondata sulla relazione, è dinamicamente volto a tenere saldo il confronto con le necessità civili e sociali, di conseguenza ad assumere il valore di un mezzo che, rafforzando il dialogo, intervenga nella dinamica relazionale Singolo-Altri.¹⁴⁹⁴

A questa concezione dialogica del teatro si riferiscono, in particolare, le affabulatrici: ciò che recuperano è esattamente il suo carattere di “*arte fondata sulla relazione*”, la sua “*dinamica relazionale Singolo-Altri*”.

Si tratta di una dinamica esplorata in particolare da Franca, soprattutto in *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, sia attraverso i registri comico e ironico, sia mediante il registro tragico (come nel “Prologo” a *Lo stupro*).

Tra le affabulatrici contemporanee, Roberta Biagiarelli è quella che, più di tutte, lega l'affabulazione alla denuncia sociale ed è solita “avvicinare” il pubblico, oltretutto nei numerosi teatri nazionali e internazionali, nelle associazioni culturali e finanche nelle scuole. In questo senso, Roberta è figlia di quel nomadismo teatrale, che per Franca Rame è sempre stata pratica consueta, per il quale il contenuto di uno spettacolo merita di arrivare il più possibile ovunque,

¹⁴⁹⁴ BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, cit., p. 15.

anche mediante allestimenti rivolti a piccoli numeri di spettatori. È il caso, per esempio, di uno dei suoi lavori più conosciuti: *A come Srebrenica* (1998), scritto con la regista e drammaturga Simona Gonella.

Intorno al 9 luglio 1995, l'armata serbo-bosniaca attacca la Zona Protetta di Srebrenica e il territorio circostante. L'offensiva si protrae fino all'11 luglio, giorno in cui le unità serbo bosniache entrano in Srebrenica. Da qui in poi, seguiranno stupri, mutilazioni, esecuzioni di civili, sepolture di vivi. Ma il massacro di novemila civili di quella metà di luglio è solo l'epilogo di una storia iniziata tre anni prima, una storia di assedio. La vicenda di Srebrenica è l'emblema sinistro della guerra nella ex-Iugoslavia, una guerra combattuta nel cuore dell'Europa appena costituitasi (il Trattato di Maastricht è di appena tre anni prima), dall'altra sponda di quel mare Adriatico che è, anche in quegli anni, luogo di vacanza balneare, nelle località italiane come Rimini o Riccione. Come ha potuto verificarsi una simile atrocità, nel cuore della civile Europa? Com'è potuto succedere che quest'atrocità proseguisse indisturbata, sotto gli occhi della civile Europa? È sull'onda di queste domande che la Biagiarelli decide di raccontare l'assedio e la caduta di Srebrenica. Nello spettacolo, *“un patrimonio di suoni, voci e gesti restituisce l'orrore della morte, del dolore e della violenza perpetuate ai danni di una popolazione per tre lunghi anni.”*¹⁴⁹⁵ La recitazione di Roberta è epica e, in questo, si vede chiaramente il magistero di Franca. Al contrario della Maestra, però, Roberta spinge anche sull'emotività del tragico, così la storia narrata si fa quasi più vera della storia in sé, scavalca lo steccato della finzione teatrale, rinuncia a ogni digressione evasiva e rassicurante, per farsi totalmente teatro della Memoria.

Sempre in linea con la lezione di Franca Rame, la Biagiarelli riduce all'essenziale la scena: la struttura dell'opera dev'esser tale da permetterle allestimenti praticamente ovunque, ma soprattutto niente deve distrarre il pubblico dal palpare il male di cui sono capaci gli uomini. Lo spettacolo è una sorta di calata nell'abisso, che non getta nella più cupa disperazione solo perché si è condotti per mano da Roberta. In questo suo esser guida e, al contempo, àncora e appiglio per il pubblico, sta la sua arte affabulatoria, la sua capacità di attrarre e di tenere con sé gli spettatori e le spettatrici.

¹⁴⁹⁵ *Ivi*, p. 87.

C'è un elemento potentemente femminile, nella *pièce*. Lo spiega Simona Gonella, intervistata da Anna Maria Monteverdi:

Con Roberta ci siamo dette che non volevamo essere frontali rispetto alle cose, volevamo essere più umane. Volevamo cogliere l'aspetto più drammatico dell'umanità travolta da una tragedia che è stata molto ben concertata dal mondo civile. C'è la contrapposizione tra esseri umani e tra il mondo ufficiale e le logiche di spartizioni territoriali e Roberta incarna molto bene tutto questo, come narratore non intellettuale ma che lo vive ogni volta sulla pelle.¹⁴⁹⁶

A come Srebrenica narra una vicenda di grande importanza politica e storica, ma di essa si denuncia esattamente la conduzione politica, costruita sulle “*logiche di spartizioni territoriali*”, cioè su quelle logiche di potere declinato al maschile che già abbiamo frequentemente incontrato e spiegato. Di fronte a questo, la scelta di Roberta e di Simona è quella di non essere “*frontali rispetto alle cose*”, cioè di evitare l'approccio asettico, giornalistico. Il teatro è pur sempre arte (viene anche alla mente l'esortazione di Fo a non fare del teatro politico un comizio), non si pone su un piano di concorrenza alla televisione e ai media, per cui le due autrici cercano l'umanità, che Roberta incarna “*come narratore non intellettuale ma che lo vive ogni volta sulla pelle*”. Anche in questo caso, è la marginalità dello sguardo sugli eventi a farsi, dunque, prospettiva della narrazione: un'impostazione del tutto femminile.

L'approccio di Roberta al tragico, quindi, è costruito sulla scelta di coinvolgere la parte più umana di ciascuno spettatore e di ciascuna spettatrice: la ricerca, cioè, è volta a riabilitare e riattivare nel pubblico la *pietas*. Una profonda umanità guida e quasi sovrasta tutto l'intero spettacolo.

Sempre sulla stessa lunghezza d'onda si colloca *Reportage Chernobyl. L'atomo e la vanga. La scienza e la terra* (2004), scritto anch'esso a quattro mani Simona Gonella. Obiettivo della *pièce* -partendo dalla memoria dell'incidente alla centrale nucleare di Chernobyl, in Ucraina, il 26 aprile del 1986- è di denunciare le contraddizioni della moderna industrializzazione e l'irresponsabilità dei poteri economici e politici. Nonostante siano stati fatti due *referendum* sul nucleare in Italia, che hanno visto la maggioranza della popolazione schierarsi contro l'utilizzo di queste centrali, il dibattito sul tema, sui rischi ambientali e per

¹⁴⁹⁶ MONTEVERDI, Anna Maria, “A come impegno... Incontro con Simona Gonella – Babelia & C.”, in: «ateatro», n. 68.10, 30 aprile 2004, interamente leggibile alla pagina web: <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=68&ord=10>, consultata il 9 agosto 2017.

l'essere umano di questo tipo di risorsa, sembra essersi chiuso, tanto che - ciclicamente- la classe politica ripropone l'ipotesi del rilancio del nucleare. Per questo, la Biagiarelli riapre il dibattito: *“La nostra vuole essere una produzione teatrale fondamentalmente politica – dice Roberta – volevamo fare riflessioni più ampie, di contenuto strettamente politico sull’energia, sull’ambiente.”*¹⁴⁹⁷ In questo si vede, ancora, la figliolanza nei confronti di Franca Rame: l'idea di un teatro d'afflato politico -che vuole oltrepassare il pregiudizio di teatro noioso, pedante, saccente-, che, con i propri mezzi specifici, vuole generare un processo di trasformazione della realtà sociale. Dice Roberta:

Chernobyl è una perfetta metafora del mondo che ci circonda, del rapporto spesso perverso che abbiamo con la tecnologia, della disinformazione di cui siamo vittime rispetto ai grandi disastri ambientali, del rapporto bulimico che stringe le società occidentali in rapporto all'uso dell'energia. Ne consumiamo sempre di più, per il soddisfacimento di quelli che riteniamo essere i nostri bisogni inalienabili, trascurando spesso l'impatto che questi hanno sullo stato di salute del pianeta. Ma Chernobyl è soprattutto la lucida realtà del rapporto antico tra l'uomo e la scienza o, per dirla con le parole di uno dei testimoni della tragedia: tra l'atomo e la vanga.¹⁴⁹⁸

Tra le testimonianze raccolte, Roberta sceglie, in particolare, due voci di donne: Ljudmila, moglie di uno dei pompieri accorsi alla centrale per domare l'incendio, e Valentina, moglie di uno degli ottocentomila uomini chiamati in seguito a liquidare le conseguenze dell'incidente: i famosi “liquidatori”, accorsi sul posto per limitare i danni del disastro nucleare (il più grande disastro tecnologico del XX secolo), ben consci che l'esposizione alle radiazioni avrebbe lasciato loro, dopo l'intervento, pochi mesi di vita. Due vedove, dunque, hanno la parola sulla scena, due donne che hanno visto morire, subito o lentamente, i loro compagni. Ed è attraverso il loro sguardo, le loro parole e il loro dolore che si entra nella Storia.

Nella *pièce*, allora, le donne custodiscono la legge antica del dolore e la loro voce esprime il principio della vita e della sua continuità con la natura. Ancora una volta, la scelta ricade sulla voce delle donne, per la loro marginalità (anche rispetto alla vicenda: sono testimoni del sacrificio e del martirio di molti uomini), che permette alla vicenda di farsi concreta, tangibile e di evitare il rischio della

¹⁴⁹⁷ Programma di sala dello spettacolo.

¹⁴⁹⁸ BIAGIARELLI, Roberta, “30° Anniversario dal disastro nucleare di Chernobyl (1986 – 2016) – *Reportage Chernobyl*”, in: <http://www.babelia.org/index.php/spettacoli/reportage-chernobyl.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

retorica o un approccio “*frontale*”, esclusivamente cronachistico. Un'altra lezione di cui il magistero è totalmente della Rame.

E, in piena contiguità con l'attività teatrale intesa come forma di militanza ardentemente cercata, prima di tutto, da Franca Rame, anche lo spettacolo della Biagiarelli insinua dubbi e diventa

in qualche modo controinformazione, che cerca di diradare le nebbie dell'oblio e della manipolazione. Si pone come gesto militante, che trova il suo senso più autentico nel vivo del tessuto sociale, dove se ne sente la necessità e l'urgenza, là dove il conflitto esplicito o latente deve trovare espressione e linguaggio.¹⁴⁹⁹

E, quanto alla scelta della forma dello spettacolo, Ponte di Pino non ha dubbi:

gli assoli sono molto flessibili e si possono replicare ovunque: nelle piazze e nei circoli politici e culturali, negli appartamenti e negli stadi, nei palazzetti dello sport e nelle stazioni ferroviarie, nelle fabbriche dismesse e nelle fabbriche occupate.¹⁵⁰⁰

Anche in questo dato formale, Franca *docet*. Certo, il primo a portare sulla scena questa forma è stato Dario con *Mistero buffo*, ma chi, per la prima volta, ha dato a quella forma un contenuto violentemente politico è stata Franca.

E il magistero della Rame si vede, inoltre, in *Resistenti. Leva militare '926* (2006), che narra la Resistenza come racconto di popolo. Spiega Francesco Niccolini, che ha collaborato con Roberta alla scrittura del testo:

Con questo racconto abbiamo imparato a ricordarli, tutti, i resistenti, come furono allora e come, chi non se n'è andato prima, sopravvive oggi. Un racconto corale, e popolare, da opera, tra Verdi, Puccini, Bizet, Bellini. Non c'è ordine, il tempo va e viene, morti e vivi stanno tutti alla stessa tavola. E una donna, sola, canta. Canta il tempo, canta il pianto, canta la libertà che così disperatamente i diciottenni di allora -nella più paradossale e antierica delle crociate di bambini che mai si combatté- seppero difendere. E consegnarci. Dimenticarli sarebbe atto indegno.¹⁵⁰¹

Tornano alla mente le *Fabulazioni sulla Resistenza* che Dario e Franca avevano scritto tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, il primo esempio di narrazione antierica della Lotta Partigiana che sia mai stato fatto nel teatro italiano. La tecnica di scrittura è la medesima: nessuna tentazione romanzesca,

¹⁴⁹⁹ PONTE DI PINO, Oliviero, “Un teatro civile per un paese incivile? Una riflessione”, in: «ateatro», n. 120, 27 febbraio 2009, <http://www.ateatro.it/webzine/2009/02/27/un-teatro-civile-per-un-paese-incivile-una-riflessione/>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁵⁰¹ NICCOLINI, Francesco, “*Resistenti. Leva militare '926*”, scheda dello spettacolo, in: <http://www.babelia.org/index.php/spettacoli/resistenti.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

ogni fatto raccontato è tratto da testimonianze raccolte direttamente da chi ha vissuto quegli eventi. I monologhi, scritti a quattro mani da Fo e la Rame, fanno, quindi, da modello per uno spettacolo che, con l'illustre predecessore, condivide l'intento: rendere attuale una pagina della storia italiana che è stata devastata, prima di tutto, dalla retorica della sua narrazione precedente, il che l'ha resa lontana e tronfia. Invece *Resistenti* porta sulla scena storie concrete, spesso in dialetti (in cui è difficile tracciare il confine tra le lacrime e le risa), storie dei ragazzi delle classi 1925 e 1926 (le sole che ancora non erano state richiamate alle armi), che “*il giorno che toccò a loro andare a combattere -non più per l'Italia ma per la repubblica di Salò- [...] scapparono sulle montagne e divennero partigiani. Fu una storia di ragazzi, diciottenni e diciannovenni. Pazzi e incoscienti come si può essere solo a quell'età.*”¹⁵⁰² Ma, proprio per questo -per riprendere le parole di Tersilla Fenoglio-, anche storie di renitenti alla leva, di fuggiaschi, di disertori, di imboscati. Di antieroi e di donne (come Pierina, detta Stella). Dice Roberta:

Fare per me *Resistenti* è rendere omaggio al loro disinteressato coraggio di uomini e di donne. È provare a dir loro grazie con quello che so fare: raccontare storie ad altri uomini e altre donne. Storie piccole e sostanziali. Perché è dalla somma di queste che si fa la Storia.¹⁵⁰³

Le “*piccole storie*” si rivelano “*sostanziali*”, proprio come nell'esperienza di Dario e Franca nella preparazione dei loro monologhi sulla Resistenza, perché la microstoria si fa testimonianza e specchio della grande Storia. Anche questa intuizione è un lascito di Fo e della Rame -che hanno saputo lavorare sulla memoria, evitando le pastoie della memorialistica- e soprattutto di Franca, il cui afflato politico ha sempre guidato le scelte della coppia d'arte. E, oggi, è un modello per le teatranti del nuovo secolo.

Pur nella differenza di stile attorico (furente, quasi bellicosa, Roberta; misurata ed essenziale Franca), la Biagiarelli eredita dalla Rame la concezione generale del teatro come mezzo per fare autenticamente politica. “*«Quando il teatro diventa troppo autoreferenziale non mi piace», sottolinea Roberta Biagiarelli. [...] «Il*

¹⁵⁰² *Ibidem.*

¹⁵⁰³ BIAGIARELLI, Roberta, “*Resistenti – il libro*”, scheda del progetto editoriale, in: <http://www.babelia.org/index.php/progetti-14102/resistenti-il-libro.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

*teatro è uno strumento. Non serve all'attore, alla sua egocentricità. Serve a far risuonare delle storie.»*¹⁵⁰⁴

Ma dove la *vis* affabulatoria della Biagiarelli emerge in misura più potente è in *Incantadora. Cucina e memorie di una filibustiera* (2007), l'unico testo -finora-scritto esclusivamente da lei. Così l'attrice-autrice presenta lo spettacolo:

La casa volante dove si muove l'Incantadora è un luogo magico, un po' stravagante e un po' gitano.

È ovviamente la casa da lei abitata insieme a Dora, il suo maggiordomo di fiducia, ma anche qualcosa di più: confidente, amico, fratello di sangue, *clown* bianco, amante...

Tanto è chiacchierona ed estroversa Incantadora, tanto invece è riservato e silenzioso Dora.

I due personaggi vivono in mezzo ad un accumulo di oggetti diversi e già usati, ammassati gli uni sugli altri, una sorta di *bric à brac*, con libri e oggetti sparsi un po' ovunque, chincaglieria varia dietro le tende fruscianti di foglie e campanellini.

Un posto arredato con teli colorati, materassi, lampade vecchio stile, insomma suppellettili d'altri tempi provenienti da solai e cantine di nonne e zie strampalate e poetesse.

Qua e là qualche candela profumata, spezie, frutta e verdura fresca, insieme a piccole caramelline e altri oggetti pescati in chissà quale fiera, chissà dove nel mondo.

Il pubblico diventa ospite a casa dell'Incantadora, lei da vera padrona se ne prende cura con le parole, con racconti e storie che si muovono tra l'appetito e l'amore, là dove i confini sono così labili da confondersi completamente, mentre Dora seduce gli ospiti di casa con il servizio di bocconcini e piccole portate amalgamante in gustose ricette.

Gli stuzzichini vengono serviti da Dora tra una storia e l'altra della padrona di casa, che gioca a incantare gli ospiti sopraggiunti, destreggiandosi tra ricette arzigogolate e racconti di donne passionarie e straordinarie.

La stanza della rappresentazione è il posto che tutti noi vorremmo avere in un angolo della nostra casa: un salotto, un caravanserraglio, una tenda nomade, una zattera, una giostrina piena di profumi, luci e colori, dove sedersi e lasciare che qualcuno si occupi di noi con piccoli gesti di ospitalità e con l'incanto di qualcuno che sa raccontare, mentre i sensi di tutti svaporano...¹⁵⁰⁵

La messinscena è accompagnata veramente dal menù, che viene servito da Sandro Fabiani (nel ruolo di Dora) al pubblico. Qui l'affabulazione tocca il vertice: il "*pubblico diventa ospite a casa dell'Incantadora, lei da vera padrona se ne prende cura con le parole, con racconti e storie che si muovono tra l'appetito e l'amore*". Nella simulazione scenica del pubblico ospitato in casa dell'Incantadora, che trasforma l'intero teatro nella sua stanza (ove possibile, la platea è realmente arredata con tavolini), si realizza l'idea della seduzione, ovvero dell'arte di attrarre a sé, alla propria narrazione. Tutto l'ambiente è arredato in modo da risultare intimo e seducente ("*qualche candela profumata, spezie, frutta e*

¹⁵⁰⁴ Cit. in: BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, cit., p. 161.

¹⁵⁰⁵ BIAGIARELLI, Roberta, "*Incantadora. Cucina e memorie di una filibustiera*", alla pagina web: <http://www.babelia.org/index.php/spettacoli/incantadora.html>, consultata il 9 agosto 2017.

verdura fresca, insieme a piccole caramelline”), ma, al contempo, già carico delle storie che verranno raccontate.

Roberta realizza anche scenograficamente l’intuizione che Franca, per prima, aveva realizzato con *Sesso? Grazie, tanto per gradire*. Lì, con una scelta frequente della coppia d’arte, parte del pubblico era seduto sul palco, intorno alla Rame, ma la scena era quasi spoglia (un leggio e una sedia, gli unici elementi scenografici). L’affabulazione era tutta affidata solo a Franca, che, con continui slittamenti, chiamava in causa il pubblico e faceva di ogni imprevisto l’occasione di una nuova piccola scena, aggiunta *all’improvvisa*.

Incantadora segna il ritorno alle origini ancestrali del teatro, alla messinscena come rito collettivo, come esperienza totale che libera l’immaginazione e mette in comunione il pubblico e chi recita. Scrive Valeria Ottolenghi:

L’incanto dell’ascolto nel piacere dell’incontro con diverse figure femminili speciali, il cibo, gustose leccornie, come piccole pause, una situazione raccolta, il pubblico distribuito tra più tavolini, vino e profumi: bravissima come sempre Roberta Biagiarelli [...]. L’attrice su un piccolo palcoscenico fitto di tante cose di sapore vagamente orientale, lei “zingara dell’anima” sempre in viaggio, quella la sua casa, “un po’ tenda berbera e salotto d’altri tempi” [...]. Ma questo bel clima di intrattenimento, di complicità, svela al proprio interno, in un insieme di grande equilibrio e fascinazione, il potere del teatro, la forza magnetica della recitazione che sorprende, seduce, diverte.¹⁵⁰⁶

A unire le narrazioni, tutte al femminile, è Roberta, che è sì un’Incantadora, ma anche una “*filibustiera*”: donna scaltra, dunque, astuta e spregiudicata, sbarazzina dall’ingegno vivace, un po’ gitana, un po’ berbera, un po’ incantatrice di serpenti. Una figura, ancora una volta, che guarda il mondo dai suoi margini e narra storie di personaggi marginalissimi e che, per questo, non può che essere una donna che parla di donne.

Così per la donna settantaseienne con presagi di morte e il suo cagnolino che ha imparato la strada per raggiungere il cimitero dove sarà sepolta la padrona... e a piangere! Diverso però il destino: altri significati lasciavano intravedere quei sogni che tanto turbavano! E c’è Monica in costante movimento, mai ferma, cercando così di contrastare quella sensualità sempre pulsante, addormentandosi infine «con la tentazione negli occhi e il sorriso di una santa». O la fanciulla che non aveva aspettato di sposarsi per fare l’amore con il fidanzato, il profumo d’origano tra i capelli...¹⁵⁰⁷

¹⁵⁰⁶ OTTOLENGHI, Valeria, “Complicità in cucina. Volti di donne tra sapori e aromi”, in: «Gazzetta di Parma», 10 marzo 2008.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem*.

Ma per essere anche un po' maga, un po' strega e un po' Shahrazād, Roberta stavolta trae le proprie storie non dalla Storia e dalla cronaca, ma dalla letteratura (soprattutto femminile), così gioca con le pene d'amore delle stravaganti zie di Ángeles Mastretta in *Mujeres de ojos grandes* (1990)¹⁵⁰⁸, con le ricette di Laura Esquivel, con i suggerimenti della cuoca di Buenaventura Durruti, saltellando ondivaga tra i consigli per far passare l'alito pesante e i segreti per rendere morbido il polpo o per rosolare nel burro i testicoli di toro. Ma la scena -più ancora che del cibo- è tutta delle donne:

e via verso le stanze segrete di donne che se ne infischiano di reputazione e maldicenze e decidono di fare ciò che desiderano, come zia Clelia pronta a «trovar rifugio» nei campanili insieme al fidanzato, «e ci andavano tenendosi per mano e baciandosi in pubblico, come avrebbero fatto tutti i giovani quarant'anni più tardi»; o come la leggendaria e sposatissima zia Marianna che da sera alla mattina perde la soave tranquillità, il sonno, la pace, la voce discreta, la pazienza: «A chi poteva saltare in mente di innamorarsi? Che cosa insensata!». Eppure «solo per quelle mani vale la pena, ogni giorno, di morire».¹⁵⁰⁹

Sono donne più che marginali, quelle di Roberta, donne che non stanno solo ai margini, ma un passo oltre, già fuori di essi. E qui emerge l'elemento politico della *pièce*: la scelta di parlare “*di donne che se ne infischiano di reputazione e maldicenze e decidono di fare ciò che desiderano*”: donne, cioè, che sovvertono i canoni della società patriarcale e i ruoli e i comportamenti che questa assegna loro.

Pure in una dimensione molto poetica, le donne della *pièce* -incantatore e filibustiere anch'esse- sono in cerca della liberazione, anche a costo di apparire sgradevoli, folli e inopportune per il loro anticonformismo. E, in questo senso, ricordano certi personaggi di Franca, come la bambina che possiede la bambola che dice le parolacce, protagonista della fiaba narrata all'interno di *Abbiamo tutte la stessa storia*, o la stessa *Alice nel paese senza meraviglie*.

Il magistero di Franca Rame consiste nell'aver aperto strade e possibilità politiche, artistiche ed espressive al teatro muliebre e, da questo punto di vista, Roberta Biagiarelli (che, nell'estate del 2011, ha anche fatto una docenza con giovani allievi attori presso il Teatro Nazionale Palestinese a Gerusalemme,

¹⁵⁰⁸ MASTRETTA, Ángeles, *Donne dagli occhi grandi*, Milano, Giunti, 2005. Segnalo qui che la versione in audiolibro, *Donne dagli Occhi Grandi*, per la casa editrice Full Color Sound (Roma, 2007), è recitata da Lella Costa.

¹⁵⁰⁹ PAVAN, Chiara, “Incantadora. La parola è magia”, in: «Il Gazzettino», 31 luglio 2005.

all'interno del Progetto "TAM: Teatro ed Arti Multimediali, Strumenti di pace", finanziato dal Ministero degli Affari Esteri italiano) è, a pieno titolo, una delle sue figlie.

3.2. Elena Guerrini

L'attrice, autrice, scrittrice e direttrice artistica toscana Elena Guerrini non si forma teatralmente negli ambienti istituzionali, non frequenta accademie di teatro, ma partecipa a numerosi laboratori e *stage* di grandi maestri del teatro: Leo De Berardinis, Marco Baliani, Thierry Salmon, Danio Manfredini, Marco Paolini, Judith Malina, Gregory Glady, Yoshi Oida, Luca Ronconi, Gabriella Bartolomei, Wim Vandekeybus, Pippo Delbono. E, naturalmente, Dario Fo e Franca Rame. Con Dario e Franca, dunque, condivide, prima di tutto, la formazione attoriale *a bottega*.

Esordisce nel 1994, lavorando con Teatro Valdoca, con cui collaborerà anche l'anno successivo. Poi, dal 1996 al 2006, collabora stabilmente -sia nelle produzioni teatrali, sia in quelle cinematografiche- con Pippo Delbono. Tuttavia, al contempo, inizia anche un percorso autonomo di ricerca teatrale e di scrittura e produce spettacoli, di cui cura la drammaturgia, l'allestimento scenografico e la regia. Dal 2007, nato suo figlio Dario e lasciata la compagnia di Delbono, torna a vivere nella Maremma toscana -nella casa che era di suo nonno Pompilio Guerrini, a Manciano (in provincia di Grosseto)- e inizia a ricercare le proprie radici. Da allora scrive (da sola) e produce monologhi di teatro civile che narra come una cantastorie del terzo millennio in giro per l'Italia e all'estero.

Orti insorti. In giardino con Pasolini, Calvino e il mi' nonno contadino (2008) riprende l'intuizione di Dario e di Franca (che, per Franca, era una costante della propria pratica d'attrice) di portare il teatro fuori dai circuiti istituzionali. Non si tratta di intendere l'uscita del teatro dai teatri come una scelta innovativa, ma, al contrario, di viverla come un ritorno alle origini dell'arte teatrale. Elena si pone come "*cantastorie*", quindi si riattacca all'antica figura dell'aedo e, per questo, a un teatro che nasce e si sviluppa nei luoghi in cui si svolge la vita quotidiana. Un'esperienza, quindi, molto simile a quella che Franca ha sempre vissuto, fin dal proprio esordio (a otto giorni di vita) nella compagnia di famiglia.

Lo spettacolo della Guerrini viene proposto nei poderi, nelle tenute agricole, in mezzo a campi di grano, nelle aie e negli orti, nell'intento "*di recuperare il*

legame originario con la terra e di pronunciare a gran voce l'urgenza di difendere l'ambiente in cui viviamo."¹⁵¹⁰

Questo suo teatro "ecologico" rappresenta uno dei più riusciti tentativi di riavvicinamento del pubblico all'arte teatrale, perché costruito su una piena consapevolezza dei motivi che tengono il pubblico lontano dai teatri.

L'allora Assessora alla Cultura della Provincia di Grosseto, Cinzia Tacconi, dichiarò che *Orti insorti* rappresentava "un modo per avvicinare al teatro anche le persone meno interessate a questa forma di cultura e di espressione. La gente non va a teatro? Il teatro va allora a casa loro."¹⁵¹¹ In questo modo, però, la Tacconi inquadrava solo un aspetto del problema, non tutto il problema per intero.

Dario Fo e Franca Rame, infatti, non si erano limitati -ai tempi dell'uscita dai circuiti ufficiali- a portare il teatro nelle piazze, negli spazi occupati e nelle fabbriche, ma avevano attuato una precisa politica di abbattimento dei prezzi dei biglietti, senza la quale il pubblico non sarebbe andato *in ogni caso* a vedere uno spettacolo teatrale. La stessa intuizione -sebbene realizzata con un espediente diverso- viene ripresa dalla Guerrini. Elena, infatti, scardina la consuetudine del pagamento in denaro del biglietto, passando direttamente al baratto.

Al pubblico, infatti, si chiede di pagare l'ingresso "in natura": forme di formaggio, fiaschi d'olio, bottiglie di vino, barattoli di miele... Lo spettacolo, così, si rivela interamente ecosostenibile e prodotto col baratto. La scelta, peraltro, investe l'attrice-autrice anche in qualità di direttrice artistica (al Festival da lei creato "M.A.V. Maremma a veglia a teatro col baratto" si paga l'ingresso con la stessa formula) e, addirittura, nella vita. Riferisce la Guerrini:

Non credevo che in una città come Milano si potesse attuare il baratto. Da un anno e mezzo nei poderi della Maremma, dove ogni domenica replico *Orti insorti* per i contadini, mi faccio pagare in natura con i prodotti della terra e da oltre un anno non faccio più la spesa al supermercato, ma in una ricca città del Nord come Milano non avrei mai immaginato di potermi pagare addirittura il taxi con il baratto. Parlavo con il taxista del mio lavoro e del festival che ho ideato e lui si è incuriosito, accettando di buon grado questo scambio. Una corsa l'ho pagata con due bottiglie di vino e una più lunga con tre. E allora ho pensato a mi' nonno Pompilio, classe 1904, al quale ho dedicato *Orti insorti*, che pagava il carrettiere in Maremma con il vino, con il formaggio e con la biada per i cavalli.¹⁵¹²

¹⁵¹⁰ BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, cit., p. 71.

¹⁵¹¹ [AUTORE NON INDICATO], "A Marciano il teatro è di casa", in: «Il Tirreno», 12 settembre 2008.

¹⁵¹² Cit. in: BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, cit., p. 72.

Il senso della scelta non è *naïf*, ma chiaramente politico: esso rappresenta una proposta di ricostruzione della struttura anche economica della società, fin dalle sue fondamenta. Sebbene la scelta in sé non sia un'eredità del pensiero di Dario Fo o di Franca Rame, l'idea di fare del teatro il luogo in cui proporre non solo contenuti, ma anche *pratiche* politiche alternative è tutta figlia dell'attivismo politico-teatrale di Franca.

Elena è una straordinaria affabulatrice, perché, con la propria pratica scenica, testimonia la funzione primordiale del teatro:

Il suo essere momento privilegiato d'incontro, sostanziato dalla tradizione dell'antica usanza maremmana della "veglia", durante la quale è la narrazione davanti al fuoco, nelle stalle e nelle aie, a convogliare gruppi di contadini prima e dopo il lavoro. Andare a casa della gente, abitarne cucine, cantine e cortili vuol dire quindi restituire al teatro la sua essenza di evento popolare, aperto al confronto con l'altro.¹⁵¹³

La seduzione -elemento centrale dell'arte affabulatoria- è tutta affidata alla relazione che s'instaura col pubblico. Come la Biagiarelli in *Incantadora*, anche la Guerrini si pone, dunque, come suadente incantatrice degli spettatori, ma, mentre nel lavoro di Roberta, il cibo è uno strumento drammaturgico, nel lavoro di Elena è il mezzo economico che rende realizzabile l'evento teatrale e, coerentemente con questo, è anche tema e metafora di una riflessione sul mondo contadino.

Il tema di fondo, infatti, è la sottovalutazione (che ne ha decretato la fine) della cultura contadina, la sua riduzione a forma d'analfabetismo, che l'ha dipinta come "subcultura", priva di una capacità di lettura e d'interpretazione del mondo. Eppure, quella cultura una propria visione del mondo e dei rapporti sociali la esprimeva, come avevano ben compreso Pasolini, don Milani e gli stessi Dario Fo e Franca Rame (con i loro interventi in recupero della cultura popolare). La *pièce*, allora, si connota anche come sferzante atto d'accusa contro l'economia capitalistica e la legge del profitto.

Lo spettacolo, infatti, è dirompente. Elena rievoca la vita agra dei mezzadri, urla, canta, incanta, seduce. Certo, il pubblico ride a crepelle, ma quello che gli si mostra è un umorismo arcaico, quasi boccaccesco, che non risparmia staffilate raggelanti sul declino del presente: la volgarità dei *suv*, il danno delle monoculture, i semi transgenici, la vita ridotta a merce. Affiorano i nomi di personaggi lontani dai sermoni televisivi: le battaglie di Vandana Shiva, l'orto

¹⁵¹³ BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, cit., p. 73.

sinergico di Fukuoka Masanobu, l'esperienza di Libereso Guglielmi -il giardiniere di Italo Calvino-, pedina fondamentale nella genesi dello spettacolo.

La capacità seduttiva della Guerrini -dicevamo- è tutta incentrata sulla relazione col pubblico: il teatro, per l'attrice-autrice toscana, è luogo di condivisione, che assume ora i contorni del rito collettivo, ora la dimensione dell'incontro personale. È ciò che avviene in *La cucina erotica* (2002).

L'azione si svolge in uno spazio piccolo, intimo, dall'atmosfera *bohémienne*, che riproduce un *boudoir* d'altri tempi, una versione *en petit* dell'ambiente che la Biagiarelli realizzerà per *Incantadora*.

Qui siamo al massimo della relazione possibile: il rapporto uno a uno. Lo spettacolo, infatti, dura dieci (al massimo quindici) minuti ed è realizzato per un solo spettatore alla volta. La relazione è costruita, lungo tutta la breve messinscena, attraverso l'atto di mangiare insieme. Ancóra una volta, dunque, un'attenzione specifica viene rivolta al cibo, ma in un modo ancora diverso: qui esso è linguaggio, elemento stesso della comunicazione, seppur privo di parole.

Ma non consiste solo in questo la peculiarità dello spettacolo. Allo spettatore si chiede di raccontare una storia d'amore di fronte a un assaggio preparato sul momento da Elena (nel ruolo di Madame Hélène). Non solo un convivio teatrale-gastronomico, dunque, basato sulla formula del rapporto uno a uno caratterizza la *pièce*, ma, addirittura, l'inversione totale del rapporto attore/spettatore.

Madame Hélène, infatti, serve frittelle di salvia afrodisiaca, sformati di cavolfiore (che scaccia le lacrime e la tristezza), zuppe contro la gelosia, morsetti d'amore, elisir della giovinezza, ma prepara tutti questi stuzzichini *all'improvvisa*, lì per lì, a seconda dell'aneddoto narrato dallo spettatore. È lui, quindi (e non l'attrice-autrice della messinscena), a parlare, a narrare: in una parola, a recitare, anch'egli -ovviamente- *all'improvvisa*. Al termine della narrazione, Madame Hélène dona al proprio ospite parole da portare con sé, affidandosi a testi di Ovidio, Catullo, Seneca, Casanova, Artusi, Brillant Savarin, Isabelle Allende, Karen Blixen, Juan Rodolfo Wilckock e altri. Così, infatti, lo presenta la Guerrini:

È un esperimento di microdrammaturgia e teatro della persona, ogni incontro dura dai cinque ai dieci minuti, e anche l'ospite diventa attore di questo intimo *rendez-vous* di cibo e parole: lo spettatore racconta una sua storia d'amore tra un bicchiere di vino e una delizia da assaggiare e Madame Hélène gli rivela una ricetta afrodisiaca e parole d'amore d'autore, con l'accompagnamento di canzoni d'amore francesi. *La cucina erotica* è uno spettacolo di microdrammaturgia, che definisco sensoriale dove il gusto, i

sapori e l'atto del nutrirsi diventano protagonisti e fanno riscoprire la parola detta e ascoltata davanti a un piatto e a un bicchiere di vino. [...] L'attrice, balla, parla e brinda con lo spettatore, offrendogli delizie e dialogando sull'amore. Ad ogni ospite che racconta la sua storia verrà regalata una ricetta da portare a casa, per ognuno diversa: dalle frittelle di salvia afrodisiache, alla zuppa contro la gelosia, dai morsetti d'amore, all'elisir della giovinezza, al cavolfiore nella nebbia, come ricordo di uno straordinario incontro, ma anche come strumento creativo per ridare slancio alle proprie passioni. Cibo e sentimenti, irresistibili seduzioni per lo spirito e per la carne, un monumento ai sensi che ribadisce il forte legame tra piacere cucina e cultura.¹⁵¹⁴

L'esperimento teatrale è anche sottilmente politico. Come Franca Rame, nella sua lezione sul monologo di *Maria sotto la Croce*, sovvertiva e invertiva il rapporto tra docente e discente (trasformandolo, così, da rapporto di potere a relazione d'autorità), così la Guerrini, qui, inverte e sovverte la relazione tra pubblico e attore. Non solo: lavorando su un tema dalla forte carica emotiva, lo spettatore è condotto a mettere a nudo il proprio cuore, esponendosi, in tal modo, al rischio di avere reazioni imprevedibili. Ma la situazione -seppur molto delicata- non diviene mai uno psicodramma, né un'invasione nel privato di quello che, in fondo, per Elena è pur sempre uno sconosciuto. La Guerrini, infatti, concependo la *pièce* per uno spettatore per volta e curando maniacalmente l'aspetto del luogo, il cibo e le parole, crea un'atmosfera protetta, nella quale lo spettatore può sentirsi libero e sperimentare, quindi, un modo nuovo di stare al mondo.

L'approccio di Elena è del tutto femminile (e, in qualche modo, femminista): il diverso modo di vivere sperimentato dallo spettatore è l'esistenza in un mondo ripensato al femminile, nel quale si possono far cadere -e, forse, evitare in futuro di erigere- le barriere difensive (in contrasto col mondo attuale che esalta, invece, la forza e considera vincente chi ha la corazza emotiva più dura) e si possono invertire i rapporti umani, considerarli flessibili, mobili, non gerarchici (contro un mondo che, fin dalle origini del patriarcato, fonda i rapporti sociali sul potere e sulla produzione).

Anche qui, il magistero della Rame è forte: esaltazione della relazione e rifiuto della forza e del potere sono capisaldi della concezione politica e teatrale di Franca. E non dobbiamo dimenticare che Elena ha avuto proprio Franca tra i suoi Maestri d'arte e di politica.

Infine, *Bella tutta! I miei grassi giorni felici* (2010) porta il tema del diverso modo di stare al mondo sul terreno del sé. Se, ne *La cucina erotica*, è lo spettatore

¹⁵¹⁴ GUERRINI, Elena, "La cucina erotica", scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/lacucina.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

a essere guidato in questa direzione, in *Bella tutta!*, invece, è Elena a mettersi in gioco in prima persona, facendo del proprio corpo il punto di partenza per una serratissima critica allo stereotipo, ormai globalizzato, della bellezza intesa come magrezza. Si tratta della più schiettamente femminista, tra le opere di Elena.

È un tema caro alle femministe, che ritroviamo, in parte, in *Grasso è bello!* di Franca e anche nel finale funesto di *Alice nel paese senza meraviglie*, sempre della Rame. Ma è il tema assolutamente centrale de *Il corpo giusto (The Good Body)* di Eve Ensler, del 2004. Sotto accusa è la follia dei *media*, l'avidità delle industrie del dimagrimento, il *business* della chirurgia estetica; in scena vediamo la ribellione di una donna che s'oppona a un'industria che la modella in base ai gusti maschili e che la vuole una sorta di Barbie sorridente e sempre disponibile. Aggiunge Elena, intervistata a Genova:

È un inno alla nostra singolarità, un invito ad amare le nostre imperfezioni, una preghiera dell'anima perché ciascuno di noi impari ad accettarsi senza mascherarsi, modificarsi, aggiustarsi.¹⁵¹⁵

Così l'attrice-autrice presenta lo spettacolo:

Elena Guerrini mette in scena, con una formula auto-ironica e spiazzante, un monologo contro gli stereotipi femminili, i condizionamenti imposti dalla società dell'immagine, il CUBO (Canone Unico di Bellezza Omologata), la dipendenza femminile dal mito della magrezza e dalla conseguente ossessione per le diete. La protagonista-*alter ego* Winnie Plitz parla, urla e canta sprofondata in un'enorme poltrona-trono rosa, sulla falsariga della Winnie beckettiana di *Giorni felici*, circondata da un mare di riviste femminili e oggetti feticcio che estrae da una grande borsa.

In un set che fa il verso alla tv trash Elena Guerrini alterna la battuta all'invettiva, dalla «Rosalina che piace grassottina» di Fabio Concato ai secchi (e crudeli) dati statistici sul *business* della bellezza, dalla chirurgia plastica alle diete-capestro.

E dalla risata si passa al coinvolgimento emotivo, toccando i tasti segreti di ogni donna e sfatando finalmente il mito che magrezza sia sempre uguale a bellezza. Lei la sua battaglia personale contro le diete l'ha vinta, nello spettacolo ne elenca 68 diverse, tutte provate e tutte fallite. L'ha vinta con la forza dell'autostima e, divertendo e facendo riflettere, invita tutte le donne a sentirsi *Belle Tutte!* e a mostrare con orgoglio il proprio corpo anche se non corrisponde ai modelli imposti dai *media*.¹⁵¹⁶

Viene alla mente proprio Eve Ensler, che ne *Il corpo giusto* dice alle donne:

Dite ai creatori di immagini e ai venditori di riviste e ai chirurghi plastici che non avete paura. Che quello che più temete è la morte dell'immaginazione, dell'originalità, della

¹⁵¹⁵ GRASSI, Raffaella, "Il rifiuto di essere donne «Barbie», in: «Il Secolo XIX», 13 maggio 2009.

¹⁵¹⁶ GUERRINI, Elena, "*Bella tutta!*", scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/bellatutta.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

metafora, della passione. Poi abbiate il coraggio di AMARE IL VOSTRO CORPO. SMETTETE DI AGGIUSTARLO. Non è mai stato rotto.¹⁵¹⁷

All'origine sia della riflessione della Ensler, sia di quella della Guerrini (come già all'origine della riflessione della Rame) c'è una semplice domanda: a chi appartiene, di fatto, oggi il corpo delle donne? Loredana Lipperini nota:

il corpo non appartiene più alle donne, ma a chi decide a quale modello debbano uniformarsi. A chi stabilisce quanto deve pesare. A chi manda a sfilare modelle vagamente più in carne del solito, ma rende assai poco allettanti gli abiti che superano la taglia 46. Ai registi e agli autori televisivi. A coloro che scoprono l'ombelico delle bambole. A chi disegna bronci seducenti alle *under ten* della pubblicità.¹⁵¹⁸

Mossa dalla consapevolezza di questa sorta di furto del corpo, dunque, Elena Guerrini scrive la propria *pièce*: un monologo divertente, ma, al contempo, feroce e commovente sulla schiavitù nei confronti del modello di bellezza dominante e omologante, al quale si contrappone quello imperfetto, ma gioioso e liberatorio, incarnato da Winnie. Al di là dei registri, tuttavia, il contenuto della *pièce* è giustamente carico d'invettiva. Quello femminile, oggi, è un corpo

idealizzato, violato, palestrato, bisturizzato, liberato, prostituito, [...] franteso [...], uno dei feticci che meglio spiega la contemporaneità, le metamorfosi di una società dello spettacolo che ha trasformato la corporeità in una specie di ossessione.¹⁵¹⁹

A conferma di questa lettura, illuminante è la visione del documentario di Lorella Zanardo *Il corpo delle donne* (2009)¹⁵²⁰. Spiega l'autrice:

Siamo partiti da un'urgenza. La constatazione che le donne, le donne vere, stiano scomparendo dalla tv e che siano state sostituite da una rappresentazione grottesca, volgare e umiliante. La perdita ci è parsa enorme: la cancellazione dell'identità delle donne sta avvenendo sotto lo sguardo di tutti ma senza che vi sia un'adeguata reazione, nemmeno da parte delle donne medesime. Da qui si è fatta strada l'idea di selezionare le immagini televisive che avessero in comune l'utilizzo manipolatorio del corpo delle donne per raccontare quanto sta avvenendo non solo a chi non guarda mai la tv ma specialmente a chi la guarda ma "non vede". L'obiettivo è interrogarci e interrogare sulle ragioni di questa cancellazione, un vero "pogrom" di cui siamo tutti spettatori silenziosi. Il lavoro ha poi dato particolare risalto alla cancellazione dei volti adulti in tv, al ricorso alla chirurgia estetica per cancellare qualsiasi segno di passaggio del tempo e alle conseguenze sociali di questa rimozione.¹⁵²¹

¹⁵¹⁷ ENSLER, Eve, *Il corpo giusto*, cit., p. 14.

¹⁵¹⁸ LIPPERINI, Loredana, "Il corpo di noi donne", in: «la Repubblica», 14 ottobre 2005.

¹⁵¹⁹ GRASSI, Raffaella, "Il Festival «Mutazioni». Cargo, va in scena il corpo femminile", in: «Il Secolo XIX», 5 maggio 2009.

¹⁵²⁰ *Il corpo delle donne*, documentario di Lorella ZANARDO (Italia, 2009, colore, 25 minuti), in: <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

¹⁵²¹ ZANARDO, Lorella, Presentazione de *Il corpo delle donne*, in: *Ibidem*.

Sul piano scenico, Elena concepisce un impianto spaziale estremamente mobile e malleabile. La distanza tra pubblico e attrice è ora annullata (laddove il pubblico viene sistemato -almeno in parte- nell'area a ridosso di quella destinata a lei), ora ribaltata (nei teatri convenzionali, il pubblico viene fatto sedere sul palcoscenico e lei sta sulle poltroncine della platea), riprendendo -stavolta anche spazialmente- l'intuizione de *La cucina erotica*. È una scelta dal preciso valore drammaturgico e politico: star vicini, da un lato, significa solidarizzare con quella parte dell'umanità che è stata defraudata del proprio corpo e, con esso, della propria integrità interiore; dall'altro, dà la possibilità alla Guerrini di guardare in faccia uno per uno i suoi spettatori, per indirizzare al meglio i propri ammonimenti.

La protagonista assume i connotati di una figura felliniana, caricaturale nella sua opulenza grottesca, accentuata dal trucco e dai costumi, ma, a prescindere dal registro adoperato di momento in momento, il sostrato del lavoro è decisamente tragico e non viene attenuato neanche nel finale: anzi, il senso tragico viene trasmesso -anche attraverso l'invito a dar vita a una grande mobilitazione- il più possibile al pubblico, perché esca dal luogo della rappresentazione portandosi un'inquietudine che si vorrebbe aprisse la strada alla critica e alla presa di posizione.

Bella tutta! è il più apertamente politico dei lavori di Elena Guerrini e tocca un tema che è stato affrontato non solo da Franca Rame. quello che, tuttavia, Elena eredita decisamente da Franca è l'idea di un teatro come forma di militanza politica, come luogo di pratiche alternative, invito al risveglio della coscienza, all'indignazione e alla mobilitazione. E non è poco.

4. Le giullaresse

A chiudere il nostro quadro delle eredi di Franca sono le giullaresse. Portatrici anch'esse -come le narratrici e le affabulatrici- della necessità di un teatro politico e militante, si affidano, diversamente da esse, al potere della satira, cioè alla forza di una *vis comica* che fa da involucro a una materia, in ogni caso, tragica. Infatti, spiega Dario Fo che la satira

è un'espressione che è nata proprio in conseguenza di pressioni, di dolore, di prevaricazioni. Cioè, è un momento di rifiuto di certe regole, di certi atteggiamenti, liberatorio, in quanto distrugge la possibilità di certi canoni che intruppano la gente.

[L'obiettivo della satira è, *N.d.R.*] di rompere gli schemi, le posizioni e di arrivare a liberarsi dalle convenzioni.¹⁵²²

Nelle giullaresse, infatti, la risata rivela un'esplicita e severa denuncia, ma alla rabbia si preferisce l'irriverenza e all'acredine l'impertinenza. Ne scaturisce un teatro segnato da una forte -e giustificata- cattiveria, ma mai nichilista. Le giullaresse esprimono in pieno il potere del comico come chiodo che si conficca nel cervello del pubblico, di cui spesso Dario e Franca -riferendosi a Molière- hanno parlato. Ma, a questo punto, sarà bene inquadrare bene -anche storicamente- la figura del giullare. Partiamo dalla sua definizione, sul piano strettamente lessicale.

Giullare s. m. (raro il f. *-aressa*) [dal provenz. *joglar*, che è il lat. *iocularis*]. – **1. a.** Personaggio tipico del tardo medioevo: giocoliere, saltimbanco, buffone e acrobata, esperto nell'arte di divertire il pubblico col canto, coi suoni, con la danza, con la recitazione di opere altrui o anche proprie, si esibiva negli incroci delle strade di grande traffico, nei dintorni di santuari rinomati, nelle piazze e nei castelli, particolarmente nei giorni solenni di ricorrenze religiose, di feste nuziali, e simili. **b.** Per analogia, *g. di Dio*, denominazione dei poeti laudesi (in partic., di Iacopone da Todi). **2.** non com. Per estens., con senso peggiorativo, buffone, persona poco seria, senza dignità.¹⁵²³

L'aggettivo latino della seconda classe "*iocularis*" significa "*scherzoso*" e, infatti, il provenzale "*joglar*" condivide la radice etimologica col verbo italiano "*giocare*": entrambi, infatti, derivano dal sostantivo latino "*iocus*", che sta per "*gioco*", "*scherzo*", "*burla*". Questo significa, da un lato, che il giullare è anche un "*giocoliere*", ma, dall'altro, soprattutto che il suo compito è quello di divertire il pubblico (da cui proviene il suo sinonimo di "*buffone*"). In secondo luogo, è molto importante il fatto che egli agisca teatralmente "*negli incroci delle strade di grande traffico, nei dintorni di santuari rinomati, nelle piazze*". Il giullare è un narratore nel senso trasmesso dalla tradizione: è un teatrante che s'esibisce nel cuore delle città, in mezzo al pubblico, non in luoghi protetti e istituzionali.

Non raramente, essi svolgono un'azione politica di smascheramento, attraverso il registro comico, delle ingiustizie perpetrate dai potenti. Questa funzione -su cui Fo e la Rame hanno insistito per tutta la vita- è stata spesso giudicata, dai critici e dai filologi, un'interpretazione eccessivamente politica creata ad arte dalla coppia.

¹⁵²² Dario Fo ospite al programma televisivo *Satyricon*, di Daniele Luttazzi, puntata n. 11, 11 aprile 2001, RaiDue.

¹⁵²³ Voce: "Giullare", in: VOCABOLARIO ONLINE TRECCANI, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/giullare/>, consultata il 1° agosto 2017.

Tuttavia, lo studio della realtà storica conferma questa lettura del fenomeno giullaresco.

Che il giullare legasse, infatti, alla *vis comica* anche una forte spinta satirica contro il potere è dimostrato dalle contromisure previste dalle Costituzioni Melfitane, emanate da Federico II di Svevia.¹⁵²⁴ Tra queste, infatti, ve ne sono alcune inerenti al mantenimento dell'ordine pubblico¹⁵²⁵, di cui riporta la notizia, nel suo *Chronicon*, Riccardo di San Germano (1170 circa-1243):

Imperator, caeteris de Regno sibi colla flectentibus, per Apuliam et Calabriam iter habens, feliciter in Siciliam transfretat, et Messanae regens Curiam generalem, quasdam ibi statuit Ascisians observandas, contra lusores taxillorum et alearum, nomen Domini blasphemantes, contra Judaeos, ut in differentia vestium et gestorum a Christianis discernantur, contra meretrices, ut cum honestis mulieribus ad balnea non accedant, et ut earum habitatio non sit intra moenia Civitatum, contra jogulatores obloquentes, ut qui in personis aut rebus illos offenderit, pacem non teneatur imperialem infringere.¹⁵²⁶

Federico II, dunque, “*statuit Ascisians observandas [...] contra joculatores obloquentes, ut qui in personis aut rebus illos offenderit, pacem non teneatur*

¹⁵²⁴ Pietro Giannone mette in discussione la loro datazione al 1221, affermando che dovrebbe essere posticipata di dieci anni, al 1231. Dice: “*Alcuni scrissero che [...] Federico, prima di passare in Sicilia, avesse celebrato un altro parlamento in Melfi, come nell'anno precedente aveva fatto in Capua, e che quivi avesse fatto pubblicare il volume delle sue Costituzioni, compilato per suo ordine da Pietro delle Vigne. Ed in vero se dovesse attendersi la data che quelle portano, dovrebbe dirsi che in quest'anno 1221 quella compilazione seguisse, così leggendosi nelle vulgate: Actum in solemnibus Consistorio Melfiensi, Anno Dominicoe Incarnationis MCCXXI. Ma perché Riccardo di S. Germano non fa menzione di tal parlamento in Melfi in questo anno, ma ben nell'anno MCCXXXI dice che fu tenuto in quella città, ove si stabilirono queste costituzioni; perciò noi differiamo a parlare di questa compilazione nel tempo posto da Riccardo, ove con manifesti argomenti dimostreremo non altrimenti in quest'anno, ma in quello essersi pubblicato quel volume; e che per isbaglio degl'impresori, ch'era facilissimo accadere, invece del 1231 siasi impresso 1221.*” (GIANNONE, Pietro, *Storia civile del Regno di Napoli*, vol. III, Milano, per Borroni e Scotti, tipografi, librai e fonditori di caratteri, 1845, p. 94.)

¹⁵²⁵ Giannone fa risalire queste specifiche norme al 1221, ma le inserisce nel *corpus* delle Assise di Messina, poi confluito -insieme alle Assise di Capua- nel volume delle Costituzioni Melfitane. Dice infatti: “[Federico, *N.d.R.*] Pubblicò, egli è vero, in questo medesimo anno [il 1221, *N.d.R.*] alcune sue costituzioni, ma non già nel parlamento di Melfi, ma in quello che tenne in Messina, quando, composte le cose di Puglia, passò in Sicilia, le quali da Pietro delle Vigne furono poi anche inserite in quel volume insieme con quelle che pubblicò in Capua, e con altre che stabilì altrove per varie occasioni, [...]” (GIANNONE, Pietro, *Op. cit.*, pp. 94-95.)

¹⁵²⁶ RICCARDO DI SAN GERMANO, *Chronicon rerum per orbem gestarum ad excessu Willelmi Siciliae regis, Anno scilicet Domini MCLXXXIX ad annum usque MCCXLIII*, pp. 543-625, in: CARUSO, Giovanni Battista, *Bibliotheca historica regni Siciliae sive historicorum qui de rebus siculis a Saracenorum invasione usque ad Aragonensium principatum illustriora monumenta reliquerunt*, Panormi (Palermo), Typis Francisci Cichè Impress. SS. Cruciatæ, MDCCXXIII (1723), Tomus Secundus, p. 569. Traduzione: “L'imperatore, mentre gli altri voltano il collo dal suo Regno, attraversando la Puglia e la Calabria, raggiunge felicemente la Sicilia, e presiedendo a Messina la Curia generale, qui decreta l'osservanza di alcune norme contro i giocatori d'azzardo, i bestemmiatori del nome di Dio, contro i Giudei, affinché siano distinti nelle vesti e nei costumi dai Cristiani, contro le meretrici, affinché non accedano ai bagni con le donne oneste e affinché le loro dimore siano esterne alle mura delle città, contro i giullari maldicenti, affinché non venga incriminato chi li avrà offesi nelle persone o nei beni.”

imperialem infringere”: in pratica, stabilisce che chi danneggia i giullari (che sono “*obloquentes*”, cioè irriverenti) picchiandoli o derubandoli non dovrà essere incriminato, né patire alcuna pena.

Del resto, le *Constitutiones Regni Siciliae* promulgate da Federico II nel Parlamento generale di Melfi del 1231 e raccolte nel *Liber Constitutionum Regni Siciliae* o *Liber Augustalis*, compilato da Pier delle Vigne e da Giacomo vescovo di Capua, ribadiscono il concetto nella norma “*De jocularibus*”, che sancisce:

Mimi, et Mimi, et qui ludibrio corporis sui quaestum faciunt, publico habitu veste Monachica, vel clericali non utantur: quod si fecerint, verberibus afficiantur.¹⁵²⁷

E lo stesso concetto era già ribadito dalla *Costituzione normanna*, anteriore al Duecento¹⁵²⁸, e, addirittura, nel capitolo 388 del libro V dei *Capitolari* di Carlo Magno, risalenti al IX secolo.¹⁵²⁹

Se il giullare è considerato pericoloso dal potere, perché irriverente, la giullaressa, -come nella *Commedia dell’Arte*, saranno l’Innamorata e la fantesca- rappresenta anche una rivoluzione nella tecnica scenica:

Non più il ragazzo travestito da donna, che nel teatro dei dilettanti, e per tanto altro tempo altrove, recita genericamente delle parti un po’ indeterminate [...]; ma la giullaressa che nel teatro medievale accompagnava il giullare, che respinta da tutte le maledizioni e tollerata come meretrice, conosceva però la tecnica del suo mestiere, che nel teatro (anche in virtù di quella disciplina più severa che esigevo il complesso dell’arte, era capace in qualche modo di innalzare e di purificare i modi bassamente sensuali; e anche in conseguenza della sua presenza scandalosa che doveva in qualche modo giustificarsi) porta un senso di realtà più diretta e impone delle conseguenze estreme, passino pure per la mediocre via della sfacciataggine.¹⁵³⁰

¹⁵²⁷ CARCANI, Gaetano, *Constitutiones Regni Utriusque Siciliae, mandante Federico II*, Neapoli, Regia Typographia, 1786, Assisiae n. VII, p. 227. Traduzione: “*I mimi maschi e femmine, e quanti traggono guadagno esibendosi a oltraggio del proprio corpo, non usino nei loro spettacoli alcuna veste da monaca o da chierico: chiunque contravverrà a questa norma, sia frustato di fronte a tutti.*”

¹⁵²⁸ Vedi: LA LUMIA, Isidoro, *Storie siciliane*, Palermo, Stabilm. tipogr. Virzi, 1881-’83, vol. I, p. 269: “*Mimi et qui ludibrio corporis sui questum faciunt, publico habitu eaurm virginum, quae Deo dicatae sunt, vel veste monachica non utantur nec clericali: si fecerint verberibus publice afficiantur.*”

¹⁵²⁹ Vedi: CAPITULARIUM REGUM FRANCORUM, Liber V, c. CCCLXXXVIII “*De scenicis*”, in: CANCIANI, F. Paulus, *Barbarorum Leges Antiquae cum notis et glossariis*, Venetiis, MDCCLXXXV, apud Sebastianum Coletium et Franciscum Pitterium, Volumen Tertium, p. 261: “*Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam vel mulieris religiosae vel qualicumque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali poena subsistat et exilio tradatur.*”

¹⁵³⁰ APOLLONIO, Mario, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981 (ristampa anastatica della versione originale del 1951), vol. I, pp. 566-567.

Com'è noto, l'introduzione delle attrici sulle scene da parte delle compagnie italiane risale alla metà del Cinquecento. Si tratta di una novità assoluta, perché in precedenza le donne avevano calcato le scene solo in contesti dilettanteschi, popolari e privati, come le feste nuziali o forme drammatiche e festive particolari. Per questo, le professioniste dello spettacolo -come le giullaresse, le attrici di strada o le ballerine- godevano di pessima fama e venivano assimilate alle prostitute. La giullaressa è un elemento rivoluzionario, allora, anche sul piano sociale, perché è una donna che non soggiace alla regola che la vuole confinata nell'ambito privato, ma si prende la libertà di parlare in pubblico. E lo fa, da sempre, attraverso le armi del grottesco, dell'osceno e del comico:

C'è da ribadire che i primi esseri umani comici, all'origine della mitologia, furono le donne, e che lo spettacolo comico era un atto fondamentale in tutti i riti iniziatici: per rendere sacro il luogo della festa, il primo a entrare nello spazio del rito era il comico e ancora prima la femmina comica.¹⁵³¹

Ecco, alla luce di questa portata eversiva -quando non rivoluzionaria- delle figure del giullare e -ancor di più- della giullaressa, individuiamo tre figure di donne teatranti che incarnano oggi questa tensione politica, questo sfrontato spirito irriverente, eredi, tanto tecnicamente quanto -soprattutto- politicamente, di Franca Rame: Marina De Juli, che di Franca è stata allieva vera e propria, Paola Cortellesi, che da Franca -per propria esplicita ammissione- apprende l'arte del recitare senza eccessi, e Sabina Guzzanti, che, come Franca, ha fatto del teatro un'arma di militanza politica e ha vissuto esperienze simili di censura e ostracismo televisivo.

4.1. Marina De Juli

Nata nel 1965 a Cuasso al Monte (un piccolo paese in provincia di Varese ai confini con la Svizzera), Marina De Juli ha -come Elena Guerrini- un percorso di formazione teatrale che non passa per i canali istituzionali. Frequenta la scuola privata di recitazione della Compagnia "QuellidiGrock" di Milano (senza pagare, ma facendo da *baby-sitter* alla direttrice della scuola) tra il 1987 e il 1990, proseguendo poi gli studi teatrali, tra il 1990 e il 1991, presso il Centro Teatro Attivo di Milano e il TAG di Venezia diretto da Carlo Boso.

¹⁵³¹ Affermazione di Franca Rame in: FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 306.

Nel 1991 si presenta a un provino per la compagnia Fo-Rame e viene presa. Così ne parla Franca stessa, rivolta proprio a lei: “*Chissà com’è che ti ho scoperta. Eri grassa, impacciata, scialba... e anche bruttina. Avevi persino il collo corto – Mah!... Sentiamola un po’ questa... – Ti ho vista recitare e sei diventata magra, disinvolta... con una bella luce negli occhi!*”¹⁵³²

Da qui comincia un’esperienza artistica e umana decisiva per la De Juli. Convivrà per quasi sette anni con Fo e la Rame, occupandosi di tutto, secondo le necessità. Recita in *Parliamo di donne (versione 1992)*, *Mamma! I Sanculotti!*, *Ruzzante* e *Il diavolo con le zinne*; fa da assistente alla regia, da segretaria personale, si occupa della sartoria, dell’amministrazione, dell’organizzazione. Impara a seguire la vita della compagnia teatrale e tutte le fasi preparatorie di uno spettacolo e di una *tournee* esattamente da Franca. E a ogni messinscena, in quinta, ascolta, prende appunti, apprende.

Nel 1998, la Rame le propone di portare in scena una versione, costruita su di lei, di *Tutta casa, letto e chiesa*. Nonostante la titubanza iniziale di Marina, il progetto va in porto e riscuote molto successo. La nuova versione della *pièce* (che la De Juli reciterà anche all’estero, traducendolo in francese, per esempio) ha la regia di Franca e si divide in due parti: nella prima, dopo un prologo ispirato a quello di *Parliamo di donne (versione 1977)*, Marina recita *Una donna sola* e *Il risveglio*; nella seconda, invece, porta in scena il monologo sulla “lezione di orgasmo” da *Sesso? Grazie, tanto per gradire!* e la *La parpaja topola* di Dario. Così riassume, ancora Franca, quell’esperienza:

1991 - Per andare in scena con *Parliamo di donne - L’Eroina e Grasso è bello*, ascolto un centinaio di giovani. Ne scelgo alcuni, tra cui Marina De Juli, giovane attrice, alla quale affidiamo un ruolo di rilievo.

È giovane, silenziosa, timida, ma in scena si trasforma, si “accende”.

Solo lavorando con una persona riesci a valutare, giorno dopo giorno, la sua professionalità, la volontà e le possibilità.

Quando, dopo averla osservata interpretare altri ruoli nei nostri spettacoli, le ho proposto di mettere in scena *Tutta casa, letto e chiesa*, si è un po’ spaventata. “Ma io...” – “Forza Marina” – ho insistito – “ce la farai!”

Abbiamo provato ovunque: e preparando il minestrone in cucina, e in macchina durante i viaggi tra una città e l’altra, e mentre si faceva colazione la mattina... Qualche volta anche in palcoscenico.

Il suo debutto con lo spettacolo è stato un successo! Ha recitato in teatri, nelle piazze, nelle scuole.

Ho visto questa *pièce* recitata da grandi attrici, in Italia, al National Theatre di Londra, in Scandinavia, a New York e in altre parti del mondo, ma pur non togliendo nulla alla

¹⁵³² DE JULI, Marina, “Mi presento”, in: <http://www.marinadejuli.it/index.php/attrice/mi-presento>, pagina consultata il 13 agosto 2017.

bravura di quelle grandi interpreti, devo riconoscere che l'autenticità di Marina nel rappresentare i miei personaggi è stata raramente raggiunta. È un'occasione per voi vederla. Non perdetevola!¹⁵³³

Marina è pienamente giullaressa, perché impara a esserlo direttamente dalla Rame. Racconta, infatti, lei stessa, parlando del rapporto che Franca instaura tra teatro e politica:

Lei non l'avrebbe mai scelto questo lavoro, lei ci si è ritrovata a fare l'attrice, però non l'avrebbe mai scelto perché lo riteneva un lavoro bizzarro. È per quello che dava il senso al teatro solo quando il teatro diventava politico, sociale, di denuncia. E faceva sì che lei, stando sul palcoscenico, poteva dire quello che pensava, poteva "cambiare il mondo".¹⁵³⁴

Quest'intento di rigenerazione politica, attuato mediante il ricorso alla risata corrosiva, è ciò che contraddistingue il giullare e la giullaressa. Per quel che riguarda, nello specifico, le giullaresse, possiamo individuare in Marina un'erede della Rame perché da lei apprende l'utilizzo di una gestualità e di una fonazione sempre funzionali ed essenziali, mai superiori allo strettamente necessario.

Anche nella *De Juli*, infatti, l'uso del corpo è misurato, il movimento raramente diventa troppo ampio e la gestualità preferisce -possibilmente- partire dall'assenza di moto, per aggiungere elementi solo quando sono irrinunciabili.

Nel 2005, Marina pubblica un piccolo romanzo ironico e grottesco, intitolato *Allegra, signora Fame*. Si tratta di una storia nata da una lunga ricerca svolta nel comune di Rozzano Milanese, con lo scopo di ricostruire una memoria storica; una storia inventata, ma fedele, nei personaggi e nei fatti, ai luoghi -quelli della bassa milanese- e con un protagonista: un bambino, che cresce, tra il 1928 e il 1945, e racconta di immagini di atroce poesia rurale e industriale, di risaie, di ricchezza e fame, di guerra, di canti popolari, di viottoli immersi nella nebbia, e soprattutto di gente qualunque impegnata in quotidiane lotte politiche; gente che non verrà mai citata nei libri, ma che, in qualche modo, ha fatto la storia. Dal romanzo, l'autrice trae un monologo teatrale, che testimonia che Marina non si limita a essere "l'ambasciatrice di Franca Rame nel mondo" (per parafrasare il

¹⁵³³ RAME, Franca, "Franca Rame presenta Marina De Juli", leggibile alla pagina web: <http://www.marinadejuli.it/index.php/attrice/franca-rame-presentazione>, consultata il 13 agosto 2017.

¹⁵³⁴ Marina De Juli, in *IL PARTIGIANO FRANCA - OMAGGIO A FRANCA RAME - promo versione con 9 musicisti*, su «YouTube», pagina <https://www.youtube.com/watch?v=vr-bvtaZ51E>, consultata il 13 agosto 2017.

ruolo che Mario Pirovano ricopre nei confronti di Dario Fo), ma è anche un'attrice-autrice autonoma. Dice, ancora Franca, a proposito del libro:

“Mi rubi tutto!” è la frase che dico più spesso a Marina De Juli da quanto si è presentata, ormai quindici anni fa, per un provino d'attrice.... Due anni fa ha iniziato il progetto di questo libro. Per mesi l'ho vista andare avanti e indietro da Rozzano, sbobinare ore ed ore di conversazioni “rubate” ai più anziani, alla ricerca di memorie storiche, in una città convinta di non avere una sua storia. “Be’ -mi dicevo- ne uscirà un libro di testimonianze, più o meno interessanti...” ... Quando però ho visto che le diverse storie personali si erano trasformate in un racconto unico, per andarsi ad incastonare nel mosaico più grande della storia nazionale e ho letto la reinvenzione storica attraverso una scrittura ironica, capace di dar vita ad un'amara poesia popolare, ho capito quanto questa “ladra” abbia fatto suo il nostro modo di lavorare... e ne sono stata orgogliosa.

Dice Dario Fo a Paola Cortellesi, nel prologo a *Una Callas dimenticata*: “quando si incontra un maestro o una maestra che meritano attenzione si deve rubare a mano bassa! Ruba, ruba più che puoi.” E Marina ha rubato metodo e impostazione di lavoro a Franca. In lei troviamo compresa l'importanza della microstoria e della sua connessione con la Storia maggiore, proprio come aveva dimostrato Franca raccogliendo le testimonianze alla base delle sue *Fabulazioni della Resistenza*. Infatti, quella della De Juli è la narrazione delle lotte avvenute in un piccolo paese della Lombardia per opporsi al Fascismo, da quando esso s'è posto come regime, fino a quando ha trascinato l'Italia in guerra, per arrivare alla Lotta Partigiana. Un racconto corale, visto dalla prospettiva di un bambino: non una donna, ma una figura anch'essa debole e marginale: la storia vista dai margini, compresa dal basso, è la storia come Franca la narra in teatro.

Anche per questo, probabilmente, sull'onda di un consiglio datole da Fo, Marina porta in scena *Johanna Padana a la descobèrta de le Americhe*, versione al femminile del celebre spettacolo-monologo di Dario. Ma, se in questo caso, siamo di fronte a una semplice trascrizione al femminile del testo, in cui i tagli e le modifiche sono apportati unicamente per ragioni sceniche, più radicale, invece, è l'operazione che porta alla messa in scena di *La storia de le meraviglie del mondo* (2007), ispirata a *Il Milione* di Marco Polo: il primo lavoro completo, complesso, elaborato che la De Juli scrive da sola e che da sola porta in scena. Così Marina presenta il lavoro:

Quando Rustichello da Pisa, prigioniero nelle carceri genovesi, narra le avventure di Marco Polo ne *Il Milione*, si rivolge agli imperatori, ai re, duchi, marchesi, conti e cavalieri. Noi, invece, abbiamo scelto di raccontare questa storia al popolo, a quel

popolo che spesso s'imbratta nello sterco, ma che sa anche ridere delle proprie disgrazie.

Ve la narriamo attraverso il linguaggio riinventato della giullarata e la musica popolare. [...] In scena una giullaressa [...] e quattro musicisti che con flauti, tamburi, fisarmonica e chitarra, racconteranno una storia di vita quotidiana nella Venezia della seconda metà del 1200, in quel medioevo fatto di grandi paure, grandi invenzioni e grandi viaggi. Una Venezia nella quale sbarcano i crociati e i mercanti di seta, di spezie, provenienti dall'India e dalla Persia: il suo molo è zeppo di trafficanti di piazza, tessitori di lana, vetrai, marinai... di ladri, prostitute, musicisti e giullari.

Lì una bambina, tutti i giorni, aspetta la madre che si vende ai marinai.

Anche un altro ragazzino aspetta. Non è figlio di una prostituta, ma di un mercante partito tempo prima per le Indie. Il suo nome è Marco.

Inizia così una storia, ironica, amara e a volte grottesca che porterà i protagonisti verso la terra del Catai, terra di ricchezza, di abbondanza.¹⁵³⁵

Marina, dichiaratamente “*giullaressa*”, recita epicamente tutte le parti. Anche stavolta, siamo in presenza della grande Storia, però narrata da un personaggio marginale. Quasi a esasperare la marginalità delle donne, unendola alla debolezza dei bambini, lo sguardo principale è affidato a una bambina che, “*tutti i giorni, aspetta la madre che si vende ai marinai*”: dunque, la figlia di una prostituta. Al contrario, però, di quanto fa Dario Fo in *Johan Padan a la descobèrta de le Americhe*, qui la prospettiva della protagonista si sdoppia: a essa, infatti, si aggiunge quella di un altro bambino, figlio “*di un mercante partito tempo prima per le Indie*”, il cui nome è Marco: è Marco Polo, evidentemente, ma colto ancora nella sua infanzia. Potremmo dire, Marco Polo prima di diventare Marco Polo. In questo modo, la narrazione resta sempre ancorata alla scelta dello sguardo dal margine, ma prova, in più, a trascinare su quei margini -pur nell'irriducibile differenza di classe- anche chi è destinato a diventare centrale, nella Storia. Inoltre, marginale è pure il destinatario della narrazione: non ci si rivolge più “*agli imperatori, ai re, duchi, marchesi, conti e cavalieri*”, come fa Rustichello da Pisa, bensì “*al popolo, a quel popolo che spesso s'imbratta nello sterco, ma che sa anche ridere delle proprie disgrazie.*”

Come si vede, lo spettacolo combina l'afflato poetico di Dario con quello politico (e femminile) di Franca. Come sarebbe *Il Milione* -sembra chiedersi Marina De Juli- se non fosse stato scritto da Rustichello, ma da una donna? E se fosse stato scritto per il popolo minuto, per la gente comune, e non per i colti e i potenti che allora potevano leggere? E, ancora, se a vedere il mondo incantato e splendente di ori e pietre preziose della lontana Cina non fossero stati gli occhi di

¹⁵³⁵ DE JULI, Marina, “*La storia de le meraviglie del mondo*”, presentazione dello spettacolo alla pagina: <http://www.marinadejuli.it/index.php/spettacolo/16-spettacoli/26-mereviglie-mondo>, consultata il 13 agosto 2017.

Marco Polo, ma quelli di una ragazza, abituata a guardare a terra piuttosto che i tetti dorati degli edifici? Il rovesciamento della prospettiva che origina una visione del mondo, qui, è ottenuto con un'operazione molto più articolata, rispetto a quella di *Johanna Padana a la descobèrta de le Americhe*.

Lo spettacolo, dunque, è, prima di tutto, la storia di Sgrisola, bambina nata da una ragazza-madre alla metà del Duecento, la quale finisce a Venezia perché lì sbarcano crociati, mercanti di spezie e marinai, per cui c'è lavoro per la madre. E questa fa ovviamente la prostituta, perché allora le ragazze, se erano prive di una dote per sposarsi o per monacarsi, non potevano fare altro. E proprio sul porto, dove tutti i giorni aspetta la madre, Sgrisola conosce Marco. Tra loro nasce prima l'amicizia e poi l'amore, tanto che lei decide di seguire lui nel suo viaggio verso l'Oriente. Il viaggio è un *flashback* narrativo: viene descritto al passato da quella che ormai è una donna, ma che era una ragazzina di tredici anni, quando è partita. Ma il fatto ragguardevole è che, avendo un altro sguardo sul mondo, Sgrisola non descrive -e probabilmente non vede neanche- le cose meravigliose che vede Marco, ma le cose e le persone più umili, con la loro lotta quotidiana per la vita. E qui, la differenza di sguardo -determinata in parte dalla differenza di genere, in parte da quella classe- tra lei e Marco si mostra irrimediabile. E, tra i due, Marina fa proprio lo sguardo di Sgrisola.

La De Juli non rinuncia anche ad affrontare direttamente il tema della condizione femminile in Occidente al tempo di Marco Polo, la quale era pessima. E ha molto chiaro in mente il motivo che la induce a parlare anche di questo:

Se [una donna, *N.d.R.*] si sposava a tredici anni, a venti aveva già quattro figli e la sua era una vita di stenti e duro lavoro, senza diritti e oberata dai doveri. Io guardo il mondo di allora attraverso gli occhi di una di queste donne e, soprattutto nella prima parte dello spettacolo, descrivo la loro quotidianità fatta di fatica e soprusi.¹⁵³⁶

Ecco che emerge chiaramente la scelta della prospettiva da cui comprendere la realtà e da cui Marina decide di narrare la vicenda (e la Storia stessa): guardare a quel mondo “*attraverso gli occhi di una di queste donne*” permette di riconoscere una “*quotidianità fatta di fatica e soprusi*”. Chiaramente, il cambio di punto di vista getta un'altra luce sui fatti e permette un altro livello di comprensione delle

¹⁵³⁶ MIMMI, Daniela, “La «giullaressa» De Juli viaggia con Marco Polo”, in: «Alto Adige», 10 gennaio 2007.

dinamiche storiche e sociali. Com'è stato già detto, le donne, dalla loro posizione storicamente marginale, non vedono tutto, ma vedono di più e vedono meglio.

Sgrisola e Marco, comunque, portano anche la loro cultura alle popolazioni orientali e, al contempo, scoprono quella cinese. E quello dell'incontro tra le differenti culture -dichiara la De Juli- è “*un tema molto attuale vista l'importanza che sta avendo la Cina.*”¹⁵³⁷

Sul piano attorico e dei registri del *modus narrandi*, lo spettacolo è, in tutto e per tutto, una giullarata. Spiega Marina:

Non è uno spettacolo comico e non è drammatico, ma direi soprattutto ironico. Si sorride quando descrivo la fatica che facevano le donne per portare in casa la legna ed è terribile quando, durante la tappa in Palestina, descrivo i massacri delle Crociate.¹⁵³⁸

Qui, la De Juli dichiara esplicitamente anche il doppio livello politico del testo: esso vuole descrivere la fatica delle donne e, al contempo, la brutalità delle crociate. La microstoria è indissolubilmente legata alla Storia e, allo stesso tempo, la storia quotidiana delle donne va intrecciata alla Storia dei rapporti economici, politici e geo-politici tra i paesi.

Nel 2014, Marina De Juli ha fatto esplicito riferimento al proprio debito nei confronti della Rame, con lo spettacolo *Il partigiano Franca – Omaggio a Franca Rame*, che narra la storia di Franca, a partire da quella della sua famiglia (cominciando dal 1912, l'anno in cui suo padre Domenico e sua madre Emilia si sono conosciuti), fino alla morte, includendo, nella narrazione, anche il suo funerale laico. Marina mette in chiaro l'intento del lavoro:

Narreremo una storia, la storia di una donna. E la racconteremo con l'affetto di chi l'ha conosciuta e con quella verità teatrale che oltre ai fatti vuole far vivere i sentimenti e le passioni. Una vita così ricca da sembrare tante: una donna, un'attrice, una combattente. Per noi “il partigiano” Franca.¹⁵³⁹

Il titolo (che parafrasa il Fenoglio de *Il partigiano Johnny*) rivela che la maggiore attenzione, nello spettacolo, è rivolta alla Franca “*combattente*”. O meglio: l'intento dello spettacolo è di mettere in chiaro come tutto ciò che Franca

¹⁵³⁷ *Ibidem.*

¹⁵³⁸ *Ibidem.*

¹⁵³⁹ DE JULI, Marina “*Il partigiano Franca – Omaggio a Franca Rame*”, scheda di presentazione dello spettacolo, <http://www.marinadejuli.it/index.php/spettacolo/16-spettacoli/150-il-partigiano>, pagina consultata il 13 agosto 2017.

ha fatto, l'ha vissuto da combattente. Da combattente ha praticato il proprio impegno politico, dentro e fuori le istituzioni; da combattente ha fatto l'attrice; da combattente ha inteso il proprio esser donna; da combattente ha superato il trauma dello stupro. Ma la scelta di una narrazione affettuosa, intenta a “*far vivere i sentimenti e le passioni*”, mostra anche il desiderio di non fare di questo “*omaggio*” un racconto agiografico o mitico. Nel pieno stile della Rame, anche questa narrazione della sua biografia, fatta con la recitazione e la musica, è anti-eroica, improntata sulla leggerezza.

Marina costruisce il testo attingendo sia al repertorio teatrale della Rame, da quello attoriale (porta in scena *Michele lu Lanzone*, per esempio), a quello autoriale (per esempio *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*), sia al suo repertorio diaristico e memorialistico, da cui sono scaturiti *In fuga dal Senato* e *Una vita all'improvvisa*. E anche da queste opere Marina trae, drammatizzandoli, episodi e narrazioni, per raccontare sulla scena alcuni dei momenti più significativi della vita di Franca Rame, che scandiscono, in modo ora tragico ora comico, quasi un secolo di storia italiana.

Si tratta di uno spettacolo di narrazione, musica e canzoni, che parte dalla descrizione della vita di teatranti, che si scontra con la crisi del teatro dovuta alla diffusione del teatro borghese e all'avvento del cinema e con due guerre mondiali. Successivamente, la *pièce* narra del momento in cui, dopo una fanciullezza e un'adolescenza passata nel teatro viaggiante di famiglia, Franca si lascia travolgere dal vento di novità del dopoguerra, e a Milano (che, pur distrutta dai bombardamenti, per prima cosa, cerca di far rinascere la cultura attraverso la ricostruzione dei teatri), incontra intellettuali, registi, giornalisti che nei caffè di Brera parlano di futuro. Lì, Franca capisce di voler essere una di loro, di voler far parte di un miracolo che diventerà anche economico. Naturalmente, si narra anche dell'incontro -avvenuto sempre a Milano, in teatro- con Dario, col quale condividerà la vita privata e quella pubblica, le lotte e l'impegno politico. E poi, si parla delle lotte infinite che la Rame ha combattuto -sia con Dario sia da sola, sia in teatro sia fuori di esso- e che non ha mai abbandonato fino alla morte. E, non a caso, lo spettacolo si chiude con *Bella ciao!*, il canto per antonomasia dei partigiani italiani, che Franca ha voluto fosse cantato al proprio funerale.

Il ritratto che scaturisce dallo spettacolo, pur privo di retorica, è comunque quello di una donna dalla personalità gigantesca, che ha avuto una “*vita così ricca da sembrare tante*”. Per la De Juli, inevitabilmente, la Rame è:

Il partigiano Franca che non ha il dono dell’opportunità e della prudenza, che lotta per ciò in cui crede, che non teme di essere irriverente con il potere e cerca di stare sempre dalla parte che ritiene giusta, anche a costo di vivere sulla propria pelle delle ritorsioni. Franca che da partigiano ha vissuto e da partigiano è stata salutata.¹⁵⁴⁰

Marina De Juli porta in scena lo spettacolo in chiave perfetta, alternando i ruoli della cantastorie e della confidente, e costruendo una continua contaminazione tra musica, mimica e recitazione, mostrando, così, una concezione dell’arte teatrale come percorso *in itinere*, costantemente aperto alle occasioni che la vita offre. Indubbiamente, siamo di fronte a una piena erede teatrale di Franca Rame.

4.2. Paola Cortellesi

Proprio nel momento in cui è appena divenuta famosa, grazie alla sua partecipazione a fortunati programmi televisivi, Paola Cortellesi decide, sul finire del 2004, di tornare in teatro. La logica di mercato imporrebbe di farlo portando in scena i personaggi con cui è diventata nota in TV: tanti altri suoi colleghi cabarettisti fanno così e la formula paga, perché è sicura. La Cortellesi, invece, fa quello che nessuna attrice, nella sua posizione, avrebbe fatto: va in scena con uno spettacolo virtuosistico, ma fortemente politico, di cui lei è co-autrice: *Gli ultimi saranno ultimi* (2005). In questa *pièce* emerge con forza dirompente la *vis giullaresca* dell’attrice.

Paola ha Franca Rame tra i propri riferimenti attoriali. Come abbiamo già visto, a Dario Fo, nel “Prologo” a *Una Callas dimenticata*, l’attrice confessa di essere “*cresciuta a pane, Fo e Franca Rame*” e quando Dario la loda dicendo: “*Tu riuscivi a recitare con una souplesse incredibile! Buttavi via le battute, senza caricare! Schiacciavi al minimo l’esplosione del dramma!*”, lei risponde senza esitazioni. “*Io ho rubato! Da Franca.*” Non lo dice per piaggeria (se così fosse, direbbe: “*Io ho rubato da te.*”), ma perché è vero. E, vedendola recitare, la figliolanza si nota. La Cortellesi, infatti, ha, tra i suoi meriti attorici, quello di non eccedere mai, di non passare mai la misura, di evitare l’istrionismo, di non

¹⁵⁴⁰ DE JULI, Marina, “*Il partigiano Franca*”, in: <http://dariofo.it/content/il-partigiano-franca-di-marina-de-juli>, pagina consultata il 13 agosto 2017.

cavalcare mai né l'onda del comico, né l'emotività tragica: questo senso rigoroso del controllo di sé sulla scena è del tutto figlio della recitazione “*per sottrazione*” di Franca Rame.

Ma lo spettacolo a cui lei lavora dal 2004 -e che porta in scena dal 2005 al 2007, facendole vincere, come interprete, il Premio ETI e il Premio della Critica, nel 2006, e il Premio Hystrio, nel 2007- rivela anche la vena politica della Cortellesi, anch'essa molto coerente con quella della Rame.

Gli ultimi saranno ultimi, infatti, comincia in uno studio televisivo, in cui una donna -Nardiello Teresa- è ospite per raccontare una storia di cui è stata testimone casuale: un modo teatrale per mettere in scena la voce narrante. La storia è quella di Colacci Luciana (“*solo le persone semplici si presentano col cognome prima del nome*”, nota Dacia Maraini¹⁵⁴¹), un'operaia romana della fabbrica di dentifrici GreenLife, lavoratrice modello -per le esigenze dell'azienda-, sempre puntuale, sorridente e servizievole, che è stata licenziata una volta rimasta incinta. Vittima di quest'ingiustizia, lei, che ha sempre tollerato tutto e non ha mai protestato, esplose, fa irruzione sul posto di lavoro, con una pistola in pugno che ha appena rubato a uno dei due agenti in portineria, e prende in ostaggio, per una notte intera, Liverani Carola, la dirigente pugliese delle risorse umane, responsabile del suo licenziamento. La tragedia di Colacci Luciana si consuma sotto lo sguardo della dirigente (che normalmente rimane chiusa nel proprio ufficio, incollata a una *chat* erotica) e l'intervento di Fumagalli Raffaella, una poliziotta veneta accorsa sul posto dopo una segnalazione, che, a sua volta, estrae la pistola d'ordinanza. Alla fine, mentre l'amministratrice delegata fa un discorso per giustificare il licenziamento dell'operaia, scoppia un parapiglia tra la Colacci e i due agenti di portineria, che tentano invano di disarmarla. Nella confusione, la poliziotta interviene, sparando un colpo che uccide la Colacci. Di fronte all'accaduto, vengono chiamati subito i soccorsi, che salveranno almeno il bambino. E Nardiello Teresa, in un momento di lucida riflessione sulla realtà, dirà. “*Non era pazzo, Luciana, era solo stanca...*”¹⁵⁴²

La *pièce* porta in scena una donna semplice, pronta a tutto pur di garantire a se stessa e al bambino che ha nel grembo (specie da quando il marito s'è trasferito

¹⁵⁴¹ MARAINI, Dacia, “L'attrice della mia infanzia sbalordita”, in: CORTELLESI, Paola, *Gli ultimi saranno ultimi*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2007, p. 10.

¹⁵⁴² CORTELLESI, Paola, *Gli ultimi saranno ultimi*, cit., p. 84.

per lavoro in Germania) almeno il minimo per la sopravvivenza. La sua è una situazione frequentissima, nell'Italia di oggi -specie dallo scoppio, nel 2008, della crisi economica globale-, che colpisce in special modo proprio le donne, le quali già partono da una situazione di svantaggio: a parità di lavoro e di orario, una donna in Italia è pagata meno di un uomo. Ma non solo: per quanto non esistano stime ufficiali, è noto che le donne col posto fisso abortiscono molto meno e non sono pochi i datori di lavoro che rifiutano, in maniera subdola o addirittura esplicita, di farsi carico degli obblighi prescritti dalla legge a tutela della maternità. Concita De Gregorio parte raccontando un caso reale, per recensire lo spettacolo della Cortellesi:

Franca non ha mai raccontato la sua storia e non lo farebbe se non fosse che proprio da pochi giorni ha deciso di fare causa, se sarà necessario, al suo datore di lavoro. «Finalmente», dice lei, ha deciso. Sono state anche le altre donne a convincerla. Quelle della fabbrica e quelle del consultorio dove è andata per abortire. La ginecologa, l'assistente sociale. Era la seconda volta che si trovava di fronte a questa scelta: il figlio o il posto di lavoro. «Una volta può capitare -sorride- ma due no». Non dovrebbe capitare neanche una volta. «Lo so, ma due no». La prima è stata undici anni fa. «Tenevo la contabilità in una piccola impresa alimentare qui in provincia di Napoli. Quarantadue dipendenti in tutto. Quando sono rimasta incinta avevo venticinque anni, non ero sposata, quello che adesso è mio marito era disoccupato e lo è ancora, sono sempre stata io a portare a casa lo stipendio ma questa è un'altra faccenda e non me ne voglio lamentare. Lavoravo in ditta da un anno e mezzo. Avevo paura di dirlo al titolare perché lui si era raccomandato: io le do quest'incarico di prestigio, le affido i conti, le do fiducia ma lei non faccia scherzi. Intendeva niente figli, sì, certo. Così sono andata e gli ho detto: guardi, dottore, io mancherò dal lavoro giusto il tempo del parto, glielo assicuro. Non voglio aspettativa, starò assente al massimo due settimane faccia conto che siano ferie. Lui mi ha detto che no, che questo era contro la legge e che sarebbe stato obbligato a sostituirmi. Insomma non mi rinnovava il contratto. O il figlio o il lavoro. Così ci ho pensato tanto, ma tanto. Ho pianto tutte le notti ma per strada non potevo restare, avevo bisogno del lavoro. Alla fine ho detto ok, sono giovane. Questo figlio non lo posso tenere, ne verrà un altro». E così Franca, era il 1996, è tornata nel suo ufficio, ha detto al titolare: «Tutto a posto, ho risolto.» Si è meritata molti rallegramenti e una promessa di assunzione. È stata assunta quattro anni dopo. «Lui quando mi ha fatto il contratto mi ha dato da firmare anche una lettera di dimissioni in bianco. "Sì usa così", mi ha detto. In caso di gravidanza mi sarei licenziata spontaneamente. Anche le altre l'avevano firmata. Solo una mi ha detto non farlo, vattene. Denuncialo. Ma io come facevo a denunciarlo? Gli avrei sparato dalla rabbia ma denunciarlo no, dove andavo dopo, chi mi avrebbe presa più?». [...] Oggi Franca ha trentasei anni. Giovane, non più una ragazzina. «Così quando ho visto che ero incinta sono stata felicissima, all'inizio. Proprio così felice. Però mio marito mi ha detto: "Ma sei matta? Vuoi perdere il lavoro? E noi come campiamo?" Sa, mio marito è disoccupato. Gliel'ho detto no? Poveretto. È tanto una brava persona. Abbiamo discusso tutta la sera poi lui mi ha detto: "Vai a prendere la pasticca" e io sono andata a cercarla. La pillola del giorno dopo, quella. Però era sabato e trovavo tutto chiuso: il consultorio era chiuso in ospedale non c'era il medico addetto. In farmacia senza ricetta non me la davano. Ho pensato: "Vedi, è il destino." Non sapevo dove andare, ho chiamato una mia collega di lavoro un po' anche amica: a casa sua ci siamo trovate in quattro, alla fine, quella sera. Mi hanno detto tienilo e anche io ho pensato: "Sì, questo bambino lo devo tenere." A mio marito gli ho detto: "Non ti preoccupare che risolvo tutto io. Non mi faccio licenziare, vedrai. Come mangiamo in due mangiamo in tre, non ti preoccupare." Poi, il lunedì sono andata al consultorio». [...] Franca il lunedì è andata al consultorio.

Ha detto: «Dovrei abortire». «Dovrebbe? Perché?», le hanno chiesto. Lei ha spiegato: «Mi licenziano se no». Lo ha detto all'assistente sociale, alla ginecologa. Poi lo ha detto al coordinatore chiamato subito a sentire questa storia. «Lui mi ha spiegato che il titolare non può licenziarmi e che la lettera in bianco che ho firmato non vale niente, che lo devo denunciare se insiste e che se insiste ancora gli facciamo causa e comunque il lavoro non lo perdo. Proprio così, ha detto: “Facciamo.” Poi mi ha fatto parlare con un esperto di leggi, uno del sindacato. Hanno detto che ci pensano loro, adesso. Ci parlano loro col titolare. “Se capisce subito bene, altrimenti lo portiamo in tribunale”, hanno detto. Io non ho più paura, comunque. Qualche santo mi aiuterà, sono sicura. A mio marito gli ho già detto che è tutto a posto anche se non è proprio vero. Andrà a posto. Io però questo bambino lo tengo.»¹⁵⁴³

Nei dibattiti sull'aborto, in Italia, si parla di tutto, ma mai di questo: della pistola puntata alla tempia delle donne da datori di lavoro che non vogliono rispettare la legge, della violenza delle lettere di “dimissioni volontarie” fatte firmare in bianco all'atto dell'assunzione. E, naturalmente, non ne parlano neanche le relazioni del Ministero della Salute sullo stato di attuazione della Legge 194. Ma, quando la donna di cui la De Gregorio riporta la storia dice, a proposito del suo capo, “*Gli avrei sparato*”, viene subito in mente il *plot* de *Gli ultimi saranno ultimi*, perché Colacci Luciana è come quella donna: non è matta, vuole solo poter tenere il figlio. E, per questo, spara, e spara davvero.

Dacia Maraini descrive benissimo il personaggio. La donna

ha sempre lavorato fino a sfinirsi, ha fatto tante ore di straordinario senza chiedere nulla, ha continuato a venire in fabbrica nonostante il suo stato, e proprio ora che è quasi arrivata al parto, proprio ora che ha più bisogno di soldi, proprio ora che suo marito Stefano è andato a lavorare in Germania e non si sa quando tornerà, proprio ora le danno il benservito!¹⁵⁴⁴

Chi è il nemico, in questa situazione? Lo spettacolo mette in evidenza anche quanto sia difficile capirlo. Nessuno lo sa davvero, neanche Nardiello Teresa, la narratrice. Il problema, semmai, è che non è vero quel che ha detto Cristo, e cioè che “*gli ultimi saranno primi, e i primi ultimi*”¹⁵⁴⁵, almeno non qui sulla terra: qui gli ultimi sono destinati a restare inesorabilmente ultimi.

A mitigare -molto parzialmente- questo pessimismo resta solo la magra consolazione delle ultime parole che Colacci Luciana rivolge, prima di morire, al figlio non ancora nato:

¹⁵⁴³ DE GREGORIO, Concita, “«Se fai figli ti licenzio», così la gravidanza diventa un dramma”, in: «la Repubblica», 26 aprile 2007.

¹⁵⁴⁴ MARAINI, Dacia, “L'attrice della mia infanzia sbalordita”, cit., p. 12.

¹⁵⁴⁵ Mt 20, 16 (Versione CEI 1974).

Figlio mio bello... Vai vanti da solo che mamma nun je la fa più! Méttete a corre Mario, scappa veloce verso l'uscita che poi mamma tra poco arriva... se non ci dovessimo vedere là fuori ricòrdate che non devi mai fare quello che ha fatto mamma! Mamma ha sbagliato Mario, mamma ha sopportato per trentatrè anni! Tu invece reagisci subito, amore... che hi se fa pecora er lupo se lo magna! Nun je la dà vinta Mario! Staje sempre a di: «perché?», «come mai?». Staje cor fiato sul collo, nun je fa passà gnente, dije sempre de no... si te danno 'no schiaffo ridajelo subito... reagisci Mario... amore mio... reagisci...¹⁵⁴⁶

Colpiscono le parole della donna, perché rappresentano un rovesciamento rispetto a quello che il pubblico s'aspetta. Quando lei dice: “*ricòrdate che non devi mai fare quello che ha fatto mamma! Mamma ha sbagliato Mario*”, il pubblico pensa che lei si riferisca all'aver fatto irruzione, armata, nella sede dell'azienda; invece, nel giro di poco, si chiarisce che di quell'atto lei non si pente per nulla: semmai si pente di aver “*sopportato per trentatrè anni*”, di non aver mai reagito, di aver detto sempre di sì. Anche l'età della morte di Luciana è scelta simbolicamente: giunge a trentatrè anni, proprio come per Cristo, il quale aveva assicurato che gli ultimi avrebbero trovato riscatto, e la coincidenza suona come una denuncia della beffa di un mondo che non concede ricompense. E probabilmente, la donna muore proprio perché non ha mai allenato se stessa a non subire:

quando uno è abituato a sopportare, anche quando si rivolta diventa goffo, sbaglia la mira, fa la voce grossa ma nessuno gli crede. Questo succede a Colacci Luciana che è stata troppo candida e generosa, non ha saputo dire di no a nessuno.¹⁵⁴⁷

Lo spettacolo, il cui copione è scritto da Massimiliano Bruno, insieme a Paola Cortellesi, Furio Andreotti e Giampiero Solari, nasce da un'idea della Cortellesi.

Monologo toccante e pungente, autentico capolavoro tragicomico, *Gli ultimi saranno ultimi* porta sul palcoscenico una vicenda intensa e serrata, dando voce a una pluralità di storie e di personaggi solo apparentemente slegati fra loro, le cui parole si intrecciano e si fondono con quelle assorbite dal bambino in procinto di nascere. In scena c'è solo Paola Cortellesi, epicamente interprete di una vicenda corale in perfetto equilibrio fra dramma, denuncia e satira, che costruisce con sensibilità profonda e matura la caratterizzazione -ora più amara, ora più lieve- di tutti i volti di una storia che è, a un tempo, di comune cinismo sociale e di ingenua umanità.

¹⁵⁴⁶ CORTELLESI, Paola, *Gli ultimi saranno ultimi*, cit., p. 82.

¹⁵⁴⁷ MARAINI, Dacia, “L'attrice della mia infanzia sbalordita”, cit., p. 14.

L'attrice realizza “una giostra di voci che volteggiano incalzandosi”¹⁵⁴⁸; tra queste, è Nardiello Teresa, donna delle pulizie calabrese, imbarazzata nello studio televisivo, nelle mani del regista esigente e dei tecnici silenziosi; è l'agente Sebastiani Bruno, a cui la moglie prepara ogni giorno una frittata diversa da portarsi sul lavoro; è Manuela, una transessuale colombiana che mescola italiano e spagnolo; è Fumagalli Raffaella, poliziotta incuriosita dalla vita di Manuela; ed è Colacci Luciana, con il pancione e la pistola in pugno, “pronta a sparare contro l'ingiustizia in persona, contro il precariato, contro il mondo che la sfrutta e la ignora.”¹⁵⁴⁹

La scrittura del testo è fatta tutta su misura di Paola ed è, com'è logico, un lavoro collettivo. Dice Massimiliano Bruno:

Gli ultimi saranno ultimi è un atto unico che ho scritto in circa tre mesi, cercando sempre di «immaginare» Paola nelle interpretazioni dei numerosi personaggi e condividendo tutte le mie idee con lei, con Giampiero e con Furio. Abbiamo fatto tante scelte insieme, abbiamo modificato personaggi, abbiamo discusso per mesi del titolo e del finale...¹⁵⁵⁰

Nella costruzione dei personaggi, Paola si rivela, prima di tutto, assoluta giullaressa, chiara figlia teatrale di Franca Rame: il suo è un *tour de force* interpretativo, lei recita, canta e mima nei panni di una decina di personaggi diversi, senza usare appoggi esterni come scene e costumi (anzi: ha i capelli tagliati corti, indossa una tuta nera neutra e il palco è praticamente vuoto), ma con la sola forza degli unici strumenti dell'attore: il corpo e la voce. Il suo stare in scena, infatti, è fatto di gestualità sotto controllo e uso dei dialetti (dal romanesco, al siciliano, al veneto, al marchigiano), attraverso i quali passa nel giro di una frase o di un gesto, modulando dalla rabbia all'ingenuità, a seconda del personaggio. Una recitazione totalmente epica, alla maniera di Franca Rame.

In secondo luogo, la Cortellesi si mostra erede legittima della Rame per l'approccio attoriale: “Credo che la leggerezza, più di ogni altra cosa, abbia la forza necessaria a sostenere il peso delle storie più dure, specie se rubate alla realtà.”¹⁵⁵¹ La Cortellesi chiama “leggerezza” quella che Paolo Puppa, a proposito

¹⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁵⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁵⁰ BRUNO, Massimiliano, “Dall'idea al testo”, in: CORTELLESI, Paola, *Gli ultimi saranno ultimi*, cit., p. 21.

¹⁵⁵¹ CORTELLESI, Paola, “Dal palcoscenico al pubblico”, in: CORTELLESI, Paola, *Gli ultimi saranno ultimi*, cit., p. 31.

della Rame, chiama recitazione “*per sottrazione*”. Franco Cordelli, recensendo lo spettacolo di Paola, parla di “*slancio controllato*”¹⁵⁵², ma il concetto è sempre il medesimo: la tendenza, cioè, ad agire sulla scena evitando accuratamente ogni eccesso e ogni tentazione al “pezzo di bravura” fatto per strappare l’applauso. Nota Rodolfo Di Giammarco:

Paola Cortellesi è arrivata a un tale stato di grazia, a teatro, da permettersi la leggerezza d’essere drammatica, la piacevolezza d’avere addosso un sacco di croci, l’attrattiva di mettere a segno un fregolismo sociale e scomodo. Ha un sorriso aperto o nascosto per ogni problema, per ogni personaggio sventurato, per ogni destino sconcertante. Incarna più figure ma lo fa sempre con naturale impronta, senza forgiare caricature, senza voler far ridere con trasformazioni d’identità a ritmo sostenuto.¹⁵⁵³

La Cortellesi è una giullaressa esattamente nel modo in cui Franca lo era: concentrata solo su corpo e voce, virtuosa, ma sempre misurata, capace di una recitazione epica, ma senza cadere nella caricatura.

Infine, Paola rivela la propria figliolanza nei confronti della Rame anche per l’idea politica che lei ha dei propri personaggi:

La storia di Luciana e di tutti gli altri mi è particolarmente cara perché è dedicata agli eroi anonimi, quelli smilzi e in ritardo, capaci di colossali quanto invisibili imprese quotidiane. Meno affascinanti forse, ma infinitamente più simpatici.¹⁵⁵⁴

I personaggi portati in scena dalla Cortellesi -quasi tutti donne- sono, anche in questo caso, dei marginali, il cui sguardo, però, ci permette di centrare seriamente il problema. E, come già in Franca, anche qui, sotto la mutevolezza dei registri, si dipana una storia del tutto tragica, che non trova riscatto neanche nel finale. Del resto, coerentemente con quanto Dario e Franca hanno sempre fatto, Paola mette in scena uno spettacolo che parla dell’Italia di oggi, come il teatro ha ormai quasi dimenticato. E l’identificazione del pubblico con la vittima del sistema, il rispecchiamento che quella storia provoca, fa guardare con occhi più nitidi a quella macchina sociale che schiaccia sempre i più deboli, quotidianamente.

¹⁵⁵² CORDELLI, Franco, “La Cortellesi cavalca il girotondo della vita”, in: «Corriere della Sera», 21 marzo 2006.

¹⁵⁵³ DI GIAMMARCO, Rodolfo, “Paola, la disperazione, il destino degli ultimi”, in: «Trova Roma», 19 ottobre 2006.

¹⁵⁵⁴ CORTELLESI, Paola, “Dal palcoscenico al pubblico”, cit., p. 31.

4.3. Sabina Guzzanti

Sabina Guzzanti ha un percorso di formazione teatrale canonico: dopo la maturità classica, entra all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, nella quale si diploma, a ventidue anni, nel 1985. Esordisce in televisione due anni dopo, ma la notorietà arriva nel 1988, grazie alla partecipazione alla trasmissione televisiva "La TV delle Ragazze" (RaiTre, 1988-1989), scritta e diretta da Serena Dandini, una delle menti più politicamente avanzate della televisione italiana.

Da allora, Sabina fa della satira giullaresca la propria cifra stilistica (aprendo la strada al fratello Corrado e alla sorella più piccola Caterina). La Guzzanti è una giullaressa nel pieno senso politico del termine: è quella che, più d'ogni altra, si pone come "obloquens", come irriverente, nei confronti del potere.

L'anno decisivo, sebbene in chiave negativa, della sua carriera è il 2003. Qui vale la pena di ripercorrere gli eventi. Il 16 novembre, infatti, va in televisione con la trasmissione *RaiOt*, di nuovo su RaiTre. Si tratta di un programma a carattere satirico e di argomento politico ideato e condotto da Sabina Guzzanti, scritto con Curzio Maltese, Emanuela Imperato e Paolo Santolini, con la regia di Igor Skofic. Del programma viene inizialmente prevista la messa in onda di sei puntate (la domenica sera, alle 23.15), nell'ambito di un ampio progetto di programmi satirici progettato dalla rete televisiva pubblica (che comprende anche *Il caso Scafroglia* di Corrado Guzzanti, *Non c'è problema* di Antonio Albanese e *Bra – Braccia Rubate all'Agricoltura*, ideato e condotto da Serena Dandini).

Il titolo del programma ha un significato polivalente. In primo luogo, va inteso come *RAI Ot(to)*, per sottolineare come la trasmissione voglia porsi come unica TV indipendente, in un momento storico in cui gli altri sette canali televisivi, con la presidenza del consiglio di Silvio Berlusconi, sono ormai diventati un'unica grande RAI sotto il suo controllo. A sottolineare questo, la sigla del programma è costituita da una sorta di *countdown* rovesciato, da 1 a 8, che al posto dei numeri mostra in sequenza dapprima i loghi delle tre reti RAI, poi il logo RAI beffardamente accoppiato a quelli dei quattro canali privati -i tre di Mediaset (il *network* televisivo di proprietà di Silvio Berlusconi, composto da Rete 4, Canale 5, Italia 1) e, infine, a quello de LA7-, per poi lasciare spazio al marchio "raiot". In secondo luogo, il vocabolo inglese "riot" (pronunciato appunto "raiot") significa "tumulto", "sommossa". Infine, "Troia", di cui *RaiOt* è l'anagramma, è

la città conquistata con l'inganno del cavallo perpetrato dagli Achei, che richiama il cavallo presente nell'atrio della RAI (peraltro, anche *atrio* è anagramma di *RaiOt*).

La trasmissione si pone come un programma satirico e di denuncia sociale rispetto ad alcuni aspetti controversi della politica e dell'informazione in Italia. La Guzzanti mescola le sue tradizionali imitazioni (Massimo D'Alema, per esempio) a una serie di informazioni relative al conflitto di interessi che coinvolge le forze politiche, la libertà di informazione in Italia confrontata con quella nel resto del mondo e gli atteggiamenti di connivenza tra maggioranza e opposizione.

Tra i personaggi impersonati dalla Guzzanti vi sarebbero dovuti essere anche il Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi, il presidente del partito dei Democratici di Sinistra Massimo D'Alema, l'allora presidente della RAI Lucia Annunziata e la giornalista Barbara Palombelli.

Delle sei puntate previste, però, viene messa in onda, il 16 novembre 2003, solo la prima, intitolata *Armi di distrazione di massa*. La puntata ha un notevole successo in termini di ascolti -1 milione 830.000 telespettatori¹⁵⁵⁵-, ma il giorno seguente viene annunciata una querela da parte di Mediaset contro la Guzzanti e la RAI per una presunta diffamazione a causa di alcune affermazioni fatte da Sabina stessa impersonando Lucia Annunziata. Le frasi incriminate riguardano la contestatissima "Legge Gasparri" sul riordino delle TV e una frase su tutte è "*Rete 4 è abusiva*".

Pochi giorni dopo, i cinque consiglieri della RAI votano all'unanimità un documento con cui si invita l'allora direttore generale dell'azienda radiotelevisiva pubblica Flavio Cattaneo "*a sospendere temporaneamente la messa in onda di RaiOt e proseguire la realizzazione delle altre cinque puntate, al fine di valutarle complessivamente per tutelare l'azienda da possibili future conseguenze civili e penali*"¹⁵⁵⁶

L'attrice-autrice convoca una conferenza-stampa per sollevare il caso, ma quando la presidente della Rai Lucia Annunziata comunica che il programma può continuare, la società di produzione del programma replica di non poter accettare le condizioni poste dal Consiglio di Amministrazione della RAI, che consistono

¹⁵⁵⁵ [AUTORE NON INDICATO], "«Raiot» rischia la chiusura e Sabina incontra gli ebrei", in: «la Repubblica», 19 novembre 2003.

¹⁵⁵⁶ [AUTORE NON INDICATO], "Caso Guzzanti, la RAI congela RaiOt", in: «Corriere della Sera», 20 novembre 2003.

nell'obbligo di consegnare la registrazione con sette giorni di anticipo per permettere i controlli legali: praticamente una censura preventiva.

Parallelamente, la dirigenza della RAI, assieme ad alcuni esponenti politici, avanza critiche alla trasmissione: secondo lo stesso Cattaneo, la trasmissione non è classificabile come "satira", ma è, piuttosto, un comizio politico e viola le regole del pluralismo dell'informazione poiché non offre spazio a eventuali repliche.¹⁵⁵⁷

La querela verrà poi archiviata dalla magistratura (nel 2004) che giudicherà infondate le accuse di Mediaset, in quanto i fatti presentati erano veri. Nonostante questo, da allora la Guzzanti vivrà un vero e proprio ostracismo, che poi si connoterà come allontanamento volontario dalla televisione, per cui si dedicherà maggiormente al cinema, al teatro e ad altri mezzi di comunicazione.

Come si vede dai fatti, la vicenda di Sabina Guzzanti presenta straordinarie analogie con quella vissuta da Dario Fo e Franca Rame nel 1962, quando conducevano *Canzonissima*. In entrambi i casi, infatti, le critiche agli *sketch* arrivano a programma ormai avviato -peraltro in presenza d'un notevolissimo successo di pubblico- e tentano di introdurre forme di censura preventiva. Inoltre, in entrambi i casi la vicenda porterà prima alla scelta dell'abbandono della televisione da parte dei diretti interessati e poi ad anni di ostracismo televisivo (quelli nei confronti di Fo e della Rame -com'è noto- saranno quindici; quelli nei confronti della Guzzanti sono attualmente quattordici e non sono ancora finiti).

Sull'esigenza politica e civile di portare avanti il discorso intrapreso con il programma televisivo, Sabina decide di tornare in teatro con uno spettacolo intitolato *Reperto R^(a)iot* (2005), decisamente lo spettacolo che, più d'ogni altro, mette in evidenza la *vis* satirico-giullaresca della Guzzanti.

Lo spettacolo -tutto monologato, con l'accompagnamento di musicisti sulla scena- parte come una sorta di documentario che, da un imprecisato futuro molto remoto, parla dell'Italia descrivendola attraverso una narrazione distopica: si racconta della fine -avvenuta attraverso una rivoluzione organizzata da un gruppo di Resistenti- di un regime che aveva fatto del paese una sorta di terra desolata, in mano a un potere totalitario che si serviva dei *media* per ottundere totalmente la popolazione; un paese fondato sull'apparenza costruita dalla televisione e capace di negare anche l'evidenza, che pure era devastante:

¹⁵⁵⁷ [AUTORE NON INDICATO], "RAI, non c'è conflitto d'interessi. L'Annunziata? Resti come me", in: «Corriere della Sera», 12 dicembre 2003.

Il resto del paese, invece, andava a scatafascio: i cantieri erano aperti, i soldi già spesi, c'era una sola pietra e poi più nulla. I volontari dovevano aiutare le vecchiette non tanto ad attraversare la strada quanto a convincerle che la strada non c'era. Quelle protestavano e dicevano: «Ma l'ha detto la televisione...!» E spesso non c'era nulla da fare: le povere donne cadevano dentro delle grosse buche e lì finivano i loro giorni. Il fondale dello stretto di Messina è pieno di relitti di automobili dei poveretti che hanno creduto che il ponte fosse stato costruito.¹⁵⁵⁸

Il regime che instaura la propria forma di totalitarismo mediatico (una visione distopica che sembra costruita sulle intuizioni di Marcuse, oltretutto sulla cronaca italiana) fonda il proprio potere e la propria pervasività sullo svilimento del valore delle parole e del linguaggio:

La prima cosa che fece arrivato al governo fu privar di senso tutte le parole, che caddero senza opporre resistenza una ad una. «Legge», lo vedete, è tra le prime. Dopo di essa caddero: «giornalista», «giornale», «verità», «senso», «logica», «storia», «Costituzione», «patto», «sogno». «Censura» divenne «difesa della linea editoriale», «scambi di favori sottobanco» divenne «ripresa del dialogo», «esercitare la critica» si diceva «demonizzare», «opportunismo» divenne «equilibrio», chi violava il diritto internazionale invadendo altri Paesi si chiamava «esportatore di Democrazia», «guerra» divenne «pace», la «tortura» si diceva «eccesso di pochi».

Mano a mano che i cittadini si accorgevano di quello che stava succedendo, cercarono di proteggere le parole minacciate usando i loro corpi come scudo. Ma era tardi: si aggrapparono alla parola «scuola» ma la scuola crollò; si aggrapparono alla parola «tribunale» ma crollò.

L'espressione «forza Italia» era ormai persa da tempo e con essa caddero anche «piazza», «sindacato», «istituzioni»; e poi «discorso», «antifascismo», «libertà», «pensioni», «Democrazia», «socialismo», «giustizia», «dialogo», «Milano», «informazione», «intervista».

In breve, rimasero soltanto le parole: «pizza», «bancomat», i giorni della settimana e poche altre. Poche per fare una conversazione e poche per formulare le richieste più elementari.¹⁵⁵⁹

Su questa riflessione è costruita, dunque, la prima parte della *pièce*, che potremmo definire “Il cimitero delle parole”: giustizia, legge, scuola, sono parole svuotate del loro significato, violano il principio stesso di non contraddizione, che sembra essere il cuore della bibbia dei politici italiani -sia di destra, sia di sinistra- i quali rivelano, così, il piattume ideologico che prende sempre più piede in Italia, attento più ai voltafaccia e a mutare bandiera ai primi venti di cambiamento.

Ma lo spettacolo, dopo questo quarto d'ora, vira immediatamente in una direzione inaspettata. Qui comincia la seconda parte della messinscena, che potremmo intitolare “Il processo”.

¹⁵⁵⁸ GUZZANTI, Sabina, *Reperto R^(a)iot*, Milano, BURsenzafiltro, 2005, pp. 8-9.

¹⁵⁵⁹ *Ivi*, p. 12.

Dopo circa quindici minuti di spettacolo, infatti, il finto documentario finisce, le luci si abbassano e, su uno schermo, appare la parola “fine”. A questo punto, si accendono le luci in sala e i musicisti s’inchinano. Puntualmente, sulle prime il pubblico ride, pensando che sia uno scherzo e non credendo che sia proprio finito lo spettacolo. Intanto, i tecnici entrano in palco e cominciano a smontare gli strumenti e i microfoni e iniziano, addirittura, a togliere le viti dalla pedana. A questo punto, il pubblico comincia sistematicamente a fischiare, protestando sempre più vivacemente, e qualcuno reclama la restituzione del prezzo del biglietto. Solo in questo momento, Sabina torna in palco. Lo spettacolo, evidentemente, non è finito, ma l’obiettivo è raggiunto: il pubblico ci ha creduto e ha protestato. E ora la Guzzanti, distruggendo la quarta parete e continuando a fingere che lo spettacolo sia tutto lì, dà inizio alla fase d’invettiva della *pièce*, che colpisce, prima di tutto, il pubblico:

Ma allora è vero: state ancora tutti qua. Come mai? Mi avevano detto di uscire perché c’erano fischi e disordini. Non credo che stiate protestando perché lo spettacolo è stato breve?! No... dico, non protestate per nient’altro... non protesterete mica per questo: sarebbe veramente il colmo! Non sono mica queste le cose per cui si deve protestare: queste sono scelte artistiche. Di che vi lamentate?¹⁵⁶⁰

La satira di Sabina Guzzanti non risparmia nessuno, tanto che il suo primo obiettivo è proprio l’italiano medio, che, nella propria mediocre piccineria etica e culturale, non protesta di fronte a nulla, ma accetta tutto e sopporta tutto. Ma l’italiano medio non è come la Colacci Luciana di *Gli ultimi saranno ultimi*: per quanto questi, come lei, tolleri tutto senza fiatare, in lui non si ritrova traccia di ingenuità, ma d’opportunismo, perché aspetta solo il momento di potersi comportare come i potenti di cui -per invidia- si lamenta. Per questo, Sabina chiede “*Di che vi lamentate?*”. Il senso reale della domanda è: “*Per che cosa sentite davvero il dovere di protestare?*”

L’approccio della Guzzanti è, al contempo, politico e intellettuale: al pubblico, durante la fase d’invettiva dello spettacolo, l’attrice-autrice spiega il significato di quella distopia, sia sul piano narrativo, sia sul piano storico-politico:

immagino che siate un pubblico intelligente, avrete capito il senso dello spettacolo: vedere il presente da una prospettiva storica; fingere di essere nel futuro per arrivare a una sintesi; aumentare la distanza per capirlo meglio, per spiegarlo meglio [...]. Come

¹⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 14.

quando studiavamo il Fascismo a scuola da bambini alle elementari (non so se qualcuno ha avuto questa fortuna? Io ce l'ho avuta ma ho fatto la scuola sperimentale). Ricordo che la cosa che mi colpiva quando ero bambina, era vedere le foto di queste folle immense di gente che sapeva e che non faceva nulla. Era quello il mostro per me: non era tanto il cazzone di turno. Forse perché che ci sia un uomo che vuole diventare il padrone del mondo è clinicamente possibile, mentre che 56 milioni di persone gli affidino la loro vita, è un fenomeno assai meno comprensibile...¹⁵⁶¹

Da qui si comprende l'intento della Guzzanti: col proprio teatro politico, lei vuole porsi come intellettuale, cioè come voce critica dentro la società, come individuo che mette in luce ciò che non va, noncurante di risultare sgradevole. Infatti, la risata prodotta dalla satira della Guzzanti non è mai liberatoria, ma sempre sofferta. In lei la lezione di Fo e della Rame, che vedono la satira come qualcosa che nasce "*proprio in conseguenza di pressioni, di dolore, di prevaricazioni*" si realizza pienamente. Da Franca, in particolare, Sabina eredita il senso tragico e violentemente politico della satira. Dunque, per la Guzzanti, la satira è un'operazione intellettuale, perché la scelta di scompaginare i canoni sociali (per esempio facendo ai potenti le domande che i giornalisti non hanno il coraggio di fare) coincide con la decisione di ricoprire il ruolo dell'anima critica di una società.

Sul ruolo dell'intellettuale, Sabina, sempre nel suo spettacolo, prende spunto dalla figura di Pasolini, il quale aveva scritto:

sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. [L'intellettuale è uno che, *N.d.R.*] non solo ha il necessario coraggio, ma, insieme, non è compromesso nella pratica col potere, e, inoltre, non ha, per definizione, niente da perdere [...].¹⁵⁶²

L'intellettuale, dunque, è un individuo libero, perché non allineato, per scelta, con alcuna forma di potere e, per questo, in grado di coordinare fatti anche distanti, per comprendere il nesso che li lega. È esattamente la visione di Sabina Guzzanti, la quale, infatti, dice:

l'intellettuale non è come un poliziotto che ha bisogno di prove per parlare, è uno che avendo più strumenti, può porre domande che gli altri non riescono a formulare. Per esempio si può chiedere: la strage di piazza Fontana a chi è servita? Per deduzione

¹⁵⁶¹ *Ivi*, p. 16.

¹⁵⁶² PASOLINI, Pier Paolo, "Cos'è questo golpe? Io so", in: «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

arriva dove le prove non arrivano. L'intellettuale è uno che stà lì per dire cose scomode, cose che gli altri non possono dire. Oggi il problema non è tanto che ancora non hanno condannato nessuno per la strage di piazza Fontana. La faccenda più inquietante è che oggi, sulla prima pagina del «Corriere della Sera», ci scrive Alberoni che non potrebbe mai titolare un articolo: «Io so»¹⁵⁶³, non solo perché non ne sa tantissime, ma soprattutto perché il suo ruolo è scrivere quello che gli altri già sanno. Non è richiesto che smuova nulla. Anzi sta lì per significare: «Se non penso io che sono pagato per farlo, perché dovresti pensare tu?». «Gli amici sono un bene prezioso ma a volte ti tradiscono». Allora penso: «Gli amici sono un bene prezioso ma a volte è meglio stare da soli». E questo ragionamento audace uno se lo ritrova sulla prima pagina del principale quotidiano italiano.¹⁵⁶⁴

Da autentica giullaressa, Sabina non dà allo spettacolo né il tono né i nudi contenuti di un comizio, ma alterna riflessioni presentate con tagliente sarcasmo a un virtuosistico trasformismo, in virtù del quale lei veste i panni di Massimo D'Alema, di Silvio Berlusconi, di Lucia Annunziata, di Barbara Palombelli, di Bruno Vespa, di Maria De Filippi, di Fausto Bertinotti e di molti altri personaggi sia dell'intrettenimento, sia del giornalismo televisivo, nonché della politica. In ciascun caso, la Guzzanti mette alla berlina i potenti di turno, evidenziandone le contraddizioni, la mediocrità intellettuale e professionale, l'inconsistenza politica, la disonestà.

Sul piano attoriale, Sabina esprime pienamente il proprio esser giullaressa, dando libero sfogo alla propria capacità mimetica e percorrendo tutta la gamma di registri e di stili che è in grado di esplorare: dalla recitazione, all'imitazione, al mimo, al *grammelot*, fino al canto.

In questa seconda parte -che è la più lunga- la Guzzanti anticipa i contenuti delle accuse a proprio carico in merito al programma che la Rai ha, di fatto, censurato. E, a questo punto, Sabina mette in scena l'ipotetico processo celebrato contro di lei.

Sul piano drammaturgico, *Reperto R^(a)iot* è certamente uno spettacolo frutto di diverse riscritture successive: lo dimostra la minuziosa attenzione a dimostrare tutto ciò che dichiara, a far vedere ciò che di solito non è dato mostrare al pubblico televisivo, sempre più inebetito dai *reality-show* del momento. Essendo uno spettacolo satirico (molto diverso dalla sedicente satira cui si assiste in televisione), il pubblico tende a sorridere più volte, ma senza lasciarsi andare a facili risate. Impressionante, poi, la *verve* della Guzzanti, che spara su tutti: sul pubblico pagante, che definisce -anche se non esplicitamente- “popolo bue”,

¹⁵⁶³ Il riferimento è all'articolo di Pasolini appena citato.

¹⁵⁶⁴ GUZZANTI, Sabina, *Reperto R^(a)iot*, cit., p. 35.

perché applaude all'invettiva contro Berlusconi, ma, al contempo ha, in maggioranza, votato per lui.

Reperto R^(a)iot è certamente il più compiuto degli spettacoli della Guzzanti, ma in tutta la produzione teatrale dell'attrice-autrice si vede chiaramente la *vis* satirico-giullaresca, non disgiunta, tra l'altro, da notazioni autobiografiche che rivelano come sia ancora vivo, in Italia, il pregiudizio sessista nei confronti delle teatranti, come rivela in *Vilipendio* (2008):

Un'altra piccola faccenda. Spesso quando si riferiscono a me sui giornali scrivono: «L'attrice Sabina Guzzanti», come se recitassi copioni scritti da altri, e ancora più spesso scrivono: «La showgirl Sabina Guzzanti», o addirittura la «soubrette», come è successo al Tg1.

Non lo dico perché mi offende, ma devo informare quelli che hanno comprato il biglietto pensando di assistere a una rivista: io purtroppo non so ballare [...], il mio repertorio finisce qua. Comunque mi possono chiamare come vogliono: sono una showgirl? Mi va benissimo! Quella è un ministro? (*Indica lo schermo dove appaiono fotografie della Carfagna*) Va bene, purché magari si riscriva il vocabolario.¹⁵⁶⁵

La denuncia del sessismo nei confronti delle donne di teatro è affrontata in modo sottile, perché, da un lato, Sabina la espone chiaramente (non le si dà valore come autrice e, nel definirla “*showgirl*”, neanche come attrice), ma, dall'altro, la riporta al tema -a lei caro- del cimitero delle parole. Impressiona, prima di tutto, anche in questo caso, l'analogia con il pregiudizio patito anche da Franca Rame, cui si è negato per decenni il riconoscimento della sua (co)autorialità e, molto spesso, anche una sua peculiarità d'attrice; in secondo luogo, colpisce la capacità della Guzzanti di non trasformare tutto questo in una recriminazione personale, ma di farne un'occasione di lucida critica sociale e politica: una virtù di cui Franca è stata maestra indiscussa.

¹⁵⁶⁵ GUZZANTI, Sabina, *Vilipendio*, Milano, BURsenzafiltro, 2009, pp. 23-24.

Conclusioni

LA MASCHERA RIVELATRICE

Come abbiamo più volte detto e dimostrato, non è stato riconosciuto a Franca Rame tutto il rispetto che meritava, sia come attrice, sia come autrice. Certo, la responsabilità maggiore, quella principale, di questo mancato riconoscimento artistico è della critica teatrale, la quale -salvo casi, purtroppo, ancora oggi rari- non s'è tuttora liberata del demone -che s'esprime in forme molto sottili- della misoginia.

A onor del vero, non abbiamo neanche mancato di notare che una parziale responsabilità sia stata anche di Franca stessa, per le sue ritrosie e per la sua scelta, dettata anche da determinati *imprinting* familiari e culturali, di restare spesso in secondo piano. È, questo, un fatto non irrilevante, anche per le ricadute che ha sul rispetto di qualunque individuo per se stesso: esso non dipende necessariamente, bensì solo in via condizionata, dal rispetto altrui. Come afferma Ágnes Heller:

Il rispetto di sé presuppone infatti la rivendicazione, da parte di un individuo o di un gruppo di individui, del rispetto altrui. In assenza di tale rivendicazione si può parlare di “orgoglio”, ma non di “rispetto di sé”.¹⁵⁶⁶

Non a caso, nei confronti di Franca si comincia a riconoscere rispetto (almeno come attrice) solo a partire dagli anni Settanta, quando lei per prima comincia a rivendicarlo per sé. E, come abbiamo visto, non è un caso che questo avvenga proprio in concomitanza col suo più esplicito impegno per la causa femminista (il che implica, per lei, anche un più risoluto impegno autoriale).

Ma il rispetto di sé, nel momento in cui “*presuppone infatti la rivendicazione*”, rivela di essere un atteggiamento di vita che molto ha a che vedere con il senso dell'identità. Ora, possiamo distinguere due punti di vista, nell'elaborazione del concetto di identità: quello *di sé su di sé* (ovvero, quello personale, interno) e quello *degli altri su di sé* (ovvero, quello sociale, esterno). Il primo si esprime e si presenta in forma di autobiografia; il secondo, attraverso la biografia: in entrambi i casi, comunque, l'identità, per esistere ai propri occhi e a quelli altrui, ha

¹⁵⁶⁶ HELLER, Ágnes, *La memoria autobiografica*, traduzione di Massimo De Pascale, Roma, Castelvechi, 2017, p. 7.

bisogno di esprimersi attraverso la narrazione degli atti compiuti, non può farlo solo attraverso gli atti in se stessi. Chi, per la prima volta, ha intuito questo fatto fondamentale per la definizione dell'identità è stata Hannah Arendt.

L'interrogativo fondamentale, per la vita umana, non è -per la Arendt- "*che cosa sei?*" Da questo interrogativo possono scaturire la scienza, la psicologia, l'antropologia o la filosofia (quest'ultima si è sempre interrogata su "*che cos'è l'uomo*" o "*che cos'è il soggetto*"), ma la domanda di fondo, per lei, è "*chi sei?*"
Spiega Adriana Cavarero:

"*Chi sei?*" è ciò che l'azione esibisce, la *performance* che l'azione esibisce, che mostra nell'atto. Non ha nessuna durata, perché l'azione è ciò che accade e accade nella sua momentaneità. L'azione è fragile, l'azione è illimitabile (non si possono controllare le conseguenze dell'azione) e l'azione è una realtà puntuale, momentanea. Per cui, diciamo, l'identità personale di questo essere unico che è ogni uomo, ogni donna, ogni essere umano, l'identità personale si mostra nell'azione, ma non prende nessuna tangibilità, non si conserva. Che cos'è che conserva ciò che l'azione mostra? E che cos'è che risponde alla domanda "*chi sei?*" È la narrazione, o meglio -come dice Arendt-, la biografia.¹⁵⁶⁷

Gli eroi omerici (che sono tali per le azioni compiute, perché sono uomini d'azione), per esempio, agendo, mostrano chi sono. Ma noi sappiamo chi sono -ne abbiamo memoria, in questa dimensione del tutto umana che è il mondo- grazie a chi ne ha narrato l'azione, le gesta e la storia. È grazie a quella narrazione che l'identità di quegli eroi ha tangibilità.

Nell'esperienza dei primi gruppi di autocoscienza femminista, infatti, non si pratica solo la narrazione che io-donna posso fare di me, ma anche la narrazione che le altre donne possono fare di me-donna. Nel racconto di sé e nello scambiarsi reciprocamente il racconto si costruisce il senso del sé. È grazie alla narrazione che la vita non resta una serie, più o meno lunga, di insensati eventi. La nostra identità, la nostra unicità, si dà nell'azione, ma si conserva nella narrazione.

Ora, per quanto riguarda la narrazione personale, interna, che si esprime mediante l'autobiografia, spiega ancora la Heller:

L'identità interna è costituita dalla memoria autobiografica personale. Questa, dal canto suo, si basa su frammenti di memoria che l'individuo lega l'uno all'altro a formare una narrazione. Ogni narrazione autobiografica è anche un'invenzione [...]. In qualunque caso, le narrazioni autobiografiche sono sempre costruite, plasmate, cariche di

¹⁵⁶⁷ *Adriana Cavarero racconta Arendt e la banalità del male*, regia di Michele Calvano; epilogo di Maurizio Ferraris; puntata n. 15 de «Il Caffè filosofico», ciclo a cura di Maurizio Ferraris, seconda serie, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, Italia, 2013, colore.

sfumature, adattate alla concretezza delle diverse contingenze. Più occasioni si presentano e più variazioni subirà la narrazione autobiografica. Inutile dire che nella modernità [...] non si danno mai due identiche condizioni per la formazione di narrazioni autobiografiche. Abbiamo molte e diverse narrazioni autobiografiche pronte per le più diverse occasioni, e senza che questo implichi direttamente la menzogna e l'inganno.¹⁵⁶⁸

L'autobiografismo, dunque, implica sempre una certa dose di "invenzione", ma è molto interessante notare che la Heller non faccia corrispondere l'invenzione con la "menzogna" e con l'"inganno". Inventare non è mentire. Questo perché, per invenzione, si intende la rielaborazione e l'adattamento di fatti e di eventi in funzione "delle diverse contingenze".

Ora, in Franca Rame troviamo due forme di autobiografismo: una è quella esplicita delle interviste (per esempio, *Non è tempo di nostalgia*) e delle memorie del proprio passato (come *Una vita all'improvvisa*) o delle proprie esperienze politiche (*In fuga dal Senato*); l'altra è quella mascherata dei monologhi scritti da lei.

Per quel che riguarda l'autobiografismo esplicito, ben si adattano alla Rame ancora le notazioni della Heller: "L'identità personale interna è, in primo luogo, presentazione di sé. La presentazione di sé è principalmente una manifestazione di autoconservazione e autodifesa."¹⁵⁶⁹ Infatti, Franca, nelle interviste (specie in quelle più ampie, rilasciate negli ultimi anni di vita), attenua sempre il carattere eversivo del proprio femminismo, giungendo quasi, a volte, provocatoriamente, a negarlo. Questo avviene perché le ultime (e più ampie) interviste -così come le proprie memorie- risalgono a un tempo molto successivo al periodo in cui è nato il proprio impegno in favore della causa femminista e -come sappiamo- le narrazioni autobiografiche di eventi lontani nel passato vengono sempre raccontate dalla prospettiva del proprio presente. Col tempo, quindi, soprattutto rispetto a quel clima culturale e politico, intervengono in Franca, tipici meccanismi e dinamiche di "autoconservazione e autodifesa": dall'autocensura, al timore di risultare anacronistica, fino al tentativo di non sembrare animata da un cieco radicalismo.

Per questa ragione, nel mio lavoro, per ricostruire il pensiero di Franca Rame, ho deciso di considerare più attendibile e rivelatore l'autobiografismo mascherato dei monologhi scritti da lei. Il monologo, peraltro, è la più alta forma di auto-narrazione che il teatro possa prevedere. In quelli di Franca (in particolare penso

¹⁵⁶⁸ HELLER, Ágnes, *La memoria autobiografica*, cit., pp. 10-11.

¹⁵⁶⁹ *Ivi*, p. 12.

ai monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa*, del 1977) troviamo rivelate le sue più profonde convinzioni sulle donne e sul Femminismo: convinzioni che, al di là delle dichiarazioni rilasciate dalla Rame nelle interviste, fanno riaffiorare un influsso fortissimo esercitato su di lei dal Femminismo più radicale e oppositivo, quello che si connoterà ben presto come Femminismo della Differenza.

Con la forma teatrale del monologo, Franca Rame -rovesciando la concezione pirandelliana- utilizza la maschera come strumento di svelamento di sé, riprendendo, in questa concezione, la Commedia dell'Arte.

Per Pirandello, infatti, la maschera copre l'identità tanto che essa diventa irrintracciabile, perché la maschera è una sola per il soggetto in sé, ma si moltiplica in centomila maschere, per ciascuno di coloro che guardano il soggetto. Così, la maschera porta alla perdita dell'identità e togliersela dal volto equivale alla follia.

Nella Commedia dell'Arte, invece, la maschera (che -lo ribadiamo- fisicamente è sempre una mezza maschera) serve a rivelare al pubblico il tipo umano del personaggio: la sua espressione fissa è l'elemento che narra il carattere fondamentale del personaggio.

Franca parte da questa funzione della maschera, nella Commedia dell'Arte, per elaborare la propria strategia di mascheramento-svelamento. I personaggi che interpreta nei propri monologhi sono tutti mascheramenti di sé, mediante i quali lei si esprime attraverso lo scudo protettivo della finzione scenica. Non a caso, la Rame dissemina indizi autobiografici in tutti i monologhi che scrive. In questo modo, l'attrice-autrice può evitare di dover esplicitare il proprio autobiografismo (fino a negarlo, addirittura, nel caso de *Lo stupro*), rivelando, al contempo, molte più cose di sé e del proprio pensiero di quante ne ammetta nelle interviste, perché può permettersi di non autocensurarsi, di svelare anche le proprie debolezze e di non doversi giustificare. Il mascheramento diventa, così, uno spazio di libera espressione della propria verità, senza filtri correttivi o censori (consci o inconsci).

Non casualmente, tutto questo avviene negli anni dell'impegno della Rame per la causa femminista, perché *“il «soggetto» dell'identità interna non è solo l'«io», ma anche il «noi». [...] Molte delle esperienze rievocate, anche se penose o tristi,*

*sono esperienze fatte con altri.*¹⁵⁷⁰ Proprio il Femminismo, infatti, rappresenta, per le donne, la scoperta (anche rivendicativa) del “noi”. E quel “noi” comincia a narrare. È una rivoluzione copernicana: dopo secoli di narrazioni di donne costruite attraverso lo sguardo maschile (che si riteneva intrinsecamente giusto e oggettivo), il Femminismo -specie negli anni Settanta del Novecento- ha rappresentato il momento in cui le donne hanno cominciato a rifiutare il ruolo che gli uomini avevano deciso per loro, diventando, così, capaci di autopresentazione, cioè capaci di crearsi un’identità interna collettiva (un’identità di genere) indipendente dallo sguardo maschile. È da questo momento che le donne hanno potuto, con più incisività, pretendere rispetto per la loro autopresentazione, anziché per il fatto di essersi ben immedesimate nel tradizionale ruolo femminile.

Grazie a questo contesto e a questo patrimonio di riflessione e di lotta, Franca parla, nei propri monologhi, molto più liberamente, anche perché sa che la sua è anche una voce plurale, condivisa con altre donne, e quindi è una voce che acquisisce forza grazie al rispecchiamento che provoca.

Quest’amplificazione drammaturgica della voce rende questa specifica forma di autobiografismo, costruito tramite il monologo, un atto politico. E, anche per questo, l’autobiografismo mascherato dei monologhi è più autentico, perché l’afflato politico è una corda naturale di Franca e questo emerge costantemente nel suo teatro, nel suo attivismo e nel suo *modus pensandi et vivendi*.

In questo modo, l’autobiografismo di Franca Rame diventa anche “*autoritratto di gruppo*” -per dirla con Luisa Passerini-, cioè narrazione comunitaria, biografismo collettivo: nei monologhi della Rame, infatti, non troviamo solo Franca che narra di sé, ma anche tutte le donne che in essi si rispecchiano, che narrano ciascuna di sé a Franca e alle altre donne.

L’approccio alla figura di Franca Rame adoperato in questo lavoro potrà sembrare certamente eterodosso, nel panorama della critica teatrale che si è occupata di lei, a partire dalla metodologia scelta (spiegata nell’introduzione) per determinare quali lavori della coppia Fo-Rame siano prevalentemente suoi, fino alla decisione di rintracciare la verità del pensiero di Franca nei suoi monologhi, più che nelle dichiarazioni e nelle interviste ufficiali.

Al lettore lascio il compito di stabilire quanto sarò stato convincente: il dialogo e il confronto -come spero- sono aperti.

¹⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 15.

ABSTRACT

(Resumen de la tesis en español)

1. La construcción de la “Zona Franca”

Técnicamente, una “Zona Franca” es una zona libre, es decir, una parte del territorio aduanero, separada de las áreas circundantes, donde las mercancías se introducen en virtud de una exención de derechos y medidas de política comercial. En el pensamiento anarquista, la “Zona Franca” es un territorio fuera de la línea de aduanas y, por tanto, fuera de los Estados. En otras palabras, la “Zona Franca” es un área donde el Estado da un paso atrás y el individuo libre un paso al frente.

Haciendo un *calembour* con su nombre, he puesto “Zona Franca” como título a mi tesis dedicada a Franca Rame, porque este tipo de zona es, esencialmente, un espacio político libre, en el que es posible imaginar relaciones humanas y sociales que son redefinidas desde abajo, por quienes las implantan, sin que ningún poder las controle: exactamente la concepción que Franca Rame siempre ha tenido tanto del teatro como de la actividad política. En este sentido, la “Zona Franca” es también un espacio político concebido en femenino, porque renuncia al concepto (elaborado, a través de los siglos, en masculino) de *poder*, para sustituirlo por el concepto -elaborado por la reflexión feminista- de *autoridad*.

Como explica la filósofa italiana Luisa Muraro, “autoridad” deriva del latín “*auctoritas*”, que deriva, a su vez, de “*augere*”, que quiere decir “hacer crecer”. Por lo tanto, en la etimología de la autoridad se incluye la idea de que el ser humano realiza su *humanitas* cuando se libera de un estado de esclavitud, y llega, al final, a la liberación. El término “poder” evoca inevitablemente la idea de potencia y fuerza. Con el “poder” quien es jerárquicamente superior aplasta a los que están debajo de él y se opone a los cambios en las relaciones jerárquicas de dependencia; con la “autoridad” se trabaja para que la otra persona crezca: la superioridad de quien tiene autoridad es provisional y está al servicio de las y los demás.

El de la “autoridad” es, para Muraro, la vía femenina hacia la política -por lo menos porque la del “poder” siempre ha sido, históricamente, la vía masculina-; entonces, la única manera de dar al mundo una alternativa política no consiste, paradójicamente, en dar poder a las mujeres (porque, como esto se declina en

masculino, ellas lo ejercerían mediante dinámicas masculinas), sino más bien en establecer una forma nueva de política partiendo del principio femenino (y feminista) de “autoridad”. Una posición filosófica y política mucho más radical.

En este sentido, el ejercicio de la autoridad crea espacios de *política primera*, es decir, de política repensada y refundada desde abajo, es decir, en los comités, en los barrios, en las asociaciones ...

La *política primera* es el tipo de espacio que Franca Rame, durante toda su vida, ha intentado construir con su propio trabajo teatral y con su compromiso político: una tarea llevada a cabo con profunda conciencia femenina y feminista – aunque ella afirmase tener una relación compleja y no lineal con los grupos feministas. Todavía hay mucho que hacer para dar por finalizado este trabajo. Tenemos que empezar a crear espacios culturales, artísticos, políticos y filosóficos alternativos, lugares de discusión y confrontación, lugares donde idear, planear y empezar a realizar una sociedad nueva: en esto creo que consiste la primera (y quizás la más profunda) herencia que Franca Rame nos ha dejado.

Por eso he decidido no mencionar, en el título de mi tesis, a Dario Fo. Sé que toda la dramaturgia que, durante años, se ha atribuido a Fo es, en realidad, un trabajo de los dos. Desde este punto de vista, todo aquél que crea que tiene entre las manos una tesis solo sobre el teatro de Franca Rame podría argumentar con razón que no tiene sentido no mencionar también a Dario Fo.

Sin embargo, mi tesis no es un estudio solo sobre el teatro, sino *sobre la figura de Franca Rame*, como actriz, autora y sobre su pensamiento (en relación con el feminismo, con la concepción del teatro y con la política). Por otra parte, hay que decir que, aún hoy en día, persiste la tendencia a hablar de un “teatro de Dario Fo”, sin mencionar a Franca Rame, pero desgraciadamente es infrecuente que se alguien objete que se debería hablar de un “Teatro de Dario Fo y Franca Rame”.

Pero, ¿cuál es la situación en los estudios sobre Franca Rame?

En primer lugar, la mayor parte de los ensayos que hablan de ella trata de los dos miembros de la “coppia d’arte”. Por lo tanto, la mayoría de los estudios que la mencionan se refieren a Dario y Franca, juntos. Poca atención se ha dirigido específicamente a ella, lo que significa que poco se ha reflexionado sobre la necesidad de definir un “sujeto Franca Rame”, distinguiéndolo de un “sujeto Dario Fo”.

La mayoría de los escritos dedicados en particular a ella están, además, constituidos por artículos o intervenciones, sin duda preciosos, pero que, por el espacio de que disponen, no pueden analizar plenamente su figura. En este contexto, sin embargo, hay cuatro excepciones.

La primera, publicada en el año 2000, es la miscelánea de estudios sobre Franca titulada *Franca Rame. A Woman on stage*, dirigida por Walter Valeri, que incluye, entre otros, un estudio de Luciana D’Arcangeli, la experta más importante en el mundo sobre Franca Rame. El volumen se centra, en particular, en Franca Rame actriz.

La segunda es el fundamental trabajo de D’Arcangeli titulado *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, publicado (en Italia) en 2009. El trabajo, en realidad, es la traducción de un estudio previo de la misma autora publicado, en primer lugar, en inglés. Entre paréntesis quiero precisar que estamos ante una constante de los estudios sobre Rame: Franca se estudia más en el extranjero que en su patria. El volumen también se centra en Franca actriz, pero, al trazar la evolución de los personajes que ha interpretado a lo largo de toda la dramaturgia de Fo-Rame, destaca la contribución cada vez más fuerte de ella como autora. El trabajo autorial de Rame se ve como un *crescendo*, pero se reconoce su contribución en esta dirección a lo largo de la historia del teatro de Dario, que definitivamente tiene que redefinirse como obra de ambos. El trabajo es, hasta hoy, la única monografía orgánica escrita sobre ella.

La tercera excepción es el congreso internacional “*Estupro*”. *Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, celebrado en Sevilla en 2014 y organizado por el grupo de investigación “Escritoras y Escrituras”, coordinado por Mercedes Arriaga Flórez, con la colaboración, para la ocasión, de Milagro Martín Clavijo, profesora de Teatro Italiano Contemporáneo en la Universidad de Salamanca. Desde la muerte de Rame (que ocurrió en 2013), me resulta que se han celebrado solo dos congresos dedicados específicamente a ella: este y otro celebrado en Brighton, en el mismo período. Sin embargo, solo del sevillano se publicaron las actas. El congreso (en el que también participó D’Arcangeli y donde yo también tuve el honor de participar como ponente) interpreta el trabajo teatral y político de Rame no solo como un objeto de estudio, sino también como una invitación temática para desarrollar otras reflexiones *a latere*.

La cuarta y última excepción es, finalmente, el volumen de estudios críticos sobre Franca Rame titulado *Franca, pensaci tu!*, publicado por Aracne en 2016, dirigido por Daniele Cerrato, con las contribuciones de Concetta D'Angeli, Luciana D'Arcangeli, Milagro Martín Clavijo, Loretta De Stasio y Margherita Rubino, a las que se suma también un ensayo mío. El volumen se basa en la idea de que Franca fue al menos autor predominante de algunos trabajos de la dramaturgia de Fo-Rame, por lo que desarrolla aún más el tema de la autoría de Rame en las obras de la pareja.

A estas excepciones deben añadirse algunas breves contribuciones -publicadas en varias revistas o en volúmenes colectivos- pero muy importantes: desde las (muy numerosas) de Luciana D'Arcangeli, pasando por las de Concetta D'Angeli, de Eva Marinai, de Serena Anderlini y de Marisa Pizza, hasta la única contribución -pero fundamental- de Paolo Puppa sobre la relación Rame con lo trágico.

Por supuesto, todas estas referencias están incluidas en la bibliografía.

Por lo tanto, mi trabajo se integra en esta tradición de estudios, se convierte en su heredero y desarrolla algunos puntos aún no muy discutidos.

Ahora llegamos a la estructura del trabajo.

Después de la *Introducción*, el *Capítulo I* describe el contexto político y cultural de los movimientos y de los grupos feministas nacidos y activos en Italia desde los años Sesenta. Es una contribución necesaria, porque Rame madura su conciencia feminista en relación a este contexto, que sin duda tendrá una influencia sobre ella, aunque mantenga su propia autonomía de pensamiento. Siempre se ha definido el feminismo de Rame como un feminismo de matriz marxista-leninista. En el capítulo intento explicar por qué esta definición es sólo parcialmente verdadera. Por supuesto, la matriz marxista ha tenido una fuerte influencia sobre todo el pensamiento de Franca -incluyendo además, el referido a las mujeres-, pero la subordinación de la cuestión femenina a la cuestión proletaria -es decir, la idea de que los problemas de las mujeres realmente se pueden enfrentar y resolver solo tras de la revolución comunista y el establecimiento de la sociedad sin clases- introducida por Lenin no deja hellas en lo que Franca afirma en los monólogos, donde es más evidente su papel de autora. En cambio, de acuerdo con Engels en *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* y con el feminismo más radical (como Rivolta Femminile, el grupo creado

por Carla Lonzi y que dará lugar a la Feminismo de la Diferencia), Franca, al elaborar su propio feminismo, parece reconocer en la servidumbre femenina -a todos los niveles- una especificidad que la hace diferente y peor que la proletaria.

En en *Capítulo II* se continúa con la descripción del pensamiento de Rame, aquí en relación con su concepción del teatro. Franca proviene de una familia de actores ambulantes que se remonta al menos hasta el siglo XIX, lo que la sitúa en el surco de la herencia dejada, a lo largo de los siglos, por la Comedia del Arte. Es ella quien da a conocer a Dario las técnicas de este tipo de teatro, lo que hace de Rame una de las piedras angulares de ese proceso (tardío en Italia, en comparación con el resto de Europa) de revaluación, redescubrimiento y reelaboración de la Comedia del Arte, que allanará el camino a las experiencias de teatro alternativo y de vanguardia, *underground* que van a florecer a partir de los años Sesenta. Pero, a diferencia de lo que será para otros grandes nombres de esta temporada italiana de teatro, Franca nunca lo considerará como un nuevo teatro, sino como una ocasión para volver a las raíces mismas de teatro, con énfasis en las herramientas esenciales del teatro: el cuerpo y la voz, sin más. Por lo tanto, en este capítulo también se explica el contexto de la evolución teatral italiana (con fuertes referencias al contexto europeo) en el siglo XX, especialmente la segunda mitad.

El *Capítulo III* trata del problema de la definición del arte de Franca Rame actriz. Franca, como actriz, a menudo ha sido considerada una especie de Dario Fo en una versión menor, una actriz con una técnica inferior a la de su marido, una mujer de teatro que, sin la asociación con Dario, solo habría sido una *soubrette* que se sirve de su belleza. En realidad, Rame (quien, como hemos dicho, proviene de una familia de actores desde hace décadas) enseña a Dario el arte de actuar *a soggetto* y *all'improvvisa*. Y Franca también hace que Fo descubra el patrimonio de la Comedia del Arte. Además, Franca tiene su personal y específico arte de actriz, distinto al de Dario. Fo lleva a cabo una actuación histriónica, cargada, con un uso muy fuerte y marcado del cuerpo: una actuación basada en “añadir”; en cambio, la de Franca es mucho más contenida, sobria, esencial, con movimientos generalmente más pequeños y un uso del cuerpo donde se privilegia lo estrictamente necesario: una actuación basada en “quitar”. (o “*per sottrazione*”, como afirma Paolo Puppa). Por último, en Franca hay una clara

inclinación hacia lo político y lo trágico, mientras que Dario prefiere lo poético y lo grotesco.

El *Capítulo IV* es el más extenso y complejo de todo el trabajo. Aquí se trata del tema de la autorialidad de Franca Rame. ¿Qué escribió, en concreto, Rame? Esta es una pregunta que encontramos a menudo en los estudios de Luciana D'Arcangeli, y también en los de Joseph Farrell. En primer lugar, debemos repetir que toda la dramaturgia atribuida a Dario Fo es, de hecho, fruto del trabajo de ambos. La única excepción es el monólogo *Lo stupro*, escrito solamente por Franca, en el que ella habla de su experiencia personal. Sin embargo, por lo que respecta al resto de las obras se pueden distinguir tres grupos: las que están escritas principalmente por Dario, con la posterior ayuda de Franca (como *Mistero buffo*, *Morte accidentale di un anarchico*, *Johann Padan a la descoberta de le Americhe* y muchas otras...); las escritas a cuatro manos (por ejemplo, los monólogos sobre la Resistencia italiana y sobre el terrorismo); las obras en las que Franca es la autora predominante y donde Dario sólo ha trabajado para la puesta en escena (se trata de la mayoría de los textos que tratan temas específicos de las mujeres). En mi trabajo, con la intención de centrarme en la autorialidad de Rame, me he ocupado solo de los dos últimos grupos mencionados (los guiones de cuatro manos y los que son sobre todo de Franca). Pero, para hacerlo, primero, tenía que reelaborar el concepto de autorialidad. De hecho, este concepto se entiende generalmente al singular, como una expresión de la creatividad y de la inventiva de una sola mente. En el teatro, sin embargo, el principio siempre es plural, en primer lugar, porque el guión no es un texto para leer, sino una herramienta para crear un espectáculo; en segundo lugar, porque del espectáculo (que es la verdadera obra de arte, en el teatro), de hecho, son autores todos los que trabajan allí, cada uno con su propia creatividad: los actores, el director, el autor de la música, el diseñador de la luz, el diseñador del sonido, etc... Entonces, para evitar malentendidos en el caso de Franca Rame, he sustituido el término “*autorialidad*” con el de “*maternidad*”. Lo he hecho por tres razones: la primera es que generar significa dar a luz a una vida para que crezca más y más independiente de quien la ha generado y precisamente esta es la relación que Franca tiene con el teatro: su obra ha nacido de ella, pero luego ha crecido en virtud de circunstancias y acontecimientos impredecibles, cada noche y cada réplica. La segunda es que en este trabajo la aproximación a la obra y a la figura

de Franca Rame quiere ser una aproximación de género: la maternidad es también un hecho creativo, pero, durante siglos, los hombres se han apropiado indebidamente de esta prerrogativa, afirmando que la capacidad inventiva era una mera virtud masculina de la que las mujeres estaban desprovistas. Finalmente, la tercera es que cada ser que ha nacido tiene una madre y un padre: la maternidad, por definición, no descarta la contribución de los demás. En segundo lugar, he tenido que elaborar una metodología específica de asignación. Cada espectáculo teatral (especialmente los de Dario Fo y Franca Rame) es, por su naturaleza, *inestable*, porque su guión nunca tiene una versión definitiva y final, sino siempre cambia continuamente en función de la puesta en escena, y *plural*, porque -como ya hemos mencionado- plural es el número de sus autores. Dadas estas condiciones, la filología textual comúnmente entendida no es una herramienta apropiada para analizar el texto teatral. Si intentásemos averiguar qué es de Franca y qué es de Dario en un texto, raramente conseguiríamos entenderlo correctamente, porque los textos suelen estar escritos a máquina y las correcciones manuscritas también las podrían haber sugerido otras personas. Por esto, he adoptado un método filosófico, heredado de la teoría feminista de la *Standpoint Theory* (teoría del punto de vista). Según esta teoría epistemológica, la diferencia entre hombres y mujeres también se muestra en una diferencia de perspectiva desde la que se mira la realidad y el mundo: la de las mujeres es históricamente marginal y, por esta razón, puede captar los elementos de la realidad que los que están en una posición privilegiada no saben cómo afrontar; por ello, el punto de vista femenino, como marginal, sabe ser central. Las mujeres no ven todo, pero ven mejor. Así, me he puesto en busca de huellas de este diferente punto de vista, en los textos que he analizado, y basándome en lo que he encontrado, he presentado una hipótesis de atribución. Los temas de reflexión y protesta de los grupos feministas de los años Setenta, por ejemplo, se encuentran claramente expresados en algunas obras (por ejemplo, *Tutta casa, letto e chiesa*, de 1977), en una forma y un contenido tales que me han servido de base para detectar una predominancia de Franca como autora, una “*maternidad*” teatral de Franca. De hecho, la aproximación a estos temas es la misma -con el mismo tono y el mismo contenido- que han expresado los grupos y los movimientos feministas con los que Franca (más que Dario) se había relacionado. Por ejemplo, la concepción de la maternidad biológica como instrumento masculino de supremacía y la de la

descendencia como elemento que aprisiona a las mujeres en su papel de propiedad masculina son los temas principales de la reflexión expresada por Rivolta Femminile y se encuentran en textos de Franca Rame como *Medea*, *Una donna sola* o *Abbiamo tutte la stessa storia*. El análisis de los textos es siempre puntual y exhaustivo, pero -como el lector podrá notar-, hay textos cuyo análisis es más amplio que el de otros: no se debe a que los textos tengan diferente importancia, sino porque algunos guiones de Rame (como *Madre Pace* o las *Fabulazioni della Resistenza*) son particularmente ricos de referencias extratextuales, que deben ser explicadas y esto hace que algunos análisis sean inevitablemente más largos. De todas formas, no se trata de digresiones que despistan: cada referencia se hace con el objetivo de aclarar los pasajes de los textos. Otros textos (por ejemplo, la *Lisistrata romana*) se basan en una sola referencia, utilizada solo como punto de partida, se centran en un solo tema o simplemente son más breves, por lo que su análisis es menos extenso, aunque igualmente profundo. En los casos de recepción, en la dramaturgia Fo-Rame, de fuentes clásicas (como *Medea* o *Lisistrata romana*), también he hecho comparaciones con reelaboraciones de otros autores que pueden tener similitudes con los textos presentados en mi trabajo: de hecho, creo que sea necesario un enfoque comparativo entre las disciplinas, para no construir una imagen falsa de la cultura como si estuviera hecha en compartimientos estancos y no comunicantes. Por último, el lector también notará que algunas citas son particularmente largas y que, a continuación, se explican en detalle. Me he decidido por esta manera de citar -bastante inusual- para poder facilitar al lector toda la información sobre todo en el caso de textos inéditos, o ahora muy difíciles de localizar, o elaborados en versiones distintas de las publicadas. Mi deseo es que el lector pueda acceder fácilmente a las fuentes y referencias que yo he tenido.

El *Capítulo V* se centra en el activismo político de Rame. No se habla de teatro aquí, sino, en primer lugar, de la experiencia de Franca como fundadora y directora del “Soccorso Rosso”, la organización responsable de proporcionar asistencia jurídica y ayuda económica y material a los presos políticos de izquierda en Italia: una experiencia que le atrajo la ira de sus adversarios políticos, fascistas y grandes sectores del Estado y de las fuerzas del orden. En estas páginas se trata de la cuestión de la violación sufrida por Rame en 1973, no en clave dramática (de la que hablo en el *Capítulo IV*), sino en términos políticos. Lo

que sufrió Franca Rame fue un “estupro de Estado”, organizado por las altas esferas de la política y las fuerzas del orden italianas, para castigar su activismo. También me centro en el trabajo del comité «Il Nobel per i disabili» (El Nobel para los discapacitados), fundado y dirigido por Franca para administrar la donación de todo el dinero del premio recibido por Dario en 1997 -se trata de la asignación del Premio Nobel de Literatura a Fo- y totalmente dedicado a la beneficencia. Posteriormente, hablamos de la experiencia de Franca como senadora. A la luz de todo esto, se dibujan, por último, las líneas de pensamiento político de Franca Rame, quien, en línea con el pensamiento feminista de Luisa Muraro, prefiere la *política primera* a la *política segunda* (es decir, institucional).

Finalmente, el *Capítulo VI* aborda el tema de las herederas teatrales de Franca Rame en el teatro italiano contemporáneo: de las “narradoras” (Laura Curino y Giuliana Musso), quienes heredan de ella, además del estilo de actuación “*per sottrazione*”, la concepción del teatro como medio para ocuparse de los asuntos políticos y civiles; pasando por las “fabuladoras” (Roberta Biagiarelli y Elena Guerrini), quienes hacen un teatro entendido como seducción, es decir, como un espacio íntimo de diálogo con el público (en línea con la Franca Rame di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*); hasta las “juglaras” (Marina De Juli, Paola Cortellesi y Sabina Guzzanti) quienes, al igual que Franca, hacen del teatro espacio para una dura sátira social y política. Todas -aunque cada una de manera diferente- muestran (y algunas veces declaran) que son hijas del magisterio teatral y político de Franca Rame.

Por lo tanto, la “Zona Franca” está todavía en construcción: Franca nos ha dejado a todos y a todas la tarea de participar -cada uno a su manera- en este trabajo.

2. La máscara reveladora

Como hemos dicho y demostrado repetidamente, Franca Rame no ha tenido todo el respeto que merecía, ni como actriz ni como autora. Ciertamente, la responsabilidad más grande, la principal, de esta falta de reconocimiento artístico es de la crítica teatral, que -con la excepción de algunos casos lamentablemente infrecuentes- no se ha liberado del demonio -que se expresa en formas muy sutiles- de la misoginia.

Por otra parte, no hemos dejado de notar también que la misma Franca ha sido parcialmente responsable de esto, por sus reticencias y su decisión, dictadas por un determinado *imprinting* familiar y cultural, de permanecer a menudo en segundo plano. Este es un hecho que no es irrelevante, ni siquiera por las repercusiones que tiene en el respeto que cada individuo tendría que tener por sí mismo: el respeto a sí mismo no depende solamente del respeto de los demás. Como señala Ágnes Heller:

Il rispetto di sé presuppone infatti la rivendicazione, da parte di un individuo o di un gruppo di individui, del rispetto altrui. In assenza di tale rivendicazione si può parlare di “orgoglio”, ma non di “rispetto di sé”.¹⁵⁷¹

No es una casualidad que Franca empiece a tener reconocido respeto (al menos como actriz) solo a partir de los años Setenta, cuando ella comienza a reclamarlo para sí misma. Y, como hemos visto, no es una coincidencia que esto suceda al mismo tiempo en el que se compromete de manera más explícita con la causa feminista (lo que implica, para ella, también un compromiso más fuerte como autora).

Pero el respeto a sí mismo, cuando “*presuppone infatti la rivendicazione*”, resulta ser una actitud vital que tiene mucho que ver con el sentido de la identidad. Ahora bien, podemos distinguir dos puntos de vista en la elaboración del concepto de identidad: el punto de vista *de sí mismo sobre sí* (es decir, el personal, el interno) y el punto de vista *de los otros sobre sí* (es decir, el social, el externo). El primero se expresa y se presenta en forma de autobiografía; el segundo, a través de la biografía: de todas formas, en ambos casos, la identidad, para existir ante tus propios ojos y ante los ojos de los demás, necesita expresarse a través de la narración de los actos realizados, no puede hacerlo solo a través de los actos en sí mismos. Quien, por primera vez, tuvo la intuición de este hecho fundamental para definir la identidad fue Hannah Arendt.

La cuestión fundamental para la vida humana no es -para Arendt- “*¿qué eres?*” De esta cuestión puede surgir la ciencia, la psicología, la antropología o la filosofía (esta última siempre se ha cuestionado sobre “*¿Qué es el hombre?*” o

¹⁵⁷¹ HELLER, Ágnes, *La memoria autobiográfica*, traducción de Massimo De Pascale, Roma, Castelvechi, 2017, p. 7.

“¿Qué es el sujeto?”), pero la pregunta más importante para ella es “¿Quién eres tú?” Explica Adriana Cavarero:

“*Chi sei?*” è ciò che l’azione esibisce, la *performance* che l’azione esibisce, che mostra nell’atto. Non ha nessuna durata, perché l’azione è ciò che accade e accade nella sua momentaneità. L’azione è fragile, l’azione è illimitabile (non si possono controllare le conseguenze dell’azione) e l’azione è una realtà puntuale, momentanea. Per cui, diciamo, l’identità personale di questo essere unico che è ogni uomo, ogni donna, ogni essere umano, l’identità personale si mostra nell’azione, ma non prende nessuna tangibilità, non si conserva. Che cos’è che conserva ciò che l’azione mostra? E che cos’è che risponde alla domanda “*chi sei?*” È la narrazione, o meglio -come dice Arendt-, la biografia.¹⁵⁷²

Los héroes homéricos (que son tales por las acciones que realizaron, porque son hombres de acción), por ejemplo, obrando, muestran quiénes son. Pero sabemos quiénes son -tenemos memoria de ellos, en esta dimensión totalmente humana que es el mundo- gracias a quien ha narrado sus acciones, sus gestos y su historia. Es gracias a esa narración que la identidad de esos héroes se hace tangible.

De hecho, en la experiencia de los primeros grupos feministas de autoconciencia, no se practica solo la narración que yo-mujer puedo hacer acerca de mí, sino también la narración que otras mujeres pueden hacer de mí-mujer. En la narración de sí y en el intercambio mutuo de la narración se construye el sentido del yo. Es gracias a la narración que la vida no sigue siendo una serie, más o menos larga, de eventos sin sentido. Nuestra identidad, nuestra singularidad, se da en la acción, pero se conserva en la narración.

Ahora, con respecto a la narración personal, interna, que se expresa a través de la autobiografía, Heller explica:

L’identità interna è costituita dalla memoria autobiografica personale. Questa, dal canto suo, si basa su frammenti di memoria che l’individuo lega l’uno all’altro a formare una narrazione. Ogni narrazione autobiografica è anche un’invenzione [...]. In qualunque caso, le narrazioni autobiografiche sono sempre costruite, plasmate, cariche di sfumature, adattate alla concretezza delle diverse contingenze. Più occasioni si presentano e più variazioni subirà la narrazione autobiografica. Inutile dire che nella modernità [...] non si danno mai due identiche condizioni per la formazione di narrazioni autobiografiche. Abbiamo molte e diverse narrazioni autobiografiche pronte per le più diverse occasioni, e senza che questo implichi direttamente la menzogna e l’inganno.¹⁵⁷³

¹⁵⁷² Adriana Cavarero racconta Arendt e la banalità del male, regia di Michele Calvano; epilogo di Maurizio Ferraris; puntata n. 15 de «Il Caffè filosofico», ciclo a cura di Maurizio Ferraris, seconda serie, Roma, Gruppo editoriale L’Espresso, Italia, 2013, colore.

¹⁵⁷³ HELLER, Ágnes, *La memoria autobiografica*, cit., pp. 10-11.

Por lo tanto, el autobiografismo implica siempre una cierta cantidad de “invención”, pero es muy interesante observar que, para Heller, la invención no coincide ni con las “mentiras” ni con el “engaño”. Inventar no es mentir. Esto se debe a que, por invención, se entiende la reelaboración y adaptación de eventos y acontecimientos en función de las “contingencias diferentes”.

En Franca Rame encontramos dos formas de autobiografismo: una es la que está explícita en las entrevistas (por ejemplo, *Non è tempo di nostalgia*) y en las memorias de su pasado (como *Una vita all'improvvisa*) o en sus propias experiencias políticas (*In fuga dal Senato*); la otra es la forma enmascarada en los monólogos escritos por ella.

Por lo que se refiere al autobiografismo explícito, bien se adaptan a Rame las anotaciones de Heller: “*L'identità personale interna è, in primo luogo, presentazione di sé. La presentazione di sé è principalmente una manifestazione di autoconservazione e autodifesa.*”¹⁵⁷⁴

Franca, en las entrevistas (especialmente en las más extensas, concedidas en los últimos años de su vida), atenúa siempre el carácter subversivo de su feminismo, llegando casi, a veces, provocativamente, a negarlo. Esto se debe a que las últimas (y más amplias) entrevistas -como sus memorias- están fechadas en una época sucesiva a los años en los que nació su compromiso con la causa feminista y, como sabemos, las narraciones autobiográficas de acontecimientos lejanos en el pasado siempre se cuentan desde la perspectiva del presente. Con el tiempo, especialmente en relación con ese clima cultural y político, entran en acción en Franca mecanismos y dinámicas típicos de “autopreservación y autodefensa”: desde la autocensura, pasando por el miedo a ser anacrónico, hasta el intento de no parecer animada por un radicalismo ciego.

Por esta razón, en mi trabajo y para reconstruir el pensamiento de Franca Rame, he decidido considerar el más atendible y revelador autobiografismo enmascarado en los monólogos escritos por ella. Sin embargo, el monólogo es la forma de auto-narración más alta que el teatro pueda esperar. En los de Franca (en particular, pienso en los monólogos de *Tutta casa, letto e chiesa*, de 1977) encontramos sus creencias más profundas sobre la mujer y el feminismo: convicciones que, aparte de las declaraciones hechas por Rame en las entrevistas,

¹⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 12.

demuestran una fuerte influencia sobre ella desde el feminismo más duro y radical, el que pronto será reconocido como Feminismo de la Diferencia.

Con la forma teatral del monólogo, Franca Rame -dándole la vuelta a la concepción pirandelliana- utiliza la máscara como un instrumento de autodescubrimiento, retomando, en esta concepción, la Comedia del Arte.

De hecho, para Pirandello la máscara cubre la identidad tanto que se vuelve irrecuperable, porque la máscara es solo una para el sujeto en sí mismo, pero se multiplica en cien mil máscaras para cada uno de los que miran al sujeto. Por lo tanto, la máscara lleva a la pérdida de identidad y quitarla de la cara es equivalente a la locura.

En cambio, en la Comedia del Arte la máscara (que -reafirmamos- físicamente es siempre una media máscara) sirve para revelar al público el tipo humano del personaje: su expresión fija es el elemento que narra el carácter fundamental del personaje.

Franca se basa en esta función de la máscara, en la Comedia del Arte, para elaborar su estrategia de enmascaramiento-revelación. Los personajes que interpreta en sus monólogos son todos enmascaramientos de sí misma, mediante los cuales ella habla a través del escudo protector de la ficción escénica. No por casualidad, Rame difunde pistas autobiográficas en todos los monólogos que escribe. De esta manera, la actriz-autora puede evitar explicitar su propio autobiografismo (hasta negarlo, como en el caso de *Lo stupro*), revelando, al mismo tiempo, muchas más cosas sobre sí misma y su propio pensamiento de cuantas admita en su entrevistas, porque puede permitirse no autocensurarse, revelar también sus propias debilidades y no justificarse. El enmascaramiento se convierte así en un espacio de libre expresión de su propia verdad, sin filtros correctivos ni censorios (conscientes o inconscientes).

No por casualidad, todo esto pasa en los años del compromiso de Franca con la causa feminista, porque “*il «soggetto» dell'identità interna non è solo l'«io», ma anche il «noi». [...] Molte delle esperienze rievocate, anche se penose o tristi, sono esperienze fatte con altri.*”¹⁵⁷⁵

Precisamente el Feminismo, de hecho, representa, para las mujeres, el descubrimiento (incluso la reivindicación) del “nosotras”. Y ese “nosotras” comienza a narrar. Se trata de una revolución copernicana: tras siglos de

¹⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 15.

narraciones sobre las mujeres construidas a través de la mirada masculina (considerada intrínsecamente justa y objetiva), el Feminismo -sobre todo en los años Setenta del siglo XX- ha representado el momento en que las mujeres comienzan a rechazar el papel que los hombres habían decidido para ellas, llegando a ser capaces de autopresentarse, es decir, capaces de crear una identidad interna colectiva (una identidad de género) independiente de la mirada del hombre. Es a partir de este momento que las mujeres han empezado exigir respeto por su auto-presentación, en lugar identificarse en el papel femenino tradicional.

Gracias a este contexto y a este patrimonio de reflexión y de lucha, Franca habla, en sus monólogos, con mucha más libertad, también porque sabe que la suya es una voz plural, compartida con otras mujeres y, por esto, es una voz que adquiere fuerza porque permite a todas las mujeres reflejarse y reconocerse.

Esta amplificación dramática de la voz hace que esta forma específica de autobiografismo, construido a través del monólogo, sea un acto político. Y, también por esto, el autobiografismo enmascarado de los monólogos es más auténtico, ya que la inspiración política es una cuerda natural de Franca y esto surge constantemente en su teatro, en su activismo y en su *modus vivendi et pensandi*.

De esta manera, el autobiografismo de Franca Rame se convierte en “*autoritratto di gruppo*” -para decirlo con palabras de Luisa Passerini-, es decir, narración comunitaria, biografismo colectivo: de hecho, en los monólogos de Rame no nos encontramos solo a Franca hablando de sí misma, sino también a todas las mujeres que se reflejan en esos monólogos, cada una narrando de sí misma a Franca y a las otras mujeres.

La aproximación a la figura de Franca Rame en este trabajo puede parecer ciertamente heterodoxa, en el panorama de la crítica teatral que se ha ocupado de ella, empezando por la metodología escogida (ya explicada anteriormente) para determinar qué obras de la pareja Fo-Rame son sobre todo suyas, hasta la decisión de rastrear la verdad del pensamiento de Franca en sus monólogos, más que en sus declaraciones oficiales y entrevistas.

Para el lector, dejo la tarea de determinar si soy convincente: el diálogo y la discusión -como espero- están abiertos.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere e studi di carattere generale.

- AA.VV., “Lettera aperta sul caso Pinelli”, in: «L’Espresso», 13 giugno 1971.
- ALTALEX REDAZIONE, *Codice Penale*, testo coordinato ed aggiornato del Regio Decreto 19 ottobre 1930, n. 1398, recante «Approvazione del testo definitivo del Codice penale», aggiornato con le modifiche apportate, da ultimo, dal D.Lgs. 19 gennaio 2017, n. 6, dal D.L. 20 febbraio 2017, n. 14 e dalla L. 8 marzo 2017, n. 24, edizione e-book, collana Codici Altalex, marzo 2017.
- ARENDDT, Hannah, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1963], trad. it di Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2001.
- ARENDDT, Hannah, *Vita attiva. La condizione umana* [1958], trad. it. di Sergio Finzi, introduzione di Alessandro Dal Lago, Milano, Bompiani, 1994.
- ASÍN PALACIOS, Miguel, *La escatologia musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.
- ASNOPA, “Cartelle Cliniche”.
- [AUTORE NON INDICATO], “Usa, Cindy Sheehan arrestata durante sit-in alla Casa Bianca”, in: «la Repubblica», 26 settembre 2005.
- BONGIORNI, Attilio, “Mamma Togni”, testimonianza riportata alla pagina web: <http://lombardia.anpi.it/voghera/commenti/pdf/mammatogni.pdf>, consultata il 1° giugno 2017.
- BORROMEO, Mauro “Mi ha rovinato Soccorso Rosso”, in: «L’Europeo», 16 febbraio 1981.
- BOUNAN, Michel, *Logica del terrorismo* [2003], traduzione dal francese di Elena Paul, Palermo, :duepunti edizioni, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinzione, critica sociale del gusto* [1979], Bologna, Il Mulino, 2001.
- BRAUDEL, Ferdinand, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II* [1949, ed. agg. 1982], trad. di Carlo Pischetta, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002.
- BRAVO, Gian Mario e ROTA GHIBAUDI, Silvia (a cura di), *Il pensiero politico contemporaneo*, vol. III, Milano, FrancoAngeli, 1987.
- BUTLER, Smedley D., *War is a Racket*, Mundelein (Illinois), Round Table Press, 1935.

CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

CANCIANI, F. Paulus, *Barbarorum Leges Antiquae cum notis et glossariis*, Venetiis, MDCCLXXXV, apud Sebastianum Coletium et Franciscum Pitterium.

CARCANI, Gaetano, *Constitutiones Regum Regni Utriusque Siciliae, mandante Federico II*, Neapoli, Regia Typographia, 1786.

CARUSO, Giovanni Battista, *Bibliotheca historica regni Siciliae sive historicorum qui de rebus siculis a Saracenorum invasione usque ad Aragonensium principatum illustriora monumenta reliquerunt*, Panormi (Palermo), Typis Francisci Cichè Impress. SS. Cruciatæ, MDCCXXIII (1723), 2 tomi.

CASAMASSIMA, Pino, *Brigate Rosse: la vera storia. Gli episodi e le azioni della più nota organizzazione armata dagli «anni di piombo» fino ai giorni nostri*, Roma, Newton Compton, 2010.

CERVETTO, Arrigo, *L'involucro politico*, Milano, Edizioni Lotta Comunista, 1994.

CHOMSKY, Noam, *I padroni dell'umanità. Saggi politici (1970-2013)*, Milano, Ponte alle Grazie, 2014.

CRAVERI, Marcello (a cura di), *I vangeli apocrifi*, prefazione di Dario Fo, con un saggio di Geno Pampaloni, Torino, Einaudi, 2014.

DEBORD, Guy, *La società dello spettacolo* (include: *Commentari sulla società dello spettacolo*), introduzione di Carlo Freccero e Daniela Strumia, traduzione di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, Milano, Baldini & Castoldi, 2013.

DE SIMONE, Cesare, "Roma '44: i patrioti e il popolo", intervista a Carla Capponi e Rosario Bentivegna, in «L'Unità», 24 marzo 1972.

DE VITO, Christian G., *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia*, Bari, Laterza, 2014.

DEL NOCE, Augusto, "Autorità", in: ISTITUTO TRECCANI PER L'ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Enciclopedia del Novecento*, Roma, 1975: http://www.treccani.it/enciclopedia/autorita_%28Enciclopedia_del_Novecento%29/, pagina consultata il 27 marzo 2016.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor, *Il sogno di un uomo ridicolo* (in russo: Сон смешного человека) [1877], commentato da Andrea Caterini, Pescara, Ianieri, 2015.

ENSSLIN, Gudrum, MEINHOF, Ulrike, “Die Rote Armee aufbauen!”, manifesto della RAF, pubblicato su «Agit 883», il 5 giugno 1970.

FRANCESCHINI, Alberto, *Mara, Renato e io*, Milano, Mondadori, 1988.

FROMM, Erich, *L'arte di amare*, Milano, il Saggiatore, 1971.

GALLI, Giorgio, *Piombo rosso. La storia completa della lotta armata dal 1970 a oggi*, Milano, Baldini&Castoldi, 2013.

GALLO, Domenico e POMA, Italo, *Storie della Resistenza*, Palermo, Sellerio editore, 2013.

GAUTIER, Théophile, *Il capitano Fracassa*, traduzione di Giuseppe Lipparini con modifiche, interamente consultabile e leggibile al link: https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj_x8-wycjNAhWCOxoKHb3QA3cQFghHMAQ&url=http%3A%2F%2Fsf82c600e839372f.jimcontent.com%2Fdownload%2Fversion%2F1360613834%2Fmodule%2F5667080709%2Fname%2FTh%25C3%25A9ophile%2520Gautier%2520-%2520II%2520capitan%2520Fracassa.pdf&usq=AFQjCNEOnHlzhE7uLyUQS7Jj8IWk4tL6hQ, consultato il 26 giugno 2016.

GIANNONE, Pietro, *Storia civile del Regno di Napoli*, vol. III, Milano, per Borroni e Scotti, tipografi, librai e fonditori di caratteri, 1845.

GIMBUTAS, Marija, *The Kurgan Culture and the Indo-Europeanization of Europe: Selected Articles from 1952 to 1993*, edited by Miriam Robbins Dexter and Karlene Jones-Bley, Washington, D.C., Institute for the Study of Man, 1997.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, El colegio de México (Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie, 1), México, 1968.

GRIECO, Agnese, *Anatomia di una rivolta. Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrum Esslin. Un racconto a più voci*, Milano, il Saggiatore, 2010.

GUARINO, Mario, RAUGEI, Fedora, *Gli anni del disonore. Dal 1965 il potere occulto di Licio Gelli e della Loggia P2 tra affari, scandali e stragi*, Bari, edizioni Dedalo, 2006.

GUÉNON, René, *Autorità spirituale e potere temporale* (trad. di *Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, Paris, 1930), Milano, 1973.

GUITTON, Jean, *Paolo VI segreto*, Cinisello Balsamo, San Paolo edizioni, giugno 2002.

HAVEL, Václav, *Il potere dei senza potere* (postfazione di Luciano Antonetti), Milano, Garzanti (I coriandoli), febbraio 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di Guglielmo Marini, con le aggiunte di Eduard Gans, Bari, Laterza, 2012.

HEIDEGGER, Martin, *Essere e tempo*, trad. it. di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 1976.

HELLER, Ágnes, *La memoria autobiografica*, traduzione di Massimo De Pascale, Roma, Castelvecchi, 2017.

HOBBSAWM, Eric J., *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, traduzione di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995.

IMPOSIMATO, Ferdinando, PROVVISIONATO, Sandro, *Doveva morire. Chi ha ucciso Aldo Moro. Il giudice dell'inchiesta racconta*, Milano, Chiarelettere, 2014.

La Bibbia di Gerusalemme, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1974.

LA LUMIA, Isidoro, *Storie siciliane*, Palermo, Stabilm. tipogr. Virzi, 1881-'83.

LIMITI, Stefania, PROVVISIONATO, Sandro, *Complici. Il caso Moro e il patto segreto tra Dc e Br*, Milano, Chiarelettere, 2015.

LIMITI, Stefania, PROVVISIONATO, Sandro, "La verità, vi prego, sul caso Moro", intervista al generale Nicolò Bozzo, in: «Il Fatto Quotidiano», 17 aprile 2015.

LORENZONI, Marco, "Ecco perché Aldo Moro doveva morire. Intervista al giudice Imposimato", pubblicato sul periodico on-line: «primapaginaonline», 8 settembre 2014, pagina web: <http://www.primapaginachiusi.it/2014/09/ecco-perche-aldo-moro-doveva-morire-intervista-al-giudice-imposimato/>, consultata il 27 luglio 2017.

MALLORY, James Patrick, *In Search of the Indo-Europeans: Language, Archaeology, and Myth*, London, Thames & Hudson, 1989.

MALUSA, Luciano, "Alcune considerazioni sulla terza edizione del concorso «Caffè Shakerato» dedicato al tema «Il corpo e le emozioni»", in: MALINI, Daniela (a cura di), *Caffè Shakerato*, Genova, Centro Risorse Alunni Stranieri, 2007.

MALVEZZI, Piero e PIRELLI, Giovanni (a cura di), *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, prefazione di Thomas Mann, Torino, Einaudi, prima edizione 1954.

MANGIERI, Cono Antonio, “Il Contrasto di Cielo d’Alcamo”, testo critico-congetturale, con traduzione e note, 2005, nella «Biblioteca dei Classici Italiani» di Giuseppe Bonghi, interamente consultabile alla pagina web: http://www.classicitaliani.it/contrasto/mangieri_contrasto_testo2.htm#_ftnref24, consultata il 26 agosto 2016.

MARCUSE, Herbert, “Interview abgedruckt”, in: «diskus, Frankfurter Studentenzeitung», Heft 1, 2. Juni 1975, S. 14.

MARCUSE, Herbert, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* [1964], introduzione di Luciano Gallino, traduzione di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1999.

MASTRETTA, Ángeles, *Donne dagli occhi grandi*, Milano, Giunti, 2005.

MELUSCHI, Antonio (a cura di), *Epoepa partigiana*, III edizione, Bologna, A.N.P.I. Regione Emilia e Romagna stampato nello Stabilimento Tipografico ASCA, 1948.

MILANI, don Lorenzo, “Lettera ai Cappellani Militari Toscani che hanno sottoscritto il comunicato dell’11 febbraio 1965”, interamente riportata alla pagina web: http://www.barbiana.it/opere_i_letteracm.html, consultata il 3 marzo 2017.

MONTANELLI, Indro, CERVI, Mario, *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*, Milano, Rizzoli, 1991.

PAOLO VI, *Humanae vitae*, enciclica, 25 luglio 1968, pagina web: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_25071968_humanae-vitae.html, consultata il 22 giugno 2017.

PASOLINI, Pier Paolo, “Cos’è questo golpe? Io so”, in: «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere (1955-1975)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

PIANIGIANI, Ottorino, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., 1907, alla pagina web: www.etimo.it/, consultata il 31 luglio 2017.

PINOTTI, Ferruccio, “Feltrinelli: 40 anni di misteri”, in: «Sette», inserto settimanale de: «Il Corriere della Sera», 13 marzo 2012.

QUOTE INVESTIGATOR, “Good Artists Copy; Great Artists Steal” [6 marzo 2013], alla pagina web: <http://quoteinvestigator.com/2013/03/06/artists-steal/>, consultata il 10 agosto 2016.

RICCARDO DI SAN GERMANO, *Chronicon rerum per orben gestarum ad excessu Willelmi Siciliae regis, Anno scilicet Domini MCLXXXIX ad annum usque MCCXLIII*, in: CARUSO, Giovanni Battista, *Bibliotheca historica regni Siciliae sive historicorum qui de rebus siculis a Saracenorum invasione usque ad Aragonensium principatum illustriora monumenta reliquerunt*, Panormi (Palermo), Typis Francisci Cichè Impress. SS. Cruciatæ, MDCCXXIII (1723), Tomus Secundus, pp. 543-625.

RIGOLA, Gabriele, “La visione di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas”, pagina web: <http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-34-la-visione-di-medea/>, consultata il 23 giugno 2017.

RIPELLINO, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.

RIPELLINO, Angelo Maria, *Praga magica* [1973], Torino, Einaudi, 1991.

ROSSI, Paolo (a cura di), *Dizionario di filosofia*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Il contratto sociale* [1762], a cura di Roberto Gatti, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2005.

SACCHI, Paolo (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, Torino, UTET, 5 volumi, 1981-2000, vol. 1, 1981.

SATTA, Vladimiro, *Odissea nel caso Moro*, Roma, Edup, 2003.

SAVIANO, Roberto, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2009.

SAVIANO, Roberto, “Non siate ipocriti, dite che donate”, in: «L'Espresso», 14 agosto 2016.

SCALFARI, Eugenio, “Che cosa vuol dire questione morale”, in: «L'Espresso», 27 dicembre 2012.

SCUOLA DI BARBIANA, *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1968.

SERGE, Victor, *Memorie di un rivoluzionario*, Roma, Edizioni e/o, 2011.

SOCCORSO ROSSO, *Brigate Rosse. Che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto*, Milano, Feltrinelli, 1976.

SPEZZALI, Sergio, “Lettera per opuscolo Soccorso Rosso”, Milano, 1977 alla web-page: <https://www.inventati.org/apm/sspazzali/chivivra/libri01.php?step=25>, consultata il 25 luglio 2017.

STELLA, Gian Antonio, RIZZO, Sergio, *La casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili*, Milano, Rizzoli, 2007.

TELESE, Luca, *Cuori Neri*, Milano, Sperling & Kupfer, 2015.

TSE-TUNG, Mao, *Citazioni. Il «libretto rosso»*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1994.

VOCABOLARIO ONLINE TRECCANI, voce: “Affabulazione”, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/affabulazione>, consultata il 1° agosto 2017.

VOCABOLARIO ONLINE TRECCANI, voce: “Giullare”, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/giullare/>, consultata il 1° agosto 2017

VOCABOLARIO ONLINE TRECCANI, voce “Narrare”, alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/narrare>, consultata il 1° agosto 2017.

2. Studi di genere.

AA.VV. (ma Gruppo di Controparola), *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

ALLASON, Barbara, “Maternità e autonomia” in: «Gazzetta del Mezzogiorno», 21 marzo 1933.

[ARTICOLO DELLA REDAZIONE], “Torino, nove anni per celebrare l’appello e gli abusi su bimba sono prescritti. Il giudice: «Vittima violentata due volte»”, in: «Il Fatto Quotidiano.it», 21 febbraio 2017, alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2017/02/21/torino-nove-anni-per-celebrare-lappello-e-gli-abusi-su-bimba-sono-prescritti-il-giudice-vittima-violentata-due-volte/3404815/>, consultata il 17 marzo 2017.

ASPESI, Natalia, “Medicina. Il parto punitivo”, in: «Effe», anno II, n. 1, gennaio 1974.

[AUTORE NON INDICATO], “L’Europa delle donne”, in «Internazionale», 1/8 maggio 2014, n. 1049, anno 21, p. 15.

BANOTTI, Elvira, *Una ragazza speciale*, Aprilia, Ortica editrice, 2011.

BATTAGLIA, Filippo Maria, *Stai zitta e va' in cucina. Breve storia del maschilismo in politica da Togliatti a Grillo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

BEBEL, August, *La donna e il socialismo. La donna nel passato, nel presente e nell'avvenire*, Roma, Savelli reprint, 1973.

BELMONTI, Maria Grazia & al., *Un processo per stupro. Dal programma della Rete 2 della televisione italiana*, prefazione di Franca Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, 1980.

BERTRAN TARRÉS, Marta, CABALLERO NAVAS, Carmen, CABRÉ I PAIRET, Montserrat, RIVERA GARRETAS, María-Milagros, VARGAS MARTÍNEZ, Ana, *De dos en dos. La prácticas de creación y recreación de la vida y la convivencia humana*, Madrid, horas y HORAS, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1999.

BRISON, Susan J., *Aftermath: Violence the Remaking of a Self*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

BRUZZONE Anna Maria e FARINA, Rachele (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

BURNETT, Zaron, “Cultura dello stupro – Guida per il gentiluomo”, traduzione di Giulia Ranzini e Daniela Finizio, alla pagina: <https://malapecora.noblogs.org/post/2014/09/03/cultura-dello-stupro-guida-per-il-gentiluomo/>, consultata il 20 marzo 2017.

BUCHWALD, Emilie, FLETCHER, Pamela, ROTH, Martha, *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993.

CAMPARINI, Aurelia, “Donna, donne e femminismo”, in: BRAVO, Gian Mario e ROTA GHIBAUDI, Silvia (a cura di), *Il pensiero politico contemporaneo*, vol. III, Milano, FrancoAngeli, 1987.

CANTARELLA, Eva, *L'ambiguo malanno*, Milano, Feltrinelli, 2010.

CAPO, Monica, “Io il rossetto lo metto e se incontro Toscani lo stendo”, in «Parallelo 41», 8 maggio 2013, <http://www.paralleloquarantuno.it/articoli/io-il-rossetto-lo-metto-e-se-incontro-toscani-lo-stendo.html>, consultato il 17 aprile 2014.

CAPOMAZZA, Tilde, OMBRA, Marisa, *8 marzo. Una storia lunga un secolo*, prefazione di Loredana Lipperini, Libro+DVD, Roma, Iacobelli edizioni, 2009.

CAPPONI, Carla, *Con cuore di donna*, Milano, il Saggiatore, 2000.

CAVARERO, Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica* [1991], nuova edizione, Verona, Ombre corte, 2009.

CAVARERO, Adriana e RESTAINO, Franco, *Le filosofie femministe*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

CENTRO FEMMINISTA DI PADOVA, *L'erba sotto l'asfalto*, Milano, Collettivo editoriale Calusca, 1976.

CHESLER, Phyllis, *Le donne e la pazzia*, Torino, Einaudi, 1977.

CHIA, Jessica, “Sara Rattaro presenta *Splendi più che puoi*”, intervista a Sara Rattaro, in: <http://www.wuz.it/articolo-libri/8772/Sara-Rattaro-presenta-Splendi-piu-che-puoi.html>, consultato il 25 settembre 2016.

CONTI, Adalgisa, *Gentilissimo Signor Dottore, questa è la mia storia. Manicomio 1914 – Lola che dilati la camicia*, a cura di Luciano Della Mea, Milano, Jaca Book, 2000.

CONTU, Fabio, “Barrigas que cuentan. *The Good Body*, de Eve Ensler”, in: CHÁVEZ, Félix Ernesto, FALCONI, Diego (a cura di), *A Body that Could Never Rest. Relaciones entre cuerpo y cultura en las tradiciones anglófonas*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, pp. 167-172.

CONTU, Fabio, “En busca de la corporeidad negada: *The Vagina Monologues* y *The Good Body* de Eve Ensler”, in: ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel, ESTÉVEZ SAÁ, Margarita (a cura di), *Escritoras y pensadoras anglosajonas. Otras voces y otras lecturas (siglos XVII al XX)*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2008, pp. 115-136.

CONTU, Fabio e RUBÍN VÁZQUEZ DE PARGA, Isabel, “Interculturalidad y feminismo”, in: ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles e ORTÍZ DE ZÁRATE, Amalia (a cura di), *Feminismos e interculturalidad*, Sevilla, ArCiBel editores, 2008, pp. 81-97.

D'AMBROSIO MARRI, Luciana, “Le donne e il tabù del potere. Strategie per gestire la leadership”, in: «inGenere», 11 febbraio 2014, link: <http://www.ingenere.it/articoli/le-donne-e-il-tabu-del-potere-strategie-gestire-la-leadership>, consultato il 9 agosto 2016.

DALLA CASTA, Giovanna Franca e DALLA COSTA, Mariarosa (a cura di), *Donne sviluppo e lavoro di riproduzione. Questioni delle lotte e dei movimenti*, Milano, FrancoAngeli, 1996 (2° ed., 2003).

DALLA COSTA, Mariarosa, “La porta dell’Orto e del Giardino”, alla pagina web <http://www.generation-online.org/p/fpdallacosta.htm>, consultata il 30 giugno 2014.

DALLA COSTA, Mariarosa, *Potere femminile e sovversione sociale* (include JAMES, Selma, *Il posto della donna*), Venezia, Marsilio editori, 1972.

DANESIN, Luccia e ZANETTI, Anna Maria, *Le ragazze di ieri. Immagini e testimonianze del movimento femminista veneto*, Venezia, Marsilio, 2000.

DEBANDI, Giuseppina e PIERANTONI, Paola (a cura di), *Generazioni di donne*, Genova, Edizioni Archivio dei Movimenti, aprile 2016.

DE BEAUVOIR, Simone, *Il secondo sesso* [1949], Milano, il Saggiatore, 1984.

DE GREGORIO, Concita, “La finzione della parità. Il governo Renzi passi dalle parole ai fatti”, in «la Repubblica», 7 marzo 2014, anche consultabile in: http://www.repubblica.it/politica/2014/03/07/news/de_gregorio_8_marzo-80403020/?ref=HRER1-1, consultato il 7 marzo 2014.

DE GREGORIO, Concita, “«Se fai figli ti licenzio», così la gravidanza diventa un dramma”, in: «la Repubblica», 26 aprile 2007.

DE BO BOFFINO, Anna (a cura di), *I nostri anni '70. Come le giornaliste hanno raccontato il femminismo*, Roma, Cooperativa Libera Stampa, 1986.

DE MARTINO, Giulio e BRUZZESE, Marina, *Le filosofe. Le donne protagoniste nella storia del pensiero*, Napoli, Liguori editore, 1994.

DIOTIMA, *Oltre l’uguaglianza. Le radici femminili dell’autorità* [saggi di: Annarosa Buttarelli, Letizia Comba, Luisa Muraro, Diana Sartori, Wanda Tommasi, Chiara Zamboni], Napoli, Liguori, 1995.

DI SERIO, Luciana, “Breves consideraciones sobre las mujeres, el conocimiento y la prosocialidad”, in: ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles e ORTÍZ DE ZÁRATE, Amalia (a cura di), *Feminismos e Interculturalidad*, Sevilla, ArCiBel editores, 2008, pp. 133-143.

DI SERIO, Luciana, “Le donne come soggetti di conoscenza: una questione di stile (cognitivo)”, in: MARSONET, Michele (a cura di), *Donne e filosofia*, Ge, Erga edizioni, 2001, pp. 269-284.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle (a cura di), *Storia delle donne. Il Novecento* (volume a cura di Françoise Thébaud), Roma-Bari, Laterza, 2003.

DUCHÉ, Jean, *Il primo sesso. Storia della condizione femminile* [1972], traduzione italiana di Maria Grazia Alterchi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974.

EHRENREICH, Barbara e ENGLISH, Deirdre, *Le streghe siamo noi. Il ruolo della medicina nella repressione della donna*, Milano, Celuc Libri, 1975.

ENGELS, Friedrich, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, introduzione di Valentino Parlato, Roma, Newton Compton, 1974.

FRABOTTA, Biancamaria (a cura di), *Femminismo e lotta di classe in Italia: 1970-1973*, Roma, Savelli, 1975.

FREUD, Sigmund, *La femminilità – Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)*, in: *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Milano, Bollati Boringhieri, 1989, vol. 11.

GALEOTTI, Giulia, *Storia del voto alle donne in Italia*, Roma, Biblink editori, 2006.

GALLETTI, Monica, “Il tentato stupro nella favola pastorale del Rinascimento italiano. Dallo stilema maschile alla rielaborazione femminile: il *topos* del Satiro”, in: GALLETTI, Monica, CONTU, Fabio, *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia*, Sevilla, Benilde ediciones, 2016, pp. 17-64.

GAMBA, Chiara, GERI, Franca, MONTI, Adriana e ZERMAN Grazia (a cura di), *Siamo tante, Siamo donne, Siamo stufe!*, Padova, Collettivo Editoriale Femminista – Nuovi Editori, 1975.

GARAUDY, Roger, *Pour l'avènement de la femme*, Paris, Albin Michel, 1981.

GARAVASO, Pieranna, VASSALLO, Nicla, *Filosofia delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

GIACHETTI, Diego, *Nessuno ci può giudicare. Gli anni della rivolta al femminile*, Roma, DeriveApprodi, 2005.

GOBETTI, Ada, *Diario partigiano*, introduzione di Goffredo Fofi, Milano, Corriere della Sera (Collana: Biblioteca della Resistenza, n. 9), 2015.

GOLDMAN, Emma, *Femminismo e anarchia*, introduzione di Bruna Bianchi, Pisa, BFS, 2009.

GORNICK, Vivian e MORAN, Barbara K. (a cura di), *La donna in una società sessista*, Torino, Einaudi, 1977.

GRASSI, Raffaella, “Il rifiuto di essere donne «Barbie», in: «Il Secolo XIX», 13 maggio 2009.

GRESY, Brigitte, *Breve trattato sul sessismo ordinario. La discriminazione delle donne oggi* [2009], Roma, Castelvecchi, 2010.

GUIDETTI SERRA, Bianca, *Bianca la rossa*, con Santina Mobiglia, Torino, Einaudi, 2009.

GUIDETTI SERRA, Bianca, *Compagne. Testimonianze di partecipazione politica femminile*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.

IRIGARAY, Luce, *Condividere il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (ed originale 2008).

IRIGARAY, Luce (a cura di), *Il respiro delle donne. Luce Irigaray presenta i credo al femminile* [1996], Milano, il Saggiatore, 1997.

IRIGARAY, Luce, *Io tu noi. Per una cultura della differenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

IRIGARAY, Luce, *L'ospitalità al femminile*, traduzione di Simona Serrau, Genova, Il Melangolo, 2014.

IRIGARAY, Luce, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne* [1977], Milano, Feltrinelli, 1980³.

IRIGARAY, Luce, *Sessi e genealogie*, traduzione di Luisa Muraro, Milano, La Tartaruga, 1989.

IRIGARAY, Luce, *Speculum. L'altra donna* [1974], Milano, Feltrinelli, 1975 (ora riedito come: IRIGARAY, Luce, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 2010).

ISTITUTO NAZIONALE DI STATISTICA (ISTAT), Indagine multiscopo *Sicurezza dei cittadini*, sezione "Molestie e violenze sessuali", alla pagina web: http://www3.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20041217_00/testointe_grale.pdf, consultata il 30 luglio 2014.

KOLLONTAI, Alexandra, "Fine del matrimonio monogamico"; "L'amore e la nuova morale"; "Rapporti tra i sessi e lotta di classe" e "Rivoluzione nella vita quotidiana" [1923], web-page: <https://www.marxists.org/italiano/kollontai/amore-matrimonio-comunismo.htm>, consultata il 1° novembre 2016.

KULISCIOFF, Anna, *Il monopolio dell'uomo* [1894], Aprilia, Ortica editrice, 2011.

LANFRANCO, Monica, *Uomini che ~~odiano~~ amano le donne*, Genova, supplemento al n. 1/2013 di "Marea", 2013.

LIPPERINI, Loredana, “Il corpo di noi donne”, in: «la Repubblica», 14 ottobre 2005.

LIVI, Grazia, *Lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga, 1991.

LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* [1974], Milano, Gammalibri, 1982.

LONZI, Carla, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978.

LONZI, Carla, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* [1980], Milano, et al./edizioni, 2011.

MACRELLI, Rina, *L'indegna schiavitù. Anna Maria Mozzoni e la lotta contro la prostituzione di Stato*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

MARAZZI, Alina (a cura di), *Le Rose*, volume allegato al DVD *Vogliamo anche le rose*, di Alina Marazzi, Mi, Feltrinelli, 2008.

MARZANO, Michela, *Avere fiducia. Perché è necessario credere negli altri*, Milano, Mondadori, 2012.

MARZANO Michela, *Cosa fare delle nostre ferite. La fiducia e l'accettazione dell'altro*, Trento, Edizioni Erickson, 2011.

MARZANO, Michela, *Il diritto di essere io*, Roma-Bari, Laterza – Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2014.

MICHETTI, Maria, OMBRA, Marisa e VIVIANI, Luciana (a cura di), *I Gruppi di Difesa della Donna 1943-1945*, Roma, Unione Donne Italiane, 1995.

MISSANA, Eleonora (a cura di), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Milano, Feltrinelli, 2014.

MORANDINI, Giuliana, ... *E allora mi hanno rinchiusa. Testimonianze dal manicomio femminile*, Milano, Bompiani, 1977.

MURARO, Luisa, “Aprirsi un varco nel mondo” (prima parte), alla pagina web http://www.stpauls.it/fa_oggi00/0698f_o/0698p24.htm, consultata il 17 agosto 2016

MURARO, Luisa, “Aprirsi un varco nel mondo” (seconda parte), alla pagina web: http://www.stpauls.it/fa_oggi00/0698f_o/0698p27.htm, consultata il 17 agosto 2016.

MURARO, Luisa, *Autorità*, To, Rosenberg & Sellier, 2013.

MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

OMBRA, Marisa, *La bella politica. La Resistenza, «Noi Donne», il femminismo*, Torino, ed. SEB 27, 2009.

PASSERINI, Luisa, *Autoritratto di gruppo*, Milano, Giunti, 1998.

PASTI, Daniela, *I comunisti e l'amore*, Roma, I libri de L'Espresso, 1979.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Donne che corrono coi lupi* [1992], Milano, Frassinelli, 2011.

RATTARO, Sara, *Splendi più che puoi*, Milano, Garzanti, 2016.

RICCHI, Renzo, *Femminilità e ribellione. La donna greca nei poemi omerici e nella tragedia attica*, Firenze, Vallecchi, 1987.

RIGOTTI, Francesca, *Partorire con il corpo e con la mente. Creatività, filosofia, maternità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

ROMANELLO, Marina (a cura di), *La stregoneria in Europa*, Bologna, Il Mulino, 1975.

ROSE, Hilary, "Hand, Brain and Heart: A Feminist Epistemology for the Natural Sciences", in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 9, n. 1, Women and Religion, Autumn 1983, pp. 73-90.

SASSO, Cinzia, "La solitudine dopo lo stupro. «Ora tutto il paese mi ignora»", in: «la Repubblica, 19 marzo 2001.

SHEEHAN, Cindy, "Lettera di dimissioni", pubblicata nella traduzione in italiano di Maria G. Di Rienzo il 1° giugno 2007, sul sito «PeaceReporter»: <http://it.peacereporter.net/articolo/8059/La+lettera+d%27addio+di+Cindy+Sheehan>, consultata il 15 febbraio 2017.

SHEEHAN, Cindy, *Mamma Pace. Contro la guerra, per i nostri figli*, presentazione di Dario Fo e Franca Rame, Milano, Sperling & Kupfer, 2006.

SHEEHAN, Cindy, *Peace Mom. A Mother's Journey through Heartache to Activism*, Atria Books – Simon & Schuster, New York, first edition September 19, 2006.

SPAGNOLETTI, Rosalba (a cura di), *I movimenti femministi in Italia*, Roma, Savelli, 1976.

TARICONE, Fiorenza, "Pensiero politico e potere politico nella storia di genere", articolo interamente consultabile e leggibile alla pagina web: <http://www.provincia.fr.it/public/File/FIORENZA%20TARICONE%20TESTI/Pe nsiero%20politico%20e%20potere%20politico%20nella%20storia%20di%20gene re.pdf>, consultata il 17 febbraio 2017.

TISO, Aida, *Il movimento delle donne in Italia (1976-1983)*, Roma, Salemi, 1984.

TOBINO, Mario, *Le libere donne di Magliano* [1953], Milano, Mondadori, 2001.

VIANELLO, Mino, CARAMAZZA, Elena, *Donne e metamorfosi della politica. Verso una società post-maschilista*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

VEBLEN, Thorstein, *Il matrimonio. La vera origine della proprietà* [1898-1899], traduzione dall'inglese di Nicola Zippel, Roma, Castelvecchi, 2015.

VIGANÒ, Renata, *Donne della Resistenza*, Bologna, S.T.E.B., 1955.

VIGANÒ, Renata, *L'Agnese va a morire*, introduzione di Sebastiano Vassalli, Torino, Einaudi, 1994.

VOCABOLARIO DELL'ENCICLOPEDIA ITALIANA TRECCANI, Voce "Maternità", alla pagina web: <http://www.treccani.it/vocabolario/maternita/>, consultata il 31 luglio 2014.

VOLPEDO, Mirco, *8 marzo*, Genova, Erga edizioni, 2006.

VON DRUSKOWITZ, Helene, *Vademecum per gli spiriti più liberi*, traduzione e cura di Maria Grazia Mangione, presentazione di Luisa Muraro, Roma, Castelvecchi, 2017.

WEIL, Simone, *La condizione operaia* (traduzione di Franco Fortini, postfazione e note di Giancarlo Gaeta), Milano, SE, 1994.

WOLF, Christa, *Medea. Voci*, postfazione di Anna Chiarloni, Roma, edizioni e/o, 2005.

WOLF, Naomi, *Vagina. A New Biography*, London, HarperCollins, e-pub edition, 2012.

WOOLF, Virginia, *Una stanza tutta per sé* [1929], traduzione di Maria Antonietta Saracino, note di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998.

ZAGO, Hélène (a cura di), *La Resistenza e le donne. La partecipazione femminile al movimento di liberazione*, volume interamente consultabile alla pagina web: <http://www.centrostudiluccini.it/attivita/resistenza/pdf/donne.pdf>, consultata il 19 agosto 2016.

ZANARDO, Lorella, "Assemblea Pd, Renzi celebra le mamme e dimentica le donne", in «IlFattoQuotidiano.it», 8 maggio 2017, alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2017/05/08/assemblea-pd-renzi-celebra-le-mamme-e-dimentica-le-donne/3570160/>, consultata l'8 maggio 2017.

ZETKIN, Clara, “Lenin e il Movimento Femminile” [1925], leggibile alla pagina web: <https://www.marxists.org/italiano/zetkin/lenin.htm>, consultata il 13 agosto 2016.

3. Opere e Studi di carattere generale di teatro.

AGOSTINI, Emanuela, “Il lavoro dell’attrice. Interpreti, capocomiche e imprenditrici italiane dal XVIII alla prima metà del XX secolo”, in: «Drammaturgia», Anno XI / n.s. I - 2014, pp. 369-374.

ALIVERTI, Maria Ines, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988.

ALONGE, Roberto, DAVICO BONINO, Guido (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Cinquecento e Seicento*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001.

ALVARO, Corrado, *Lunga notte di Medea*, Milano, Bompiani, 1966.

[AUTORE NON INDICATO], “A Marciano il teatro è di casa”, in: «Il Tirreno», 12 settembre 2008.

[AUTORE NON INDICATO], “Intervista a quattr’occhi con Giorgio Strehler”, in «Sipario», n. 116, 1955.

[AUTORE NON INDICATO], “Caso Guzzanti, la RAI congela RaiOt”, in: «Corriere della Sera», 20 novembre 2003.

[AUTORE NON INDICATO], “RAI, non c’è conflitto d’interessi. L’Annunziata? Resti come me”, in: «Corriere della Sera», 12 dicembre 2003.

[AUTORE NON INDICATO], “«Raiot» rischia la chiusura e Sabina incontra gli ebrei”, in: «la Repubblica», 19 novembre 2003.

APOLLONIO, Mario, *Storia della Commedia dell’Arte*, Roma, Augustea, 1930.

APOLLONIO, Mario, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981 (ristampa anastatica della versione originale del 1951).

APPIA, Adolphe, “Acteur, espace, lumière, peinture”, in «Théâtre populaire», n. 5, 1954.

ARISTOFANE, *Le commedie delle donne*, traduzioni di Francesco Ballotto e Valentino De Carlo, Roma, Newton, 1994. (Contiene: *Lisistrata*; *La festa delle donne*; *Le donne a Parlamento*.)

BANU, Georges, MARTINEZ, Alessandro, *Gli anni di Peter Brook. L’opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990.

BARTOLUCCI, Giuseppe, *Teatro italiano / Italian Theatre*, Salerno, 10/17 cooperativa editrice, 1983.

BARTOLUCCI, Giuseppe, *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970.

BASSO, Daniela (a cura di), *Verso di me*, saggio su Pina Bausch, Milano, Feltrinelli, 2012.

BENJAMIN, Walter, «Programma per un teatro proletario dei bambini» [1924-1928], in: BENJAMIN, Walter, *Professione: rivoluzionaria*, prefazione di Fabrizio Cruciani, traduzione di Elvio Fachinelli, a cura di Asja Lacis, con un saggio di Eugenia Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 83-89.

BERNAZZA, Letizia, *Frontiere di teatro civile*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, marzo 2010.

BERNAZZA, Letizia e VALENTINI, Valentina (a cura di), *La compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1998.

BIAGIARELLI, Roberta, “30° Anniversario dal disastro nucleare di Chernobyl (1986 – 2016) – *Reportage Chernobyl*”, leggibile alla pagina web: <http://www.babelia.org/index.php/spettacoli/reportage-chernobyl.html>, consultata il 9 agosto 2017.

BIAGIARELLI, Roberta, “*Incantadora. Cucina e memorie di una filibustiera*”, alla pagina web: <http://www.babelia.org/index.php/spettacoli/incantadora.html>, consultata il 9 agosto 2017.

BIAGIARELLI, Roberta, “*Resistenti – il libro*”, scheda del progetto editoriale, alla pagina web: <http://www.babelia.org/index.php/progetti-14102/resistenti-il-libro.html>, consultata il 9 agosto 2017.

BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.

BRAGAGLIA, Leonardo, *Memo Benassi. Un grande attore diverso*, presentazione di Mario Scaccia, Bologna, Paolo Emilio Persiani editore, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Madre Courage e i suoi figli* [1939], traduzione di Ruth Leiser, Torino, Einaudi, 1963.

CAMBRIA, Adele, *Nonostante Gramsci*, testo teatrale, in: CAMBRIA, Adele, *Amore come rivoluzione*, Milano, SugarCo, edizioni, 1976, pp. 207-273.

ČECHOV, Michail, *La tecnica dell'attore*, Roma, Dino Audino editore, 2001.

CHEKHOV, Anton, *Letters by Anton Chekhov to his family and friends (with biographical sketch)*, traduzione in inglese di Constance Garnett, New York, Macmillan, 1920, al sito <http://www.gutenberg.org/files/6408/6408-h/6408-h.htm>, consultato il 23 luglio 2014.

COMPAGNIA DELLA FORTEZZA, “La Compagnia – La nostra esperienza”, leggibile alla pagina web: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/la-nostra-esperienza/>, consultata il 1° luglio 2016.

COMPAGNIA DELLA FORTEZZA, “La Compagnia – Storia”, leggibile alla pagina web: <http://www.compagniadellafortezza.org/new/storia/cera-una-volta/>, consultata il 1° luglio 2016.

COMPAGNIA PIPPO DELBONO, “Biografia Pippo Delbono”, leggibile alla pagina web: <http://www.pippodelbono.it/biografia-pippo-delbono.html>, consultata il 1° luglio 2016.

CONTIN, Claudia “Arlecchino”, *Né serva né padrona. Confessione-Buffera sulle donne nella Commedia dell’Arte*, Trento, Edizioni Forme Libere (collana: Porto Arlecchino), 2015.

CONTU, Fabio, “El teatro italiano del segundo Novecento”, in: GALLO, Andrea (a cura di), *Italia: Desde el Renacimiento hasta el presente en la literatura y cultura*, volume straordinario del «Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura», Puerto Rico, Ediciones CIEHL, 2010, pp. 96-104.

CONTU, Fabio, “Il viaggio come metafora della ricerca: *Binario Morto (Dead End)* di Letizia Russo”, in: CALVO MONTORO, María José e CARTONI, Flavia, *El tema del viaje: un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 581-610.

CONTU, Fabio, “La sabiduría teatral de Isabella Andreini”, nel numero monografico della rivista «Arbor» su *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, vol. CLXXXVI, anexo IV, luglio-dicembre 2011, pp. 73-92.

COPEAU, Jacques, “Conferenza tenuta agli Washington Aquare Players di New York il 20 gennaio 1917”, pubblicata nei CRB (Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault), II, 4 (1954), pagg. 8-20.

COPEAU, Jacques, JOUVET, Louis, *Correspondance 1911-1949*, edition d’Olivier Rony, Paris, Gallimard (collana: Les cahiers de la NRF), 2013.

CORDELLI, Franco, “La Cortellesi cavalca il girotondo della vita”, in: «Corriere della Sera», 21 marzo 2006.

CORREIA, Hélia, *Apodera-te de min*, autopubblicazione, Lisbona, 7 aprile 2002.

CORREIA, Hélia, *Desmesura. Exercício com Medeia*, Lisbona, Relógio d'Água, 2006.

CORTELLESI, Paola, *Gli ultimi saranno ultimi*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2007.

CUPPONE, Roberto, *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Roma, Bulzoni (collana: Biblioteca teatrale), 1999.

CUPPONE, Roberto, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pietosa* (con i copioni inediti «La fiera delle maschere» di Vito Pandolfi, Luigi Squarzina, Luciano Salce e «Isabella comica gelosa» di Vito Pandolfi e Franco Enriquez; introduzione in forma di lettera di Marco Martinelli), Roma, Aracne, aprile 2015.

CURINO, Laura, *Brochure* dell'attrice-autrice del 2014.

D'AMICO, Silvio, [senza indicazione di titolo], in «Il Tempo», 20 gennaio 1946.

D'AMICO DE CARVALHO, Caterina, RENZI, Renzo (a cura di), *Il mio teatro*, saggio su Luchino Visconti, Bologna, Cappelli, 1979, 2 voll.

DA SILVA DUARTE, Adriane, “«Operação Lisístrata»: do teatro ao Ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de chumbo da ditadura brasileira”, in: «PhaoS», n. 15, 2015, pp. 65-79.

DAVICO BONINO, Guido, *Gramsci e il teatro*, Torino, Einaudi, 1972.

DE BERARDINIS, Leo, *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn De Berardin*, Bologna, libri Arena - fuori Thema, 1995.

DE JULI, Marina, “*Il partigiano Franca*”, in: <http://dariofo.it/content/il-partigiano-franca-di-marina-de-juli>, pagina consultata il 13 agosto 2017.

DE JULI, Marina “*Il partigiano Franca – Omaggio a Franca Rame*”, scheda di presentazione, <http://www.marinadejuli.it/index.php/spettacolo/16-spettacoli/150-il-partigiano>, pagina consultata il 13 agosto 2017.

DE JULI, Marina, “*La storia de le meraviglie del mondo*”, presentazione dello spettacolo alla pagina: <http://www.marinadejuli.it/index.php/spettacolo/16-spettacoli/26-mereviglie-mondo>, consultata il 13 agosto 2017.

DE JULI, Marina, “Mi presento”, alla pagina web: <http://www.marinadejuli.it/index.php/attrice/mi-presento>, consultata il 13 agosto 2017.

DE MARINIS, Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

DE MARINIS, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993.

DEMATTE', Angela, “Quando scrivo”, autoritratto dell'attrice e drammaturga scritto per la rivista *on-line* «dramma.it» (www.dramma.it) il 18 gennaio 2016: http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=18956:quando-scrivo&catid=79:drammaturghi&Itemid=61, pagina consultata il 13 agosto 2016.

DIANO, Carlo (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, introduzione di Giovanni Pascucci, argomenti delle tragedie e note a cura di Guido Paduano, Firenze, Sansoni, 1970.

DI GIAMMARCO, Rodolfo, “Paola, la disperazione, il destino degli ultimi”, in: «Trova Roma», 19 ottobre 2006.

ENSLER, Eve, *Il corpo giusto* [2004], traduzione italiana di Monica Fiorini, Milano, Marco Tropea Editore, 2005.

ENSLER, Eve, *I monologhi della vagina* [1996], traduzione italiana di Margherita Bignardi, Milano, il Saggiatore, 2008.

ESPOSITO, Valentina, *Il teatro di Enrico Maria Salerno: 1945-1994* (Tesi di Laurea in Scienze Umanistiche - Corso di Laurea in Lettere - Università “La Sapienza” di Roma), 2004, scaricabile alla pagina web: http://enicomariasalerno.it/biografia_artistica.htm, consultata il 10 luglio 2016.

EURIPIDE (Εὐριπίδης), *Medea (Μήδεια)*, testo greco originale leggibile in: <https://docs.google.com/file/d/0BwnM1B4qgq9eV1QxTXRtbkprejA/edit>, pagina consultata il 18 agosto 2017.

FABBRI, Paolo, *Monteverdi* [1985], translated by Tim Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

FADINI, Edoardo, QUARTUCCI, Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976.

FICARA, Maria (a cura di), *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.

- FOFI, Goffredo (a cura di), *Totò*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.
- FRIED, Ilona, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano [Pisa], Titivillus, 2014.
- FUSINI, Nadia, “Chiedigli se è Shakespeare”, in «Robinson», supplemento culturale de «la Repubblica», n. 1, 27 novembre 2016.
- GALLETTI, Monica, CONTU, Fabio, *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia*, Sevilla, Benilde ediciones, 2016.
- GASSMAN, Vittorio, *Intervista sul teatro*, a cura di L. Lucignani, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- GHELARDI, Marco, *La tragedia di Macbeth di William Shakespeare adattato da Thomas Middleton*, Noli (SV), Natrusso Communication, 2005.
- GHIGLIONE, Alessandra, RIVOLTELLA, Pier Cesare, *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998.
- GRAMSCI, Antonio, “La morale e il costume”, in: «Avanti!», ed. torinese, 22 marzo 1917.
- GRASSI, Paolo, [senza indicazione di titolo], in «Avanti!», 9 febbraio 1946.
- GRASSI, Paolo, “Teatro, pubblico servizio”, in «Avanti!», 26 aprile 1946.
- GRASSI, Raffaella, “Il Festival «Mutazioni». Cargo, va in scena il corpo femminile”, in: «Il Secolo XIX», 5 maggio 2009.
- GUCCINI, Gerardo, “Loci sonori: i comici e l'invenzione del melodramma”, in: «Drammaturgia», X, n. 10, 2003.
- GUERRINI, Elena, “*Bella tutta!*”, scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/bellatutta.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.
- GUERRINI, Elena, “*La cucina erotica*”, scheda di presentazione dello spettacolo, in: <http://www.elenaguerrini.it/lacucina.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.
- GUZZANTI, Sabina, *Reperto R^(a)iot*, Milano, BURsenzafiltro, 2005.
- GUZZANTI, Sabina, *Vilipendio*, Milano, BURsenzafiltro, 2009.
- LEBRETON, Yves, *Étienne Decroux. La Statuaria Mobile e le Azioni*, Corazzano [Pisa], Titivillus, 2015.
- LECOQ, Jacques, *Il corpo poetico: un insegnamento della creazione teatrale*, Milano, ubulibri, 2000.

LIVIO, Gigi, “Teatro. Il secondo Novecento”, in: BALDI, Guido, GIUSSO, Silvia, RAZETTI, Mario e ZACCARIA, Giuseppe, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, volume III, tomo secondo, Torino, Paravia, 1994, pp. 1191-1213.

LOPEZ, Guido (a cura di), “Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez”, in «Il Dramma», dicembre 1958.

LORIA, Maria Concetta, “Teatro della contestazione nell’Italia delle lotte studentesche negli anni ’60 e ’70”, in: <http://www.parol.it/articles/loria.htm>, pagina consultata il 24 luglio 2016.

LUCIGNANI, Luciano (a cura di), *Franco Parenti*, Roma, Armando Curcio Editore, 1981.

MARAINI, Dacia, *Fare teatro. 1966-2000*, 2 voll., Milano, Rizzoli (collana: Scala italiani), 2000.

MARTINELLI, Marco, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino, tre atti impuri*, Ravenna, Essegi, 1993.

MARTINELLI, Marco, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 1997.

MELDOLESI, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (ora: Roma, Bulzoni, 2008).

MELDOLESI, Claudio (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent’anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Corazzano, Titivillus, 2010.

MIKLASEVSKIJ, Konstantin Mihajlovic, *La commedia dell’Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII* (con un saggio di Carla Solivetti), Venezia, Marsilio, 1981.

MIMMI, Daniela, “La «giullaressa» De Juli viaggia con Marco Polo”, in: «Alto Adige», 10 gennaio 2007.

MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Medée antique et moderne: aspects rituels et socio-politiques d’un mythe*, Paris, Orphys, 1982.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin), *L’Amour médecin* [1666], in: *Oeuvres complètes*, N.R.F., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, tomo II, pp. 87-120.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin), *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1952.

MONTEVERDI, Anna Maria, “A come impegno... Incontro con Simona Gonella – Babelia & C.”, in: «ateatro», n. 68.10, 30 aprile 2004.

MUSSO, Giuliana “*Mio Eroe*”, presentazione dello spettacolo, in: <http://www.giulianamusso.it/spettacoli/mio-eroe/>, pagina consultata l'8 agosto 2017.

MUSSO, Giuliana “*Sexmachine*”, presentazione dello spettacolo, in: <http://www.giulianamusso.it/spettacoli/sexmachine/>, pagina consultata l'8 agosto 2017.

NATIVI, Barbara, *Teatro*, a cura di Dimitri Milopulos e Andrea Nanni, Milano, Ubulibri, 2006.

NICCOLINI, Francesco, “*Resistenti. Leva militare '926*”, scheda dello spettacolo, in: <http://www.babelia.org/index.php/spettacoli/resistenti.html>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

OIDA, Yoshi, *Hiyu-Hyòrù – L'attore fluttuante* [1992], Roma, Editori riuniti, 1993.

OLIVA, Gaetano, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 1999.

OTTOLENGHI, Valeria, “Complicità in cucina. Volti di donne tra sapori e aromi”, in: «Gazzetta di Parma», 10 marzo 2008.

PALLOTTINI, Claudio, SIMEOLI, Marco, *Mettere in scena uno spettacolo*, Roma, Dino Audino editore, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo, “Manifesto per un nuovo teatro”, in «Nuovi Argomenti», n. 9, gennaio-marzo 1968, leggibile alla pagina web: http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm, consultata il 26 agosto 2014.

PAVAN, Chiara, “Incantadora. La parola è magia”, in: «Il Gazzettino», 31 luglio 2005.

PAVONI, Giuseppe, *Diario, descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, Bologna, 1589.

PITTALUGA, Stefano, *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori editore, 2002.

PONTE DI PINO, Oliviero (a cura di), “Per un teatro jazz. Intervista con Leo De Berardinis”, in: <http://www.trax.it/olivieropdp/leo83.htm>, pagina consultata il 2 settembre 2014.

PONTE DI PINO, Oliviero, “Un teatro civile per un paese incivile? Una riflessione”, in: «ateatro», n. 120, 27 febbraio 2009, alla pagina web:

<http://www.ateatro.it/webzine/2009/02/27/un-teatro-civile-per-un-paese-incivile-una-riflessione/>, consultata il 9 agosto 2017.

PORCHEDDU, Andrea, *Palermo Dentro. Il teatro di Emma Dante*, Arezzo, Editrice Zona -collana: Pedane Mobili-, 2005.

PUPPA, Paolo, *La voce solitaria. Il monologo d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2011.

PUPPA, Paolo, *Lettere impossibili. Fantasmii in scena: da Ibsen a Pasolini*, Roma, Gremese, 2009.

RAME, Tommaso, "Lettera a Enrico Maria Salerno", Varese, 30 maggio 1959, in «Archivio E.M.S. - Epistolario».

RANDI, Elena (a cura di), *Il "mito" della Commedia dell'Arte nel Novecento europeo*, Acireale, Bonanno, 2016.

RASKINA, Raissa, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Roma, Bulzoni, (collana: Biblioteca teatrale), 2010.

RINALDI, Chiara e PULGA, Rita, "Innamorata, Comica Gelosa, Letterata Accesa. Isabella Andreini e la sua *Pazzia*", leggibile al link: amscampus.cib.unibo.it/archive/00001061/01/Pulga_Rinaldi.doc, consultato il 13 aprile 2008.

ROSSI, Paolo, "Mistero buffo di Dario Fo (P.S. nell'umile versione pop) – programma di sala", in: http://www.paolo-rossi.org/content/wp-content/uploads/2011/10/misterobuffo_Paolo-Rossi_scheda-artistica_11_12.pdf, pagina web consultata il 4 agosto 2017.

RUFFINI, Franco, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

RUOCCO, Danilo, "Il mantello delle magie di Giorgio Strehler", in «Piè di pagina», 1° bimestre, 1998.

SAND, Maurice, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

SALATINO, Preziosa, *Il Teatro dell'Oppresso nei luoghi del disagio*, Palermo, Navarra Editore, 2011.

SESSO, Fausto (a cura di), *Commedia dell'Arte. Voci, Volti, Voli. Poetiche, tradizioni tradite, maestri, teoretiche e tecniche della Commedia dell'Arte contemporanea*, Bergamo, Moretti & Vitali (collana: Il Tridente. Saggi), 2015.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima, “Linguagem, barbarismo e civilização: Hélia Correia, *Desmesura*”, in: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (a cura di), *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 173-195.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima (a cura di), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, Lisbona, Edições Colibri, 1998.

TAVIANI, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina (collana: Officina dei Teatri), 1995 (nuova edizione: 2010).

TEATRO DELLE ALBE, “Curriculum – Teatro delle Albe”, alla pagina web: <http://www.teatrodellealbe.com/ita/curriculum.php?id=1>, consultata il 29 giugno 2016.

TEI, Francesco, “Barbara Nativi regista ironica e trasgressiva”, in: «Hystrio», n. 3, 2005, p. 87.

TOFANO, Sergio, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni Editore, 1985.

TRUBOCHKIN, Dmitryj, “La commedia dell'arte in Russia”, lezione tenuta il 24 marzo 2010 all'Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, riportata e leggibile alla pagina web: http://docenti2.unior.it/doc_db/doc_obj_19312_08-04-2010_4bbe36ebe5dfc.doc, consultata il 12 aprile 2016.

VALDI, Armando Fabio, “Gli Adorno e l'Hostaria-Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)”, in: «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 15, n. 1/2 (1980), pp. 87-152.

VAZZOLER, Franco, “Le Pastorali dei Comici dell'arte: la *Mirtilla* di Isabella Andreini”, in: CHIABÒ, M. e DOGLIO, F. (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1992.

VAZZOLER, Franco, “Riscrivere la Commedia dell'arte. *Il ritorno di Scaramouche* di Leo De Berardinis”, articolo consultabile alla pagina web: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3171>, pubblicato l'8 gennaio 2007 e consultato il 10 aprile 2016.

ZARDI, Federico, *I tromboni*, Firenze, Sansoni, 1962.

ZEAMI, Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1966.

ZEAMI, Motokiyo, *Lo spirito del fiore. Fushikaden. L'arte del Nō*, Roma, Edizioni Mediterranee (collana: Saperi d'Oriente), 2012.

4. Opere e interventi di Dario Fo, Franca Rame e Jacopo Fo.

FO, Dario, *Comica finale*, copioni originali sul sito del Teatro Stabile di Torino (link consultati l'8 agosto 2016):

a. *Quando sarai povero sarai re*:

http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/5/92473_ca_object_representations_media_42585_original.pdf;

b. *La Marcolfa*:

http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/5/18871_ca_object_representations_media_42558_original.pdf;

c. *Un morto da vendere*:

http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/6/24799_ca_object_representations_media_42631_original.pdf;

d. *I tre bravi*:

http://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/2/5/99116_ca_object_representations_media_42545_original.pdf

FO, Dario, “Comunicato stampa – Lettera di Dario Fo su scoperta molecola DDX3 dell’Università di Siena e del CNR”, 4 maggio 2016, riportato alla pagina web: <http://www.francarame.it/taxonomy/term/146>, consultata il 31 luglio 2017.

FO, Dario, “Contra Jogulatores Obloquentes”, discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 1997, in: <http://www.classicitaliani.it/novecent/Fo001.pdf>, consultato il 16 aprile 2016.

FO, Dario, “Dario Fo censurato in Turchia: «Io vietato come Shakespeare, ma non ne sono felice»”, in: «ilfattoquotidiano.it», 3 settembre 2016, consultabile alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/09/03/dario-fo-censurato-in-turchia-io-vietato-come-shakespeare-ma-non-ne-sono-felice/556947/>, consultata il 26 gennaio 2017.

FO, Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (a cura di Luigi Allegri), Roma-Bari, Laterza, 1990.

FO, Dario, “Prologo” al *Grammelot dell’avvocato inglese*, versione del 4 febbraio 1999, in: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/e/e0f/00000-e0fa8de7-c12b-40fd-9d89-88a8c7245563/2/~saved-on-db-e0fa8de7-c12b-40fd-9d89-88a8c7245563.pdf>, pagina consultata il 25 settembre 2016.

FO, Dario, *Guerra di popolo in Cile*, Verona, Bertani (collana: Testi del Collettivo “La Comune”), 1974.

FO, Dario, *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda, 2007.

FO, Dario, *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977.

FO, Dario, *La giullarata*, Verona, Bertani editore, 1975.

FO, Dario, *Le commedie di Dario Fo*, con una testimonianza di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1975 (contiene: *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi; L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone; Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*).

FO, Dario, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*, Milano, Nuova Scena, ottobre 1969.

FO, Dario, *Manuale minimo dell'attore* (nuova edizione a cura di Franca Rame), Torino, Einaudi, 1997.

FO, Dario, *Teatro*, a cura di Franca Rame, To, Einaudi, 2000.

FO, Dario, *Teatro comico*, Milano, Garzanti, 1962 (contiene: *La marcolfa, Gli imbianchini non hanno ricordi, I tre bravi, Non tutti i ladri vengono per nuocere, Un morto da vendere, I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano, L'uomo nudo e l'uomo in frak, Canzoni e ballate*).

FO, Dario, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, 2 voll., Milano, Mazzotta, 1970.

FO, Dario, RAME, Franca, “Brano Moglie Operaio, occupazione FIAT; testo manoscritto e dattiloscritto, recitato da Franca al blocco dei cancelli della FIAT, effettuato dagli operai”, consultabile e leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=3433&IDOpera=67>, consultata il 29 ottobre 2016.

FO, Dario, RAME, Franca, *Coppia aperta, quasi spalancata e altre quattordici commedie: il nono volume del «Teatro» di Fo*, Torino, Einaudi, 1991.

FO, Dario, RAME, Franca, *L'anomalo bicefalo*, copione di scena a cura di Franca Rame, interamente consultabile e leggibile alla pagina web: <http://www.eclap.eu/portal/?q=it/axmedis/download&id=urn%3Aaxmedis%3A00000%3Aobj%3Adfb0f8d1-7425-4246-8e27-a991032bea5e&title=L'anomalo%20bicefalo>, consultata il 20 luglio 2017.

FO, Dario, RAME, Franca, *Nuovo manuale minimo dell'attore*, Milano, Chiarelettere, 2015.

FO, Dario, RAME, Franca, *Venticinque monologhi per una donna* (nella collana *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII), Torino, Einaudi, 1989.

FO, Dario, RAME, Franca, BINNI, Lanfranco, *Basta coi fascisti!*, in «Archivio Fo-Rame», versioni diverse del copione e dei brani inclusi, alla sezione «Testi», <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=26314&IDOpera=15>, pagina consultata il 19 maggio 2017.

FO Dario, RAME, Franca, *Una vita per l'arte. L'arte di una vita*, Milano, Elle Esse, 2002.

FO, Dario, RAME, Franca, PERTOCOLI, Domenico (a cura di), Libretto allegato al DVD *Mistero buffo* (nella collana *Il teatro di Repubblica-L'Espresso – Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*), Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

FO, Jacopo, *Lo Zen e l'arte di scopare*, Firenze, Giunti Demetra, 1993.

RAME, Franca, FO, Dario: *Franca Rame e Dario Fo. Biografia completa*, leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/francaedario2.aspx>, consultata il 17 marzo 2017.

RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace. Decidano le madri per la guerra*, stesura del 1° maggio 2007. Alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=130&IDSchedaLocandina=25519>, consultata il 15 febbraio 2017.

RAME, Franca e FO, Dario, *Madre Pace. Mandiamo le madri a trattar della guerra*, stesura del 10 settembre 2006, pagina web: http://www.francarame.it/files/monologo_madre.pdf, consultata il 15 febbraio 2017

RAME, Franca, FO, Dario, *Parliamo di donne – cinque atti unici* [1977], Milano, Fabbri editori, 2006.

RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa letto e chiesa* (con una nota introduttiva di Chiara Valentini), Verona, Bertani editore, 1978.

RAME, Franca e FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa*, libretto allegato al DVD, dalla collana *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, RCS Libri, 2006-2010.

RAME, Franca, FO, Dario, *Tutta casa, letto e chiesa e altre storie*, alla pagina web: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/862/00000-86275dc6-fa63-4350-9efe->

4067c2f5836d/2/~saved-on-db-86275dc6-fa63-4350-9efe-4067c2f5836d.pdf,

consultata il 6 giugno 2017. (Questa edizione digitale amplia la versione cartacea Einaudi intitolata *Venticinque monologhi per una donna* con l'aggiunta di brani e presentazioni riferiti alle "Giullarate religiose" tratti dalla versione Einaudi, collana "I Millenni", del 2000.)

RAME, Franca, FO, Dario, *Una vita all'improvvisa*, Guanda, Parma, 2009.

5. Studi generali su Dario Fo e Franca Rame.

AA.VV., *La famiglia Rame*, brochure della mostra, Voghera, 9-16 maggio 1999, interamente riportata e leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10194&IDOpera=65>, consultata il 16 luglio 2016.

ANGELA e MARIA RITA, "Sputiamo sui mostri sacri", recensione a *Parliamo di donne* (1977), interamente leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25334&IDOpera=176>, pagina consultata il 22 giugno 2017.

[AUTORE NON INDICATO], "A Franca e Dario il «Nobel della solidarietà»", in: «Freely La guida del mondo possibile», 1998, riportato alla pagina web: <http://archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=19355&IDOpera=18>, consultata il 31 luglio 2017.

[AUTORE NON INDICATO], "Addio Dario Fo, artista amato-odiato, quando l'Italia lo censurò", in: «la Repubblica», 13 ottobre 2016.

[AUTORE NON INDICATO], "Canzoni e cinema per il Cile. Otto ore di spettacolo con Fo al Palasport", in: «La Stampa», 28 ottobre 1973.

[AUTORE NON INDICATO], "Curcio? Non avevamo niente da dirci. Colloquio con Dario Fo e Franca Rame", in: «L'Europeo», 3 giugno 1980.

[AUTORE NON INDICATO], "Dario Fo: così salvai mio figlio che rischiava di entrare nelle Br", in: «la Repubblica», 10 giugno 1998.

[AUTORE NON INDICATO], "Dario Fo fu repubblicano", in: «la Repubblica», 10 novembre 2000.

[AUTORE NON INDICATO], "E intanto Fo chiude Moro nel cassetto", in: «L'Europeo», 8 novembre 1979.

[AUTORE NON INDICATO], “Lo Scheletro di Pio Rame”, in: *Catalogo del Museo dei Burattini di Budrio. Collezione Zanella-Pasqualini*, Comune di Budrio (Bologna), 2000.

BARSOTTI, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

BARSOTTI, Anna e MARINAI, Eva (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011.

BINNI, Lanfranco, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani editore, 1975.

BINNI, Lanfranco, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia (collana: Il Castoro), 1977.

BRAMBILLA, Michele, “Enzo Biagi e Dario Fo, due fascisti tra tanti”, in: «Il Giornale», 1° marzo 2007.

BRUSATI, Carlo, *Dario Fo: politica, provocazione, arte*, Instant Book de «Il Quaderno del Sale», Milano, C.U.M.I. Editore, 1977.

CAPPA, Marina, NEPOTI, Roberto, *Dario Fo*, Roma, Gremese editore, 1997.

D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame* [con contributi critici specifici su Franca Rame a firma di Concetta D'Angeli, Luciana D'Arcangeli e Silvia Varale], Pisa, Edizioni Plus, 2006.

D'ARCANGELI, Luciana, “Dario Fo, Franca Rame and the Italian Censors”, in: BONSAVER, Guido e GORDON, Robert (a cura di), *Culture, Censorship and the State in 20th Century Italy*, Oxford, Legenda, 2005, pp. 158-167.

DELBECCHI, Nanni, “Cortellesi-Callas per Dario Fo: la Rai fa servizio pubblico”, in: «Il Fatto Quotidiano», 8 dicembre 2015.

ERBANI, Francesco, “Eco: ‘La sua vittoria? Un colpo per l'Accademia’”, in: «la Repubblica», 10 ottobre 1997.

ERBANI, Francesco, “Ma la critica è divisa”, in: «la Repubblica», 10 ottobre 1997.

FARRELL, Joseph, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana* (trad. a cura di Carlo Milani di: *Dario Fo & Franca Rame. Herlequins of the Revolution*, 2001), Milano, Ledizioni, 2014.

FARRELL, Joseph, SCUDERI, Antonio (eds.), *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.

FERRARI, Curzia, “Solo per 2 voti Montale ha soffiato il Nobel a Dario Fo”, in: «Gente», 21 dicembre 1977.

FIORI, Simonetta, “Dario Fo: «Franca, ti sogno ancora ma tu fuggi sempre via»”, intervista a Dario Fo, in: «la Repubblica», 24 agosto 2015.

GREGORI, Maria Grazia, “Grammelot e gloriosi misteri buffi: il loro teatro contro l’ingiustizia”, in: «l’Unità», 6 maggio 2009.

HIGGINS, Charlotte, “Anti-war cry of a peace mom”, in: «The Guardian», 12 dicembre 2005.

HPRESS NEWS, “Fo e Hpress: una risata contro il disagio”, 1998, alla pagina web: <http://archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10868&IDOpera=18>, consultata il 31 luglio 2017.

MELDOLESI, Claudio, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.

MILANESI, Ercolina, “La vera storia del repubblicano Dario Fo” [«Cronache lodigiane», 1° maggio 2013], alla pagina web: <http://www.cronachelodigiane.net/article-la-vera-storia-dell-ex-repubblicano-dario-fo-di-ercolina-milanesi-117480390.html>, consultata il 28 luglio 2016.

MILIANI, Stefano, “Dario: «Cindy è straordinaria e feroce, nelle sue lettere c’è la tragedia della guerra»”, in: «l’Unità», 9 dicembre 2005.

MINERVINO, Fiorella, “Mario Luzi: «Beato lui, io sono stufo»”, in: «Corriere della Sera», 10 ottobre 1997.

NEPOTI, Roberto e CAPPA, Marina, *Dario Fo* (nuova edizione riveduta e aggiornata), Roma, Gremese editore, 1997.

NISSIRIO, Patrizio, “«Prima» di Fo a Londra”, in: «L’Arena», 12 dicembre 2005.

ODIFREDDI, Piergiorgio, “Come la geometria è entrata nei miei misteri buffi”, intervista a Dario Fo, in: «la Repubblica», 17 aprile 2002.

PIZZA, Marisa, *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo* (con una presentazione di Dario Fo), Roma, Bulzoni, editore, 1996.

PIZZA, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, prefazione di Ferruccio Marotti, postfazione di Dario Fo e Franca Rame, Roma, Bulzoni editore, 2006-

POZZO, Alessandra, *Grr... grammelot, parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, (presentazione di Stefano Bartezzaghi), Bologna, CLUEB, 1998.

PUPPA, Paolo, “Congratulazioni da parte del Dipartimento di Storia dell’Università Ca’ Foscari di Venezia”, 1997, riportate alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1667&IDOpera=115>, consultata il 31 luglio 2017.

PUPPA, Paolo, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Bologna, Marsilio, 1978.

PUPPA, Paolo, “Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?”, in: «L’erba voglio», aprile 1972.

SANZONE, Daniele, “30 anni e festeggia a tempo di musica”, articolo sulla Libera Università di Alcatraz, in: «Il Fatto Quotidiano», 26 agosto 2011.

SOGLIO, Elisabetta, “Fo: mi dimetto, farò politica fuori dal consiglio”, in: «Corriere della Sera», 10 giugno 2006.

SORIANI, Simone, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, con una testimonianza di Dario Fo, postfazione di Concetta D’Angeli, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007.

SORIANI, Simone, “Dario Fo, tra la pagina e la scena”, alla pagina web: <http://www.sies-asso.org/pdf/autres/Simone%20Soriani%20-%20Fo%20tra%20la%20pagina%20e%20la%20scena.pdf>, consultata il 30 luglio 2016.

SORIANI, Simone, “*Mistero buffo* di Dario Fo e la cultura popolare tra Medioevo e Rinascimento”, in: «Quaderni medievali», n. 56, dicembre 2003.

STOCCHI, Marica “«Callas in cerca d’amore»”, in: «Il Messaggero», 3 dicembre 2015.

VALENTINI, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli economica, 1977.

VALENTINI, Chiara, “Pum, pum! Il Questore”, in: «Panorama», 22 novembre 1973.

VALERI, Walter, “Dario Fo attore-autore-regista”, in: «Microprovincia» n. 36, 1998, pp. 194-202.

6. Opere e interventi di Franca Rame.

RAME, Franca, *Alice nel paese senza meraviglie*, testo revisionato nel 2008, leggibile in: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/a/a6b/00000-a6b20855-3254-4aa4-8c38-85505f668b87/2/~saved-on-db-a6b20855-3254-4aa4-8c38-85505f668b87.pdf>, pagina consultata il 31 luglio 2017.

RAME, Franca, *Andiamo a incominciare*, testo inedito, 24 agosto 2008. Link: <http://bpfe.eclap.eu/eclap/axmedis/8/877/00000-87700387-e9b2-41ac-a9e2-510df551cc7b/2/~saved-on-db-87700387-e9b2-41ac-a9e2-510df551cc7b.pdf>, consultato il 29 luglio 2016.

RAME, Franca, “Cari preti, perché mi censurate?”, in «l’Unità», 14 dicembre 1990.

RAME, Franca, “Franca Rame presenta Marina De Juli”, leggibile alla pagina: <http://www.marinadejuli.it/index.php/attrice/franca-rame-presentazione>, consultata il 13 agosto 2017.

RAME, Franca, *In fuga dal Senato*, Mi, Chiarelettere, 2013.

RAME, Franca, “Intervento alla conferenza stampa - Circolo della Stampa di Milano”, s.d. (ma gennaio 2006), in: <http://docplayer.it/1753818-Intervento-di-franca-rame-alla-conferenza-stampa-circolo-della-stampa-milano.html>, pagina consultata il 9 luglio 2016.

RAME, Franca, *La scelta di Eva*, <http://www.francarame.it/node/2089>, pagina consultata il 4 giugno 2017.

RAME, Franca, *Libera associazione d’idee* [11 luglio 1993; ultima revisione: 24 settembre 2012], testo in gran parte inedito di cui esiste una versione in PDF intitolata: “Biografia_-_Testo_in_elaborazione_per_il_sito_dell’archivio”, riportata sul portale www.eclap.eu, interamente leggibile al link: <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjDqtfrlqXOAhUEXRQKHVkcWcmwQFgg5MAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.eclap.eu%2Fportal%2F%3Fq%3Den-US%2Faxmedis%2Fdownload%26id%3Durn%253Aaxmedis%253A00000%253Aobj%253A500e8a33-32c9-44e1-989d-3299343d96bd%26title%3DBiografia%2520-%2520Testo%2520in%2520elaborazione%2520per%2520il%2520sito%2520dell%27archivio&usg=AFQjCNGp7trpI5ZJSpruRox-8JquKq6Gkw>, consultato il 5 agosto 2016.

RAME, Franca, *Lo stupro*, prima versione manoscritta, consultabile al link: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>, consultato il 4 ottobre 2016.

RAME, Franca, *Mistero buffo*, libretto allegato al DVD dello spettacolo, collana *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2010.

RAME, Franca, *Non è tempo di nostalgia*, con Joseph Farrell, Pisa-Cagliari, Della Porta editori, 2013.

RAME, Franca, *Non parlarci degli archi parlarci delle tue galere*, Milano, F.R. Edizioni, 1984.

RAME, Franca, *Parliamo di donne – due atti unici: L'Eroina, La donna grassa!*, <http://docplayer.it/9591298-Parliamo-di-donne-due-atti-unici-l-eroina-la-donna-grassa-di-franca-rame-e-dario-fo.html>, pagina consultata il 5 giugno 2017.

RAME, Franca, *Parliamo di donne. I sentimenti e la solitudine, l'aids e la droga, la fede e il dolore, in due atti unici - "L'eroina" e "La donna grassa"*, Milano, Kaos edizioni, 1992.

RAME, Franca, *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, nella collana *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, libro + DVD, Milano, Fabbri editori, 2006.

RAME, Franca, *Rientro a casa*, stesura dattiloscritta del testo, con tagli e correzioni manoscritte di Dario Fo e Franca Rame, leggibile alla pagine web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1154&IDOpera=47>, consultata il 10 luglio 2017.

RAME, Franca, *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, Mi, Fabbri Editori, 2006.

RAME, Franca, "Stuprata da un «ragazzo per bene»", in: «Il Fatto Quotidiano.it», 20 febbraio 2012, alla pagina web: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/02/20/storia-maria/192494/>, consultata il 18 marzo 2017.

RAME, Franca "Stralcio dalla biografia di Franca Rame", testo consultabile alla pagina web: <http://www.jacopofo.com/biografia-franca-rame>, consultata il 28 luglio 2016.

RAME, Franca, "Una vita fatta di incontri e di persone", in: «IlFattoQuotidiano.it», 13 febbraio 2012, alla pagina web:

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/02/13/vita-teatro-fuori-dalle-regole-seconda-parte/190932/>, consultata il 27 luglio 2017.

RAME, Franca, *Tutta casa, letto e chiesa*, Milano, Fabbri Editori, 2006.

7. Studi specifici su Franca Rame.

ANDERLINI, Serena, “Franca Rame: Her Life and Works”, alla pagina web: https://www.academia.edu/5471286/Franca_Rame_Her_Life_and_Work, consultata il 16 agosto 2016.

[AUTORE NON INDICATO], “A Bobbio con Franca Rame mostra e ricordi di famiglia”, in: ENGDAHL, Horace (a cura di), *Nobel Lectures. Literature 1996-2000*, New Jersey, London, Singapore, Hong Kong, World Scientific, 2002.

[AUTORE NON INDICATO], “Biografia – Franca Rame”, consultabile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/bioFranca.aspx>, consultata il 11 luglio 2016.

[AUTORE NON INDICATO], “Franca Rame a Torino con uno spettacolo che si intitola «Basta con i fascisti!»”, in: «La Gazzetta del Popolo», redazione di Torino, 10 maggio 1973.

[AUTORE NON INDICATO], “La Rame «ruffiana» salva lo spettacolo”, in: «Alto Adige», 24 ottobre 1973.

[AUTORE NON INDICATO], “Stupro di stato”, in «il manifesto», 11 febbraio 1998.

[AUTORE NON INDICATO], “Una donna nella commedia dell’arte”, articolo contenente un servizio fotografico di Carlo Cisventi su Franca Rame, 1961: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=2429&IDOpera=69>, consultato il 6 agosto 2016.

BANDETTINI, Anna, “Franca, l’altra metà del Nobel”, in: «la Repubblica», 10 ottobre 1997.

BANDETTINI, Anna, “Franca Rame: «Torno in scena con la madre coraggiosa anti-Bush»”, in: «la Repubblica», 6 aprile 2006.

BELLU, Giovanni Maria, “I carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame”, in «la Repubblica», 10 febbraio 1998.

CARIFANO, Rosaria, “Monologo a due voci: sesso senza sensi di colpa? A teatro si può”, sul giornale on-line «il Ciriaco.it», alla pagina web: <http://www.ilciriaco.it/cultura/news/?news=30095>, consultata il 12 aprile 2014.

CERRATO, Daniele (a cura di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, con premessa di Dario Fo, Roma, Aracne, 2016 (contiene contributi di: Fabio Contu, Concetta D'Angeli, Luciana D'Arcangeli, Milagro Martín Clavijo, Loretta De Stasio e Margherita Rubino).

CERRATO, Daniele, COLLUFIO, Claudia, COSCO, Silvio, MARTÍN CLAVIJO, Milagro (a cura di), *“Estupro”. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, atti del convegno omonimo, Sevilla, Arcibel editores, 2014.

CHECCHI, Anna, “Anatomia della coppia”, in: «Oggi», 1983, alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=17042&IDOpera=128>, consultata il 10 luglio 2017.

COPPI, Ombretta, VARRONI, Sabrina e CONTE, Stella, “Tutta casa letto e... emancipazione”, in: «Effe», anno VII, n. 1, 1979.

COPPI, Ombretta, VARRONI, Sabrina e CONTE, Stella, “Una intervista mancata”, in: «Effe», anno VII, n. 1, 1979.

D'ANGELI, Concetta, “Proprio una figlia d'arte”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame*, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 19-44.

D'ARCANGELI, Luciana, “Conversazione difficile con Franca Rame sul tema della violenza sessuale, la stesura del suo monologo *Lo stupro* (1975) ed il successivo lavoro di rappresentazione teatrale”, in: «Il Gabellino», anno VII, n. 12, dicembre 2005, dossier 13.

D'ARCANGELI, Luciana, “Bianciardi, Fo e la puttana innamorata”, in: “Il Gabellino”, Numero 5, anno IV, maggio 2002, dossier 6, pp. 3-4.

D'ARCANGELI, Luciana, “Franca Rame e Maria Jatosti: due «piedistalli» a confronti”, in: “Il Gabellino”, Numero 7, Anno V, maggio 2003, dossier 8, pp. 4-7.

D'ARCANGELI, Luciana, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati Editori, 2009.

D'ARCANGELI, Luciana, “L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame”, in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame*, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 45-55.

D'ARCANGELI, Luciana, “Marginalizzate dalla tecnologia: i personaggi femminili di Franca Rame alle prese con elettrodomestici e *gadget*”, in: MARTÍN

CLAVIJO, Milagro (a cura di), *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes*, Sevilla, Benilde ediciones, 2017.

D'ARCANGELI, Luciana, "Sane da legare: la pazzia nei personaggi di Franca Rame", in: MARTÍN CLAVIJO, Milagro, GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes, CERRATO, Daniele, MORENO LAGO; Eva María (a cura di), *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Sevilla, ArCiBel editores, 2015.

D'ARCANGELI, Luciana, "The evolution of female characters in Dario Fo's plays from the '60s to the '80s", articolo interamente leggibile alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/file/TESI/00SD/TEST/026673/026673-001.pdf>, consultata il 13 agosto 2016.

D'ARCANGELI, Luciana, "The Rape by Franca Rame: Political Violence and Political Theatre", in: ANTONELLO, Pierpaolo e O'LEARY, Alan (eds.), *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy, 1969-2009*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 101-115.

DE MICHELE, Girolamo, "«I carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame»", in: «MicroMega-online», 31 maggio 2013, leggibile alla pagina: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/%E2%80%9Ci-carabinieri-ci-dissero-stuprate-franca-rame%E2%80%9D/>, consultata il 18 marzo 2017.

DE MICHELI, Benedetta, "Il mio femminismo e lui", intervista a Franca Rame, in: «la Repubblica», 4 dicembre 1977.

FAZZO, Luca, "E il generale gioì per lo stupro «Avete violentato Franca Rame? Era ora...»", in: «la Repubblica», 11 febbraio 1998.

GIANERI, Donata, "Franca Rame: sessan'anni sulla scena!", in: «Stampa sera», 20 novembre 1989.

MANIN, Giuseppina, "Intervista a Franca Rame", in: «Corriere della Sera», 16 novembre 1999, ora in: FO Dario, RAME, Franca, *Una vita per l'arte. L'arte di una vita*, Milano, Elle Esse, 2002, pp. 39-45.

MARINAI, Eva, "«Vieni fuori, Euripide!». La figura popolare di *Medea* nella mitografia di Fo-Rame", in: BARSOTTI, Anna e MARINAI, Eva (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011, pp. 38-53.

MARINO, Massimo, "Il ritmo di Franca Rame", alla pagina web: <http://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/il-ritmo-di-franca-rame>, 29 maggio 2013, pagina consultata il 18 luglio 2016.

MARFOGLIA, Alessandra, “*Una donna sola. Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione*”, in: «Palinsesti», n. 4, 2014.

MONTINI, Franco, “Incontro con Franca Rame: tutta teatro, politica e Dario”, in: «Ciao 2001», 31 dicembre 1978.

PASCARELLA, Michele, “Soccorso Rosso Militante e i piatti da lavare. Un ricordo politico di Franca Rame”, in: «Artribune», 20 luglio 2013, <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2013/07/soccorso-rosso-militante-e-i-piatti-da-lavare-un-ricordo-politico-di-franca-rame/>, pagina consultata il 27 luglio 2017.

PEJA, Laura, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009.

PIZZA, Marisa (Maria Teresa), “Franca Rame un anno dopo”, in: «il manifesto», 29 maggio 2014.

PUPPA, Paolo, “La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico”, in: «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 21, 2014, pp. 295-305.

RAVIZZA, Simona, “«Sempre più vittime oggi tengono segreto l’abuso»“, intervista a Franca Rame, pubblicata sul «Corriere della sera», il 22 agosto 2006, alla pagina web: http://milano.corriere.it/speciali/2006/08_Agosto/22/rame.shtml, consultata il 17 aprile 2014.

REDAZIONE CONTROPIANO, “«I Carabinieri ci dissero: stuprate Franca Rame». La testimonianza”, in: «Contropiano.it», 30 maggio 2013, articolo leggibile alla pagina web: <http://contropiano.org/news/malapolizia-news/2013/05/30/i-carabinieri-ci-dissero-stuprate-franca-rame-la-testimonianza-016927>, consultata il 18 marzo 2017.

SAVI, Elisabetta, intervista a Franca Rame, in: “Franca Rame. La vita, la collaborazione con Dario Fo, le idee, la sua scrittura femminista/femminile”, capitolo di tesi di laurea discussa nel 1997, riportato alla pagina web: <http://www.archivio.francarame.it/file/TESI/1997/TEST/026949/026949-001.pdf>, consultata il 25 giugno 2017.

STOPPINI, Alessandra, “Intervista allo scrittore Joseph Farrell e all’editrice Silvia Della Porta”, 10 luglio 2013, in: <http://www.sololibri.net/Intervista-allo-scrittore-Joseph.html>, consultata il 9 luglio 2016.

VALERI, Walter (a cura di), *Franca Rame. A Woman on stage*, West Lafayette, Bordighera Press, 2000 (contiene, fra gli altri contributi: D'ARCANGELI, Luciana, "Franca Rame giullaressa".)

VARALE, Silvia, "Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 1 – A colloquio con Franca, un'operosa ape regina", in: D'ANGELI, Concetta e SORIANI, Simone, *Coppia d'arte – Dario Fo e Franca Rame*, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 11-17.

VOLLI, Ugo, "È una, sono tante donne diverse", in «la Repubblica», 15 dicembre 1992.

VOLLI, Ugo, "Mi suiciderò in videotape", in: «la Repubblica», 12 ottobre 1986.

WOOD, Sharon, "*Parliamo di donne. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*", in: FARRELL, Joseph, SCUDERI, Antonio (eds.), *Dario Fo. Stage, Text and Tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.

8. Riferimenti videografici e audiografici.

31.05.13 - *Franca RAME il Figlio ricorda lo stupro subito*, su «YouTube», link: https://www.youtube.com/watch?v=qj_bodExfb4, consultato il 14 ottobre 2016.

Adriana Cavarero racconta Arendt e la banalità del male, regia di Michele Calvano; epilogo di Maurizio Ferraris; puntata n. 15 de «Il Caffè filosofico», ciclo a cura di Maurizio Ferraris, seconda serie, DVD, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, Italia, 2013, colore.

Alcatraz, ottobre 2012, lezione di teatro di Franca Rame, su «YouTube», al link: https://www.youtube.com/watch?v=iXzD9_VzKUw, consultato il 9 agosto 2016.

Al funerale laico di Franca Rame, Dario Fo recita un racconto inedito scritto dalla moglie, su «YouTube», pagina <http://www.youtube.com/watch?v=4qc3-Zl0eqY>, consultata il 3 maggio 2014.

Aria di golpe, documentario di Armando CELESTE, prodotto dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Italia, 1994, colore, su «YouTube», alla web-page: <https://www.youtube.com/watch?v=aj3FGcqyWkM>, consultata il 19 maggio 2017.

Basta con i fascisti!, disco in vinile del Circolo di Milano del Collettivo Teatrale “La Comune”, s.d. (ma 1973), voce recitante: Franca Rame.

Cesare deve morire, diretto da Paolo e Vittorio TAVIANI, Italia, 2012, colore.

Coppia aperta, quasi spalancata, di Franca RAME, registrazione effettuata nel 1991 dalla Televisione Svizzera RTSI, DVD, Milano, Fabbri, 2008, colore.

Dario Fo about Commedia dell’Arte; Arlecchino, su «YouTube», in: https://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I_5hU, consultato il 10 aprile 2016.

Diaz, di Daniele VICARI, Italia, 2012, colore.

Donne dagli Occhi Grandi, di Ángeles MASTRETTA, audiolibro, Roma, Full Color Sound, 2007, voce recitante: Lella Costa.

E. De Filippo. La maschera di Pulcinella 1973. Franco Zeffirelli, su «YouTube», in: <https://www.youtube.com/watch?v=TJpRaOPnrE4>, consultato il 10 aprile 2016.

Eduardo De Filippo in l’arte di Pulcinella, su «YouTube», in: https://www.youtube.com/watch?v=_ReLgWA0J3Y, consultato il 10 aprile 2016.

Il corpo delle donne, documentario di Lorella ZANARDO (Italia, 2009, colore, 25 minuti), in: <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/>, pagina consultata il 9 agosto 2017.

Franca Rame in Madre Pace, su «YouTube», visibile alla pagina web: <https://www.youtube.com/watch?v=YHngq0YHBf0>, consultata il 13 agosto 2017.

Gli ultimi saranno ultimi, di Paola CORTELLESI, DVD, Milano, BUR, 2009.

Il deserto rosso, di Michelangelo ANTONIONI, Italia, 1964, colore.

Il partigiano Franca - Omaggio a Franca Rame, di Marina DE JULI, *promo versione con nove musicisti*, su «YouTube», visibile alla pagina web: <https://www.youtube.com/watch?v=vr-bvtaZ5IE>, consultata il 13 agosto 2017.

Io non sono un moderato, di Andrea NOBILE, Italia, 2007, colore.

Judith e Silvia: Antigone, il teatro e il nostro tempo, su «YouTube», <https://www.youtube.com/watch?v=IkrZ1A8M29w>, consultato il 1° luglio 2016.

King-Leor, docu-film sul «King Lear» di Leo De Berardinis, su «YouTube», link delle cinque parti consultati tutti il 16 aprile 2016:

- a. Prima parte: <https://www.youtube.com/watch?v=TSLzA6iMEgw>;
- b. Seconda parte: <https://www.youtube.com/watch?v=7f4b0MUKyqI>;
- c. Terza parte: https://www.youtube.com/watch?v=_yfBxybaw2o;
- d. Quarta parte: <https://www.youtube.com/watch?v=sCkRa0ZZCb0>;

e. Quinta parte: <https://www.youtube.com/watch?v=74j05BnPAfk>.

L'Agnese va a morire, di Giuliano MONTALDO, Italia, 1976, colore.

L'anomalo bicefalo, spettacolo integrale, su «YouTube», alla pagina web: <https://www.youtube.com/watch?v=WGE1o2CBGkY>, consultata il 6 giugno 2017.

La signora è da buttare, di Dario FO, registrazione effettuata alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, DVD, Milano, Fabbri editori, 2006, colore.

Leo De Berardinis in «Totò, principe di Danimarca» – Da «Amleto» di William Shakespeare (1990), su «YouTube», alla pagina web: <https://www.youtube.com/watch?v=cq7sQLDFJUM>, consultata il 16 aprile 2016.

Lezioni di Teatro (2 DVD), di Dario FO e Franca RAME, registrazione effettuata al Teatro Argentina di Roma nel 1980 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, DVD, Milano, Fabbri editori, 2006, colore.

Mistero buffo (2 DVD), di Dario FO, registrazione effettuata alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, Milano, Fabbri editori, 2006, colore.

Mistero buffo di Dario Fo (P.S.: nell'umile versione pop), di Paolo ROSSI, riduzione e adattamento del testo di Paolo Rossi e Carolina De La Calle Casanova, regia di Carolina De La Calle Casanova, 2010, estratto su «YouTube», in: <https://www.youtube.com/watch?v=t1NQWUn8OgQ>, link consultato il 30 luglio 2017.

Nati in casa, di Giuliana MUSSO, Collana “Teatro Incivile” de «l'Unità», 2006.

Parco Lambro, di Alberto GRIFI, Italia, 1976, b/n.

Parliamo di donne (contiene: *Il risveglio*; *Michele lu Lanzone*; *La canzone delle donne nella Comune di Parigi*; *L'uomo incinto*; *Povero guaglione*; *Il telaio*), di Franca RAME, registrazione effettuata alla Palazzina Liberty di Milano nel 1977 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, Italia, 2006, colore.

Parliamo di donne: L'eroina – Grasso è bello! – Una giornata qualunque, di Franca RAME, registrazioni effettuate al Teatro Nuovo di Milano nel 1992 e nel 1986, Italia, 2006, colore.

Pina, di Wim WENDERS, Germania, Francia, Gran Bretagna, 2011, colore.

“Presentazione dello spettacolo”, di Maurizio GIAMMUSSO, in: *Coppia aperta, quasi spalancata*, di Dario FO e Franca RAME, DVD della collana *I grandi classici del teatro*, Video Erre, 2008.

Processo per stupro, film documentario di Loredana ROTONDO, Italia, 1979, B/N.

Pulcinella non muore mai (e neppure Eduardo!), su «YouTube», in: <https://www.youtube.com/watch?v=y2WWEedmealY>, consultato il 10 aprile 2016.

Reperto R^(a)iot, di Sabina GUZZANTI, registrazione effettuata al Plazadora di Bologna, il 4 novembre 2004 e al Palazzetto di Perugia, il 12 dicembre 2004, DVD, Milano, BURsenzafiltro, 2004.

Satyricon, di Daniele LUTTAZZI, puntata n. 11, 11 aprile 2001, RaiDue.

Sesso? Grazie, tanto per gradire! [contiene anche: *Lo stupro*], di Franca RAME, registrazione effettuata al Teatro Smeraldo di Milano l'8 marzo 1995, DVD, Milano, Fabbri editori, 2006, colore.

Siamo tante, Siamo donne, Siamo stufe!, di Grazia ZERMAN, Chiara GAMBA, Franca BARDA e Adriana MONTI, Italia, 1974, colore.

The Plot is the Revolution 16 Luglio 2013 - Teatro Valle Occupato, su «YouTube», web-page: https://www.youtube.com/watch?v=NaRY_DI26NA, consultata il 1° luglio 2016.

Tutta casa, letto e chiesa, di Franca RAME, registrazione effettuata alla Palazzina Liberty di Milano nel 1978 dalla RAI Radiotelevisione Italiana, DVD, Milano, Fabbri editori, 2006, colore.

Una Callas dimenticata, di Dario FO e Franca RAME, versione allestita per Rai Uno HD nel 2015, con Dario Fo e Paola Cortellesi, su «RaiPlay»: <http://www.raiplay.it/video/2015/12/Callas-del-04122015-dabbef22-e9cb-41e5-b6c4-0798a1e39eda.html>, pagina consultata il 21 ottobre 2016.

Vajont, 9 ottobre '63 (orazione civile), di Marco PAOLINI, registrazione del 9 ottobre 1997 dalla diga del Vajont, DVD, Torino, Einaudi, 2008.

Vilipendio, di Sabina GUZZANTI, registrazioni effettuate al Palasharp di Milano, il 13 settembre 2009, e al Palazzetto dello Sport di Bolzano, il 23 settembre 2009, DVD, Milano, BURsenzafiltro, 2009.

Viva Zapatero!, di Sabina GUZZANTI, Italia, 2005, colore.

Vogliamo anche le rose, di Alina MARAZZI, Italia, 2007, colore.